



Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte

Marie Vrinat-Nikolov, Patrick Maurus

► To cite this version:

Marie Vrinat-Nikolov, Patrick Maurus. Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT LE texte. Traduction littéraire et liens littéraires, Dmitryi Kiselyov, Jun 2014, Samarkand, Ouzbékistan. hal-01486508

HAL Id: hal-01486508

<https://hal.science/hal-01486508>

Submitted on 9 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.

Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus

INALCO

« *Le pari est celui de l'importance primordiale du rythme*¹. »

« *Parce que dans le rythme, au sens où je le dis, on n'entend pas du son, mais du sujet*². »

Henri Meschonnic

Traduire le rythme : traduire TOUT texte, traduire TOUT le texte

On doit à Henri Meschonnic d'avoir repensé le rythme, non pas en soi et pour soi, non pas comme énièmes catégorie ou « notion », mais comme fondement d'une « révolution culturelle³ » permettant de réinventer une théorie du langage dont la traduction se trouve être l'enjeu. Le rythme, envisagé non plus comme binaire, alternance d'un temps fort et d'un temps faible, mais comme un continu, comme « organisation du mouvement de la parole par un sujet ⁴ » se trouve alors au cœur d'une nouvelle signifiante, distincte de la signification reposant sur la dualité du signe, signifiante dans laquelle tout FAIT sens : syntaxe, lexicale, mais aussi accents, prosodie.

Ce qui incite aussi à revisiter toutes les idées reçues sur « l'ainsi nommée littérature » et sur la langue de la littérature, sur l'oralité, que Meschonnic invite à repenser au sein d'une triade écriture-oralité-parlé, ainsi que tous les mythes liés à la pensée dichotomique de la traduction : mythe de l'effacement du traducteur, mythe du « naturel » dans la langue, mythes de la norme et de l'écart sur lesquels reposent encore les stylistiques comparées actuelles, idée selon laquelle la traduction serait une activité purement linguistique. Bref, toutes ces « évidences », sans cesse assénées par le champ, qu'il s'agisse de l'enseignement, de la critique, de l'édition, voire des traducteurs eux-mêmes : passé simple, synonymes, refus de la répétition, négation des rythmes (à commencer par la ponctuation), termes prétendument poétiques, alexandrin à toutes les sauces (que Meschonnic nomme « moule poétisé d'avance ») et dont la pratique même de la traduction littéraire à partir de langues très diverses montre l'inanité. Il s'agit donc, lorsqu'on traduit, de traduire le texte, rien que le texte, mais TOUT le texte... et TOUT texte. Le texte dont on sait, avec Barthes, qu'il est

1

Cité par Henri Mitterand, in Henri Mitterand, « La pensée du rythme », in *Henri Meschonnic, Europe*, N°995, mars 2012, p. 71.

2 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier 1999 / Verdier poche, 2012, p. 28.

3 Henri Meschonnic, « Traduire au XXI^e siècle », *Quaderns*, 15, 2008, p. 55.

4 Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunot, 1998, p. 28.

« ce qui se porte à la limite des règles de l'énonciation (la rationalité, la lisibilité, etc.). [...] Le Texte essaie de se placer très exactement *derrière* la limite de la doxa. [...] En prenant le mot à la lettre, on pourrait dire que le Texte est toujours *paradoxal*⁵. »

Notre perspective se veut résolument meschonnicienne et post-meschonnicienne, comme la citation qui ouvre l'appel à communication de cette rencontre invite d'ailleurs à le faire.

