

D'« Altazor » à *Larva* : le courant transformationniste en traduction

Amaury de Sart

Volume 63, Number 2, August 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1055140ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1055140ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

1492-1421 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Sart, A. (2018). D'« Altazor » à *Larva* : le courant transformationniste en traduction. *Meta*, 63(2), 286–305. <https://doi.org/10.7202/1055140ar>

Article abstract

The *transformationist* movement in literature related to the French literary review *Change* (1968-1983), developed a conception of translation that mainly focused on poetical distortions, far from any consideration of fidelity to the original text. The case analysed is an excerpt of Julián Ríos's first novel *Larva*, translated by Gérard de Cortanze. Before approaching Gérard de Cortanze's strategies, his translation of Vicente Huidobro's poem "Altazor" along with its preface have been first taken into consideration. These were published a few years before his translation of *Larva*. One of the most remarkable features in de Cortanze's project of translating *Larva* relies therefore on the application of translation techniques of avant-garde poetry. From Annie Brisset's sociocritical perspective in her analysis of the translation of "Altazor" (2006; 2011), this article investigates the motivations of Gérard de Cortanze's translation of *Larva* in relation to its contemporary critical discourse.

D'«Altazor» à *Larva*: le courant transformationniste en traduction

AMAURY DE SART

Gent Universiteit, Gand, Belgique

amaury.desart@ugent.be

RÉSUMÉ

Le présent article porte sur les tendances traductives du courant transformationniste lié à la revue *Change* (1968-1983) à travers l'exemple d'un extrait du roman *Larva* de Julián Ríos traduit par Gérard de Cortanze. Cette traduction témoigne de nombreuses prises de liberté narratives et poétiques, conformément aux principes transformationnistes qui visent au détournement de la poéticité du texte original. Pour comprendre la position traductive de de Cortanze, sa traduction du poème «Altazor» de Vicente Huidobro et la préface qui l'accompagne, parues quelques années avant la traduction de *Larva*, ont servi de référence. L'une des particularités du projet de traduction de *Larva* réside dans le fait qu'il a été guidé par la traduction de poésie avant-gardiste. À partir de la perspective sociocritique d'Annie Brisset dans ses travaux sur la traduction d'«Altazor» (2006; 2011), cet article considère la traduction d'un extrait de *Larva* en lien avec le discours critique qui lui est contemporain.

ABSTRACT

The *transformationist* movement in literature related to the French literary review *Change* (1968-1983), developed a conception of translation that mainly focused on poetical distortions, far from any consideration of fidelity to the original text. The case analysed is an excerpt of Julián Ríos's first novel *Larva*, translated by Gérard de Cortanze. Before approaching Gérard de Cortanze's strategies, his translation of Vicente Huidobro's poem "Altazor" along with its preface have been first taken into consideration. These were published a few years before his translation of *Larva*. One of the most remarkable features in de Cortanze's project of translating *Larva* relies therefore on the application of translation techniques of avant-garde poetry. From Annie Brisset's sociocritical perspective in her analysis of the translation of "Altazor" (2006; 2011), this article investigates the motivations of Gérard de Cortanze's translation of *Larva* in relation to its contemporary critical discourse.

RESUMEN

En la literatura francesa de los años 60 y 70, el movimiento *transformacionista* en relación con la revista *Change* (1968-1983) desarrolló una concepción de la traducción que se enfocaba sobre todo en las intervenciones expresivas sin prestarle ningún tipo de atención a la fidelidad al contenido del texto original. El ejemplo tomado para percibir las prácticas transformacionistas es un extracto de *Larva* (la primera novela de Julián Ríos) traducido por Gérard de Cortanze. De Cortanze explicó su posición traductora unos años antes, en el prefacio de su traducción del poema creacionista "Altazor" de Vicente Huidobro. Por lo tanto, el proyecto de traducción de *Larva* debe entenderse a la luz de las estrategias traductoras de poesía vanguardista. A partir del enfoque sociocrítico de Annie Brisset en su análisis de la traducción de "Altazor" (2006; 2011), este artículo analiza la traducción de *Larva* con respecto al discurso crítico que la rodea.

