



HAL
open science

Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte “ toujours pluriel et paradoxal ”

Marie Vrinat-Nikolov

► To cite this version:

Marie Vrinat-Nikolov. Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte “ toujours pluriel et paradoxal ”. Traduire la pluralité du texte, Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov, Mourad Yelles, Nov 2013, Paris, France. hal-01484188

HAL Id: hal-01484188

<https://hal.science/hal-01484188>

Submitted on 6 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

Marie Vrinat-Nikolov
CERLOM/INALCO

Traduire la langue du corps et le corps de la langue d'un texte « toujours pluriel et paradoxal »

*Traduire commence par le désir du corps de l'autre, du texte de l'autre qui nous a arrêté, retenu.
C'est une affaire de rapport, de « friction ».*
Lambert Barthélémy¹

*Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue.
Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps,
telle est même l'énergie essentielle de la traduction.*
Jacques Derrida²

*Lire, c'est faire travailler notre corps [...] à l'appel des signes du texte,
de tous les langages qui le traversent et qui forment comme la profondeur moirée des phrases*
Roland Barthes³.

*Ce soir, ma langue refuse de s'endormir. Terre sourde, géographie tout en obscurité et en mensonges,
je l'ai traversée. Sucrée et amère, je l'ai dégustée, avalée.*
Amin Zaoui⁴.

*Nous tentons, avec passion et une envie sans cesse renouvelée, de trouver cette espérée rencontre
entre la forme et le fond, nous questionnant sur la place du texte, du corps, de la musique...*
Alexis Armengol, metteur en scène⁵

Dans son article « De l'œuvre au Texte », paru tout d'abord dans la *Revue d'esthétique* en 1971 et qui, comme tous les grands textes, continue à susciter la réflexion et à être très souvent cité, Roland Barthes définit ainsi la pluralité du texte :

« Le Texte est pluriel. [...] Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une

1 Lambert Barthélémy, « « ma langue dans sa bouche ». À partir du latin chez Claude Simon », paru dans *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 13 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6127>, p. 6.

2 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312.

3 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 34.

4 Amin Zaoui, *Festin de mensonges*, Alger, Barzakh, 2007, p. 12.

5 <http://www.theatredelaquarium.net/Platonov-mais>
(consulté le 16 février 2014)

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

explosion, d'une dissémination. Le pluriel du texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la *pluralité stéréographique* des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le Texte est un tissu). »

Comparant le lecteur du Texte à un promeneur désœuvré, il évoque tout ce qu'il perçoit, qui est « multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés », : couleurs, sensations, bruits, odeurs. « Ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique. ». Et Barthes ajoute : « c'est ce qui se passe pour le Texte [...] ; sa lecture est semelfactive [...] et cependant entièrement tissée de citations, de références, d'échos : langages culturels (quel langage ne le serait pas ?), antécédents ou contemporains, qui le traversent de part en part dans une vaste stéréophonie⁶. »

Cette stéréophonie/stéréographie qui traverse le texte original est-elle perceptible, parce que permise, dans la traduction qui est « un moment d'un texte en mouvement⁷ » (Meschonnic) ? Stéréophonie, pluralité sensibles dans ce qui fait le corps et la matérialité du texte à traduire, qu'une tradition à la fois philosophique, religieuse et linguistique a oblitérés depuis des siècles, relayée par toutes les idées préconçues sur la langue de la littérature.

En définitive, comme nous alerte Henri Meschonnic, on « désécrit ».

C'est de cette atteinte à la pluralité dans le corps du texte, de cette désécriture, qu'il sera question. Mais aussi d'une autre pluralité : celle des voix qui s'interrogent et réfléchissent, voyant dans la prise en compte du corps du texte, du corps du traduisant et d'une « érotique du traduire » les conditions possibles d'un avènement d'une pensée nouvelle de la traduction.

« De l'autre côté de la langue », « derrière les limites » ou « le Texte paradoxal »

L'idée de Barthes selon laquelle « le Texte essaie de se placer très exactement

6 Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 73.

