



HAL
open science

La poésie multilingue de Roy Eales : 'le corps entre quatre langues' ou la pratique de 'l'inverbation'

Didier Bottineau

► To cite this version:

Didier Bottineau. La poésie multilingue de Roy Eales : 'le corps entre quatre langues' ou la pratique de 'l'inverbation'. F. Lautel-Ribstein et J.-Y. Masson. Revue SEPTET : Des mots aux actes n°3 : Jean-René Ladmiral : une oeuvre en mouvement, Actes du colloque international organisé les 3-4 juin 2010 à l'université de Paris-Sorbonne, Perros-Guirec : Anagrammes, pp.271-288, 2012, 978-2-84719-067-8. hal-00770371

HAL Id: hal-00770371

<https://hal.science/hal-00770371>

Submitted on 5 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Didier Bottineau, CNRS, MoDyCo, Université Paris Ouest

***La poésie multilingue de Roy Eales :
« le corps entre quatre langues » ou la pratique de « l'invervation »***

Introduction

Le titre de la présente étude fait allusion au chapitre II de *La communication interculturelle* (1989, Jean-René Ladmiral & Edmond Marc Lipiansky, p. 77-94), « Le corps entre deux langues », et cite un néologisme, « l'invervation ». L'objet en est la poésie de Roy Eales, poète Anglais vivant actuellement en Bretagne française. La particularité de l'œuvre de Roy Eales est d'être systématiquement publiée en trois, puis quatre langues : l'anglais, le français, le breton, l'allemand. Les versions autres que l'anglais sont bien des « traductions » au sens où elles ont été produites par des traducteurs ayant pour langue première la langue cible, mais le projet poétique de Roy Eales est bien d'offrir au lecteur une œuvre poétique plurilingue intégrée, où sont présentées d'emblée les trois ou quatre versions du poème comme quatre interprétations d'une œuvre commune plutôt que comme deux ou trois reformulations d'une œuvre source. Cette création littéraire consiste à exposer le lecteur à une lecture poétique « peignée » par l'expérience de la mise en contraste de langues de types divers (deux germaniques, une romane, une celtique). Le premier motif d'une telle démarche est évidemment le plaisir que l'on peut éprouver à se faire vivre des expériences d'oralisations dans des langues diverses, plaisir physique si l'on considère la modification corporelle profonde que supposent des lectures dans des langues aussi éloignées que l'anglais et le breton, plaisir intellectuel contemplatif quasiment mystique si l'on considère la dimension initiatique que revêt l'apprentissage de toute langue étrangère et la part de résistance et d'inconnu qu'elle présente ; thème que l'on retrouve au demeurant chez maints auteurs pour qui les langues constituent de véritables phénomènes, si ce n'est des personnages, des œuvres de Jorge Luis Borges (la langue des Yahoo dans *Le rapport de Brodie*, les langues de Tlön dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, les textes de *La Bibliothèque de Babel*, le lexique de Funes dans *Funes et la mémoire*, *Funes el memorioso* en espagnol, le 'mémorieux') à celle de Vassilis Alexakis (tout particulièrement *Les mots étrangers*).

Dans les lignes qui suivent, nous porterons un regard de type phénoménologique sur l'expérience de la parole et du multilinguisme, et esquisserons un regard sur la production poétique de Roy Eales en tant qu'expérimentation de cette conception de la parole. Roy Eales, né à Londres, installé en Bretagne depuis vingt-sept ans, vit en alternance à Londres et à Plunet (Côtes d'Armor)¹. Il est connu comme journaliste (depuis 1966), d'abord comme membre des équipes rédactionnelles de plusieurs journaux londoniens, puis comme journaliste indépendant produisant entre autres pour *The Economist* et *The Independent*. Elève de Rudd Fleming², s'adonnant à l'écriture satirique (*Mad*) et poétique (il obtient le *Calvert Review literary prize for prose* pour *Four Sketches*), il se dédie exclusivement à l'écriture poétique depuis 2002. Le 18 mai 2010 il participe au cours de poésie « Faîtes des mots » de Trélevorn (près de Lannion). A partir de 2006 il développe le projet de mettre ses poèmes en musique, entouré d'un nombre important d'artistes reconnus, pour aboutir à la production du CD *Just in case*³ et au « concert-événement de Cavan (5 novembre 2010) en anglais, français, breton,

¹ Pour plus de précisions, cf. <http://roy-eales.stalig.com/?LACUR=EN-EUR>

² 1909-1991, poète et traducteur de littérature grecque, dont *Electre*, qui a joué un rôle inspirateur essentiel dans la formation de son écriture.

³ <http://justincase.royeales.monsite-orange.fr/welcome-cdjustincaseenglish/index.html>

allemand et gallois⁴. En amont de cette interprétation musicale, il a publié quatre recueils de poésie, regroupant des poèmes « traduits » dès la première édition, dans des volumes qui articulent la « rafale » poétique sous un titre décliné dans les trois ou quatre langues concernées (désormais cinq avec le gallois pour ce qui est du CD) :

- *Lines on the Breton Edge* (1997, English + Breton / French / German, with the drawings in black ink of Sascha JURITZ († 2003), Pawel Pan Presse - Blackbird Editions), titre breton: *Linennoù war ribloù lemm Breizh*, titre français: *Lignes sur le Fil Breton*, titre allemand : *Linien am Rande der Bretagne*.

