

L'autre (langue)

Six notes vagabondes sur le vagabondage linguistique

ENZO CORMANN

1. En 1983, j'ai reçu par la poste le tapuscrit de ma première pièce traduite: un monologue intitulé *Credo*, publié en français l'année précédente aux éditions de Minuit¹. J'avais alors 30 ans. Je me souviens d'avoir éprouvé un sentiment d'accomplissement supérieur à celui éprouvé lors de la création de la pièce, l'année précédente au Théâtre de l'Athénée — et d'en avoir conçu une forme de culpabilité artistique: l'impératif catégorique du dramaturge n'était-il pas entièrement scénique? Plus-value narcissique mise à part, qu'est-ce que le passage dans une autre langue pouvait bien ajouter à ce geste d'écriture (pour la scène)? Je me souviens d'avoir déchiffré ce texte, ou plutôt cette nouvelle version du texte, en traduisant à mesure les phrases en allemand (que je ne pratique pas) à travers le souvenir aigu des françaises. À la considérer terme à terme, phrase après phrase, la traduction paraissait scrupuleuse. Mais il m'était impossible d'en saisir la tonalité générale, comme le rythme et la cadence, le phrasé, l'intensité... De sorte que je me sentais simultanément comblé et dépossédé, et que mon premier mouvement de pensée fut de considérer cette traduction — ainsi d'ailleurs qu'un certain nombre des suivantes — comme une façon de texte au second degré: l'ombre de l'original ou sa photographie en noir et blanc... En somme, une trace dans l'autre langue; signe d'une présence initiale et témoignage d'une substance, comme dans la locution adverbiale «en substance», signifiant «pour ce qui concerne l'essentiel, le fond (d'un texte ou de paroles)»². Mais également «pour mémoire», comme s'il ne s'agissait que de faire savoir qu'a été écrit quelque jour, ailleurs, pour la scène un texte ressemblant à cela.

2. C'est en travaillant avec les traducteurs et traductrices, en m'efforçant de répondre à leurs questions comme en partageant leurs interrogations littéraires, dramatiques et théâtrales, que j'ai appris à considérer la traduction comme une véritable, et possiblement récurrente, renaissance d'un texte. J'ai peu à peu capté que le regard qu'elle lui porte produit un éclairage resingularisant par le double jeu de l'empathie littéraire (respect

scrupuleux de la lettre du texte) et de la réinvention nécessaire (métamorphose linguistique du corps textuel). Le traducteur ou la traductrice n'effectue pas tant un travail de «passeur» (de quelle marchandise ou population clandestine?) qu'une opération d'extension subjective du poème dans une autre culture, une autre musicalité et d'autres paysages. Il ou elle désigne par ses choix d'écrivain(e) l'altérité foncière de toute écriture et, simultanément, qu'il n'est aucune altérité rédhibitoire — opaque, impartageable. La déterritorialisation littéraire (et dramatique) a ceci de précieux qu'elle réinjecte du mouvement dans un artefact censément achevé, immuable, infrangible...: le texte dans sa version dite définitive (adjectif à fâcheuse résonance mortifère: «Le définitif, songez à ce mot. Les vivants voient l'infini; le définitif ne se laisse voir qu'aux morts»³).

3. La fidélité, pour ne pas dire la proximité, n'est pas sans effet sur cette déterritorialisation de l'écriture: Fernando Gomez Grande, qui a traduit en espagnol ces vingt dernières années une trentaine de mes écrits théâtraux (dramas, *jazz poems*, essai), peut à bon droit se considérer comme co-auteur, non seulement bien sûr de chacun de ces ouvrages, mais de l'œuvre dans son entier. Qui sait d'ailleurs s'il n'est pas devenu au fil des ans l'un des principaux, sinon le principal destinataire de mes pièces? Mais «co-auteur», vraiment? Persiste et signe: co-auteur du texte espagnol, il va sans dire, mais également du texte en tant qu'ouvrage artistique singulier. Car il n'y a pas d'un côté le texte original et de l'autre ses «versions» espagnoles, allemandes, italiennes ou turques... Grâce à la traduction, le texte devient artefact protéiforme (multilingue, ubiquitaire,

1- Traduction Ewald Presker, publiée en 1985 par Verlag Droschl Graz, Autriche.

