

**« SI BRUSQUEMENT TU CESSES D'EXISTER » : NERUDA/
MINGHELLA ; MOMENT DU POÈME, VACILLEMENT
DU TRADUIRE, L'INSTANCE DU TROUVÉ-CRÉÉ, DANS
*TRULY, MADLY, DEEPLY***

Anne-Marie Smith-Di Biasio

L'Institut Catholique de Paris – Paris, Francia

amdibiasio@neuf.fr

A partir d'un fragment de Neruda prononcé en stéréophonie dans une scène de traduction et de revenance qui est le pivot poétique et le *kairos* du film de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, cet article propose de montrer comment ce moment du poème, suspendu entre deux langues, fait brèche dans l'écriture du film, pour créer une ouverture par laquelle on spirale hors-récit et hors-langue vers le lieu de la lecture pure. Afin d'éclairer ce lieu sont posées les questions de l'adresse de l'absent(e), et celle de la destination de l'écrit. Ce moment poétique, d'un flottement, est le lieu de notre questionnement, un moment suspendu à la menace d'une perte de sens.

Mots-clé : cinéma ; littérature comparée ; psychanalyse ; relation texte-image-musique ; traduction ; intertextualité.

**“SI DE PRONTO NO EXISTES”: NERUDA/MINGHELLA; MOMENTO DEL
POEMA, VACILACIÓN DE LA TRADUCCIÓN, LA INSTANCIA DE LO
ENCONTRADO-CREADO, EN *TRULY, MADLY, DEEPLY***

A partir de un fragmento de Neruda pronunciado en dos lenguas dentro de una escena de traducción y de apariciones que es el pivote poético y el *kairos* de la película de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, este artículo se propone mostrar cómo ese momento del poema, suspendido entre dos lenguas, realiza una brecha en la escritura de la película para crear una apertura por la cual se va, en espiral, hacia un lugar de lectura puro. Con el fin de esclarecer este lugar se plantea la cuestión del dirigirse al ausente y el del destino de lo escrito. Este momento poético, de vacilación, es el lugar de nuestro cuestionamiento.

Palabras clave: cine; literatura comparada; psicoanálisis; relación texto-imagen-música; traducción; intertextualidad.

“SE TALVEZ VOCÊ NÃO EXISTA”: NERUDA/MINGHELLA; MOMENTO DO POEMA, VACILAÇÃO DA TRADUÇÃO, A INSTÂNCIA DO ENCONTRADO-CRIADO, EM *TRULY, MADLY, DEEPLY*

A partir de um fragmento de Neruda pronunciado em duas línguas dentro uma cena de tradução e de aparições que é o pivô poético e o *kairos* do filme de Minghella, *Truly, Madly, Deeply*, este artigo propõe mostrar como esse momento do poema, suspenso entre duas línguas, realiza uma brecha na escritura do filme para criar uma abertura pela qual vai, em espiral, até um lugar de leitura puro. Com o objetivo de esclarecer esse lugar, apresenta-se a questão do dirigir-se ausente e do destino do escrito. Este momento poético, de vacilação, é o lugar de nosso questionamento.

Palavras-chave: cinema; literatura comparada; psicanálise; relação texto-imagem-música; tradução; intertextualidade.

“IF SUDDENLY YOU DO NOT EXIST”: NERUDA/MINGHELLA; POETIC MOMENT, TRANSLATION AND THE CREATED/FOUND INTERFACE, IN *TRULY, MADLY, DEEPLY*

Taking as its point of departure the fragment of a poem by Pablo Neruda heard in two voices in translation in a scene which is the pivot and *kairos* of Minghella's film *Truly, Madly, Deeply*, this paper proposes to show how the poetic moment, suspended between two languages, breaches the cinematic text, creating an opening through which we spiral out of narrative and out of spoken language into a place of pure reading. Our enquiry into this place will consider questions of address, both that of absent interlocutors and destined addressees. The poetic moment is suspended and hinges on the threat of a loss of meaning.

Keywords: cinema; comparative literature; psychoanalysis; text-image-music relationship; translation; intertextuality.

Si de pronto no existes,
si de pronto no vives,
yo seguiré viviendo.

No me atrevo,
no me atrevo a escribirlo,
si te mueres

Neruda « La Muerta » 1977, 252

LE FRAGMENT DU POÈME QUI donne les premiers mots de mon titre est issu de plusieurs traversées et transferts, car il s'agit de la très belle traduction du premier vers d'un poème de Pablo Neruda (253, 1977), dont un extrait sera repris en espagnol et ensuite en anglais, par Anthony Minghella, cinéaste anglais d'origine italienne, dans une scène de traduction, et de revenance, qui est le pivot poétique, le *kairos* de son film *Truly, Madly, Deeply* (1990). Il s'agirait de montrer comment ce moment du poème, suspendu entre deux langues, fait brèche dans l'écriture du film, pour créer une ouverture par laquelle on spirale hors-récit vers ce que j'appelle « le lieu de la lecture pure »¹ (Smith-Di Biasio 2007, 98). Afin d'éclairer ce lieu seront posées les questions de l'adresse, plus essentiellement l'adresse de l'absent(e), de l'absence, et celle de la destination de l'écrit. Or, ce moment poétique, celui d'un flottement, est le lieu de notre questionnement. Car cette scène occupe un espace de traduction et de transmission fait de combien de déplacements, s'écrivant depuis quelle origine, quel souvenir, quelle hantise ?