Le rythme « organisé-organisateur »

C'est une évidence : Henri Meschonnic pensait contre. Condition *sine qua* non pour lui d'un mouvement de la pensée. En témoigne cette citation empruntée à Gilles Deleuze, placée en exergue de son ouvrage *Le Signe et le poème* : « Qu'est-ce qu'une pensée qui ne fait de mal à personne, ni à celui qui pense ni aux autres ?⁶ » On le sait, penser contre gêne terriblement. Il est tellement plus commode, tellement moins coûteux en pensée et en énergie, tellement moins engageant, d'accepter le consensus qui se pare souvent du bon sens. C'est évidemment l'une des raisons qui expliquent que, longtemps, la réflexion meschonnicienne, notamment sur la traduction, notamment sur le rythme qui la fonde, a été ignorée, voire, souvent, rejetée. Et violemment. Pour ne pas dire de manière « totalitaire ». Par ceux-là même qui la qualifiaient de « totalitaire ». Car si, comme le rappelle utilement Henri Mitterand⁷ dans le numéro de la revue *Europe* consacrée à Meschonnic, ce dernier a commencé à travailler sur le rythme dès les années 1970 avec ses études sur Victor Hugo, ce n'est qu'à partir du début du XXI^e siècle que l'on a vu se multiplier les travaux sur la traduction qui s'appuient – ou, souvent, croient s'appuyer – sur la pensée meschonnicienne du rythme. Au point de la rendre « incontournable ». Au risque de la figer.

Mais qu'on ne s'y trompe pas : le rythme de Meschonnic n'a rien à voir avec le vocabulaire impressionniste utilisé dans certains manuels de littérature qui parlent de *tempo*, de cadence, de rythme lent, de rythme rapide, de rythme haché, saccadé ou paisible. Ces notions, empruntées à la musique (et encore, à une critique pour amateurs), peuvent parler à un public large, elles « disent » à la rigueur quelque chose de la ponctuation et de la longueur des phrases de tel texte, mais ne sauraient constituer des outils d'analyse, ni pour le littéraire, ni pour le traducteur. Plus largement, d'ailleurs, le rythme de Meschonnic n'a rien à voir avec les outils ou recettes que fournissent les équivalences données pour du bon sens dans les stylistiques comparées.

Le rythme selon Meschonnic est le fondement d'une nouvelle signifiante dans laquelle ce que l'on considère traditionnellement comme de la forme – lorsque la doxa et le bon sens suggèrent encore trop souvent que ce que l'on doit traduire, « faire passer », c'est le sens, universel, c'est bien

5 Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 71.

6 Henri Meschonnic, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 9.

7 Henri Mitterand, « La pensée du rythme », *op. cit.*, p. 71-76.

connu – participe pleinement à faire sens dans le texte littéraire :

« Le rythme est continu-discontinu. Il est un passage, le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, ou plutôt de la signifiante, du faire sens dans chaque élément du discours, jusqu'à chaque consonne, chaque voyelle. [...] Si c'est un flux, c'est la structuration en système de ce qui n'est pas encore système.⁸ »

Alors, tout texte a un rythme, qu'il soit écrit en vers ou en prose, synthèse de la syntaxe, de la prosodie (définie comme « la composition consonantique et vocalique de mots dans son ensemble et qui participe spécifiquement au rythme par ses effets éventuels de série »⁹) et des mouvements énonciatifs du texte. Le rythme comme organisateur du texte.

Traduire TOUT texte (ou halte à la traduction d'hyper-textes et d'hyper-genres)

Dans cette perspective, il ne nous est plus possible de poser le rythme comme une « armature qui sous-tend le texte poétique ou prosodique ». Ni de nous demander en quoi il peut être « caractéristique d'un ouvrage, d'un style ou d'un genre ». Ni non plus de nous poser la question de savoir « comment cette charpente peut-être reconstituée dans un autre système linguistique, sémantique, stylistique et culturel ». Encore moins de « supposer une forme d'irrégularité au sein même d'un ordre ou d'une norme. » Laissons de côté deux questions, pourtant importantes : qu'entend-on par « texte prosodique » (chaque texte, quel qu'il soit, n'a-t-il pas sa propre prosodie?) et par « rythme [...] caractéristique d'un ouvrage, d'un style » ? (qu'est-ce que le style, notion ambiguë s'il en est).