MOTS CLÉS/KEYWORDS/PALABRAS CLAVE

change, hétérolinguisme, Julián Ríos, *Larva*, transformations
change, heterolingualism, Julián Ríos, *Larva*, transformations
change, heterolingüismo, Julián Ríos, *Larva*, transformaciones

Au début de l'année 1984, Julián Ríos livrait enfin *Larva. Babel de una noche de San Juan*¹, un projet de longue haleine entrepris dès 1973 avec la parution dans la revue mexicaine *Plural* d'un extrait où l'exploitation visuelle de la page et de la graphie, le plurilinguisme et la pulsion néologique témoignaient déjà du caractère démesuré de cette entreprise littéraire. Jusqu'à la publication complète du roman, plusieurs extraits ont paru dans diverses revues espagnoles, américaines et européennes. Elles laissaient apprécier l'évolution d'un projet qui n'a cessé de se redéfinir pendant près de dix ans. Trois extraits traduits en français ont également été publiés avant la première édition complète de l'original espagnol. Parmi ceux-ci, une traduction de Gérard de Cortanze pour la revue *L'ennemi* (Ríos 1978/1981, traduit par de Cortanze²). Elle prend pour original un extrait de *Larva* paru dans le quatrième numéro de la revue madrilène *Espiral*, «Avances» (Ríos 1978: 175-203³). La traduction de de Cortanze constitue le premier moment de la *translation* (Berman 1995: 17-18) de *Larva* dans les lettres françaises, qui se poursuivra notamment avec la traduction complète du texte par Denis Fernández-Recatalá et l'auteur⁴ et la parution de premiers travaux critiques sur l'œuvre riossienne en France.

1. Le projet poétique de *Larva*

Larva rassemble une multitude d'histoires rythmées par la folie créatrice d'un couple graphomane, Babelle et Milalias, perdu dans le Londres interlope des années 70.

Au cours de la nuit de la Saint-Jean, une fête costumée est organisée dans une villa abandonnée de Fulham à l'occasion de la parution d'une revue érotique: chaque invité reçoit à son arrivée une moitié de trèfle et doit retrouver celui ou celle qui détient l'autre moitié. Les deux protagonistes principaux, Babelle, costumée en La Belle au Bois dormant, et son compagnon Milalias, séducteur impénitent inspiré par Don Juan, se plaisent à décrire le monde qui les entoure par le biais de leurs références littéraires, leur leitmotiv étant que la vie se (re)vit plus intensément une fois (re)travaillée par l'écriture:

Vivir lo escrito y escribir lo revivido era uno de los trabajos parafrasisifosos de su insensatolondrado novelón de bellaquerías. Escribir, lo llamaban, sin caer en la cuenta de que se desvivían en el empeño. (Ríos 1983: 30)

Ils réécrivent à l'envi leurs expériences et mêlent constamment au récit principal une multitude d'autres récits faits de souvenirs et de réminiscences littéraires ou personnelles.

1.1. Le triptyque narratif

Placé sous le signe du trèfle (*A coger el trébol*, titre du premier chapitre et premiers mots du texte), *Larva* s'organise en un enchaînement de scènes et de notes réparties sur trois niveaux narratifs interdépendants qui déjouent le mode de lecture attendu. Les pages de droite forment le premier niveau, celui de la fiction proprement dite. Elles plongent le lecteur dans un dédale de références, d'expériences et de souvenirs anamorphosés par les (ré)écritures hallucinées de Milalias. Elles comportent également un très grand nombre de notes qui renvoient aux pages de gauche. Celles-ci correspondent au versant métalinguistique et métalittéraire du récit, à un espace de

jeu où les propos de la page de droite sont systématiquement détournés, retravaillés et commentés. Enfin, certaines notes de gauche comportent elles-mêmes des notas de la almohada [notes de l'oreiller], situées à la fin du texte. Composées par Babelle en français et traduites ensuite par Milalias, elles éclairent les événements du premier niveau (les pages de droite) par des retours en arrière et des remises en contexte.

