



**HAL**  
open science

## Diwan sur le prince d'Emgión de Gunnar Ekelöf: la voix du poète et la pseudo-traduction.

Anders Lojdstrom

► **To cite this version:**

Anders Lojdstrom. Diwan sur le prince d'Emgión de Gunnar Ekelöf: la voix du poète et la pseudo-traduction.. Nordiques, 2016, 32. hal-04589574

**HAL Id: hal-04589574**

**<https://hal.science/hal-04589574>**

Submitted on 27 May 2024

**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.

Anders Ljödström

***Diwan sur le prince d'Emgión* de Gunnar Ekelöf : la voix du poète et la pseudo-traduction.**

*Diwan sur le prince d'Emgión, recueil de poèmes de Gunnar Ekelöf, paraît en 1965 et devient le premier des trois livres de la trilogie du Diwan, l'un des sommets absolus de la poésie suédoise du 20<sup>e</sup> siècle. Il fait entrer le lecteur dans l'univers de la Byzance du 11<sup>e</sup> siècle et Ekelöf choisit de présenter les poèmes comme des traductions de textes anciens. Peu de temps après la publication, il révèle en être l'auteur véritable mais sans modifier la présentation du livre. Les spécialistes de l'œuvre d'Ekelöf ont rarement considéré le Diwan sur le prince d'Emgión en tant que pseudo-traduction. Nous avons l'intention d'adopter cette perspective en mettant les particularités du genre et leur fonctionnement en rapport avec les aspects autobiographiques de l'œuvre ainsi qu'avec l'œuvre antérieure du poète afin de déterminer les effets de ce dispositif sur la voix du poète.*

*Diwan on the prince of Emgión, collection of poems by Gunnar Ekelöf (1907-1968), is published in 1965 and becomes the first of the three books forming the Diwan-trilogy, one of the utmost highlights of twentieth century Swedish poetry. It leads the reader into the world of the eleventh century Byzantium and Ekelöf chooses to present the poems as translations of ancient texts. Shortly after publishing the book he reveals being the author without changing it's presentation. Ekelöf scholars have rarely considered the Diwan on the prince of Emgión as a pseudo-translation in spite of the book's evident characteristics. Our aim is to present a reading of the Diwan as a pseudo-translation and to put the genre's particular characteristics in relation to the book's deeply autobiographical aspects as well as to the author's previous work, in order to determine the specific effects of pseudo-translation on the poet's voice.*

À la fin du mois d'octobre 1965 paraît *Diwan över fursten av Emgión*<sup>1</sup> de Gunnar Ekelöf. En 1962, Ekelöf avait réédité son premier recueil de poèmes, *sent på jorden (Tard sur la terre)*, augmenté d'un appendice et accompagné de l'étrange suite intitulée *En natt vid horisonten (Une nuit à l'horizon)*. Cette réédition se termine par l'affirmation qu'il n'écrira plus de poésie. Le nouveau livre marque ainsi une nouvelle phase dans l'œuvre du poète mais il inaugure surtout l'un des sommets absolus de la poésie en langue suédoise : c'est le premier des trois titres de la trilogie du *Diwan*<sup>2</sup>. Il fait entrer le lecteur de plain-pied dans l'univers byzantin du 11<sup>e</sup> siècle. Autre particularité de ce livre : il est présenté comme s'il s'agissait d'une traduction. Ekelöf avait déjà pratiqué et publié des traductions<sup>3</sup> mais à propos du *Diwan*, il se donne le rôle de traducteur alors qu'il est l'auteur authentique des poèmes qui y figurent. Le livre relève donc de ce que l'on appelle la pseudo-traduction, c'est-à-dire un texte original qui est présenté comme s'il s'agissait d'une traduction.

Les commentateurs constatent généralement cette particularité mais sans s'y attarder. Le propos ici est justement d'adopter cette perspective afin de voir comment un dispositif, souvent mis sur le compte de la supercherie littéraire, s'adapte à une parole poétique d'une rare intensité et qui touche à l'intimité la plus profonde de son auteur. *Diwan sur le prince d'Emgión* s'enracine en effet dans la biographie d'Ekelöf et dans l'œuvre poétique qui le précède. Ce sont ces divers éléments qui s'inscrivent dans le dispositif de la pseudo-traduction et dont il s'agira de dégager les effets.

Dans la nuit du 28 au 29 mars 1965, Ekelöf rédige, dans une ruse d'inspiration, une partie substantielle des poèmes de la première section du *Diwan sur le prince d'Emgión*. Ce moment de création privilégié a été bien préparé en amont. À l'époque, il avait déjà fait de nombreux voyages où il était entré en contact avec la culture byzantine et, plus largement, de la Méditerranée orientale. Au début des années soixante, des études plus systématiques s'ajoutent aux expériences des voyages. Ekelöf a pu s'appuyer sur les conseils d'Alf Önnersfors, philologue spécialiste du latin médiéval, qui lui indique un certain nombre d'ouvrages au

---

<sup>1</sup> Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter II (SdII)*, under redaktion av Anders Mortensen och Anders Olsson, Stockholm, Atlantis (Svenska klassiker utgivna av Svenska Akademien), 2015, p. 87-134 ; *Diwan sur le prince d'Emgion*, traduit du suédois par C. G. Bjurström et André Mathieu, Paris, Éditions Gallimard (Du monde entier), 1973, 102 p.. Les deux éditions sont utilisées en parallèle. Les références des citations comportent le numéro de la section du livre, I ou II, suivi du numéro du poème. Les références à la dernière section, « Faits et mots » (« Sakuppgifter och ordförklaringar »), comportent l'indication « Fm » suivie du numéro de page.

