La matérialisation de l'original en traduction

Traductions homophoniques et perceptibilité des ressemblances

Paolo Bellomo

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Abstract: This chapter explores the way homophonic transformation came to be considered as 'translation' through the second half of the 20th century. This calls for an investigation of what homophonic translation tells us about literary translation in general, and how it deconstructs the dialectic of loss and gain in the field of translation studies. To do so, we will first identify a significant turn in the conception of translation in the early 19th century. Using J. Rancière's thinking on literary history, we will call this process the "materialisation" of the original. In questioning the link between this materialisation and textual literality, we will then describe the nature of resemblance between originals and translations as produced by the homophonic process. In conclusion, we will show that the plastered skulls used for funerary rites in Jericho offer a fertile allegory to think about the way homophonic translations must destroy the original in order to keep part of it materially alive.

1 Introduction

Ce chapitre se propose d'interroger les raisons qui ont poussé à désigner des pratiques d'imitation homophonique interlinguistique comme des processus de traduction, de traduction *littéraire*, qui plus est. Nous pensons que l'accès de ces pratiques au statut de « traduction » n'a rien d'anodin dans l'histoire de la pensée traductive française. Si, d'un côté purement linguistique, on a affaire au transcodage d'une langue à l'autre, ce que les traductions homophoniques prennent en charge dans ce transcodage – les sons de l'original, sans se soucier d'autre chose – défie en réalité l'institution littéraire en tant que porteuse et passeuse de significations. Cela apparaît plus clairement lorsque l'on prend au sérieux une affirmation de Jacques Derrida :

> 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. [1]

Car, si la traduction est liée *par essence* à cet abandon de la matière verbale, la traduction homophonique, par son souci de garder le plus possible intact le corps sonore d'un texte, se retrouverait rejetée hors de l'espace de la traduction. C'est là le premier indice de la nécessité de relativiser le propos de Derrida, d'insérer cet acte de dénomination dans l'histoire plus large de la traduction littéraire, bien au-delà des frontières du groupe oulipien, par lequel, dans les années 1970, le syntagme « traduction homophonique » apparaît et s'affirme à l'intérieur de l'institution littéraire. [2]

Dans un premier temps, nous tenterons de situer historiquement ce que nous appelons la « matérialisation de l'original » dans la pensée-pratique de la traduction française, en nous servant des hypothèses formulées par Jacques Rancière par rapport à l'histoire de la littérature. Dans un deuxième temps, nous nous efforcerons d'explorer les enjeux épistémologiques et théoriques de la traduction homophonique dans sa relation avec la matière de l'original. Pour ce faire, nous allons comparer les relations de ressemblance entre l'original et sa traduction homophonique à celles créées entre l'être humain vivant et son image dans la pratique funéraire néolithique des crânes surmodelés. Ces crânes nous ont paru être un objet particulièrement pertinent dans la mesure où, comme nous le verrons, leur matière est à la fois le fruit de l'emprunt, de l'empreinte et du modelage ; ce qui structure une relation au modèle qui brouille tout particulièrement les frontières séparant l'avant et de l'après, le gain et la perte, un objet d'un autre.

2 Le régime esthétique et la matérialisation de l'à-traduire

Afin de comprendre le mouvement par lequel des procédés homophoniques interlinguistiques ont accédé au nom de traduction, il est fondamental de situer le rôle joué par la matière de l'œuvre littéraire dans l'acte traductif. Nous allons donc esquisser une comparaison entre certains aspects de l'histoire de la traduction et des interprétations historiques de la littérature en tant qu'œuvre d'art. Pour ce faire, nous nous servirons des analyses développées dans plusieurs ouvrages de Jacques Rancière. Selon ce dernier, c'est en effet autour de 1800 qu'a eu lieu le passage du « régime mimétique » des arts au pluriel (les Beaux-Arts) au « régime esthétique » de l'art au singulier. [3] Lors de ce passage, le terme de littérature cesse de désigner un savoir qui apprécie les œuvres des Belles-Lettres et commence à désigner les œuvres de

1. Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 312. Nous n'aurons pas le temps de développer ici les enjeux, pourtant très fertiles, de la phrase qui, dans l'ouvrage de Derrida, suit et précise cette affirmation « quand elle restitue un corps, elle est poésie ».

2. Oulipo, *La Littérature potentielle (Créations Re-création Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973. L'Oulipo exploite différentes formes de traduction (homophonique, lipogrammatique, syntaxique, homosémantiques, micro-traduction, etc.) parmi bien d'autres procédés de transformation textuelle, ce qui crée un territoire d'indistinction entre l'intra- et l'inter-linguistique. L'image de la traduction qui se dégage de ces pratiques nous semble être celle d'un 'remplacement sous contrainte', à la fois plus large et plus étroite que les multiples images de la traduction littéraire ordinaire. Pour les enjeux d'une telle relation nous renvoyons à Collombat, Isabelle, « L'Oulipo du traducteur », *Semen* [Online], 19/2005 (`www.journals.openedition.org/semen/2143`).