C'est, encore et toujours, nous semble-t-il, confondre rythme et métrique, oublier qu'il y a du poème et de la prosodie dans la prose, que chaque discours, et donc chaque texte a *son* rythme qui est à lui et rien qu'à lui, que l'on ne traduit pas des langues, mais des textes écrits dans une langue/ culture/ société, et que penser l'oralité comme « primat du rythme dans le mode de signifier » n'autorise plus, comme le font toutes les stylistiques, comparées ou non, anciennes ou modernes, à traiter le discours littéraire – réalisation maximale de l'oralité, rappelons-le – comme un écart par rapport à la langue « de tous les jours » et de ses normes. Enfin, si nous admettons, avec Meschonnic, qu'une traduction réussie est celle qui fait quelque chose à sa langue (par son rythme précisément), comme le texte traduit le faisait, qu'elle est « une poétique pour une poétique », il va de soi que le rythme de cette traduction EST par définition une création.

Qu'est-ce que cela veut dire pour les traducteurs littéraires que nous sommes ? Un cahier des charges très lourd qui nous impose de traduire TOUT texte et TOUT le texte.

⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 225.

⁹ Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, op. cit. p. 62.

Car, si nous sommes dans l'incapacité de poser la question de la traduisibilité du rythme « caractéristique d'un style ou d'un genre » « dans un autre système linguistique, sémantique, stylistique et culturel », c'est parce que cela reviendrait à admettre qu'il y a des hyper-textes et des hyper-genres. Que tous les textes d'un même auteur (si l'on comprend le mot « style » comme mode d'écriture propre à un auteur) ou d'un même genre poseraient les mêmes questions de traduction. C'est d'ailleurs ainsi que sont construites les stylistiques, à partir desquelles il est encore fréquent de voir enseigner la traduction (rappelons d'ailleurs que la fameuse *Stylistique comparée du français et de l'anglais*¹⁰, de Vinay et Darbelnet, portait pour sous-titre : « méthode de traduction »). Même les plus contemporaines, telle celle de Joëlle Gardes Tamine (dont la dernière édition date de 2010). Si l'auteure s'inscrit contre une définition « encore trop présentée du style comme écart », ajoutant : « outre la difficulté qu'il y a à préciser par rapport à quelle norme se définit l'écart, elle cantonne le style dans l'infraction, alors qu'il se fonde sur la reconnaissance des virtualités inscrites dans le langage¹¹ », elle n'en demeure pas moins dans un travail sur la langue, et non sur le discours particulier, individuel, subjectivé qu'est le texte. Et elle construit sa stylistique par genre : poésie (« rythme et sonorité », « étrangeté », « répétitions et parallélismes »), roman (« récit », « description », « discours »), théâtre (« action », « langage oral et langage écrit », « les personnages et leurs relations », « les formes du langage dramatique »). Ce qui est en accord avec l'un des objectifs déclarés de l'ouvrage : montrer « comment chaque genre nécessite une organisation linguistique particulière. La solution choisie pour résoudre ces problèmes techniques [*sic*] est évidemment révélatrice de la sensibilité propre de chaque auteur, mais s'inscrit à l'intérieur des contraintes propres à chaque genre¹². »

Il y aurait évidemment beaucoup à dire à la lecture de cette table des matières : elle reprend la sempiternelle opposition oral/ écrit dans la méconnaissance de ce qui, pourtant, semble être acquis depuis Meschonnic, à savoir la triade parlé, oral, écrit ; elle semble considérer que le rythme et la sonorité, les répétitions et parallélismes concernent uniquement la poésie (pas le roman ? la nouvelle, le théâtre?), « langage oral et langage écrit », « les personnages et leurs relations » uniquement le théâtre, enfin la description et le discours uniquement le roman.

C'est méconnaître qu'il y a « du poème dans un roman, une pièce de théâtre ou même un texte philosophique, s'il y a cette invention du sujet, cette invention d'une historicité¹³. »

Cette conception, que l'on qualifiera d'hyper-générique, fait fi et de l'historicité et de la subjectivation qui caractérisent chaque rythme : le rythme, et donc l'oralité, d'un poème de Ronsard

10 J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais, Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1958:1977.

