

## Rhétorique et architextualité chez Baudelaire

Botond BAKCSI

Dans cette étude, je voudrais analyser et interpréter deux poèmes complémentaires de Baudelaire : le sonnet *La Beauté* et le poème en prose *Le fou et la Vénus*. On peut constater déjà au cours d'une première lecture qu'au niveau de la thématique il n'y a pas de différence entre les deux textes qui reprennent le topos de la beauté incomprise (« Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris » et « Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre »). Hans Robert Jauss a attiré l'attention sur le fait que Baudelaire retourne à une forme poétique qui se base sur l'allégorie, en créant ainsi la forme moderne de la poésie de l'invisible et de l'indicible<sup>1</sup>. On sait que Baudelaire écrit dans *Les paradis artificiels* que l'allégorie « est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »<sup>2</sup>. On peut constater qu'il y a une continuité entre la conception sur l'allégorie du romantisme allemand et celle de Baudelaire. Friedrich Schlegel écrit par exemple : « toute beauté est allégorie. Le plus haut, parce qu'il est inexprimable, ne peut justement se dire que par allégorie »<sup>3</sup>. Les deux textes que je voudrais analyser présentent donc la beauté sous une forme allégorique. La question est dès lors de savoir s'il y a une différence entre ces deux poèmes du point de vue de l'*architextualité* (Genette). On sait que Baudelaire lui-même a fait des déclarations contradictoires en ce qui concerne ses poèmes en prose (*Le spleen de Paris*). Ainsi il écrit à A. Houssaye : « Je me pique qu'il y a là quelque chose de nouveau », tandis qu'il confie à J. Toubat : « En somme, c'est encore les *Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie »<sup>4</sup>. Est-ce qu'un poème en prose est dépourvu de toute capacité de « transport de l'esprit et des sens » ? Est-ce qu'une

---

<sup>1</sup> « Als Vehikel dieser Entwirklichung der vertrauten Welt und ineins damit der Entpersönlichung des romantischen Selbstgefühls gewinnt die Allegorie durch Baudelaire eine spezifisch moderne Funktion. Es zeigt sich daran, dass dasselbe allegorische Verfahren – hier : die Personifikation von Affekten mittels einer Versinnlichung von Begriffen – vor und nach der Epochenschwelle der Dichtung der Subjektivität verschiedene poetische Funktionen trägt. War Allegorie zu Beginn der Ära christlicher Literatur das neue Medium, die im christlichen Glauben entdeckte innere Welt zu verbildlichen, sie in Landschaften der Seele und näherin als Kampf objektiver Mächte *in* der Seele und zugleich *um* die Seele sichtbar zu machen, wobei ganz allmählich als Einzelseele in die allegorische Szene trat, so dient Allegorie Baudelaires am Ende der romantischen Ära dazu, den Einklang von Innerlichkeit und Welt zu zerbrechen und gegen das autonom gewordene Subjekt die Mächte des Unterbewussten auf den Plan zu rufen. » JAUSS, Hans Robert, « Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie », in *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 181.

<sup>2</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Les paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, coll. "La Pléiade", p. 458.

<sup>3</sup> SCHLEGEL, Friedrich, « Entretien sur la poésie », in *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, éd. de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Seuil, 1978, p. 318.

<sup>4</sup> Cité par JOHNSON, Barbara, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes – Pour une théorie du poème en prose », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 452.

analyse comparée peut ajouter quelque chose à notre savoir sur le genre lyrique, sur la lecture lyrique ?