<sup>2</sup> La trilogie du *Diwan* est composée de *Diwan sur le prince d'Emgion*, de *Sagan om Fatumeh (La légende de Fatumeh)*, SdII, p. 135-182, et de *Vägnisare till underjorden (Guide pour les enfers)*, SdIII, p. 183-240

<sup>3</sup> Voir Gunnar Ekelöf, *Skrifter 5. Valfrändskaper och andra översättningar* ('Affinités électives et d'autres traductions'), under redaktion av Reidar Ekner, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1992, 530 p.

sujet de la langue, de l'histoire et de la culture grecque.<sup>4</sup> Conjointement à ces études, le projet d'écriture qui aboutira au *Divan* prend forme.<sup>5</sup>

Ce n'est donc aucunement en néophyte qu'Ekelöf arrive avec son épouse Ingrid à Istanbul le 26 mars 1965.<sup>6</sup> Ils visitent entre autres la source sacrée dédiée à la Vierge, où les empereurs s'immergeaient autrefois.<sup>7</sup> Ingrid Ekelöf s'est rappelée cette visite, l'icône au motif effacé derrière la basma et l'émotion de son époux.<sup>8</sup> Dans la nuit, Ekelöf se met à écrire sans hésitation une suite de dix-sept poèmes. Quelques jours plus tard, à Smyrne, il en rédige encore onze.<sup>9</sup> Ces poèmes constituent le noyau initial du *Divan sur le prince d'Emgión*. Ekelöf évoquera plus tard ce moment comme une expérience pratiquement d'ordre mystique.<sup>10</sup>

C'est donc l'œuvre issue de cette expérience qui sera présentée comme une traduction de textes anciens. Un des éléments souvent lié à la pseudo-traduction est la période de « latence », pendant laquelle le statut véritable du texte en tant qu'original est ignoré du public, statut qui fait ensuite l'objet d'une révélation.<sup>11</sup> De ce point de vue le *Divan* apparaît comme un cas particulier. La période de « latence » du livre est très courte. Lorsque Reidar Ekner le présente dans la revue *BLM (Bonniers Litterära Magasin)* du mois de novembre 1965, il évoque le voyage des époux Ekelöf et les circonstances de l'écriture de certains des poèmes. Il précise qu'aucun n'est antérieur à ce voyage et qu'il ne s'agit pas d'une traduction ni même d'une adaptation.<sup>12</sup> Le dispositif de la pseudo-traduction a toutefois provoqué quelque confusion dans les esprits<sup>13</sup> et c'est finalement le poète lui-même qui intervient à ce propos. Dans un interview du 23 novembre 1965, il est donc signalé qu'Ekelöf n'est pas « tombé sur quelque vieux manuscrit », et il ajoute : « Le prince, c'est moi »<sup>14</sup>.

Le lien intime d'Ekelöf avec son texte est donc incontestable et il ne cherche à aucun moment à le dissimuler au public. Ce lien se lit de multiples façons dans le *Divan*. Plusieurs des poèmes renvoient directement à leur auteur et à son expérience personnelle. Ainsi le poème I.24 – « Dans l'eau paisible je me suis miré/mon âme et moi » (« I det stilla vattnet har jag speglat/mig själv, min själ ») – est souvent lu comme un autoportrait, lecture qui s'appuie sur les affirmations d'Ingrid Ekelöf concernant le détail des traits, les cicatrices au visage de son époux ainsi que les différentes interventions chirurgicales qu'il avait subies.<sup>15</sup> L'expérience dans la chapelle de la source sacrée se lit sans doute dans l'incantation du poème I.27 : « L'image obscure/sous l'argent usé par les baisers... » (« Den svarta bilden/under silver sönderkysst... »). De même le trajet suivi par le prince d'Emgión (I.25) pour rejoindre son pays d'origine est partiellement le même que celui des époux pendant leur voyage<sup>16</sup> et Ekelöf raconte lui-même dans une lettre l'origine du poème I.21, au sujet de la plume de colombe.<sup>17</sup>

Le lecteur peut donc percevoir la présence quasiment immédiate du poète derrière le personnage du prince. Cet aspect autobiographique s'inscrit dans le contexte plus large de la vision d'Ekelöf de son œuvre par rapport à lui-même. Alors qu'il est encore en Turquie, il rédige une postface, jamais imprimée, à la nouvelle édition de ses poèmes complets. Il y exprime une vision où son œuvre constitue une partie de « ce qui restera de [son] corps[...] ou des [son] âme »<sup>18</sup>. À partir de 1976, les livres de la trilogie du *Divan* seront intégrés dans l'édition de ses poèmes complets. *Divan sur le prince d'Emgión* devient à part entière une partie du *corpus* qu'il laisse derrière lui. Il s'enracine donc non seulement dans la vie de son auteur, mais encore dans son œuvre.

Le prince d'Emgión est en effet l'incarnation poétique la plus élaborée du personnage à la position d'outsider, dans lequel Ekelöf se reconnaît.<sup>19</sup> Il a trouvé différentes expressions dans son œuvre. Géographiquement et politiquement le prince d'Emgión est situé en périphérie. Il est présenté comme un

<sup>4</sup> Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, Lund, Studia Litterarum Upsaliensia (7), 1971, p. 185-188

<sup>5</sup> Voir Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000, p. 232-246

<sup>6</sup> Voir par exemple Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm, Bonniers, 1989, p. 559-568

<sup>7</sup> Cf. Helena Bodin, *Ikön och ekfras. Studier i modern svensk litteratur och bysantinsk estetik*, Skellefteå, Artos & Norma Bokförlag, 2013, p. 147-149

