

Yannick Pierrisnard

Université de Paris-Sorbonne

Équivalences érotiques.
Apollinaire traduit,
Apollinaire traducteur

L'étude de la matière érotique permet d'envisager la traductologie sous un angle tout à fait original, comparé à l'appareil herméneutique habituellement utilisé dans le domaine de la traductologie littéraire. Ces deux disciplines demeurent jusqu'ici tributaires des réflexes de la traduction philosophique, essentiellement structurée par l'attention qu'elle porte à la notion de référent. De même, la traductologie plus particulièrement consacrée au domaine esthétique et poétique s'attache bien naturellement à maintenir un difficile équilibre entre l'équivalence signifiante d'une traduction vis-à-vis du texte original, et une relative isomorphie du style du premier auteur (pour employer la terminologie de Paul Ricœur). En pratique, la traduction herméneutique se concentre plus volontiers sur l'énoncé, la traduction poétique, née des travaux de Jakobson, sur le prédicat. Au sein de cette distinction habituelle, une « traduction érotique » a ceci d'original que sa matière est essentiellement illocutoire. Il s'agit



d'éveiller le désir dans une langue d'accueil, par la manipulation de signes destinés à éveiller le désir dans une langue d'origine.

L'étude des récits licencieux d'Apollinaire pourrait paraître marginale dans le cadre de la recherche sur la traduction érotique, ne serait-ce qu'en vertu de leur statut hybride, situé quelque part entre l'érotisme, le récit initiatique, la pornographie la plus dure, la poésie et l'humour. Elle y trouve néanmoins une place légitime, dans la mesure où le projet apollinarien plus que tout autre permet d'explorer la voie suivante : qu'un signe émotionnel et un signe conceptuel se trouvent obéir à une grammaire commune qui leur est préalable. Préalable non pas temporellement ni en fonction d'un mécanisme causal, mais préalable dans l'ordre des perceptions du lecteur. S'il est vrai que le désir raisonne, et raisonne par la langue, le parti pris d'une traduction rigoureuse de la *narration* apollinarienne, et celui, apparemment inverse, d'une traduction esthétique du *style* apollinarien, devraient logiquement aboutir l'un comme l'autre à un même sentiment érotique.



Écueils traductologiques des *Onze mille verges*¹



La première traduction intégrale et sérieuse des *Onze mille verges*, proposée par Alexis Lykiard, date de 2008 seulement et fut publiée sous le titre *The Eleven Thousand Rods: The Uncensored Erotic Classic, Les onze mille verges*² à l'occasion du centenaire de l'œuvre. Deux versions antérieures existent, une de 1953³, l'autre de 1967⁴, et furent toutes

1. Guillaume Apollinaire, *Les onze mille verges*, Paris, J.-J. Pauvert, 1973 [1907], 242 p.

2. Guillaume Apollinaire, *The Eleven Thousand Rods*, traduit du français par Alexis Lykiard, Washington D.C., Solar Books, 2008, 128 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Lykiard*.

3. Les conditions de parution de cette première version sont incertaines. Olympia Press la réédite en 1967. L'ouvrage est parfois signalé comme anonyme, parfois comme traduit, tantôt par Oscar Mole, tantôt par Alexander Trocchi, « Oscar Mole » étant un pseudonyme.

4. Guillaume Apollinaire, *The Debauched Hospodar*, Californie, Covina Collectors Publication, 1967, 121 p. La traduction, d'abord présentée comme anonyme, est attribuée à Nina Rootes dans sa réédition.



deux interdites à la diffusion aux États-Unis et en Angleterre en raison des nombreux passages de pédophilie du roman. Ces traductions sont par ailleurs d'une qualité très discutable. Une réédition expurgée de la seconde, parue en 2002, chez Fredonia Books et intégrée aux traductions d'un choix de poèmes par Donald Revell, reprend le titre : *The Eleven Thousand Virgins* (Les onze mille vierges)⁵. Quoique la faute soit très courante, y compris en France (Boris Vian la commet dans ses *Écrits pornographiques*⁶), semblables approximations prouvent que la critique anglo-saxonne commence tout juste à reconnaître la valeur proprement littéraire du texte. Pour l'édition qui nous intéresse, une courte préface affirme la volonté, au moins de la part d'Alexis Lykiard, de réhabilitation du roman, qu'il justifie par une série d'allusions aux mouvements artistiques qu'Apollinaire a pu défendre, initier ou annoncer (cubisme, futurisme et surréalisme). *Les demoiselles d'Avignon*⁷ illustrent la couverture et un portrait d'Apollinaire par Cocteau, la page de garde; aussi, un appareil de notes plutôt conséquent signale les principales allusions historiques et littéraires du roman. Pour le lecteur anglo-saxon, *Les onze mille verges* sont une expérience littéraire qui s'ouvre à peine. Il importe donc, dans un premier temps, de relever les difficultés spécifiques à la traduction des *Onze mille verges*, puisque le projet d'une diffusion de l'œuvre hors des frontières linguistiques francophones se fait plus précis et plus pressant.

Les difficultés de traduction propres à la poésie d'Apollinaire n'ont évidemment pas lieu d'être posées par la critique francophone, malgré son abondance. En revanche, un bref survol des différentes tentatives des traductions étrangères du corpus apollinarien suffit pour se convaincre que ces difficultés sont proches de l'insurmontable. La traduction d'un terme d'une langue vers une autre est légitime en ce qu'elle s'attache à établir des correspondances factuelles, un référent qui puisse indifféremment être désigné dans une langue ou une autre.

5. Guillaume Apollinaire, *The Debauched Hospodar: The Eleven Thousand Virgins*, Amsterdam, Fredonia Books, 2002, 124 p.

6. Boris Vian, *Écrits pornographiques*, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 121 p.

7. Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, huile sur toile, vers 1906-1907.

Or, à envisager les péripéties des *Onze mille verges*, on remarque que les faits énoncés se succèdent avec désordre, en répétitions excessives, par amalgames, bref un éparpillement qui trahit une évidente désinvolture ou qui singe la désinvolture vis-à-vis de la situation érotique décrite. Le désordre linguistique redoublant le désordre stylistique de la narration est lui-même un motif récurrent du texte. Ainsi au troisième chapitre : « Il sortit comme il était entré, laissant quatre corps étendus sur le sol de la pièce pleine de sang, de merde, de foutre et d'un désordre sans nom⁸ ». La version anglaise traduit naturellement : « Then he left as he had entered, leaving four bodies stretched out on the floor of a room full of blood, shit, spunk and indescribable disorder » (Lykiard, p. 39).

Toutefois, cette phrase relativement anodine perd l'essentiel de sa valeur dans le mouvement de sa transcription. Ici, le triptyque de ces substances a une fonction référentielle, certes, qui est d'énumérer les fluides organiques excrétés au cours de la scène, mais il a surtout une fonction syntaxique, moins visible, qui est de fermer le champ sémantique du mot « désordre » avant de l'énoncer. À la lecture de *L'hérésiarque* et du *Poète Assassiné*, on trouve parfois comme synonyme du mot « désordre », le terme « boucherie⁹ », c'est-à-dire le marché aux viandes, l'endroit où le sang se vend ou s'achète, le « merdier » et le « foutoir ». Ce qui permet de comprendre pourquoi le désordre est « innommable » : il n'a pas d'existence propre, puisqu'il est seulement le mélange à la fois référentiel et lexical des fluides précédemment cités. Or une traduction ne peut restituer que le plan référentiel, comme c'est

8. Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993, p. 904. L'édition des récits érotiques d'Apollinaire ici utilisée est celle des *Œuvres en prose complètes* de la Pléiade, plutôt que les versions plus courantes mais moins soignées de « Folio » et « J'ai lu ». Désormais, les références à *Onze mille verges* seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention PC et du tome.

9. L'usage du mot « boucherie » dans les sens de « maison close » et, par extension, d'« espace chaotique » est attesté par Alfred Delvau dans son *Dictionnaire de la langue verte*, et ce dès 1864. Le terme plus lointain de « boucan », à la fois « lieu de plaisir » et « tapage », trouve lui aussi son étymologie dans une métaphore de la viande fumée. Un terme équivalent pour l'anglais serait le terme « shamble », également attesté au début du XX^e siècle.

ici le cas, ou bien trouver des équivalences syntaxiques pour construire une phrase qui puisse s'interpréter de manière équivalente, ce qui exigera probablement une modification de la scène. Un autre exemple permettra éventuellement de mieux comprendre l'indifférence du texte à l'égard des faits qu'il énonce : « Le gros cul de Culculine se balançait délicieusement sous une taille très fine et les grosses couilles de Mony se gonflaient sous un énorme vit dont Culculine s'empara » (*PC III*, p. 893).

Sans être une franche anacoluthie, la subordonnée « dont Culculine s'empara » accomplit un petit pas de danse grammaticale. L'amas de propositions et d'adjectifs les uns sur les autres malmène quelque peu la règle d'unité d'énonciation, en même temps que la suite d'hyperboles, d'une lourdeur volontaire, produit une distanciation comique de l'ensemble des instances (auteur, narrateur, lecteur) vis-à-vis d'une énonciation clairement excessive; quelle que soit la perspective envisagée, ni le personnage, ni Apollinaire, ni le lecteur n'a pu penser une telle phrase, composée par trois volontés indépendantes : celle de Mony, épique (« un énorme vit »), celle de l'auteur, soucieux d'une composition grammaticale élégante, mais qui en situation devient excessive, puis celle du lecteur érotique, avide de surenchère sexuelle. Bien loin d'une description pornographique, au fond indifférente, la phrase tend à décevoir les attentes de chacune des instances présentes, en les faisant simplement coexister au sein de sa structure. Pourtant, à l'inverse, l'entassement descriptif annonce et imite la scène pornographique imminente, et le corps de Culculine, dans son balancement délicieux, manifeste comme un signe les positions auxquelles il ne s'est pas encore livré. L'acte amoureux et sa transcription stylistique s'harmonisent ici en tant qu'unions de subjectivités antagonistes. La version anglaise maintient relativement bien la figure : « Culculine's fleshy arse was swaying deliciously beneath a very narrow waist and Mony's big balls were swollen below an enormous prick of which she grabbed hold » (*Lykiard*, p. 23).