2- Définition du CNRTL, voir : www.cnrtl.fr/definition/substance/substantif

3- Victor Hugo, *Les Misérables*, Livre 5, chap. IV.

instable) doté de devenirs étrangers qui produisent leurs effets en retour dans la langue même de sa conception. Il est né dans une langue, a grandi dans d'autres, et fait retour en étranger dans sa langue d'origine. «Si l'original appelle un complément, c'est qu'à l'origine il n'était pas là sans faute, plein, complet, total, identique à soi», écrit Derrida⁴. Ce texte passé par l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie, la Grèce, la Turquie, la Pologne...⁵ comment le re-connaître quand il me re-vient, charriant des échos indéchiffrables, de l'ailleurs inconnu (de moi) et d'irréductibles différences – différences d'avec lui-même, au sein de son identité inassignable, déclinable à l'infini, mouvante et nomade. Je ne le reconnais pas (ou pas tout à fait) mais «lui» me reconnaît, c'est-à-dire me connaît à nouveau, me (re)découvre en m'ôtant la protection de la langue maternelle. Benjamin: «Libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur.»⁶ «*Gnôthi seautón*», me chante la traduction: connais-toi toi-même en te départant du connu, de la langue même dans laquelle tu crois te connaître, et dans laquelle ton texte croit connaître le monde. Apprends donc que tu ne connais rien, et apprends à mieux connaître ce «rien».

4. Je reconnais volontiers être un piètre interlocuteur de mes traducteurs et traductrices. Interrogé par écrit sur le sens précis (manifeste, sous-entendu, latent...) d'une formulation, je paraphrase interminablement jusqu'aux limites de la réécriture. Ce que faisant, bien sûr, je ne fais qu'aggraver leur incertitude. Je «raconte ma vie» en «tournant autour du pot», alors qu'on attend de moi des précisions sémantiques, si possibles lapidaires. Je ne peux décidément pas me résoudre à mettre un signe égal entre un mot en situation et l'énoncé de sa signification usuelle: ça ne colle pas. Alors je brode et, comme Raoul Volfoni dans *Les Tontons flingueurs*, «je correctionne plus: je dynamite, je disperse, je ventile...» Ça me réveille la nuit. Sur mon carnet de chevet, je note dans l'obscurité «sacquer = encaisser. Je l'encaisse, donc c'est dans le sac.» Au réveil, j'ajoute «Et désormais: je le calcule – ou pas.» Imbroglia garanti! Cela dit, je ne suis certainement pas l'auteur le plus incommode à traduire, même si dans certains textes, l'usage immodéré des subordonnées et l'empilement des adjectifs peut constituer un défi dans des idiomes moins tâtilons que le français...

4– Jacques Derrida, «Des tours de Babel», in *Difference and Translation*, Ithaca, Cornell Press, Joseph Graham, 1985, p. 232.

5– Par exemple *Diktat*, Paris, Minuit, 1995, pour la version française.

6– Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», in *Œuvres I*, Gallimard, Paris, 2000, p. 258.

7– Paris, Minuit, 1997, pour la version française. Éditions de l'Université de la Communication de Chine, trad. Li Yumin, Pékin, 2006.

Dois-je confesser en outre que ne pratiquant réellement aucune autre langue que ma langue pater-maternelle (à l'exception de l'anglais que je parle comme un enfant de 6 ans qui montrerait quelques dispositions pour la philosophie), je me relis en portugais ou en grec avec une curiosité qu'on pourrait qualifier de moléculaire, ou de microscopique – faute bien sûr de pouvoir considérer la silhouette du texte, son allure et sa tonalité générale. Je m'arrête à un mot, une construction de phrase, pensant à chaque instant «en français, ça donnerait quoi?» Quelquefois – pas souvent, d'après moi, mais tout de même –, c'est meilleur (mieux vu, mieux dit) dans «l'autre langue». J'ai des remords, je suis un peu jaloux – mais rassuré, vu qu'il ou elle assure!