3. Rancière, Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 10. L'analyse de Rancière fait à notre avis preuve d'une excessive binarité : nous l'utiliserons ici parce qu'elle reste une bonne porte d'entrée pour

l'art d'écrire ainsi que l'art d'écrire lui-même. À l'intérieur du régime mimétique, la représentation opère une médiation entre l'auteur et le monde, donc entre une nature productrice et une nature sensible, et par là même crée un système de règles et de hiérarchies dans lequel la dignité des sujets commande celle des genres de la représentation (tragédie pour les nobles ; comédie pour les gens de peu etc.). Dans ce système se pose la question de la convenance des moyens de la représentation, ce qui implique une certaine dose d'irrecevabilité d'œuvres provenant d'autres époques ou d'autres pays. Les jugements de Corneille ou de Voltaire sur l'invraisemblance et l'inconvenance de l'*Œdipe* de Sophocle en fournissent un exemple. [4] Suite à l'avènement de la révolution esthétique, les normes de la poétique représentative ne sont pas remplacées, mais tout simplement rendues inopérantes par une autre interprétation du fait poétique. Parmi les conséquences de ce passage, nous allons repérer celles qui ont des implications fondamentales pour l'épistémologie de la traduction de l'époque.

L'essence de l'œuvre d'art littéraire ne réside alors plus en la fiction mais en ce qu'elle est « un certain arrangement des signes du langage » [5], un tout cohérent, composé de mots précis, distribués d'une façon précise, celle-ci et pas une autre. C'est ainsi que la littérature ne consacre pas sa séparation de la réalité – l'autotélisme du langage –, mais transforme l'écriture en matière immédiatement accessible, en trace. [6] En tant que trace, elle devient témoin de quelque chose de vrai. C'est ainsi qu'autour de 1800, on croit enfin avoir accès au 'vrai' Homère, au 'vrai' Shakespeare. Cela est devenu possible dans la mesure où l'on commence à considérer comme principe même de la valeur artistique ce qui relevait auparavant du non-artistique, c'est-à-dire la relation qu'entretient cette distribution précise des signes qu'est l'écriture avec l'époque et l'état de la civilisation l'ayant produite. La littérature est prise dans le même mouvement que celui qui donne de l'épaisseur historique aux langues et fait naître la philologie : l'œuvre d'art littéraire, grâce à l'arrangement unique de son écriture, grâce à sa matérialisation, devient un document, commence à être investie du rôle de témoin. [7] Ce devenir-document a une conséquence fondamentale pour la littérature et pour la pensée et la pratique de la traduction de l'époque : à partir du moment où elle est considérée comme œuvre d'art, aucun des détails qui composent une œuvre littéraire n'est insignifiant ou négigeable. Ainsi, non seulement tout ce qu'elle dit devient indissociable de lui, mais également la façon dont elle le dit, tous ses mots, toutes les lettres qui la composent et tous les sons qu'elle produit. Tout en elle témoigne de son art, tout en elle signifie en tant que partie d'un tout plus large.

Ce nouveau paradigme, dans lequel nous nous trouvons toujours, a également changé la pratique et le discours de ce qu'on avait appelé, jusque-là, traduction. Quand Nerval, introduisant ses traductions de poètes allemands, s'exclame « quant aux imitations,

se familiariser avec les réflexions qui suivent et qui sont le fruit d'un travail historique et bibliographique approfondi.

4. Rancière, Jacques, « Le défaut d'un sujet », *in L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 17-23.

5. Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 56.

6. *Ibid.*, p. 57-58.

7. C'est dans ce type de pensée que s'inscrit le concept benjaminien de l'aura, son unicité, son authenticité, son renvoi à un lointain. Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008 [1939].

on n'en veut plus et on a raison » [8], il est en train de défendre la nouvelle autonomie de la littérature, en excluant de la catégorie de traduction toutes les pratiques qui, d'une façon ou d'une autre, ne prennent pas en compte ce qu'est devenue l'œuvre d'art littéraire, c'est-à-dire toutes les traductions qui ne se gênent pas de couper l'original, d'ajouter des détails ou des passages qui en sont absents, d'en modifier les caractères. Face au devenir-document de l'œuvre littéraire, la traduction voit autrement l'original et ses relations avec lui, le 'matérialise'. Le mot d'ordre révolutionnaire à cette époque traductive devient la littéralité :

> L'horreur de l'anachronisme, la passion de la couleur locale qui caractérisent la littérature et l'art de notre temps, ont inspiré aux traducteurs un amour salutaire de la littéralité. Enfin comprise et recherchée du lecteur, la littéralité a conquis sa véritable place : elle est devenue l'idéal de la traduction, le but des efforts de ceux qui s'y livrent. [9]

