L'infraction par la traduction : *Le Fou d'Elsa* d'Aragon

Fernand Salzmann
Université de Genève

Louis Aragon, dont la postérité a surtout retenu l'œuvre romanesque et poétique, est également l'auteur de plusieurs traductions – de Carroll, Brecht, Maïakovski, Pétrarque et quelques autres. Le passage d'une langue à une autre constitue une véritable ressource de sa création littéraire, et l'on verra ici à quel point les phénomènes de traduction sont au cœur de l'invention poétique du *Fou d'Elsa* (1963).

Ce poème encyclopédique aux dimensions exceptionnelles (459 pages dans l'édition originale parue chez Gallimard) constitue l'une des grandes entreprises poétiques du XX^e^ siècle. Il raconte la prise de Grenade en 1492 par les armées catholiques du point de vue des futurs vaincus, c'est-à-dire sous l'angle arabo-musulman. Le personnage principal en est le Medjnoûn, le Fou, chantre arabe qui célèbre Elsa, une femme du XX^e^ siècle. Il s'agit d'une réécriture de la fable du *Medjnoûn Leylâ*, l'une des histoires les plus connues dans la tradition littéraire arabo-persane, qui a inspiré plusieurs écrivains dont le poète Djâmî (XV^e^ siècle). Dans *Le Fou d'Elsa*, la langue française d'Aragon est tout imprégnée de la langue arabe, tant sur le plan du vocabulaire que sur le plan grammatical. L'écrivain se refuse ainsi à employer le futur, car « cette forme verbale n'existe pas en arabe [1] ». L'insertion d'un lexique à la fin du poème souligne d'une part l'énorme travail de documentation réalisé par l'auteur, d'autre part le désir qu'a celui-ci de laisser dans le texte des mots inconnus du lecteur français moyen. Certes, ce n'est pas le seul texte d'Aragon mettant son lecteur en présence de vocables, de phrases ou de syntagmes d'une langue étrangère ; l'écrivain insère fréquemment dans ses écrits des citations en anglais, en allemand, en italien, et, en raison de sa proximité avec Elsa Triolet et les artistes soviétiques, en russe. Il lui arrive de traduire ces citations, mais aussi de les laisser intactes. Ce qui distingue *Le Fou d'Elsa* des autres textes poétiques ou romanesques d'Aragon, c'est que dans ce poème

1. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 436. Les numéros de page des citations seront désormais indiqués entre parenthèses.

les vocables étrangers, notamment arabes, surgissent en masse. Le poème opère ainsi un double décentrement – par rapport à l'œuvre d'Aragon, mais aussi par rapport à la production littéraire française du XX^e siècle [2].

Les phénomènes de traduction dans *Le Fou d'Elsa* relèvent d'une poétique de l'infraction qui circonscrit le poème : instaurée dès la première phrase du livre (« Tout a commencé par une faute de français », p. 11) elle resurgit à la dernière (« EXCUSEZ LES FAUTES DE L'AUTEUR », p. 452). D'où la question qui se dégage de cette lecture : la traduction peut-elle se réclamer fautive, non au regard des codes de la langue source, mais au regard du « génie de la langue » d'accueil ? À partir de deux exemples tirés du *Fou d'Elsa*, il s'agira d'abord de montrer comment, par un jeu de traduction du russe au français, le poète parvient à réinventer un langage capable de lutter contre la fuite du temps. On verra ensuite comment et pourquoi, dans un poème où toponymes et anthroponymes revêtent une importance capitale, l'impossibilité de la traduction du nom d'Elsa en arabe se trouve mise en scène, Aragon faisant du nom de la femme aimée le lieu dans le langage où se traduit une irréductible altérité [3].

