

Marie de Quatrebarbes : « Une machine subtilement dérégulée » – à propos de Robert Walser : *Cendrillon*, traduit de l'allemand par Roger Lewinter, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.

« Le merveilleux petit soulier à facettes s'en allait dans plusieurs directions. » (*L'amour fou*, André Breton)

•

Jardin derrière une maison.

CENDRILLON

Pleurer ne veux, qu'elles me tancent,
à pleurer, car seul est méchant,
non de tancer, mais de pleurer.
À leur hargne, si je ne pleure,
la haine devient chère et douce,
comme un gâteau ; si je pleurais,
elle serait un noir nuage,
envieux, qui soleil nous cache.
Non, la haine, si je pleurais,
si lourdement me poignerait,
que ne s'assouvirait de larmes.
Elle me ravirait la vie,
monstre qu'elle est, me dévorant
à mort. Son être de poison,
dans son entier, qu'il m'est aimable,
joyeuse que je suis, jamais
qui ne pleure, qui ne connais
d'autres larmes que de la joie,
que du plaisir irréfléchi.
Un lutin dans mes sens se loge,
qui ne sait rien de la tristesse.
Si elles me font pleurer, pleure
ma gaieté ; me haïssent-elles,
les aime mon plaisir, qui même
la haine ne saurait haïr.
Me poursuivent-elles, aveugles
de rage, des dards du courroux,
je souris. Mon être, le leur
éclaire, comme du soleil.
Le rayon serein éblouit,

s'il ne parvient à les toucher,
un instant leur cœur endurci.
Et, sans cesse en besogne étant,
pour pleurer je n'ai pas le temps,
mais pour rire, je l'ai toujours.
Travail rit. Mains qui le font, rient.
L'âme rit, qui volontiers fait
ce qui d'autres âmes, butées,
à l'amitié gagne. Cœur, viens,
et chasse d'un ris mon souci.

•

Le dramolet de Walser s'ouvre sur le monologue de son personnage principal, Cendrillon. La jeune fille est seule, à peine située dans un *jardin derrière une maison*. Elle prononce à l'attention du public quelques paroles programmatiques qui renversent le modèle attendu du conte, prenant d'emblée le chemin d'un réquisitoire contre les larmes.

Car si, chez Grimm, Cendrillon est victime d'une marâtre cruelle et de sœurs haineuses, si Perrault pointe les indifférences d'un père absent, Walser met en scène un personnage émancipé d'une peine séculaire. L'esprit et la joie ont remplacé la douleur, le deuil, la perte. La vertu même a quitté la jeune fille qui dissimule habilement ses moqueries à l'endroit de ses sœurs, déguise ses attaques en cajoleries à travers quelques subtilités de langage dont elle a désormais le secret. Car Cendrillon l'affranchie a un lutin logé dans les sens et qui souvent parle pour elle. Carillon sans timbre ni marteau, elle est celle qui *danse dans les marges*, pour reprendre l'expression de Peter Utz¹. Tendue dans la cohérence de son unité brisée, enroulée sur elle-même en une forme suffisante.

À propos des drames de Walser, Walter Benjamin écrit qu'ils « commencent là où s'arrêtent les contes »². Or le conte a bien eu lieu. L'enfant a été mangé et la mère est morte. Chez Walser, le langage garde la mémoire du conte seulement pour en inverser les effets. Comme si « chaque phrase [n'avait] qu'un seul but : faire oublier la précédente »³, se soulevant à mesure que le récit progresse. Avec *Cendrillon*, Walser désamorce la mécanique du conte, qu'il transpose dans une forme versifiée. Dans le court texte qui accompagne sa traduction, Roger Lewinter note que la féerie dans *Cendrillon* tient justement à la « transfiguration de la prose en poésie : où la prose, informe dans la mesure où elle est sans règle fixée pour son énonciation, soudain se révèle capable de s'agencer selon des formes fixes »⁴.

1 *Robert Walser : danser dans les marges*, Peter Utz, Zoé, 2001.

