

La porosité intime des nuances :
Federico Fellini, Jacqueline Risset et la traduction d'Intervista

Laura Santone*

*La creatività è avventura nel buio
in una notte in fondo al mare /
La créativité est une aventure dans le noir
dans une nuit au fond de la mer.*

F. Fellini

RÉSUMÉ

Cet article revient sur la traduction française que Jacqueline Risset avait faite en 1987 du film *Intervista*. Une traduction qui, à la façon de Dante, mais aussi de Joyce, s'articule « en une série de strates » et dont Fellini est enthousiaste. Mais au moment où le film sort en France, le 23 décembre 1987, la version sous-titrée apparaît manifestement modifiée. C'est le début d'une aventure judiciaire qui suscitera l'intérêt de la presse de l'époque : Fellini crie au massacre, il dit que le nouveau doublage signé par Carasso a détruit « toutes les nuances du film », alors que Risset, pour sa part, dénonce une « banalisation systématique », une vulgarité d'ensemble appauvrissant l'univers poétique du cinéaste. En nous appuyant sur un corpus de passages où la traduction de Carasso est comparée à celle de Risset, nous essayons de faire ressortir les profondes différences entre les deux versions. Là où Risset traduit poétiquement, Carasso traduit prosaïquement ; Risset avance en traducteur-poète et démontre que, tout comme traduire Dante, traduire Fellini mobilise les enjeux du poétique, car il s'agit de faire émerger la vitesse, le rythme, le souffle, les trébuchements du sens, tous ces éléments qui créent une atmosphère dans la couleur d'une vision.

ABSTRACT

The article returns to Jacqueline Risset's 1987 French translation of the film *Intervista*. A translation that, in the manner of Dante, or of Joyce, proceeds through « a series of layers » and of which Fellini is enthusiastic. But as soon as the film was released in France, on 23rd December 1987, the subtitled version appeared visibly altered. It is the beginning of a legal action which will attract the attention of the press : Fellini is furious and claims that Carasso's subtitles have destroyed « all the nuances of the film », while Risset, for her part, denounces a « systematic banalization », an overall vulgarity that impoverishes

* Università Roma Tre.

the film maker's poetic universe. Through the comparative analysis of a corpus of texts in which Carasso's translation is compared to Risset's, we'll try to highlight the profound differences between the two versions. While Risset translates poetically, Carasso translates prosaically ; Risset proceeds as a poet-translator proving that, like translating Dante, translating Fellini involves a poetic sensibility since it is a matter of capturing speed, rhythm, breath, sense suspension, that is all those elements that create an atmosphere in the colour of a vision.

Federico Fellini figurait parmi les amis les plus chers de Jacqueline Risset. Ce n'est pas un hasard si Fellini revient, à côté de Dante, Proust, Bataille, Rimbaud – entre autres –, dans les rêves qui traversent *Les instants les éclairs*, sorte de biographie onirique en prose que Risset publie chez Gallimard en 2004. Leurs rencontres n'étaient jamais – comme on le verra mieux plus avant – une conversation seul à seul, ils avaient l'habitude de convier toujours un invité d'exception, « cet ami à moi, qui est aussi ami à toi »¹, qui répondait au nom de Dante. Tout comme l'auteur de la *Divine Comédie*, pour Risset Fellini était un visionnaire, un créateur de l'image rêvée qui déclenchait de vision en vision de nouvelles interférences en redessinant à chaque fois les limites incertaines et poreuses entre le réel et l'imaginaire. Elle en appréciait, en particulier, la capacité de se porter, « comme un écrivain, à l'intérieur du langage », dans sa densité germinative, et de le scruter d'un regard « précis, très analytique, et en même temps comme inconnu »². Il s'agit, pour Fellini, de faire de la narration un processus toujours en formation, censé faire défiler et proliférer les signes « comme des ritournelles sémantiques et visuelles », pour le dire ici avec une très belle expression de Paolo Fabbri³. Se porter « à l'intérieur du langage » n'est donc pas, pour le cinéaste, travailler sur l'intériorité, mais plutôt articuler la caméra sur ce que Deleuze appelle « interne »⁴ – vs éternel –, à savoir un devenir qui ne se confond ni avec l'histoire ni avec le temps, mais qui ouvre sur la pression de l'« inconnu », sur la fugacité de l'instant, sur ces éclairs – « vifs instants de naissance absolue »⁵ si chers à Jacqueline Risset – que le cinéma a le pouvoir épiphanique de capter, retenir, faire durer... Et je voudrais alors, avant d'aborder les étapes de la traduction française d'*Intervista* et afin d'en faire mieux ressortir toutes les “nuances” qui la jalonnent, retraverser à vol d'oiseau cet univers en m'arrêtant brièvement sur les lieux saillants de la création fellinienne.

Tout d'abord le rapport aux mots. Il y a, chez Fellini, un rapport direct au langage, entendu, de façon quasi saussurienne, comme une masse

¹ J. RISSET, *L'Incantatore. Scritti su Fellini*, Milano, Libri Scheiwiller, 1994, p. 109. C'est moi qui traduis. Dorénavant, sauf mention contraire, toutes les traductions en français des citations tirées de l'italien seront par mes soins.

² *Ibid.*, p. 100.

³ P. FABBRI, *Sotto il segno di Federico Fellini*, Bologna, Luca Sossella editore, 2019, p. 47.

⁴ G. DELEUZE, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.

⁵ J'aime reprendre ici les vers de *Petits éléments de physique amoureuse*, coll. L'Infini, Gallimard, Paris 1991, p. 58.

de signes « multiforme et hétéroclite »⁶. C'est en se plongeant dans cette réalité magmatique qu'il puise des lignes, des contours, des formes, des vibrations, un magma protéiforme qu'il manie avec flexibilité et rigueur à la fois, en déclinant les signes linguistiques comme les indices d'une présence, comme les dépositaires d'un savoir à réveiller, ce qui lui permettait de traiter ses films comme des fresques oniriques ou, plus précisément, comme des rêves diurnes. « Les rêves », disait-il, « nous enseignent qu'il existe un langage pour toute chose »⁷. Autrement dit, les rêves nous enseignent qu'il existe des signes, ou mieux, comme l'écrit Paolo Fabbri, qu'il existe, chez Fellini, des *segnacci*, soit des signes dilatés – signes de signes, signes sur signes –, où les mots s'avèrent liés à une raffigurabilité, à une intimité verbo-visuelle allant au-delà du continuum de la trame, au-delà de la narration et de sa signification « pure et dure ». Il s'agit ainsi de pratiquer, dans le langage, une « dilatation déformante » visant à redessiner – et réinventer – le réel, l'imagination, l'écriture cinématographique. Pratique que Fellini découvre chez Rossellini :

C'est ainsi, en voyant Rossellini au travail, que j'ai cru découvrir, pour la première fois, qu'il était possible de faire du cinéma dans le même rapport intime, direct, immédiat avec lequel un écrivain écrit ou un peintre peint⁸.