Si nous suivons les mots d'Hugo père commentant l'entreprise traductive de son fils, la littéralité consisterait à « ne rien éluder, ne rien omettre, ne rien amortir, ne rien cacher, [...] [ne pas] recourir à la périphrase ». Le traducteur travaillant sur l'original doit « dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité », il doit « le traduire comme on témoigne » [10]. Le traducteur doit donc témoigner de la lettre en tant que porteuse de la vérité de l'œuvre ; la lettre porte cette vérité comme un fossile porte la vérité d'une époque. Là où la langue est la matière de l'écrivain, la lettre est la matière de l'œuvre. Dans la lettre, nous pouvons identifier la 'matérialisation' de l'œuvre d'art littéraire qui n'est qu'une conséquence de son devenir-document, document sacré :

> En comparant ainsi la bible shakespearienne aux reproductions qui en ont été faites plus tard, nous avons éprouvé en quelque sorte l'étonnement qu'avait ressenti Érasme en comparant l'Évangile grec à la Vulgate de saint Jérôme. Nous avons fait comme les protestants : plein d'une fervente admiration pour le texte sacré, nous en avons supprimé toutes les interpolations posthumes, et, au risque d'être taxé d'hérésie, nous avons fait disparaître dans notre édition ces indications d'actes qui rompaient arbitrairement l'unité profonde de l'œuvre. [11]

L'œuvre de Shakespeare est devenue lettre, et par cela elle est devenue le Livre, objet d'admiration et de culte, reconfigurant toutes les pratiques qui s'en servent, les divisant entre orthodoxie et 'hérésie'. L'original est devenu en quelque sorte « intact, intangible, intouchable » [12], impossible à modifier dans sa cohérence et unité sans que la traduction perde sa raison d'être. C'est pourquoi il devient inconcevable de

8. Nerval, Gérard de, « Introduction », *in Poésies allemandes*, trad. G. de Nerval, Paris, Bureau de la bibliothèque choisie, 1830, p. 3.

9. Hennebert, Frédéric, *Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVI^e^ et le XVII^e^ siècles,* Bruxelles, Th. Lesigne, 1861, p. 259.

10. Hugo, Victor « Préface de la nouvelle traduction de Shakespeare », *in* Shakespeare, William, *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1865, p. 16.

11. Hugo, François Victor, « Avertissement de la première édition », *op. cit.*, p. 34.

12. Derrida, Jacques, « Des tours de Babel », *in* Derrida, *Psyche,* Paris, Galilée, 1998, p. 224.

« corriger Shakespeare » [13], de dire mieux que l'auteur, ou de supprimer des passages de l'original. [14] Vouloir traduire la lettre revient donc à vouloir restituer l'historicité et l'immanence de l'œuvre résidant dans sa matière. La révolution esthétique a produit un renversement de tendance : dans les territoires de l'à-traduire, la puissance matérielle des mots cesse d'être immédiatement reliée à la puissance intellectuelle des idées dont ils seraient les simples porteurs.

Pour utiliser le vocabulaire traductif de l'époque, dans la relation lettre–esprit, c'est donc la lettre qui l'emporte. En elle réside désormais la valeur artistique de l'œuvre. Mais cela implique un autre aspect bien plus fondamental : la lettre est prise désormais dans un effort constant d'émancipation de sa relation avec l'esprit. [15] Elle se veut manifestation suffisante de la valeur artistique. À partir de ce moment, la traduction littéraire sera prise dans une tension perpétuelle qui lui impose de jouer entre l'immanence et l'évidence de la matière de l'œuvre ; entre son autosuffisance et son renvoi à quelque chose en dehors d'elle-même ; ce en quoi nous pouvons distinguer deux formes complémentaires de sa sacralisation.

3 La lettre, avatar de la matière

Ce que nous venons de voir témoigne du rôle décisif joué par la traduction dans la transformation et la reconnaissance de la littérature en tant que matière. Au fil du XIX^{e} siècle, la traduction littérale devient synonyme de la traduction tout court ; au début du XX^{e} siècle, nous assistons ainsi au foisonnement de la mention « traduction intégrale et conforme au texte original » ; de nos jours, au contraire, on signale plutôt les pratiques qui entament l'unité et l'authenticité de la matière originale : les mentions « adaptation », « réécriture », etc., signalent une déviation de la traduction littérale. Or cette déviation en implique une autre, celle du régime de ressemblance qui s'est installé grâce à la matérialisation accrue de l'œuvre : nous ne nous contentons plus des ressemblances intelligibles entre un original et sa traduction mais nous demandons, par des allers-retours de notre regard, des ressemblances *perceptibles*. Cela se passe tout aussi bien au niveau des mots, des phrases, des vers ou des paragraphes, que de la syntaxe, du rythme et d'autres éléments apparemment formels ; tout aussi bien au niveau d'une perceptibilité évidente, qu'au niveau d'une perceptibilité culturellement déterminée. C'est que dans un régime où tout signifie, toute composante matérielle, ou perçue comme telle, doit être traduite. La lettre du texte issu d'une traduction doit en répondre dans toutes ses parties.