2 *Œuvres II*, Walter Benjamin, Gallimard, Folio essai, Paris, 2000, p. 161

3 *Œuvres II*, Walter Benjamin, Gallimard, Folio essai, Paris, 2000, p. 158

4 *Cendrillon*, Robert Walser, trad. Roger Lewinter, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.

Dans le monologue introductif, les vers proférés se retournent instantanément en menace⁵. L'ambiguïté a pour foyer les articulations.

Ich will nicht weinen, daß sie mich
zum Weinen schelten, böß ist ja
das Weinen nur, das Schelten nicht.

Pleurer ne veux, qu'elles me tacent,
à pleurer, car seul est méchant,
non de tancer, mais de pleurer.

L'imbrication syntaxique entame ici un double mouvement : les sœurs grondent Cendrillon *pour* qu'elle pleure, mais elles la gronderaient *si* elle pleurait. La préposition « zum » est le treuil qui permet à la syntaxe de pivoter, scellant l'ambiguïté du personnage. Car la Cendrillon de Walser est prise dans un nœud de serpent. Elle est captive d'un système de double contrainte dont elle ne peut s'extraire qu'au prix d'un refus catégorique. Ainsi entend-elle renoncer aux larmes, alors que ces dernières, dans les contes, se transforment parfois en bijoux sur les joues des jeunes filles. De même, à la fin du drame, Cendrillon s'oppose à ce que ses haillons soient remplacés par de riches vêtements. Mais le refus, chez Cendrillon, ne passe pas toujours par la stricte négation. « Fille folle et dissimulée », Cendrillon connaît le pouvoir subversif de l'acquiescement. Ainsi, son rire attaque. Son sourire mord au vif. Et sa soumission apparente à l'ordre, lorsqu'elle passe finalement la robe, actualise en réalité une autre forme de refus, autrement plus violente. À rapprocher des derniers mots de la jeune fille, qui sont aussi ceux de la pièce : « Oui, oui ». Dans ce redoublement final, Cendrillon prononce un arrêt. Il semble que le maniérisme de la forme (ici, tautologique) fonctionne, par excès, comme luxe indispensable, à valeur performative.

Il y a un rapport d'analogie entre l'usage de la répétition chez Walser et la thématique du vêtement qui vient redoubler le corps à partir de son enveloppe sensible et le dissimule. En refusant les larmes, ou en les détournant de leur fonction (attendrir les princes et se transformer en diamants), Cendrillon défait les conventions du conte autant qu'elle démine le système de contrainte que la société impose aux jeunes filles. Elle exprime son indifférence vis à vis des rêves dont on les pare (mariage, argent) autant qu'elle renonce aux armes qui sont les leurs (attendrir, apitoyer, prouver sa vertu).

La traduction de Roger Lewinter redouble l'ambiguïté syntaxique des premiers vers en ajoutant une virgule avant la préposition « à » (traduction de « zum »). Venant séparer ce que la préposition habituellement articule, disjoignant explicitement les verbes *pleurer* et *tancer*, le traducteur défait le lien dont on a dit qu'il était déjà équivoque dans l'original allemand. Cette manière de disjoindre la cause de sa conséquence (fût-elle inversée) est au fondement d'un texte visant à défaire l'informe en vue d'un enchantement. En défaisant les articulations du

⁵ « Je ris ; menaçant dans le rire, / il y a pourtant sérieux », *Cendrillon*, Robert Walser, traduction Roger Lewinter, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990, p.20.

discours, *Cendrillon* produit un double langagier du conte, à revers. Alors « la haine devient chère et douce, / comme un gâteau ». Et la jeune fille peut aimer celles et ceux qui la haïssent, non dans un rapport de soumission, mais de subversion.