Le vers est extrait du poème « La Muerta », qui parut en 1951 dans *Los versos del capitán* (*Les vers du capitaine*), lorsque Rosario de la Cerda, de son vrai nom Maria Mathilde Urrutia Cerda, leur

1 Ce terme relève d'une lecture de l'essai de Virginia Woolf, « On Not Knowing Greek » où, lisant les Grecs, elle élabore l'idée d'une lecture qui ne s'attache qu'à la langue, où le personnage se trouve remplacé par ses mots (Smith-Di Biasio 2007, 98).

destinataire, les confia à un éditeur. Le manuscrit date du moment de sa rencontre avec Neruda en Espagne pendant la guerre civile à laquelle ce dernier participait. « La Muerta » est un poème d'amour, en anglais « The Dead Woman » —difficile traduction dont on peut disputer l'article défini en anglais, car dans le vers original il s'agit d'une forme d'adresse, que garde la traduction française « La morte ». Le vers « si tú te has muerto », lorsque traduit par « si toi tu meurs », détraque l'étrange temporalité de l'original que l'anglais a su garder, « If you have died ». Car dans ce poème il s'agit d'imaginer la mort de l'être aimé au passé composé, ce qui instaure un moment suspendu entre la présence et l'accompli du passé, une distance/décalage qui protège le poète de ce qu'il ne peut pas dire au présent. En tant que tel, le poème déplie ces temporalités que toujours la mort confond. Aussi, il *suspend la mort*, la tient en suspension. Il s'agit d'un de ces moments de « mort avant la mort » dont parle Steiner, où, dans les textes, aux moments de la plus grande négativité —séparation, rupture, exil, mort de l'aimé— l'écriture touche à ce qu'il y a de plus vital dans l'humain, puisque c'est là où la créativité, sous la pression d'une perte de sens, est sollicitée à sa plus grande intensité (Steiner 1998, 5)². C'est à ce moment suspendu que revient le film de Minghella, qu'il déplie à partir du poème. Et c'est précisément cette qualité du moment du poème, comme suspendu à la menace d'une perte de sens que porte la mort ou l'absence de l'être aimé, que je voudrais ici interroger.

Le passé composé est un temps d'adresse, de dialogue, et de présence, mais celui du verbe mourir à la deuxième personne du singulier crée une curieuse distorsion, introduisant l'absence, tout en gardant l'adresse impossible. « If you have died », un étrange composé d'hypothèse, d'adresse, de présence/absence, un verbe conjugué au fragmentaire —comme si ce fragmentaire était le temps grammatical d'un immémorial qui confond les temporalités habituelles. La traduction du sous-titre filmique en français par « si tu es morte » efface le passé du composé et réduit ainsi la distance temporelle entre la

2 Voir aussi Lacan 1986.

voix qui parle et son destinataire, alors que le « si tu meurs » de la traduction publiée ne garde que l'hypothèse et l'adresse (Neruda 1977, 255). « Si tú te has muerto »/« If you have died », est-ce intraduisible en français, cette adresse d'une absente pouvant infiniment se soustraire, mais présente en tant que destinataire ? Et n'y a-t-il pas dans cette phrase cristallisant l'absence/présence, l'hypothèse et l'adresse possible ou impossible, une inscription condensée de la destinée décalée de l'écrit en tant que tel, ainsi que des temporalités qu'il met en œuvre, et à ce titre de sa dimension à la fois fragmentaire et figurale ? Comme si justement ce fragmentaire était un nouveau temps grammatical, né dans la brèche ouverte par un impensé de l'écriture.

Or, au moment où ce fragment de poème intervient dans le film de Minghella, il est annoncé dans une phrase à peine audible : « a poem, a bit/obit. [...] I wanted you to hear » ; « a bit », une bribe de poème, ou « obit », un fragment de nécrologie, signifiant le lieu d'un écrit sur la disparition qui la retourne en récit de vie. Par une coïncidence, ou plutôt, par un enchevêtrement de temporalités, que je vais essayer de démêler, c'est en lisant la nécrologie d'Anthony Minghella, dans le journal anglais, le lendemain de sa mort précoce et subite, au printemps 2008 (Bergan 2008), que j'ai été saisie par les commentaires de son premier film, *Truly, Madly, Deeply* : « expérimental, débutant, sentimental » disait-on, comme pour s'en défendre, car en même temps on s'y arrêtaient. Il me semblait surtout que le film, que je ne connaissais pas, fût marqué, de façon devenue inquiétante et étrange, par ces questions, d'amour, et d'exil, de mort subite, et de présence/absence qui ponctuaient le texte de la nécrologie : le récit de vie. Ainsi commence cette distorsion vertigineuse que le vers du poème cristallise — mais de quelle vie s'agit-il ? De la vie de qui ?