13. C'est ainsi que Dubeux lit l'opération de traduction de Ducis. *Cf.* Dubeux, Albert, *Les Traductions françaises de Shakespeare*, Paris, Éditions des Belles Lettres, 1928, p. 8.

14. *Cf.* Martinelli, Giovanni, « Préface du traducteur », *in* Manzoni, Alessandro, *Les Fiancés*, t. i., Paris, Hachette, 1901 [1877], p. ii.

15. Bien que sous l'expression 'traduction littérale' une foule de pratiques différentes se trouvent réunies, cette trajectoire d'émancipation de la lettre du binôme avec l'esprit nous a paru être la constante décisive dans l'évolution de la pensée traductive au long du XIX^{e} et XX^{e} siècles. Pour une analyse historique détaillée nous renvoyons au chapitre « Traduire en France au XIX^{e} siècle, la lente révolution de la matérialisation de l'original », *in* Bellomo, Paolo, *La Traduction à l'épreuve de l'imitation. Traduction, pastiche, pensées de la ressemblance en France et en Italie aux XIX^{e} et XX^{e} siècles*, thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Tiphaine Samoyault et Céline Frigau Manning, soutenue à l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, le 24 avril 2018.

Si, depuis le passage à un système de ressemblances perceptibles, cette prise en charge de chaque élément de l'original peut être considérée comme le degré zéro de la traduction, il existe d'autres pratiques qui mettent bien plus en relief cette tension non résolue entre immanence et évidence de l'écriture littéraire. Ainsi, dès les premières décennies du XIX[e] siècle, Giacomo Leopardi reprochait aux traducteurs allemands de produire des copies trop ressemblantes, se souciant trop des qualités extrinsèques de l'original. Selon le poète italien, la langue allemande afficherait ainsi son manque de caractère, le traducteur afficherait son manque d'art, et s'afficherait lui-même comme l'exécutant d'un processus purement mécanique. [16] Leopardi ne voit pas que parce qu'ils traduisent comme il le dit, les Allemands répondent en fait à la matérialisation, au devenir-document de l'œuvre d'art littéraire. Et s'il reproche aux Allemands d'imiter « les mots et pas les choses », c'est parce qu'il ne s'est pas rendu compte que les mots sont devenus les choses à imiter par la traduction. Antoine Berman n'a fait que donner une visibilité accrue à cette tradition traductive qui avait déjà largement influencé, plus ou moins directement, la pratique et la pensée françaises de la traduction. [17] Les stratégies de traduction littérale de ce dernier apparaissent dans ce contexte comme des stratégies s'attachant à traduire l'évidence de l'œuvre littéraire, sa matérialité.

L'opération du calque dans la traduction du *Paradis Perdu* par Chateaubriand [18] doit être pensée à l'intérieur de ce paradigme matériel. Cela nous permet de soustraire son entreprise à l'analyse réductrice qu'en donne une partie de la recherche universitaire quand elle affirme que l'utilisation transitive du verbe 'émaner' est « un maniérisme qui manifeste non pas *une réalité objective, mais une subjectivité créatrice* » ; ou bien que la traduction de Chateaubriand « est belle, et juste, et [que] cela devrait lui suffire » ; et qu'« on ne peut pas, en toute rigueur, affirmer qu'elle soit plus objective qu'une autre » [19]. Croire au calque veut dire croire à la dose d'objectivité dont il se fait porteur, au court-circuit intertextuel qu'il peut permettre de concevoir ; ce qui en rend fertile l'analyse, le calque étant toujours, même hors métaphore, à la fois contact et perte matérielle de l'origine. [20] Dans un contexte d'étude épistémologique, il faut

16. Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, trad. B. Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 1214 : « [Les traductions allemandes] non seulement conservent (d'après ce que l'on dit) le caractère de l'auteur et de l'intégralité de son style, non seulement imitent, expriment, représentent le génie et le caractère de la langue en question, mais répondent vers par vers, mot par mot, syllabe par syllabe aux vers, aux constructions, à l'ordre précis des mots, à leur nombre, au mètre, au nombre et au rythme de chaque vers, [...] à toutes les qualités possibles extrinsèques et intrinsèques qui se retrouvent dans l'original, dont elles ne sont par conséquent pas des imitations, mais des copies aussi proches que peut l'être la copie d'une toile peinte exécutée sur un panneau de bois, ou la copie à l'huile d'une peinture à fresque, ou la copie en mosaïque ou gravée sur cuivre d'une peinture de mêmes dimensions que le tableau ».

17. Chevrel, Yves *et alii, Histoire des traductions en langue française, Dix-neuvième siècle (1815-1914)*, Paris, Verdier, 2012, p. 53-54.

18. Chateaubriand, François-Réné de, « Remarques » *in* Milton, John, *Le Paradis Perdu*, Paris, Renault et Cie, 1861, p. III-IV : « J'ai calqué le poëme de Milton à la vitre ; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie. [...] Or, je sais qu'émaner en français n'est pas un verbe actif ; un firmament n'émane pas de la lumière, la lumière émane d'un firmament : mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise ; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre ».