La plume et le pinceau, donc, comme les deux faces d'une même médaille : Fellini tient la caméra comme on tiendrait une plume ou un pinceau ; l'écran du cinéma comme une grande toile, ou mieux, en convoquant un néologisme barthésien, comme une texture, un tissu de « sécrétions constructives » générant « un entrelacs perpétuel »⁹ entre mots, couleurs et images. Fellini utilise à cet égard la métaphore de la mosaïque, qu'il évoque au cours d'une interview en s'attardant sur la notion d'improvisation :

Je déteste parler d'improvisation à mon propos. Ma démarche n'est pas

⁶ Cf. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 2005 [1916].

⁷ Cité in FABBRI, cit., p. 46.

⁸ Cité in J.A. GILI, *Le Magicien du réel*, Paris, Gallimard, 2009, p. 99. Rappelons que Fellini fait ses premiers pas dans le cinéma sous la direction de Rossellini, qui l'avait voulu à ses côtés d'abord pour le scénario de *Paisà* et ensuite pour *Rome ville ouverte*.

⁹ Cf. R. BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 101. Il vaut aussi la peine de souligner que Barthes, qui regardait d'un œil attentif le cinéma et son effet d'« hypnose » incantatoire, était particulièrement fasciné par le cinéma de Fellini.

du tout celle-là. Je suis ouvert, disponible à toutes les rencontres qui m'aident par une sorte de magie à construire ma mosaïque¹⁰.

Dans un cas comme dans l'autre le geste est le même : il s'agit d'assembler – d'*entrelacer* – des motifs, des figures, des mouvements, des visions mobilisés par une « sécrétion » sous-jacente à l'œuvre, tout en restant *ouvert* aux surprises du nouveau – à l'inconnu. Ce que le cinéaste appelle « une sorte de magie » se révèle dès lors le moment d'une épiphanie qui *ouvre* sur une perspective absente, secrète, « celle que l'on avait sous le nez et que vos yeux ne voyaient pas », pour le dire avec les mots de son ami Vincenzo Mollica¹¹. Une perspective où le langage représente, comme le souligne bien Risset, « une réalité fondatrice » : « la langue de chaque personnage – poursuit Risset – est ce qui le constitue, et son attention [de Fellini] aux faits de langue, et à la littérature, était constante »¹². De là son goût pour les mots – Jean A. Gili parle de « délices des mots » chez Fellini¹³ – et sa façon de plaisanter, non sans une pointe d'orgueil, sur le fait d'être entré dans le dictionnaire italien en incarnant l'adjectif *felliniano*, rendu par *fellinesque* dans le langage courant américain :

Mon père voulait que je devienne ingénieur, ma mère que je devienne évêque, mais moi, je suis devenu un adjectif. Je ne sais pas ce que veut dire « fellinesque », j'imagine que cela se réfère à quelque chose d'opulent, d'extravagant, d'onirique, de bizarre, d'anormal, de pathologique, de névrotique, de déconnant... Oui, peut-être que déconnant est la chose qui me correspond le plus¹⁴.

De là, également, sa passion pour les néologismes, notamment *paparrazzo*, forgé lors du tournage de *La dolce vita*¹⁵. Entré immédiatement dans

¹⁰ 1969 - *L'Express va plus loin que Federico Fellini*, propos recueillis par P. Billard, M. Cotta et M. Germani, <https://www.lexpress.fr/culture/cinema/1969-l-express-va-plus-loin-avec-federico-fellini_2090428.html> (dernier accès le 25 mai 2021).

¹¹ GILI, cit., p. 111

¹² J. RISSET, « Fellini e Dante », in *L'Incantatore*, cit., p. 94.

¹³ GILI, cit., p. 98.

¹⁴ *Fellini: Hollywood mi hai fatto sognare*, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/03/30/fellini-hollywood-mi-hai-fatto-sognare.html>> (dernier accès le 25 mai 2021).

¹⁵ En contractant les mots « papatacci » – moustiques – et « ragazzo » – garçon –, Fellini avait inventé ce mot pour désigner le jeune photographe qui accompagnait Marcello

le dictionnaire italien, le mot, et son pluriel « paparazzi » ou « paparazzis », s'est ensuite installé par emprunt dans plusieurs dictionnaires bilingues pour définir un photographe de presse pourchassant les célébrités¹⁶. Mais le goût néologique court aussi dans *La città delle donne*, où Fellini forge le mot « progressenza », « une cabriole philologique », comme il l'expliquera lui-même en véritable lexicologue, synthétisant « progrès » et « décadence », l'idée de progrès ayant déjà en soi, selon le cinéaste, sa décadence¹⁷.

Mais il y a plus. La sensibilité fellinienne pour la traduction se révèle directement proportionnelle à ce jeu de remotivation de la *lettre*, qui marque d'une nouvelle verve sémantique les dictionnaires. Son appréciation du titre en français de *La dolce vita*, devenu *La Douceur de vivre* est, à cet égard, symptomatique :

[...] ils l'ont traduit dans son sens le plus vrai. *C'était celle-là l'intention*, de mettre ensemble, en dramaturge, en constructeur de trames, un grand récit, avec beaucoup de personnages, avec des épisodes dramatiques, des affrontements, des violences, des tragédies. Et sur le fond, malgré tout, la douceur mystérieuse de la vie, de l'existence¹⁸.