- *You can't change the way the rain appears...* (2001, English + Breton / French, with the original drawings of Susan EALES, Blackbird Editions - Pawel Pan Presse), titre breton: *N'och ket evit chench ar mod ma teu ar glav...*, titre français: *On ne peut pas changer la façon dont vient la pluie...*

- *What matters most is what you make* (2004, English + Breton / French / German, with the drawings in black ink of Sascha JURITZ, Pawel Pan Presse - Blackbird Editions), titre breton: *Ar pezh pouezusañ eo ar pezh a vez graet ganeomp* (= “la chose la plus lourde est la chose qui est faite par nous”=), titre français: *Ce qui compte le plus est ce qu'on fait*, titre allemand: *Was wirklich zählt ist was du bist* (= “ce qui compte vraiment est ce que nous sommes”).

- *On a Road to No End* (2008, English + Breton / French / German, with the original drawings of Susan EALES, Pawel Pan Presse - Blackbird Editions), titre breton: *War 'un hent didermen*, titre français: *Sur une route sans fin*, titre allemand: *Auf einer Strasse ohne Ziel*.

1. L'expérience de la parole et du multilinguisme

Pour saisir l'intérêt de la démarche de Roy Eales, il convient de repartir de quelques éléments de réflexion phénoménologique et linguistique sur la nature de l'expérience que se fait vivre un sujet lorsqu'il « s'exprime » dans une langue donnée. Le bon sens et la tradition linguistique suggèrent que le langage est une faculté permettant de nommer par un lexique des catégories générales et de les recombinaisonner par une grammaire (morphologie, syntaxe) permettant de réaliser des actes de repérage (spatiaux : la deixis, temporels et aspectuels : temps verbaux et circonstanciés, référentiels : les déterminants et les quantificateurs, psychologiques et interlocutifs : tous les marqueurs de modalité). Une langue serait un formalisme lexico-grammatical regroupant l'ensemble des ressources routinières pratiquées par une communauté donnée pour la production des énoncés, et la parole serait un acte d'encodage – décodage permettant la transmission d'événements conceptuels, les « idées », par le biais de ce formalisme réalisé sous des formes produites par la motricité (phonation, scription) et perçues par la sensorialité (écoute, lecture) de manière à faire l'objet d'une interprétation. Le langage (littéralement, l'activité de la langue en tant qu'organe) résout ainsi le problème de l'intransmissibilité directe des événements neuronaux (ni télépathie, ni échanges de signaux électriques directs comme le pratiquent certaines espèces de fourmis par mise en contact des antennes) en générant des événements percevables et sémiotisables, alors que chaque « langue », en tant que formalisme commun normé, résout le problème du formatage de ces événements de parole et garantit la convergence communautaire sur la nature des produits verbaux à générer et la manière de les interpréter. En principe, deux textes

⁴ <http://www.mairie-cavan.fr/blog-culturel/index.php?post/2010/10/21/Roy-Eales-and-Friend-s-%3A-grand-concert-%C3%A9v%C3%A9nement-%C3%A0-Cavan-le-05.11.2010>

dans deux langues différentes devraient pouvoir encoder approximativement la même « représentation » (on laisse ici de côté la polysémie de ce terme selon les écoles théoriques), et la traduction de l'un dans la langue de l'autre permet d'élargir le cercle des lecteurs auxquels « l'information » peut être transmise.

Ce réductionnisme instrumentaliste a évidemment été fortement critiqué : si les langues sont empreintes d'universalité en raison de l'unité des paramètres et contraintes environnementales que connaissent les communautés humaines, elles sont tout autant empreintes de relativité liée à la fois à la spécificité locale de ces paramètres dans l'espace et dans le temps et à l'évolution historique du regard culturel porté par une communauté donnée sur son monde, dont elle-même (l'hypothèse Sapir-Whorf et le célèbre exemple de la cinquantaine de mots désignant les états de neige et les « faisabilités » (*affordances*) qui leur sont associées (circulation, consommation, exploitation pour la construction d'igloo etc.). Mais nous souhaitons pour notre part aller plus loin en repartant de quelques trivialités qui devraient jouer un rôle déterminant dans la compréhension du fait de parole :

- la parole ne concerne pas que l'exophasie (parole vocalement adressée à autrui, éventuellement médiée par l'acte graphique), elle s'investit également dans l'endophasie, la parole « intérieure » et « réflexive » : celle qui consiste à conduire activement, consciemment, plus ou moins intentionnellement, le rêve éveillé de soi-même produisant un acte vocal de parole langagière articulée, et de soi-même anticipant ou ressentant de manière approximative les effets perceptuels prévisibles. L'expérience quotidienne de l'endophasie suggère que la parole ne peut être réduite à la communication intersubjective fondée sur l'encodage-décodage, sauf à tous nous considérer comme des schizophrènes à l'esprit bicaméral, dont les hémisphères cérébraux seraient séparés par des cloisons étanches rendant nécessaires des « échanges internes » aussi formalisés que le sont les actes de communication intersubjectifs.