19. Folkart, Barbara, *Le Conflit des énonciations, Traduction et discours rapporté*, Montréal, Ed. Balzac, 1991, p. 368. Cité aussi par Lombez, Christine, « Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett », *Poétique* 2003/3 (n° 135), p. 355-379.

20. Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit, 2008, p. 18.

lire tout discours comme une « structure parlée du perçu » [21], ce qui revient à dire que ce qu'un traducteur croit traduire *est* ce qu'il finit par traduire. Loin d'être une rêverie qui permet d'échapper à la réalité, le fantasme doit être vu comme ce qui donne à la réalité son cadre. [22] Le calque syntaxique de Chateaubriand exprime sa foi envers l'évidence de l'œuvre d'art littéraire et essaie de la faire survivre dans le texte cible par une forme de hantise.

4 Au-delà de la hantise : le *tel quel*

Les traductions homophoniques peuvent être pensées dans le sillon inauguré par l'entreprise de Chateaubriand. Les premiers vers de l'« Odi et amo » du *Catulle restitué* de Marcel Bénabou peuvent nous aider à en comprendre les similitudes et les différences :

Odi et amo. Quare id faciam	O diète à mots couards !
	Raide face et âme . . . [23]

Commençons par considérer les sons comme la matière à traduire de l'original. L'évidence a changé d'objet mais garde sa structure épistémologique : l'œil et l'intellect de Chateaubriand identifiant une structure syntaxique sont ici remplacés par l'oreille de Bénabou identifiant des phonèmes lors de la lecture à haute voix d'un texte latin par un locuteur français n'utilisant pas la prononciation restituée. Ce qui semble changer, c'est le type de relation entre texte original et texte traduit : cette traduction homophonique semble refuser la hantise perturbatrice produite par le calque ; ce refus semble advenir comme si la hantise était une forme encore trop spirituelle de la traduction, pas assez matérielle. Car, dans le jeu du calque, nous sommes pris dans une tension entre immanence et évidence de la matière originale : elle est présente comme contenue dans la traduction (immanence), et pourtant visible (évidence). Dans cette tension entre immanence et évidence, le vers « O diète à mots couards ! » fait pencher la balance du côté de l'évidence : l'original ne s'empreint pas sur la traduction, il veut y être présent moins à l'identique que *tel quel*. Bénabou s'efforce de garder à l'identique la matière sonore de l'original. Il est vrai que dans l'exemple cité le [i] du « id » n'est pas reproduit à l'identique. Toutefois, la reproduction des autres sons a donné lieu à des phénomènes d'homographie permettant à l'œil de réintégrer le « i » du « id » dans le mot « raide ». Cela n'est possible, bien évidemment, que dans le cas où la traduction se fait entre deux langues utilisant le même alphabet.

Loin de rompre avec l'exigence et le fantasme de transparence de la traduction ordinaire, la traduction homophonique en porte la logique jusqu'au bout. Sa transparence graphique et sonore est si poussée qu'elle n'arrive pas à se débarrasser de l'original, auquel elle renvoie sans cesse et qu'elle transporte, matériellement, dans le nouveau texte. Pour être lues, pour être appréciées en tant que traductions, les traductions

21. Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, PUF, 2015 [1963], p. 8.

22. Marchioni-Eppe, Janine, « Le Fantasme. Un concept fondamental pour la psychanalyse ? », *Le Trimestre Psychanalytuque*, n° 1/1993, Actes des journées de Chambery, 13 et 14 juin 1992, Paris, Association Freudienne internationale, 1993, p. 1-3.

23. Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1988, p. 145.

homophoniques strictes ont besoin des aller-retours de l'oreille ou du regard ; la ressemblance avec la matérialité de l'original devient le critère majeur de leur évaluation. Pour elles, remplacer complètement l'original reste possible mais paraît avoir des conséquences bien plus lourdes que pour une traduction ordinaire. Lorsque nous lisons les vers de Bénabou à la place et indépendamment de l'original, sans que le souvenir de celui-ci intervienne, ils occupent de façon évidente un espace social qui ne se soucie pas d'être comparable à celui de l'original, ils font éclater les relations de celui-ci avec son référent, avec la tradition, avec l'institution littéraire et les critères de distinctions qui y règnent. Ce faisant, la traduction homophonique rend plus manifeste ce qui se passe, dans une moindre mesure, lors de n'importe quelle traduction : un nouveau monde référentiel est imposé à l'œuvre originale. Dans ce nouveau monde, la traduction ordinaire peut souvent jouer du *commun* qui existe entre les deux cultures, en exploitant un répertoire linguistique et littéraire construit au travers d'échanges mutuels ou avec les mêmes interlocuteurs.