1 « L'encore »

On trouve dans la première partie du poème une section intitulée « Chants du Medjnoûn ». Ces chants, sorte de *Canzoniere* intégré dans *Le Fou d'Elsa*, constituent le socle de l'amour du Fou pour Elsa, socle à partir duquel seront déployées dans la suite du livre différentes lignes de force comme le motif du miroir, l'absence de la femme aimée, ou encore la question des conditions de possibilité de l'identité d'un sujet. Les « Chants » sont mis par écrit et présentés par Zaïd, jeune garçon qui occupe la fonction de scribe auprès du Fou. La présence de ce personnage explique les « Commentaires de Zaïd » que l'on retrouve au fil de cette section et qui ont pour fonction d'apporter un éclairage sur les conditions d'énonciation de tel ou tel poème ou de livrer quelques indices herméneutiques. Cependant, lorsque les poèmes n'entretiennent qu'un lien ténu avec le cadre diégétique, les commentaires qui les suivent procèdent généralement d'une voix anonyme, d'un « je » qui ne s'identifie pas tout à fait à l'auteur du *Fou d'Elsa*. C'est le cas de « L'encore », poème sur lequel je souhaite m'attarder ici, car les commentaires dont il fait l'objet révèlent les mécanismes de traduction auxquels le poète a recours et qui procèdent véritablement de l'*inventio* poétique.

« L'encore » est le dernier poème des « Chants du Medjnoûn [4] ». Au regard du sens, c'est le poème précédent, « Les feux », qui constitue la pièce finale des « Chants ». « L'encore » apparaît plutôt comme un prolongement du texte auquel il succède, une tentative désespérée pour faire retentir « encore une fois » le chant d'amour, faire persister cette musique dans un temps infini, comme un point d'orgue. Cette prolongation opère d'abord au plan formel, puisque le poème emprunte au précédent la

2. Voir Ridha Boulaabi, *L'Orient des langues au XX^e siècle. Aragon, Ollier, Barthes, Macé*, Paris, Geuthner, 2011, p. 17.

3. On se gardera de toute identification simpliste entre Elsa-personnage et Elsa Triolet, l'épouse d'Aragon, la dimension littéraire de la première excédant largement les données biographiques inspirées de la seconde.

4. Le poème et son commentaire se trouvent p. 102-103 de l'édition de 1963.

construction en quatrains d'octosyllabes. Toutefois, si la forme est la même, « L'encore » est surtout une réaction à ce qui est affirmé dans « Les feux ». Redoutant le moment où la fin du chant entraînera la séparation des amants, le poète cherche à recréer les conditions de la production lyrique :

> Une minute une minute
> Avant que soient partis les gens
> Rappelez les joueurs de flûtes
> Jetez-leur des pièces d'argent

L'énonciateur du poème, en voulant prolonger le spectacle au-delà du programme initialement établi, fait preuve d'un entêtement déplacé et contradictoire avec ce qu'il déclarait dans « Les feux » :

> Allumez les feux c'est fini
> Dispersez les gens les charrettes
> Voici la halte qui me nie
> Voici la pierre où je m'arrête (p. 101)

On constate dans ce quatrain la nature conclusive de l'avant-dernier poème des « Chants du Medjnoûn », puisque le poète y déclare *s'arrêter*, tout comme il affirmait la fin du chant dans l'une des dernières strophes :

> Ma main sur l'ardoise effacée
> Ne croit plus aux mots qu'elle touche
> Je ne suis plus qu'un chant passé
> Qui garde une forme de bouche (p. 102)

Néanmoins, ne pouvant se résigner au silence, le Medjnoûn doit renouveler les « mots » pour redonner sens à cette bouche essoufflée qui, à la fin des « Feux », ne pouvait plus que dire incomplètement son amour dans un ultime vers d'une seule syllabe (« Allumez les feux Me voilà / J'aime », p. 102). Ainsi, afin de garder vivace sa foi dans cet amour chanté, le poète choisit de puiser dans de nouvelles ressources langagières pour donner un second souffle à cette bouche aphone. La présence du poème supplémentaire « L'encore » est le signe de ce désir de réinvention. Or cette réinvention s'effectue à travers la mobilisation des richesses de la traduction.

Les quatre quatrains de ce dernier chant sont suivis d'un commentaire, pris en charge par un locuteur du XX^e^ siècle qui s'interroge sur le caractère « apocryphe » de ce poème. Voici l'hypothèse qu'il propose :

> Je le crois bien postérieur [à la tradition poétique de l'Andalousie], et serais facilement prêt à l'attribuer à un poète du siècle d'Elsa lequel avait connaissance du langage qu'on parle en son pays, tout au moins assez pour connaître ce tableau peint vers 1851 où l'on voit un jeune officier qui pour faire une fois de plus sauter un caniche sur sa canne lui dit : *Ankor iécho*

> *ankor*, c'est-à-dire *Un « encore » encore un « encore »* par une manière d'affectation du langage ifrandjî [comprendre : du langage français].