11 Joëlle Gardes Tamine, *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 2010 (3^e édition), p. 5.

12 *Ibid.* p. 7.

13 Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 55.

n'est évidemment pas le même que celui d'un autre poème de cet auteur, et encore moins le même que celui d'un poème de Verlaine ; leur traducteur ne se posera pas la question du comment traduire le rythme d'un poème du français vers le portugais ou le chinois, mais comment traduire l'oralité de Ronsard (ce qu'on pourrait appeler le « ronsardien » qui est autre chose que « le français », et qui est autre chose que le « verlainien », pour plagier Alfred de Vigny¹⁴) à l'œuvre dans tel poème, de manière à aboutir à du « sino-ronsardien » et à du « luso-ronsardien », dans tout ce qu'ils portent de leur propre oralité, de la culture dans laquelle ils ont été écrits et de la culture dans laquelle on les lit/ traduit aujourd'hui. Bref comment faire en sorte que « [chaque mot] choit du vers latin sur la ligne française¹⁵ » ?

Ou, pour donner des exemples moins éloignés dans le temps et qui sont issus de notre expérience de traducteurs, comment rendre compte des oralités totalement différentes de deux textes, écrits à quarante ans d'intervalle, qui se revendiquent d'un même genre, le théâtre : celle de « Tohu-bohu », de l'écrivain bulgare Yordan Raditchkov (1929-2004), pièce écrite en 1967 (mise en scène dans sa traduction française en 2007 par la compagnie Sfumato de Sofia) et celle de « L'apocalypse survient à 6 heures du soir », de Guéorgui Gospodinov, jouée et publiée en 2010 (voir extraits en annexe) ? Toutes les deux se caractérisent par un rythme que l'on retrouve aussi dans des textes en prose de leur auteur respectif : celui de Raditchkov reposant sur la répétition et des ressorts expressifs propres aux histoires transmises « oralement », et « folklorisant » (or, le bon sens admet que le français aurait horreur des répétitions) ; celui de Gospodinov résolument personnel et jouant précisément de la transgression des limites génériques en alternant descriptions, monologues, dialogues (de sourds, le plus souvent, d'ailleurs) dans cette pièce qui, selon son auteur, « suit une structure fluide à multiples facettes, comme le sont les liens entre ses personnages perdus dans un monde post-dialogique. »

Il faut croire que, même à la Maison Vitez, on a une conception hyper-générique du théâtre : la demande d'aide à la traduction qui a été adressée a été refusée précisément parce que cette pièce ne répondait pas suffisamment aux « critères » du genre dramatique...

Et si, pour Meschonnic, il faut traduire « ce qu'un texte fait à sa langue et qu'il est le seul à lui faire¹⁶ », on peut jouter qu'il faut traduire ce qu'un texte fait à son genre et qu'il est le seul à lui faire, par son rythme et son historicité. Ce qui veut dire que chaque texte suggère ou exige ou impose une traduction de son rythme qui est *une* et qui ne vaut que pour lui.

14 « Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce grand homme, il faut entendre le Shakespeare, qui est une langue aussi. Le cœur de Shakespeare est une langue à part ». Alfred de Vigny, *Journal*, 26 mars 1838.

15 Michel Foucault, « Les mots qui saignent », *L'Express* n°688, 29 août 1964. *Dits et Écrits 1954-1988*, Gallimard 1994, p. 424-427.

16 Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, op. cit. p. 77.

Traduire TOUT le texte

Considérer le rythme comme organisateur de tout texte revient à affirmer que détruire le rythme du texte, c'est, en fin de compte, détruire tout le texte. Ou, en d'autres termes, traduire le rythme d'un texte, c'est traduire tout le texte. Une grande partie des treize tendances déformantes analysées par Antoine Berman¹⁷ découlent en fait de la destruction du rythme.