- la parole est action, et comme toute action, elle consiste à produire des actions motrices par lesquelles les conditions de percevabilité de l'environnement et du corps propre se trouvent conjointement et intentionnellement modifiés. Cette action consiste à produire des émissions acoustiques qui recomposent des unités d'actions vocales, les « mots », en les faisant varier formellement (nombre, déclinaisons, mutations...) et positionnellement (syntaxe). Par définition, chaque mot est un *fragment de discours d'autrui* : un extrait d'un nombre ouvert de citations émanant d'un nombre indéfini de locuteurs préalablement rencontrés (y compris soi-même) dans des contextes divers. Dans une langue donnée, chaque mot se charge de sens (la sémantique lexicale) en fonction des situations d'expérience en lesquelles il se rencontre habituellement (pour le mot *chien* : le discours sur l'animal, en sa présence ou non, et dans son articulation culturelle au chat ; mais aussi *avoir du chien*, *être chien avec quelqu'un*, *lui réserver un chien de sa chienne*, ou encore se faire traiter de *Chien d'étranger* dans les aventures de Tintin : le réemploi de chaque mot, sa production motrice réelle (vocalisée par l'exophasie) ou simulée (mentalitée par l'endophasie), a le pouvoir de réactiver par réminiscence un enchaînement d'idées associatives et un ensemble hiérarchisé de connaissances (théoriques, pragmatiques, sensorielles, affectives...) acquises dans l'ensemble des situations où il a été préalablement éprouvé – exactement comme dans la réminiscence proustienne la sensation d'une madeleine (en tant qu'acte moteur induisant des sensations multimodales : toucher, goût, odorat) a la capacité de restaurer le souvenir des circonstances dans lesquelles une madeleine analogue a préalablement été éprouvée dans un environnement distinct.

On considère le mot comme un *acte*, une boucle motri-sensorielle intentionnelle, par laquelle on convoque un déjà-vécu discursif, situationnel et interactionnel, pour soi-même (endophasie réflexive) comme pour autrui (exophasie adressée). Borges avait parfaitement compris cette dimension, lui qui dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* envisageait les *hrönir*, événements

cognitifs-poétiques purs obtenus par des agglutinations morphologiques expérimentales dans diverses langues imaginaires. De la même manière, lorsque l'on inscrit du lexique dans une structure syntaxique donnée en le retraitant par une morphologie donnée, on produit pour soi-même comme pour autrui les effets sémantiques, psychologiques et cognitifs que l'on a appris à produire et distribuer intersubjectivement au contact d'autrui et dans le cadre de l'expérience des interactions verbales réitérées. Ceci revient à dire que la parole met en œuvre une *technique cognitive* par laquelle chaque individu est capable d'induire pour lui-même comme pour autrui des actes de consciences auxquels il ne pourrait parvenir sans mobiliser le formalisme langagier en tant que boucles motrisensorielles aptes à produire des effets, et que ces effets se caractérisent par la *profondeur dialogique*, le fait que leur contenu convoquent des savoirs de nature sociale, dus à autrui, ne correspondant pas aux propriétés des catégories que chacun peut construire pour les entités d'expérience par interaction pragmatique non médiée verbalement dans le cadre des interactions verbales. Sous cet angle, la parole tient davantage de la danse de couple que du formalisme mathématique : elle consiste à produire des effets par le biais d'un comportement incarné dans le cadre d'une interaction sociale, muni d'une régulation (figures imposées et contraintes d'enchaînement) autorisant une infinie liberté (improvisations chorégraphique et discursive) qui ne fonctionne que si elle fait l'objet d'une convergence interlocutive sur la base d'une capacité d'anticipation (en danse de couple comme en dialogue).

Sur cette base, chaque langue constitue un ensemble de figures imposées (le lexique), de séquences d'enchaînements (la syntaxe) et d'opérateurs combinatoires (la morphologie grammaticale) dont la coordination et les effets habituels se profilent dans le cadre des routines interactionnelles où ils se « produisent » (au sens théâtral), et la prise de parole dans une langue donnée permet au sujet de « se faire être », tout autant que de « faire être l'autre », en (se) faisant vivre le type d'expérience intellectuelle, esthétique, émotionnelle, pragmatique, interactionnelle, et même sensorielle et incarnée, que l'on (se) fait vivre en produisant un système d'effets donné dans un système comportemental donné. Au niveau des signifiants, ceci concerne la manière de mobiliser (mettre en mouvement) le corps par des systèmes articulatoires contrastés, de faire varier les intonations vocales, d'imposer ou non des accents de mots et de phrase (de *faire pression* sur l'autre par des moyens divers), de coordonner sa parole par des contacts visuels et une cogestualité propre à chaque langue. Au niveau des signifiés, cela concerne la spécificité des événements psycho-sémantiques que permet de faire vivre l'appareil comportemental d'une langue donnée. Par exemple : en japonais, il n'est pas possible de prendre la parole sans spécifier la nature du rapport hiérarchique que l'on envisage entre soi-même et l'autre. Cette spécification se réalise en appliquant une marque de registre au verbe final, mais le registre choisi se coordonne avec les choix lexicaux antérieurs, qui doivent être harmonisés. Pour l'apprenant étranger, ce dispositif suppose une vigilance particulière sur un aspect de la relation intersubjective qui n'est guère formalisé en anglais ou en français. Autre exemple : en breton, le premier élément de la phrase est toujours celui qui motive la prise de parole du locuteur, et celui par lequel ce locuteur estime produire l'impact efficace sur l'allocutaire (que ce soit en termes de prise de conscience, d'acquisition de connaissance, de réponse émotionnelle ou affective, de réaction pragmatique selon les cas). Là où en français on dit *le temps est chaud*, en breton on choisit entre *tomm eo an amzer* « chaud est le temps » ou *an amzer a zo tomm* (le temps est chaud) selon que l'intention est de focaliser l'attention de l'autre sur la prise de conscience de la température (décalée par rapport à une attente, génératrice de bien-être ou de malaise, et susceptible d'influer sur la prise de décisions concernant les actions à venir) ou de focaliser son attention sur le fait que c'est de la météo que l'on parle (et non pas d'autre chose, par exemple dans une situation d'incompréhension mutuelle) ; et, comme on le voit, la structure de conjugaison même du verbe s'ajuste au choix de l'amorce de focalisation attentionnelle (*eo* vs *a zo*). Parler breton