Que dit-on en général à propos de la différence entre la poésie et la prose ? On pourrait distinguer deux points de vue parmi les conceptions traitant de ce problème : le premier est celui de la temporalité, le deuxième celui de la voix parlante. Selon la distinction de Jakobson la poésie est caractérisée par l'association par similarité, tandis que la prose est caractérisée par l'association par successivité. La prose, dans une interprétation générale, présente le devenir d'un sujet, tandis que la poésie présente l'état atemporel d'un sujet unitaire. Le récit se caractérise donc par l'ordre de la métonymie, par opposition à la poésie qui est régie par l'ordre de la métaphore. En analysant le poème *Spleen II*, Laurent Jenny démontre que le sujet du poème en vers n'est pas tout à fait unitaire, par contre, il est dédoublé et c'est ce dédoublement du sujet qui autorise le poème, lequel traite de la fiction du souvenir. On peut donc constater que le sujet de la poésie n'est pas unitaire, auto-identique et que la structure métaphorique repose sur la fissure produite dans la fiction. Laurent Jenny parle du « récit lyrique », en montrant au moins trois réseaux métonymiques dans le poème : ces réseaux métonymiques n'ont pas de valeur narrative, mais ils « ont pour fonction de narrativer les équivalences proposées par le poème »<sup>5</sup>. La temporalité du poème marque le sujet mais ne le parcourt pas, c'est-à-dire n'est pas un temps référentiel mais un temps du texte. Il y a une autre conception, celle de Barbara Johnson ; selon elle la temporalité du poème en vers est tout à fait différente de celle du poème en prose. Barbara Johnson affirme que dans le poème en prose il y a une distinction temporelle entre « maintenant » et « autrefois », donc une juxtaposition métonymique de moments et d'objets. Dans le poème en vers on trouve une fusion métaphorique du temps et des sentiments, c'est-à-dire une élimination de la temporalité. Par contre, le poème en prose met à nu le caractère arbitrairement linguistique, discontinu du transport rhétorique. L'auteur parle du « disfonctionnement de la métaphore » ou, plus précisément, d'un « déplacement radical des données du problème (de la métaphore) ». Selon la conclusion de Barbara Johnson, il n'y a pas entre les deux textes une relation dialectique qui totalise et rend compréhensible les transports rhétoriques, mais « une distance irréductible qui sépare toute parole d'elle-même »<sup>6</sup>.

Selon le point de vue de la voix parlante, on définit la poésie lyrique soit comme la représentation monologique d'une situation, c'est-à-dire un monologue dramatique public, soit comme un discours fictif du poète qui tourne le dos à son auditoire<sup>7</sup>. Selon Jonathan Culler, la figure caractéristique de la poésie lyrique est l'apostrophe (par exemple : « ô mortels ! »), qui est exempte de toute référence

---

<sup>5</sup> JENNY, Laurent, « Le poétique et le narratif », *Poétique*, n° 28, 1976, p. 440-449.

<sup>6</sup> JOHNSON, *Op. cit.*, p. 450-465.

<sup>7</sup> « The lyric poet normally pretends to be talking to himself or to someone else : a spirit of the nature, a Muse, a personal friend, a lover, a god, a personified abstraction, or a natural object. [...] The poet, so to speak, turns his back on his listeners. » FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 249-250.

sémantique, qui n'est pas autre chose que la figure de la voix parlante dans la poésie. La temporalité de l'apostrophe (et c'est le point d'intersection des deux types de conceptions sur l'« essence » de la poésie lyrique) implique l'autoréflexivité de toute poésie lyrique, l'immédiateté détemporalisée du discours et de l'écriture<sup>8</sup>. Selon d'autres conceptions, la poésie lyrique comme genre est une stratégie ou convention préexistante de lecture qui a le rôle de créer et de stabiliser la signification des poèmes, elle fonctionne donc comme un *architexte*.

Essayons maintenant de donner une analyse détaillée des deux poèmes pour voir s'il y a une différence entre eux au niveau des figures rhétoriques et de la conception de la beauté. Le sonnet *La Beauté* commence par une comparaison complexe : « Je suis belle comme un rêve de pierre ». L'image du rêve est assez obscure, elle peut signifier un état idéal où l'imagination fonctionne tout librement, mais elle peut aussi signifier quelque chose d'immobile, comme, par exemple, la mort de l'imagination. La métaphore du rêve de pierre justifie cette dernière interprétation et elle est en opposition avec l'apostrophe insérée « ô mortels ! ». Le lecteur se rend compte dès le premier vers que c'est la beauté qui parle dans ce poème, il s'agit donc d'une fiction ou plutôt de la figure de la *prosopopée* qui donne visage à la beauté. La métaphore du « sein » exprime ici l'« essence » de la beauté et l'état d'inspiration poétique. Mais cet état n'est pas un état maternel, il est plutôt cruel, quelque chose de douloureux, quelque chose pour laquelle le poète doit souffrir. Cette idée est exprimée par la proposition insérée « où chacun s'est meurtri tour à tour », qui révèle que la beauté est individuelle, que le poète doit rencontrer la beauté personnellement. L'inspiration du poète ou la création poétique est exprimée par un *zeugme* (« un amour éternel et muet »), qui est développée par une comparaison (« ainsi que la matière »). Il y a quelque chose d'effrayant dans cette image qui rapproche l'inspiration de l'impersonnalité de la matière, parce qu'on se rend compte que, bien qu'elle soit éternelle, la création poétique ou la quête de la beauté et de la vérité est tout à fait inutile, en pure perte : on ne peut pas comprendre la parole de la beauté. On peut dire qu'il s'agit ici d'une fissure dans la compréhension de la fiction parce que c'est la beauté qui parle dans la poésie, mais elle affirme que nous ne pouvons pas la comprendre.