7 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, p. 342.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

derrière les limites de la doxa » trouve un écho dans un article programmatique de l'écrivaine contemporaine Emilia Dvorianova, intitulé : « L'épreuve de l'écriture, ou de l'autre côté de la langue⁸ ». Pour elle :

« De cet autre côté, inverse, la langue n'est plus, désormais, un système de signes, de ce côté-là, elle a perdu son sens préalable, son pouvoir « naturel » de signifier des « choses » ou de relier des « idées » dans des chaînes bien construites ; là, « les mots et les choses » se sont entièrement détachés les uns des autres, non pas pour styliser le monde par des signes accaparés par leurs propres jeux abstraits, mais pour que les mots se transforment eux-mêmes en *choses*. Volume, matière, couleur, odeur et son... un magma⁹. »

Et elle ajoute :

« Et, me semble-t-il, toute œuvre littéraire (du moins celles que l'on peut nommer ainsi) est une mise en place de limites à l'intérieur de la langue, un examen de ces limites, marges et contours qui font émerger également la structure de l'œuvre elle-même, dans la mesure où il ne vaut la peine de mettre en langue tout objet écrit que dans ses *marges*, là où il peut faire naître une nouvelle langue¹⁰. »

Une langue nouvelle qui ne se soumet pas aux règles de la signification réduite à la dichotomie entre signifié et signifiant, une langue nouvelle, espace de jeu d'une autre signifiante, qui a pu, dans la seconde moitié du XX^e siècle, être repensée à partir des théories de l'énonciation de Benveniste, car « le texte, au contraire, écrivait Barthes, pratique le recul infini du signifié, le texte est dilatoire ; son champ est celui du signifiant. [...] L'engendrement du signifiant perpétuel [...] ne se fait pas [...] selon une voie herméneutique d'approfondissement, mais plutôt selon un mouvement sériel de décrochements, de chevauchements, de variations ; la logique qui règle le Texte n'est pas compréhensive (définir « ce que veut dire » l'œuvre), mais métonymique ; le travail des

8 Емилия Дворянова, « От другата страна на езика », *Култура*, бр. 19 (2546), 22 май 2009. Texte disponible sur Internet : <http://www.kultura.bg/bg/article/view/15654>

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

associations, des contiguïtés, des reports, coïncide avec une libération de l'énergie symbolique¹¹. »

On n'est pas loin de l'enjeu du rythme, tel que le définissent Gérard Dessons et Henri Meschonnic, comme la mise en question d'une théorie du langage fondée sur le signe et la dichotomie signifiant-signifié :

« C'est ce que montre traditionnellement la traduction : après l'abandon des aspects du signifiant qui tiennent à la spécificité de la langue de départ, le bon sens commande « naturellement » de conserver l'essentiel – le sens. [...] Traduire, c'est traduire le sens. [...] Ce que la théorie nouvelle du rythme doit reconnaître, c'est tout ce qu'il y a aussi dans le langage et qui est de l'ordre du continu, entre le corps et le langage, entre une langue et une littérature, entre une langue et une pensée : un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu¹². »

Au « mouvement sériel » dont parle Barthes fait écho, chez Meschonnic, la « sémantique sérielle » : « Le continu corps-langage, c'est alors l'enchaînement des rythmes de position, d'attaque ou de finale, d'inclusion, de conjonction, de rupture, de répétition lexicale, de répétition syntaxique, de série prosodique, c'est donc une sémantique sérielle¹³. »

Meschonnic était non seulement un linguiste, un traducteur et un poéticien du traduire, c'était aussi un poète. Qui pensait le langage et la littérature en tant que poète. Ce fragment de poème montre la cohérence de son travail sur le langage qui forme un tout :

« Encore un soir j'écris pour toi le journal de notre demain
corps langage qui marche avec chacun de nos pas
d'autres ont dit les mêmes mots
leur corps leur histoire était autre et ce n'est donc pas les mêmes mots
nos mots ne sont pas séparables de notre corps ¹⁴»

11 Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 72.

12 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 32 et 38.