Jamie, violoncelliste, l'amant de Nina, traductrice/hispaniste et pianiste, est mort, dans des circonstances imprévisibles étrangement similaires à celles de la mort de son créateur. Je le dis, non par superstition, mais pour insister sur cet enchevêtrement de temporalités condensées dans le moment du poème et que l'on pourrait qualifier de « temps de l'œuvre », dans le sens d'un temps condensé, qui va

vers son propre déploiement³. Mort, un jour Jamie revient à la vie ; il devient le revenant de Nina. Et c'est ainsi que dans un étrange renversement ce fragment se trouve récité en espagnol par un mort revenant à son amante survivante, qui le reprend en anglais, « If you beloved, if you my love, if you have died », moment du poème. C'est à ce moment précis —trans-textuel et étranger, où on entend se prononcer un extrait de poème dont on n'apprend ni le poète, ni le titre— que j'ai dû revenir.

La beauté de la scène est inséparable de la stéréophonie des voix qui se parlent séparées et unies dans la langue du poème et de sa traduction. Mais, qu'est-ce qui s'y passe ? Jamie revient prononçant —non sans peine— la langue étrangère et aimée de Nina, une langue que, vivant, il ne parlait pas, alors qu'ils partageaient l'amour de la musique. Or, est-ce-qu'on peut dire désormais qu'elle les sépare, cette langue étrangère ? Car du moment qu'il tente de la lui prononcer, et elle de la lui traduire, il se passe quelque chose de l'ordre de la revenance, et sans doute de la levée d'un refoulement. Est-ce-qu'il comprend ce qu'il est en train de lui dire ? Il a l'air de savoir ce qu'il dit sans en savoir la prononciation ; les mots lui restent étrangers tandis qu'il parle l'amour de Nina pour l'autre langue. Il s'agit d'un moment de flottement absolu, suspendu entre deux langues, et qui fait brèche dans l'écriture du film, créant une ouverture par laquelle on spirale hors-récit vers cet autre espace habité par des questions d'adresse et de destinataire que j'appelle le lieu de la lecture pure. D'où viennent ces vers que rappelle Jamie dans un espagnol étranger, vacillant, absent, pour que Nina les entende et les lui traduise ? A qui sont-ils destinés ? Or, il me semble que notre écoute de la voix de Jamie prononçant la langue étrangère, souligne une étrange présence/absence que l'on ne saurait expliquer tout simplement par son statut fantastique de

3 Pour mieux saisir ce que j'entends par « le temps de l'œuvre » ici on pourrait penser à l'élaboration que propose Walter Benjamin de la vie de l'œuvre dans « La tâche du traducteur » : « Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom, si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie. Même pour des mots solidifiés il y a encore une post-maturation » (1971, 265).

mort revenant, mais plutôt entendre comme une qualité suspendue à ces mots. Car lorsqu'il prononce les mots du poème, c'est comme s'il était à la fois infiniment présent et infiniment absent à sa parole. C'est comme si ces mots se détachaient de lui pour habiter justement un lieu de lecture traversé par les questions de l'étrangeté des langues, de l'adresse, de la destinée de l'écrit. Dans un génial renversement, Jamie se souvient des vers lus dans une nécrologie, apparemment adressés à une morte, « perdóname [...] si tú te has muerto », alors que c'est lui le mort. En outre, pour dire ces vers de survie devant son amante survivante il emprunte sa langue étrangère pour qu'elle la lui traduise. A qui s'adressent ces vers ? Il les prononce pour qu'elle les entende, pour que nous les entendions, mais en traduisant, on dirait que Nina les lui adresse, « If you have died ». La traduction anglaise est neutre, elle peut s'adresser à un homme, comme le vers en espagnol. De tous les points de vue, dans cette inscription de vers adressés à un(e) mort(e) se tisse l'histoire d'un destinataire manqué et d'une absence. Aussi, cet intertexte devient-il le lieu d'une lecture et en tant que tel un espace littéraire au sens fort du terme. Car c'est ainsi que le moment suspendu du poème ouvre la voie au déploiement des temps qu'il condense, à ce que nous avons appelé « le temps de l'œuvre » —sa trajectoire herméneutique, et les mots trouvent l'écho de l'absence qu'ils portent, ou de ce qu'ils occultent— de leur impensé, en s'inscrivant sur une surface tendue entre deux qui est précisément le lieu intermédiaire de notre lecture/rencontre avec eux.

