

JOURNÉE DE PRINTEMPS

La Journée de printemps d'ATLAS s'est tenue le samedi 9 juin 2001 à l'Institut culturel italien, rue de Varenne à Paris. Elle était dédiée à la mémoire de Yusuf Vrioni, traducteur d'albanais, prix Halpérine-Kaminsky Consécration, ami fidèle des Assises et citoyen d'honneur de la ville d'Arles. Après une présentation du thème retenu cette année, « Le corps d'une langue à l'autre », par Marie-Claire Pasquier, les participants se sont répartis entre les différents ateliers : allemand avec Jürgen Ritte, anglais avec Suzanne Mayoux, espagnol avec Françoise Thanas et russe avec Hélène Henry.

L'après-midi, les participants ont eu le choix entre un atelier d'anglais avec Rémy Lambrechts, d'italien avec Alain Sarrabayrouse, d'écriture avec Michel Volkovitch et une formule nouvelle proposée par Jean-Baptiste Coursaud, Laurence Kiefé et François Mathieu : un atelier transversal centré autour de la littérature pour la jeunesse et couvrant trois langues, le norvégien, l'anglais et l'allemand. En fin de journée, avant le cocktail dans les jardins, une séance plénière, animée par Marie-Claire Pasquier, a dressé un bilan de ces ateliers.

Marie-Claire Pasquier

Le corps d'une langue à l'autre

Le corps est un sujet tellement inépuisable qu'il peut paraître outrecuidant de lui consacrer une seule journée. Je voudrais me concentrer pendant quelques minutes sur la question : en quoi est-ce que cela nous concerne, spécifiquement, en tant que traducteurs ? Je crois que, plus qu'un autre, notre métier de traducteurs littéraires nous fait prendre conscience de la relativité culturelle de notre perception du monde, y compris dans ce que l'humain a de plus fondamental, de plus universel, le corps.

Entre corps et langage. Voilà bien notre problématique d'aujourd'hui. Nous qui avons à faire au corps de la langue, à la prendre au corps, et pas seulement à son système. Nous qui travaillons sur un « corps étranger », mais pour l'intégrer, au contraire de l'organisme, qui cherche, pour maintenir son intégrité, à l'expulser. (Il y aurait à poursuivre cette métaphore, dans l'exercice de la traduction, du « corps étranger »). La perception du corps propre et du corps de l'autre se traduit dans la langue. On pourrait aller jusqu'à dire des langues agglutinantes qu'elles expriment un fantasme de corps non morcelé. Le corps, pas seulement « d'une langue à l'autre », comme nous l'avons dit en bravant d'éventuels sarcasmes, mais à l'intérieur de chaque langue, de notre langue en particulier, et de la langue que nous traduisons. D'une époque à l'autre, d'une classe sociale à l'autre, d'une situation à l'autre, que ces situations soient, par exemple, d'agression ou d'intimité, de danger ou de maladie. Cela se joue entre les langues, dans le système de découpage des différentes langues et aussi, j'insiste, à l'intérieur d'une même langue, entre hier et aujourd'hui.

Abordons brièvement deux points. Premier point, le corps objet de toutes les métaphores. Ces fameuses métaphores qui se font à la halle plutôt

qu'à l'académie. Plus une langue a ses lettres de noblesse, plus elle est riche en expressions populaires créées à partir de l'expérience la plus immédiate, le corps. On passe d'une situation physique, d'une fonction corporelle connue de tous, à une attitude mentale, fortement expressive. Le domaine des insultes est inépuisable : « Tu me fais... » (pudique « et cetera »).

C'est là que le traducteur n'est pas sorti de l'auberge. Et c'est là que, pour le français, les francophones ont un avantage sur leurs malheureux amis qui ne le sont pas. Parce qu'en plus, ces expressions sont figées par l'usage, on ne peut pas en changer un iota, et elles se font parfois prier pour livrer leur sens. Je ne vais pas multiplier les exemples, il pourrait y avoir là, aux Assises, l'objet d'un bel atelier thématique. Juste pour se faire plaisir, une seconde, une brève litanie :

Perdre la main, avoir la haute main, les mains sales, en main propre, la main verte, pris la main dans le sac. La main sur le cœur, le cœur sur la main. À cœur ouvert, à cœur joie, du baume dans le cœur, cœur pris cœur à prendre. Pieds et poings liés. À bouche que veux-tu. À gorge déployée. Je m'en bats l'œil.

Deuxième point : les interdits, les tabous. Les codes du comportement corporel varient selon les cultures. Mentionnons :

- Ce qui peut se faire/ne pas se faire, en public/en privé, ce qui peut se dire/ce qui ne peut pas se dire (donc ce qui n'est pas dit). Par exemple, j'ai appris avec surprise qu'en Extrême-Orient, le comble de l'incorrection, c'est de se moucher à table. Alors que fait-on si l'on est enrhumé ?
- Le montrable/le non montrable. Prenons le corps féminin, suivant les cultures : les cheveux, le bas du visage, les seins, les genoux, voire les chevilles. Dans le jeu du caché/montré, dans le jeu érotico-linguistique du deviné, il faut que ce que l'on devine soit perçu comme tabou.
- Le dicible/le non dicible (les fonctions corporelles, ou « naturelles », le sexuel).
- Tout ce qui touche aux odeurs, tout ce qui évoque le « sentir mauvais ».

Les religions avec leurs interdits créent un rapport spécifique au corps. Pour désigner les parties intimes des jeunes filles pensionnaires qu'il fallait soumettre à l'hygiène tout en respectant la pudeur, les bonnes sœurs catholiques avaient inventé jadis un terme charmant : « la soucoupe intérieure ».