On voit bien comment la phobie des répétitions (le français n'aime pas, ne l'oublions pas!), des phrases longues (ça non plus il n'aime pas ! Et Proust, alors??), des subordonnées en suspens (ce n'est pas grammatical !) ont contraint les traducteurs de l'extrait qui suit à simplifier le rythme (le texte doit être lisible pour le lecteur, ou plutôt l'hyper-lecteur généralement postulé!). Et le critique de traduction peut donc déplorer dans cette traduction la présence d'un crime non pas invisible, mais criant, où sont réunis rationalisation, appauvrissement quantitatif et destruction des rythmes :

„По пътя якутите говориха известно време на своя якутски език и после човекът с ведрото и гумената лодка разказа как гори тайгата, /гори и се сгромолясва, /гори и се сгромолясва /(ако сте виждали как се сгромолясва убитият лос)/ и всичко потъва в дим, /небето потъва в дим, /слънцето никакво не се вижда, /реките потъват в дим/ и корабоплаването спира, /а корабите стоят на котва /там, дето са сварени, /летищата потъват в дим /и самолетите спират да летят./ А тайгата гори и се сгромолясва сред пламъци,/ наполовина червени, /наполовина черни от смолата¹⁸.“

La réduction française est saisissante, point n'est besoin de lire le cyrillique, ni de comprendre le bulgare pour s'en apercevoir immédiatement :

“Les flammes montent haut, mi-rouges, mi-noires à cause de la résine, tout crépite et s'écroule comme si c'était la fin du monde, et une épaisse fumée envahit l'espace, si loin que les bateaux s'immobilisent en jetant l'ancre et que les avions s'arrêtent de voler¹⁹.“

C'est un texte de prose, paru la première fois en 1966 sans mention de genre, republié plusieurs fois, dont l'année de la mort de l'auteur, en 2004, dans le quatrième tome de ses œuvres complètes, qui rassemble ses « récits de voyage ». Les écrits de Raditchkov sont marqués par le

¹⁷ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.

¹⁸ Йордан Радичков, „Неосветените дворове“, *Избрани творби, Пътеписи*, т. 4, София, Анупис, 2004, стр. 28.

¹⁹ Yordan Raditchkov, *Les Cours obscures*, trad. du bulgare par Raymond Albeck, Charles Boinay et Lilyana Pétrova-Boinay, Gallimard, 1980, p. 32.

rythme des histoires que l'on se raconte et transmet de bouche à oreille : répétitions de termes, répétitions de phrases, principe du thème et des variations, lexique simple, tendance à la parataxe, qui vont de pair avec la présence d'un narrateur simple qui évoque les faits dans leur succession, tels qu'ils se présentent à ses sens. Nous avons noté les ensembles rythmiques qui se dégagent du texte par des barres obliques.

C'est ce qui fait l'oralité de ce texte et qui, en l'occurrence, est détruit par les trois traducteurs dont il n'est pas difficile de deviner le rôle : Liliana Petrova-Boinay est de langue première bulgare, son mari de langue première française et ils ont travaillé avec un traducteur, fort de son expérience de la traduction, non pas du bulgare, mais de l'anglais, de l'allemand, de l'espagnol et du danois en français.

Une traduction tout à fait littérale donnerait :

« Sur le chemin les Iakoutes parlèrent un certain temps dans leur langue iakoute et ensuite l'homme au seau et au canot pneumatique raconta comment la taïga brûle, /elle brûle et s'écroule, /elle brûle et s'écroule /(si vous avez vu comment s'écroule le renne abattu) /et tout sombre dans la fumée, /le ciel sombre dans la fumée, /le soleil on n'en voit aucun,/ les rivières sombrent dans la fumée /et la navigation s'arrête, /et les bateaux restent ancrés /là où ils se trouvaient, /les aéroports sombrent dans la fumée /et les avions cessent de voler. Et la taïga brûle et s'écroule parmi les flammes, /à moitié rouges, /à moitié noires de résine. »

