

UNE AUTRE LANGUE IL FAUT REVEILLER MÁRIO DIONÍSIO

Serge Abramovici
Université de Porto

Résumé : Mário Dionísio, poète portugais, a écrit le recueil *Le feu qui dort* en français, c'est à dire dans une langue pour lui « étrangère ». Que peut signifier ce geste ? Les réponses fournies par le texte lui-même mènent à reconsidérer la fonction d'une langue étrangère et, éventuellement, les principes de son enseignement.

Mots-clés : dialogisme – dialogue – étrange – étrangère – langue

Abstract : Mário Dionísio, the portuguese poet, wrote his book *Le feu qui dort* in French, a foreign language to him. What can such a choice mean ? The answers provided by the text itself lead us to reconsider the function of a foreign language, as well as the principles guiding its teaching.

Keywords : dialogism – dialogue – strange – foreign – language

Tu ne parles pas ma langue
maintenant je parle une autre langue
et c'est toi qui m'as donné cette autre langue
que tu entends sans la comprendre

Mário Dionísio, *Le feu qui dort*

En 1967, Mário Dionísio, poète, essayiste, critique, qui jusqu'alors et par la suite a toujours écrit et publié ses textes dans sa langue maternelle, le portugais, publie un recueil de poèmes entièrement pensé et rédigé en français : *Le feu qui dort*¹ (Dionísio, 1967).

La langue et la culture françaises étaient à l'époque familières à la bourgeoisie intellectuelle portugaise et constituaient depuis longtemps le pôle de référence qui modelait, non sans confusions, détours et détournements, la production artistique portugaise. C'est à Paris que s'étaient installés des poètes et écrivains comme António Nobre, Eça de Queirós ou Mário de Sá Carneiro. C'est en France que devaient s'installer de nombreux artistes et penseurs, de Vieira da Silva à Eduardo Lourenço, sous la dictature salazariste.

Mário Dionísio, poète et critique engagé, membre du parti communiste portugais clandestin jusqu'en 1952, non seulement parlait français, lisait en français, était imprégné de culture française comme la plupart des intellectuels portugais de l'époque, mais en outre il enseignait cette langue et cette culture au lycée.

Les liens avec une culture étrangère tendent à se nouer en dialogue avec des pairs contemporains. De la même façon que la rencontre et la correspondance avec des membres du groupe surréaliste français a amené Mário Cesariny de Vasconcelos à écrire certains poèmes en français, il paraît naturel que la rencontre avec des peintres – rapportée dans le livre *Encontros em Paris* (Dionísio, 1951) – ou des poètes et des écrivains, d'Aragon à Robbe-Grillet, ait poussé Mário Dionísio à choisir ponctuellement la langue française pour écrire.

Néanmoins, la rédaction de tout un recueil de poèmes, et d'un seul, en langue étrangère semble bien constituer un cas rare, voire unique, à tout le moins au Portugal. Car Mário Dionísio, bien que maîtrisant la langue française, n'est pas, comme Rilke par exemple, proprement bilingue. Et, de même qu'il n'opte pas pour l'exil, il n'a pas fait, à l'instar de Beckett, Gherasim Luca et tant d'autres, le choix définitif d'un changement de langue pour s'exprimer. C'est en tant que choix exceptionnel dans l'œuvre de l'auteur que le recueil représente une exception littéraire.

¹ Dorénavant, les citations dans le corps de l'article renverront à cet ouvrage. Cf. Bibliographie.

On ne trouve d'ailleurs pas, dans le recueil *Le feu qui dort*, cette prise de possession et ce dévoiement, voire détournement, de l'idiome étranger que Beckett ou Luca ont imposés, altérant la langue et sa prosodie en profondeur et à long terme. Le « frisson nouveau » (« *frémito novo* ») que Robert Bréchon (quatrième de couverture) décèle dans ces poèmes n'est que celui d'une voix singulière, celle de l'auteur.