Comme le signale l'entrée « *Ankor iécho ankor* » du lexique figurant à la fin de l'ouvrage, la phrase en question est le « titre d'un tableau du peintre Fédotov » (p. 430). Si l'on trouve dans l'incipit du *Fou d'Elsa* un vers de Mikhaïl Svetlov reproduit en caractères cyrilliques (p. 15), le titre de la toile n'est pas ici reproduit dans son alphabet original : il est transcrit en caractères romains avant d'être traduit, comme si l'auteur cherchait à rendre plus lisible et plus sensible au lecteur le jeu auquel il se livre, c'est-à-dire le passage, du français vers le russe, d'*encore* à « *ankor* », puis dans le sens inverse, d'« *ankor* » à « *un "encore"* ». Hervé Bismuth note à ce propos que :

> Le transcripteur joue sur l'étrangeté du langage ainsi importé : « *ankor* » est la traduction française d'une graphie cyrillique transcrivant, elle, l'adverbe français « encore » ; il aurait été certes logique de rendre le tableau de Fédotov par un « *Encore iécho encore* », mais cette logique, celle du signifié, n'est pas celle choisie par le scripteur [5].

Le tour de force du geste de traduction tient donc à la transformation grammaticale d'« encore », puisque, d'adverbe, il se transforme en substantif. Aragon use ici de la liberté que lui offre la grammaire russe. En effet, comme il n'y a pas d'article dans cette langue, c'est en fonction de son positionnement dans la phrase qu'un substantif acquiert un caractère défini ou indéfini. Aussi la substantivation de l'adverbe temporel dans la traduction que donne le poète est-elle recevable. Une telle opération, toutefois, n'est possible que parce qu'« *ankor* » en russe a un statut particulier, étant donné qu'il s'agit d'un mot directement importé du français. Ce statut particulier est précisément souligné par le scripteur qui choisit une logique alternative à « celle du signifié » comme le dit Bismuth : en transcrivant « *ankor* » et non « *encore* », le traducteur s'ouvre plusieurs possibilités de traduction. Ainsi, plutôt que de laisser intact le terme véhiculé d'une langue à l'autre, il profite du passage de l'adverbe dans une langue étrangère pour en altérer la nature lorsqu'il le réimporte en le traduisant, « *ankor* » étant dès lors considéré comme un mot étranger appelant une traduction particulière. Cette modification de la nature grammaticale entraîne un changement herméneutique majeur : avec la substantivation de l'adverbe « encore », qu'il fait précéder d'un article défini – et non indéfini, comme dans la traduction du titre de la toile –, l'auteur exprime son désarroi face au temps qui passe, tandis que le tableau de Fédotov illustrait un moyen trouvé par l'officier pour passer le temps. Le poète a recours à la traduction du russe en français pour réinventer un langage à même de lutter contre la fuite inexorable du temps.

Enfin, il faut souligner la nature du geste de l'auteur, qui choisit d'adjoindre un commentaire dans lequel il rend explicite ce que la construction insolite de son titre doit à une langue étrangère, alors qu'il pourrait le dissimuler et limiter « L'encore » à ses quatre strophes. Comme le note Johanne Le Ray à propos de l'« éthique du traduire » d'Aragon, ce geste relève d'un « refus de la domestication du texte étranger »

5. Hervé Bismuth, *« Le Fou d'Elsa » d'Aragon : métissages linguistiques et discursifs*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 22.

et procède précisément du souci qu'a l'écrivain de rendre visibles les mécanismes de fabrication du poème et d'exposer ce que celui-ci doit à la langue étrangère [6]. Notre exemple suivant montrera comment le traitement du nom d'Elsa manifeste, lui aussi, une résistance à toute impulsion de hiérarchisation des langues, en refusant cette fois-ci l'acte de traduction.