Mastroianni. Giulietta Masina avait raconté au cours d'une interview que c'était elle qui avait suggéré ce jeu de mots à Fellini, alors que, d'après la version d'Ennio Flaiano, qui avait collaboré au scénario de *La dolce vita*, Fellini s'était inspiré du nom d'un personnage d'un livre de George Gissing qu'il était en train de lire au moment du tournage. Dans un cas comme dans l'autre reste le plaisir, typiquement fellinien, de jouer avec les mots en les irriguant d'une lympe nouvelle.

¹⁶ Et le mot a aussi incrémenté, par extension analogique, les langues d'accueil : ainsi le mot « ecorazzi », combinaison de « paparazzi » et « ecological » en anglais, devenu en français « écorazzi » pour définir, dans les deux langues, un « journaliste qui s'intéresse à l'engagement écologique des stars et critique, souvent de façon acerbe, leurs manques de cohérences », comme on le lit sur le dictionnaire en ligne *Reverso*. Et en demeurant toujours sur le set de *La dolce vita*, on ne peut pas signaler que « dolcevita », écrit sans espaces, désigne en italien un type de pull, à savoir le col roulé que portait Mastroianni dans le film.

¹⁷ F. FELLINI, *L'arte della visione*, Torino, Donzelli editore, 1993, p. 8. Et il vaut la peine de rappeler, en passant, que ce néologisme alimente le processus de création lexicale en inspirant, sur le versant esthétique-philosophique, la notion de « procadanza » de Gilles Deleuze, qui par ce mot illustre le travelling fellinien, jeu de forces où coexistent, dans une « succession horizontale des présents qui passent », les images « d'une seule et même contemporanéité » : le présent et le passé, l'enfant, l'adulte et le vieillard, le réel et le spectaculaire, bref, « le jaillissement de la vie ». Cf. DELEUZE, cit., p. 121 et 122.

¹⁸ *Ivi*, p. 25. C'est moi qui souligne.

Mots qui, en plus d'éclairer la genèse du film, semblent s'inscrire dans la droite ligne d'une méditation traductologique, tant ils semblent entrer en résonance avec les réflexions qu'Umberto Eco fait sur la traduction en tant que forme d'interprétation devant réverbérer l'intention du texte¹⁹, cette toile de fond qui tisse le matériau même d'une œuvre. Mais ce n'est pas tout car, à bien y regarder, il n'est pas hasardeux de dire que Fellini possède un véritable talent de traducteur. Et dans la boîte à outils de Fellini traducteur nous trouvons, tout d'abord, la lumière :

La lumière, c'est tout, le vrai monde de l'expression du cinéma. Elle est sentiment, idéologie, philosophie, adjectivation²⁰.

La lumière, en d'autres termes, éclaire les zones signifiantes du tournage, elle exprime – traduit – ce qui n'est pas dit, soit les intentions du créateur en ajoutant – l'occurrence du mot « adjectivation », dont l'étymologie *ad dicere* renvoie à « ajouter », n'est pas indifférente – ce qui échappe aux sens ordinaires, ce halo imperceptible qui donne expression à l'invisible, à l'indicible, à l'intime. Comme il l'avouait à Jacqueline Risset :

Il existe parfois une vibration, une transparence, quelque chose qui est moins qu'une ombre, qui est moins qu'une lumière, quelque chose qu'on ne peut pas exprimer sur le plan des sens²¹.

À côté de la lumière, la couleur, « moyen expressif très précieux si elle est utilisée à la manière de la peinture »²², est traitée de façon à suggérer l'atmosphère, à enrichir le film « d'une nouvelle dimension » afin de renforcer visuellement la puissance descriptive de la structure et des sentiments d'une histoire. En se référant à *Giulietta degli spiriti*, qu'il considérait comme son premier vrai film en couleurs, Fellini affirme :

J'avais déjà fait un épisode en couleurs pour *Boccaccio '70*, mais à cette occasion, je n'avais pas vraiment affronté ce problème [...]. Avec *Giulietta degli spiriti*, au contraire, la couleur se pose pour la première fois comme un problème totalement expressif, les premières images du film

¹⁹ Cf. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

²⁰ FELLINI, *L'arte della visione*, cit., p. 6.

²¹ RISSET, cit., p. 79.

²² In GILL, cit., p. 100.

se révèlent à moi en couleurs, l'histoire, sa structure, son sentiment sont déterminés et vivent exclusivement à travers la couleur et il n'y a donc que la couleur qui puisse les raconter, les traduire, les exprimer²³...

La couleur, donc, comme le noyau germinatif d'une pratique sémiotique filée : raconter, traduire, exprimer. Autrement dit, produire, dans un soulèvement de strates, la *translation* du réel, ou mieux, libérer les instants d'apparition d'un réel extra-ordinaire déployé à travers un montage qui fait basculer les conventions narratives habituelles²⁴. Et comme « lorsqu'on aime un film, on ne peut pas s'arrêter à l'écriture »²⁵, la musique – celle de Nino Rota et de Piovani notamment – est convoquée tout autant pour faire de la caméra le dispositif d'une révélation, une sorte de lanterne magique, ou de machine à rêves, où ce qu'on voit n'est pas ce qui est, mais ce que les prises de vue de l'artiste-cinéaste veulent bien transcrire et nous dévoiler.

Après cet excursus fait en guise de préambule, j'en viens maintenant à *Intervista*. Tourné en 1987, ce « filmetto », comme Fellini lui-même l'appelait, montre le cinéaste qui se raconte en train de réaliser un nouveau film inspiré par *l'Amérique* de Kafka. Pendant la préparation du tournage, une équipe de télévision japonaise vient l'interviewer dans les studios de Cinecittà. Commence alors une plongée dans les coulisses du cinéma qui est à la fois une plongée dans la mémoire : dans le sillage de *Block-notes d'un cinéaste*, Fellini revient sur sa méthode, sur ses souvenirs personnels, sur l'interview d'une diva du muet réalisée lorsqu'il était jeune journaliste,

²³ *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

²⁴ Ce traitement « pictural » de l'image cinématographique doit beaucoup à la leçon de Picasso, que Fellini avait connu à travers l'essai que Jung lui avait consacré en 1932. Comme le souligne bien Paolo Fabbri, il y a un cubisme dans la structure narrative de Fellini, une « décomposition picassienne » dont relèvent les phases du montage et du mixage. À cela il faut ajouter sa passion pour la bande dessinée et ses collaborations comme vignettiste à la *Domenica del Corriere* et au *Marc'Aurelio*. On est tenté de parler de remédiation au sens où l'entendent J.D. Bolter et R. Grusin, c'est-à-dire en tant qu'espace d'inter-action convoquant de nouvelles configurations esthétiques relevant d'un dispositif préexistant. Nous renvoyons à J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 1999 ; et à R. PALLAVICINI, *Mi chiamo Federico e il mio cinema è nato dai fumetti*, <<https://www.bookciakmagazine.it/mi-chiamo-federico-e-il-mio-cinema-e-nato-dai-fumetti-fellini-story-in-un-intervista-dantan/>> (dernier accès : 20 mai 2021).