Cette structure en niveaux narratifs solidaires décline en fait trois composantes (fictionnelle, métافictionnelle/métalinguistique et contextuelle) d'un récit unique et cohérent que le lecteur doit reconstituer en prenant une part active dans l'interprétation au moyen d'une lecture en spirale qui part de la page de droite, continue sur la page de gauche et se prolonge avec les notes finales avant de revenir sur la page de droite. Pour l'aider dans sa tâche, Ríos a également composé un índice de nombres qui reprend plusieurs centaines de références dissimulées dans le texte. *Larva* se présente ainsi comme un *récit-maquette* à reconstruire (Pagès 2000: 56), un jeu de patience fondé sur la mise en relation progressive de ses trois niveaux narratifs.

1.2. L'écriture riossienne: à corps retrouvé

Outre l'enchaînement et la superposition des récits, l'invention verbale apparaît certainement comme l'autre trait fondamental de *Larva*. Le passage suivant, particulièrement exemplaire des ressorts de l'écriture riossienne, permet de mieux en comprendre les mécanismes. Il met en scène un carillonneur néerlandais qui tente de faire monter les enchères pour les charmes d'une jeune fille. Ses encouragements se mêlent indistinctement aux réécritures de Milalias, à tel point qu'on ne sait déterminer si les propos sont tirés de l'imagination de Milalias ou du discours du carillonneur:

- | | |
|---|--|
| <p>1. Ra! Ra! Rap! Vergas en alto! :Y virgos en baja. A rebato... Bate! Bate! Ten eigen bate! A beneficiársela... En beneficio propio.</p> | <p>Suba su subasta ahora!, a voz en grito, de nuevo, el campanillero. Ra! Ra! Rabat! Esta noche todos locos de remate.</p> |
| <p>2. Golfspel!:</p> <p>Cuidado con la corriente de golfo... Golfstriem! De golfa en golfona. De golfada em golfada. No sienta cabeza, holandeseoso enrederrante? Senta. Senta, golfante.</p> | <p>If that's Dutch auction, a vela y pregón, I'm a Dutchman. The Flying Dutchmanikin! El Holandeseoso Herrante. Juguete de las olas². Que se vienen y van.</p> <p>Tell it to the marinettes... Un juramento y un amor en cada puerto. Havenerisch! Un mar ido en cada puerto?</p> |
| <p>3. Pots and puns, Dr. Pangloss!:</p> <p>Potsenmasker! Fais ta popote, manie le popotin!</p> | <p>Portmanteaus and seamen! Semensmelting pots³! De dame en dam⁴...</p> |
| <p>4. Damspeeling!!!:</p> <p>Damn! Expelling!</p> | <p>Amar de mar a mar, murmuró tilintilando suavemente, a la busca de la maravilla de la maravillas⁵...</p> |
| <p>5. Steenklaver!</p> <p>Klaverwondering!</p> | |

(Ríos 1983: 174-175)

L'écriture se développe par l'exploitation maximale des propriétés du signifiant. Dans un espagnol qui se mêle allègrement à l'allemand, à l'anglais, au français, au néerlandais et au portugais, plusieurs réseaux isotopiques se croisent et se confondent (l'argent, l'amour/la sexualité, la violence, les milieux portuaire et maritime).

L'intrication des réseaux passe notamment par un ensemble de procédés rhétoriques et ludiques qui cherchent l'association de vocables sur base de leurs propriétés phonétiques et graphiques :

- des procédés qui reposent sur la parenté phonétique de plusieurs vocables en présence: Vergas en alto!; / Y virgos en baja; **pots and puns, Dr. Pangloss!**;
- des mots-valises, figures reines de l'écriture de *Larva* qui cherche sans cesse la fusion des mots par homophonie: en peneficio propio; El Holandeseoso Herrante;
- des ambiguïtés suggérées par la polysémie de termes dont les différentes acceptions sont exploitées en contexte: cuidado con la corriente del golfo (golfo: le golfe ou le voyou); que se vienen y se van;
- des figures par enchaînement sur l'axe syntagmatique ou par segmentation du vocable: un mar ido en cada puerto?