<sup>8</sup> Le témoignage est cité par Landgren, *op. cit.*, p. 182-183

<sup>9</sup> Cf. lettre à Gunnar Edman 5/5 1966 in Gunnar Ekelöf, *Brev 1916-1968*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1989, p. 199

<sup>10</sup> Cf. Gunnar Ekelöf, *Skrifter 8. Tankesamling (S8)*, under redaktion av Reidar Ekner, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1993, p. 247

<sup>11</sup> Cf. Gideon Toury, « Translation, literary translation and pseudotranslation », *Comparative Criticism*, vol. 6, 1984, p. 82-83

<sup>12</sup> Reidar Ekner, « Ekelöfs Akritcykel », *BLM*, årgång 34, n° 9, p. 655

<sup>13</sup> Voir Helena Bodin, *Bruken av Bysans. Studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948-1971*, Skellefteå, Artos & Norma Bokförlag, 2011, p. 217-223.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 223-224 : « ...skulle ha kommit över någon gammal codex. » ; « Fursten är jag själv ». Cf. Landgren, *op. cit.*, p. 192

<sup>15</sup> Cf. Landgren, *op. cit.*, p. 194, et Anders Olsson, *Ekelöfs nej*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1983, p. 263, note 108

<sup>16</sup> Cf. Ekner, *op. cit.*, p. 656

<sup>17</sup> Lettre à Gunnar Edman 5/5 1966 in Gunnar Ekelöf, *Brev 1916-1968*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1989, p. 199

<sup>18</sup> Ekelöf, *S8*, p. 247 : « ...en del av vad som finns kvar av min kropp[...] eller av min själ[...] »

<sup>19</sup> Voir Olsson, *op. cit.*, p. 20-34 et Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm/Stehag, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000, p. 70-72

prince akrite, sa mission étant de « défendre des frontières souvent fictives », une position qui lui donne « une certaine liberté » (Fm, p.93). À cette situation s'ajoute une origine incertaine. Le rapprochement avec le personnage éponyme de l'épopée de *Digenis Basileios Akritis* suggère qu'il serait « de sang mêlé », origine qui l'expose à être déchiré « entre des intérêts politiques opposés » (Fm, p.94). Cette idée résume des circonstances politiques compliquées et leurs conséquences pour le prince, emprisonné, torturé, mutilé, et finalement libéré. Sa qualité à *part* apparaît aussi dans sa confession religieuse indéfinissable : « c'était un Oriental qui semblait avoir acquis quelques notions à moitié chrétiennes ; il n'en était pas pour autant musulman. Dans son esprit se mêlent des idées grecques, arabes et iraniennes. » (Fm, p.91)

Ces éléments trouvent des équivalents à d'autres moments de l'œuvre d'Ekelöf, par exemple dans les célèbres poèmes dans *Non serviam*, dont le propos vise le projet social du *Folkhem* suédois, société de la standardisation mortifiante aux yeux du poète. « Je suis un étranger dans ce pays/mais ce pays n'est pas un étranger en moi ! » s'exclame-t-il dans le poème qui donne le titre au recueil. Il continue, avec une allusion à sa part de sang juif<sup>20</sup>, en déclarant avoir « dans ses veines un verre plein d'un sang qui jamais ne peut se diluer »<sup>21</sup>, ce qui motive les identifications avec « le juif, le Lapon », le « sauvage » et le « nègre ». Les contextes d'une part de l'empire byzantin du 11<sup>e</sup> siècle, d'autre part de la société suédoise du milieu du siècle dernier, sont bien entendu radicalement différents mais on y lit l'idée de la non appartenance, de l'origine trouble et du rejet de la part de la société, toujours liée à des personnages qui offrent au poète une possibilité d'identification.

En ce qui concerne l'indécision de la confession religieuse du prince, Ekelöf, profondément anti-chrétien, affirme ne pas comprendre « pourquoi [ses] représentations religieuses auraient besoin d'être croisées ou même comparées aux chrétiennes, c'est-à-dire à celles de l'Église. Cela [lui] semble aussi inepte que de comparer les langues rhéto-romanes aux dialectes iraniens »<sup>22</sup>. L'incarnation la plus spectaculaire de cette attitude semble être la figure superbe du Satan dans « La novice de Spalato » au centre de *Guide pour les enfers*<sup>23</sup>.

Ces éléments permettent d'esquisser comment le personnage du prince d'Emgion s'inscrit dans l'œuvre d'Ekelöf en dépit du caractère insolite qu'il semble revêtir de prime abord. Deux autres thèmes essentiels lui sont liés et trouvent dans le *Diman* une expression privilégiée. Il s'agit du thème du regard, de l'aveuglement et de la vision, ainsi que du thème de la Vierge.

Anders Olsson a montré comment la première de ces thématiques parcourt l'ensemble de l'œuvre pour atteindre un premier paroxysme dans le *Diman*.<sup>24</sup> Dans ce livre il s'enrichit d'un traitement extrêmement concret grâce à son inscription dans l'univers de la fiction et du parcours du prince. La mutilation de l'aveuglement constitue le point final de la torture qui lui est infligée pendant sa captivité. Le lecteur suit l'évolution du personnage : d'un regard que l'on qualifiera d'ordinaire, il passe par l'aveuglement, et parvient enfin à une vision mystique intérieure.<sup>25</sup> Dans la première de ces étapes, le regard est surtout sollicité dans des poèmes d'ordre descriptif. C'est le cas du portrait du prince/poète précédemment cité, où l'image décrite correspond à celle reflétée à la surface de l'eau sur laquelle se penche le personnage. De même, l'incantation du poème I.27 relève de l'ekphrasis et semble suspendu dans le présent de l'énonciation qui renvoie au moment de la contemplation de l'icône.