13 Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 54.

14 Henri Meschonnic, *Dédicaces, proverbes, poèmes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 23, 30.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

Ce qui fait nos mots, c'est notre corps ; ce qui fait l'individualité d'une écriture, c'est son rythme, d'où son oralité, manifestation de la corporéité dans le langage. Barthes, encore lui, ne disait-il pas du style que « son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l'écrivain¹⁵ » ? Or, la stylistique considère encore trop la littérature comme un *écart* par rapport au langage ordinaire et laisse de côté tout ce qui n'est pas de l'ordre du signe : le corps, le rythme, le sujet. Même la plus récente, celle de Joëlle Garde Tamine qui, pourtant, se déclare contre l'idée de la stylistique comme écart, mais qui n'hésite pas à poser : « Quand un peintre dispose de couleurs, de lignes, la seule matière que l'écrivain possède, ce sont les mots¹⁶. »

Formule bien réductrice qui oblitère le corps de la langue, le geste énonciatif, la musique, bref, le rythme, et demeure, encore et toujours, dans le mot, le signifié, le sens, l'énoncé.

La pensée meschonnicienne du rythme, elle, est indissociable d'un ressurgissement du corps longtemps oblitéré du fait d'une longue tradition à la fois chrétienne et platonicienne : « Le rythme et la prosodie [...] sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite¹⁷. »

« Seules les femmes belles et amoureuses sont capables d'enseigner la langue. La langue est un corps ! La langue est un parfum ! La langue est une femme !¹⁸ » s'écrit le narrateur de *Festin de mensonges* qui apprend à parler couramment le français en trois mois avec les prostituées d'un bordel de Tlemcen. Et « son » auteur, Amin Zaoui, déclare : « Dans l'écriture créative, le rapport à la langue reste personnel, individuel et intime. Ainsi, j'ai mon arabe à moi. Il n'appartient qu'à moi. Et j'ai mon français à moi. Il est d'abord mon miroir. Avec la langue de la création, nous ne sommes pas dans un maquis, nous sommes plutôt dans un lit. Un rapport charnel comblé de fantasmes nous lie

15 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. ?

16 Joëlle Gardes Tamine, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010 (3^e édition), p. 9.

17 Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, op. cit., p. 46.

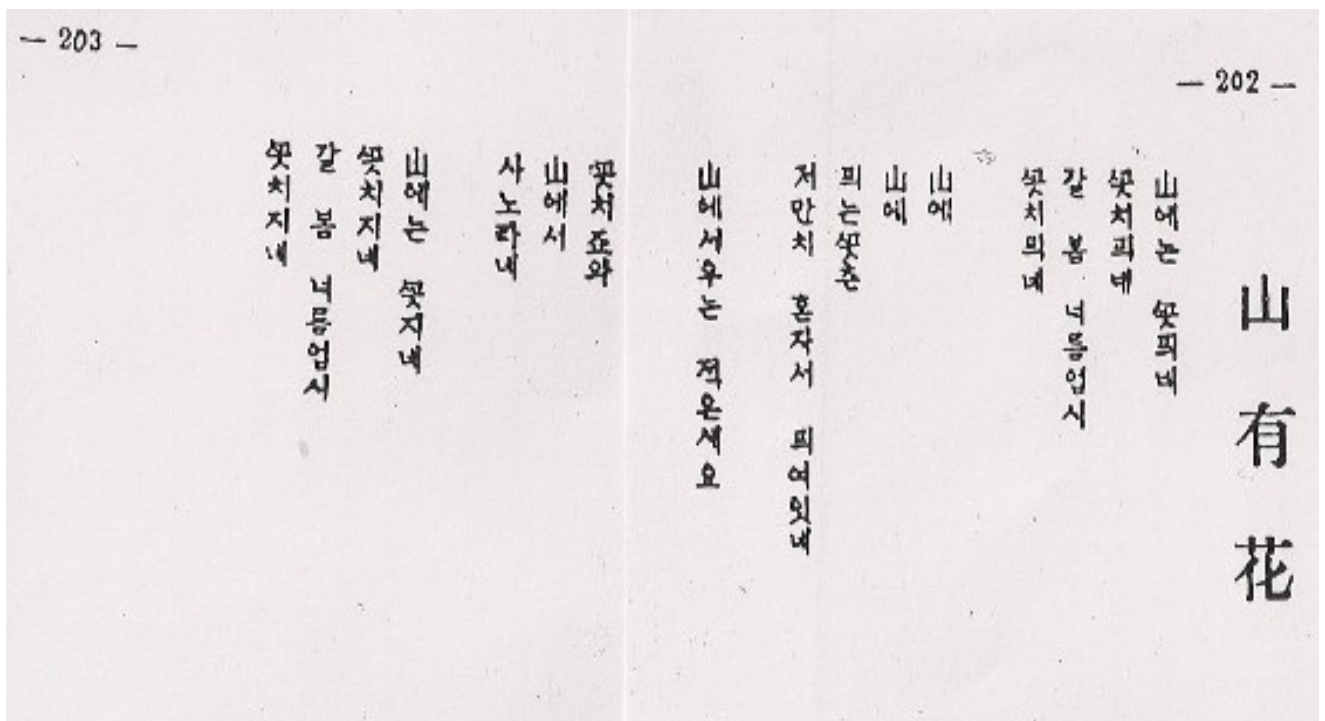
18 Amin Zaoui, *Festin de mensonges*, Alger, Barzakh, 2007, p. 187.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