Il arrive fréquemment que plusieurs procédés se combinent dans une seule création verbale: par exemple, **Semensmelting pots**, simultanément mot-valise et calembour translinguistique (anglais et néerlandais: **semen** – **samensmelting** – **melting pot** – **pots**). Que ce soit par translinguisme ou par des jeux de mots composés dans d'autres langues que l'espagnol (**Golfstriem**; **Klaverwondering**, respectivement calembour et mot-valise en néerlandais), l'écriture plurilingue de *Larva* élargit d'ailleurs considérablement l'espace de jeu.

Tous ces procédés trouvent leur justification dans un contexte de beuverie où les pulsions, les (res)sentiments, les expériences de la mer et de l'amour entrent en collision. La plupart des termes font partie de différents réseaux de signification sans qu'il soit possible d'en distinguer le sens premier du sens second, la dénotation de la connotation (ainsi de l'expression Vergas en alto qui renvoie non seulement aux verges des bateaux mais aussi à celles des hommes présents dans le bar). Il semble donc impossible d'accorder une quelconque fixation sémantique aux signes: ceux-ci ne sont jamais exclusifs, ils ne possèdent pas de sens plus ou moins stable, déterminé par le contexte: «tout signifiant dans *Larva* est au centre d'une dense chaîne associative. [...] [L]es référents, au lieu de se chasser l'un l'autre, comme dans le fonctionnement habituel du langage, sont au contraire convoqués en même temps et s'entremêlent sans cesse» (Pagès 2007: 69).

La narration de *Larva* passe donc par une écriture où l'excès devient la norme et par le développement et l'interpénétration de vastes réseaux sémantiques qui comportent chacun un ensemble de termes reliés entre eux selon leurs propriétés phonétiques, morphologiques, sémantiques et graphiques. Les possibilités d'associations sont renforcées par translinguisme si bien que chaque chaîne ne s'arrête pas à la frontière de la langue espagnole mais intègre un grand nombre de vocables et d'expressions d'origine étrangère.

Tous ces termes qui fusionnent, se confondent et se font écho par-delà les frontières des langues montrent que la réécriture du mythe de Don Juan – l'une des influences majeures du texte – serait avant tout une entreprise formaliste où les procédés translinguistiques miment l'enchevêtrement des corps:

El trabajo de la escritura solo es posible cuando el lenguaje toma cuerpo, recupera sensualmente su materia. Yo creo que en *Larva* todo, a través de su escritura, intenta ser cuerpo. Los protagonistas entablan cuerpo a cuerpo encarnizados con las palabras [...] Los protagonistas, Babelle et Milalias [...] intentan hacer el amor también con las palabras. (Carrera 1985: 226)

1.3. Larva et le (trans)créationnisme

Dans l'article inaugural de *Palabras para Larva*, premier ouvrage critique sur le texte de Ríos, Haroldo de Campos situait l'écriture de l'auteur espagnol dans le retour à une esthétique baroque dans les lettres hispaniques (de Campos 1977/1985: 9-16), une tendance lancée par le poète chilien Vicente Huidobro dans «Altazor» (Huidobro 1931⁵), long poème en sept chants qui développe son esthétique créationniste. Consacrant la toute-puissance créatrice de l'écriture par un dépassement de la réalité, Huidobro cherche à atteindre par la poésie une «beauté complètement indépendante du monde extérieur» («La littérature espagnole d'aujourd'hui» dans Huidobro 1920/1976: 223) qui prendrait forme dans un poème créé, défini dans son manifeste «Le Créationnisme» comme un «poème dans lequel chaque partie constitutive et tout l'ensemble présentent un fait nouveau [...] détaché de toute réalité autre que lui-même» (Huidobro 1925/1976: 152). Il y explique ensuite ce qu'il entend par ce terme: il s'agit d'une création poétique qui vise l'inédit, le fait nouveau: «[L]orsque j'écris «L'oiseau niché sur l'arc-en-ciel», je vous présente un phénomène nouveau» (1925/1976: 152). Si le rapprochement avec les techniques d'écriture surréaliste semble s'imposer, Huidobro nuance l'abandon total aux forces de l'inconscient et lui préfère le «raisonnement de l'imagination» («Je trouve...», dans Huidobro 1925/1976: 162) par lequel l'intellect prend le pas sur la déraison.