requiert en permanence une sensibilité aux besoins sémantiques prioritaires de l'autre et à la meilleure manière d'agir sur les états de conscience d'autrui en amorçant sa parole de telle manière plutôt que telle autre, et exige un apprentissage systématique de cette façon d'ajuster ses interventions en fonction d'une théorie de l'esprit intuitive. Il va sans dire que la pratique d'une langue donnée forme autant qu'« aliène » le sujet en faisant entrer en lui et lui faisant pratiquer une manière d'agir et de « se faire être » empruntée à autrui : elle forge l'esprit, la psychologie, la sensibilité interactive et même l'inconscient de ses usagers ; elle constitue en profondeur l'identité du sujet à travers l'exercice de rapports sociaux inversés sur lui-même par l'endophasie. Ceci concerne les réflexes intellectuels, interactionnels, émotionnels imposés par une langue, mais ceci va jusqu'à orienter la manière dont un corps évolue en vieillissant – il n'est que de considérer la voix de « fumeuses de gauloises » des Espagnoles d'âge mûr, qu'elles fument ou non : le système articulatoire et plus généralement la posture orthophonique de l'espagnol ibérique constitue un système de contraintes physiques qui, très rapidement, qualifie identitairement le corps qui s'inscrit dans ce système de pratique et finit par se confondre avec lui, surtout en l'absence de prise de recul avec la pratique d'une langue étrangère. A contrario, la pratique du polylinguisme revient à « ouvrir de nouvelles portes » physiques et mentales et créer de nouveaux « espaces psychiques intérieurs » par l'exercice de nouveaux canaux de rapports intersubjectifs médiés par de nouveaux protocoles sensorimoteurs : ce que Jean-René Ladmiral a nommé « l'inverbation » et que Vassilis Alexakis a expérimenté par l'apprentissage du sango en tant que prise de recul du problème couple français – grec dans *Les mots étrangers* (2002). Tournons-nous à présent vers la nature de l'expérience que fait vivre au lecteur la poésie quadrilingue de Roy Eales.

2. La poésie de Roy Eales

Les formes des poèmes de Roy Eales sont très diversifiées, s'échelonnant des poèmes extrêmement courts (proche du haïku) à des sortes de sagas narratives ou réflexions descriptives, mi-philosophiques, mi-technologiques sur l'expérience et la condition humaine dans l'évolution du monde moderne. Les thématiques sont tout aussi diversifiées, sur divers modes énonciatifs (descriptions, narrations, réflexions). Concernant le langage et les langues, on trouve de nombreux passages sur la notion de mot, de poème et de langue, dans la dimension esthétique littéraire et culturelle. L'auteur fait montre d'une véritable fascination pour les paysages et les personnes, la parole, les mots et les langues, mais aussi la modernité, les transports, les techniques, l'informatique, les télécommunications, l'économie, la publicité, la guerre, l'histoire, etc. Le style se montre parfois extrêmement puissant et dynamique, que ce soit dans la puissance suggestive des sonorités et des enchaînements, la force intellectuelle et émotionnelle des effets recherchés.

Pour un lecteur familiarisé avec les diverses langues considérées, la cohabitation des trois ou quatre poèmes dans leur langue propre induit la nécessité de s'autoproduire en tant que lecteur dans des modes comportementaux contrastés et de produire pour soi-même comme pour autrui des effets sémantiques et des échos culturels caractéristiques, parfois divergents. L'échantillonnage suivant donnera une idée des domaines concernés.