Les non-traducteurs nous diront : quel est votre souci ? On ne vous demande pas de traduire ce qui n'est pas là, mais ce qui est là, sur la page. Nous, nous savons bien que ce n'est pas si simple. Nous savons bien, depuis

Nathalie Sarraute et Pinter, et, avant eux, depuis Freud, et, avant lui, depuis Shakespeare, et, avant lui, depuis Moïse, ou même Adam, que ce qui n'est pas dit informe le dit. Si nous nous obstinons à penser que pour traduire il faut comprendre – pas tout comprendre, certes, mais au moins comprendre les enjeux d'un texte dans un système linguistique, donc culturel, donné – alors le non-dit nous importe autant que le dit. Et sur le non-dit du corps, ah, vous le savez bien, il y aurait long à dire.

Jürgen Ritte

Le corps du texte

Commençons par deux anecdotes qui se trouvent à l'origine de cet atelier que je qualifierais à la fois de jouissif, d'inventif et d'instructif (les participants me corrigeront dans un prochain numéro de *TransLittérature*). Voici la première : en mars 2000, ma collègue Anne Saint-Sauveur fit venir à Paris une exposition sur l'exil des Autrichiens auteurs de livres pour la jeunesse. Dans le catalogue de cette exposition (*Little Allies/Kleine Verbündete*), je découvris parmi les auteurs contraints à l'émigration par les nazis le journaliste, critique de théâtre et écrivain viennois Felix Salten (1869-1945). Il y figurait en tant qu'auteur des aventures de « Bambi » (1923), un de ces animaux attachants rendus immortels par les soins de la Walt Disney Corp., et ceci dès 1942. Voilà un élément important dans la bibliographie de notre auteur que j'ignorais. Mais il y a mieux : Felix Salten est aussi l'auteur présumé d'un ouvrage anonyme paru en 1906 sous le titre « Josefina Mutzenbacher. Histoire d'une fille de Vienne racontée par elle-même ». Ce que la traduction française de ce titre ne dit pas, c'est que la fille de Vienne est, dans l'original allemand, une « fille de joie », une « *Dirne* » : *Josefine Mutzenbacher. Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*. L'histoire d'une biche et l'histoire d'une pute – décidément, il y avait de la place dans la ménagerie de Felix Salten à qui nous devons également des histoires d'écureuil, de chaton et de chien, cette dernière (« *Der Hund von Florenz* ») ayant obtenu une mention spéciale de Hugo von Hofmannsthal...

Et maintenant la seconde anecdote. Lorsque, quelques mois plus tard, à Berlin, par un beau jour de septembre 2000, l'écrivain américain Harry Mathews me demanda de lui procurer un classique allemand de la

pornographie littéraire qu'il se proposait de traiter selon la méthode « s+7 » (chaque substantif du texte est remplacé par le septième qui le suit dans un dictionnaire librement choisi), je me trouvai dans l'embarras : si ce que l'on appelait jadis l'« Enfer de la Bibliothèque nationale » est bien peuplé d'auteurs français célèbres, qu'ils soient « classiques » ou « modernes », hommes ou femmes, les écrivains de langue allemande s'y font rares, très rares. Sont-ils vraiment si vertueux ? Cela me semble peu probable. Mais quoi qu'il en soit, c'est le souvenir de l'exposition vue au mois de mars qui me sauva : le lendemain de sa requête, j'apportai la « Mutzenbacher », seul ouvrage pornographique de l'espace germanophone que l'on puisse qualifier de « classique », à Harry Mathews qui se mit immédiatement au travail. Le résultat de ses manipulations oulipiennes sur le corps du texte (et celui de la belle Josefina !) était remarquable. Harry Mathews fournissait la preuve qu'aucun mot n'est pornographique en soi et que ce sont bien le contexte, l'attente du public et l'imagination du lecteur qui transforment un vocable au départ aussi innocent que, par exemple, « quincaille » ou encore « légume » en termes à connotations fortement érotiques. On peut aller encore plus loin : le charme *littéraire* (laissons les autres charmes du genre à l'appréciation personnelle de chaque lecteur), le charme littéraire de la littérature pornographique – et, en tout état de cause, de la « Josefina Mutzenbacher » – réside précisément dans un lexique où sont savoureusement mélangés mots d'origine dialectale et argotique, mots archaïques, mots inventés. Des mots, enfin, qui sont rarement pornographiques ou grivois « a priori ». Ce qui m'amena à formuler l'hypothèse suivante : les résultats surprenants de la méthode « s+7 » seraient les mêmes si l'on appliquait aux textes obtenus grâce à la méthode « s+7 » la méthode « s+7-7 » ! Des lexicographes tel Pierre Guiraud (*Dictionnaire érotique*, Paris, 1978) ne s'y sont pas trompés. L'écrivain Oswald Wiener qui, en guise de postface à la première édition moderne de la « Mutzenbacher » (celle de 1969), donna un dictionnaire érotique du parler viennois, non plus.

Mon choix était donc bien arrêté lorsque tomba le sujet de notre Journée de printemps. À la difficulté bien connue des traducteurs de traduire le corps d'une langue à une autre (les parties du corps, les positions du corps dans l'espace, les mouvements du corps, enfin, tout ce qui fait suer un candidat à l'agrégation d'une langue moderne exposé au supplice du « thème ») s'ajoute ici un problème de traduction à l'intérieur de la langue de départ : la traduction du corps en dialecte viennois autour de 1900. Les discussions à l'Institut culturel italien étaient animées comme l'est le texte de Salten, et les participants étaient soucieux de tailler un habit lexical sur

mesure pour les corps toujours en action de la belle Josefine et de ses différents amants.

Rajoutons que la Mutzenbacher a réellement existé, qu'elle naquit en 1852 dans un faubourg viennois et qu'elle mourut, rangée, au début du siècle dernier à Vienne. Rajoutons aussi qu'il existe, depuis 1979, une traduction française de l'histoire de sa vie au Mercure de France. Chose curieuse, l'édition de poche (Folio, n° 3057, Paris 1998) ne donne plus le nom du traducteur (Jean Launay). Chose encore plus curieuse, voire inquiétante : la belle préface du traducteur a été amputée, pour l'édition de poche, de la moitié du texte. Il est vrai que le traducteur y parlait du jeune âge de la Mutzenbacher débutante dans l'exploration des plaisirs que pouvait lui procurer son corps, et des relations incestueuses qu'entretenait la petite Josefine avec son père et son frère (ne parlons pas du curé, du maître d'école, du gardien de son immeuble...). Un cas d'auto-censure ? Un tribut à l'esprit de la « *political correctness* » ambiante ?