Dans la préface et les deux premiers chants d'«Altazor», Huidobro cherche à mettre en pratique la théorie esthétique exposée dans ses manifestes. Son geste créationniste porte d'abord sur l'association inédite de signifiés, sans que la matérialité du signe (ses propriétés sonores ou graphiques) ne soit atteinte: «Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navios lejanos» (Huidobro 1931: 9). Cependant, plus le poète se livre à l'exploration de cette écriture créationniste, plus le verbe se libère des contraintes du signifiant: le fait nouveau passe par la création de mots nouveaux et non seulement d'images inédites. «Altazor» se présente alors comme un long périple poétique vers les propriétés sous-jacentes du langage, dont les procédés de détournements phonétiques annoncent déjà ceux de *Larva* et de cette tradition néobaroque révélée par de Campos:

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descoldgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene la golondrina
 Ya viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrima
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña

La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondía
 Y la noche escoge sus uñas como un leopardo

(Huidobro 1931 : 68-69)

Une différence fondamentale entre « Altazor » et *Larva* réside cependant dans les imaginaires de la langue qui ont façonné leurs poétiques respectives.

La position de Huidobro relativement au langage rejoint les courants avant-gardistes du début du XX^e siècle qui, contre la conception romantique de la langue une et indivisible, cherchent à déjouer le mythe du monolinguisme: dans la préface d'« Altazor », il encourage, par exemple, à « écrire dans une langue non maternelle » (Huidobro 1931/1976 : 33, traduit par de Cortanze). Ailleurs pourtant, dans « Mio Cid Campeador », Huidobro ravive le souvenir d'un idiome unique, promis à l'universalité: « il me semble souhaitable que les langues s'envahissent les unes les autres le plus possible [...]. Peut-être arriverons-nous, un jour, grâce à cette interpénétration des langues, à ne plus avoir qu'un seul idiome international » (Huidobro dans Brisset 2006 : 219). Sa défense du plurilinguisme et son refus de suivre les règles de la langue se révèlent ambivalents dès lors qu'ils aspirent à un monolinguisme universel. L'imaginaire plurilingue créationniste cherche à résoudre le désastre de l'après-Babel en restituant le langage poétique dans sa « pura palabra » tout en déchaînant « una bella locura en la zona del lenguaje » (Huidobro 1931 : 59).

Si, dans *Larva*, Ríos reprend à son compte les esthétiques avant-gardiste et créationniste, son écriture accorde une valeur bien différente au plurilinguisme et à la l'invention verbale. Présenté comme un *orbilibro*, il met en scène l'avènement d'un monde métissé à travers la représentation de la métropole londonienne, « Babel de langues et de cultures très variées », « métaphore du monde » et « palimpseste des siècles » (Poncet 1995 : 9). L'éclatement de la langue renvoie autant aux références culturelles et aux parlars qui s'entrechoquent qu'au « babélico pronunciamiento » (Ríos 1983 : 531), cette perception translingue du langage, en constantes métamorphoses, qui jouit à l'excès des possibilités de l'étranger. *Larva* apparaît alors comme une mise en scène du phénomène de babélisation des langues, qui ne cessent de s'enrichir par insémination réciproque.

Marquée par l'absolu de son idéal poétique, l'écriture d'« Altazor » éprouve constamment la menace du mutisme :

Volvamos al silencio / Al silencio de las palabras que vienen del silencio
 (Huidobro 1931 : 38)

Mientras vivamos juguemos / El simple sport de los vocablos / De la pura palabra y nada más [...] / Después nada nada / Rumor de aliento de frase sin palabra
 (Huidobro 1931 : 59-60)

Celle de *Larva* est un cri embabellé à la furie du monde :

Gritos de asombro, de la masa apiñada [...] Krioskrigcriteschreihuutocrijeritanskrikkr
 ikkrzykscreamkiáltáskravýischreeuw!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