On retrouve en effet dans *Le feu qui dort* nombre de caractéristiques d'écriture déjà visibles dans les poèmes publiés antérieurement, en portugais, par Mário Dionísio, aussi bien au niveau de l'inspiration que de l'écriture. « Dynamique interne de la phrase, fixée de façon que la prononciation soit fluide, sans chocs ni confusions, conservant cependant alternances et surprises qui donnent vie au discours et le personnalisent.

Parfois tout se résout avec « le déplacement d'un mot, d'un syntagme [...] » (Dionísio, 1987 : 62s.). Certaines vont se voir amplifiées dans ce recueil, d'autres vont subir une légère inflexion. Le changement de langue ne saurait être assimilé à une rupture. Mário Dionísio lui-même ne voit dans le choix de l'idiome qu'un critère secondaire : « il serait plus légitime de me demander pourquoi je l'ai écrit que pourquoi je l'ai écrit ainsi [à savoir, en français] » (rabat de couverture).

Le rapport à la langue seconde n'avait jusqu'alors été que de *consommation* – lecture – ou de *communication*. Critique exigeant et formaliste, au sens où il croit que le fond est inséparable de la forme, Mário Dionísio parle de cette écriture comme d'une « aventure » mentale, un « défi ». C'est d'ailleurs sans doute cette conscience distanciée qui fixe la limite de l'appropriation linguistique au moment du passage à un usage *productif*, d'expression personnelle.

Car le recueil est avant tout une expérience de *dialogisme culturel* : la langue française est liée, pour Mário Dionísio, à certains poèmes, certains auteurs, voire certaines idées. Le choix de la langue française pour exprimer ses propres pensées, doutes, interrogations, convictions, lui permet de les formuler en fonction de ces auteurs devenus interlocuteurs, qu'il reprend, commente, corrige, interroge, appelle à témoin ou à son secours. Le tissage intertextuel compose la trame de tout le recueil.

Par ailleurs, Mário Dionísio est également peintre, bien que cette dimension de son activité multiple soit souvent minorée. Or les années soixante ont commencé, pour Mário Dionísio, par une nouvelle aventure et une bifurcation de taille : après avoir cessé de peindre pendant près de dix ans, précisément à la suite de la rupture avec le parti communiste portugais, il est revenu à la peinture en s'engageant désormais dans la voie de l'abstraction, qu'il poursuivra jusqu'à sa mort. Cette expérience décisive, fruit et mise en pratique de la *somme* de réflexions théoriques formulées entretemps dans *A paleta e o mundo* (Dionísio : 1956) (la palette et le monde) a déjà constitué le noyau thématique d'un recueil

de poèmes, *Memória dum pintor desconhecido* (Dionísio, 1965) (mémoire d'un peintre inconnu), immédiatement antérieur au *feu qui dort*.

Et si l'on retrouve un certain *réalisme* quotidien dans certains poèmes du recueil – « Tous les matins ne sont pas frais » (p. 24), « Il est cinq heures peut-être cinq » (p. 118), « Le long de la voie une femme court » (p. 88) –, quelques formules d'engagement et de combat – « Son stylo était un fusil » (p. 71), « Les damnés de la terre » (p. 129) –, quelques images *surréalistes* – curieusement marquées par l'intervention de figures animales : « Une pluie de taureaux est tombée sur la ville » (p. 9), « Gare au hibou masqué qui guette » (p. 107), « Marchez crièrent les crapauds » (p. 134) –, on constate également la percée de l'*abstraction* dans de nombreux poèmes. Sous la forme de sujets indéfinis – « ce qui », « ce que », « tout », « quelque chose » – et de substantifs abstraits – « sentiments » ou sensations :

« Je ne dis rien
j'aspire
cette saveur
insaisissable saisissante
cette clameur sans voix

dans le bonheur de ce silence
en sachant tout
ne sachant rien
ni le comment
ni le pourquoi » (« Une lueur », p. 49)

Car l'ensemble du recueil, commandé principalement par le pronom *je*, donc de type émotif et confessionnel, exprime une crise – doute et désarroi – que seule la pensée de l'avenir, dans les derniers poèmes, saura, sinon résoudre, réduire. Crise liée à l'ambiance de tristesse, silence et soumission installée par le régime salazariste, crise renforcée par la solitude et la méfiance ressentie depuis la rupture avec le parti. Sentiment d'impuissance et d'enfermement qu'éventuellement le dialogue avec des frères étrangers saura rompre. Le choix d'une autre langue ne signifie pas rupture, mais représente une ouverture.