Suzanne V. Mayoux

Le nez de la traductrice

Si j'ai accepté d'animer un atelier de traduction pour la journée de printemps d'ATLAS – exercice qui m'inspirait une certaine appréhension –, c'est surtout parce qu'Ann Grieve m'a suggéré de choisir un passage d'*Écrit sur le corps*, roman de Jeanette Winterson que j'avais beaucoup aimé traduire. Ce travail remontant à une bonne dizaine d'années, je me souvenais surtout du défi oulipien qu'il présentait, car dans ce roman le sexe du narrateur est inconnu, quoique actif. Ce qui ne pose guère de problème en anglais, chose intéressante en soi, mais devient assez acrobatique en français et oblige à jongler non seulement avec les adjectifs, mais avec nos chères règles d'accord des participes passés.

Toute traduction est un corps à corps. En l'occurrence, on pourrait dire que quatre corps étaient en présence : outre le corps écrivant de l'auteur et mon propre corps traduisant, le corps de *je* la narratrice/narrateur et celui de Louise, la femme aimée par elle/lui. Séparée de Louise par la maladie de celle-ci, *je* se plonge dans les ouvrages médicaux : « L'anatomie se mit à m'obséder. » Il/elle entreprend une sorte de blason du corps de Louise. « Laisse-moi pénétrer en toi... Je vouerai ma vie au repérage de tes passages secrets, des entrées et sorties de ton corps. »

Le corps occupant abondamment le premier plan, j'ai eu du mal à choisir un extrait plutôt qu'un autre. D'autant qu'à relire le livre, le doute m'a saisie. La difficulté particulière de faire passer « le corps d'une langue à l'autre » provient le plus souvent, me semble-t-il, de ce que la gestuelle la plus banale est liée à la culture, surtout dans sa transcription littéraire. On se tape beaucoup moins sur le dos ou sur l'épaule en français, sans parler des

hochements de tête. De plus, l'anglais condense en un verbe et éventuellement un adverbe ce qui nous demande toute une phrase, du même coup plus précise. Si bien qu'il m'arrive, en traduisant, d'avoir à mimer un geste pour pouvoir le décrire. Par exemple, *he reached back* : sentant quelque chose sous sa tête, est-ce que l'homme allongé « lève le bras pour palper l'objet », ou « replie le bras en arrière... » ? C'est ce genre de petits problèmes qu'il me paraissait intéressant d'aborder dans cet atelier. Or, l'écriture de Jeanette Winterson ne s'y prête pas. Elle est à la fois trop exploratrice du réel et trop poétique, décalée. Ce qui est partout présent dans *Written on the Body*, c'est l'essence – les sens ? – de l'être.

Ce n'est donc pas sans appréhension que j'ai finalement choisi deux passages de ce blason : *The clavicle* (Ta clavicule est à la fois le clavier et la clef...) et *The nose*, le nez, en prévoyant de commencer par le second, plus tangible. Peut-être ai-je eu du nez, car le débat fut si passionné, et passionnant, que la clavicule est tombée à l'eau faute de temps.

Manquant d'expérience en la matière, je pensais que nous pourrions élaborer une ébauche de traduction collective et peut-être la confronter ensuite avec ma propre version. Mais, comme j'avais omis de préciser à l'avance cette intention, les participants disposaient d'emblée de la double photocopie et nous avons procédé à une sorte d'analyse critique continue, ce qui n'était peut-être pas plus mal. Quel traducteur, lisant une traduction d'une langue connue de lui, ne s'interroge pas sur le texte d'origine ? Peut-il ne pas avoir de contre-propositions à l'esprit ? Les contre-propositions ont abondé, et elles ont permis de creuser la signification, celle du texte et celle des choix. Permis, je crois, de mettre en évidence à quel point le traducteur fait appel à son vécu physique autant qu'à ses capacités mentales.

The sense of smell in human beings / L'odorat de l'être humain... Ne faudrait-il pas garder le mot « sens » ? Oui, mais cette fois c'est le français qui est plus condensé que l'anglais. Pourquoi le singulier au lieu du pluriel ? Je me suis souvenue, un peu prétentieux de ma part, que cette question avait été posée à Yves Bonnefoy à propos de sa traduction de Yeats. Pas plus que moi il n'avait vraiment donné de réponse. *The yeast smell of her sex* / L'odeur de levure de son sexe. Pourquoi pas « levain » ? Parce que les levures, et tant pis pour la miche appétissante. Plus compliqué (trop compliqué, comme on répond aux enfants) : *Three days without washing and she is well-hung and high* – Trois jours sans se laver, elle est à point. (Il vient d'être question de cuisine et de perdrix.) *Well-hung* (littéralement, bien suspendu) ne signifie-t-il pas bien monté ? Bon, mais alors qu'en faire ? *Mea-culpa*, je n'ai pas trouvé. Censure inconsciente ? Nous n'avons pas trouvé.

Françoise Thanas

Le corps en acte

Comment un auteur de théâtre écrit-il le corps ? Dans les trois extraits retenus, les auteurs « font parler » le corps de manière inhabituelle. Suit une brève présentation de Griselda Gambaro, Ricardo Monti et Eduardo Pavlovsky, qui ont tous trois écrit une vingtaine de pièces, toutes représentées et publiées. Le plan d'étude est le suivant : situation de l'extrait dans le déroulement de la pièce, impressions et commentaires sur le texte original, questions d'ordre général. Comment le corps est-il représenté ? Pourquoi ? Avec quels mots ? Puis examen des particularités de langage, des difficultés de traduction avec, toujours présent à l'esprit, le souci d'oralité.