à cette langue ! Peu importe la langue¹⁹ ! »

Traduire le corps, la matérialité du Texte

Que le signifiant participe pleinement de cette signifiante, les calligrammes en sont sans doute la meilleure illustration visuelle. Comment traduire cette matérialité ? La question se pose avec acuité dans ce poème coréen :



Certes, si l'on ne connaît pas le coréen, on ne peut pas savoir que ce texte est composé à la fois de syllabes écrites en alphabet coréen et de sinogrammes, en fait *san*, la

¹⁹ <http://www.lacauselitteraire.fr/comment-peut-on-ecrire-dans-une-langue-autre-que-celle-de-notre-maman>

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

montagne, le caractère qui est placé en tête dans le titre. En revanche, on voit tout de suite qu'il s'agit d'un pictogramme. Les traductions courantes n'en rendent pas compte. Tout comme elles ne rendent pas compte du fait que ce qui fait la valeur du texte, c'est le choix formaliste de l'auteur, Kim Sowôl, qui veut donner à tout son texte la forme du sinogramme *san*. Comment traduire cette corporéité du texte? Une proposition possible : présenter la traduction sous forme de calligramme. Ou bien : inverser la présentation du sino-coréen classique en français²⁰. Par exemple, en justifiant à droite.

En montagne fleurs fleurissent
Les fleurs fleurissent
En toutes saisons
Les fleurs fleurissent

En montagne
En montagne
Les fleurs fleurissent
Au loin elles sont seules elles fleurissent

Dans la montagne les petits oiseaux pleurent
Ils aiment les fleurs
Dans la montagne
Ils vivent

En montagne fleurs périssent
Les fleurs périssent
En toutes saisons
Les fleurs périssent

Comment, également, rendre compte de ce que « l'œil entend », comme aimait à le dire Meschonnic ? Par exemple dans le poème d'Ossip Mandelstam, « Voronej », souvent décrété intraduisible « parce qu'entièrement construit à partir des sons contenus dans le nom de la ville de Voronej, ville où Mandelstam fut assigné à résidence en 1936, point de départ de l'ultime voyage que sera sa déportation²¹ » :

Пусти меня, отдай меня **Воронеж**,
Уронишь ты меня иль проворишь,

20 Ceci avant même de chercher à inventer des rythmes, ce qu'il faudra faire de toute façon. MAIS, dans CE poème, la présentation typographique est le premier des rythmes.

21 Pierre Lusson et Léon Robel, « Rythme et traduction », *Mezura* N°4 et 5, Paris, INALCO, 1979, p. 15.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

Ты выронишь меня или **вернешы**,
Воронеж блажь, **Воронеж** – **ворон**, **нож**.