Ces « frères » appartiennent principalement à la poésie française – Pessoa est aussi, toutefois, explicitement convoqué dans le poème « Mais oui Je mens » (p. 19). Ils se nomment Villon, Lamartine, Rimbaud, Apollinaire, et surtout, pour les contemporains, Tzara, Aragon, Prévert, Eluard, ces derniers tous anciens *surréalistes*, tous représentants d'un engagement politique révolutionnaire. Les poètes sont moins sectaires que les « camarades ».

Le statut de cet intertexte varie. La référence ou la citation peut n'avoir qu'une fonction de complicité ironique : « O temps vraiment tu ne suspends jamais ton vol » (« Il était une fois des choses folles », p. 62). Mais elle peut éga-

lement fournir une structure ou une formule à actualiser, à adapter à la situation vécue par l'auteur : la « *Ballade des dames du temps jadis* », qui célébrait la beauté des femmes, s'est muée en une interrogation portant sur les oreilles et les voix qui peuvent écouter et répondre aux cris tus d'un peuple réduit au silence. La complainte s'est faite plainte. Ce ne sont plus les mythiques neiges que le poète regrette : « Mais où sont les rêves d'antan » (« Dites-moi où n'en quel pays », p. 38).

De même, la structure du fameux « *Il y a* » d'Apollinaire – lui-même repris de Rimbaud (1929 : 200s.) – s'est toujours prêtée à l'adaptation. Les poètes français ne s'en sont pas fait faute. Mário Dionísio propose lui aussi son énumération : « Il y a des feuilles il y a des gens » (p. 12), par rapport à laquelle il se situe lui-même en tant que conscience collective d'un manque :

« Et moi si près et moi si loin
moi ce pays dépayé » (p. 12).

La citation peut n'être que simple clin d'œil solidaire et fraternel. Ainsi le titre du recueil d'Aragon se retrouve décliné dans plusieurs poèmes :

« Les volés les voleurs
les tués les tueurs
persécutés persécuteurs » (« Je parle donc à un mur de briques »,
p. 101).

et : « cette rougeur persécutée persécutrice » (« Toujours est-il
qu'ils montent », p. 139).

La référence peut encore se disloquer et émailler le poème : le

« Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Que voulez-vous de plus
Que voulez-vous de moi »²

de Prévert, perd sa valeur de provocation à partir du moment où le je ne désigne plus une fille libre, fictionnelle, mais le poète en proie au doute :

« Mais enfin
que voulez-vous de moi

² « Je suis comme je suis » in (Prévert, 1946 : 117).

Je n'écris pas
vous me dites moqueurs Alors on ne fait rien
Et si j'écris
À quoi bon tout cela

Je peux seul vous donner
ce que je vois
lisez
ce que je suis

Si cela vous déçoit
et me déçoit
tant pis » (p. 23).

Lorsque Mário Dionísio cite Rimbaud, la structure dialogique apparaît clairement : à la plainte de la « Chanson de la plus haute tour »

« Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie »³
le poète répond :
« Par délicatesse
tu le dis
on perd sa vie

Qu'en dirais-tu
si tu l'avais perdue
par maladresse » (p. 16).