- (1) *On a road to no end*
War 'un hent didermen

Sur une route sans fin
Auf einer Strasse ohne Ziel

L'anglais *end* est polysémique en ce qu'il articule la notion d'arrivée à la limite finale de la route (aboutissement à un terme vu de l'intérieur, vs *cease* : constat d'achèvement, vu de l'extérieur), de destination (finalité) de la route, et d'intentionnalité du voyageur qui la parcourt: est-ce la route, le voyageur ou les deux qui sont qualifiés? En outre, *no* produit un effet de réponse dialogale – une route, ou le déplacement d'un voyageur, sont censés être munis d'un terme ou d'un but, mais le locuteur réfute ce présupposé au beau milieu de la séquence. Le français est en mesure de produire la même ambiguïté avec la polysémie de *fin* (terme / but) applicable à l'objet route aussi bien qu'au voyageur, mais *sans*, correspondant à une construction ordinaire, ne produit pas l'effet de réfutation catégorique de *no* en anglais, particulièrement saillant après la préposition *to*. En allemand, le mot *Ende* n'a pas la polysémie de *end* anglais et *fin* français, si bien que l'ambivalence lexicale est tranchée même si l'ambivalence syntaxique est maintenue : le but *Ziel* peut être celui de la route, de manière générique, et/ou celui du voyageur spécifique, dans l'état d'esprit où il se trouve. En breton, le terme *didermen* « dépourvu de terme » (préfixe négatif *di(s)* + racine *termen* voisée en – *dermen*) fait le choix de trancher la polysémie de *end* au profit de la notion de terme et au détriment de celle de but, mais le terme *hent* « chemin », fortement connoté par la littérature religieuse et contemplative, désigne autant la route dans sa matérialité (*tizh-hent* « voie rapide ») que dans sa spiritualité (*Hent Sankt-Jakez* « Chemin de Saint Jacques » (également : « Voie Lactée »), restaurant la possibilité d'une interprétation tournée vers la finalité, autant du chemin que de celui qui le parcourt. Le préfixe *di(s)*- est beaucoup plus utilisé en breton que dans les langues romanes, il a permis la création d'antonymes hybrides tels que *digoll* « déperdre » → « retrouver », *disnijal* « dévoler » (de *nij* « aile ») → « atterrir », *disglavier* « dépleuveur » → « parapluie », et fait l'objet d'une interprétation dynamique plus marquée. L'article indéfini breton *un* est accentué en raison de sa valeur présentative et heuristique (il met un objet en saillance), contrairement au défini qui est atone : le breton produit à ce niveau un effet dialogal que l'on ne retrouve pas dans les trois autres langues. Si les quatre titres produisent un effet sémantique globalement comparable, la nature des effets intermédiaires par lesquels transite l'interprétation est contrastée et fait appel à des actes intersubjectifs propres à chaque langue, tels que la réfutation par *no* en anglais, la présentation par *un* en breton, ou la distribution hétérogène des polysémies lexicales.

(2)

<i>Plastic Rose</i>	<i>Rozenn blastik</i>	<i>Une rose en plastique</i>
<i>I face my love across a table</i>	<i>Azezet on ouzh taol a dal d'am dous</i>	<i>Je suis attablé face à mon amour</i>
<i>A plastic rose between us</i>	<i>Ur rozenn blastik etrezomp</i>	<i>Une rose en plastique entre nous</i>
<i>If it had silk-soft petals like hers</i>	<i>M'he dije delioù seiz blot evelti</i>	<i>Si elle avait des pétales doux comme de la soie pareils aux siens</i>
<i>It would hear every word</i>	<i>E klevje pep ger</i>	<i>Elle entendrait chaque mot</i>

Dans la typologie de Talmy, l'anglais est défini comme « satellite-framed language » : pour l'expression des mouvements le verbe reçoit l'expression du mode de déplacement alors que la préposition spécifie la trajectoire (*The bird flew into the room*). Cette routine syntaxique met en scène une forme d'iconicité perceptuelle au sens où elle présente les unités lexicales dans un ordre correspondant à celui de l'identification des entités et processus par la perception d'une scène visuelle : la reconnaissance d'un oiseau est instantanée, celle du vol requiert un minimum de déroulement, celle de la trajectoire encore davantage. Les « verb-

framed languages » comme le français procèdent autrement : priorité est donnée à l'effet terminal, et le verbe reçoit l'expression de la trajectoire plutôt que du mode de déplacement, lequel est relégué à un circonstant final, spécifié uniquement dans les cas où ce mode est non prototypique pour le sujet dans le cas considéré (*L'oiseau entra dans la pièce *en volant / en sautillant*). Dans *Plastic Rose*, le verbe *face*, qui implique la trajectoire virtuelle du mouvement du regard orienté vers une cible extérieure, est complétée de la préposition *across*, laquelle précise la position de la femme aimée en fonction de la trajectoire du regard qui la capture ; et cette trajectoire est elle-même repérée par rapport à un repère, la table, qui est ici présente et nécessairement mentionnée en tant que support de la trajectoire. Cette manière de construire une scène visuelle est totalement routinière et « normale » en anglais, efficace et économique, conforme à un habitus psychologique appris à travers les usages verbaux. Le français et le breton ne procèdent pas de la sorte : la trajectoire est prise en charge par le verbe et non la préposition, si bien que la mention de la table ne pourra se faire dans son rôle de support de la trajectoire mentionnée par la préposition. En outre, le verbe *face* a cette dimension de mouvement que l'on ne retrouve pas dans *faire face*. En conséquence, il est dans la traduction nécessaire de faire appel à un autre habitus, celui de repérer l'agent dans son cadre propre et confronté à un environnement extérieur (breton *azezet on* « je suis assis » ; français *je suis attablé*). Le problème est que hors de la construction anglaise, la table se trouve investie de valeurs sémiotiques autres que celle de support de trajectoire : *ouzh taol* « à table » = en vue d'une activité indéfinie, à préciser ; français *attablé* = en vue d'un repas. La comparaison des effets de lecture ne peut manquer de révéler que les événements sémantiques produits par les versions de ce poème se construisent selon des protocoles si différents que le résultat en est fortement affecté : si l'anglais valorise l'interaction *I / face / my love* en reléguant son terrain d'exercice à l'arrière-plan, le français et le breton mettent en exergue le rapport moi / attitude / localisation, laissant la relation à l'autre en retrait. Compte tenu des protocoles de genèse du sens dans ces types de langue, cet écart est inévitable, sauf à produire d'autres incongruités telles que « je suis assis face à mon amour », où « face à » évoquerait une confrontation, en contradiction avec « assis », position d'inactivité non combattive. Concernant le segment au conditionnel, il faut savoir que le breton possède deux conditionnels simples : l'un en *-fe* pour les suggestions subjectives, centrées sur la seule opinion du locuteur ; l'autre en *-je* pour les hypothèses convenues, qui supposent le préaccord de l'allocutaire sur le bien-fondé de l'hypothèse avancée ou l'irrévocabilité de son caractère irréel. Tout locuteur bretonnant utilisant le conditionnel est tenu de réaliser ce choix entre deux options, assumer son opinion comme étant personnelle ou la présenter comme convenue – ce que font ici les formes *dije* et *klevje* : l'hypothèse est explicitement une vue de l'esprit qui s'assume comme telle et suppose un renoncement.