La traduction du sens produit par le signifié donnerait :

Lâche-moi, rends-moi Voronej
Tu me laisseras tomber ou me perdras au jeu
Tu me feras tomber en dehors ou me rendras
Voronej mirage, Voronej – corbeau, couteau²².

Celle que propose Léon Robel tente, selon le traducteur, de prendre en compte la signifiante rythmique créée par le recours au quatrain de pentamètre iambique, forme canonique de la métrique syllabotonique, les allitérations, assonances, calembours :

Relâche-moi déprends-moi Voronej
échapperai-je à ta vorace neige
et vais-je au nord ou bien géhenne hors
Voronej vol Voronej gêne et mort

Traduire en tenant compte avant tout de que l'on entend, et non du sens – d'où les « corbeau » et « couteau » du poème russe devenus « gêne » et « mort » dans le poème français, la quasi-paronomase « vorace neige » pour répondre à la paronomase du texte russe – quitte à ne pas préserver le sous-entendu culturel du corbeau (*ворон*) renvoyant aux fourgonnettes noires (*воронки*) dans lesquelles on transportait ceux qui avaient été arrêtés²³ – faire œuvre de poète en traduction, « poétique pour poétique », est encore trop rare, soit par manque d'imagination ou par auto-censure de la part du traducteur, soit par censure de la part du correcteur ou de l'éditeur.

C'est que la pensée de la traduction a été emportée, elle aussi, par le maelström de la dichotomie platonicienne entre l'âme et le corps, tout comme la pensée du théâtre, de la philosophie, de la médecine, etc. Cette dichotomie, on s'en souvient, est explicitée dans le *Phédon*, dans un dialogue entre Socrate, Cébès et Simmias :

²² *Ibid.*

²³ Cf. Olivier Kachler, « Nier l'intraduisible, qui ment », paru dans *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 21 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6214>.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

« — Ce qui caractérise le philosophe, c'est de travailler plus particulièrement que les autres hommes à détacher son âme du commerce du corps ? — Évidemment. [...] — Quand donc, reprit Socrate, l'âme trouve-t-elle la vérité ? Car pendant qu'elle la cherche avec le corps, nous voyons clairement que ce corps la trompe et l'induit en erreur. »

L'approche de la vérité, de l'essence des choses, exige donc que l'âme se détache de « la corruption » ou de « la folie » du corps et de ses passions. Mais Socrate va plus loin et distingue « deux sortes de choses », « l'une visible et l'autre immatérielle ; celle-ci toujours la même, celle-là dans un continuel changement. » Pour arriver à la conclusion selon laquelle « notre âme est plus conforme que le corps à la nature immatérielle, et le corps à la nature visible. » On connaît le rapprochement paronomastique $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ – $\sigma\tilde{\eta}\mu\alpha$, corps tombeau/signe. Le corps comme tombeau et prison de l'âme.

On voit comment, par métaphore, la forme ou la lettre étant rattachée à l'enveloppe matérielle, changeante et corruptible, le contenu ou l'esprit rattaché à l'immatériel immuable et pur, de Platon au XX^e siècle, en passant par saint Paul – « l'esprit vivifie, la lettre tue » —, Cicéron, saint Jérôme, les Encyclopédistes et la dualité saussurienne du signe, la pensée, et donc la pratique, de la traduction occidentale est par essence platonicienne, comme l'affirme Antoine Berman²⁴ :

« Traduire sépare le « signifiant » du « signifié », le sensible du non-sensible. Plus : cette séparation, dans sa violence même, montre que, dans le langage, le seul élément *vrai*, c'est-à-dire autonome, immuable et invariant, c'est le sens. En libérant celui-ci de sa gangue langagière, la traduction montre et accomplit la séparation platonicienne. »

Ce qui est oblitéré, c'est aussi bien le corps du texte que le corps du traduisant.