Il se trouve que par un autre renversement —ou est-ce le même ?— il s'agit d'un poème de Neruda adressé à une femme qui lui a survécu. Or, à quelle absente s'adressent-ces vers ? A quelle absence ? Aussi, ne savons-nous plus, en regardant cette scène, de quel côté se situe l'absence, côté vie ou côté mort, perdant ou perdu, de l'homme ou de la femme ? Ne savons-nous plus qui a perdu qui, ni qui console qui, et de quelle perte ? « The pain, your pain, I couldn't bear that », dit Jamie en tant que revenant ; la phrase anglaise a un double sens, imparfait et conditionnel, « La douleur, ta douleur, je ne pouvais/pourrais pas la supporter ». « Merci de m'avoir manqué », dit

le sous-titre en français alors que dans « Thank you for missing me », c'est l'inverse. Aussi, cette phrase, en anglais, peut-elle s'appliquer au présent ou au passé. Qui manque à qui ici, de quel côté, et à quel moment ? On égrène toute l'ambiguïté de la phrase et de l'amour car Nina répond en occupant tous les temps du verbe, « I have, I do, I did ». De même, en entendant « I longed for you », faudrait-il traduire par « languir de » dans le sens de regretter au passé et de désirer au futur ? « Je me languissais de toi », ou « tu m'as tellement manqué » ? Ou « j'ai tellement manqué de toi » ? De même que l'on ne sait pas s'il s'agit d'un désir du passé ou de l'avenir, de même nous ne savons pas si, suspendu au temps manqué, ce couple est en train de se retrouver ou de se perdre définitivement. Or, quel temps occupe-t-on en regardant cette scène ? Quel temps occupent les amants ? Qu'est venu faire cet intertexte étranger dans le film pour décaler et déplacer à tel point le récit que l'on croyait suivre et nous faire spiraler hors-fantastique vers une antériorité que je qualifierais de lieu de hantise, et que l'on éprouve comme une adresse dont l'anachronie nous échappe⁴ ? Pourquoi Minghella doit-il nous faire entendre la langue étrangère ? Pourquoi doit-on l'entendre dans toute son étrangeté ? Aussi, ne peut-on pas oublier que dès la première phrase le moment poétique se trouve éclairé par cet instant de reconnaissance que nous livre Nina, « I know this poem » : il ne vient pas de nulle part, je ne viens pas de nulle part. Ce texte est un enchevêtrement de lieux et de temporalités qui m'inclut dans son sens, *qui m'incarne : This poem knows me*. C'est ainsi que Nina, lectrice/traductrice, incarne un présent d'illumination, un passage au régime du visible qu'amplifie et souligne la textualité du film.

Ainsi, lorsqu'en regardant le film depuis ce moment de reconnaissance, l'on s'arrête devant un poster, un portrait —qui semble être celui de Neruda— sur le mur de la cuisine chez Nina, non seulement croit-on y voir le poète et l'origine du poème en même temps qu'un signifiant de cette ouverture à l'étranger qu'incarne Nina

4 Pour une élaboration de cette notion de hantise voir Smith-Di Biasio 2010.

hispaniste, mais, me rappelant que j'ai aussi un poster de Neruda sur le mur de ma cuisine (de Philippe Noiret jouant Neruda pendant son exil italien)⁵, je vois le signifiant se doubler de celui de l'exil, de la poétique de l'exil et l'exil du poétique, de l'exil comme fondement d'une poétique, celle de Neruda, à la fois double et origine de celle de Minghella, et du poétique comme qualité infiniment suspendue aux dédoublements d'un exil originaire.

N'est-ce pas finalement de tels arrêts sur l'image —comme celui sur le poster accroché au mur— qui nous rappellent que toute surface est lisible, et le mur, espace figuratif, un micro-écran du film dans le film ? On se souvient, d'ailleurs, que l'instance de la langue étrangère remontant vers l'espagnol de l'Amérique latine ne commence pas au moment du poème. Le film est situé à Londres pendant les années '80, qui suivent une vague d'immigration depuis l'Amérique latine en Angleterre, et ailleurs en Europe ; la meilleure amie de Nina, traductrice, est chilienne. Or, elle croit aux revenants, car lorsque Nina lui demande lors d'une promenade si elle croit en une vie après la mort, elle répond en espagnol, lui apprenant qu'elle a réalisé un documentaire sur les esprits dans son pays, où elle est réalisatrice ; ce que l'on ignorait, car en Angleterre elle fait le ménage. Le film foisonne de ces moments de distorsion, de temps, de lieux, de fonctions, qui nous surprennent. « Hice una película, un documental en Chile sobre espíritus », « Dans mon pays, j'ai réalisé un film sur les esprits », nous dit Maura en espagnol, « You made a documentary, a film » dit Nina, puis Maura, en anglais, « The spirits are everywhere ; they're walking here with us ». Dorénavant, non seulement la présence étrangère et exilée de Maura soutient notre regard comme un clin d'œil professionnel à la présence du cinéaste dans son film, mais encore, elle soutient le réalisme magique —genre phare dans la culture de l'Amérique latine— de la revenance de Jamie. Notre écoute de la voix du protagoniste prononçant la langue étrangère a pourtant souligné son étrange présence/absence comme une qualité que l'on ne saurait

5 Voir le film de Michael Radford, *Il Postino* (1994).

expliquer par son statut fantastique de mort revenant, mais plutôt entendre comme suspendue à ces mots. Il s'agirait de concevoir la lecture du film comme un lieu où ces mots peuvent trouver l'écho de ce qu'ils portent. Ceci a lieu par l'amplification de la dimension non-verbale sémiotique que permet la surface filmique au niveau de la corrélation geste, image, mots, musique⁶.