Toujours est-il que ce minutieux travail de style, voué à créer une fausse désinvolture, perd beaucoup de sa saveur dans la version

anglaise, ici victime de sa relative souplesse syntaxique. De la même façon, les avalanches d'effets de ruptures, tout au long du roman, sont secondées par un jeu de registres, systématique dans le texte d'origine, beaucoup plus effacé dans la traduction anglaise hormis au niveau macrostructural, autrement dit, les effets d'incongruité nés du rapprochement de deux situations indépendantes, voire antithétiques. C'est le cas du passage le plus célèbre du livre, au quatrième chapitre, celui du train franchissant le Rhin au milieu d'une orgie qui dégénère en assassinat. En liant lyrisme et vulgarité au sein d'un même texte, mais parfois aussi d'une même phrase, voire d'un même mot, Apollinaire désarme l'un et l'autre. Ainsi, la transition :

Des villages heureux animaient les rives dominées par les burgs centenaires et les vignes rhénanes étalaient à l'infini leur mosaïque régulière et précieuse.

Quand Mony se retourna, il vit le sinistre Cornabœux assis sur le visage d'Estelle [...]. Il avait chié et la merde infecte et molle tombait de tout côté (*PC III*, p. 912).

Sa restitution anglaise ne pose pas de problème particulier :

Contented villages enlivened the riverbanks dominated by age-old donjons and the rhenish vines displayed ad infinitum their regular and precious mosaic.

When Mony turned round, he saw the sinister Cornaboeux¹⁰ sitting on Estelle's face [...]. He shat and the loathsome and slimy crap was spattered everywhere (*Lykiard*, p. 52).

On notera toutefois que, probablement motivé par la convention de non-répétition, puisque le mot *shit* a déjà été utilisé sous sa forme verbale, ou encore pour rejouer l'écho « chié... côté », Alexis Lykiard a traduit « merde » par *crap*, qui n'en recouvre pas exactement le caractère ordurier. Par conséquent, il a dû renforcer le décalage de tons par l'usage du latin, *ad infinitum*. La récurrence des jeux de registres du texte original encourt le risque d'être édulcorée, ou de passer pour maladresse, dès lors que le traducteur cède au désir d'obtenir une version finale anglaise élégante

10. La version française écrit « Cornabœux », l'anglaise « Cornaboeux ».

et naturelle, tentation qu'Apollinaire s'interdit manifestement, d'où l'effort du traducteur pour garantir la fidélité du texte par l'abondance des notes¹¹, de suppléer aux défaillances de la traduction par un travail de hors-texte.

Ce procédé de distanciation du style par lui-même, semble-t-il, doit être soigneusement distingué des imbrications pourtant similaires d'*Alcools* ou des *Poèmes à Lou*, en ce que ces derniers opèrent une inversion intentionnelle vis-à-vis de l'intervention érotique dans le texte¹². Dans le cas des *Onze mille verges*, la fausse indifférence du narrateur à l'égard des situations sexuelles qu'il énonce n'entraîne pas une dégradation de celles-ci, au profit d'une valeur poétique du récit. La poésie est au contraire mise au service de l'éros, qui l'englobe et la justifie.

Une difficulté plus sensible encore que celle des jeux de registres, embarras perpétuel du métier de traducteur, particulièrement vis-à-vis d'une œuvre poétique, concerne le jeu non plus de dénnotations, mais de connotations lexicales. Ainsi, au début du chapitre cinq, l'étymologie de « testicule », discutée en plein milieu d'une scène amoureuse :

En même temps elle porta sa main au bas du membre qui la fêtait et se mit à tâter ces deux petites boules qui servent d'appendages et que l'on appelle testicules, non pas, comme on le dit communément, parce qu'elles servent de témoins à la consommation de l'acte amoureux, mais plutôt parce qu'elles sont les petites têtes qui recèlent la matière cervicale qui jaillit de la mentule ou petite intelligence, de même que la tête contient la cervelle qui est le siège de toutes les fonctions mentales (*PC III*, p. 916).

At the same time she put her hand to the base of the member futtering her and began to palp the two small balls that serve

11. Trente-trois notes pour une centaine de pages, la plupart consacrées aux allusions culturelles du narrateur. Les autres explicitent les jeux de mots intraduisibles (« verge » et « vierge », « testicule » et « petite tête »).

12. Poétiser l'éros, ce faisant le racheter. Qu'on pense au poème à Lou, *Parce que tu m'as parlé de vice* (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1956, p. 36).

as appendages and are called testicles not, as is commonly thought, because they attest to the consummation of the carnal act but rather because they are the diminutive heads harbouring the vertebral matter that spurts from the mentula or lower intelligence, just as the head contains the grey matter of the brain which is the seat of all mental functions (Lykiard, p. 60).

Alexis Lykiard parvient à restituer la proximité phonique entre testicules et témoins par le verbe *to attest*, mais le rapport entre *testicles* et *head*, puis *mentula* et *intelligence* exige une note explicative, qui signale les étymologies latines des termes français, et se voit donc exclu du texte lui-même.

Le problème se révèle plus aigu encore à propos des très nombreux médiévismes du texte, pour lesquels le réflexe naturel du traducteur serait de recourir aux protostructures de chaque langue : le saxon ou le vieux germanique, par exemple. Un tel procédé toutefois ne fait qu'accroître la difficulté du décalage culturel de chaque version. Le jeu d'association des lexiques médiévaux et modernes, les relittéralisations de l'écriture apollinarienne fonctionnent ici en référence constante et explicite à la langue de Rabelais. L'ancien germanique ou l'anglo-saxon, perdent donc à coup sûr l'effet obtenu par Apollinaire, qui est la truculence. C'est une spécificité de la littérature française, née du *Tiers Livre*¹³, que d'assimiler sa protosyntaxe au ton de la grivoiserie. La précédente citation nous a présenté le terme « appendage », que le traducteur a conservé tel quel, au prix d'un contresens¹⁴. Un autre cas est celui du verbe « culeter », répété à trois reprises dans le roman. Alexis Lykiard s'est contenté de le traduire par *buggering*, terme attesté au XVI^e siècle, certes, mais dont la connotation n'est pas particulièrement

13. François Rabelais, *Tiers livre des faitz et dictz heroïques du noble Pantagruel*, Paris, Wechel, Chrétien, 1546, 184 p.

14. Le mot de vieux français « appendage » (un seul « p » selon Frédéric Godefroy dans son *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Paris, E. Bouillon, 1889-1902, 10 vol.) désigne la formation d'une déclivité, notamment en géographie et en architecture. Le sens est ici celui de « contrepoids ». En revanche, « appendage » est un terme d'anglais moderne, équivalent d'« appendice ».

archaïsante pour un lecteur anglo-saxon, et a globalement renoncé à maintenir les médiévismes de la version originale. Le cas du terme « boutejoie » pour « membre viril » est pareillement édulcoré en *bush beater*, locution fleurie, certes, mais propre à l'argot américain moderne.

En outre, il faut évoquer le cas particulier des pièces versifiées. Elles sont neuf en tout, c'est-à-dire environ une toutes les dix pages dans la version de poche, ce qui consacre une part conséquente de l'œuvre à la forme proprement poétique, sans que la visée érotique du texte ne soit écartée en aucune façon. Un tel défi de traduction se reposera vraisemblablement pour la traduction du « Verger des amours », encore inédit en langue étrangère. Le plus abouti, le plus soigné, le plus discret et sans aucun doute le plus beau poème des *Onze mille verges*, composé au chapitre huit par un jeune prisonnier russe et masochiste pour sa bien-aimée, Florence, donne une idée de la complexité de la tâche d'un traducteur de la poésie apollinarienne :

L'anémone a fleuri dans le nom d'Archangel
 Quand les anges pleuraient d'avoir des engelures.
 Et le nom de Florence a soupiré conclure
 Les serments en vertige au degré de l'échelle.

Des voix blanches chantant dans le nom d'Archangel
 Ont modulé longtemps les nénies de Florence
 Dont les fleurs, en retour, plaquaient de lourdes transes
 Les plafonds et les murs qui suintent au dégel.

Ô Florence! Archangel!

L'une : baie de laurier, mais l'autre : herbe angélique,
 Les femmes tour à tour se penchent aux margelles
 Et comblent le puits noir de fleurs et de reliques,
 De reliques d'archange et de fleurs d'Archangel!
 (PC III, p. 945-946)

The anemone flowered in the name of Archangel
 When angels would weep at being chilblained.
 And the name of Florence with sighs had maintained
 Heady vows on the port steps as barometers fell.

White voices singing in the name of Archangel
 Often trilled neniae on Florence

Whose flowers, returning, plastered in heavy trance
Thaw-sweat ceiling and exudative wall.

O Florence! Archangel!