(3)

<i>Endings</i>	<i>Dibennoù</i>	<i>Terminaisons</i>
<i>Life is a river</i>	<i>Ur stêr eo ar vuhez</i>	<i>La vie est une rivière</i>
<i>It goes on</i>	<i>Redek a ra</i>	<i>Elle continue</i>
<i>Doesn't end</i>	<i>Ne echu ket</i>	<i>Elle ne finit pas</i>
<i>We end</i>	<i>Ni a dremen</i>	<i>Nous finissons</i>
<i>Life flows on</i>	<i>Ar vuhez a gendalc'h da vont</i>	<i>La vie continue à couler</i>
<i>We end</i>	<i>Ni a dremen</i>	<i>Nous finissons</i>
<i>The façade changes</i>	<i>Cheñch a ra an neuz</i>	<i>La façade change</i>
<i>Nothing else</i>	<i>Netra ouzhpenn</i>	<i>Rien d'autre</i>

La série *Endings* manifeste avec clarté ce par quoi le breton se singularise le plus par rapport à l'anglais et au français : la syntaxe. Le breton, langue à verbe ou auxiliaire conjugué en

deuxième position (comme l'allemand), fait commencer la phrase simple par, on l'a dit, une amorce focalisatrice (le sujet, l'objet, le circonstant, l'attribut) correspondant à l'élément sur lequel le locuteur focalise l'attention de l'allocutaire en vue de produire un effet psychosémantique saillant (prise de conscience, acquisition de connaissance, réponse émotionnelle). Cet élément initial est le plus rhématique, en opposition totale avec la valeur thématique des sujets anglais et français. Dans *Dibennoù* (littéralement 'détêtes' : annulation de *penn* « tête » par *dî(s)-*, cf. supra ; *penn da benn* 'tête à tête' = « d'un bout à l'autre »), la plupart des vers commencent par un élément distinct de ce que l'on trouve en anglais et en français : *Ur stêr* « un fleuve » (focalisation de l'attribut), *Redek* « courir » (focalisation de l'action par le verbe infinitif, remplacé en deuxième position par un auxiliaire conjugué : 'courir fait-il'), *Cheñch* « changer » ('changer fait l'apparence' : infinitif focalisé, auxiliaire conjugué, sujet inversé). Les deux négations sont initiales (*Ne* « ne », *netra* 'ne chose' « rien »), toujours focalisées en breton, ce qui est normal pour un acte polémique. Seule *Ar vuhez* « la vie » occupe la même position que *Life* et *La vie*, mais avec une valeur informationnelle différente, rhématique, puisqu'il s'agit toujours de la focale en initiale. Et le *Ni* « nous » (*dremen* : « passer »⁵), focal, correspond à un *We* avec accent tonique contrastif en anglais qui aurait pu être restitué par un détachement en français (*Nous, nous finissons*). On constate donc que la version bretonne systématise et amplifie par des moyens syntaxiques homogènes des effets de mise en relief que réalise également le texte anglais de manière moins systématique et par des moyens plus hétérogènes (impliquant l'accentuation) : d'une certaine manière, la langue bretonne se présentait comme une meilleure candidate pour la production du type d'effet recherché par Roy Eales. Le français était la moins armée des trois, sauf à faire usage de détachements et de dislocations périphrastiques (« Elle n'a pas de fin » ; « Nous, nous avons une fin »). Cette force interlocutive du breton, qui s'avère un avantage pour un poème très interactif comme *Endings*, se retourne en inconvénient dans le poème suivant, caractérisé par l'effacement de l'observateur et l'occultation du corps-à-corps intersubjectif :

(4)