La traduction littérale, pourtant si décriée et honnie, montre bien l'horreur éprouvée par le narrateur à la vue de la taïga en feu, horreur qu'il ne peut exprimer qu'en se répétant. Elle a, en outre, l'avantage de conserver les mêmes groupes rythmiques. Elle ne nous semble pas « faire violence » à la langue française, comme on l'entend si souvent. Certes, elle n'est pas rédigée dans le français que l'on nous apprend à écrire sur les bancs de l'école, mais en français tout de même, un français qui s'efforce de porter en lui un peu de l'oralité raditchkovienne. Il reste simplement à travailler davantage dans le sens des allitérations très perceptibles dans le texte bulgare.

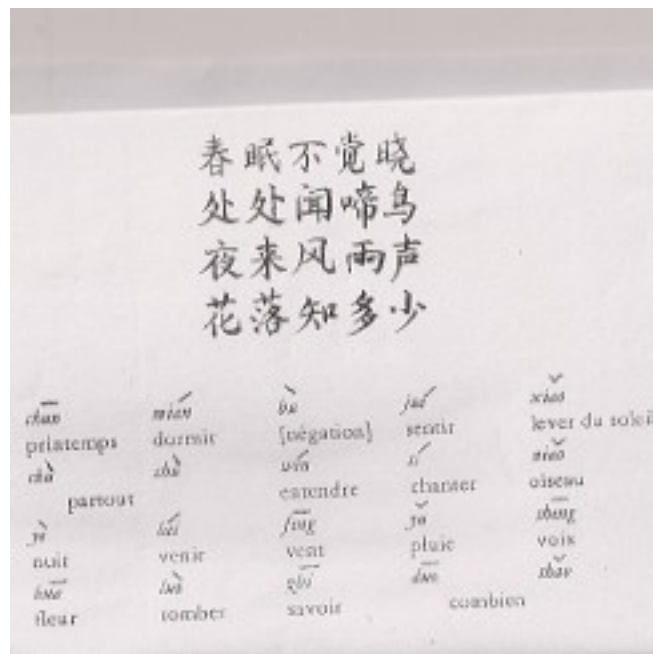
Pour tous ceux qui fondent leur recherche/travail de traduction sur les apports de Meschonnic, l'objectif n'est pas de se transformer en gardiens du temple ni en simples illustrateurs. Il est de continuer son travail de lecture-écriture.

Lui-même a fourni une piste possible, au tout début de *Poétique du Traduire*, en rappelant que « la traduction se heurte immédiatement à l'impensé du rapport interne [...] entre langue,

culture, littérature²⁰. » Cet impensé recouvre « l'ensemble des représentations impondérables sur les langues vieilles ou jeunes, sur ce qui est possible dans une langue et impossible dans une autre : les répétitions, possibles en italien, impossibles en français. Tout cet ensemble, métalinguistique et métalittéraire, qui ressortit au goût du traducteur, à ses pusillanimités ou à ses hardiesses²¹. »

A nos yeux, la question des représentations (envisagées d'un point de vue sociocritique) pose celle de l'ouverture du texte, essentielle, car sans elle, la recherche des logiques du texte, du texte pensé comme système ne peut que rester bloquée sur des bases structurales.

Or Meschonnic, tenu par l'urgence et la nécessité de formaliser son intuition sur le rythme, raisonne toujours sur un texte clos. Même s'il insiste à juste titre sur ses « limites », en particulier sur les interventions de l'édition sur le texte, par exemple à travers les « modernisations » de la ponctuation. Une de ses propositions les plus convaincantes, la traduction de deux poèmes de Meng Hao-ran, laisse entièrement de côté la matérialité du texte, au point que « l'original chinois » apparaît sous une forme occidentalisée et déshistoricisée.



Il existe tout un pan de la critique en traduction qui postule l'impossibilité de traduire la poésie (surtout chinoise) parce que traduire romprait l'union son/sens. Foucault, en parlant de Klossowski dit : « Il choit du vers latin sur la ligne française comme si la signification ne pouvait être séparée de son lieu, ce qui répond de façon définitive à l'objection²². » Il est amusant de

20 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 30.