5. Je ne surprendrai personne (en tout cas peu d'écrivain(e)s) en reconnaissant que la réception de l'édition chinoise de *Toujours l'orage*⁷ m'a causé un choc. Passé l'excitation exotique, m'a gagné le sentiment vertigineux que ce que j'avais sous les yeux pourrait être n'importe quel texte. Non que je fusse en peine de trouver dans mes relations quelqu'un(e) susceptible de décrypter le texte chinois, et donc d'avérer le rapport de correspondance avec la pièce française, mais je ne discernais même plus au fil des pages – hésitant même sur, si j'ose dire, le sens de la lecture – quel ensemble de signes renvoyait à quel autre. Le nom même de l'auteur (mon propre blaze, donc) m'était devenu opaque. Comment savoir, au-delà de la consonance, éventuellement vérifiable sur Google traduction, si cet être chinois-là avait un quelconque rapport avec moi?

Le titre me parut solennel, évoquant peu l'humain, posé comme une suite d'objets, peut-être bien rituels, alignés sur une étagère.

En avant-dernière page, la photo du traducteur, M. Li Yumin, me fixait depuis cet ailleurs absolu. Il me sembla distinguer au revers de son veston la trace d'une décoration – peut-être l'ambassade de France l'avait-elle fait chevalier des Arts et Lettres... Quelque chose dans sa coiffure, ses cheveux nettement plus «libres» que le nœud de sa cravate, me le donnèrent à imaginer débarrassé de son col empesé et de la paire intimidante de lunettes intergalactiques qui cadrerait son regard (elles me rappelaient les fausses lunettes de vue qu'avait adoptées le Che pour parfaire son changement de look lors de son aventure révolutionnaire congolaise).

L'homme que je finis par entrevoir était un quadragénaire fervent, lettré et habité, dont je devais apprendre par la suite qu'il avait fait une partie de ses études à l'université de Rennes, avait passé douze années dans une «école pour recyclage de cadres à la campagne», suite à la révolution culturelle, et que, devenu professeur à l'École normale supérieure des langues étrangères de Pékin, il est notamment le traducteur chinois d'Hugo et

Extrait de *La Révolte des anges*,
texte japonais et texte français.

Mort cela ne faisait (bien dommage) pas
l'ombre d'un doute
Cher disparu du cercle raréfié de ses chers sur-
vivants
Cher à lui-même aussi sans doute à peu de
choses près
Se mentant à lui-même sans exagération (plu-
tôt moins que bien d'autres à ce qu'il lui
semblait)
Juste assez pour surnager dans la fiction brouil-
lonne qu'est toute vie sur Terre
L'existence lui paraissant un de ces scénarios
qui passent indéfiniment de mains en mains
pour réécriture
Et connaissent au fil des années autant de ver-
sions qu'ils ont connu d'auteurs
Vue sous cet angle l'existence lui pesait sale-
ment
Et le fait de tenir le rôle-titre de ce film jamais
fait mais sans cesse à refaire
Lui donnait l'impression nauséuse de chevau-
cher un serpent de mer

死、(残念ではあるが) それは疑いのない事実だ
残された大切な者たちの益々薄くなつていく環から奴は消えちまった、皆
にとつて大切だった男

奴は、多分、皆とほぼ同じくらい自分自身も大切に思っていた
控えめに自分自身を欺き(彼からしてみれば他の多くの者たちよりも控え
めにそうしていたんだが)

地球上にあるありとあらゆる人生と言う書きかけの作り話のなかで生き残
るためにほどよく存在しながら

存在というものが奴にはシナリオの一つのようなものだった、人の手から
手へと際限なく手渡され、書き直されて行くあのシナリオ

何年もの間、作者の数だけ版を重ねたシナリオさ

こんな風に見てみると、存在というのは奴には重しとなっていた

決して完成されることなく絶えず作り直されて行くこの映画のタイトルロ
ールを演じるという事実が、ウミヘビに股がっているような吐き気をする

感じを双に与えていたんだ

de Gide. M. Li est aujourd'hui âgé de 80 ans. Nous ne nous sommes jamais rencontrés, n'avons même jamais correspondu. Je l'imagine cherchant à faire sienne dans sa langue une période comme celle-ci :