Je voudrais à présent et à ce titre questionner le lieu d'une troisième langue dans ce film, troisième langue dans le sens d'Antoine Berman : « de ce rapport de la traduction à une autre langue que la langue (traduisante) maternelle [...] à la fois origine et double idéal de la langue maternelle » (1999, 113-114). Ici cette notion même de troisième langue se complique dans la mesure où lorsqu'on pense à l'inscription hyper-textuelle qu'est le poème espagnol dans le film de Minghella, qui était de langue maternelle anglaise et de langue paternelle italienne, il s'agit déjà d'une troisième langue. Mais, dans le sens de Berman, de « l'autre langue qui se dissimule dans toute traduction », c'est de l'italien qu'il s'agit. Ne peut-on pas dire déjà de l'inscription espagnole et littéraire qu'est le moment du poème de Neruda dans l'anglais du film, qu'elle rompt non seulement la possibilité même d'une linéarité linguistique mais encore, et à ce titre, celle de toute linéarité narrative ? Or, quand on sait que le *working title* du film était *Cello*, un mot désignant à la fois — en anglais — l'instrument de musique dont joue Jamie (renvoyant ainsi à l'autre intertexte fondamental, musical cette fois-ci, de ce film, auquel je reviendrai), et, phonétiquement, le mot italien pour ciel = *cielo*, cela nous ouvre tout l'espace herméneutique du film à une dimension non verbale, et musicale, et céleste. Le mot cello, instrument de musique, intervient dans le film peu avant le moment du deuxième intertexte, une sonate de Bach pour violoncelle et clavier. Le mot espagnol pour ciel, *cielo*, une variation non homonymique de *cello/cielo* (it.), qui lui fait écho et le dissimule en même temps, intervient dans le film lors d'une promenade où, sur fond d'une contre-plongée sur le

6 Pour une étude antérieure de l'amplification sémiotique que permet la surface filmique, voir Smith 1997.

ciel qui surplombe le nord de Londres, on voit Maura et Nina monter la colline en échangeant leurs impressions du paysage. « Cielo » dit Maura, et Nina traduit aussitôt le mot en anglais, « sky », pour y rajouter « clouds », « We can see clouds in the sky », cours d'anglais élémentaire et monosyllabique. Il rappelle la scène —flashback au temps de la vie de Jamie— où Nina et lui, accroupis à la fenêtre, s'amuse à déchiffrer les nuages. Et tout d'un coup on comprend la topographie céleste de Londres comme une surface filmique lisible et illisible, un écran, non verbal, où on cherche du sens. Et lorsqu'à la suite de la mort de Minghella, on entend dire qu'en retrouvant le scénario de ce film d'abord intitulé *Cello*, Juliet Stephenson, l'actrice principale qui joue Nina, s'est arrêtée devant un poème griffonné sur le texte par Minghella qui parle de l'absence, « It's about not being there », on voit ici superposés le poème « Ausencia »/« Absence » de Neruda, dont le premier vers, « Apenas te he dejado, vas en mí/A peine t'ai-je quitté que tu circules en moi » (1977, 168)⁷, et le *cielo*/ciel, élément immémorial où —nous dit-on— sont partis les morts : « Ils sont au ciel ». Ainsi peut-on voir que la surface-écran de lecture est à la fois présente et voilée dans le mot phonétiquement polysémique *cello* : instrument de musique, et *cielo* : ciel, micro-écran du film dans le film, surface lisible/illisible où sont partis les morts, comme sur un palimpseste, absents/présents, lisibles/illisibles, invisibles. En tant que tel l'écran comme lieu de lecture fonctionne comme une zone intermédiaire, réminiscente, et herméneutique, de signifiante entre passé et présent, vivants et morts, réalités internes et externes⁸.

Il semblerait que le mot occulté du *working title* soit bel et bien le lieu d'une troisième langue, que cela soit celle du ciel comme écran —*cielo*/ciel— du septième art ; ou celle de la musique, de la

7 Traduction légèrement modifiée par moi-même.

8 Ce processus ressemble à celui que cristallise la définition benjaminienne de l'image dialectique : « Le passé a laissé de lui-même dans les textes littéraires des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. Seul l'avenir possède des révélations assez actives pour fouiller parfaitement de tels clichés » (Benjamin 2009, 500). L'écran cristallise et métaphorise cette idée d'un lieu de révélation toujours à venir.