(Ríos 1983 : 413)

Julián Ríos a, par ailleurs, longtemps battu en brèche l'idée de création pure. La littérature ne serait pour lui qu'une refundición (Ríos 1985 : 238), un travestissement maîtrisé des modèles antérieurs. En guise d'exemple, il en appelle au premier roman moderne, le *Quichotte*, qui déjouerait le principe d'originalité en feignant d'être une traduction. Derrière le paradigme traductif, il y a l'idée que l'écriture originale n'existe pas et que la réécriture apparaît comme la modalité première de la littérature moderne :

Escribir es, en varios sentidos traducir. Y muy especialmente en nuestra época. No es extraño que la primera novela moderna, la más « original », el *Quijote*, finja ser una traducción. *Traduttore/tradittore* : a partir de ese libro de libros, escribir será, de cierto modo, traducir. Y ya no habrá obras verdaderamente originales [...], sólo nos quedan « traducciones », reescrituras, copias insensatas. (Ríos 1981 : 30)

Si la *poièsis* créationniste cherche à se substituer aux forces de la nature par « l'invention rationnelle » (Brisset 2006 : 213) du poète-démiurge, le projet poétique de *Larva* récuse l'inédit. Non pas créationniste, mais *transcréationniste*, l'écriture riossienne est transsubjective et polyphonique : elle se fait l'écho du vacarme des villes et métamorphose les voix de ses pairs littéraires. Elle ne vise pas à l'universel, mais le *pluriversel*, un « universel bigarré et historique » (Ost 2009 : 319) et met en scène un espace de jeu plurilingue qui exploite le bagage culturel et poétique de chaque idiome.

Au-delà du créationnisme, c'est plus généralement la littérature latino-américaine contemporaine qui aura nourri le verbe riossien et notamment la verve et la vitalité des auteurs du boom, du verbe ludique de Guillermo Carbreá Infante (*Tres tristes tigres*) aux expérimentations narratives de Julio Cortázar (*Rayuela*). En Espagne, Haroldo de Campos souligne également le travail libérateur de Juan Goytisolo (de Campos 1985 : 14) dont l'entreprise de déconstruction de la langue castillane réalisée dans *Juan sin tierra* aura ouvert la voie aux extravaganzas de *Larva*. Cependant, ces accointances avec les expérimentalismes littéraires de tous bords occultent en partie ce qui fait la spécificité de ce métaroman. Celle-ci tient notamment dans un retour assumé à une forme de littérature traditionnelle (celle de ces œuvres aux récits enchâssés des *Milles et une nuits* et de *Don Quichotte* et des fictions aventureuses du Siècle d'or espagnol et des drames shakespeariens). La thèse et les travaux de Stéphane Pagès, premier moment critique autour des travaux de Julián Ríos en France, ont démontré en quoi *Larva* était aussi un exercice renouvelé du *plaisir de conter* réapparu en Espagne dans les années 1980 (Pagès 2000 : 44). Par conséquent, *Larva* se nourrit de l'arsenal poétique avant-gardiste pour proposer un pacte de lecture qui demande de s'habituer à cette écriture de l'excès avant de s'immerger dans les mystères de Londres.

2. Gérard de Cortanze et le courant transformationniste de la traduction

Le premier extrait traduit de *Larva* paraît en 1981 dans le deuxième numéro de *L'ennemi*, une revue française de littérature contemporaine dirigée par Gérard-Georges Lemaire. L'arrivée de cette revue sur la scène littéraire coïncide avec le déclin de « grandes revues littéraires de combat » *Tel Quel* et *Change* (Duwa 2013 : 20). La traduction de Gérard de Cortanze constitue l'un des nombreux exemples de collaborations et d'échanges avec Julián Ríos, pour qui il a notamment écrit dans la revue

Espiral dirigée par l'auteur espagnol. De Cortanze a d'ailleurs fait partie des premiers commentateurs français (son article « Anatomía de la Imago » paru en 1978 a été repris dans *Palabras para Larva*). Dans l'anthologie *Cent ans de littérature espagnole* (1989), il a pris soin de clore son panorama littéraire sur Julián Ríos et *Larva*, comme si le texte marquait l'aboutissement d'une aventure de l'écriture, qui remonte au début du XX^e siècle avec les prémices des avant-gardes espagnoles, avant d'être enrayée durant la dictature franquiste, et reprise ensuite par les entreprises formalistes de la fin des années 1960 et 1970.