Dans un tel poème, le statut du *tu* est à l'évidence double. Le poète s'adresse directement à Rimbaud, mais il s'interroge également lui-même, dans la mesure où il aura répété, voire adopté, la formule rimbaldienne. Ainsi, au long du recueil, le *tu* avec lequel le poète dialogue est flottant : personnage familier – « Toi ma femme-trente-femmes » (« O toi ma clef O toi mon ombre et ma clai-rière », p. 10) –, de passage –

« Que tu es insolente
rousse inconnue » (p. 18) –, indéfini –
« Qui que tu sois

³ « Chanson de la plus haute tour » *in* (Rimbaud, 1929 : 144).

où que tu sois » (« Autour de toi », p. 115) –, interlocuteur – dans le cas de Rimbaud et d'autres : le tu modalise toujours un lecteur virtuel – mais en dernière instance double du poète –

« Que tu es fort
Que tu es faible
on me l'a dit » (p. 29).

ou :

« Dis bien ce que tu sens
sans penser aux voisins » (« Viens et apprend », p. 67).

Dans ce jeu des identifications, le poète peut passer d'une personne à l'autre. Ainsi, dans « Le noir le plus épais se décolore devant » (p. 80 / 81), le *tu*, représentant du poète aux prises avec une voix extérieure – « Tu la fuis tu la veux éperdument cette voix qui te hante » – devient la voix elle-même au dernier vers : « Mais je suis toujours là ».

Le véritable destinataire des poèmes est à venir, celui à qui le poète confie ses doutes, celui à qui il lègue sa conviction, transmet sa tâche. Il est à la troisième personne, il est éventuellement pluriel :

« Leurs mains naîtront
pour le refaire » (« Ce geste inachevé », p. 131).

Mário Dionísio, dès qu'il exprime sa détermination, retrouve des accents éluardiens :

« Le courage inlassable
d'être là
à tout moment
les poings fermés
les mains ouvertes » (« Le courage de dire », p. 137).

Éluard en effet est la véritable figure de référence du recueil. À travers la prosodie qui hésite entre le vers libre et le segment rimé et métré, à travers les coupes et enjambements où le vers ne correspond pas exactement au découpage syntaxique, à travers la suppression de toute ponctuation, à travers certaines images fulgurantes – « La belle prisonnière de ses douleurs » (p. 41) – ou récurrentes – motifs du « mur », de la « pierre », de la « vie » et « encore la haine encore la lutte encore l'amour » (« Je hume des rapports qui ne sont pas encore », p. 135) –, voire à travers le recours omniprésent à certaines figures.

On pourrait sans doute retracer l'histoire de la pensée, son *évolution* proprement dite puisqu'il s'agit à chaque fois d'un élargissement et d'une ouverture, en suivant celle de l'emploi de certaines figures. Ainsi, l'*antithèse*, dont Hugo a

fait la clef de toute sa rhétorique, contamine chez lui jusqu'aux éléments les plus proches, appartenant à la même famille, voire synonymes, en raison de son *irréductibilité*.

L'énoncé qui met en scène deux personnages caractérisés par l'opposition :

« J'allais j'écoutais les merles
Et Rose les rossignols.

Moi seize ans et l'air morose
Elle vingt ses yeux brillaient
Les rossignols chantaient Rose
Et les merles me sifflaient »⁴

aboutit à :

« Je la suivais dans le bois
La voyant parfois sourire
Et soupirer quelquefois »⁵

où « parfois » et « quelquefois » ne correspondent plus et en viennent à s'opposer. Baudelaire, par la coordination qui annule l'opposition des termes antithétiques, emploie la figure pour exprimer le *paradoxe* : « Timide et libertine et fragile et robuste »⁶. Eluard fait de ce paradoxe la clef de l'*expression* surréaliste, « point de l'esprit où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (Breton, 1930 : 133). De la banale image de la terre comparée à un fruit, image justifiée rationnellement par la structure physique – écorce – et la forme visible – rotondité – des deux termes, il dégage un double paradoxe, puisque le « bleu » s'oppose à l'orange en tant que couleur mais appartient en outre conventionnellement au ciel par opposition à la terre. Ainsi la terre est adjectivée comme le paradis paradoxal qu'elle pourrait, virtuellement, devenir : « La terre est bleue comme une orange »⁷.