Premier extrait tiré de *La malasangre* (1981) de Griselda Gambaro. L'action se situe en Argentine au milieu du XIX^e siècle, sous la dictature de Juan Manuel de Rosas. L'Histoire sert de toile de fond au développement de conflits au sein d'une famille. À sa tête, le Père, tout-puissant, dominateur. La Mère, soumise à son autorité au point de trahir leur fille, Dolorès. Firmin, le domestique, auquel le Père délègue ses pouvoirs quand il faut faire « le sale boulot ». Rafael qui, après avoir longuement attendu sous la pluie, est choisi comme précepteur par le Père parce qu'il est... bossu. Le Père « se servira » de cette déformation du *corps* comme d'un *objet* de torture. Et c'est au travers de cette caractéristique physique que s'établiront les rapports bourreau-victime. L'extrait choisi correspond au moment de l'arrivée de Rafael dans ce huis-clos. Le Père commence par l'examiner en tournant autour de lui comme s'il était une curiosité, et en faisant de nombreux commentaires... D'où, lors de la représentation, une gestuelle qui accompagne, ponctue, illustre le texte. Il le fait en adoptant souvent un ton aimable, mondain, comme s'il recevait un hôte de marque, s'inquiétant de

savoir, par exemple, s'il fait assez chaud chez lui. Il s'empare de cette déformation du corps pour jouer avec le personnage de Rafael, pour le manipuler, soit en feignant de le valoriser pour cette caractéristique que les autres n'ont pas, soit en feignant de le plaindre (« Ça n'est pas lourd ? »... « C'est comme porter un sac rempli de pierres. Toujours. Quand vous dormez et mangez et marchez. Et... faites l'amour. ») Et, humiliation suprême, il lui demande de se déshabiller...

L'écriture suit les méandres de la pensée perverse du Père. On pourrait dire qu'elle est au service de son propos : déstabiliser, humilier. Il crée un climat de confiance dans une réplique pour, dans la suivante, arborer son pouvoir et l'imposer férocement. Les phrases sont courtes, hachées, truffées d'interrogations qui lui permettent de changer abruptement de ton et de jeu, d'aller de la naïveté à la bienveillance mielleuse, en passant par le sadisme le plus raffiné.

Ces caractéristiques ont été repérées par les participants. Respecter la syntaxe était une évidence : rythme saccadé, volte-face, ruptures de ton, répétitions, interrogations. Mais comment choisir les mots qui recréent la musique forte de la langue originale, une musique qui blesse ou qui semble rassurer, qui va au-delà des mots, au-delà du sens ? Pour que le spectateur ressente, physiquement, dans son propre corps, jusqu'à l'ébranler, toute cette violence souterraine qui parcourt le texte, et renvoie à d'autres violences, présentes ou passées.

Deuxième extrait tiré de *Une passion sud-américaine* (1989) de Ricardo Monti. L'action se déroule au milieu du XIX^e siècle. Dans un lieu inhospitalier, un général et son aide de camp attendent l'aube pour livrer bataille. Ils ont deux prisonniers, une jeune fille et un curé qui fuyaient pour vivre leur amour. Dans ce même lieu, une troupe de théâtre qui va « jouer » pour le général cette passion amoureuse, qui est en même temps une transgression des lois. La « représentation », faisant référence à Dante, commencera par l'Enfer puis se poursuivra par le Monde, le Purgatoire, le Paradis... Dans l'extrait choisi, une chanson écrite en vers, la troupe « représente » l'Enfer. L'auteur évoque, plutôt qu'il ne décrit, le sexe de l'homme en n'utilisant aucun mot du vocabulaire du corps, mais uniquement ceux de la religion catholique. Tout est dans le non-dit, l'allusion, comme s'il était demandé aux mots d'occulter les mots et l'acte. De les camoufler. Comme si le corps et la sexualité ne pouvaient être dits qu'avec des mots d'emprunt.

Le texte étant en vers, il fallait respecter un rythme, trouver des rimes, donc ne pas hésiter à inverser les mots, à les déplacer d'un vers à l'autre.

« Elle dit, mon doux frère / personne n'eut en ce monde / à portée de main / mystère aussi profond / ni hostie de communion / si dure à avaler. » La jeune fille est-elle réellement naïve ou cache-t-elle sa « faute » ? Le curé répond : « Ce que tu vois trois ma fille aimée / n'est qu'un en réalité / Compte ma fille avec attention / mystérieuse est la vérité / deux qui pendent et un dressé / Très Sainte Trinité. »

Un participant fait une proposition de traduction des deux premiers vers de la réponse du curé : « Ce que tu vois ma fille aimée, / trois et un sont à la fois », ce qui colle davantage au texte original. Quant à la rime : dans la première option, le mot « réalité » a été ajouté pour rimer avec « aimée » ; dans la seconde, « à la fois » a aussi été ajouté et constitue une répétition du dernier mot de la strophe précédente (« pour la première fois »).

Troisième extrait tiré de *La mort de Marguerite Duras* (2000) d'Eduardo Pavlovsky. Cette pièce est un monologue dans lequel un homme raconte des souvenirs. Une suite de réflexions sur des moments de vie, d'enfance, d'adolescence, sur des premières amours, des engagements politiques, des fulgurances de suicide, des délires de joie... À chaque évocation correspond un langage étroitement lié au contenu. Aux nombreux niveaux de langue s'ajoute une absence de ponctuation, ce qui, lorsque le monologue est dialogué et vif, peut parfois présenter des difficultés de compréhension. À quel moment le personnage parle-t-il en son nom, à quel moment commence-t-il à rapporter les propos de son interlocuteur ? Dans ce cas, se faire lire le texte original par un comédien peut être d'une grande utilité...

Dans l'extrait choisi, l'homme raconte le baiser qu'il a échangé avec une très jeune fille. Les participants, qui avaient lu l'extrait, avaient noté les caractéristiques de l'écriture, le style bien particulier, l'absence de ponctuation, les phrases longues... Nous avons juste eu le temps de remarquer que le même acte, où intervient le corps, est analysé et vécu différemment suivant l'âge et les attentes de chacun. Il aurait été intéressant de s'interroger sur la façon dont l'auteur – qui par ailleurs est psychanalyste – parle du sexe, de l'érection. Sur la façon dont la jeune fille en parle... ou plutôt n'en parle pas en parlant d'autre chose... Comment naît la sexualité et comment cette naissance est « dite »... Comment un homme d'âge mûr vit le vieillissement et comment ce vieillissement est « dit »... Les questions ont été évoquées. La réflexion suivra. Individuellement. Ou en une autre occasion.