Ce doute est intensifié dans la deuxième strophe par la comparaison avec le « sphinx incompris », comparaison qui explicite la coupure entre la voix parlante et son auditoire. Le deuxième vers du second quatrain est lui aussi énigmatique, une sorte d'*épexégèse* (surexplication) de la blancheur : « J'unis un cœur de neige à la

<sup>8</sup> « Apostrophe resists narrative because its *now* is not a monument in a temporal sequence but a *now* of discourse, of writing. This temporality of writing is scarcely understood, difficult to think, but it seems to be that toward which the lyric strives. Proverbial definition calls the lyric a monument to immediacy, which presumably means a detemporalized immediacy, an immediacy of fiction, or in Keats's phrase from 'To J. R.', 'one eternal pant'. This is, of course, the condition which Keats describes in 'Ode on a Grecian Urn': a fictional time in which nothing happens but which is the essence of happening. » CULLER, Jonathan, « Apostrophe », in *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction* (1981), London – New York, Routledge, 2002, p. 168. Voir aussi CULLER, Jonathan, « Reading Lyric », *Yale French Studies*, n° 69, 1985, p. 98-106.

blancheur des cygnes ». La métaphore « cœur de neige » nous rappelle l'innocence, mais qu'est-ce que la blancheur des cygnes peut ajouter à la blancheur de la neige ? Je crois qu'il ne s'agit pas simplement d'une opposition entre l'intérieur (le cœur) et l'extérieur (la couleur du cygne). On sait que le cygne est un topos traditionnel de la poésie, du poète. Ainsi la blancheur n'a pas une signification morale mais plutôt spirituelle : le poète doit rendre son esprit tout vide (table rase) afin d'apercevoir la beauté. La beauté est quelque chose d'immobile (« je hais le mouvement qui déplace les lignes »), quelque chose d'atemporel. Cette immobilité est pourtant exprimée par un parallélisme (« et jamais je ne pleure et jamais je ne ris »). La construction de cette phrase se base sur une polysyndète (la répétition de la conjonction *et*). Dans cette phrase il y a aussi une anastrophe (la place du *jamais* est inversée). L'immobilité est exprimée aussi par un oxymoron (entre *pleurer* et *rire*).

Le premier tercet traite du travail poétique qui est désigné comme une « étude austère ». La métaphore d'usage selon laquelle les poètes « consomment leurs jours » fait allusion à l'opposition entre la beauté éternelle et l'homme mortel. La parenthèse rappelle « les grandes attitudes » de la beauté qui est pareil à l'immobilité des monuments. Les monuments sont en général les signes des événements qu'on ne veut pas oublier. Ainsi les monuments veulent suspendre le temps, en rendant éternel un événement. D'où la question suivante : la création poétique est-elle pareille à la construction des monuments ? Se veut-elle semblable au sphinx ?