<i>Red Dot</i>	<i>Ront ruz</i>	<i>Rond Rouge</i>	<i>Roter Punkt</i>
<i>Inside a room there is no light just bare white walls.</i>	<i>E-diabarzh ar pezh n'eus ket a sklerijenn mogerioù gwenn ha noazh hepken.</i>	<i>A l'intérieur de la pièce il n'y a pas de lumière juste des murs blancs et nus.</i>	<i>In einem Raum ohne Licht nur nackte weisse Wände.</i>
<i>A painting of a small red dot hangs on a white wall.</i>	<i>Ouzh ur vogerenn wen ez eus ispillhet ul livadur gant un ront bihan ruz.</i>	<i>Une peinture avec un petit rond rouge est accrochée sur un mur blanc.</i>	<i>Ein Bild eines kleinen roten Punkts hängt an einer weissen Wand.</i>
<i>An old dusty mirror lies against the same white wall.</i>	<i>Ur melezour kozh poultrennek a zo ivez war an hevelep mogerenn wenn.</i>	<i>Un vieux miroir empoussiéré est posé sur le même mur blanc.</i>	<i>Ein alter blinder Spiegel lehnt an derselben weissen Wand.</i>
<i>In the mirror is a woman smiling sadly.</i>	<i>E-barzh ar melezour e weler ur vaouez gant ur mousc'hoarzh trist.</i>	<i>Dans le miroir figure une femme au sourire triste.</i>	<i>Im Spiegel eine Frau traurig lächelnd.</i>
<i>The room turns slowly.</i>	<i>Treñ a ra ar pezh goustadik dres e sav</i>	<i>La pièce tourne lentement.</i>	<i>Der Raum dreht sich langsam.</i>

⁵ Cf. le titre du roman de Pêr Jakez Helias *An dremen-buhez* « le passe-vie » - intertextualité intentionnelle ou fortuite ? Pour ce qui est de ma lecture de ce poème, l'écho a été immédiat.

<i>Funfair music begins.</i>	<i>kuriositeoù.</i>	<i>Une musique de fête foraine démarre.</i>	<i>Jahrmarktmusik ertönt.</i>
<i>The woman puts a hand out of the mirror</i>	<i>Astenn a ra ar vaouez un dorn er-maez ar melezour</i>	<i>La femme sort une main du miroir</i>	<i>Die Frau streckt eine Hand aus dem Spiegel</i>
<i>and takes the money for rides on the room</i>	<i>ha kemer a ra arc'hant evit ar baleadennoù a-dreuz ar pezh hep termen ebet.</i>	<i>et prend l'argent des tours de manège dans la pièce sans destination.</i>	<i>und nimmt das Geld für die ziellosen Fahrten in dem Raum.</i>
<i>to no destination.</i>			
<i>Hundreds of people are happy</i>	<i>Kantadoù a dud a zo laouen</i>	<i>Des centaines de gens sont heureux</i>	<i>Hunderte sind glücklich,</i>
<i>to ride in a rotating room.</i>	<i>o pourmen e-barzh ur pezh o treiñ.</i>	<i>de faire des tours dans une pièce qui tourne.</i>	<i>In einem sich drehende Raum zu fahren.</i>
<i>Soon the red dot in the centre of the canvas</i>	<i>A-greiz-holl e fiñv ar ront ruz</i>	<i>Bientôt le rond rouge au centre de la toile</i>	<i>Bald verlässt die rote Punkt in der mitte der Leinwand seinen Platz,</i>
<i>leaves its position, presses itself against the woman's finger.</i>	<i>e-kreiz ar stern lien hag e teu d'en em waskañ ouzh bizh ar vaouez.</i>	<i>vient se presser contre le doigt de la femme.</i>	<i>Schmiegt an den Finger der Frau.</i>
<i>The music stops.</i>	<i>Paouez a ra ar muzik.</i>	<i>La musique s'arrête.</i>	<i>Der Musik endet.</i>
<i>The room stops turning.</i>	<i>Paouez a ra ar pezh da dreiñ</i>	<i>La pièce s'arrête de tourner.</i>	<i>Der Raum dreht sich nicht mehr.</i>
<i>The red dot goes back to its canvas.</i>	<i>distreiñ a ra ar ront ruz war ar stern lien</i>	<i>Le rond rouge retourne sur sa toile.</i>	<i>Der rote Punkt kehrt zurück auf seine Leinwand.</i>
<i>People look at each other</i>	<i>an dud a sell an eil ouzh an egile</i>	<i>Les gens se regardent</i>	<i>Die Leute sehen sich an,</i>
<i>then queue up to look at the picture.</i>	<i>ha goude e heuliont ar renk evit sellet ouzh an daolenn.</i>	<i>puis font la queue pour regarder le tableau.</i>	<i>stellen sich dann vor das Bild, es zu betrachten.</i>
<i>The picture looks at them</i>	<i>Sellet a ra an daolenn oute</i>	<i>Le tableau les regarde,</i>	<i>Das Bild schaut sie an</i>
<i>and says nothing.</i>	<i>hep lavaret netra.</i>	<i>sans rien dire.</i>	<i>und sagt nichts.</i>
<i>The red dot stares at them</i>	<i>A ront ruz a bar e seloù warno</i>	<i>Le rond rouge les dévisage</i>	<i>Der rote Punkt starrt sich an</i>
<i>as if they are mad</i>	<i>evel ma vijent tud sot</i>	<i>comme si c'étaient des fous</i>	<i>als wären sie verrückt,</i>
<i>then expands to fill the canvas,</i>	<i>ha goude en em led betek leuniañ ar stern lien en e bezh,</i>	<i>puis il s'étale jusqu'à remplir toute la toile,</i>	<i>dehnt sich aus über die ganze Leinwand</i>
<i>turns into red liquid,</i>	<i>a dro e dourenn ruz</i>	<i>se transforme en liquide rouge,</i>	<i>wird zur roten Flüssigkeit</i>
<i>flows down the canvas,</i>	<i>a ver eus ar stern lien</i>	<i>s'écoule de la toile,</i>	<i>fliisst die Leinwand herab</i>
<i>and streaks down the white wall,</i>	<i>en ur dresañ bandennoù</i>	<i>dégouline en bandes sur le mur blanc,</i>	<i>streift die weissen Wand hinunter,</i>
<i>leaves a pool of red liquid on the floor.</i>	<i>war ar vogerenn wenn hag a lez war ar plañchod ur boulenñ dourenn ruz.</i>	<i>et laisse une flaque de liquide rouge sur le sol.</i>	<i>hinterlässt eine nasse rote Pfütze auf dem Fussboden.</i>