The one: bay berry, but the other: herb angelic,
Women take turns, leaning over the lip of the well
And shower into its blackness flower or relic,
Archangel relics and flowers of Archangel!
(Lykiard, p. 106)

Contrairement aux « Sonnets mythologiques » du chapitre quatre, ce poème n'est pas l'adaptation d'un projet antérieur aux *Onze mille verges*, et n'a jamais été repris par la suite. Il semble donc bien que sa composition soit indistincte du projet général de l'œuvre, impression confirmée par la parfaite adéquation du texte au récit du jeune officier qui l'intègre. Le lyrisme joue ici comme un mode d'exploration de la « contrée » sexuelle à part entière; il est l'acmé du sentiment érotique nourri de sa propre oblitération. L'absence d'une réapparition du poème dans le reste de la poésie apollinaire fait des trois traductions des *Onze mille verges* déjà citées les seules versions anglaises disponibles de ce poème. Le parti-pris d'Alexis Lykiard est de restituer la pièce en rimes, phonétiquement identiques à la version française, à l'exception de la première strophe¹⁵. Toutefois, cette réussite musicale l'a réduit à sacrifier une grande partie des figures et correspondances du poème. La paronomase entre l'ange et l'engelure disparaît, ce qui rend problématique l'intervention du participe *chilblained*¹⁶. De même, les

15. La traduction rimée est une tradition de la littérature anglo-saxonne, bien plus développée qu'en France. Il importe de remarquer que les deux principales transcriptions anglaises d'Apollinaire, celle de l'Athlone Press d'une part (Roger Little, *Guillaume Apollinaire*, Londres, Athlone Press, 1976, 145 p.), et d'Oliver Bernard de l'autre (Guillaume Apollinaire, *Selected Poems*, traduit par Oliver Bernard, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, 88 p.), adoptent la même exigence. L'ensemble des traducteurs d'Apollinaire dans les pays anglo-saxons délaissent ainsi l'enjeu herméneutique de l'œuvre au profit de sa valeur mélodique.

16. Cette figure de sonorité, où l'attribut métonymique d'un nom est déterminé par la proximité phonique d'un autre, est un procédé original et constant de la poésie apollinaire. On citera pour mémoire le fameux vers « Bergère ô tour Eiffel... » du poème « Zone ».

termes de « serments » et « vertiges », qui déclinent le nom de Florence par des allusions implicites aux « sarments » et aux « vertes tiges ». Disparition également du triple sens des « voix blanches », que les *white voices*¹⁷ anglaises ne recourent pas. Plus grave, la polysémie des « degrés de l'échelle » est réduite à un simple *barometer*. Comprendre cette « échelle » comme une métaphore de la température décroissante, et donc le poème comme une aspiration progressive au froid n'est pas indéfendable, mais cette interprétation n'est certainement pas la plus féconde. Associée à l'ange, l'échelle renvoie immédiatement au rêve de Jacob¹⁸. Bien plus, pour l'italophone qu'est Apollinaire, le mot « échelle » ne peut que renvoyer à son équivalent italien *scala*, et par analogie au monde de l'opéra, qui reprend le motif du cœur des « voix blanches ». Ainsi, les degrés de l'échelle sont les degrés du chant, en même temps que les serments étagés dans la graduation des vers empilés, une périphrase discrètement comique enfin, pour désigner le mouvement d'angélisation non pas de la femme aimée, mais du chanteur lui-même. L'embrassement des rimes masculines et féminines au début du poème, puis leur croisement à la dernière strophe, miment une union des amants, inverse au motif du deuil, qui laisse prévoir l'issue de la courte romance pornographico-amoureuse : le plaisir de la souffrance idyllique et son expression poétique sont ici choisies, renonçant à la poursuite effective du principe féminin.

Alexis Lykiard centre donc son attention sur la métrique du poème et parvient à conserver phonétiquement la rime française, à l'exception des deuxième et troisième vers. Remplaçant la rime « lure » par la rime « *ained* », Alexis Lykiard ne maintient pas tout à fait l'entrecroisement systématique des rimes masculines et féminines, et perd ainsi le très simple sous-entendu : un poème, ce sont des vers qui font l'amour.

17. Le lecteur anglo-américain, s'il interprète ces *white voices* comme une métonymie, les comprendra spontanément comme « les voix des blancs », et certainement pas comme « les voix angéliques », « les voix angoissées », ni « les voix sans chaleur ». Le syntagme donne éventuellement à entendre l'expression *white noise*, c'est-à-dire un bruit de fond assourdissant, ce qui correspond plutôt mal à la suite du vers « singing in the name of Archangel ».

18. Livre de la Genèse, 28:12.

Cette « sensualisation » de l'écriture, malheureusement pour le traducteur, ne se réduit pas aux pièces poétiques du roman, mais détermine l'ensemble de la narration. Elle se laisse aisément reproduire sur de longues périodes (le passage du Rhin), éventuellement au sein d'un mouvement grammatical (le balancement de Culculine), mais jamais dans sa dimension sémantique. Il semble curieux qu'une construction stylistique dépende d'un terme unique. Pourtant, cette langue vouée à mimer l'acte amoureux est également créée par une abondance de jeux de mots difficilement repérables, y compris pour le lecteur francophone. Ainsi, toujours dans le récit de l'officier, la description de la pathologie de sa mère :

Elle se croyait changée en tinette, monsieur, et décrivait les culs imaginaires qui chiaient dans elle. Il fallut l'enfermer le jour où elle se figura que la fosse était pleine. Elle devint dangereuse et demandait à grands cris les vidangeurs pour la vider [...].

– Mon fils, disait-elle, tu n'aimes plus ta mère, tu fréquentes d'autres cabinets. Assieds-toi sur moi et chie à ton aise.
*Où peut-on mieux chier qu'en le sein de sa mère?*¹⁹
[...] Il faut absolument faire venir les vidangeurs (*PC III*, p. 944).

She believed she'd been turned into a latrine, monsieur, and she would describe imaginary arses that shat in her. She had to be locked up the day she supposed the trench was full. She became dangerous and used to yell loudly for the cesspit emptiers to drain her [...]

– My son, she'd say, you don't love your mother any more, you visit other privies. Sit on me and shit in comfort.
Where better shit than in one's mother's breast?
[...] You absolutely must fetch the sewermen (*Lykiard*, p. 105).

19. L'italique de la sentence incite le lecteur à lui attribuer un statut particulier. Il pourra la comprendre comme une confusion sentimentale entre amour maternel et scatologie, cherchera peut-être son modèle dans un verset des Évangiles. Elle est en fait le détournement d'une chanson de Jean-François Marmontel, *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* (1769). Là encore, le lecteur anglophone ne peut guère profiter des jeux d'érudition dont le récit est parsemé.

Le déploiement de vulgarité qui caractérise le passage contribue à en dissimuler l'enjeu symbolique : toutefois, la cohésion étroite entre le jeune homme et la figure angélique, précédemment évoquée, permet de deviner un jeu de mots sur le terme « vidangeur », deux fois répété. Sans doute cette « vie-d'ange » n'est-elle décelable que par une lecture rétrospective, puisque le poème *Archangel* lui est postérieur. Elle est pourtant certaine dès lors qu'on envisage le parallélisme des aspirations du fils et de la mère : l'un et l'autre passent de l'état d'être humain à celui de réceptacle d'ordure, pour accéder enfin à une nature angélique, réceptacle du sacré. Ce va-et-vient de déchéance et d'exaltation est le même que chacune des scènes pornographiques du récit, et finalement le destin de Mony Vibescu lui-même. Ainsi le texte cuilette-t-il à toutes les échelles de sa construction. La version anglaise ignore ici complètement la valeur érotique des anges « vidangeurs ». Alexis Lykiard évite la répétition du terme qu'il traduit d'abord par *cesspit emptier*, puis *sewermen*. Sans un travail précis de reproduction, ou de recreation du jeu sémantique, ne reste du style d'Apollinaire qu'une anecdote scatologique.

Il est difficile de décider si, au final, cette traduction peut être considérée comme satisfaisante. Elle a le mérite d'être la première version anglophone à envisager *Les onze mille verges* comme autre chose qu'une pure production pornographique. Elle propose une transcription soigneuse du style apollinarien et mérite d'être analysée comme telle. Toutefois, du fait même de son sérieux, elle édulcore l'essentiel du jeu que le texte produit sur lui-même et ne parvient que rarement à maintenir la valeur poétique du récit dissimulée dans ses apparences vulgaires. Mais comment restituer de manière satisfaisante un énoncé construit sur deux, trois ou quatre niveaux de significations antithétiques?

Toutes les difficultés de traduction précédemment évoquées nous ont permis de dégager plusieurs fonctions implicites de la langue érotique ordinairement ignorées, semble-t-il, par la traductologie axée sur le transport du signifié, ou même du sentiment poétique : la nécessité d'une narration toujours en imitation grotesque de sa propre attitude par un

intérêt faussement désinvolte, l'indignation feinte, l'humour horrifié, la parodie de l'humour horrifié, les jeux d'évocation et de subversion de la charge culturelle des termes ou des structures utilisées et la mise en place d'une structure stylistique physiquement sensuelle. La recreation de ces procédés pourrait passer pour une exigence excessive, mais elle est indispensable : ceux-ci sont l'aliment naturel et incontournable de l'écriture érotique.

Apollinaire, traducteur et plagiaire

L'étude de l'expérience d'Apollinaire traducteur, menée conjointement à la rédaction des *Onze mille verges*, permet non seulement de déduire des premières plusieurs « recettes traductologiques » utiles à une transposition correcte de la seconde, mais laisse de surcroît deviner au sein de l'œuvre érotique d'Apollinaire une réflexion originale sur la supériorité évocatrice d'une version transcrite d'un texte par rapport à son original. Il ne serait pas absurde d'aller jusqu'à imaginer que, dans une certaine mesure, les récits licencieux du poète aient été composés sciemment en prévision de leur hypothétique traduction.

En sa triple qualité d'auteur polyglotte, d'érudit et d'érotomane²⁰, Apollinaire s'est lui-même confronté au problème de la traduction érotique. Sa collaboration à la « Bibliothèque des curieux » fut l'occasion d'une double traduction des *Mémoires d'une chanteuse allemande* : l'une remaniée et édulcorée, adaptée aux besoins de la maison d'édition, l'autre crue et littérale, menée en collaboration avec Blaise Cendrars et publiée clandestinement, anonyme dans les deux cas. Toujours anonymement, Apollinaire rédige une préface de la première version, dans laquelle il condamne sa propre traduction :

le traducteur français [donc Apollinaire lui-même], malgré sa pruderie ridicule, qui s'effarouche des mots précis, a rendu

20. Les *Poèmes à Lou* manifestent bien un mouvement obsessionnel du poète vis-à-vis de la femme aimée, articulé par les phases d'espoir, de dépit puis de rancune agressive. Toutefois, l'érotomanie d'Apollinaire reste discutée, et sans doute n'est-elle pas l'approche psychocritique la plus fine qui soit. Peut-être le terme plus général de « manie sexuelle » serait-il ici préférable.

ce livre beaucoup plus dangereux qu'il n'est en réalité, car il cache sous de séduisantes périphrases ce qui, dans l'original, n'était mis que pour provoquer l'indignation et détourner du mal²¹.