On est loin de la « stéréophonie de la chair profonde, » du « langage tapissé de peau » et de la jouissance du texte revendiqués par Barthes²⁵...

24 Antoine Berman, « L'essence platonicienne » de la traduction », *Revue d'esthétique* N°12, 1986, p. 63-73.

25 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 89.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

D'une « poétique du traduire » à une « érotique du traduire » ?

C'est un état de la réflexion sur la traduction qui semble bien plus mûr au Canada qu'en Europe. C'est ce que prône, par exemple, le jeune chercheur canadien Sathya Rao dans son texte « Préliminaires à une érotique du traduire » qui rappelle, d'entrée de jeu, que « l'amour au sens large est une composante essentielle de la pensée traductologique²⁶ ». Dans cette perspective, l'érotique de la traduction s'oppose à ce que l'auteur nomme « pudibonderie traductologique » qui obéit à une certaine morale négligeant l'épaisseur charnelle de la lettre. « Aux yeux de l'érotique, nous le verrons, il y a une (f)rigidité de la lettre comme il y a un exhibitionnisme du sens²⁷. »

De même que la traductologie de Berman devait avant toute chose effectuer une analytique de la traduction occidentale, dont on se rappelle qu'elle est platonicienne, hypertextuelle et ethnocentriste, pour en mettre au jour les tendances déformantes, de même « l'une des tâches critiques de l'érotique consistera justement à examiner autant ce que les érotiques traductologiques ont d'excessif que l'extrême sophistication de leurs tendances sadomasochistes²⁸. » Dans une note de bas de pages, Sathya Rao précise ce qu'il appelle « érotiques traductologiques », totalement opposées à l'érotique du traduire :

« Tandis que les premières malmènent, d'une façon ou d'une autre, le corps du texte, la seconde se défend, pour des raisons qui tiennent essentiellement à sa nature caressante, de tels abus. Dans les termes d'A. Berman, l'érotique du traduire est l'analyse des érotiques traductologiques, ce qui veut dire qu'elle en examine les tendances déformantes, c'est-à-dire les violences et les masquages imposés au corps du texte²⁹. »

Voilà qui est intéressant parce que cela renverse les idées reçues selon lesquelles on fait violence à la langue d'arrivée (entendre, en l'occurrence, le prétendu bon français) dès lors que l'on ne se plie pas aux normes admises et, plus généralement, aux injonctions stérilisantes de la doxa linguistique. Et ce, au nom de l'amour pour la langue d'arrivée qui

26 Sathya RAO, « Préliminaires à une érotique du traduire », *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 15 juin 2010, p.3. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=616>

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

doit donc, dans cette logique, demeurer pure, vierge de tout contact qui viendrait la pervertir.

Non, ce n'est pas cela la passion du traducteur, ce n'est pas préserver intact le même, c'est procéder – comme l'écrit justement Lambert Barthélémy dans « Ma langue dans sa bouche », superbe texte sur la traduction, à propos de *La Bataille de Pharsale*, de Claude Simon – à l'accouchement d'un autre :

«L'accouplement du traducteur avec le texte qu'il désire, seul érotisme en acte, en réalité, dans traduire, a pour finalité de mettre sa langue dans la bouche d'un autre : de faire un enfant au texte, de le faire accoucher d'un autre que lui. Pas d'un même. Le traducteur s'avère en général plus intéressé par les dissemblances, les différences (lexicale, syntaxique, sémantique...), qui font *obstacle* à la foulée de sa langue, mais qui aiguïsent d'autant son ardeur, que par la logique fade de la répétition et de l'identique. Sa passion est une passion de la distinction, du différent, de la discorde ; son génie est d'abord un génie de la discrimination, non de la duplication. Le traducteur ne travaille en fait *que* sur ce qui dissemble d'une langue à l'autre. C'est à cela qu'il s'excite, à la résistance du texte, pas à sa soumission docile, pas à son pli, mais à sa cambrure. Parce que deux textes, ne peuvent, ni ne doivent être « les mêmes ». Ils doivent, et ne peuvent qu'être distincts, parce que traduire obéit à une logique de prolifération, même si le traducteur préfère penser son travail dans les catégories sécurisantes de la mimesis. Le traducteur n'imité pas un texte ; il le prolonge. C'est d'ailleurs pour cela que l'on ne peut que re-traduire, et que la dynamique même de traduire tient tout entière dans la reprise permanente. [...] La traduction passe quand elle tient sur le fantasme. Quand le doigt est *lêché* pour toucher le dictionnaire, puis folâtre, monte et descend, marque la chair du livre, sa pulpe, d'une griffure amie.³⁰ »