On n'analysera pas plus loin ce texte très intéressant faute de place ; signalons simplement que l'introduction de la version allemande crée des effets en hiérarchisation des effets de sens par la syntaxe qui contrastent totalement avec ceux du breton malgré des ressemblances de surface comme la place du verbe ; que la présence des flexions casuelles et des conjugaisons

allemandes créent un effet de prise en charge énonciative « nourrie » ou soutenue de la production du sens en contraste radical avec l'anglais ; et que les deux langues germaniques abondent en lexique coloré par des matrices consonantiques idéophoniques (les « phonesthèmes » de Firth 1931) que l'on observe dans une moindre mesure en breton et très peu en français. La longueur du texte breton, généralement supérieure à celle des autres langues, s'explique par le renforcement de l'appareil syntaxique de conjugaison du verbe en relation avec l'ajustement de la focale initiale, en prise interlocutive.

Conclusion

La coprésence de quatre versions du « même » poème propose au lecteur quatre « inverbations » parallèles dont les possibilités dépendent évidemment des *savoirs-vivres langagiers* du lecteur selon l'expérience qui le lie au préalable aux langues en confrontation. Même pour un lecteur unilingue, cette confrontation expose le lecteur à l'expérience de la relativité et de la mise en contraste – des sonorités, des rythmes, des charges morphologiques, des complexités syntaxiques – et révèle la qualité de la langue première comme protocole d'inverbation : qui serais-je, que saurais-je me faire être si je pouvais lire et comprendre correctement ce poème en breton ? Et, par voie de conséquence, quel tour me joue ma langue maternelle en me faisant jouer, à mon insu, un rôle caché dont j'ignore les contours faute de mise en contraste et de recul ? A sa manière, Roy Eales, par la pratique du poème plurilingue, fait vivre à son lecteur l'expérience d'un recul et d'une prise conscience comparables à ceux que Vassilis Alexakis thématise dans certaines de ses œuvres, pour le plus grand bénéfice de l'épanouissement *de et par* la polyglossie, et constitue les langues en partenaires-médiateurs avec lesquels nous interagissons tant pour interagir sélectivement avec autrui que pour nous faire advenir à nous-mêmes émotionnellement, intellectuellement, et esthétiquement.

Bibliographie

- ALEXAKIS V. 1995. *La langue maternelle*. Fayard.
 ALEXAKIS V. 2002. *Les mots étrangers*. Stock.
 ALEXAKIS V. 2010. *Le premier mot*. Stock.
 BOTTINEAU D. 2010, « L'émergence du sens par l'acte de langage, de la syntaxe au submorphème », M. Banniard & D. Philips (éds), *La fabrique du signe, Linguistique de l'émergence*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, Interlangues, linguistique et didactique, 299-325.
 BOTTINEAU D. 2010, « Language and enaction », J. Stewart, O. Gapenne, E. Di Paolo (eds), *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science*, MIT, 267-306.
 BOTTINEAU D. 2010, « Les temps du verbe breton : Temps, aspect, modalité, interlocution, cognition – des faits empiriques aux orientations théoriques », C. Douay (éd.), *Système et chronologie*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 129-157.
 BOTTINEAU D. (2011), « Parole, corporéité, individu et société : l'embodiment entre le représentationnalisme et la cognition incarnée, distribuée, biosémiotique et enactive dans les linguistiques cognitives », Guignard J.-B. (dir), *Linguistique cognitive : une exploration critique*, *Intellectica* 56, 2011/2, 187-220.

- BOTTINEAU D. (2012), « Syntaxe et interlocution en français et en breton », C. Douay & D. Roulland (dir.). *L'interlocution comme paramètre*, Presses Universitaires de Rennes, 183-206.
- BOTTINEAU D. (2012), « Profondeur dialogique et morphosémantique lexicale et grammaticale », L. Begioni et C. Bracquenier (dir.). *Sémantiques et lexicologie des langues d'Europe - Théories, méthodes, applications*, Presses Universitaires de Rennes, 233-257.
- DENEZ P. (1986), « Contraintes formelles de la structuration de la phrase bretonne », in CARRER, Ph. et alii (1986), *Permanence de la langue bretonne, de la linguistique à la psychanalyse*, Institut Culturel de Bretagne / Skol Uhel ar Vro, Rennes, 19-44.
- KELLER P.-H. 2006. *Le dialogue du corps et de l'esprit*. Odile Jacob, Paris.
- LADMIRAL J.-R. & LIPIANSKY E.-M. 1989. *La Communication interculturelle*. Paris : Armand Colin.
- MERLEAU-PONTY, M. 1954. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- ORSENNA E. 2005. *Enezenn al lavar (La grammaire est une chanson douce traduit en breton)*. Preder.
- ORSENNA E. 2003. *Les chevaliers du subjonctif*. Stock.
- ORSENNA E. 2001. *La grammaire est une chanson douce*. Stock.