Il est difficile de déduire de telles considérations un projet solide ou sincère, si ce n'est le constat suivant : jusque dans son péri-texte, l'œuvre érotique est un jeu de masques, où l'énoncé ne doit pas motiver une compréhension de son sens littéral. Il ne paraît pas que quiconque, y compris au début du XX^e siècle, puisse sérieusement croire qu'un auteur se consacre à un récit pornographique par souci de moralité sexuelle. Il participe en revanche d'une attitude constante dans l'ensemble de l'œuvre érotique d'Apollinaire : la parodie du discours moral. C'est avant tout le travestissement de cet énoncé qui importe, et l'acte de traduire doit se lire comme un procédé d'érotisation supplémentaire de la version de départ. De plus, l'argument critique lui-même redouble le jeu du traducteur-préfacier-censeur, puisqu'il affirme la supériorité suggestive de la périphrase sur la description directe. L'introduction citée se trouve dans l'édition de la « Bibliothèque des curieux » (Paris, 1913). Le texte fut régulièrement réédité depuis et reste à ce jour la principale version française de l'œuvre, davantage liée à la personnalité du poète qu'à celle de Wilhelmine Schröder-Devrient, quoique la traduction des *Mémoires* n'ait pas été intégrée aux « œuvres en prose » de l'édition Pléiade, et que la plupart des éditions actuellement disponibles (la plus usitée étant celle de l'Union Générale d'Éditions, 1996) se contentent d'attribuer la paternité du texte à l'auteur allemand, Wilhelmine Schröder-Devrient²², au contraire des *Exploits d'un jeune Don Juan*, globalement reconnu comme un récit d'Apollinaire à part entière, bien qu'il soit la traduction érotique d'un texte allemand anonyme : *Kinder-Geilheit: Geständnisse eines Knaben*²³.

21. Dans Nicolas Malais, « Apollinaire et la bibliothèque des curieux », *Frissons esthétiques*, n° 2, automne 2006, p. 78.

22. L'édition Allia (Paris, 1995, 233 p.) fait exception, puisqu'elle signale conjointement Apollinaire et Schröder-Devrient comme auteurs.

23. Voir note 28.

Quoique la traduction d'*Une chanteuse allemande* reste difficile à dater (l'examen d'une biographie de Blaise Cendrars laisse penser que sa première version date de 1908 ou 1909²⁴), il est à peu près certain que *Les exploits d'un jeune Don Juan* la précède d'au moins un an. De ce fait, les *Exploits* en tant qu'expérience de traduction permettent dans une certaine mesure de déterminer une archéologie de la formation de l'écriture apollinarienne. De surcroît, le roman propose des principes de traduction érotique plutôt fantaisistes (notamment l'ajout, la disparition ou la substitution de paragraphes entiers, sans que l'organisation générale du texte ni de l'intrigue ne subissent de remaniement majeur), mais parce que fantaisistes, extrêmement libres des inhibitions subies dans une expérience de traduction ordinaire.

L'ouvrage lui-même est le récit d'initiation sexuelle d'un adolescent, aîné d'une famille bourgeoise. Le titre original se traduit par *Perversité enfantine : Les confessions d'un jeune garçon*²⁵. Dans son ouvrage *Les grandes impostures littéraires*²⁶, Philippe Di Folco retrace autant qu'il est possible la genèse de la version d'Apollinaire, qu'il désigne comme une catégorie de plagiat. L'affirmation est aussi intéressante que problématique, dès lors qu'on applique le terme de « plagiat » à un auteur anonyme, lequel reprend à « son » compte l'œuvre d'un autre auteur anonyme. Il s'agit donc d'un vol sans coupable, et sans victime. Puisque l'écriture pornographique du début XX^e siècle est une expérience littéraire absolument détachée de toute notion de propriété artistique et même de la plus simple légitimité d'auteur, le vol littéraire n'a de sens que pour une raison matérielle (gain de temps, moindre

24. Il faut remarquer que le texte de référence qui traite des relations des deux poètes : *Apollinaire et Cendrars*, de Marc Poupon (Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1969, 66 p.), ignore complètement cette collaboration première et date leur première rencontre de 1912-1913. Jusqu'à la fin du XX^e siècle, tout se passe pour la critique française comme si l'Apollinaire-poète et l'Apollinaire-érotique constituaient deux faits littéraires étanches l'un à l'autre, jusque dans la discipline biographique.

25. Michel Décaudin propose joliment : *Lascivité juvénile* ou *Confessions d'un garçon*. Voir Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Librairie générale française, 2002, 287 p.

26. Philippe Di Folco, *Les grandes impostures littéraires*, Paris, Écriture, 2006, 355 p.

investissement personnel) ou symbolique. Il semblerait que les *Exploits*, dans lesquels tout rapport, toute conquête sexuelle est le fruit d'un vol, soient nés d'une rencontre de ces deux mobiles.

Une comparaison même rapide des *Exploits d'un jeune Don Juan* avec *Les onze mille verges* pose un premier problème : le premier est un récit plus convenu et d'une écriture infiniment moins surprenante que le second. La supériorité des *Onze mille verges* est régulièrement signalée dans l'appareil critique comme un fait évident et indiscutable. Là encore, chez Michel Décaudin : « La truculence et le regard ludique laissent place, dans *Les exploits d'un jeune Don Juan*, à un récit incolore, qu'on pourrait presque dire clinique²⁷ ». S'il est vrai que le souci du traducteur est de faire de sa langue maternelle un espace d'accueil pour ce qu'elle n'est pas à même de produire spontanément, comment se fait-il qu'ici le texte traduit nous soit le plus commun? Que s'est-il perdu au juste, des *Onze mille verges* aux *Exploits d'un jeune Don Juan*?

Le très petit nombre d'informations dont la critique dispose sur l'écriture des deux récits ne permet pas de déterminer avec certitude si l'un a été construit par rapport à l'expérience de l'autre qui lui serait antérieur. On sait que *Les onze mille verges* ont été publiées vers l'hiver 1906-1907, chez un imprimeur louche de Malakoff, appelé Elias Gaucher, ou « Gauchez ». Les *Exploits* viennent vraisemblablement du même endroit, mais la date de sa sortie reste inconnue, les imprimeurs de littérature clandestine ayant coutume de laisser assez peu d'informations sur les couvertures de leur publication. Un catalogue clandestin de 1907 cite un livre qui correspond approximativement aux *Exploits*, dont le titre est *Les « mémoires » d'un jeune Don Juan*, dont le héros ne s'appelle pas Roger, mais Willy, et surtout dont le descriptif présente un mouvement de protase dans le fil des conquêtes amoureuses du héros : d'abord les servantes, puis la sœur jumelle, la sœur aînée, enfin la tante. Or cette héroïsation progressive de l'exploit de séduction ne se trouve ni dans le *Kinder-Geilheit* d'origine, ni dans la version d'Apollinaire. Pour comprendre ces variations, l'hypothèse de Pierre Caizergues (*PC III*,

27. Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 73.

p. 1325) est séduisante : elle suppose que le catalogue n'ait pas été rédigé à partir du texte des *Exploits*, mais d'une communication de projet rédigée par Apollinaire, ce qu'il faisait assez régulièrement par ailleurs. Cette possibilité est d'autant plus intéressante qu'elle permet de supposer qu'Apollinaire, qui a visiblement rédigé les *Exploits* à la hâte, aurait souhaité modifier la version d'origine bien davantage qu'il ne l'a fait effectivement.

L'origine germanophone des *Exploits* est régulièrement indiquée, sans qu'une analyse comparatiste véritable ait jamais été proposée par la critique française. Pourtant, la différence d'intention des deux textes est visible, ne serait-ce que par leurs épigraphes respectives :

Dans le *Kinder-Geilheit* :

Greift nur hinein ins volle
Menschenleben;
Wo ihr's auch anpackt,
ist es interessant²⁸.

Vous ne faites qu'effleurer les choses
Tout au long de votre vie;
Il y aurait aussi de l'intérêt
à les empoigner [nous traduisons].

Apollinaire, en revanche, cite Corneille :

Je suis jeune il est vrai, mais aux âmes bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années (*PC III*, p. 955).

La version allemande n'est pas datée, mais porte en couverture, en français et entre parenthèses, la mention « Fin de siècle ». Son projet, compris dans le contexte du Bildungsroman, répond à une ambition qu'on peut qualifier de naturaliste. Il s'agit de la mise en récit attentive

28. Anonyme, *Kinder-Geilheit: Geständnisse eines Knaben*, Wien. Laute's Volksbuchhandlung, s.d., p. 1. Le lieu d'impression lui-même est incertain. La couverture signale la ville de Vienne, mais il n'est pas impossible que l'information ne soit destinée qu'à protéger l'éditeur de la législation allemande. Apollinaire a vraisemblablement découvert le roman lors de son passage à Munich.

d'une intentionnalité adolescente, appliquée au domaine sexuel, et ce, dans un espace social déterminé (effectivement inspirée de la littérature allemande « Fin de siècle », assumant la postérité du jeune Werther : *Kinder-Geilheit* est sans doute contemporaine, légèrement postérieure peut-être à *L'éveil du printemps* de Wedekind, pièce parue en 1891). Les scènes érotiques y sont bien sûr très abondantes, mais plus diluées que la version d'Apollinaire, pour qui tout événement ou motif du texte appartient à une thématique exclusivement sexuelle. Cette divergence se manifeste dès l'incipit :

Der Vater war in der Stadt bei seinem kaufmännischen Geschäfte geblieben, das Gut ärgerte ihn, er wollte es nicht öfter sehen, als nötig war und gedachte, es so bald wie möglich aufzuschlagen²⁹.