Hélène Henry

À corps et à cris

Le passage choisi pour le travail de l'atelier était la célèbre scène de l'accouchement de Kitty au chapitre 7 d'*Anna Karenine*. Pourquoi Tolstoï ?

Écrivain profondément spiritualiste dans ses choix idéologiques (jusqu'au refus de l'art, complice du divertissement et du plaisir), Tolstoï fonde en même temps une écriture du corps sans équivalent au XIX^e siècle, en terrain russe tout au moins. La marque textuelle la plus étudiée est celle du détail récurrent qui, en désignant le personnage, en construit l'individualité : mains couvertes de bagues d'Anna, grandes oreilles de son mari Alexeï Karenine, belles dents et petite calvitie de son amant, etc.

Plus largement, le projet d'écriture tolstoïen passe par un débat avec le corps, à la fois exalté et redouté, surprésent et refoulé. Les moments décisifs des romans de Tolstoï sont ceux où le corps est engagé : naissance, agonie, mort. Corps menaçants et menacés, vies mises à l'épreuve de la physiologie, du besoin, de la maladie, de la blessure. Notons que si l'écrivain s'attarde au chevet des mourants, il s'absente au seuil de l'alcôve, ne consentant à décrire directement que des préfigurations de l'accomplissement sexuel : scènes de bal, de patinage.

C'est la place exacte de ce dire tolstoïen sur le corps que le traducteur, passant du russe au français, doit sans cesse évaluer et ajuster. À cet égard, le texte sur lequel nous avons travaillé était beaucoup plus délicat qu'il n'y paraissait au premier abord. Le passage à traduire se situe à la fin du chapitre où l'on voit la femme de Constantin Levine, Kitty, donner naissance à leur enfant, au terme d'un accouchement long et douloureux. Levine, égaré, terrifié, assiste à la délivrance de sa femme. La scène est tout entière écrite

de son point de vue : l'une des consignes de la traduction sera donc de ne pas sortir du mode de la focalisation interne. Le français, incapable, à la différence du russe, d'identifier le possesseur grâce au genre, exige parfois la répétition du nom (les mains de Kitty, de Levine, etc.). D'où un risque d'objectivation accrue, à éviter ici. Après débat, on a donc traduit, par exemple : « des mains s'élevèrent à la rencontre des siennes », en comptant sur le contexte énonciatif pour clarifier les rapports d'appartenance.

Le corps de la parturiente, au centre du texte, n'est donné à voir et à percevoir que dans la mesure où le personnage focal (Levine) le voit et le perçoit. D'où un champ relativement restreint, mais violemment investi. L'absence de ce corps même dans le champ visuel (Levine passe la moitié de la scène dans la pièce voisine) en accentue la présence, avec l'affect qu'elle induit. On s'est gardé de sous-traduire les marques insistantes du brouillage de la perception et de l'interprétation : « il ne savait plus... », « il avait complètement oublié », « retentit un cri qui ne ressemblait à rien », « il resta figé », « il jeta sur le médecin un regard effrayé, interrogateur », « quelque chose avait changé. Quoi donc, il ne le voyait ni ne le comprenait, et ne voulait ni le voir ni le comprendre », etc. Aucune considération d'« élégance » ou de « légèreté » ne tient devant une prosodie de l'accumulation qui dit la signification. De même, les multiples occurrences du mot « cri » devaient absolument être respectées.

À partir de cette identification du corps et du cri (ce qui n'est pas articulé), une réflexion a été menée dans l'atelier autour de tout ce qui, dans les texte, désigne l'anonymat du corps. C'est ainsi qu'on a préféré la traduction-calque « un cri qui ne ressemblait à rien » (deux occurrences) à la traduction interprétative d'Henri Mongault (« un cri qui n'avait rien d'humain »). De même, on a tenu à faire clairement entendre en français l'usurpation de la place de Kitty, la personne, par un « quelque chose » (en russe l'indéfini « *chto-to* ») : « Quant au visage de Kitty, il avait disparu. À sa place, il y avait maintenant quelque chose que rendaient terrible la crispation et le son qui en sortait ».

La prise de pouvoir par le corps étant signalée, dans le texte, par la surprésence active de ses parties (« la mâchoire tremblait », « les yeux restaient fixés », « des mains s'élevèrent... »), on a pris soin de leur conserver leur place de sujet grammatical de la proposition. Parmi ces parties du corps émerge le « visage » (huit occurrences), métonymie de la personne (en russe, un seul et même signifiant désigne le « visage » et l'« individu »). Il ne disparaît que lorsque triomphe le cri indifférencié du corps, d'un « ça » venu prendre la place de l'humain. À la fin du texte, la

lutte que se livrent ces instances devant le protagoniste atterré se résout par l'émergence de la « voix, haletante, vivante et tendre » de la personne ressuscitée.

On a tenté, en français, de conserver la place respective de ces éléments dans leur disposition signifiante, conformément à la double visée du texte : mettre en scène la prise de pouvoir du corps et l'effort désespéré d'une conscience pour le tenir en lisière.

Rémy Lambrechts

Entrailles et ferraille

Quand la thématique « Traduire le corps » a été retenue pour cette Journée de printemps, j'ai immédiatement pensé à ce roman d'Alexander Stuart, *The War Zone* (traduction française : *Zone dangereuse*, Balland, 1992), où le corps est omniprésent. Le narrateur y est un jeune adolescent confronté à une double paire de corps problématiques, ceux de son père et de sa sœur aînée, dont il découvre la relation incestueuse, ceux de sa mère et d'un petit dernier qui naît au même moment.