3ème sonate pour violoncelle —*cello*— et clavier de Bach que nous entendons lors de la scène de la revenance. Dans les deux cas, cette troisième langue, que ce soit l'italien : *cielo* que cèle *cello/cielo* (esp.), ou l'anglais : *cello* que cèle *cielo* (esp.)/*cielo* (italien), est au fond une langue non-verbale, ou cinématographique —*cielo*, ou musicale— *cello*. Qu'elle appartienne au cinéma ou à la musique, c'est bien cette dimension infra-verbale qui, au cours de notre lecture, vient à la surface et atteint ainsi une nouvelle lisibilité. D'un point de vue scénographique, ce que j'ai appelé le deuxième intertexte —cet interlude musical qui fait écho à l'interlude poétique qui le réfléchit— précède le moment du poème qu'elle donne ainsi à lire selon le paradigme musical. Dans cette scène on entend Nina et Jamie en duo. Survivante et revenant, ils restent absolument séparés, chacun à son instrument, et absolument unis dans la musique. Au moment précédent cette scène, nous voyons Nina —comme dans la reproduction de l'image ci-dessous— penchée sur le violoncelle de Jamie, comme sur un corps. Dans la scène précédente, elle a refusé à sa sœur de céder « Jamie's cello » à son neveu pour ses cours de musique : « It's all I have of him. 'Tis him. It's like asking me to give you his body ». Nina se penche sur le violoncelle comme si elle écoutait son silence. Lorsqu'elle le touche, qu'est-ce qu'elle caresse ? Un souvenir, un corps, une illusion de corps ? « It is him », et pourtant, un violoncelle ressemble à un corps de femme. Jamie revient, et lorsqu'il joue, il anime ce corps-là qui s'immatérialise dans la musique. Le corps garde son silence comme un instrument que l'on ne joue pas, s'il s'anime, c'est de l'autre. Comme dans le poème, dans la musique, Nina et Jamie se retrouvent et se quittent. Non, ils incarnent ce poème et cette musique, ou plutôt, ce poème et cette musique les incarnent. Ils se créent un corps, un corps entre eux, corps de musique, corps de poème. La scène de la musique est le moment de revenance. Nina commence à jouer la 3ème sonate pour clavier et violoncelle de Bach au piano, puis s'arrête, à ce moment-là on entend la montée à peine perceptible du violoncelle, ce qui la fait reprendre la sonate, et la présence de Jamie jouant de son violoncelle surgit derrière elle. On entend la musique en duo.



« Nina et violoncelle ». (Amalia Low, d'après *Truly, Madly, Deeply*, de Anthony Minghella)

Or, en tant que mort, Jamie n'a pas de présence corporelle à proprement parler dans ce film, qui souligne ce que j'ai appelé son étrange présence/absence. On voit bien que Nina a du mal à l'embrasser car ses lèvres sont trop froides ; et à la fin de la scène du poème rappelons-nous que lorsqu'elle l'étreint il reste étrangement absent à cette étreinte. Ainsi, la seule véritable incarnation possible est-elle celle qui a lieu dans le poème, ou dans la musique. A ce titre le violoncelle est bel et bien le corps du film, et *Cello*, son sous-titre paradigmatique, et point de fuite vertigineux, musical, ou purement céleste, point de fuite qui nous fait spiraler hors-récit vers un moment suspendu à la menace d'une perte de sens, à la présence soudainement aigüe d'une absence. Corps de silence, corps de musique, ou « corps du vide »,

dirais-je après Pierre Fédida qui a longuement réfléchi à la présence et l'incarnation de l'absence, et dont le tout premier livre s'intitule *Corps du vide*, et un des derniers textes, « Le corps du vide ». Ce qui importe à Pierre Fédida dans ce dernier écrit est : « dénoncer l'espace où *le vide prend corps* [...] le vide [qui] donne corps aux mots [...] [car] le corps est irréprésentable [dit-il] dans une image du corps. Il s'écrit ou se dessine dans le vide » (2002, 78). Or, « ce qu'on appelle ici le corps ne saurait se penser selon une phénoménologie descriptive qui réhabiliterait le corps vécu ou l'image du corps ». Il s'agit plutôt de « ce que devient le corps dans son rapport à l'espace dès lors qu'il se dessaisit de l'emprise de sa représentation visible et est sollicité par les mots dans ce qu'il a d'informe » (80).