Le père était resté à la ville, occupé par ses affaires, la propriété lui déplaisait, il ne voulait pas la voir plus que nécessaire et pensait s'en débarrasser aussi tôt que possible [nous traduisons].

La version allemande signale anecdotiquement l'absence du père, qui aménage un espace de relative liberté au narrateur-héros. Chez Apollinaire, en revanche :

Mon père était resté à la ville pour s'occuper de ses affaires. Il regrettait d'avoir acheté cette propriété sur les instances de ma mère : « C'est toi qui a voulu cette maison de campagne, disait-il, vas-y si tu veux, mais ne me force pas à y aller. D'ailleurs, tu peux être certaine, ma chère Anna, que je vais la revendre dès que l'occasion s'en présentera.

– Mais mon ami, disait ma mère, tu ne peux pas te figurer comme l'air de la campagne fera du bien aux enfants...

– Ta, ta, ta, répliquait mon père, en consultant un agenda et en prenant son chapeau, je t'ai passé cette fantaisie, j'ai eu tort.

Ma mère était donc partie à sa campagne, comme elle disait, dans l'intention de jouir le plus rapidement et le plus

29. *Ibid.*, p. 3.

complètement possible de ce plaisir momentané (*PC III*, p. 957).

L'extrait est enrichi par un passage au discours direct, qui annonce le développement ultérieur de deux motifs inverses : d'une part, la désapprobation du père et son éloignement volontaire du lieu de « plaisir momentané » des femmes sont marqués jusqu'à acquérir une signification psychanalytique, tout du moins symbolique, qui est la vacance de la fonction virile dans le cercle familial, et qui va permettre à la mère, la tante et la servante Thérèse d'occuper la fonction répressive et masculine auprès du jeune Roger (situation assez proche de l'enfance d'Apollinaire lui-même). D'autre part, le déploiement d'autorité gratuite du père, qui l'institue comme maître et possesseur de l'espace littéraire dont il s'exclut. Ces quelques lignes instaurent donc une distinction entre deux virilités coexistantes : l'une périphérique, soumise à la puissance féminine, victime empressée de fessées régulières, l'autre centrale, nécessaire et conquérante, puisque le jeune Don Juan est le seul personnage à même d'assumer le rôle de géniteur au sein de l'assemblée des femmes.

Ainsi, la traduction-plagiat d'Apollinaire ne se donne pas pour tâche de transmettre un énoncé d'une langue à une autre, elle s'emploie à le complexifier, éventuellement le détourner, et ce d'une façon assez subtile. Le ton de l'enfant est profondément altéré d'une version à l'autre : là où *Kinder-Geilheit* cherche une justesse de représentation de l'éros infantile, Apollinaire n'hésite pas à grossir les aspects répressifs de la vie adolescente, et à en magnifier les caractères agressifs. Les descriptions des sexes féminins sont plus minutieuses et plus crues, notamment le dépucelage de sa jeune sœur au moment de ses règles, où le motif du sang rejoint les allusions à Don Juan et au Cid, et prend donc une valeur réellement épique, parallèle à sa charge pornographique.

La traduction de l'allemand vers le français pose généralement une difficulté de construction, difficulté qu'Apollinaire a choisi non pas de surmonter, mais en quelque sorte de sublimer : la finesse et la rigueur grammaticale de l'allemand, portées aux phrases étendues sur de

longues périodes, produit un effet d'incongruité en français dès lors qu'on s'emploie à les restituer littéralement :

Ich hatte allerdings meine Schwester häufig ganz nackt gesehen, weil wir in früheren Jahren oft gemeinschaftlich gebadet worden waren. Aber ich hatte ihren Körper stets nur von der Rückseite oder höchstens halbseits sehen können. Denn meine Mutter sowohl wie meine Tante hatten es stets so eingerichtet, dass wir Kinder mit dem Rücken gegen einander stehen mussten, wenn sie uns abwuschen, und beide Damen sahen mit ängstlicher Strenge darauf, dass ich keinen unerlaubten Blick machte; auch mussten wir stets beide, sowie uns die Hemden ausgezogen wurden, gleich « schön die Hand vorthun³⁰ ».

Bien sûr j'avais souvent vu ma sœur toute nue, parce qu'on nous avait souvent baignés ensemble les années précédentes. Mais je n'avais vu son corps que de dos, au mieux de profil. C'est que ma mère comme ma tante avaient établi que nous les enfants devions nous tenir dos à dos lorsqu'elles nous nettoyaient, et les deux dames veillaient, sévères et craintives, à ce que je ne jette aucun coup d'œil défendu; dès qu'on nous passait nos chemises, il nous fallait aussi tout de suite mettre « les mains bien devant » [nous traduisons].

Sans doute la pruderie un peu ridicule de la mère et de la tante est-elle marquée par la longueur et la complexité grammaticale de la dernière phrase, composée de trois séquences distinctes. Néanmoins, son rythme déterminé par une abondance de connecteurs logiques demeure relativement naturel pour la langue allemande. Elle est plutôt remarquable par l'emploi d'expressions enfantines : *ganz nackt* (« toute nue ») là où l'adjectif *nackt* se suffit à lui-même, ou encore la formule *schön die Hand vorthun* (« les mains bien devant »), elle aussi tirée du registre enfantin (plus ou moins dans l'esprit du « petit oiseau » du photographe, ou de la « cuillerée pour maman »). En revanche, la traduction qu'en propose Apollinaire est manifestement exagérée, dans la mesure où elles énoncent des faits dont l'évidence tendrait plutôt à se passer connecteurs logiques :

30. *Ibid.*, p. 5.

À la vérité je l'avais déjà vue toute nue *parce que* l'on nous avait souvent baignés ensemble les années précédentes. *Mais* je n'avais vu son corps *que* par derrière *ou tout au plus* de côté, *parce que* ma mère *aussi bien que* ma tante nous avaient installés *de telle façon, que* nos petits culs d'enfants fussent placés l'un en face de l'autre *pendant qu'on* nous lavait. Les deux dames prenaient bien garde que je ne jetasse aucun coup d'œil défendu et, lorsqu'on nous passait nos petites chemises, on nous recommandait de mettre soigneusement nos mains devant nous (*PC III*, p. 959 [nous soulignons]).

Non seulement la surabondance des liens logiques est ici flagrante pour le lecteur francophone, mais elle change de sens par rapport à son modèle. Le complément *mit ängstlicher Strenge*, « avec une sévérité pleine d'angoisse », est édulcoré par le simple groupe verbal « prenaient bien garde ». La séquence est en outre décalée et intègre la description du bain qui la précède en allemand, mais rejette les précautions maternelles hors de sa structure. Enfin, les euphémismes enfantins disparaissent, jusqu'aux *Rücken* (« dos ») cavalièrement transformés en « petits culs d'enfants ». La phrase-tunnel n'est donc plus la reprise ironique des simagrées de la mère et de la tante; c'est au contraire le regard jeté par le narrateur sur la nudité de sa sœur qui devient complexe, pervers, ambigu.

Paradoxalement, la traduction littérale du rythme allemand devient ainsi source de trouvailles littéraires absentes du texte d'origine. Ce qui est ordinairement maladresse de traduction est donc largement assumé, tout au long des *Exploits*, et devient un procédé d'écriture majeur des *Onze mille verges*. On y retrouve ce procédé de surexplicitation de façon quasi constante, tout particulièrement lors des scènes les plus crues :

Depuis la nuit fatale où des cambrioleurs nous laissèrent à demi morts auprès du cadavre d'un des leurs dont j'avais coupé le vit dans un instant de folle jouissance, je ne me réveillai qu'entourée de médecins (*PC III*, p. 931).

Une structure grammaticale de ce genre, semble-t-il, trouve bel et bien sa généalogie dans une expérience de traduction vouée à jouer des difficultés du texte d'origine, plutôt qu'à les résoudre. Les dates de parution incertaines de deux récits, situées vers l'hiver 1906-1907, ne

permettent pas de déterminer avec certitude l'ordre de leur rédaction. Pourtant leur filiation stylistique, de la traduction libre des *Exploits* à la création littéraire des *Onze mille verges*, semble effectivement indiscutable. L'expérience de traduction qu'Apollinaire a pu vivre constitue vraisemblablement une archéologie de la rhétorique fantaisiste des *Onze mille verges*, son origine organique, sinon chronologique.

D'une telle expérience d'écriture il n'est pas absurde de déduire une notion originale d'« autotraduction » : procédé consistant à maintenir sciemment des maladresses stylistiques d'un texte de départ, notamment issu d'une expérience de traduction littérale, puis à exploiter ces défaillances afin de produire un texte final, déterminé à organiser les incongruités de départ, ici dans une perspective d'érotisation de l'écriture. Son intention est à l'inverse de l'objectif ordinaire du traducteur, puisqu'elle vise à « étranger » un texte, auparavant lisible³¹. Il importe donc d'envisager les enjeux herméneutiques que l'autotraduction soulève dans le domaine de l'érotisme apollinarien. S'en dégagera une compréhension de l'entreprise de traduction non plus définie comme un exercice de restitution, mais de recréation du texte d'origine.