Or, la traduction homophonique rompt avec cette logique également. Le *Catulle* de Bénabou représente une traduction originale non pas dans la mesure où elle est un texte premier, mais parce qu'elle crée des relations intertextuelles absolument nouvelles par rapport à ce qu'avaient fait, avant elle, les autres traductions ou l'original lui-même. Toute la littérature française faisant référence directe ou indirecte à l'*Odi et amo* catullien n'a plus aucune utilité, aucun *topos* de la souffrance amoureuse dans la tradition littéraire occidentale ne servira à lire l'« O diète à mots couards ! » de Bénabou. La fonction mémorielle de l'intertextualité continue à jouer dans l'homophonie, mais en créant une relation exclusive avec l'original, en mettant hors-jeu toute la mémoire précédente, en créant un champ du refoulé, du refoulable.

Par ailleurs, lire des traductions homophoniques sans leurs originaux paraît restreindre le public auquel s'adressent les textes. Ainsi, un manuel de médecine, le catalogue Ikea ou la *Divine Comédie* traduits homophoniquement auraient un lectorat bien moins diversifié que les trois originaux. Un lectorat qui se réduirait sans doute à ceux et celles qui s'intéressent au processus lui-même, à ses enjeux théoriques, à ses effets créatifs et expérimentaux. [24]

5 La ressemblance, mise à mort et survie

Proposons alors une lecture consciente de cette coprésence matérielle de l'orignal et de sa traduction, lecture qui n'aurait pas besoin des aller-retours continuels du regard ou de l'oreille ; une lecture gardant uniquement dans sa mémoire ce qui permettait à la matière de l'orignal de tenir : sa langue, son sens, sa force poétique. Nous voulons comprendre quelle connaissance est rendue accessible par cette lecture des traductions homophoniques, analyser les objets et les modes de cette connaissance qui, jusqu'à présent, ont été si peu analysés par la recherche. Un manque de reconnaissance qui est sans doute lié au reproche que Leopardi faisait aux traductions allemandes et qui accompagne tout processus vu comme mécanique dans une grande partie de l'histoire

24. Ne pas mentionner que l'œuvre à lire est une traduction impliquerait bien d'autres enjeux qui, faisant sortir le texte du domaine de la traduction, excluraient également toute possibilité de réflexion sur la traduction homophonique. C'est pour cette raison que nous ne prenons pas en compte ce cas de figure ici.

de l'art. Un reproche qui, pendant des siècles, a exclu la traduction du domaine de l'art et en a fait un objet invisible. [25]

Cette exclusion est ce qui, à présent, peut nous permettre de poser la question de la ressemblance perceptible en traduction, en nous servant d'exemples situés en deçà du territoire de l'histoire de l'art. C'est en sortant de la perspective esthétique que la perception de cette ressemblance peut s'ouvrir à une analyse renouvelée et significative, afin de nous renseigner davantage sur le devenir-document de l'œuvre littéraire et sur la matérialisation de l'original. Dans *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman définit ce qu'est la ressemblance avant d'être le résultat de la compétence mimétique de l'artiste :

> La ressemblance est d'abord un paradigme anthropologique : elle pose une question de transmission – « à même l'humain », si l'on peut dire, là où se conjuguent la reproduction sexuelle et l'institution généalogique. Ressembler, c'est d'abord ressembler à ses parents, et l'organisation symbolique d'une société se doit d'inventer, à chaque fois, la loi congruente pour exprimer ce rapport visuel, cet héritage lourd de sens. Dans un tel contexte, certains objets sont institués à leur tour pour réifier la transmission de ressemblance : ce sont les images. [26]

Cette transmission de ressemblance « à même l'humain » peut être mise en relation avec la transmission de ressemblance *à même la matière sonore* des traductions homophoniques. Nous devons toutefois éviter le piège tendu par des analogies trop usées comme celle de la filiation, ou par des analogies assez peu fertiles comme celle du patrimoine génétique se répliquant à l'identique sans que l'intervention humaine, dans sa créativité, y joue un rôle décisif. Penser la coprésence matérielle de l'original et de la traduction par l'opération du traducteur homophonique nous entraîne vers le territoire des images créées et vers celui de leur généalogie.

Pour Didi-Huberman, la généalogie se définit comme un rapport entre « *vie donnée* et *vie perdue* » [27] : pour que quelque chose survive, une autre doit savoir disparaître, « pour transmettre un héritage [...], il faut d'abord mourir » [28]. Les traductions homophoniques font violence à l'original, elles en tuent une bonne partie, plus que ne le fait le calque : pas de syntaxe conservée, pas de structure sémantique ; même l'unité souvent indivisible de la traduction, le mot, est vouée à disparaître. [29] Seuls les sons survivent, matières apparemment indestructibles. Nous allons essayer de lire la traduction homophonique comme une image de l'original où se joue la relation entre

25. Sur l'invisibilité d'un objet pour une discipline, nous renvoyons à l'« Ouverture » de Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 9-55.

26. Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact*, *op. cit.*, p. 52.