2 Elsa

Dans l'imaginaire d'Aragon, le nom d'un individu se rattache souvent à un lieu [7]. Il convient donc d'examiner l'attention que porte l'écrivain aux noms propres dans *Le Fou d'Elsa*, qu'il s'agisse de toponymes andalous (noms de lieu) ou d'anthroponymes (noms de personne), en prenant cet imaginaire comme point de départ et en formulant l'hypothèse que c'est à partir du nom propre qu'Aragon pense l'altérité. Il faudrait mener une analyse systématique du traitement des toponymes et anthroponymes dans *Le Fou d'Elsa*, mais elle excéderait les limites du présent article. Je m'en tiendrai donc au traitement du nom d'Elsa, précisément parce que ce nom, dont les vocables sont étrangers à la phonétique arabe, résiste à toute tentative de traduction de la part des habitants de la Grenade du XV^e^ siècle.

Précisons d'abord que, dans les passages du *Fou d'Elsa* où l'accent est mis sur les diverses dénominations de lieux ou de personnes, on remarque la plupart du temps une valorisation par l'auteur du nom arabe et un refus de sa déformation (espagnole, castillane, française, etc.), valorisation qu'il faut lire selon le principe évoqué plus haut : tout nom est la trace d'une civilisation. Le traitement du nom d'Elsa, s'il n'échappe pas à ce phénomène, est pris dans un paradigme inverse. En effet, alors que le point de vue donné sur les toponymes ou anthroponymes arabes est celui d'un locuteur qui prend la défense des vaincus et dénonce l'assimilation des noms par la civilisation conquérante espagnole, le regard posé sur le nom de la femme chantée par le Medjnoûn est celui des habitants de Grenade qui cherchent à l'intégrer à leur langue. On saisit bien dès lors en quoi la traduction d'un nom propre relève d'un rapport à l'altérité.

Contrairement au *Medjnoûn Leylâ* de Djâmî, le poète dont il s'inspire, le « Medjnoûn andalou » ne respecte pas exactement les codes de la fable arabo-persane, puisque la femme qu'il chante est « à l'Islâm étrangère » (p. 51). Ce critère à la fois littéraire et religieux est le premier obstacle qui empêche les Grenadins de bien saisir le sens des chansons et de l'amour du Fou. Cependant, il est un autre aspect qui rend le chantre et la femme qu'il aime étrangers à leurs yeux : ce nom, Elsa, que les habitants de Grenade ne peuvent entendre, ne peuvent comprendre. Cette incompréhension est manifestée dès la première partie du *Fou d'Elsa*, dans le poème intitulé « Celle dont le nom s'écrit diversement » :

6. Johanne Le Ray, « Aragon et l'expérience de l'étranger : la traduction comme laboratoire de la création », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 15, « Aragon trente ans après », p. 89.

7. C'est le cas de certains noms de ses personnages romanesques, comme les frères Barbentane (commune des Alpes) ou le personnage de Marguerite Corvisart (station du métro parisien). Sur la mythologie personnelle de l'auteur concernant son propre nom, voir Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 181 et suiv.

> Là-haut dans l'al-Baiyazin d'où descend la marche et descend le zadjal et les femmes se tournent vers lui riant Voilà Kéïs
>
> Le beau Kéïs du pays de Nadjd chante ô Kéïs ta Leïlâ dont le nom ne se peut retenir dans sa bizarrerie
>
> Chante ô Medjnoûn celle que tu ne montres point (p. 57)

Deux besoins se font entendre dans le discours des femmes qui interpellent le Fou. D'abord, il leur faut passer par quelque chose qui leur soit connu et familier : il s'agit ici de la référence au poème de Djamî (le « pays de Nadjd » est une région de l'Arabie). Ensuite, il faut relier un nom à un être de chair, associer un nom à une image. Dans ce second cas, c'est de mémoire qu'il est question, puisque les femmes ne peuvent « retenir » le nom d'Elsa à cause de « sa bizarrerie » d'une part, et d'autre part parce qu'elles ne peuvent pas l'associer à une image.