«STEINER, tout en peignant.— Le noyau noir de la vision... au centre de la vision l'infime béant trou noir... où la vision s'abîme... ci-gît le sujet... ce qui s'appelle tourner autour du pot... autour du mot... du mal... le mal est fait... l'effet... l'effet est saisissant ce qui veut dire... qu'on est saisi, ce qui veut dire? (*Entre Goldring, portant des bûches*) que les huissiers sont dans le coin. (*Arrête le magnétophone.*) Maître Goldring. (*L'observe ranger le bois.*) »

Comment le professeur Li se représentait-il alors l'auteur de ces lignes? Se le représentait-il seulement? ou bien s'efforçait-il plutôt de se représenter Theo Steiner (le personnage) en son ermitage morvandiau? Se concentrait-il sur la langue de l'auteur ou sur le corps du personnage? Ce passage en chinois ne compte pas moins de trois notes en bas de page, renvoyant, comme il était prévisible, aux jeux de langue intransposables terme à terme. Ce qui fait signe dans la langue s'évade du mot pour circuler entre les idéogrammes. Le sens pousse entre les signes comme le chiendent sur la

muraille de Chine. Le texte passe le mur du sens. Il est mon ouvrage, mais ne m'appartient plus: j'ai pour de bon passé la main.

6. J'ai beau me répéter qu'il n'y a pas de texte au théâtre, mais seulement de la parole, et que l'opération théâtrale est en tout premier lieu arrachement du texte à la page, incorporation pneumatique par corps actant sonnant et trébuchant..., je ne peux m'empêcher, y compris au spectacle, de grapher mentalement le texte — ou, dirons-nous, la partition verbale. La verticalité japonaise, véritable cataracte verbale, a complètement remodelé ma perception d'un texte comme *La Révolte des anges*⁸.

Rien qu'à considérer la traduction de ce propos du «desperado joyeux» (pseudonyme angélique de Bernard-Marie Koltès)⁹, on se dit que le miroir de la traduction ne nous reflète pas tant qu'il ne nous réplique. Dans l'exemple ci-dessus (format *tategaki*): écriture du ciel

8— Traduction Kiyoshi Kitagaki, 2016.

9— Je reproduis ici la graphie du même passage dans les deux livres.



Enzo Cormann et sa traductrice Ziba Khadem Haghighat à la Maison des artistes de Téhéran. © DR.

vers la Terre et de l'aube au coucher du soleil: de haut en bas et de droite (ouest) à gauche (est); texte debout vs parole rampante; lecture à rebours; absence d'air entre les mots – masse textuelle, «patmo»¹⁰... Jets plutôt que pointillés, *legato* plutôt que *staccato*.

Devenir-danse du texte dans la graphie persane (la graphie et le «chant» de la langue dite), comme en témoignent les pages de la traduction de *L'Autre*, par Ziba Khadem Haghighat¹¹:

Tout se passe comme si le texte avait enfin trouvé (à l'autre bout du monde) à justifier son titre. L'autre persan, ce n'est pas «L'Autre», mais:

دیگری

un mot dont l'alphabet perso-arabe fait un geste: celui d'une main qui danse et accompagne le chant, ou la transcription du ballet des doigts de la main gauche de la jeune oudiste iranienne Yasamin Shahhosseini... Le texte ne voyage pas, il est emporté. Et même si la traductrice doit faire preuve de prudence eu égard aux anges noirs penchés sur son épaule, elle chante cette histoire de femmes qui dansent sur sa table. Ici encore, la lecture à rebours de la nôtre (de droite à gauche, donc, et de la dernière à la première page du livre) manifeste ce regard rendu, plus encore que cette parole relayée. Suis-je encore présent dans ces volutes, ces arabesques, ces danses serpentine? Suis-je le danseur ou le dansé? La voix ou l'auditeur? «Écrire, c'est devenir, dit Deleuze, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. C'est devenir autre chose.»¹² Ligne de fuite, devenir-monde, devenir-chant, devenir-imperceptible... Le texte est un théâtre, les traducteurs et traductrices en sont les interprètes, et j'en suis le souffleur.

10– Néologisme du poète Christophe Tarkos (1963-2004) désignant sa pâte de « mots englués » et « collés ».

11– Paris, Minuit, 2006, pour la version française. Téhéran, Nimaj Publishing, 2018.

12– Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs-Flammarion, 1996, p. 54.