La dernière strophe est l'explication de ce problème : elle commence par la conjonction *car*. La métaphore « dociles amants » (pour les poètes) est une allusion à l'état d'âme enthousiaste, extasié (et un peu aveuglé) des amants. Les yeux de la beauté sont de purs miroirs : cette métaphore révèle que la beauté n'est pas quelque chose d'extérieur mais une relation entre le créateur et la création. Ces « purs miroirs » ne sont pas tout à fait purs, car ils rendent les choses plus belles : ils sont plutôt des miroirs courbes. Aussi le poète n'a-t-il pas la possibilité de connaître la beauté ou de se connaître (ici c'est la même chose) parce que le miroir rend euphémique. À ce moment se clôt la rupture de la fiction, car on ne sait pas exactement si les yeux sont ceux de la Beauté ou ceux du poète qui se regarde dans le miroir. On peut conclure que l'union de la création et de la beauté est devenue possible par et dans une métaphore, dans l'image complexe du miroir. Mais le doute persiste : on ne peut pas être sûr que l'union métaphorique se produit vraiment. On a vu que le miroir est un miroir courbe qui crée une double fiction (la profondeur de l'image est elle-même une fiction, de plus, il s'agit ici de l'effet de défiguration causé par la courbure) et, ce qui est accentué tout au long du poème, on ne peut jamais connaître l'envers du miroir. Le miroir produit plutôt l'illusion de « se voir », qu'on a l'habitude de confondre avec l'immédiateté de « se connaître soi-même ».

À ce moment-là on peut passer à l'analyse du poème en prose *Le fou et la Vénus*. On se rend compte facilement qu'il s'agit ici de la narrativisation et de la dramatisation du topos de la beauté incomprise, de l'état « exilé » du poète, de l'artiste. Le poème débute par la description d'un parc, mais cette description est fortement poétique. L'exclamation « Quelle admirable journée ! » est une phrase

elliptique qui exprime une relation affective entre le narrateur et le parc, l'atmosphère de cette journée. On peut rencontrer dans cette description plusieurs anthropomorphismes : le parc « se pâme », « l'œil du soleil », « l'extase des choses ». Il y a aussi des comparaisons : le parc se pâme « comme la jeunesse sous la domination de l'Amour », les eaux sont « comme endormies ». Le caractère magnifique de cette journée est exprimé par un oxymoron : la nature est « une orgie silencieuse », en opposition avec les fêtes humaines. On trouve aussi des métonymies : « une lumière fait étinceler les objets ». Il y a un effet accentué de synesthésie : la chaleur rend visibles les parfums, donc tous les sens sont ici évoqués. De plus, dans ce poème est évoqué l'univers des *Correspondances*, avec toute sa perspective transcendante : les fleurs rivalisent avec l'azur du ciel, les parfums arrivent jusqu'aux astres. On pourrait nommer ce cas d'intertextualité la « réminiscence » d'un autre texte.

Après cette description il y a une rupture dans le texte : la deuxième partie commence par l'adverbe *cependant*. Dans cette phrase apparaît le narrateur : « j'ai aperçu un être affligé ». Il y a ici un oxymoron qui oppose le fou avec la jouissance de la nature présentée dans la première partie. Le fou est lui-même un personnage contradictoire. Son caractère est représenté à l'aide des oxymorons : il est un bouffon volontaire chargé de faire rire les rois. Le fou n'est donc pas un sujet unitaire, il est en contradiction avec lui-même. Il est placé devant « une colossale Vénus », c'est-à-dire devant un grand monument : voilà la situation de base qui est une allusion directe au poème en vers *La Beauté*. On retrouve aussi l'opposition entre l'immortalité de la Déesse et la mortalité du fou, ainsi que l'image des yeux. En opposition avec le poème en vers, ce sont ici les yeux du fou qui parlent (il s'agit d'une synecdoque du type *pars pro toto*). Les rôles sont donc inversés, le fou se plaint qu'il est le plus imparfait des êtres et demande pitié à l'immortelle Déesse, parce que lui aussi est fait pour comprendre la beauté. Mais le dialogue ne se réalise pas car « l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre ». Cette image des yeux de marbre est très intéressante : on ne sait pas exactement si c'est une métaphore (notamment la métaphore de la mort) ou non, puisqu'il est normal qu'une statue de marbre ait des yeux de marbre. Cela désigne ici la négation, l'*autre* du transport rhétorique.