Mais, quand il faut choisir un extrait, patatras : les corps, leur perception, leurs contacts, leurs excréments, etc., étaient bien omniprésents, mais diffusément, en réseau à travers l'ensemble du texte, sauf dans quelques passages difficilement soutenables, que je ne pouvais décentement pas proposer aux participants. En même temps, ce n'était pas vraiment une surprise, car, en dehors de problèmes techniques ponctuels, la plupart des questions spécifiques à la traduction se posent au niveau du texte dans sa globalité et sont donc difficilement saisissables dans un court extrait.

J'ai donc proposé à l'atelier de déplacer (légèrement) la thématique de « traduire le corps » à « “corporer” la traduction » ; soit : le/la traducteur/trice a un corps sensible, une expérience, une mémoire, un imaginaire de son corps, des corps, et notre ambition sera alors de repérer où et comment cette corporéité du traducteur intervient dans la traduction.

Pour cela, on peut imaginer un traducteur paraplégique, aveugle, sourd et tout le reste – mais parfaitement informé des langues et de la chose littéraire. Cela existe, sous une forme rudimentaire : ça s'appelle un logiciel de traduction automatique. On se représentera donc un logiciel de traduction

idéal, ayant une connaissance aussi fouillée qu'on le souhaite des langues et des littératures, et on examinera sur l'extrait proposé en quoi cette absence de toute perception sensible peut faire obstacle à la traduction.

C'est une problématique qui peut paraître un peu réactionnaire, quittant les rives de l'intertextualité éthérée pour sombrer dans la balourdise de la réalité comme arbitre de la fidélité en traduction. Mais, tout bêtement, le corps ne dit pas le vrai. En outre, une part de sa mémoire est elle aussi médiante, issue de récits, d'évocations, de lectures, comme en témoigne le fait qu'il n'est pas nécessaire d'avoir vécu les choses de première main pour les écrire ou les traduire. Mais l'imaginaire que nous avons des gestes, des bruits, des odeurs liés à telle activité ou situation, qui nous permet de les restituer, s'échafaude à partir d'un répertoire de gestes, de bruits et d'odeurs bel et bien vécus. Et les impressions tirées de la fiction ne laissent sans doute pas une trace purement verbale mais se rattachent à l'expérience physique.

En pratique, faute de directivité de la part de l'animateur, l'atelier s'est très largement écarté de ce programme idéal pour suivre un cours plus routinier, mais il est tout de même apparu que, pour n'aborder qu'un aspect de l'extrait examiné, les impressions suscitées par la moiteur d'une nuit d'été extrêmement lourde et le déferlement d'images plus ou moins hallucinées qu'elle suscitait chez le narrateur pouvaient difficilement être saisis sur un mode purement verbal et que leur restitution en français demandait une sorte de mime intérieur puisant dans la mémoire propre du corps*.

La morale heureuse de l'histoire est que, comme on s'en doutait un peu, les machines ne sont pas près de pouvoir traduire une perception subjective du monde.

(*) Par exemple : « *The heat has laid its fat palm over the countryside, smothering us all, making us struggle to break through, to get at the oxygen we know is up there somewhere, but it's not. Behind the heat, riding its back, is a threat, a rawness, a great maw of savage breath and glinting teeth. There is a monster out there tonight, and it's us.* »

Alain Sarrabayrouse

Quand le paysage prend corps

La trentaine de participants à l'atelier fut conviée à travailler sur un texte de Beppe Fenoglio, extrait de *Il partigiano Johnny II* (éd. Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade, Torino/Paris, 1992, pp. 737-738). La critique a plusieurs fois souligné la dimension épique de ce texte (dont la traduction française d'une des versions est parue en 1973 sous le titre *La guerre sur les collines*, dans une traduction de Gilles de Van, Paris, Gallimard). L'aventure de Johnny, résistant des collines des Langhe, au sud du Piémont, a été maintes fois comparée à celle des marins de *Moby Dick* – les promontoires étant associés à des vagues déferlantes, la nature, les vents, les nuages, les bois, les ravins et les rivières venant se mêler à la ronde infernale des batailles, s'inscrivant dans la destinée des hommes au combat, présidant même quelquefois à cette destinée.

Le corps souffrant, mourant ou mort, est souvent décrit avec force détails dans ce texte. Dans l'extrait que nous avons étudié, on trouve notamment ce passage : « (...) uno dei più giovani, che selvaggiamente gemeva ad ogni rullo e sobbalzo. Quando si fermò e si rizzò, lo videro tremendamente ammaccato sulla bocca, con labbra che sanguinavano di viola. » Aussi violents et marqués par l'invention stylistique que soient ces passages de souffrance et d'agonie, ils n'offrent pas de difficultés particulières quant à la traduction. On sait bien d'ailleurs que souvent, paradoxalement, plus la langue est soignée et recherchée, moins elle est malaisée à traduire. Pour ce passage, par exemple, on peut s'accorder à suivre (ou partir de) la traduction que propose Gilles de Van : « (...) un des plus jeunes, qui gémissait sauvagement à chaque tour sur lui-même, à chaque rebond. Quand

il s'arrêta et se releva, ils virent que sa bouche était terriblement meurtrie et que ses lèvres étaient violettes de sang. »

Dans cet extrait de traduction, on peut remarquer de façon incidente une des particularités fréquentes des problèmes posés par le passage de la langue italienne à la langue française, à propos du corps : en italien – ici en tout cas – le corps en général, la personne, vient avant la partie du corps concerné : « lo videro tremendamente ammaccato sulla bocca » ; en français, la partie du corps annonce l'ensemble du personnage : « ils virent que sa bouche était terriblement meurtrie. » Mais cette particularité n'est qu'anecdotique et entre dans les canons linguistiques de la traduction de l'italien au français qui font ou devraient faire partie des connaissances premières qu'acquièrent les apprentis dès leurs premières années d'études.