Pier-Pascale Boulanger, chercheuse canadienne sur la traduction, considère, elle aussi, que la « traduction dans sa visée érotique entraîne des répercussions d'ordre épistémologique, en cela qu'elle met en échec les injonctions de rationalité, de culpabilité

30 Lambert Barthélémy, « « ma langue dans sa bouche », op. cit. p. 5-6.

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

et de finalité qui pèsent traditionnellement sur la traduction³¹. » Dans un article particulièrement percutant, intitulé « Psyché traductrice », elle montre que « ce qui est toujours occulté des théorisations de l'acte de traduire et qui pourtant gagnerait à être envisagé, c'est le plaisir que prend le corps traduisant à se rapprocher du corps textuel malgré les obstacles ou grâce à eux. Le moteur du traduire est érotique, en cela qu'il donne cours à des motivations affectives et sensuelles participant d'une sensibilité qui est peut-être garante d'une bonne traduction. » Établissant, elle aussi, comme Satya Rao, un parallélisme avec les tendances déformantes analysées par Berman, elle constate que « s'il fallait dresser la liste des symptômes les plus exacerbés de l'insensibilité en traduction, nous citerions d'emblée ceux-ci : rechercher les formes figées existantes de proverbes, de locutions ; éviter les enfilades de relatives (les qui-qui-qui en cascade) ; veiller à l'ordre syntaxique « naturel » sujet-verbe-complément ; éviter les répétitions ; réduire la polysémie à la monosémie ; dans un doublon, ne retenir que le terme générique ; remplacer la parataxe par la subordination, et éviter toute excentricité graphique³². »

Cette « visée érotique du traduire » permettrait également au traducteur de sortir de la vision obsédante et bloquante de « perte » qui gouverne encore trop les traductologies actuelles.

Traduire le corps de la langue du texte, c'est traduire notamment tout ce qui, en termes de stylistique, est considéré comme « choix » auctorial, écart par rapport « aux mots de la tribu » ; ce qui, en termes meschonnicieus, constitue un rythme et fonde une oralité qui fait quelque chose à sa langue qu'elle est seule à lui faire ; et qui, en termes sociocriticiens, ne peut se traduire au niveau de la trace, guère plus au niveau de l'indice, mais qu'il ne faut pas oblitérer du fait de la valeur produite : tout ce que, dans les stylistiques, on nomme « expressivité d'une langue » (car, faut-il le rappeler une fois de plus, les stylistiques se situent paradoxalement au niveau de la langue et non du discours

31 Pier-Pascale Boulanger, « Psyché traductrice », paru dans *Loxias*, Loxias 29, mis en ligne le 15 juin 2010, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6197>.

32 *Ibid.*

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

particulier qu'est tout « style », justement).

Ainsi, le texte qui suit, extrait de l'une des premières œuvres en prose de la littérature moderne bulgare, *Bulgares des temps anciens* (1867), de Lioubèn Karavelov, est tissé de diminutifs et de répétitions. Repérables mais non compréhensibles au niveau de la trace : c'est une succession de morphèmes indiquant des diminutifs (en gras) ; au niveau de l'indice, on commence à entrevoir, au sein d'une société donnée à une époque donnée, les représentations et le plaisir liés à la nourriture et à la boisson, à l'hospitalité. Au niveau de la valeur, les choses sont plus subtiles et plus complexes. Dans ce discours, il y a à la fois la gourmandise qui fait pressentir le plaisir physique de la consommation, le désir de bien recevoir un hôte que l'on estime, la familiarité et l'affection à l'égard de la femme, mais aussi, entre les lignes, une certaine avarice. C'est donc, on le voit, avant tout la langue du corps que nous donnent à entendre les hypocoristiques dans ce texte précis, plus que le « peu », comme on le considère généralement, sans voir que la quantité est exprimée par d'autres moyens (lexicaux) :