27. *Ibid.*, p. 55. Nous pouvons reconnaître là un avatar du contact et de la perte évoqués pour le calque chateaubriandien.

28. *Ibid.*

29. C'est ce qui n'arrive pas dans la traduction homophonique proposée par François Le Lionnais dans le second manifeste de l'Oulipo, l'un des exemples souvent cités comme inaugurant l'époque des traductions homophoniques qui nous intéresse ici : « Un singe de beauté est un jouet pour l'hiver » traduisant le vers de Keats « A thing of beauty is a joy for ever ». L'unité du mot est ici sauvegardée, ce qui fait que la traduction n'est pas strictement homophonique. *Cf.* Le Lionnais, François, « Le Second manifeste », *in* Oulipo, *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 26-27.

l'*encore vif* et le *déjà mort*, où le document qu'est l'œuvre originale peut continuer à se livrer. Laisser tomber un corps, c'est peut-être le laisser tomber en produisant des échos dantesques, le laisser tomber *come corpo morto cade*, comme tombent les corps morts. Et pourtant nous allons montrer comment, dans ce *déjà mort* de la matière originale, il peut y avoir du vivant, de l'*encore vif*.

Des crânes, objets d'un culte voué aux ancêtres, découverts en 1953 dans les vestiges de Jéricho et datant d'au moins huit millénaires avant notre ère, présentés dans *La Ressemblance par contact*, peuvent nous aider à penser cette survivance de la matière de l'original dans une autre vie que la sienne, une vie ultérieure. [30]



Ilustration 1 – Crânes surmodelés retrouvés dans les sites du Néolithique pré-céramique de Jéricho. 7300-6000 av. J. C., Londres, British Museum et Kenyon Jericho Archive (UCL).

Dans cette pratique funéraire, le crâne du mort sert de base, de matrice, pour un nouveau visage, très probablement le portrait du défunt. L'intérieur est rempli de terre, les traits du nouveau visage sont modelés sur la partie antérieure avec de l'argile (parfois peinte avec des couleurs pouvant évoquer la carnation de la peau), les os du crâne restent découverts, visibles. [31] Dans un même objet se trouvent des formes et des matières empruntées, empreintées et sculptées.

Le rôle joué par les os du crâne peut être pris comme une allégorie nous engageant à questionner le rôle que les signes graphiques et les sons de l'original jouent dans les

30. Pour une bibliographie et une description plus détaillée des crânes et de leur possible rôle dans des rites funéraires, nous renvoyons à Stordeur, Danielle, Khawam, Rima, « Les crânes surmodelés de Tell Aswad (PPNB, Syrie). Premier regard sur l'ensemble, premières réflexions », *Syria* [En ligne], 84/2006 (`www.journals.openedition.org/syria/321`).

31. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 55-56.

traductions homophoniques : ils sont une matière empruntée, vestige visible et mort d'un corps qui a été vivant ; ils servent de point de départ, de matrice immédiate, de « portant physique » [32] et perceptible pour le moulage et ensuite pour le modelage figuratif. À ces deux derniers, nous faisons correspondre, dans le texte cible, la construction d'un nouveau sens et l'adaptation phonétique des sons pour la recevabilité dans l'autre langue.

Pour ne pas nous limiter à la citation de Bénabou, et pour profiter du seul espace où la nature *à contrainte* du processus nous offre l'opportunité d'une traduction non-littérale de notre propre main, voici une traduction homophonique personnelle d'un poème d'Ungaretti :

Soldati	Sold out here
Si sta come	Sister, come,
d'autunno	head out, who knows ?
sugli alberi	who ? Lee, Al ?
le foglie. [33]	Barely deaf, Holy Her.

Le passage de [komedautunno] (« come d'autunno ») à [kʌmhɛdaʊthunəʊ] (« come, head out, who knows ») dans notre traduction d'Ungaretti montre la part de transformation esthétique propre au modelage figuratif du crâne. Dans cette comparaison, ce qui reste de l'œuvre originale – tout comme le crâne – n'est plus seulement lettre morte, vestige ou trace, il devient le centre d'un jeu dialectique qui ouvre sur l'invention, sur l'intervention créatrice du sujet. La matrice et la matière nouvelles créent en coprésence une nouvelle vie, une survie de l'original sous des formes inconnues à la traduction ordinaire. Se crée ainsi une dissemblance–ressemblance perturbante entre une œuvre qui a perdu sa face et une traduction qui ne la laisse pas tomber, qui la sauve en lui offrant un masque dont l'objectif est de cacher pour laisser voir. Défigurer et refigurer sont les deux phases essentielles de cette opération dans laquelle une matière à la vie éteinte cède sa place à une matière à la vie nouvellement-née, grâce à une transformation partielle de la matière : tous les signes graphiques mutilés dans l'original et excroissants dans la traduction.