Vertu d'une traduction indifférente au respect du fait littéraire

Étant comprises les relations d'interdépendance, chez Apollinaire, entre traduction et création érotique, il importe d'en déduire deux ambitions indistinctes de « l'herméneutique par l'éros » qui domine l'ensemble de l'œuvre apollinarienne, l'une étant la « classicisation » du

31. Un tel procédé n'est pas tout à fait sans équivalent : la traduction littérale est un procédé courant dans le registre comique (*Astérix chez les Bretons*, ou encore le chapitre « traduction » du dictionnaire de Claude Gagnière, *Pour tout l'or des mots*, Paris, Robert Laffont, 1996, 1066 p.). Par ailleurs, le chapitre « Traduction » de l'*Atlas de Littérature Potentielle* (Paris, Gallimard, 1981, 432 p.) rédigé par l'Oulipo propose quelques exercices d'écriture voisins de l'autotraduction. *Les onze mille verges* s'en distinguent pourtant en ce que la finalité de l'autotraduction n'est pas de produire un discours étrange, mais de faire de la langue française une langue étrangère au lecteur francophone.

texte d'origine, et l'autre la « classification » des situations érotiques. Plusieurs strophes des *Poésies Libres* intégrées à *Julie ou la rose*, ainsi qu'au *Verges des amours* témoignent de l'intérêt d'Apollinaire pour ce genre de catalogue amoureux qu'est le *Kama-Sutra*.

Comme apéro tu prends du foutre
C'est meilleur que le Raphaël
Telle une enfant du Brahmapoutre
Suce au hasard un vit tel quel
Selon les lois du Kama Soutre³²

Mais les pandits vont aux métisses
Comme le veut Vatsyayana
Plus pomponnés que des actrices
Plus savants que des almanachs
Le vit tout barbouillé d'épices³³

La suite d'essais d'Apollinaire, *Les diables amoureux*, est un témoignage plus personnel encore de cette curieuse entreprise de triage, en ce que les diverses biographies qui le composent sont menées de façon à mettre en abyme le souci de catalogage qui motive leur rédaction. La biographie du chevalier Andrea de Nerciat en est un exemple frappant : l'auteur s'intéresse à peine à l'œuvre érotique du chevalier, mais consacre plus d'un tiers de l'essai à une période relativement brève de la vie de Nerciat, qui est sa participation au reclassement de la bibliothèque de Cassel (propriété de Frédéric II). Cet emploi pourrait sembler parfaitement anecdotique dans la vie de Nerciat, dans la mesure où celui-ci s'est extrêmement peu investi dans cette tâche, du propre aveu d'Apollinaire. Si on confronte ce parti-pris à celui de la critique apollinarienne des *120 journées de Sodome et*

32. Guillaume Apollinaire, *Poésies libres*, Paris, Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978, p. 47.

33. *Ibid.*, p. 86. Quoique l'édition Gallimard en attribue la paternité à Apollinaire, l'origine du *Verges des amours* reste discutée. Si Apollinaire l'a effectivement écrit et pensé comme le pendant érotique du *Mal-aimé*, il est étrange qu'aucune mention n'en soit faite par les témoins de la publication d'*Alcools* (notamment Paul Léautaud). Il pourrait s'agir d'un pastiche de Pascal Pia, auquel cas l'intérêt d'Apollinaire pour le *Kama-Sutra* devient incertain. La citation révèle toutefois l'importance de l'ambition d'un érotisme systématique dans la postérité littéraire d'Apollinaire.

Gomorrhe, beaucoup plus célèbre, on s'aperçoit que la préoccupation d'Apollinaire est la même, à savoir la classification des éléments du savoir amoureux :

Cet ouvrage est capital, non seulement dans l'œuvre du marquis de Sade, mais même dans l'histoire de l'humanité. On y trouve une classification rigoureusement scientifique de toutes les passions dans leurs rapports avec l'instinct sexuel. L'écrivain, le marquis de Sade y condensait ses théories nouvelles et y créait aussi, cent ans avant le docteur Krafft-Ebing, la psychopathie sexuelle (*PC III*, p. 806).

De ce point de vue, *Les onze mille verges*, peuvent se définir comme une exploration littéraire systématique des situations érotiques possibles et de leurs modes d'énonciation.

Le problème de l'éros est donc ici parfaitement indistinct de celui du classicisme, c'est-à-dire de la réglementation de l'écriture. Les allusions des *Exploits* à Molière d'une part, et à Corneille de l'autre participent bien de cet effort visant à intégrer l'éros dans un quadrillage de règles à la fois conceptuelles et morales. Les processus de transgression, dans *Les onze mille verges* autant que dans les *Exploits*, sont bel et bien les processus d'intégration de la règle. Le châtiment des verges est la pénitence du prince Vibescu pour avoir manqué à sa parole, c'est-à-dire pour avoir renoncé à la fonction illocutionnaire du langage.

Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même *Onze mille verges* me châtient si je mens! (*PC III*, p. 892)

Mais souviens-toi de ce que tu m'as dit : Si je ne fais pas l'amour vingt fois de suite, que *Onze mille verges* me châtient. *Tu ne l'as pas fait vingt fois, tant pis pour toi* (*PC III*, p. 897).

Ci-gît le prince Vibescu
Unique amant des Onze mille verges
Mieux vaudrait, passant! Sois-en convaincu
Dépuceler les onze mille vierges (*PC III*, p. 954)

Quant à la valeur érotique des puissances répressives dans l'initiation du jeune Don Juan, elle a bien sûr toute l'importance qu'elle peut avoir

dans la subjectivité d'un enfant. La fascination d'Apollinaire pour la punition de la fessée, repérable dans le roman inachevé de Raspoutine (et présentée comme un exercice d'humilité orthodoxe), ou même dans son œuvre poétique (« L'ermite » d'*Alcools* : « Ô Seigneur flagellez les nuées du coucher / Qui vous tendent au ciel de si jolis culs roses », plusieurs des *Poèmes à Lou*) trouve ici une richesse interprétative qui dépasse de loin le simple souci réaliste. Il suffira de citer cette courte phrase, chapitre sept, absente de la version allemande :

Déjà, autrefois, lorsque j'avais dix ans, ma mère, à cause d'une bêtise que j'avais faite, m'avait pris entre ses cuisses, ôté mes culottes et avait tapé dur sur mes petites fesses, de telle façon qu'après la première douleur, j'avais conservé toute la journée un sentiment de volupté (*PC III*, p. 985).

Pour *Les onze mille verges*, il est impossible de citer l'intégralité des passages ayant trait au postérieur ou à la scatophilie. Au premier chapitre, on relève trente-cinq occurrences des termes « cul », « fesses », « fesser », « péter », « enculer ». Le deuxième chapitre en compte vingt-trois. Le troisième, quatre-vingt-sept (!) si l'on prend en compte le champ lexical de la défécation (le chapitre s'étend sur un peu moins de neuf pages dans l'édition de la Pléiade, chaque page du chapitre totalise donc en moyenne une dizaine de termes et descriptions scatologiques). Cette manie de l'auteur, dans la critique qu'on lui consacre, est essentiellement envisagée sous l'angle de sa pathologie personnelle : « Un psychanalyste aurait beau jeu de relever les signes d'une cruauté agressive liée à l'amour et la prédominance d'un stade régressif sadique-anal³⁴. »

Cette remarque de Michel Décaudin est une référence implicite à l'ouvrage d'Anne Clancier, auquel il a lui-même mis la main : *Guillaume Apollinaire, les incertitudes de l'identité*³⁵. Cette suite d'essais se trouve être l'une des rares études approfondies de la prose érotique

34. Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 73.

35. Anne Clancier, *Guillaume Apollinaire, les incertitudes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2006, 171 p.

apollinarienne, envisagée d'un point de vue psychocritique. L'attitude psychanalytique, aussi légitime soit-elle, délaisse la valeur poétique du rapport apollinarien à la fécalité. La célébrité du « Pont Mirabeau », de « Nuit Rhénane » ou d'« Automne malade » amène parfois la critique à considérer Apollinaire comme un poète de l'eau, tout au moins du liquide. C'est faire peu de cas de son écriture, malaxage perpétuel des contraintes classiques les plus strictes, les plus consistantes, et du lyrisme le plus imprécis. La langue d'Apollinaire est proprement boueuse, ni solide ni liquide, ni même homogène comme pourrait l'être une pâte. Elle est grumeleuse. Bien plus, l'analité, dans *Les onze mille verges*, est une métaphore quasi constante du processus de création, une forme de maïeutique :

[...] mes frêles fesses,
 Immobiles et crispées quand il me faut chier
 Sur la table trop haute et le papier glacé
 Les chauds étrons de mes pensées (*PC III*, p. 925)

Ainsi, l'anus envisagé par Apollinaire devient lui-même une autre bouche (chapitre cinq : « ton gros visage postérieur » [*PC III*, p. 918]) et une instance d'énonciation, voire d'énonciation poétique, puisqu'il assume toute fonction possible du langage : son discours est un équilibre entre phénomènes reçus (pratiques de sodomisation) et phénomènes produits; ladite production naît d'une vibration première, compréhensible et interprétable par le travail de mise en forme qui l'articule (chapitre trois : « Les efforts de la jeune femme eurent d'abord pour effet [...] de faire sortir un peu d'une peau lisse et rose qui [...] ressemble à une lèvre retroussée. » [*PC III*, p. 899]). Enfin, son expression dépend d'une intention particulière et intelligible, quoiqu'elle dépende d'une expressivité distincte du langage conventionnel. « Hélène – Ah! Tu as fourré ta langue entière dans mes fesses... Tiens, je pète... Je te demande pardon, je n'ai pas pu me retenir!... » (*PC III*, p. 918)

La parole anale est à la fois puissance réactive : réaction sensitive, en l'occurrence à la *langue* du partenaire, et puissance active d'expression apte à déterminer, puis à exprimer un mécanisme que le phénomène originel (ici la sensation corporelle) ne peut manifester par lui-même

d'une façon adéquate. C'est également, semble-t-il, une description plutôt satisfaisante de la fonction du traducteur.