L'étrangeté du nom d'Elsa survient très tôt dans la poésie d'Aragon, dès 1942, dans *Les Yeux d'Elsa* – première apparition de ce nom dans le titre même d'un recueil. L'entrée d'Elsa sur la scène poétique suscite du reste une certaine curiosité parmi les grands noms de la poésie, comme on peut le lire dans le « Cantique à Elsa » :

> Tant pis si le bateau des étoiles chavire
> Puisqu'il porte ton nom larguez larguez les ris
> On le verra briller au grand mât du navire
> Alors Hélène Laure Elvire
> Sortiront t'accueillir comme un mois de Marie
>
> Elles diront Elsa comme un mot difficile
> Elsa qu'il faut apprendre à dire désormais
> Elsa qui semble fait d'un battement des cils
> Elsa plus doux que n'est Avril
> Elles diront Elsa que c'est un mois de Mai
>
> Elles diront Elsa sans que ça soit étrange [8]

Le poète souligne d'abord la difficulté qu'il peut y avoir à prononcer le nom d'Elsa pour des bouches encore inaccoutumées à le faire. Très vite, cependant, les femmes célébrées par les plus grands poètes (l'Hélène de Ronsard, la Laure de Pétrarque, l'Elvire de Lamartine) accueillent Elsa, et déjà ce nom ne leur est plus étranger. Il faut noter en outre que la dernière strophe du recueil de 1942 commence ainsi : « Mon amour n'a qu'un nom c'est la jeune espérance », ce dernier mot rimant avec « France » [9]. Le poète de la Résistance fait donc du nom de la femme chantée le symbole de la France, alors que ce nom même n'est pas d'origine française. Ainsi, dès

8. Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, dans *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 795.

9. *Ibid.*, p. 803.

qu'il commence à utiliser le nom d'Elsa dans sa poésie, Aragon joue et travaille avec l'altérité inhérente à ce nom propre.

Dans son poème de 1963, il récupère cette « bizarrerie » du nom d'Elsa ; mais, alors que dans le « Cantique à Elsa » l'étrangeté du nom était d'ordre poétique, place devant être faite à Elsa parmi les grands noms des femmes chantées, dans *Le Fou d'Elsa*, l'étrangeté est d'ordre linguistique, et est décrite de manière très précise, comme dans l'ouverture de la section des « Chants du Medjnoûn » :

> Il ne nous est rien parvenu des chants nombreux qu'au long de sa vie Kéïs Ibn-Amir an-Nadjdî, qu'on appelle Medjnoûn Elsa ou Al-Zâ (ce qui est barbare, le zeïn comme le sîn étant lettres solaires, et donc l'on devrait dire Es-Sâ ou Az-Zâ, d'où probablement la supposition que ce nom étrange pourrait être un camouflage de celui de la déesse préislamique Al-Ozza. . .). (p. 61)

Sur le plan de l'énonciation, le discours présenté dans la parenthèse est sans doute attribuable à un locuteur de culture arabe qui pose sur le Medjnoûn et sa poésie un regard arabe. Afin d'observer les étapes par lesquelles passe ce locuteur pour transformer le nom « Elsa » ; en l'assimilant progressivement à sa propre langue dans le but de comprendre le Fou, il faut avoir à l'esprit le fait que cette tentative de transformation procède avant tout d'une suspicion à l'égard du chantre andalou, étant donné que sa prononciation est qualifiée de « barbare » et que l'on prête à celui qu'on ne comprend pas une volonté de *camoufler* quelque chose derrière la bizarrerie des vocables.