²⁵ F. Fellini, *Voyages en Italie, Rétrospective*, Cinémathèque Française 1 octobre-20 décembre 2009 ; <<https://www.critikat.com/panorama/retrospective/federico-fellini-2/>> (dernier accès : 20 mai 2021).

sur *La dolce vita* et sur le couple Matroïanni-Ekberg vingt-sept ans après. On assiste à une interview « au carré », et comme ne manque pas de remarquer Risset, Fellini, à l'instar de Dante, mène un voyage au cours duquel « il s'arrête pour décrire au lecteur l'œuvre qu'il est en train d'écrire », en donnant vie à des « moments d'ardeur et de joie »²⁶.

Dans *Intervista* le voyage commence, notamment, en tramway. Le réel se confond immédiatement avec le spectacle dans une atmosphère magique, peuplée d'apparitions qui greffent le merveilleux sur le quotidien. Ainsi les Indiens, les éléphants, le maharaja, les cascades, apparitions qui renvoient à un temps fabuleux, à des situations purement optiques et sonores qui alimentent « l'allégresse de l'imaginaire » – encore Risset – et qui, comme l'écrit Deleuze, ne s'inscrivent pas dans la progression de l'action étant « des images subjectives, souvenirs d'enfance, rêves ou fantasmes auditifs et visuels »²⁷ déconnectés de toute linéarité. Ainsi, encore, la scène de la fontaine de Trevi, fulguration d'un instant de rêve que le cinéma a le privilège de capter et de rendre éternel. Tout se passe, comme Fellini l'avait appris de Jung, entre créativité et jeu²⁸, au fil d'un langage qui, dégagé de ses emplois, débouche sur « une nouvelle race de signes, les *opsignes* et les *sonsignes* »²⁹. Et il est intéressant de constater que Fellini lui-même semble s'expliquer sur ce rapport renouvelé aux signes lorsque, en conversant avec Alain Resnais, il laisse entendre toute l'importance qu'a pour lui l'action de « montrer » en défiant les voies ordinaires de la représentation. Il dit :

Je ne veux pas raconter, mais montrer.

Et en se référant à la peinture :

J'aime toute peinture qui montre plusieurs choses, ou plusieurs aspects d'une chose à la fois, les tableaux de Bosch ou Bruegel par exemple. Je

²⁶ RISSET, cit., p. 94.

²⁷ DELEUZE, cit., p. 13.

²⁸ « La créativité et le jeu vont d'un même pas », avait écrit Jung. Fellini s'approche de Jung par la médiation d'Ernst Bernhard, médecin berlinois qui s'était installé à Rome en 1936 et dont il devient un des patients les plus célèbres. Au cours de son analyse, qui dura quatre ans au rythme de trois séances par semaine, Fellini découvre Jung et le texte qui le passionnera le plus sera *Souvenirs, rêves et pensées*. Cf. T. KEZICH, « Intervista », in *Fellini*, Paris, Gallimard, 2007.

²⁹ Toujours DELEUZE, in cit., p. 13.

suis toujours allé dans ce sens. Lorsque j'ai tourné *La dolce vita*, j'aurais voulu pouvoir contenir tout le film dans un seul plan³⁰.

Car il s'agit, pour lui, de brouiller les frontières entre le subjectif et l'objectif, entre le physique et le mental, entre l'action, l'optique et le sonore au profit d'une ouverture poétique qui dépasse le simple détail, la simple image, et qui tend vers une narration d'ordre figuratif où les *op-signes* et les *sonsignes* – ce que Le Clézio, de son côté, appelle les « pictogrammes magiques »³¹ – changent notre logique et « nos habitudes rétiniennes »³². De là, par conséquent, toute l'importance accordée aux rythmes, aux cadences, aux volumes, aux voix, aux jeux de clair-obscur, bref, à cette polyphonie faisant résonner à l'unisson l'amalgame sémiotique condensé dans l'image rêvée.

On comprendra, dès lors, comment un tel régime d'échange entre l'imaginaire et le réel, comment une telle exigence de coaguler le figuratif avec le sonore marque profondément l'opération de doublage et, de façon spéculaire, toute opération de traduction. À propos du doublage, Fellini y revient significativement au cours de ses entretiens avec Giovanni Grazzini, lorsqu'il explique son rapport aux mots :

Au début, probablement, je subissais davantage le caractère narratif du récit, je faisais un cinéma plutôt paralittéraire que plastique. C'est seulement plus tard que je me suis fié davantage à l'image, et désormais je cherche toujours plus à renoncer aux paroles en tournant. C'est au cours du doublage que je recommence à donner une grande importance au dialogue³³.

Et encore, en se référant à la voix :

... bien souvent, je suis contre l'utilisation du visage et de la voix du même comédien. Ce qui importe, c'est que le personnage ait une voix qui le rende encore plus expressif. Pour moi, le doublage est indispensable, c'est une opération musicale par laquelle je renforce la signification du figuratif³⁴.

³⁰ *Deux questions d'Alain Resnais*, « L'Arc », 45, 1971, p. 26.

³¹ J.-M. GUSTAVE LE CLÉZIO, *L'extra-terrestre*, « L'Arc », 45, 1971, p. 27.

³² *Ivi*.

³³ FELLINI, *Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Paris, Calman-Lévy, 1984, p. 99.

³⁴ *Ibid.*, p. 100.