Cette aspiration apollinarienne au classicisme peut être vue comme un processus d'« endotisation » de l'éros, à savoir un système voué à intégrer tout phénomène étranger dans le champ de ses propres mécanismes. La critique du texte érotique développée à l'âge classique se fonde notamment sur l'exigence d'une rationalité capable d'accueillir cet autre langage qu'est le code sexuel, et dont l'un des attributs fondamentaux est la fuite hors du champ d'action de cette dernière³⁶. Octavio Paz affirme dans son essai sur Sade que « l'éros est hétéronomique », qu'il trouve par nature sa dynamique dans un système extérieur dont il adopte et subvertit le mécanisme. L'entreprise érotique fonctionne à la manière d'une tumeur, ou d'un évangélisme³⁷ : elle peut croître à condition de convertir les puissances qui lui sont extérieures, dont elle tire sa propre substance. « L'acte érotique, poursuit Octavio Paz, nie le monde. Rien n'est réel autour de nous, sauf nos fantasmes³⁸ ». La « négation érotique » effectivement présente chez Apollinaire a ceci de particulier qu'elle n'est ni un refus ni un isolement. Au contraire, elle est une contamination.

C'est à la lumière d'une telle affirmation qu'il est possible d'affirmer qu'Apollinaire use de procédés qu'on pourrait dire « antiérotiques ». Ces procédés concernent essentiellement les figures de surexplicitation : glose minutieuse autour d'une évidence, ou descriptions inutilement

36. Principe central de l'éthique libertine, des dialogues de Crébillon, des discours de Don Juan et de l'ensemble des auteurs abordés par Apollinaire dans *Les diables amoureux*. Le plaisir libertin n'est pas la sexualité, mais le discours sexuel, plus précisément le discours sexuel fondé en raison, apte à déterminer une compréhension scientifique des phénomènes psychologiques ou sociaux. L'acte amoureux proprement dit n'intervient qu'à la manière d'une vérification.

37. Voir à ce propos le soin avec lequel Apollinaire, à la suite de Sade, rapproche dans chacun de ses récits rite sexuel et rite religieux. On pense au sermon d'humilité prononcé par Raspoutine flagellant la duchesse anonyme, aux confessions du paysan, de la mère et de la tante dans les *Exploits*, au sacerdoce du Pope baptisant la belle Natacha « de son foutre ecclésiastique ».

38. Octavio Paz, *Un au-delà érotique. Le marquis de Sade*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1994, p. 26.

précises (un exemple : « Des soupirs à fendre l'âme, s'ils n'avaient été des soupirs de volupté, s'élevaient du lit qui craquait... » [PC III, p. 894]). Le problème de définition générique du roman trouve sa première expression critique dans la fameuse citation d'Aragon, intégrée à sa préface de 1930 :

Les onze mille verges n'est pas un livre érotique, et c'est passablement son pire défaut. C'est un jeu, où tout ce qui est poétique est admirable, à cause d'Apollinaire et en fonction de lui, pour le lointain que ce livre apporte à ses poèmes. [...] C'est un livre où toute l'habileté d'Apollinaire et sa connaissance d'une certaine vulgarité troublante dont la meilleure expression est la carte postale, se font jour aux dépens de la sincérité de la vie³⁹.

Aragon fut sans doute le premier auteur à traiter le roman sous un angle interprétatif, mais à sa manière encore légèrement teintée de surréalisme, ou de ses conséquences, c'est-à-dire en procédant par touches intuitives plutôt que par une argumentation systématique. C'est dire que la critique d'Aragon exige à son tour une nouvelle exégèse. Michel Décaudin comprend l'affirmation comme une remarque de la désinvolture apollinarienne précédemment envisagée, tout en conservant lui-même l'appellation « récit érotique ». Le terme de « pornographie » ne convient pas non plus au projet apollinarien : le *pornè graphèin* est étymologiquement l'écriture de la prostitution, ou plus exactement le langage prostitué, le langage qui abdique toute fonction autre que celle de montrer le sexe (« rêve de collégien⁴⁰ », dit Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*) et ce dans un but lucratif. Dans sa *Présentation de Sacher Masoch*, Gilles Deleuze en propose une définition plus ou moins équivalente :

On appelle littérature pornographique une littérature réduite à quelques mots d'ordre (fais ceci, cela...), suivis de descriptions obscènes. Violence et érotisme s'y rejoignent donc, mais d'une façon rudimentaire⁴¹.

39. Louis Aragon, *Chroniques I. 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, p. 359.

40. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 20.

41. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 17.

Pour contourner la connotation péjorative du terme « pornographie », Deleuze propose d'en distinguer les œuvres de Sacher Masoch ou de Sade par l'adjectif « un plus haut nom comme celui de "pornologie"⁴² ». Apollinaire semblerait s'insérer parfaitement dans cette catégorie nouvelle, quoique la spécificité des *Onze mille verges* mérite une caractérisation plus fine vis-à-vis de la pornographie. L'exclusion par Aragon des *Onze mille verges* hors du domaine érotique permet également la reconnaissance d'un éros « homonomique », dont le processus est initié par sa propre formulation, et les variations syntagmatiques auxquelles il se livre. L'opposition entre érotisme et « humour pur » recoupe ainsi une distinction plus fondamentale entre exotisme et endotisme, parfaitement fondus dans l'écriture apollinarienne.

Partant de ces considérations, la difficulté de traduire l'Apollinaire « pornologue » se laisse appréhender plus clairement; le traducteur semble devoir choisir entre ces deux plans : restitution isomorphique « fermée », appliquée à déterminer les processus linguistiques de subversion du fait énoncé — traduire « culeter » par un néologisme tel que *assing* ou *butting*, porté sur la mise en évidence de l'incongruité comique du terme français (puisqu'il n'apparaît pas qu'un pur archaïsme anglais soit ici possible) — ou bien restitution référentielle « ouverte », le *buggering* d'Alexis Lykiard, qui par sa polysémie ouvre un champ d'interprétations propres à la langue anglaise et indépendantes du texte original, puisque la dénotation ordurière du terme également employé dans des expressions telles que *buggering off* (foutre le camp) ou *buggering up* (bousiller), apporte un caractère méprisable aux ardeurs de Mony, tout en renonçant au sens littéral de « culeter ». *Buggering* ne signifie pas remuer le derrière, mais sodomiser. Toutefois, il n'est pas impossible que cet écart vienne plus simplement d'un contresens du traducteur. Il est naturel pour un anglophone de prendre le terme « culeter » pour une tournure locative (aller au cul) plutôt qu'active (le cul allant).

42. *Ibid.*, p. 18.

Pour cette raison, une traduction soigneuse des *Onze mille verges* ne peut s'accomplir sur le modèle traditionnel d'une expérience orphique, souhaité par Maurice Blanchot. De même, il n'est pas tout à fait exact de ramener la finalité de l'éros apollinarien à la figure d'Orphée. Certes, le roman trahit une volonté de capture du sentiment érotique dans une forme syntaxique. La lente protase de l'horreur des *Onze mille verges*, qui va de la simple homosexualité à la scatophilie, puis au masochisme, puis au meurtre, puis à la guerre, puis à la torture, puis au jugement d'un tribunal, puis au supplice, suffit à valider le rapprochement entre le voyage aux enfers et le voyage érotique. Mais de cette exploration, rien n'est rapporté : par son humour, sa légèreté et la multiplicité de ses reprises sans intention autre que celle du pur plaisir de l'écriture, le discours érotique se déconstruit à mesure qu'il progresse. Le parcours du prince Vibescu relève davantage de l'Hermès psychopompe : le voyage aux enfers n'est pas une expérience directe, il est l'accompagnement formel d'une subjectivité extérieure à la situation de lecture, d'une subjectivité fictive et fantaisiste (Mony, le voyageur). De fait, le destin de Mony Vibescu n'est pas du tout destiné à éveiller la compassion du lecteur, ni à lui fournir un substrat d'expérience homosexuelle, sadique ou pédophile. L'écriture maintient toujours une distance humoristique vis-à-vis de l'horreur des situations qu'elle décrit. S'il y a orphisme chez Apollinaire, ce n'est pas dans son œuvre érotique. Peut-être n'est-ce pas non plus dans *Le Bestiaire*, où il est largement question de l'Orphée charmeur de bêtes, rival des sirènes, mais en aucune façon de descente aux enfers⁴³. L'Orphée aux enfers d'Apollinaire, prend plutôt naissance dans *La chanson du mal-aimé*, c'est-à-dire parallèlement à ses expériences d'écriture érotique. *Les onze mille verges* proposent à la suite de Sade, une cartographie, un quadrillage des territoires infernaux, mais non la quête de la femme aimée. En conséquence, il serait profitable d'en déduire, par analogie, un système traductologique à la fois original et hérité de sa forme classique, qui n'aurait pas pour but de ramener le style apollinarien dans une forme anglophone, mais d'en

43. « L'Ibis » pourrait constituer une discrète exception. Toutefois, le quatrain marqué par le temps futur ne présente pas le voyage, mais simplement son annonce, sa prévision, et n'envisage en aucun cas la possibilité d'un retour du poète.

proposer une variation extérieure destinée à redoubler le jeu littéraire premier; faire du texte original un aliment plutôt qu'un modèle, ce qui correspond précisément à la traduction du *Kinder-Geilheit* par Apollinaire lui-même.

Pour cette raison peut-être, même au sein de l'exotisme de fantaisie des *Onze mille verges*, construites sur le modèle du roman d'aventure, la langue de la sexualité reste toujours explicitement le français.

J'en ai assez des femmes de Bucarest, j'en ai assez de dépenser ici ma fortune avec laquelle je serais si heureux à Paris (*PC III*, p. 891).

Estelle, j'eusse dû vous reconnaître. Depuis longtemps j'étais votre admirateur passionné. En ai-je passé des soirées au Théâtre-Français, vous regardant dans vos rôles d'amoureuse? Et pour calmer mon excitation [...] (*PC III*, p. 906-907).

Nous voulons des femmes, dit en français Mony à la caissière, qui n'était autre qu'Adophe Terré (*PC III*, p. 924).