21 Ibid.

22 Michel Foucault, « Les mots qui saignent », *L'Express* n°688, 29 août 1964. *Dits et Écrits 1954-1988*, Gallimard 1994, p. 424-427.

constater que les avocats de l'impossibilité sont les premiers à faire valser les rythmes et à se désintéresser des « lieux ». Il ne s'agit effectivement plus, dans ce cas, de traduction.

Jacqueline Risset, dans sa traduction célébrée de *L'Enfer*²³, novatrice à bien des égards, se fixe pour objectif, comme elle l'indique dans sa préface, de « traduire la rapidité²⁴ » de Dante. Cela implique quelques décisions, par exemple ne pas conserver la « tierce rime » (le deuxième vers du tercet rime avec le premier vers du tercet suivant) comme support de la « langue » de Dante. Si ce dernier choix est compréhensible et acceptable²⁵, mais pas nécessairement convaincant²⁶, qu'en est-il en fait de la « langue » de Dante ? Nous sommes les premiers à accepter une invention d'un rythme, dès lors qu'elle est motivée, mais si elle aboutit à la fois à rejeter la rime (spécifique), le mètre et la répartition des groupes, cela commence à faire beaucoup. On en revient à la question initiale : qu'entend-on par « rythme » ?

Les héritiers de Meschonnic se veulent plus respectueux des textes. Terminons sur ce que disait encore Foucault :

« Il faut bien admettre qu'il existe deux sortes de traductions ; elles n'ont ni même fonction ni même nature. Les unes font passer dans une autre langue une chose qui doit rester identique (le sens, la valeur de beauté) ; elles sont bonnes quand elles vont « du pareil au même ». Et puis, il y a celles qui jettent un langage contre un autre, assistant au choc, constatent l'incidence et mesurent l'angle. Elles prennent pour projectile le texte original et traitent la langue d'arrivée comme une cible²⁷. Leur tâche n'est pas de ramener à soi un sens né ailleurs ; mais de dérouter, par la langue qu'on traduit, celle dans laquelle on traduit²⁸. »

C'est bien de cela qu'il s'agit : dérouter, dé-router. Faire en sorte que la traduction change de route et prenne la route du traduire.

23 Parue aux éditions Flammarion, 1985.

24 Traduire la rapidité semble indiquer vouloir privilégier l'aspect narratif de la Comédie, et il importe effectivement de le conserver, ne serait-ce que parce qu'il a largement disparu de la tradition française. Mais il s'agit de poésie narrative, et c'est avec les outils de la poésie qu'il convient de le faire, et non avec les outils de l'Ainsi ommée poésie française.

25 Si une solution autre est proposée.

26 Un coup d'œil même superficiel montre que les voyelles en position finale sont très peu variées, ouvrant la possibilité d'un jeu de sonorités proche de la rime, même en français.

27 Le mot « cible » n'a pas ici le sens que lui donnent les « ciblistes ». Ce serait même presque l'inverse.

28 Michel Foucault, « Les mots qui saignent », *op. cit.*, p. 424-427.

ANNEXE (extraits des traductions des extraits dont il est question dans l'article)