Voilà aussitôt tracés, entre les lignes, les axes qui doivent orienter la tâche du traducteur : expression, musicalité, raffigurabilité. Mais, qui plus est, Fellini conçoit le doublage, et par inflexion la traduction, comme un espace à fond illustratif où faire rayonner le sens le plus profond, le plus intime de son œuvre, et, à la manière de Dante, il est guidé par un besoin de clarté, l'étape du doublage recouvrant exactement, en voulant le dire avec Dante, « ce qui, illuminant et illuminé, rayonne »³⁵. Il n'y a pas lieu de s'étonner, alors, si Fellini pense à Jacqueline Risset pour la version doublée et sous-titrée d'*Intervista* en français. Il la contacte par l'intermédiaire de Pietro Citati car ils ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, mais l'écho du succès de la traduction française de l'*Enfer*, que Risset avait publié chez Flammarion en 1985, avait rejoint Fellini et retenu son attention. C'est le début d'une collaboration professionnelle qui assumera bientôt les traits d'une grande complicité d'âmes et d'esprits. Et ce sera, entre autres, le début d'une aventure judiciaire qui fera l'intérêt de la presse de l'époque. Essayons de regarder de plus près.

La traduction d'*Intervista* de Risset paraît chez Flammarion, dans la collection « Cinémas », en décembre 1987. Dans la note qui accompagne le scénario italien, Gianfranco Angelucci insiste, très significativement, sur le fait qu'il s'agit d'un scénario tiré de la *moviola*, écrit après le film, « une sorte de tra-duction, comme il arrive, justement, lorsque on transfère d'une langue à l'autre le résultat d'une expression écrite »³⁶. Ce qui ne va pas sans comporter, comme toute pratique traductive l'enseigne, un problème de fidélité : « le problème est celui de rester fidèles aux résultats d'une opération artistique ne s'étant exprimée que par images »³⁷, poursuit Angelucci.

Lorsque Jacqueline Risset accepte de traduire *Intervista* elle se penche, donc, sur une interview que Fellini avait conçue « au carré », s'agissant d'une interview qui se dédouble dans la fiction et qui ne va pas sans entraîner, en même temps, une traduction qui ne pourra qu'être « au carré », le scénario en italien étant déjà le résultat d'une première opération traductive. Dans la note qui accompagne en guise d'introduction sa traduction Risset écrit :

³⁵ DANTE, *De l'éloquence vulgaire*, Paris, La Délirante, 1983, p. 30.

³⁶ G. ANGELUCCI, « Intervista. La sceneggiatura », in FELLINI, *Block-notes di un regista*, Longanesi & C., Milano 1988, p. 73. C'est moi qui traduis.

³⁷ *Ivi*.

Aux prises avec un film comme *Intervista*, qui ne ressemble pas aux autres films, et dont la caractéristique impérieuse – c’est son auteur même qui le rapporte – est l’imprévisibilité radicale, et la légèreté des jongleurs, la description écrite implique inévitablement la superposition lourde, le choix, la projection subjective, l’arrêt du sens... Toujours la description d’images réduit et ajoute : réduit l’ambiguïté, ajoute l’interprétation³⁸.

Et en soulignant la hardiesse fellinienne de cette « opération impossible » qu’est « la traduction des images en discours », elle ajoute :

La force et l’intensité d’invention chez Fellini sont telles, à chaque instant et dans chacun de ses films, qu’elles peuvent masquer l’importance du verbal. Ici, la juxtaposition des niveaux est totale : du vocabulaire technique au parlé familier en dialecte romain, aux interventions métalinguistiques (le metteur en scène), aux récits d’aventures exotiques, aux traités d’érotisme, aux citations de Kafka³⁹...

Or, c’est exactement à partir de ce jeu dialectique entre ce que Risset nomme « légèreté », « superposition », « juxtaposition », c’est-à-dire à partir de ce jeu d’emboîtement et de renvoi incessant entre images, écriture et mesures rythmiques, que la traduction de Risset prend son élan. Lieu de convergence entre l’intention du film et les différents registres qui le mé-tissent, cette traduction passe par une écriture qui, à la façon de Dante, mais aussi de Joyce, s’articule « en une série de strates, ou de feuillets ». Fellini en est enthousiaste, mais au moment où le film sort en France, le 23 décembre 1987, c’est Risset elle-même qui s’aperçoit, en se rendant au cinéma pour voir *Intervista*, que la version sous-titrée avait été modifiée depuis la présentation au Festival de Cannes⁴⁰. Elle appelle Fellini, qui dépose immédiatement plainte contre la société distributrice AMLF en demandant, malgré l’énorme succès que le film est en train de remporter – plus de cent mille spectateurs à Paris seulement en deux semaines –, la saisie immédiate de toutes les copies en circulation en France, sous astreinte de 100.000 francs par jour. « Le doublage a mas-

³⁸ RISSET, « Traduire Fellini », in FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, Paris, Flammarion, 1987, p. III.

³⁹ *Ibid.*, p. III-IV.

⁴⁰ Rappelons que le film avait été présenté hors compétition au festival de Cannes et remporté à l’unanimité du jury le prix du quarantième anniversaire.

sacré les nuances du film »⁴¹, déclare le cinéaste le 7 janvier dans un des articles que *Le Monde* consacre à cette affaire. En précisant quelques jours après, toujours dans les colonnes du même journal, qui revient sur la question avec un titre très parlant, « La version française d'*Intervista*. Fellini, traduction, trahison » :

Le sous-titrage est une opération délicatissime, je l'ai toujours reconnu. Il ne s'agit pas seulement de traduire, mais de se glisser avec modestie et discrétion dans une autre culture. Il y a toujours trop de sous-titres, et le travail accompli par Jacqueline Risset avec Marie-Claire Sinko, travail que j'avais suivi et approuvé, était justement aussi précis que léger⁴².