L'aveuglement surgit sans préparation dans le poème I.25, à l'effet d'autant plus saisissant qu'il suit l'image du portrait reflété « dans l'eau paisible » : « une explosion/d'aiguilles rougeoyantes/dans la lumière de mes yeux » (« en explosion/av glödande nålar i mina ögons ljus »). Cet événement est ensuite qualifié dans la « Note du logothète », qui sépare les deux grandes sections du livre, et à nouveau dans le poème II.1, où la qualification et l'action même sont réunis : « Alors il fut aveuglé/avec des aiguilles rougies a feu » (« Så bländandes han/med glödande nålar »). L'acte est ainsi évoqué de trois points de vue différents. Celui du prince implique l'immédiateté de la souffrance, à l'opposé de quoi se pose la distance objective du logothète. Finalement le propos à la troisième personne inscrit le personnage dans la légende. La violence de l'aveuglement a deux conséquences. La première correspond à un aiguïsement des autres sens, notamment de l'ouïe et du toucher (II.20 et 23). Cette nouvelle forme de perception conduit le lecteur vers

---

<sup>20</sup> Voir Sommar, *op. cit.*, p. 8-11

<sup>21</sup> Ekelöf, *Sdl*, p. 219 : « Jag är en främling i detta land/men detta land är ingen främling i mig ![...] Jag har ett blod som aldrig kan spädas/i mina ådror ett dricksglas fullt !/Och alltid skall juden, lappen, konstnären i mig/söka sin blodfrändskap : [...] Vilde ! Neger ! – »

<sup>22</sup> Ekelöf, *S8*, p. 252 : « Jag kan inte förstå varför mina religiösa föreställningar skall behöva korsas med eller ens ställas jämsides med sådana som de kristna, dvs. kyrkliga. Det faller mig in att det är lika dumt som att jämföra råto-romanska språk med iranska dialekter. »

<sup>23</sup> Ekelöf, *SdlI*, p. 201-216

<sup>24</sup> Olsson, *op. cit.*, p. 129-174

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 175.

la seconde conséquence : la vision paradoxale de l'aveugle. Le prince libéré se désigne comme un « aveugle voyant » (« en bländad som ser ») (I.25).

Le thème du regard, de l'aveuglement et de la vision constitue donc un élément précis de l'univers de fiction créé dans le *Divan*, tout en gardant la charge symbolique dont il est porteur dans d'autres textes d'Ekelöf. Dans le *Divan*, il est étroitement lié au thème de la Vierge. La perte de la vue ordinaire conduit à une forme de vision où la figure de la Vierge joue un rôle primordial.

La Vierge ekelövienne obtient une épaisseur particulière dans le *Divan sur le prince d'Emgion* et les deux livres suivants. Il s'agit d'une figure personnelle qui n'est pas à confondre avec la Sainte Vierge, mère du Christ. Les commentateurs ont souligné le caractère composite de cette figure<sup>26</sup>, qui pour Ekelöf est une incarnation de la « déesse aux noms multiples : Cybèle, Isis, Magna Mater, la Diane d'Éphèse, mais aussi Marie, la Madone, *I Panhagia*, *I Theotokos*, la déesse d'Anatolie »<sup>27</sup>.

La Vierge apparaît pour la première fois dans les quatrième et cinquième parties du poème « Tag och skriv », au début de *Färjesång* ('Chant du bac'), publié en 1941. Elle représente une troisième voie au-delà d'une vision dualiste et conflictuelle, représentée par le combat entre le chevalier et le dragon. Entre les deux combattants, elle est une « porte qui s'ouvre, les méandres d'un chemin qui part »<sup>28</sup>. En 1945, elle réapparaît dans « Samothrake », publié dans *Non serviam*<sup>29</sup>. La Vierge semble d'abord être une figure de proue qui guide le bateau que les rameurs font avancer et se transforme ensuite en vision céleste entre les nuages. L'idée de conflit au-delà duquel elle se profile, se précise dans l'interprétation que propose Ekelöf lui-même : le poème symbolise la foi dans la victoire contre le pouvoir nazi.<sup>30</sup>

Les éléments liés à la figure de la Vierge sont repérables dans l'univers de fiction créé dans le *Divan*. Sa qualité *a priori* non chrétienne devient brièvement explicite dans le poème II.9, où le propos des Chrétiens est qualifié de « méprisable mensonge » (« En föraktlig lögn »). La configuration de *Färjesång* se retrouve dans la position de la Vierge comme passage salutaire au-delà d'une vision dualiste. L'idée manichéiste du bien et du mal, de Dieu et du Diable, comme deux entités égales en perpétuel conflit apparaît dans le poème II.5 mais entre les combattants s'ouvre « L'Amour, brèche[...] par laquelle/pénètrent les élus » (« Kärleken, en springa[...] ur vilken/de utvalda inträda »). Le conflit politique est également présent dans le *Divan*. Le prince évolue dans la Byzance du 11<sup>e</sup> siècle et, sur fond de conflits et d'intrigues de palais, la figure de la Vierge se présente comme un parallèle à la Victoire dans « Samotrake » : « Mieux vaut adorer en secret la Vierge qui existe » (« Hellre i hemlighet/dyrka den Jungfru som finns ») (II.7).