En tant que tel, suspendu au temps de l'absence, le moment du poème/musique est celui d'un vacillement de sens entre deux langues, entre le silence et la musique, qui produit à son tour l'instance (performative) d'une présence :

[...] s'interroger sur ce que devient le corps dans son rapport à l'espace dès lors qu'il se dessaisit de l'emprise de sa représentation visible et est sollicité par les mots dans ce qu'il a d'informe [...] La place inaugurale accordée par Freud à l'hallucination négative est corrélative de la découverte de la capacité du psychique de faire apparaître/disparaître/réapparaître le corps en présence. (Fédida 2002, 80)

Écoutons de nouveau Neruda à la lumière de Fédida. Que dit le poème « La Muerta » ? Il semblerait qu'ici Neruda imagine la mort de l'être aimé comme une femme qui serait déjà absente, que « Si tú te has muerto » s'adresse à un corps de silence, à une absente. La traduction devrait être « Si tu es morte » et non pas « Si tu meurs ». Voici le début du poème cité :

Si de pronto no existes,
si de pronto no vives,
yo seguiré viviendo.

No me atrevo,
no me atrevo a escribirlo,
si te mueres
[...]
si tú
te has muerto

~

Si brusquement tu cesses d'exister
Si tu n'existes plus
Si tu ne vis plus
Je n'ose pas,
Je n'ose pas écrire
si tu meurs
[...]
si toi
tu meurs (Neruda 1977, 252-253)

Cette adresse donne l'écho de ce qu'elle est par ce qu'elle donne à entendre, car elle donne à entendre une voix qui parle sans réponse, qui dans le silence cherche à donner corps à ses mots, et à s'en séparer dans une adresse, par des mots qui se détachent et s'éloignent vers l'autre :

Para que tú me oigas
Mis palabras
Se adelgazan a veces

Pour que tu m'entendes
mes mots
s'amenuisent parfois
[...]

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.

Van trepando en mi viejo dolor como las yedras.

[...]

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas

[...]

quiero que digan lo que quiero decirte
para que tú las oigas como quiero que me oigas.

~

Je regarde lointains mes mots
Plus que miens ils sont tiens.
Ils vont grimant sur ma vieille douleur comme le lierre.

[...]

Avant toi ils peuplèrent la solitude que tu occupes.

[...]

je veux qu'ils disent ce que je veux te dire
pour que tu les entendes comme je veux que tu m'entendes.
(Neruda 1977, 26-27)

C'est bien le silence palpable de l'autre qui arrête les mots, qui
comme la présence d'une absence dont l'exil est à la fois origine et
double, leur donne forme et écho :

déjame que me calle con el silencio tuyo.
déjame que te hable también con tu silencio

~

Laisse-moi me taire avec ton silence
laisse-moi aussi te parler avec ton silence. (Neruda 1977, 64- 65)

La voix, qui parle, solitaire, palpe le corps du silence. Oui, ce qui se passe lorsque Jamie prononce les mots du poème devant Nina est de l'ordre de la *revenge*. Un poème que j'ai lu dans une nécrologie, dit-il, des mots d'amour, et de séparation, des mots corps : corps d'illusion, corps de silence.

Or, ce corps qu'incarnent dans le film le poème et la musique me semble correspondre au paradoxe du trouvé-crée qui est un paradigme fondamental de la pensée de Winnicott qu'il définit comme phénomène propre à l'aire d'illusion :

I think of the process as if two lines came from opposite directions, liable to come near each other. If they overlap there is a moment of illusion — a bit of experience which the infant can take as either his hallucination or a thing belonging to external reality. (Winnicott [1945] 1958, 140)

Pour Winnicott l'illusion se situe à un croisement ; lorsqu'il en parlera dans son texte sur objets et phénomènes transitionnels (1953) il utilisera le même mot : 'overlap', d'abord le verbe 's'entrecroiser' ('overlap'), ensuite le lieu de ce croisement : « In other words, there is an overlap between what the mother supplies and what the child might conceive of. » ([1953] 1991, 12). Le trouvé-crée correspond à la capacité de l'*infans* de percevoir le sein/la mère au moment même où il/elle se présente, qui est psychiquement le moment crucial où il l'invente comme présence et pense que ce qu'il trouve, le sein, fait partie de lui et qu'en même temps il le crée. Le moment est critique, et suspendu au non-savoir de la recherche de l'objet, ce je ne sais pas ce que je cherche avant que je ne le retrouve. Puis, lorsqu'il y a adéquate, le monde extérieur, dans ces qualités sensorielles, enrichit une représentation-idée pré-symbolique du sensoriel. C'est ainsi que l'illusion génère une aire d'expérience dans laquelle il y a un trafic constant avec ce qu'offre le monde extérieur dans sa réalité sensorielle et poétique, ce qui, au moment d'une rencontre, produit la cristallisation première. Dans le sillage de Stendhal, on pourrait dire que

l'enfant voit la mère telle qu'il lui convient qu'elle soit. Il rencontre l'autre au lieu même de sa propre pré-conception possible, mais aussi dans le désordre de son non-savoir, hallucinatoire, d'une chose qui pourrait le combler. Le moment de l'illusion dépend bien de cette syntonie vitale. Aussi l'espace d'illusion reste-t-il investi, car la séparation, ou l'absence en tant que telle, est évitée par l'investissement d'une aire intermédiaire dans la création (Winnicott [1953] 1991). Cet espace investi, qui est le lieu du sacré pour l'individu, et par extension, de l'expérience artistique ou mystique, est fondamentalement individuel. Car l'expérience de l'illusion ne peut se partager que par coïncidence ; comme s'imposant toujours d'une main inconnue. L'illusion tient sur un bord, une frontière de séparation, une interface comme celle d'une lecture⁹.