On a pu constater qu'au niveau de la tropologie il n'y a pas de rupture entre les deux poèmes, c'est-à-dire qu'un raisonnement qui distingue les genres littéraires à l'aide des figures rhétoriques ne peut pas être justifié dans ce contexte. On a vu aussi qu'il est possible de lire le poème en prose *Le fou et la Vénus* comme l'*infratexte* du poème intitulé *La Beauté*. La question est de savoir si l'on peut comprendre *La Beauté* sans connaître son *infratexte*, et vice versa. S'il suffit pour la compréhension du poème en vers d'identifier la voix parlante à la figure allégorique de la beauté, et pour la compréhension du poème en prose d'identifier le fou au poète, à l'état de création. Je crois que la lecture des deux poèmes ne doit pas se limiter à ces identifications qui impliqueraient une sorte de parallélisme dans leur interprétation. On peut affirmer que la relation entre ces deux poèmes n'a pas pour

résultat une totalité idéale de signification, de même que leur lecture comparée ne mène pas, elle non plus, à la découverte (ou à la reconstitution) d'une unité sémiotique originelle ou d'une sorte d'*architexte* qui transcenderait la linéarité de la lecture<sup>9</sup>. Le rapport entre les deux textes est plus subtil et pourrait être décrit plutôt à l'aide de la notion de manienne de la « figuration de l'allégorisation ». Selon la conception de Paul de Man : « La présence de l'allégorie correspond toujours au dévoilement d'une destinée authentiquement temporelle. [...] Il est nécessaire que le signe allégorique en réfère à un autre signe qui le précède »<sup>10</sup>. C'est de ce point de vue que les deux textes entrent dans un jeu sémiotique infini qui permet la circulation des sens et des interprétations qui ne font que réécrire incessamment les notions génériques<sup>11</sup>.

Lors de la lecture de *La Beauté*, on pourrait avoir l'impression que la poésie lyrique se base sur l'unité, sur l'indivision du sujet, de la voix parlante. Mais au niveau thématique, on a vu déjà que la figure du miroir présenterait l'illusion de se connaître soi-même, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autoréflexivité. Or, dans *La Beauté* la simultanéité de la parole et de l'ouïe (ce que Derrida appelle l'opération du « s'entendre-parler »<sup>12</sup>) n'est qu'une fiction. Par contre, on y est témoin du dédoublement de la voix parlante : le *je* se réfère à la voix, à l'immédiateté de l'énonciation (« Je suis belle », « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris », etc.) ; le *me* par contre, renvoie davantage à la temporalité, à l'état médiatique de la

---

<sup>9</sup> C'est Michael Riffaterre qui conçoit la lecture lyrique comme la poursuite des *hypogrammes*, comme la pratique qui mène à la déduction d'une matrice fondamentale s'opposant à l'usage quotidien du langage : « Significance is, rather, the reader's praxis of the transformation, a realization that it is akin to playing, to acting out the liturgy of a ritual – the experience of a circuitous sequence, a way of speaking that keeps revolving around a key word or matrix reduced to a marker. It is a hierarchy of representations imposed upon the reader despite his personal preferences, by the greater or lesser expansion of the matrix's components, an orientation imposed upon despite his linguistic habits, a bouncing from reference to reference that keeps on pushing the meaning over to a text not present in the linearity ». RIFFATERRE, Michael, *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, p. 12.

<sup>10</sup> De MAN, Paul, « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight*, trad. Ross Chambers, 2<sup>e</sup> éd., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 206. Cité par GASARIAN, Gérard, « La figure du poète hystérique – ou l'allégorie chez Baudelaire », *Poétique*, n° 86, avril 1991, p. 186.

<sup>11</sup> C'est pour cela que Paul de Man a pu écrire : « Ce que nous appelons poésie lyrique, l'instance de la voix représentée, énonce les caractéristiques rhétoriques et thématiques qui en font le paradigme d'une relation complémentaire entre grammaire, trope et thème. [...] La poésie lyrique n'est pas un genre, mais un nom parmi plusieurs pour désigner le mouvement défensif de la compréhension, la possibilité d'une herméneutique future. De ce point de vue, il n'y a pas de différence significative entre un terme générique et un autre : tous ont la même fonction apparemment intentionnelle et temporelle ». Dans l'étude citée, Paul de Man interprète deux poésies de Baudelaire, et conclut par affirmer que la lecture est toujours une métaphore, donc qu'on ne peut pas échapper à cette *circulus vitiosus* qu'est la figurativité de la langue : « La puissance qui nous mène d'un texte à l'autre n'est pas simplement une puissance de déplacement (conçue comme souvenir, intériorisation ou tout autre transport), mais la violence nue et aveugle que Nietzsche, préoccupé de la même énigme, domestiqua en l'appelant, métaphoriquement, une armée des tropes ». Dans cette dernière phrase on trouve une allusion à l'œuvre célèbre de Friedrich Nietzsche : *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* (« Qu'est-ce donc que la vérité ? Une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, etc. »). De MAN, Paul, « Anthropomorphisme et trope dans la poésie lyrique », *Poétique*, n° 62, avril 1985, p. 144-145.