Yordan Raditchkov, « Tohu-bohu », 1967

GOTSA : Ben, oui, dans le noir ! J'ai cherché le long de la rivière : aucune trace. J'ai trouvé un gué, j'ai commencé à enlever mes chaussures. L'eau était froide, elle m'a coupé en deux, mais je l'ai traversée, est-ce que j'avais le choix ! Je suis reparti de l'autre côté, à travers champs, on n'entendait pas un bruit, on ne voyait rien. J'ai commencé à l'appeler. J'aaappelle, j'aaappelle, j'aaappelle et je m'arrête. Et puis j'écoute. J'écoute, j'écoute : rien. Saloperie de cochon, il donne aucun signe de vie ! Je change de direction, me voilà dans la forêt, sous le pic. Dans la forêt, on voit rien, je me suis arraché les yeux, mais à partir du moment où j'étais parti le chercher, cette saloperie de cochon, y avait pas moyen de revenir en arrière. Je me suis arrêté dans la forêt, et j'ai recommencé à appeler. J'aaappelle, j'aaappelle, j'aaappelle, et puis je m'arrête. Ensuite j'écoute : j'écoute, j'écoute : rien. Saloperie de cochon, il donne pas signe de vie ! Bon, je m'enfonce encore plus dans la forêt, je me suis fourré dans des ronces, j'étais tout écorché. J'ai eu du mal à me tirer de là et je me suis retrouvé dans une prairie.

ARALAMBI : Hé, hé, hééééé !

Entre en scène Lilo, il porte un renard mort.

Guéorgui Gospodinov, « L'apocalypse survient à 6 heures du soir », 2010

L'accordéoniste

J'avais un ami. On l'appelait Toronto. Il a émigré à Toronto. Là-bas, on l'appelait le Sofiote.

J'avais des amis. Ensuite, il est apparu que, durant les années 80, comme elle était la fille de parents politiquement incorrects, on l'avait contrainte à écrire des lettres de délation contre les parents du garçon (eux aussi politiquement incorrects). Dans le même temps, on avait enrôlé le garçon, mon ami, pour qu'il fasse des rapports sur ses beaux-parents, les parents de la fille. Ça, c'est du théâtre politique, c'est du théâtre de l'aliénation, c'est le flic en metteur en scène. Ça, c'est du théâtre schizophrène. Chacun d'eux devait jouer en même deux pièces pour deux publics différents.

C'est ainsi que nous sommes entrés dans le merveilleux nouveau millénaire, avec chacun une micro-apocalypse d'avance.

[...]

Meurtre d'un accordéon

L'Accordéoniste, homme d'environ quarante ans, musicien. Il entre en scène avec un accordéon, un petit Weltmeister usé qui semble ne faire qu'un avec son corps. Il tient à la main la housse noire de l'accordéon, dont le contenu demeure mystérieux jusqu'à la fin. On entend un Piazzola très doux.

Mon premier meurtre, je l'ai commis... à neuf ans... J'ai tué un accordéon. C'était un meurtre prémédité, de sang froid. J'avais une complice. Tihomira, la petite-fille des voisins. Une sourde-muette de dix ans qui vivait chez sa grand-mère. Elle était née sourde et ensuite, personne ne lui avait appris à parler et... C'était le complice idéal, elle ne me balancerait jamais.

On a commis le meurtre un mardi après-midi, vers trois heures. L'heure la plus morte. Les parents sont au travail et les vieux dorment comme des égorgés. C'est comme ça qu'on dit chez nous, dormir comme un égorgé, ça n'a rien à avoir avec le crime que je décris. Quoi que, qui sait, tout a à voir avec tout, n'est-ce pas ?

[...]

(La lumière s'éteint)

Les deux mêmes, des années plus tard, chacun avec des écouteurs devant son propre portable, ils se parlent par Skype, dos à dos.

Elle (clairement et froidement) : Tu saisis ce que tu as fait ? Tu – as enlevé – nos enfants. Il n'y a pas d'autres mots. Dans toutes les langues, ça s'appelle un enlèvement.

Lui : Personne ne te croira.

Elle : Tu as enlevé nos enfants.

Lui : Attends, dire « Tu as enlevé nos enfants », c'est pas possible, c'est pas logique. Ce sont nos enfants – évidemment, tu es la seule à savoir si c'est vrai à cent pour cent, mais admettons.

Elle : Psychopathe.

Lui : Encore un mot de ce genre et j'arrête la conversation, maintenant, c'est moi qui dicte.

Elle : Seigneur, est-ce que tu t'entends ? On dirait le parfait ravisseur. Je me demande si c'est la première fois que tu le fais ou...

(La ligne est interrompue. Elle rappelle.)