Ainsi les vers, dans *Cendrillon*, ne découlent pas d'un ordre logique et stable. Au contraire, leur agencement fait bifurquer le sens dans une direction souvent inattendue et potentiellement aberrante. C'est que, chez Walser, *Cendrillon* est sous l'influence d'un être intérieur qui la dirige. Le lutin est cet autre qui s'exprime à sa place, telle la poupée parlante d'Edison, un petit monstre dont le mécanisme est autonome. Ainsi *Cendrillon* adresse-t-elle au prince des paroles apparemment contradictoires : « Je ne sais pas, si je vous aime. / Si, pourtant, c'est clair, je vous aime. » Celui-ci remarquait : « Tu me tends et reprends réponse / comme question tu reposes. »

L'artificialité du langage, extrême dans ce drame entièrement composé d'octosyllabes, est une mesure de sûreté pour que la rythmique soit toujours à part égale avec le sens. Ce choix du récit en vers (dont la traduction de Roger Lewinter conserve scrupuleusement la métrique) garde l'empreinte du conte, du chant, de la transmission orale : « Les "dramolets" de Robert Walser, par leur indifférence à l'égard de toute action extérieure, rappellent, opportunément, que le théâtre, à l'origine, était poésie, et la poésie, naturellement "dramatique" »⁶. Ce choix est aussi celui des avant-gardes qui retraversent, au tournant du siècle, sous l'égide de Mallarmé et de son *Hérodiade*, les possibilités du drame en vers. Peter Utz compare *Cendrillon*, dans son rapport au texte de Grimm, à une boîte à musique capable de jouer la partition originale en y appliquant un filtre mécanique. On pourrait tirer le fil de la métaphore et dire de la versification, dans *Cendrillon*, qu'elle est assimilable aux petits picots qui, dans la boîte à musique, rencontrent les lames d'acier pour dégager des sons. Progressivement, par l'attention portée au mécanisme fascinant, la mélodie se décale. La règle laisse place à un jeu qui opère comme « magiquement », trouvant cet « accord entre l'enfantin et le transcendant » dont Roger Lewinter laisse entendre qu'il est un absolu objectif.

En ce sens, le drame de Walser apparaît comme une machine de précision qui subtilement se dérègle. Machine dotée d'un protocole intérieur capable de faire bifurquer le sens à chaque instant, elle outille la forme et la porte au-delà des possibilités du langage commun. *Cendrillon*, son intercesseur, contient le principe mécanique de cette subversion. Son moteur est rythmique, il convoque autant le spasme du rire que celui de la jouissance⁷.

ROGER LEWINTER, À PROPOS DE CENDRILLON :

6 Roger Lewinter dans le texte de présentation de *Cendrillon*, Robert Walser, trad. Roger Lewinter, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.

7 À propos de ces drames, Robert Walser écrit qu'« ils sont entièrement poésie, visent au discours et au langage, à la mesure et à la jouissance rythmique », Roger Lewinter, citant Robert Walser dans une lettre à l'éditeur Ernst Rowohlt.

Robert Walser (1878-1956), à propos de ses deux « dramolets » en vers, *Cendrillon* et *Blanche-Neige*, sans doute composés en 1900, et respectivement publiés en juin et septembre 1901 dans la revue *Die Insel*, comme ses premières œuvres importantes, écrivait à l'éditeur Ernst Rowohlt : « Ils sont entièrement poésie, visent au discours et au langage, à la mesure et à la jouissance rythmique » (lettre du 12-12-1912). La féerie – qui est au cœur de *Cendrillon* –, dans l'ordre du langage, se manifeste par la transfiguration de la prose en poésie : où la prose, informe dans la mesure où elle est sans règle fixée pour son énonciation, soudain se révèle capable de s'agencer selon des formes fixes, qui la font accéder à l'accomplissement objectif de la beauté en soi.

La présente traduction – comme l'original, en vers octosyllabes blancs – applique les règles de la versification classique – dans le décompte des syllabes, les diérèses, la place du *e* muet –, qui fondent ces licences que sont les inversions, de mots ou de propositions, et la suppression de certains sujets ; étant entendu qu'un vers, en français, n'existe que s'il constitue une unité phonologique cohérente à l'intérieur du mètre adopté.

Les « dramolets » de Robert Walser, par leur indifférence à l'égard de toute action extérieure, rappellent, opportunément, que le théâtre, à l'origine, était poésie, et la poésie, naturellement « dramatique » ; son objet intrinsèque, à la limite, étant d'actualiser ce miracle du verbe : insaisissable qui, dès qu'il y a règle, se prête magiquement au jeu, où, par accord entre l'enfantin et le transcendant, tout devient possible.