<sup>12</sup> Voir DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, 1972, p. 87-90.

description (« mon sein », « mes grandes attitudes », etc.). Or, cette rupture a un rôle très important dans la compréhension du discours lyrique en tant que celui-ci examine la genèse et la formation de la voix parlante, du sujet comme langue. Les psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Török ont attiré l'attention sur ce fait : « Condition *sine qua non* du rapport à soi, l'hiatus qui sépare le "je" d'avec le "me" échappe donc nécessairement à la thématization réflexive »<sup>13</sup>.

Les points les plus explicites où les deux poèmes se rencontrent, sont les images des yeux qui sont situées aux positions éminentes, c'est-à-dire à la toute fin des deux textes : dans *La Beauté* on peut lire « mes larges yeux aux clartés éternelles », tandis que dans *Le fou et la Vénus* on lit « ses yeux de marbre »<sup>14</sup>. On voit que l'hiatus qui sépare le *je* et le *me* se reproduit, dans le rapport entre les deux poèmes, sous la forme d'une opposition entre *mes* et *ses* : les deux sortes de descriptions et de médiations se séparent seulement au cours d'une lecture comparée. Le syntagme « mes yeux » signale que le rapport à soi n'est qu'une fascination qui se perd comme un écho dans l'infini, tandis que celui de « ses yeux » révèle que la phénoménalité est interrompue par la proximité de la matérialité. Et c'est seulement une lecture comparée des deux textes qui peut thématizer la métamorphose permanente du discours de l'autoréflexivité conçue comme acte de langage, c'est-à-dire thématizer la transformation, la traduction.

L'allégorie est donc une permanente transformation qui empêche le sujet de se stabiliser ; de plus, elle ne permet pas à la relation (et à l'interprétation) des deux poèmes de s'ancrer dans une formule morte, pétrifiée. Gérard Gasarian écrit que chez Baudelaire l'allégorie apparaît souvent comme la figure du poète hystérique, et que l'hystérie est aussi une maladie de lecture : « elle survient au moment où le lecteur se méprend, dans une double méprise qui trouble le sens de son identité »<sup>15</sup>. On a vu que les deux poèmes se terminaient par une ambiguïté en ce qui concerne les figures de rhétorique : c'est le cas de l'indécision relative au statut de la figuration dans sa relation avec les termes génériques. Nous sommes arrivés donc à un point « hystérique » de la lecture où la différence entre le degré zéro et le sens figuré, entre le poème en prose et le poème en vers n'est plus évidente. La *relation* entre ces deux poèmes est *lyrique* : elle *traduit* plus précisément la rupture, l'hiatus entre le *je* et le *me* que les interprétations chargées de concepts génériques qui accentuent plutôt la différence entre les deux poèmes. Mais il faut insister sur la notion de traduction, car il n'y a pas de traduction qui soit reproduction « exacte » de l'autre texte : cela veut dire que toute traduction se base sur l'économie de la perte, et que la métamorphose permanente des sens est le corollaire nécessaire de toute traduction. La précision de la traduction (et de la lecture) n'est pas une « spécification » dans le sens que lui donnent les notions de *species* ou de *genus* (et des notions *architextuelles* « exactes »), mais plutôt la thématization permanente de l'hiatus, de la perte qui est sa condition *sine qua non*.

<sup>13</sup> ABRAHAM, Nicolas – TÖRÖK, Maria, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, p. 209.

<sup>14</sup> Mes italiques.

<sup>15</sup> GASARIAN, *Op. cit.*, p. 177-178.