Dans le nouveau livre, la figure de la Vierge s'enrichit surtout dans le rapport qui s'établit entre elle et le « je » énonciateur du prince. Le rapport qui prend forme progressivement repose sur le paradoxe entre l'absence et la présence de la Vierge adorée. Le désir qui s'exprime dans les poèmes ne doit pas être comblé mais se nourrit de l'absence même<sup>31</sup> : « Je mange ma faim de toi/Je nourris ma faim par ma faim » (« Jag äter min hunger efter dig/Jag mättar min hunger med hunger ») (I.9). Cette solitude sévère revendiquée s'équilibre toutefois par des signes perceptibles d'une présence paradoxale qui prend la forme d'images d'une sensualité remarquable : « Toi qui as au bout des doigts des fleurs/qui passent comme un souffle/sur tous mes sens » (« Du som har blommor i dina fingertoppar/som rör vid mig som en andedräkt/av alla mina sinnen ») (I.11). Le paradoxe se résume dans le poème I.13 où la Vierge est qualifiée d'« invisible et présente ». Lorsque ces deux qualificatifs sont mis en rapport avec l'aveuglement du prince, ils s'enrichissent d'une signification concrète qu'Ekelöf exploite en mettant la Vierge en lien avec d'autres figures de femmes, physiquement présentes dans l'univers de la fiction. Ces figures fonctionnent comme un moyen d'accès vers elle et le cheminement du prince dans la seconde section du livre prend des allures de chemin initiatique : « Ce n'est pas ton pied que je désirais/mais ton pas posé dans le Sien/Elle, dont les pas mènent au Néant. » (« Det var inte din fot jag åträdde/men din fot i Hennes/vars steg leder till Intet. ») (I.22)

Les thèmes principaux du *Divan* et le personnage du prince s'enracinent donc profondément dans l'œuvre poétique d'Ekelöf, dont la présence se profile immédiatement derrière le prince. Or, le livre marque un nouveau départ et surprend le lecteur grâce à des éléments qui semblent aller à l'encontre de

<sup>26</sup> Voir par exemple Bodin, *Ikön och ekfras*, p. 207, Landgren, *op. cit.*, p. 204, Anders Olsson, *Gunnar Ekelöf*, Stockholm, Bokförlaget Natur och Kultur, 2002 (1997), p. 131, p. 128,

<sup>27</sup> Gunnar Ekelöf, *En självbiografi*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2007 (1971), p. 191 : « gudinnan med de många namnen : Kybele, Isis, den Stora Modern, Efesiernas Diana, även Maria, madonnan, I Panhagia, I Theotokos, den anatoliska gudinnan. »

<sup>28</sup> Ekelöf, *Säll*, p. 175 : « En port som öppnas, en väg som slingrar sig bort. »

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 229-231

<sup>30</sup> Ekelöf, *En självbiografi*, p. 175 : « Vad symboliserar dikten frågar ni. Tron på seger över de onda nazimakterna. »

<sup>31</sup> Cf. Olsson, *Ekelöfs nej*, p. 154

ces constats. Les éléments thématiques et biographiques s'inscrivent tous dans le cadre de la pseudo-traduction, qui donne son unité à l'ensemble et dont la suppression apparaît comme impossible. Comment fonctionne alors ce dispositif et quels sont ses effets sur la voix du poète une fois qu'il est mis en rapport avec la dimension biographique et thématique ?

De façon minimale, la pseudo-traduction peut se définir comme un original qui se présente comme une traduction. Une telle définition doit toutefois être approfondie.<sup>32</sup> Pour David Martens et Beatrijs Vanacker la pseudo-traduction « se fonde[...] sur l'imitation d'un dispositif textuel particulier, d'usage relativement courant, la traduction, dont elle revêt l'apparence en affichant certains éléments topiques qui permettent de l'identifier facticement à cette classe à laquelle elle feint d'appartenir »<sup>33</sup>. Ils mettent l'accent sur les qualités du texte pseudo-tractif même, en insistant sur son caractère trompeur. Cette connotation quelque peu négative s'atténue si l'on considère que « la pseudo-traduction est une traduction surdéterminée, c'est la traduction rendue visible », dans une approche plus large qui intègre tout texte qui présente l'indication « qu'il y a une langue autre, une langue avant »<sup>34</sup>, car « ce qui est primordial pour la pseudo-traduction, c'est non la présence d'un texte premier mais celle d'une langue ou d'une culture première »<sup>35</sup>.

*Divan sur le prince d'Emgion* relève du premier des deux principes proposés par Ronald Jenn et selon lesquels opère la pseudo-traduction. Il s'agit d'une « pseudo-traduction par défaut [qui] pose l'existence d'un texte totalement imaginaire », où le dispositif est « de l'ordre de la mise en scène et repose principalement sur le paratexte qui accumule les indices du passage mais sans le passage »<sup>36</sup>. Dans cette perspective le paratexte – titre, sous-titres, notes explicatives... – n'est pas constitué d'éléments complémentaires ou secondaires qu'il serait possible de supprimer une fois le caractère fictif révélé. Le paratexte est une partie intégrante de l'œuvre, contribue à son fonctionnement et signale son appartenance générique. Nous verrons comment l'idée d'une traduction de textes anciens s'instaure dans le *Divan* et soutient la construction de la fiction du prince. L'idée de traduction ainsi que la fiction reposent à leur tour sur une authenticité apparente, qui se voit implicitement minée.

Lors de la parution du livre, le titre est suivi de l'indication « traduit par Gunnar Ekelöf »<sup>37</sup>, indication qui disparaît dès la deuxième édition. C'est dans la section finale, « Faits et mots », que l'idée de traduction de textes anciens est suggérée. Deux repères historiques sont signalés et « il semble que ce soit entre ces deux dates que le *Divan* lui-même a été conçu ». Le terme de *Divan* désigne la première section du livre et les poèmes de la seconde – « Légendes et miroloxyies (Choisies) » – sont qualifiés d'« ajouts postérieurs à la légende ». Le rapprochement avec les « poèmes épiques grecs, serbes, crétois ou originaires de l'Asie Mineures » (Fm, p.90), était le propos et semble garantir l'authenticité des textes. L'idée de traduction apparaît ensuite à propos des problèmes posés par les noms transcrits en grec et de la transcription des « expressions grecques ». Le lecteur semble en droit de supposer des poèmes originaux grecs. Ces indications restent rares et discrètes mais leur effet s'étend bien au-delà des passages cités.