Vous êtes trop ridicule, dit-elle, et vous ne sauriez pas. Je veux un Français, les Français sont galants et s'y connaissent en amour (*PC III*, p. 946).

L'ensemble du récit lui-même n'est construit qu'autour de questions de langues, d'usages. Mony est un gentilhomme roumain, en voyage à Paris, en Allemagne, à Sarajevo, en Russie et jusqu'à Port-Arthur. Les hommes, les femmes et les enfants qui le rencontrent sont de toutes les nationalités, ont toutes les physionomies possibles. Leur aspect est d'ailleurs traité dans le texte comme ingrédient aphrodisiaque à part entière. Voici, dès l'incipit, la description de la démarche parisienne comprise par les habitants de Bucarest :

Le prince Vibescu marchait comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens, c'est-à-dire à tous petits pas pressés et en tortillant le cul. Et lorsqu'un homme marche ainsi à Bucarest, pas une femme ne lui résiste, fût-elle l'épouse du premier ministre (*PC III*, p. 888).

Ce souci se développe jusqu'à rejoindre la volonté de classification et de systématique qu'Apollinaire reconnaît lui-même être la principale vertu du genre érotique. Ainsi, la description des différentes chutes de reins des prostituées de Port-Arthur occasionne le développement d'une ethnographie fantaisiste :

Ce fut un étalage admirable de culs de toutes les nationalités, car ce bordel modèle possédait des putains de toutes races. Le cul en forme de poire de la Frisonne contrastait avec les culs rebondis des Parisiennes, les fesses merveilleuses des Anglaises, les postérieurs carrés des Scandinaves et les culs tombant des Catalanes. Une négresse montra une masse tourmentée qui ressemblait plutôt à un cratère volcanique qu'à une croupe féminine (*PC III*, p. 925).

Néanmoins, le parcours de Mony à travers l'Europe, puis l'Asie, mais une Asie russe et japoniste plutôt que japonaise, tend à faire du français la langue universelle, que sa prépondérance dans les milieux diplomatiques du début du siècle pourrait rendre vraisemblable, mais qu'elle ne suffit pas à expliquer. Apollinaire s'ingénie au contraire à l'invoquer dans les situations où elle aurait le moins sa place, situations qui marquent son insuffisance, tels les discours de la prostituée Kilyému et de l'officier japonais, ou, à l'inverse, à intégrer régulièrement dans le fil de la narration française des idiomes dont la traduction serait problématique :

Elle est rieuse et charmante, disait-il, et je l'adore comme j'adore la Trinité Améno-Mino-Kanoussi-Nô-Kami. Elle est féconde comme Isanagui et Isanami, créateurs de la terre et générateurs des hommes, et belle comme Amatérassou, fille de ces dieux et le soleil lui-même. En m'attendant, elle pense à moi et fait jouer les treize cordes de son kô-tô en bois de polonia impérial et joue du siô à dix-sept tuyaux (*PC III*, p. 943).

Ses jambes étaient nues et un parfum délicieux émanait de sa peau satinée, mêlée aux effluves de l'*odor di femina* (*PC III*, p. 915).

Quelques officiers russes ivres et grossiers y étaient entrés et, vomissant des jurons immondes, s'étaient précipités sur

les Anglaises du bordel qui, rebutées par l'aspect ignoble des soudards, murmurèrent des *Bloody* et des *Damned* à qui mieux mieux (*PC III*, p. 928).

On remarque, à l'instar des dieux shintoïstes, la fécondité particulière de cette alliance des vocabulaires étrangers l'un à l'autre, forcés de jouer de leur rapprochement volontairement incongru. Le procédé, ici envisagé comme un problème traductologique, constitue sans doute le motif le plus central du récit. Anne Clancier, qui l'envisage essentiellement à travers l'intrusion de la « Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople » dans *La chanson du mal-aimé*, comprend le jeu de rupture comme un remède à la dépression pernicieuse qui infuse le lyrisme apollinarien :

Dans certaines œuvres, cette mélancolie est brusquement rompue par des passages scatologiques ou obscènes qui témoignent de défenses maniaques contre la dépression⁴⁴.

Partant d'une telle interprétation, Anne Clancier élabore la notion de « contre-texte », discours destiné à masquer ses propres enjeux, parole trichée, en quelque sorte. Là encore, il semble que la critique d'*Alcools*, et plus spécifiquement du *Mal-Aimé*, ne suffise pas à déterminer les enjeux du récit érotique. Sans doute l'aubade à Laetare ou les cosaques Zaporogues agissent-ils de manière à distraire, à tempérer la douleur du poète, par leurs motifs apparemment indépendants au reste de la *Chanson*⁴⁵. Les passages entre les tons, les sphères culturelles, les registres linguistiques sont trop constants au fil des *Onze mille verges* pour être compris comme digressifs. Leur enjeu n'est pas de l'ordre de la défense inconsciente, mais de la métamorphose volontaire. Tout y concourt à construire une subjectivité au sein de laquelle horreur, plaisir,

44. Anne Clancier, *op. cit.*, p. 17.

45. Et encore, il semble difficile d'imaginer qu'Apollinaire se soit lui-même abusé en insérant les Cosaques Zaporogues dans la *Chanson du mal-aimé*. Anne Clancier résout cette difficulté en définissant, en conclusion, le poète comme « inventeur de lui-même » (*ibid.*, p. 135), c'est-à-dire en considérant le phénomène de contre-texte comme une conversion de son incertitude identitaire première en élément de métamorphose constante de cette même identité. Ainsi, même l'hypothèse du contre-texte, à un second niveau, s'accorde à la thèse ici proposée.

mélancolie et grotesque coexistent, s'équilibrent et se nourrissent mutuellement. Semblable fantasme s'enrichit de celui d'une jouissance des sexes débarrassée des douleurs d'une lutte des sexes, à savoir de l'être androgyne, qui échappe aux déterminations sexuelles isolées. La divinité Amateratsu, précédemment évoquée, est dite « fille et soleil », c'est-à-dire Apollon féminin. Une particularité anatomique prête le même statut à la fille du général Kokodryoff : « C'est curieux, dit Wanda, que je t'aie dépucelée avec mon clitoris et que moi-même, je sois encore vierge » (*PC III*, p. 920). « Le clitoris en érection de Wanda pénétra bientôt entre les fesses satinées dans lesquelles elle alla et vint comme un homme » (*ibid.*). S'y ajoute la figure angélique, plusieurs fois évoquée au cours du texte, par analogie avec l'aspect rondouillard des *cherubini* italiens, pour désigner les parties charnues : « Comme il est gros, rond et joufflu... On dirait un ange en train de souffler... » (*PC III*, p. 918), pour laisser enfin la figure se déployer tout au long du huitième chapitre à travers l'infirmière polonaise et sadique, puis le jeune officier d'*Archangel*.

Ainsi, *Les onze mille verges* s'emploient à faire subir une angélormorphose à l'organe sexuel, mais aussi au langage. La signification symbolique déjà évoquée à propos du poème *Archangel*, destinée à créer une parole qui mime l'acte amoureux par l'union de ses composantes contraires ou oxymoriques, semble plaider pour l'avènement d'un texte à la fois intraduisible et autotraduit, parce que « translinguistique ». En ce sens, les effets de bizarrerie créés par la traduction des *Exploits* ou la création des *Onze mille verges*, ainsi que les inversions exotiques ne sont pas un handicap propre au non francophone : la réplique du protagoniste japonais est exotique pour un Français, mais elle le serait tout autant pour un lecteur du Japon. L'invocation d'Amateratsu pour décrire la femme aimée, l'hypotypose de la jeune femme jouant du kotô ne réfèrent qu'au japonisme parisien au début du XX^e siècle, et même alors, un japoniste parisien s'intéresse au japonisme précisément parce que cela lui est étranger, et parce qu'il goûte ainsi le plaisir d'accéder à un code qui lui reste énigmatique. Mais chez Apollinaire, ce sont toujours les trouvailles linguistiques et narratives qui sont sources de l'exotisme, non le thème, ici le plaisir de la sonorité étrangère, ou le plaisir de sa

traduction dans le cas du récit de la prostituée Kilyému. Il y a là, semble-t-il, une vertu propre au texte érotique comme objet de traduction : le jeu constant entre exotisme et endotisme se conserve parfaitement d'une langue à l'autre. Bien plus, il apparaît qu'une herméneutique de l'éros est en elle-même une expérience de traduction; mieux vaut chercher l'interprétation sexuelle du côté de la langue étrangère.

Il faut ainsi admettre qu'en matière d'érotisme, un traducteur n'est ni plus ni moins désarmé qu'un lecteur pour accéder à la chair du texte, qu'un discours « pornologique » agit sur le lecteur francophone de la même façon que sur l'étranger. Bien sûr, on imagine mal lire un livre érotique écrit dans une langue inconnue. Pourtant, quel étrange usage de la langue française ferait l'anglophone qui aurait appris le français à la lecture d'Apollinaire! Le projet érotique apollinarien se distingue de la perspective sadienne, en ce qu'il reste en deçà de tout souci de transmission. *Les onze mille verges* ont bien l'ambition d'une herméneutique amoureuse, mais une herméneutique strictement personnelle : totale dans la nature des situations envisagées, intime dans la géographie mentale qui leur donne sens. Le lecteur retire de l'œuvre une impression double : un grand dégoût, un grand bonheur. Par conséquent, la traduction qu'on en propose se doit d'être telle : incongrue et systématique, désinvolte et personnelle, ignoble et joyeuse. Attitude étrange, elle doit renoncer au souci de faire de la scatophilie d'Apollinaire une scatophilie lisible, et même de proposer une transcription même partielle de la psychologie de son auteur; le traducteur doit ici trouver les ressorts de ses propres fantasmes, faire des sévices du prince Momy ses propres sévices, faire des *Onze mille verges* sa propre œuvre.