Mais que s'est-il passé exactement ? Pourquoi la presse parle-t-elle de traduction-trahison ? Reconstituons à vol d'oiseau les étapes de cette affaire, sans trop entrer dans les détails judiciaires : la société AMLF, qui avait acheté les droits de distribution d'*Intervista* pour la France, juge techniquement insuffisants les sous-titres de la version française et commande à Jean-Pierre Carasso, traducteur littéraire⁴³, de revoir cette version sans que ni Fellini ni Risset en soient avertis. Fellini porte plainte, deux audiences judiciaires ont lieu, suite auxquelles il doit renoncer à la saisie des copies et à la demande d'injonction financière car l'art. 5 du contrat, qui au moment de la signature avec Aljosh Production lui assurait un droit de regard absolu sur les versions étrangères, a entre-temps disparu, ne figurant plus ni dans le document de cession des droits à la société suisse Ferlyn, ni dans le document qui, dans un deuxième temps, avait transféré ces droits à la compagnie britannique Timothy Burril Productions, partenaire de la société AMLF. La boucle judiciaire est, donc, très rapidement bouclée, mais reste la question de la « trahison » : à une langue, à une culture, à une œuvre.

En partant du constat que traduire c'est toujours trahir, puisqu'il

⁴¹ « Fellini contre les versions françaises d' "Intervista" », *Le Monde*, 7 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/07/fellini-contre-les-versions-francaises-d-intervista_4069209_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021).

⁴² « L'affaire de la version française d' "Intervista". Fellini : "Je proteste" », *Le Monde*, 10 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/10/l-affaire-de-la-version-francaise-d-intervista-fellini-je-proteste_4070491_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021).

⁴³ Mais, comme le souligne le journaliste lui-même dans son article, traducteur « plutôt d'auteurs anglophones ».

n'existe pas d'équivalence parfaite mais seulement « présumée »⁴⁴, il faut de même rappeler le rôle joué par le traducteur, à savoir « la composante individuelle de la subjectivité traduisante »⁴⁵ dans la compréhension/interprétation du texte à traduire, approche qui s'inscrit dans le cadre d'un contexte spécifique, « à l'intérieur de certaines limites »⁴⁶. Et si ces limites sont, notamment, d'ordre culturel, social et historique, outre que linguistique, dans le cas de Risset-Fellini elles sont également d'ordre personnel en vertu d'une fréquentation qui était devenue un partage *sensible* du réel, scruté avec une curiosité et une lucidité hors du commun. Sans oublier le fil rouge qui tressait, dans l'intime, ce rapport extraordinaire, à savoir la même passion pour Dante, « présence constante, nourrissante, familière »⁴⁷ : « pendant la préparation de l'édition française d'*Intervista* – écrit Risset – un jeu quotidien était le dialogue sur Dante »⁴⁸.

C'est à l'ombre – ou sous la lumière – de Dante, donc, que cette traduction avance. Et on peut dire que c'est justement à Dante, qui en filigrane traverse tout le cinéma de Fellini⁴⁹, que renvoie dans le tournage d'*Intervista* la tension ternaire légèreté/juxtaposition/superposition évoquée plus haut. On retrouve cette tension dans la vitesse de l'invention fébrile, surprenante, imprévisible – ce que Fellini appelle « l'habileté et la légèreté des jongleurs »⁵⁰ ; on la retrouve dans la maîtrise des dialogues, dans ce « *trasumanar per verba* »⁵¹ qu'est chez Fellini le recours constant et massif au plurilinguisme :

Dans les dialogues, le statut du contradictoire et de l'ambiguïté est signalé par l'usage continu du plurilinguisme : toutes les strates hétéro-

⁴⁴ Comme le dit Ricœur, qui écrit : « D'où le paradoxe, dissimulé sous le dilemme pratique entre fidélité et trahison : une bonne traduction ne peut viser qu'à une équivalence présumée, non fondée dans une identité de sens démontrable, une équivalence sans identité ». Cf. P. RICEUR, *Temps et récit, tome 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 2005, p. 60.

⁴⁵ Cf. A. BRISSET, « L'identité culturelle de la traduction. En réponse à Antoine Berman », *Palimpsestes*, 11, 1998, p. 34.

⁴⁶ *Ivi*.

⁴⁷ RISSET, *L'Incantatore*, cit., p. 91 ; c'est moi traduis.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92 ; c'est moi qui traduis.

⁴⁹ Fellini disait, notamment, de son cinéma, qu'il s'agissait pour lui, à chaque fois, d'« une descente aux Enfers, avec des lueurs de Purgatoire et de Paradis ». Nombreuses avaient été les propositions que Fellini avait reçues pour réaliser un Enfer dantesque, mais il avait à chaque fois refusé car, disait-il, « ce film Dante l'a déjà fait ». *Ibid.*, pp. 109-110.

⁵⁰ FELLINI, « Filmetto », in *Intervista*, cit., p. II.

⁵¹ La référence va ici aux vers du chant I du *Paradis*.

gènes présentes dans la langue italienne (celles qui remontent jusqu'à Dante, celles-là mêmes qui fascinaient Joyce, lorsqu'il traduisait en italien des fragments de son *Finnegans Wake*)⁵².

Une dernière observation avant d'entrer dans les plis du doublage : à côté d'une grande sensibilité linguistique, Fellini révèle avoir, entre autres, une posture – et non moins un ethos – traductologique bien défini : lorsque, en parlant du doublage avec le journaliste du *Monde*, il évoque la modestie, la discrétion, la délicatesse, il esquisse une véritable méthode du traducteur, il trace les étapes de l'opération traductive en tant que pratique d'écriture « métissante », censée « se glisser » harmonieusement, avec précision et agilité à la fois, « dans une autre culture ». Et il éclaire, en même temps, l'espace de jeu – et d'enjeu – de la traduction de Risset. Mais il est temps de passer aux exemples.

En regardant la version italienne d'*Intervista* il n'échappe pas que deux mots en particulier parcourent d'un bout à l'autre les dialogues du film : *commendatore* et *dottore*. Ce sont deux appellatifs allocutifs, qui dans la communication exercent une fonction impressive car ils fonctionnent comme des signaux stylistiques dénotant des attitudes qui se manifestent selon le statut de l'interlocuteur et sa représentativité professionnelle⁵³. Le premier désigne une personne qui se distingue par son appartenance à l'un des grades les plus élevés des ordres nationaux et des ordres civils ; le second désigne une personne qui possède un grade académique ou le titre de docteur en médecine. Fellini reprend ces deux mots dans leurs couleurs vernaculaires, il les dépouille de leur aura lexicographique et les remet en jeu selon les connotations locales du dialecte romain, c'est-à-dire selon leur actualisation dans le discours avec la valeur de « respect amical »⁵⁴. Il y mêle ainsi les tons, le brio, l'ironie, l'« insubordination » du registre familier et d'un lexique qui n'a rien d'élevé.