<p>- Иди, булка, и налейте едно шишенце от най-хубавата ракия. Налейте в едно джезвенце ракия, размесете я с медец, ала медацът да е, знаеш, повечко, па я сварете на огъня така, знаеш, мъничко я поогрейте... [...]. Я донесете и малко смокинки, и сухо гроздице! [...] нарежете малко луканчица, ала, знаеш, да я нарежете тъничко...</p>	<p>— Va, femme, et versez dans une petite bouteille de la meilleure eau-de-vie. Versez aussi de l'eau-de-vie dans un petit djezvé, mélangez-la avec du bon miel, mais de ce bon miel, tu sais, il faut en mettre une bonne quantité, et puis la mettre sur le feu, tu sais comment, pour la réchauffer un tout petit peu... [...] Apportez voir aussi quelques bonnes petites figues et du bon raisin sec ! [...] Coupez un peu de bon saucisson, mais tu sais comment, en petites tranches fines...</p>
---	--

Si, pour Berman, la traduction doit être « l'auberge du lointain », nous dirons qu'elle doit être l'espace par excellence dans lequel se déploie un jeu amoureux entre des textes écrits dans des langues différentes, jeu doublement « érotique », dans la mesure où Éros n'était pas seulement le dieu de l'amour, mais aussi aussi de la création par l'amour. Un amour qui désire et recrée l'autre dans sa différence et n'essaie pas de le réduire à

Paru dans : Patrick Maurus, Marie Vrinat-Nikolov et Mourad Yelles, *Traduire la pluralité du texte littéraire*, Paris, L'Improviste, 2015, p. 15-29.

l'identité. Il est des traducteurs heureux, emplis du désir suscité par le corps du texte qu'ils ont choisi, choisi pour le recréer ; heureux de ce patient et difficile travail de création en accord avec le texte à traduire, travail sur les rythmes, sur la prosodie, les formes et les sons ; heureux dans la douleur du travail de corps à corps avec la corporéité du texte littéraire reçue par et avec le corps traduisant, ce travail créé avec et par le corps traduisant, dont on ne sort pas indemne. Il est aussi des traducteurs frustrés, obsédés par l'idée de « perte » rebattue dans les formations à la traduction et les traductologies ambiantes. Idée de perte qui s'articule à celle d'effacement modeste, voire ancillaire, du traducteur, effacement avant tout du corps traduisant, emporté dans ce que Meschonnic appelait le tourniquet du signe. C'est méconnaître l'idée de renoncement, très différente de celle de perte, dont parle Edouard Glissant qui consacre, dans son *Introduction à une poétique du divers*, de très beaux passages à la traduction, « art de la fugue », dit-il :

« La traduction est fugue, c'est-à-dire si bellement renoncement. Ce qu'il faut peut-être le plus deviner dans l'acte de traduire, c'est la beauté de ces renoncements. Il est vrai que le poème, traduit dans une autre langue, laisse échapper de son rythme, de ses assonances, du hasard qui est à la fois l'accident et la permanence de l'écriture. Mais il faut peut-être y consentir, consentir à ce renoncement³³. »

C'est oublier que, de toute façon, s'il est souhaitable et légitime de chercher à traduire la *pluralité* du texte, on n'a jamais accès à sa *totalité*. Le traduire que nous appelons de nos vœux implique traduire tout le texte et rien que le texte, dans la conscience claire que nous ne traduisons du texte que ce que nous en lisons *hic et nunc*, lecture, donc, toujours renouvelée, qui laisse ainsi ouvert l'espace des retraductions dont parle Berman, et qui prolonge à chaque fois le texte traduit et son épiphanie.

33 Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 46.