Plus surprenant, et plus intéressant ici, est la découverte – ou la redécouverte – que la traduction de cet extrait nous a permis de faire. Nous nous sommes aperçus, au fil du travail en commun, que non seulement le paysage vivait de sa vie propre et participait de la destinée des personnages, comme on l'a dit plus haut, mais que le paysage et les personnages faisaient souvent corps dans ce texte. Le corps souffrant ou mourant est à l'unisson d'un paysage lui-même bourreau ou victime. Qu'on en juge par ces exemples : « Furono centrifugati lontano, tutti con bende sugli occhi. Il culmine del ciglione sul Belbo fontanellava di colpi, Johnny ci si tuffò a occhi chiusi, quindi Ettore. » « In capsule di ovatta li raggiungevano e li sorpassavano gli echi degli spari tedeschi, non ancora sul declivio, ma ancora sul tragico poggio. » « Il terreno soprastante risuonava di un nuovo rotolamento, alzarono gli occhi a riconoscere la cara forma di Pierre, ma era un altro (...). » Dans les trois cas, l'assaut donné aux corps humain par l'ennemi réel, ou la recherche d'un corps ami encore vivant, est médiatisé par le paysage qui tend lui-même à s'animer, à lancer des tentacules, à se faire lui-même corps de monstre : c'est le *ciglione* (le bord du ravin) qui *fontanellava di colpi* (qui formait une fontaine de tirs) ; avant d'être atteints par les coups, les tirs leur parviennent sous forme d'échos *in capsule di ovatta* (dans des boules de coton) ; le terrain *risuonava di un nuovo rotolamento* : ce n'est pas le corps humain qui fait résonner le terrain, c'est le terrain lui-même – de lui-même, semble-t-il – qui résonne. Plus surprenant encore, lors de la plongée des corps de vivants ou de morts vers la rivière, les partisans déjà arrivés au fond de la vallée entendent « i secchi cozzi a piena velocità contro il terreno ossuto, radicoso, gibboso » (les chocs brutaux et à pleine vitesse contre le terrain osseux, noueux et gibbeux). De monstre sans trace d'humanité, le corps du paysage est devenu monstrueusement humain.

Quand la nature se fait amie ou adversaire, quand elle devient un élément central du destin des corps, elle devient elle-même un autre corps. La remarque, qui vaut pour cet extrait du *Partigiano Johnny*, pourrait être élargie à l'ensemble de l'œuvre. Et c'est à partir de cette réflexion – entre autres – issue de l'atelier d'italien, qu'une nouvelle traduction de l'œuvre pourra, ou pourrait, être envisagée (ce propos ne remet évidemment pas en cause les qualités de la traduction existante).

Plus globalement, on peut à juste titre se demander si le résultat le plus important de l'atelier ne fut pas celui-ci : le corps à traduire d'une langue à l'autre n'est pas, évidemment que le corps humain ou animal. Cette question-là est résolue depuis longtemps par les linguistes, et les praticiens que nous sommes. La question intéressante, comme elle s'est posée avec ce texte de Fenoglio, est celle de la traduction du corps métaphorique – ici le paysage devenu corps – dans ses relations avec la description, et donc la traduction, des qualités physiques, des souffrances et des plaisirs des personnages.

Michel Volkovitch

Les mains dans les mots

Une séance d'écriture consacrée au corps se doit de sacrifier au genre ancien du blason : un chapelet de courts poèmes, dont chacun rend hommage à une partie de notre anatomie. J'annonce qu'aujourd'hui le vers ne sera pas obligatoire (soupirs de soulagement dans les rangs). Une seule contrainte : faire entendre le nom de la partie du corps choisie, plusieurs fois si possible, mais sans employer le mot. S'agissant de l'appendice nasal, par exemple :

*N'es-tu pas étonné, René,
De voir ta bouille bourgeonner ?*

J'ai moi-même choisi les sujets : menton, genou, clavicule. Ce petit exercice d'échauffement et d'assouplissement révèle une fois de plus l'extrême virtuosité de la gent traduisante. En quelques minutes, mentons et genoux s'accumulent :

*Quand s'abaisse lentement ton dentier, les bras m'en tombent...
Certains jeux nous rapprochent. Je nous sens tout proches. Sur ta jambe si
jeune, où poser ma main ? Ou si l'on préfère le troisième âge : L'âge noue
tes rotules.*

La clavicule ? Moins évident. Il eût fallu plus de quelques minutes pour bricoler, par exemple, ceci :

*Quand je pose ma tête
Plus bas que ta voilette
O ma grande Pauline,
Plus haut que ta poitrine
O petite Paulette,
Ah ! que la vie culmine !*

Petite pause pour lire quelques citations sur le corps, dont ces vers de Valéry, dans « Fragments d'un Narcisse » :

*... Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,
Je t'aime, unique objet qui me défends des morts !*

Je fais remarquer le réseau de répétitions et de symétries (les deux « mon », les deux « corps », les figures en miroir dessinées dans le v. 2 par les phonèmes m, i, k, k, i, m et m, d, d, m) illustrant le thème du corps dédoublé par son reflet. Ce qui nous introduit à l'exercice suivant.

Il s'agit d'écrire une phrase en forme de corps. Une longue phrase à la gloire du corps humain, qui donnera par sa construction, ses symétries, ses ramifications, à l'aide aussi des rythmes, des sonorités, de la ponctuation, une image globale de cette machine merveilleuse, avec ses organes simples ou doubles, ses réseaux entremêlés, son fourmillement de vaisseaux, de fibres et de fibrilles, comme l'a fait superbement Diderot :

Sa tête, ses pieds, ses mains, tous ses membres, tous ses viscères, tous ses organes, son nez, ses yeux, ses oreilles, son cœur, ses poumons, ses intestins, ses muscles, ses os, ses nerfs, ses membranes, ne sont à proprement parler que les développements grossiers d'un réseau qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles.

Tâche ambitieuse. Pourtant, quelques minutes plus tard :

En long, en large, en travers – vu d'en bas, vu d'en haut – de la racine de tes cheveux à la pointe de tes orteils, de ta charnelle enveloppe au tréfonds de ton cœur, du sang qui coule dans tes veines à l'air qu'aspirent tes poumons, de ta droite généreuse à ta gauche embarrassée, ton corps m'appartient.