Ainsi l'organisation du livre semble se faire en fonction de la chronologie des poèmes traduits. Les vingt-neuf poèmes de la première section sont présentés comme le noyau originel. Aussi l'instance énonciative de ces textes reste-t-elle la même, le « je » étant toujours identifiable au prince. De même le cadre spatio-temporel de la prison ne subit pas d'altération. Cette unité énonciative et spatio-temporelle, déjà brisée par la « Note du logothète », éclate dans la seconde section. C'est le cas dans le poème II.1, où le prince est évoqué à la troisième personne – « Voici la légende d'amour/de celui qui fut aveuglé » – modification qui sous-entend une différence d'époque par rapport aux poèmes de la première section. Elle a aussi un effet sur le « je » du prince. Il devient un personnage que l'on fait parler à la première personne dans des poèmes qui continuent sa légende. Aussi le rapprochement dans « Faits et mots » de ces poèmes avec les « poèmes épiques » de la Méditerranée orientale en fait-il des exemples de textes « transmis et embellis par la tradition orale depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours » (Fm, p.90).

---

<sup>32</sup> Pour une présentation historique et théorique du terme, voir Ronald Jenn, *La pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain, Peeters Louvain-la-Neuve – Walpole, MA (Bibliothèque des cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain – 129), 2013, chapitre 1 : « La fortune du terme ».

<sup>33</sup> David Martens et Beatrijs Vanacker, « Scénographies de la pseudo-traduction I. Enjeux littéraires d'un dispositif marginal. » *Les Lettres Romanes*, tome 67, n° 3-4, 2013, p. 348.

<sup>34</sup> Jenn, *op. cit.*, p. 29

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>37</sup> Ekelöf, *SIII*, p. 87 : « tolkad av Gunnar Ekelöf »

Les poèmes de la seconde section contiennent des références historiques et littéraires explicites qui peuvent être lues dans la perspective de la pseudo-traduction, et qui situent des originaux imaginaires à des époques différentes. L'époque indiquée comme arrière-plan historique est présente dans les poèmes. L'empereur Nicéphore Botaniatès est mentionné dans la « Note du logothète » et interpellé par le prince dans le poème II.4. Son adversaire renversé Romain Diogène est également mentionné par le logothète. Ces indications proposent comme un *terminus post quem* pour un texte prétendument original. La même chose se passe à propos du poème II.9, qui introduit un anachronisme : « L'Empereur Babr fit venir mon fils/là-haut en Ferghana » (« Kejsar Babr [tog] min son/högt upp i Ferghana »). Reidar Ekner signale que l'empereur indien Babur appartient au 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècles, en invoquant l'excellente connaissance d'Ekelöf des poèmes épiques comme le *Digenis Akritas* et de leur caractère composite.<sup>38</sup> Or, il est également possible de considérer cet anachronisme dans le cadre de la construction d'une pseudo-traduction, où le principe de choix dans la seconde section indique qu'il peut s'agir de textes datant « depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours ».

Les références littéraires fonctionnent de façon similaire. Le nom du personnage éponyme de l'épopée de *Digenis Akritas* apparaît dans les poèmes II.7, 8 et 10. Dans l'introduction à sa traduction de cette œuvre, Sigfrid Lindstam détaille les différents manuscrits retrouvés et datés du texte jusqu'à une époque relativement récente, en proposant une origine plausible des versions les plus anciennes aux 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> siècles.<sup>39</sup> Au sein du *Divan*, cette référence étend ainsi les possibilités de composition d'un « original » sur une durée qui fait se rejoindre l'époque historique évoquée dans « Faits et mots » et celle de « nos jours ». La dédicace qui suit le poème II.7 – « à la mémoire d'Ángelos Sikelianós » – peut être lue dans cette perspective : le poète grec indiquerait la référence la plus récente à un original imaginaire.

Le dispositif de la pseudo-traduction organise donc le *Divan* et indique une possibilité de lecture du livre dans son ensemble. S'y ajoute l'utilisation de mots étrangers dans les poèmes ou dans des indications à la fonction parfois difficile à cerner.

Dans les poèmes et dans le paratexte le lecteur rencontre des termes et des expressions transcrits du grec : *panayía*, *ayíasma*, *ayíasma tis atókou*, *enipnion*, *na tín Nióvin*, des termes à la consonance insolite comme « logothète » et « miroyies », ainsi que des noms liés à des mythes, Digenis et Eudoxie. Ces termes sont tous signalés et expliqués dans la section « Faits et mots », ce qui met en avant leur caractère étranger et suggère la présence d'une autre langue et une autre culture en filigrane. À propos des poèmes icônes d'Ekelöf, Helena Bodin a souligné l'importance, dans l'esthétique des icônes, du fait de nommer le personnage ou de désigner l'événement évoqué. Dans l'icône la désignation apparaît alors sous la forme stylisé des *epigrámmata*, sur le fond doré ou dans la marge de l'image.<sup>40</sup> Dans le *Divan* les éléments transcrits du grec figurent en effet dans la marge par rapport aux poèmes et semblent fonctionner d'une façon similaire. Cette forme de présentation, sans doute inspiré de l'usage des icônes, s'inscrit dans la logique de la pseudo-traduction en adoptant un usage inhabituel pour le lecteur suédois, et en attirant son attention sur des termes en langue étrangère. Implicitement cette langue se présente au lecteur comme la langue originale des textes qu'il est en train de lire.