Or, le paradoxe du trouvé-créé dans l'art comme dans la vie est que cette qualité de présence —comme inventée ou retrouvée— doit rester une question en suspens. Et c'est cette question que posent sans la résoudre ces deux moments suspendus, du poème de Neruda et du duo musical de Bach, que j'ai arrêtés dans le film de Minghella. Car la question de savoir si Nina invente Jamie, ou bien si elle le retrouve, n'a pas de sens du moment où nous nous trouvons suspendus à un vacillement de sens, à ce temps infiniment décalable du poème ou de la musique que nous arrêtons ici. Aussi, en tant que lecteurs de ces moments qui nous font spiraler hors-récit vers un inconnu de la langue étrangère, ou vers cet infini d'un point de fuite vertigineux contenu dans le mot écran *cello*, nous ne pouvons qu'occuper cet espace intermédiaire entre réalités interne et externe que déplie l'écriture filmique de Minghella.

Nous participons du paradoxe du trouvé-créé lorsque restaurer une matérialité dans l'acte de lecture nous engage à rendre présente une antériorité qui habite le texte tel qu'on l'invente et le retrouve. Aussi, le kairos, lieu de questionnement et de dislocation, est-il ici condensé dans une instance poétique et critique de la langue

9 Voir Liberman et Smith-Di Biasio 2013 ; aussi Liberman 2011.

étrangère, éveillant l'écho purement non verbal du duo musical qui le précède, et s'adressant à nous comme un appel à rendre matériellement présente, vivante à nouveau, la mémoire d'une poétique qui transite à travers les textes et les langues.

Œuvres citées :

- Bach, Johann Sebastian. 3^{ème} Sonate en sol mineur BWV 1029 pour viole de gambe et clavier.
- Benjamin, Walter. 1971. « La tâche du traducteur ». In *Mythe et violence*, 262-275. Trad. de Maurice de Gandillac. Paris : Denoël.
- Benjamin, Walter. 2009. *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le livre des passages*. Trad. de Jean Lacoste. Paris : Editions du Cerf.
- Bergan, Ronald. 2008. « Obituary: Anthony Minghella ». *The Guardian*, 18 mars. <http://www.theguardian.com/uk/2008/mar/18/filmnews.theatrenews> (consulté en juin 2013)
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Fédida, Pierre. 1971. *Corps du vide*. Paris : Editions Delarge.
- Fédida, Pierre. 2002. « Le corps du vide ». *Pages/paysages* 9 : 78-83.
- Lacan, Jacques. 1986. « La seconde mort ». In *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*, 315-329. Paris : Seuil.
- Liberman, Ariel. 2011. « Sobre la transicionalidad ». In *Una introducción a la obra de D. W. Winnicott*, 99-199. Comps. Augusto Abello Blanco y Ariel Liberman. Madrid : Agora Relacional.
- Liberman, Ariel et Anne-Marie Smith-Di Biasio. 2013. « L'Illusion ». In *Dictionnaire de la psychanalyse*. Ed. Maurice Corcos. Paris : Dunod.
- Minghella, Anthony. 1991. *Truly, Madly, Deeply*. Royaume-Uni : BBC films. Film.
- Neruda, Pablo. 1972. *The Captain's Verses: Los versos del Capitán*. Trad. de Donald D. Walsh. New York : New Directions.
- Neruda, Pablo. 1977. *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée : suivi de Les Vers du capitaine*. Trad. de Claude Couffon et Christian Rinderknecht. Paris : Gallimard.

- Radford, Michael. 1994. *Il Postino*. Espagne, Italie et Royaume-Uni : Miramax. Film.
- Smith, Anne-Marie. 1997. « Le travail de remémoration et le hors-temps poétique : 'The Dead' de Joyce, *The Dead* de John Huston ». *Résonances* 3 :127-135.
- Smith-Di Biasio, Anne-Marie. 2007. « Une pensée des lieux ; Virginia Woolf, lectrice de l'autochtone et de l'étranger ». *Etudes britanniques contemporaines* [hors-série] : 95-110.
- Smith-Di Biasio, Anne-Marie. 2010. *Virginia Woolf, la hantise de l'écriture*. Paris : Editions Indigo & côté-femmes.
- Steiner, George. 1998. *Errata : récit d'une pensée*. Paris : Gallimard.
- Winnicott, Donald Woods. [1945] 1958. « Primitive Emotional Development ». In *Through Paediatrics to Psychoanalysis*, 145-156. London : Karnac.
- Winnicott, Donald Woods. [1953] 1991. « Transitional Objects and Transitional Phenomena ». In *Playing and Reality*, 1-25. London : Routledge.