Odi et amo. **Q**uare id fac**i**am	O diè**t**e à mo**t**s **co**uar**ds** ! R**a**ide fac**e** **et** âm**e** …
Sold**at**i	Sold **ou**t **here**
Si st**a** come d'aut**u**nno s**ugli** alber**i** le fo**gli**e.	Sist**er**, come, **he**ad **o**ut, **who k**no**ws ?** **who ?** L**ee**, Al **?** B**a**rel**y** **d**e**af**, **H**ol**y**

32. *Ibid.*
33. *Ibid.*

Ce à quoi s'ajoutent, bien évidemment, tous les nouveaux sons permettant l'accueil dans la nouvelle langue.

6 Des traductions comme les autres ?

Grâce aux traductions homophoniques, nous percevons la tension entre immanence et évidence de l'œuvre d'art, tension inhérente à toute traduction. Un des fantasmes de celle-ci – créer une transparence permettant d'accéder à l'original (voire créer la présence réelle de la matière de celui-ci) – semble ainsi se réaliser. Nous voyons que par sa parfaite exécution au niveau du son, la traduction homophonique finit par entraîner de l'opacité ailleurs. Croyant reproduire à l'identique certaines qualités auditives de l'original, elle ne peut s'empêcher d'enlever et d'ajouter de la matière à d'autres niveaux.

Or, nous proposons de prendre ce corps-à-corps des deux matières – de l'original et de la traduction – comme le corrélat objectif de ce qui se passe dans la plupart des traductions depuis environ deux siècles, depuis l'installation progressive en France de la matérialisation de l'original. Si nous reprenons la proposition esquissée plus haut selon laquelle l'oreille recevant les sons est déterminée culturellement dans l'identification de ceux-ci, leur reproduction dépendant de cette matrice subjective et collective, la matérialité de ces sons peut être conçue comme étant du même ordre que la syntaxe d'un texte, que sa poétique, sa signification, son référentiel. Ce n'est pas uniquement l'énonciation qui a un accent mais aussi l'oreille. Dirk Weissmann a d'ailleurs recours à l'expression « calque phonétique » [34] pour analyser le procédé de traduction homophonique.

Cela illustre moins l'abstraction irréductible de toute perception que la dialectique inhérente à celle-ci. La matérialité des sons à traduire homophoniquement peut être conçue comme étant du même ordre que la syntaxe d'un texte à traduire, du même ordre que sa poétique, sa signification, son référent. La concrétude du signe graphique et des sons est donc tout aussi abstraite que leur interprétation, l'abstraction de cette dernière est tout aussi concrète que les premiers. La matière qui constitue l'art d'une œuvre dans un autre monde (linguistique, culturel ou historique) est tout aussi traduisible et intraduisible que le contenu qu'elle porte.

Ainsi, la différence entre traductions homophoniques strictes et traductions plus classiques peut en fin de compte être relativisée : face aux premières, nous sommes confrontés à de la ressemblance perceptible par le son, par la graphie et par le vestige. Face aux deuxièmes, nous sommes confrontés à la ressemblance perceptible par différents degrés de hantise : leur « portant physique » nous est invisible, il est dissimulé mais leur matrice reste perceptible par l'espace même de la comparaison. Si nous suivons notre allégorie du crâne, nous serions devant une tête modelée sans os saillants : ceux-ci seraient entièrement recouverts, leur matérialité serait invérifiable mais l'apparence même de l'image nous signalerait la présence des os. C'est peut-être cette inaccessibilité, cette mise à mort matérielle de l'original, de son immédiateté, qui permet aux traductions ordinaires de le remplacer de façon momentanée, d'étendre

34. Weissmann, Dirk, « Stop making sense ? Ernst Jandl et la traduction homophonique », *Études germaniques*, n° 2, avril-juin 2014, p. 293. Voir également sa contribution à ce volume.

leur ressemblance du visage à d'autres parties du corps et de jouer le jeu du vivant, de l'indépendance, de jouer le jeu de l'œuvre d'art littéraire.[35] Alors qu'un roman traduit de façon homophonique aurait des fortes chances d'être illisible. Il pourrait ressembler à ces crânes dotés de figurines-support évoquant un corps :



Ilustration 2 – Crâne surmodelé sur figurine-support provenant de Ramad (Syrie), vers 6000 av. J.-C., Damas, musée.

Un corps qui rompt par disproportion la puissance de la ressemblance à même le réel. Bien évidemment, pour que la comparaison que nous venons de faire ait du sens, il faut reconnaître encore une fois que crânes et traductions instituent l'origine comme moment de vérité, la matière attestant l'origine comme témoin de ce moment de vérité.

Nous avons essayé de montrer dans quelle mesure la traduction littéraire a mis en œuvre cette reconnaissance tout au long XIX^{e} siècle, en instituant le régime des ressemblances perceptibles dans lequel nous continuons à vivre. Aujourd'hui et depuis quelques décennies, cela nous permet d'appeler traduction l'opération homophonique questionnée par le présent ouvrage.

35. C'est à la lumière de cette idée que doit être relue la phrase de Derrida cité au début de cet article.