L'idée de la traduction de textes anciens se construit ainsi à rebours à partir des précisions données dans « Faits et mots ». Le livre apparaît comme parcouru d'indices qui suggèrent l'existence de poèmes originaux en grec. C'est la fiction de la traduction qui soutient celle du prince en créant un effet d'authenticité historique et d'autonomie du personnage. De ce fait il se distingue des autres *alter ego* d'Ekelöf. La fiction du prince et de son destin entre dans le cadre de la pseudo-traduction mais c'est également par ce biais que le dispositif de la traduction se voit subrepticement remis en question.

L'apparente authenticité du personnage s'appuie sur des éléments d'érudition étroitement liés à l'idée de traduction de textes anciens. La section « Faits et mots » commence par un développement sur le contexte historique. La décennie de la conception probable du *Divan*, délimitée par la bataille de Manzikert en 1071 et l'abdication de l'empereur Nicéphore Botaniatès en 1081, devient le point de départ d'un exposé dans les grandes lignes de l'évolution de l'empire byzantin, exposé qui se termine par une allusion aux Ottomans et la date de 1435, qui en marque la fin. La présentation met en avant l'idée de déclin à partir des dates initiales. La défaite à Manzikert est due aux « dissensions[...] » et aux trahisons de plusieurs grands seigneurs ». Le 11<sup>e</sup> siècle byzantin est celui « de la décadence », caractérisé par des coups d'état, des intrigues de palais et par la négligence à l'égard de l'armée alors que l'empire est constamment

<sup>38</sup> Ekner, *op. cit.*, p. 656

<sup>39</sup> *Byzantiniska epöset om Digenis Basileios Akritas*. Översättning och inledning av S. Lindstam, Göteborg, Wettergren och Kerber (Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhetssamhälles Handlingar. Femte följden – ser. A, band 7, n°1), 1940, p. 6

<sup>40</sup> Bodin, *Ikon och epigram*, p. 215.

menacé. C'est dans ce cadre que s'inscrit le prince d'Emgion. Au sein de cette présentation pédagogique et érudite s'immiscent des indices qui remettent en question l'authenticité de l'identité du prince et par conséquent du dispositif de la traduction.

Le premier type d'indice est le procédé de la modalisation qui accompagne pratiquement chaque propos lié au personnage. Par exemple, l'évocation du destin cruel de l'empereur Romain Diogène suite à la bataille de Manzikert – il fut fait prisonnier, « aveuglé et abandonné à son sort » – est suivi d'une extrapolation concernant ses « compagnons les plus fidèles [qui] subirent sans doute le même sort et parmi eux devaient vraisemblablement se trouver les acrites » (Fm, p.91). Le paragraphe consacré au terme « Akritis » reprend la même idée avec la modalisation en évoquant le prince. Le vocabulaire modalisant parcourt l'ensemble de la section avec des verbes et expressions verbales – « devoir », « pouvoir », « sembler », « faire croire », « vouloir dire » – des adverbes ou locutions adverbiales – « sans doute », « vraisemblablement », « probablement » – et apparaît *a priori* comme le signe même de l'authenticité. Or, étant donné la fréquence du procédé et son emploi en lien avec le personnage du prince, ce dernier semble perdre de son épaisseur au moment même où sa situation se précise. En même temps que la modalisation apparaît comme le garant de l'authenticité, elle invite le lecteur à l'hésitation. *In fine* il se voit renvoyé aux poèmes : « En ce qui concerne le prince d'Emgion, on ne peut rien dire de plus que ce qui ressort des poèmes ».

D'autres indices concernent les éléments d'érudition plus particulièrement. La présentation et la tonalité neutre du discours explicatif mettent toutes les informations au même niveau. Or, Ekelöf introduit à certains moments des éléments de sa propre invention. C'est le cas du terme *Átokos* qui reçoit l'explication « la femme qui n'a donné naissance à aucun enfant ou à aucun fils ». Le terme est employé « par opposition ici avec *Theotókos*, celle qui a donné naissance à Dieu, ou la Sainte Vierge ». Sans précision supplémentaire, le lecteur est invité à y voir un fait religieux authentique et non pas une invention de la part du poète.<sup>41</sup>

L'élément le plus spectaculaire de ce point de vue est le paragraphe consacré au nom du prince. Il s'agit d'un court développement savant qui part de la difficulté « de retrouver la forme originale des noms transcrits en grec », en évoquant la possible origine « arméno-kurde » du prince, et se termine sur une multiplication d'hypothèses étymologiques dont la dernière aboutit au constat que « en ce cas mon prince n'a pas de nom : il est un Sans-Nom. » Le nom d'Emgion est une invention d'Ekelöf que le lecteur a déjà pu découvrir dans le premier poème de la suite « Havstema » («Sujet maritime») dans *Non serriam* et plus tard dans un court poème d'*Opus incertum*.<sup>42</sup> L'origine de ce nom remonte à l'expérience peu sérieuse d'une séance spiritiste où l'esprit invoqué a donné ce nom en réponse à la question d'Ekelöf concernant son identité.

En dernier lieu la section « Faits et mots » se termine par ce qui ressemble à un clin d'œil au lecteur. Après la reconnaissance exprimée à l'égard de Karl Krumbacher, on lit : « Il y entre aussi quelques vues personnelles. »

Le procédé de la modalisation, l'introduction d'éléments d'invention personnelle au sein d'un propos érudits ainsi que la remarque finale impliquent la présence de l'auteur dans un livre qu'il présente comme une traduction. Ekelöf semble par là signaler son livre comme une pseudo-traduction. L'authenticité fictive du prince se super-pose à la présence de l'auteur, qui nous renvoie à l'ancrage biographique et thématique du livre. Le dispositif de la pseudo-traduction est à mettre en rapport avec la dimension très intime de l'œuvre. La contradiction apparente qui en résulte a des effets sur la voix qui se fait entendre dans le *Divan*.