Une première remarque s'impose, alors, d'emblée. Dans les dialogues d'*Intervista* ces deux appellatifs circulent par itération contiguë, l'un convoque l'autre, en créant de la sorte un jeu de continuité et de renvois entre le milieu et les métiers du spectacle, d'une part, et le milieu populaire, de l'autre. Raison pour laquelle Risset traduit par emprunt *commen-*

⁵² RISSET, « Traduire Fellini », cit., p. V.

⁵³ Selon le modèle phonostylistique fonctionnel de Pierre Léon. Nous renvoyons à son *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

⁵⁴ Comme l'explicite, significativement, la didascalie qui accompagne la première scène. Cf. *Intervista. La sceneggiatura*, cit., p. 75.

datore et dottore, elle en garde toute la couleur locale mais en la transposant dans la langue française, en accomplissant ainsi cet acte de métissage linguistico-culturel que Ricœur appelle hospitalité langagière⁵⁵, à savoir le plaisir d'un bonheur partagé entre le lecteur et l'auteur – dans notre cas, entre le spectateur et le cinéaste. D'où la traduction de « Vive le commendatore » pour « Evviva commendatore », les mots que Menicuccio, chef machiniste, adresse à l'inspecteur de production au tout début des dialogues. Carasso, de son côté, intervient avec un mot-à-mot en traduisant d'abord « commandeur » – « Vive le commandeur » –, qui devient ensuite, au cours du doublage, « monsieur » ou « patron ». Il fait subir au texte ce qu'Antoine Berman appellerait une tendance déformante⁵⁶, puisque qu'il fait une opération d'exotisation au profit – ou en dépit – d'une élégance supposée qui va détruire toute nuance relevant du registre populaire. Et il en va de même pour « dottore », rendu par « Maestro » – par exemple, quand Menicuccio, toujours au début du film, s'adresse à Fellini – ou destiné à disparaître dans la plupart des tours de parole du doublage. Là aussi nous avons affaire à une « déformation » du tissu de l'original, avec un appauvrissement qualitatif qui va homogénéiser « ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate »⁵⁷.

Mais ce n'est pas tout. Un autre aspect qui a retenu notre attention est le traitement des noms propres, plus précisément des diminutifs. Si le statut du nom propre est celui de l'unicité, cette fonction dans la langue italienne est renforcée par le diminutif qu'on dit d'affection, un trait caractéristique des italophones qui par le recours à ce type de diminutif visent à ajouter au plan linguistique de la référence les connotations – extralinguistiques – de la douceur, de la valeur affective, de la gentillesse. Ainsi, dans *Intervista*, pour Olga, la secrétaire d'édition que Fellini appelle « notre Olghina »⁵⁸. Traduire, comme le fait Carasso, par « petite Olga », en efface toute la tonalité « fellinienne », pour restituer un sens simplement littéral. Opération réitérée avec Mastroianni-Mandrake, que Fellini appelle « Marcellino », diminutif que Risset restitue très fidèlement, mais que Carasso efface complètement. Il l'élimine dans la scène XXXVIII,

⁵⁵ Cf. RICŒUR, *Sur la traduction*, Bayard, Paris 2004.

⁵⁶ En se référant au passage interlinguistique, Antonine Berman identifie treize tendances à la déformation. Cf. *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 [1985].

⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁸ Scène XI : salle maquillage intérieur jour.

au moment où Fellini rejoint Mastroianni qui est en train de tourner un spot publicitaire :

Salut, Marcellino, ça te va bien ça⁵⁹.

devient :

Ciao, tu es bien comme ça.

Et il l'élimine dans l'une des scènes les plus magiques et les plus touchantes du film, lorsque Mastroianni et Anita Ekberg, assis dans la cuisine de Villa Pandora regardent, projetée sur un drap qui semble dessiner la scène même du rêve, leur propre image dans la fontaine de Trevi. De l'écran arrive le dialogue du film, les deux sont visiblement émus, Mastroianni répète avec les lèvres les anciennes répliques et sur un ton extasié s'adresse à son amie, puis continue en disant :

Combien de questions je voudrais te poser encore, Anita – par exemple, tu n'aurais pas un petit verre de fine ?

Et la Ekberg, en éclatant de rire :

Mais va te faire foutre, Marcellino...⁶⁰

L'effet d'adoucissement, presque de tendresse, que le diminutif « Marcellino » apporte à cette réplique, n'échappe pas à l'oreille, et cela même à partir d'un point de vue rythmique, à partir de la respiration de la phrase, de son poids, de son mouvement – de son continu corps-langage, pour le dire ici avec Meschonnic⁶¹. Cette phrase perd toute sa légèreté dans la version de Carasso, la suppression de « Marcellino » crée une asphyxie rythmique qui interrompt tout à coup l'émotion du moment avec un effet de vulgarité que Risset définira « de brutalité cho-

⁵⁹ In FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, cit., p. 172.

⁶⁰ Scène XLI, p. 195. Et en se référant à ce clap Fellini ajoute significativement : « *Intervista* a été fait à quatre-vingt-dix pour cent avec un seul clap, un seul cadrage... quand tu dis *action* tu déchaînes un fluide, une tension, un acte d'accouchement, qui, les fois suivantes, ne retrouve pas la même spontanéité, le même bonheur ». In H. PERNOT, *L'Atelier Fellini, une expression du doute*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 119.

⁶¹ Voir, en particulier, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2009.

quante »⁶².

Un autre lieu du doublage où Carasso traduit avec une grande désinvolture, faisant preuve encore une fois d'une approche « déformante », est la scène du clap final, lorsqu'un machiniste entre dans le studio de Cinecittà, regarde en haut vers la caméra suspendue dans le noir, crie quelque chose d'incompréhensible et actionne son clap en disant « ... Un, première ! », après quoi l'image s'arrête et apparaissent en surimpression les lignes du générique. Dans la version revue par Carasso le titre n'est plus incompréhensible, on entend, et on lit clairement dans les sous-titres, « Intervista... Un... Première ! », « comme si le film qu'on vient de voir – protestera énergiquement Fellini – n'était qu'une ébauche, un brouillon, et qu'il allait enfin recommencer. Cette interprétation est pire qu'un contre-sens, c'est un mensonge »⁶³.