Le locuteur arabe est sans doute la voix chargée de représenter la communauté des habitants de Grenade. Ce locuteur se dessine dans la parenthèse, mais aussi dans le syntagme qui la précède – le surnom « Medjnoûn Elsa ou Al-Zâ ». On remarque tout d'abord que cette appellation constitue une première transformation du nom d'Elsa : du prénom tel qu'il est chanté par le Fou dans son étrangeté à la langue arabe, on passe à un nom légèrement modifié et intégré à la phonologie de la langue du locuteur, le « El » initial d'« Elsa » devenant l'article « Al- » pour aboutir à « Al-Zâ ». Ensuite, les remarques grammaticales qui figurent dans la parenthèse témoignent de la précision du travail documentaire effectué par Aragon. Il existe vingt-huit lettres dans l'alphabet arabe, réparties en deux catégories égales, quatorze lettres solaires et quatorze lettres lunaires ; or la parenthèse souligne à juste titre que, devant les lettres dites solaires que sont le *zeïn* et le *sîn* (selon que l'on prononce le mot [ɛlza] ou bien [ɛlsa]), il devrait y avoir élision de l'article et doublement de la première lettre, ce qui donnerait « *Es-Sâ* » ou « *Az-zâ* ». On perçoit dans cette deuxième transformation, qui relève cette fois de la grammaire, un regard dépréciatif à l'égard de ce qui est étranger, « barbare », et la transformation apparaît dès lors plutôt comme une correction, le locuteur estimant que c'est l'autre, le Medjnoûn, qui commet une faute de langue. Enfin, la troisième transformation est d'ordre étymologique et culturel : au nouveau nom obtenu, c'est-à-dire « Az-Zâ », le locuteur formule une hypothèse étymologique, qui le conduit à lire dans « Az-Zâ » une forme dérivée et même *camouflée* « de la déesse préislamique Al-Ozza ». Une fois encore, le locuteur cherche dans sa propre

culture (en l'occurrence religieuse) une explication qui réduit le sentiment d'étrangeté à l'égard du Medjnoûn et de la femme chantée, explication qui ne rend pas la démarche du Fou plus acceptable, mais qui rend possible l'exercice d'un jugement raisonnable vis-à-vis de cette démarche.

Cette tentative de traduction du nom propre qu'est Elsa, si elle vise à comprendre ce qui est étranger, reste incomplète et infructueuse. En effet, en modifiant la forme d'un nom (c'est-à-dire en passant d'Elsa à Al-Zâ), et en changeant ainsi son signifiant, le locuteur altère inévitablement le signifié, puisque la déesse préislamique Al-Ozza (déduction consécutive du processus de transformation) est un référent bien éloigné de la femme du XX^{e} siècle chantée par le Medjnoûn. Or comme l'effort de compréhension de la part du locuteur grenadin se solde par un échec, la traduction d'Elsa en Al-Ozza étant insatisfaisante, l'incompréhension des Grenadins face à l'amour du Medjnoûn les conduit à user de violence contre ce (et celui) qu'ils ne comprennent pas. C'est ce que l'on constate dans les pages consacrées au procès du poète, qui le mènera dans la prison de l'al-Kassaba :

> [...] cet homme [le Fou] faisait sa prière tourné non vers La Mecque, mais semble-t-il vers le nord-est, comme si la kibla, en dépit de son nom, était située quelque part dans les neiges de la djâhiliya. Quand ils lui en avaient fait observation, le mécréant leur avait répondu qu'il ne priait pas en direction d'une pierre, mais d'un être de chair, ce qui est idolâtrie d'évidence, d'autant qu'il résulte des déclarations du susdit Medjnoûn, qu'il s'agit d'une femme dont le nom difficile à prononcer semble d'Égypte ou de Syrie, et devant le refus de se tourner correctement ils avaient tiré leurs fouets, espérant ainsi persuader le délinquant de se conformer à la Loi, mais en vain, si bien qu'ils frappèrent. (p. 212)

Par son traitement de la fable du Fou, Aragon cherche à montrer comment, dans un contexte de tensions politico-culturelles, l'ignorance ou l'incompréhension conduisent la collectivité à exercer une violence contre celui qui s'écarte de la norme. Dans l'histoire du *Fou d'Elsa*, la culture arabe et islamique à Grenade est menacée par la culture catholique et doit s'efforcer de maintenir son autorité. Cette tension progressive est habilement tissée au fil des pages. C'est dans ce contexte que le comportement incompris du Medjnoûn, d'abord perçu comme risible (c'est l'exemple des femmes dans la rue, à un moment de la fiction où la menace des armées espagnoles semble plus distante), finit par être considéré, face à l'insécurité et à la précarité croissantes qu'entraîne le siège de la ville, non seulement comme un comportement déviant par rapport à « la Loi », mais comme un comportement hérétique qui menace la Loi.