Dans des notes, des lettres et d'autres propos relatifs à l'écriture des poèmes du *Divan* apparaît l'idée d'une poésie écrite sous la dictée d'une voix venue d'ailleurs. Ekelöf se voit comme un simple moyen et évoque un flux qui se grammaticalise.<sup>43</sup> Dans une lettre à Evert Taube en mars 1966, il parle de sa « déesse [qui] se fait représenter par un ange, qui me tire du lit et me met la plume à la main ». L'inspiration aboutit ainsi au fait de « traduire » une autre voix, alors qu'il s'agit d'une œuvre originale. Dans le cadre de la pseudo-traduction ce principe se concrétise et le *Divan* fait entendre en apparence deux voix différentes.

La voix du prince saisit le lecteur d'emblée et retentit dans des poèmes intensément lyriques pour évoluer dans la seconde section vers le narratif. La seconde voix est celle qui se fait entendre dans la section « Faits et mots » où le poète endosse le rôle de traducteur-éditeur des textes qu'il commente. Cette voix ne reste pas dans l'objectivité neutre d'un discours explicatif : des prises de position y sont présentées

---

<sup>41</sup> Cf. Helena Bodin, *Brúken av Bysans*, p. 220

<sup>42</sup> Ekelöf, *SdI*, p. 224 et 398

<sup>43</sup> Ekelöf, *S8*, p. 247

et un nouveau « je » apparaît qui renvoie le lecteur à Ekelöf lui-même. Les deux voix se distinguent donc nettement aux deux extrémités du livre, où la seconde prend explicitement pour objet la première. Entre ces deux extrêmes s'opère comme une modulation qui permet de les lier au-delà de la cassure apparente qui les sépare. Cette modulation rejoint l'organisation prétendument chronologique des poèmes. À partir du poème II.1, qui inscrit le prince dans la légende, la voix semble se diffracter derrière un « je » qui s'étend à travers l'histoire jusqu'à l'époque contemporaine où c'est Ekelöf qui va l'emprunter en le suggérant par le biais des remises en cause implicites de l'idée de traduction. Les deux voix se rejoignent ainsi et il est même possible qu'il n'y en ait qu'une. Généralement c'est ainsi que le dispositif est vu : la pseudo-traduction devient un artifice littéraire anecdotique qui n'est jamais véritablement pris en compte dans la lecture. Le prince devient un *alter ego* du poète au même titre que d'autres figures qui apparaissent dans l'œuvre. Or lorsque la pseudo-traduction et ses effets sont analysés en tant que tels et intégrés dans une lecture de l'ensemble, cela instaure une tension qui anime le texte et qui l'attache encore plus fortement à son auteur et à son œuvre.

Dans une lettre écrite peu de temps après le voyage à Istanbul, Ekelöf évoque ses nouveaux poèmes qui traitent du « prince légendaire d'Emghion[...] qui est moi et qui n'est pas moi ». De même, dans l'interview où il déclare que le prince, c'est lui-même, Ekelöf affirme que le livre « est une tentative de représenter un destin byzantin »<sup>44</sup>. La pseudo-traduction fait donc entendre la voix du prince et la voix d'Ekelöf simultanément dans un cadre qui n'est pas présenté comme une fiction même s'il s'en révèle une. Cette tension contradictoire rejoint des éléments essentiels d'ordre thématique, notamment l'idée de l'aveugle qui voit et de la Vierge absente et présente. Le dispositif pseudo-traductif parvient à donner cette tension à la parole même, à condition que le lecteur accepte son fonctionnement complexe.

L'organisation en deux grandes sections du *Divan sur le prince d'Emghion* se justifie dans le cadre de la pseudo-traduction. Or, *La légende de Fatumeh*, publié en 1966, reprend la même organisation pratiquement à l'identique, mais cette fois-ci en référence à la composition d'un rosaire. Dans la note finale du livre une allusion au *Divan* implique que ce livre est à voir de la même façon. Le dispositif pseudo-traductif disparaît donc mais reste sous forme de connotation liée à cette organisation, surtout comme les échos thématiques entre les deux livres restent explicites et très nombreux. La note de *La légende de Fatumeh* indique également que le *Divan* est devenu un « work in progress » et qu'une suite est prévue.<sup>45</sup> Ekelöf a eu le temps de poursuivre son œuvre avec *Guide pour les enfers*, livre à la composition complexe et énigmatique en miroir<sup>46</sup>, qu'il voit comme la « voûte centrale de la ruine du *Divan* ». Le *Divan sur le prince d'Emghion* en constitue la première voûte, *La légende de Fatumeh* la troisième.<sup>47</sup>

Cet ensemble à l'architecture si concertée affiche une unité dans laquelle la pseudo-traduction du premier titre semble jouer un rôle important. Le dispositif donne une épaisseur et une autonomie aux différentes voix qui résonnent dans les trois livres en y intégrant également celle du poète dans les commentaires qu'il apporte. De même elle instille dans la parole du poète une tension paradoxale qu'il appartient au lecteur de dépasser pour rendre justice à cette poésie.

---

<sup>44</sup> Landgren, *op. cit.*, p. 192

<sup>45</sup> Ekelöf, *Såll*, p. 182

<sup>46</sup> Cf. Landgren, *op. cit.*, p. 262-265 ; Olsson, *Ekelöfs nej*, p. 161-174.

<sup>47</sup> Ekelöf, *Såll*, p. 236