Et c'est justement cette interprétation “mensongère” que Fellini dénonce lorsqu'il dira, comme on l'a vu plus haut, que le doublage de Carasso a détruit « toutes les nuances du film », c'est-à-dire ce réseau de sens sous-jacents qui préside à la couleur et à la lumière du film même, ce surplus de sens qui se manifeste par « les écarts de style, les expressions surprenantes, en somme tout ce qui constitue le monde spécifique, parlé, d'un cinéaste »⁶⁴. Je voudrais alors, avant de conclure, juste revenir sur la scène de Villa Pandora pour m'attarder sur deux moments où les mots, irréductibles aux grilles du discours, vont au-delà de leur existence, de leur propre contingence, car ils sont plutôt des pulsions, des désirs – des nuances.

Le premier moment est l'apparition, que dans les didascalies du scénario Fellini qualifie de « triomphale », d'Anita Ekberg à l'entrée de sa villa, où la voiture du cinéaste vient d'arriver. Enveloppée dans un grand peignoir orange, avec une serviette de la même couleur en guise de turban sur la tête, Anita ouvre la grille. Sergio Rubini, assis à l'arrière de la voiture avec Mastroianni, avec une expression rêveuse s'exclame :

⁶² « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, 10 janvier 1988, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1988/01/10/jacqueline-risset-la-banalisation-est-systematique_4070492_1819218.html> (dernier accès: 25 mai 2021)

⁶³ « L'Affaire de la version française d'“Intervista”. Fellini : “Je proteste” », *Le Monde*, cit.

⁶⁴ « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, cit.

La voilà, c'est elle ! Je suis ému⁶⁵ !

Carasso rend :

C'est elle ! Je suis tout ému.

Le deuxième moment c'est quand Mastroianni, spectateur avec Anita Ekberg de la scène de la fontaine de Trevi, en la voyant troublée, avec les larmes aux yeux, lui dit :

Mais qui es-tu, toi ? Tu es une déesse, la mère, la mer profonde, la maison, tu es Ève, la première femme apparue sur la terre⁶⁶ ?

Carasso :

Qui es-tu ? Une déesse ? La mère, l'océan profond, la maison ? Tu es Ève, la première femme apparue sur la Terre.

Or, il est évident, aussi bien à la lecture qu'à l'oreille, qu'entre la version de Risset et celle de Carasso il y a une différence substantielle au niveau rythmique, ou plus précisément, comme le dirait Benveniste, une organisation différente du « mouvant », de ce *rhuthmós*⁶⁷ qui participe *intimement* à la construction du sens, et qui se joue, dans le cas de Fellini, entre langage, voix et visuel. Là où Risset traduit poétiquement, Carasso procède prosaïquement ; là où Risset, fidèle aux intentions de Fellini, méprise tout effet d'éloquence pour s'approcher de l'instant, l'instant de la stupeur enfantine dessinée sur le visage émerveillé de Sergio Rubini ou de l'émotion profonde que les mots de Mastroianni relient à ce moment de magie mythique qu'évoque la scène de *La dolce vita* sur le drap tendu, Carasso, de son côté, n'arrive pas à restituer un sens lyrique, émerveillé, en suspens. Il plonge ainsi le spectateur dans les grilles d'une sémantique normative, comme le montre bien la segmentation qu'il fait subir à la réplique de Mastroianni, où il abolit tout effet de suspension, de transition du régime diurne au régime – onirique – de l'oubli, du

⁶⁵ Cf. FELLINI, *Intervista*, traduction de J. Risset, cit., p. 182.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁷ Voir le célèbre article que Benveniste consacre à l'étymologie de « rhuthmos » et à l'histoire de son sens dans le monde grec : « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », in E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335.

souvenir, de l'image rêvée. Les mots sont redistribués selon un enchevêtrement saccadé, au détriment d'un enchaînement métonymique à la forme mouvante, fluide, et dont la condensation homophonique mer/mère, possibilité de la langue française que Risset saisit immédiatement, inscrit, en transit, un glissement vers le psychanalytique, vers les parois poreuses de l'inconscient. Mais ce ne sont là, justement, que des questions de nuances...

J'en viens aux conclusions. Et je voudrais le faire au fil de ce que Jacqueline Risset disait aux journalistes le lendemain de l'audience fellinienne au Palais de Justice de Paris :

Une mauvaise traduction peut fausser le sens d'une œuvre : en littérature, on le sait à peu près. Pour le cinéma, on le sait moins. Ou plutôt, une sorte de résignation règne – un malaise, qui semble inévitable. Il existe aujourd'hui une logique des transformations par le doublage et le sous-titrage des films : cette logique est celle de la banalisation systématique. [...] Le sous-titrage d'*Intervista* n'est qu'un cas parmi les autres. Cas significatif, en ce sens que le langage qui y est employé – tendant vers la vulgarité d'ensemble – entraîne et manifeste à la fois un appauvrissement de l'univers de Fellini⁶⁸.

Banalisation, appauvrissement, vulgarité : à l'aune de son expérience de poète et de traductrice de Dante, Risset fait entendre sa voix en mettant en garde contre la systématisme de la traduction conçue – et pratiquée – en tant que processus de déformation du texte original. Tout comme traduire Dante, traduire Fellini mobilise les enjeux du poétique ; il s'agit de faire émerger la vitesse, le rythme, le souffle, les trébuchements du sens, la respiration d'une atmosphère qui porte en soi la couleur d'une vision. Car, comme l'affirmait Roland Barthes de Kafka – figure centrale, avec Dante, de l'univers fellinien – le sens est plein et la signification toujours suspendue dans un « mouvement de chutes et de montée », toujours aux bords dans les nuances d'« un rien, [d'] un rêve, [d'] un état de flottement »⁶⁹.

⁶⁸ « Jacqueline Risset : la banalisation est systématique », *Le Monde*, cit.

⁶⁹ Cf. R. BARTHES, *Délibération*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, Seuil, 2002, p. 681. Voir aussi « La réponse de Kafka », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1960.