La reconstruction du nom propre, qui présente celui d'Elsa comme le plus singulier de tous, s'avère déterminante. L'étrangeté de la « femme à l'Islâm étrangère », l'étrangeté de ce qui est autre (les consonances russes du nom d'Elsa) permet de souligner la singularité de l'amour du Medjnoûn au moyen du nom de la femme qu'il aime. Dans l'exemple de la dérivation d'Elsa en Al-Ozza, Aragon construit et met en scène dans l'espace d'une simple parenthèse un processus de traduction où l'on peut voir une forme d'acculturation. Ce processus souligne la nécessité pour tout locuteur (ici les

habitants de Grenade) de rattacher un vocable étranger à ce qui lui est connu, de le modifier de sorte qu'il s'intègre aux codes de la langue qui l'accueille. Cela signifierait alors que le vocable étranger, et, par métonymie, l'Autre, ne peut être identifié qu'une fois assimilé à la langue. Or l'assimilation de l'Autre dans la langue du locuteur conduit à une déformation de l'identité profonde du premier (un changement du signifiant entraîne un changement du signifié). Le locuteur ne peut donc pas recevoir l'Autre tel que celui-ci se présente à lui. Il le stigmatise dans sa différence qu'il ne comprend pas, et c'est le début d'un mécanisme de violence contre lui exercée. Telle semble bien être la leçon de la tentative de traduction du nom d'Elsa par le locuteur arabe.

L'intense travail de documentation effectué et affiché dans le poème par Aragon lui-même illustre une démarche qui cherche à comprendre l'autre en profondeur, dans sa différence, sans vouloir nécessairement réduire celle-ci. Cette différence, dans *Le Fou d'Elsa*, c'est le rapport à l'histoire du peuple arabo-andalou, qu'il s'agisse de son histoire politique, religieuse, culturelle, philosophique ou littéraire ; mais c'est avant tout la différence qui se manifeste dans la langue. Il y a chez Aragon une pensée qui fonde la nation sur une communauté, voire une identité linguistique. À la différence de certains intellectuels nationalistes pour qui la pureté de la langue française impose de traduire les noms propres pour qu'ils se conforment aux règles de la phonologie française, Aragon souhaite maintenir cette altérité que nierait l'assimilation par la traduction [10].

Les deux phénomènes de traduction analysés relèvent de la poétique de l'infraction qui fournit le cadre à l'ensemble du poème de 1963 : on a vu dans « L'encore » que le geste de résistance du poète face à l'implacabilité du temps passe par la faute grammaticale qu'autorise la traduction ; quant à la triple faute phonétique, grammaticale et étymologique du nom d'Elsa selon le point de vue du locuteur arabe, elle permet de montrer comment le caractère intraduisible d'un nom propre suggère la résistance à l'altération de l'identité d'un individu absolument autre. La mobilisation d'une telle diversité de langues dans *Le Fou d'Elsa* est au service d'une réflexion sur le langage chère à Aragon, qui déclare en 1942 qu'« il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours [11] ». En tant qu'elle permet l'infraction, la traduction devient ainsi une ressource indispensable à l'écrivain désireux d'un profond renouvellement de la poésie.

10. Nous pensons ici au linguiste et psychanalyste français Édouard Pichon (qu'Aragon cite en 1967 dans *Blanche ou l'oubli*), qui s'est livré avec le stylisticien Leo Spitzer à un débat sur la traductibilité des toponymes en français dans les années 1930 dans la revue de linguistique *Le Français moderne*.

11. L. Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, *op. cit.*, p. 747.

Bibliographie

Aragon, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963.

Aragon, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Bismuth, Hervé, *« Le Fou d'Elsa » d'Aragon : métissages linguistiques et discursifs*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

Boulaabi, Ridha, *L'Orient des langues au XX^e siècle. Aragon, Ollier, Barthes, Macé*, Paris, Geuthner, 2011.

Collinet-Waller, Roselyne, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

Le Ray, Johanne, « Aragon et l'expérience de l'étranger : la traduction comme laboratoire de la création », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n° 15, « Aragon trente ans après », p. 89-102.