Les paires antithétiques abondent dans le recueil de Mário Dionísio. Jusqu'alors le paradoxe avait été pour l'auteur sujet d'interrogation :

« Anxiété ? C'est possible
On appelle ainsi ce vouloir non vouloir vouloir encore et son contraire

⁴ « Vieille chanson du jeune temps » in (Hugo, 1856).

⁵ *Ibidem*.

⁶ « Les métamorphoses du vampire » in (Baudelaire, 1857).

⁷ « Premièrement » (VII) in (Éluard, 1929).

Et après ? À quoi bon réduire ce possible impossible mal dicible à ce qui vient et ne vient pas dans le dictionnaire ? »⁸

Il devient, dans *Le feu qui dort*, par simple juxtaposition anaphorique, l'expression même des doutes de l'auteur :

« J'accours et je m'écarte » (p. 11) ;

« Que tu es fort

Que tu es faible » (p. 29) ;

« Je suis toujours en train de t'écrire cette lettre

qui ne commence point qui ne finit jamais »

(...)

« Je brûle de parler et de me taire

Je tisse l'amitié et je crée l'abandon »

(...)

« Il me faut tout quitter et tout saisir

Il me faut être libre et toujours pris » (p. 112 à 114) ;

etc.

On sait depuis longtemps que la langue n'est pas, profondément, instrument de *communication*. Les linguistes, de G. Steiner à Cl. Hagège, l'ont répété : n'importe quel *code* est à ce niveau plus efficace. La complexité même de l'instrument, sa double articulation, la polysémie du lexique, l'ambiguïté de tout énoncé, en bref tout ce qui contribue à sa *fonction poétique* indique que la langue a un autre office. Elle est certainement instrument de pouvoir ; ponctuellement, de convivialité. Elle est, dans l'exercice solitaire de l'*expression*, instrument de *pensée*. Mário Dionísio explique que, bien qu'il ne fût pas parfaitement bilingue, la familiarité avec la langue française a suffi pour que des vers comme « O toi ma clef O toi mon ombre et ma clairière » (p. 10) lui surgissent tout formés à la bouche (rabat de couverture). La langue étrangère, parce qu'étrangère, a permis à l'*étrange*, au « mal dicible », de se formuler.

La langue est aussi un dépôt, de locutions, de phrases, d'idées énoncées au cours des temps, voire d'idéologie. Aucune langue n'est, intrinsèquement, plus apte qu'une autre à formuler tel ou tel sentiment, telle ou telle idée. Chaque langue est ce que ses écrivains et ses usagers en ont fait. À travers la langue française, c'est avec des auteurs et des idées que Mário Dionísio est entré en dialogue.

Ce n'est pas, comme voulaient le croire l'abbé Seyes et les dirigeants de la Convention, en raison de sa vocation à l'universalité que Descartes a choisi la

⁸ « Ansiedade ? É possível

Assim se chama a este querer não querer voltar a querer e seu contrário

E depois ? De que serve reduzir este possível impossível mal dizível ao que vem e não vem no dicionário ? » (Dionísio, 1965 : 284) (traduction de Serge Abramovici)

langue française plutôt que la latine pour rédiger Discours et traités, mais tout simplement afin d'élargir son audience. Ce n'est pas pour son usage historique comme langue diplomatique, encore moins pour son aptitude au traitement des *affaires* mercantiles, que la langue française a exercé une telle influence sur la bourgeoisie portugaise éclairée sous la dictature salazariste. Ce n'est pas même en raison d'une tradition de gouvernement profondément révolutionnaire ou progressiste, puisque les sursauts libertaires au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècle ont toujours fait long feu et que les périodes de censure et répression dominent largement son histoire, que cette langue a pu conserver prestige et rayonnement à l'étranger, mais parce que la lente constitution de l'état-nation y a engendré des habitudes de résistance et de liberté intellectuelle qui imprègnent tout son patrimoine littéraire. C'est le non-conformisme d'une large part de la pensée française, plus critique que philosophique, qui fait de son outil linguistique un instrument de référence.