J'en profite pour faire admirer des images du corps tirées d'un livre exceptionnel, *Le corps, miroir du monde*, de Nicolas Bouvier, lequel y écrit notamment : « Le corps est pour le meilleur et pour le pire, l'image du monde. » C'est l'occasion de saluer encore l'exceptionnel talent de Bouvier, ce maître d'écriture, et d'inciter à lire tous ses livres.

Un jeu plus léger pour conclure, comme un rondo badin après les profondeurs de l'adagio. J'invite à réécrire un passage du *Diable au corps* de Raymond Radiguet en y injectant des noms de parties du corps inclus dans des locutions (« pour la bonne bouche »), ou ayant pris un autre sens (« bouche d'égout »). Quelque chose comme :

Ça se passe dans le Bassin parisien, là où la Marne fait un coude. Deux membres de la bonne bourgeoisie, un Don Juan au petit pied et une belle

plante, pas encore majeurs, voudraient bien se mettre en cheville, mais ils n'osent attaquer de front, craignant de se mettre l'autre à dos. Madame souhaiterait que l'homme qui a obtenu sa main, ne fasse pas de vieux os, là-bas dans son boyau. Ce soir-là, ils ne dorment que d'un œil, côte-à-côte face au feu, pour déclarer sa flamme c'est un moment au poil...

La suite étant aussi prévisible qu'immorale, glissons. D'accord, ça ne vole pas haut, mais ça défoule. La bonne humeur a régné jusqu'au bout. Moi, en tous cas, j'ai pris mon pied, les mains dans les mots.

Laurence Kiefé

À leur corps défendant

Deux idées ont présidé à cet atelier animé, une fois n'est pas coutume, par trois traducteurs traduisant chacun une langue différente. D'une part, nous avons voulu, à travers l'exploration de la traduction d'un type particulier de littérature, en l'occurrence la littérature de jeunesse, voir s'il existait des contraintes spécifiques, liées à la nature de cette littérature.

Quand on connaît l'histoire de la littérature jeunesse, on sait qu'après tout, cela fait moins de vingt ans que les éditeurs acceptent de publier des textes étrangers sans les tronquer ou les « franciser » au passage. Il n'y a pas si longtemps encore, un éditeur refusait la traduction d'un roman étranger sous le prétexte qu'« en littérature pour la jeunesse, on ne fait pas mourir un enfant ». Cependant, certains auteurs français traitent aujourd'hui ce thème et des thèmes voisins, les maladies incurables, l'anorexie, la boulimie, la mort d'un être proche, etc : signe des temps et de l'évolution d'un genre. Nous avons donc choisi trois textes très différents, dont le point commun est de parler du corps. Et d'en parler d'une manière suffisamment crue pour qu'on se pose la question de la marge de manœuvre du traducteur, pris entre cette crudité et la frilosité qu'implique encore le genre.

D'autre part, nous avons eu envie de mettre en regard des langues très différentes ; certaines comme l'anglais ou l'allemand, assez familières à l'œil et à l'oreille, et une autre, le norvégien, dont la plupart d'entre nous ignorait tout. Nous avons préparé pour les textes proposés un lexique très complet, afin que les participants ne soient pas devant un mur incompréhensible mais puissent se livrer à un jeu de devinettes, même quand il s'agissait d'une langue inconnue.

À partir de cette double problématique, nous avons commencé par un extrait d'un livre que Jean-Baptiste Coursaud a traduit à l'École des Loisirs, *Bæurk* de Stein Erik Lunde (titre original : *Egg*). Ce livre raconte l'histoire d'un enfant allergique aux œufs, qui vomit dès qu'il en ingurgite. Sa tante, une peste sadique, est persuadée qu'il est un simulateur et en ajoute en douce dans la nourriture. Les résultats ne se font pas attendre et ils sont spectaculaires !

Après avoir expliqué quelques règles fondamentales de la langue sur un premier extrait, le traducteur nous a lancés dans la « traduction » sur un deuxième texte. Bien que ce fût une langue inconnue de tous, les participants ont fait maintes suggestions intéressantes et l'espace d'un moment, nous avons réussi à pénétrer les mystères du norvégien.

Ce fut ensuite le tour de l'allemand. François Mathieu a présenté deux extraits du livre de Gudrun Pausewang qu'il a traduit chez Pocket Junior, *Le nuage* (titre original : *Die Wolke*). Dans la droite ligne de Tchernobyl, ce roman rappelle, par le biais du destin tragique de deux jeunes Allemands, qu'une telle catastrophe pourrait aussi nous concerner. À partir d'un extrait traitant de la dégradation du visage d'une jeune fille et de la perception de cette dégradation, il s'est agi cette fois de travailler à partir de la structure, de la logique de la phrase allemande, de suivre modestement le cheminement de cette mécanique fort différente de celle de l'anglais et du français.

Enfin, troisième langue, l'anglais, que presque tous les participants connaissaient de près ou de loin. J'avais choisi des extraits d'un livre qui va paraître en Poche Jeunesse, intitulé *Trois filles et dix kilos en trop* (la traductrice n'est pas responsable du titre français !) de Jacqueline Wilson (titre original : *Girls under pressure*). Il y est évidemment question de minceur, de top-models sublimes, de son corps qu'on perçoit comme encombrant, mou, énorme et toujours déplacé. Le livre est écrit à la première personne et l'un des extraits raconte comment l'héroïne passe en revue ce corps qu'elle abhorre avec un luxe d'adjectifs et de comparaisons qui ont fait bien travailler les participants à l'atelier !

Cet atelier transversal était une première, où nous avons tenté d'explorer, à travers le prisme d'un genre littéraire partiellement défini par son public, le travail de traduction de trois langues différentes. De cette double problématique sont nées d'intéressantes discussions. Et sûrement des découvertes que mérite bien la littérature de jeunesse, encore si souvent considérée comme parente pauvre de la littérature avec un grand L ! N'y a-t-il pas là un parallèle intéressant avec la traduction, elle-même avatar de l'écriture avec un grand E ?