Tout texte peut être traduit. L'apprentissage d'une langue étrangère ne signifie pas l'accès à son patrimoine littéraire mais la perception du caractère *étrange*, différent, de la pensée qu'elle a engendrée, que ses structures syntaxiques ont moulée ; il implique le *choc* d'une confrontation avec l'*original*, et non plus sa copie ou son adaptation – aussi fidèle que puisse être une traduction. L'apprentissage d'une langue étrangère ressemble à l'apprivoisement du renard par « le petit prince » de Saint-Exupéry. Il s'agit d'une familiarisation avec des formules, des expressions, des textes et, derrière, d'un dialogue – avec ses dimensions de combat autant que de complicité – avec des énoncés et des auteurs.

Mário Dionísio a osé, assumant le *privilege* de lire les poètes francophones *dans le texte*, envisager ce dialogue jusque dans ses ultimes conséquences pratiques : il a *répondu*. Son lecteur est, naturellement, hypothétique, d'où ce flottement du statut du *tu* qui désigne simultanément l'autre et lui-même ; d'où cette exposition du *je*, contradictoire, paradoxal, partagé entre doute et confiance.

L'Histoire et l'histoire littéraire avancent par à-coups. Engagé dans l'actualité qu'il vivait, ne reculant pas devant l'activité clandestine sous la dictature mais optant pour le retrait et la discrétion après le 25 avril, Mário Dionísio, toujours critique, est après sa mort plus gênant que jamais. On préfère le ranger, l'enfermer dans un mouvement esthétique daté, le *néo-réalisme*, qu'il a en partie théorisé dans sa dimension politique mais qu'il a rapidement dépassé dans sa réflexion comme dans sa pratique – de la même façon qu'on réduit l'intervention de Tristan Tzara, que Mário Dionísio appréciait tant et à qui il avait dédié son recueil *O riso dissonante* (Dionísio, 1950) à la période « Dada », escamotant ainsi la majeure partie de son œuvre poétique.

Objet désormais étrange et étranger dans un pays dont l'ouverture a signifié l'absorption par la culture anglo-saxonne mondialement dominante – et ce

n'est pas la co-édition avec une maison suisse qui aurait pu lui ouvrir véritablement une audience francophone – *Le feu qui dort* n'est pas éteint, attend ses lecteurs, qu'on lui réponde et qu'on l'attise, qu'on partage sa *chaleur*.

Références bibliographiques :

- BAUDELAIRE, Charles (1857). *Les fleurs du mal*.
- BRETON, André (1962). *Manifestes du surréalisme*. Paris : J.-J. Pauvert éditeur.
- DIONÍSIO, Mário (1950). « O riso dissonante » in *Poesia incompleta*. (1966). Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1951). *Encontros em Paris*. Coimbra : Vértice.
- DIONÍSIO, Mário (1956). *A paleta e o mundo*. Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1965). *Memória dum pintor desconhecido*. Lisboa : Portugalia, repris in *Poesia incompleta*. (1966). Lisboa : Publicações Europa-América.
- DIONÍSIO, Mário (1967). *Obras de Mário Dionísio*, 3. *Le feu qui dort*. Lisboa : Publicações Europa-América (co-édition Neuchâtel : Éditions de la Baconnière).
- DIONÍSIO, Mário (1987). *Autobiografia*. Lisboa : Edições « O Jornal ».
- ÉLUARD, Paul (1929). *L'amour la poésie*. Paris : N.R.F.
- HUGO, Victor (1856). *Les contemplations*.
- PRÉVERT, Jacques (1946). *Paroles*. Paris : Gallimard.
- RIMBAUD, Arthur (1929). *Les Illuminations*. Paris : Mercure de France.