La traduction s'inscrit pleinement dans la ligne éditoriale de *L'ennemi* dont l'objectif était de révéler en France des auteurs étrangers peu connus (Lemaire 2013 : 21). Elle reprend un chapitre paru dans le quatrième numéro de la revue *Espiral* en 1978. L'extrait se passe dans un bus de nuit dont le trajet est perturbé par les élucubrations d'un alcoolique irlandais. Milalias tombe sur une affiche de police annonçant la mort d'une ancienne conquête (« El cartel con la noticia del asesinato de una tal Lady Mac? Hare! Hari! », Ríos 1978 : 191), une Allemande ayant vécu en Suisse puis émigrée à Londres (« Nazida en Alemania pero neutralizada suiza por gracia del Führer charlottatore », Ríos 1978 : 183) et qu'il réincarne par l'écriture (les pages de droite) en Lady Olivia, personnage shakespearien de la pièce *Twelfth Night, or What you Will*. Le temps d'un voyage aux souvenirs amers (« aquel arrebatado viajetreo en bus desde el fin del mundo al fin inmundo de Lady Olivia, trabyecto para rencordar! », Ríos 1978 : 177), il s' imagine sous les traits de Feste, le bouffon attitré de Lady Olivia, un beau parleur passé maître dans l'art du **punning**. Il devient rapidement, à l'insu de sa compagne Babelle, le professeur d'espagnol de sa nouvelle conquête au cours de « movidas scéances d'espagnolé » où les jeux de langues se mêlent aux corps à corps :

Un spagnoletto, una jerga de jergón aprendida entre copa y cópula [...] Y yo [Babelle] la [Lady Olivia] palicaba, sin sospechar que cometía tantas poronomasias menstruosas. Prefiguraba ya [...] nuestra jerga en juerga, [...] nuestro argote gorgongorino. [...]

Lo trufaba [el español] con sus otros idiomas helvéticos, Schweizerfall!, y con sus inglés impecable. [...] Tu también querías [...] forger en lingua franca l'esprit de tu razia!

(Ríos 1978 : 182-183)

Même s'il n'a pas été repris dans la version finale de *Larva* – dont il est pourtant présenté comme un chapitre à part entière, l'extrait dans son ensemble en comporte toutes les caractéristiques : structure en trois niveaux narratifs, surcharge de jeux de mots et de néologismes, indistinction entre les faits « réels » et ceux sublimés par l'écriture (« Ya no distingo lo que escribo de lo que vivo. M'alamé de veras al verme aprosado en ese doble juego insensato », Ríos 1978 : 192), propension au métadiscours qui prend pour base les jeux de langages et d'écriture des personnages. Cependant, quelques indices textuels feraient plutôt penser à un récit court et autonome, à savoir l'unité de son histoire (les souvenirs autour de Lady Olivia) et le fonctionnement circulaire de la narration qui se termine par une citation tronquée de *Much Ado for Nothing*, « Will your grace command me any service to the » (Ríos 1978 : 188), dont la fin se prolonge dans l'incipit, tant sur la page de gauche que sur celle de droite : « World's End » (Ríos 1978 : 176-177), en référence aux cris du vieillard (« World's End! /, vocifeructó el viejo », Ríos 1978 : 176) et à l'endroit où se trouve le bus (« WORLD'S END [...] en el finibusterre de Chelsea », Ríos 1978 : 177. World's End est en effet le nom d'un district de Londres). Ces premiers mots annoncent le ton du texte, traversé par un ensemble

de références funestes et apocalyptiques (à commencer par le polysémique *finibus-terre* qui désigne aussi bien le terminus que la potence). Par ailleurs, l'histoire ne se déroule pas durant les festivités de la Saint-Jean mais dans la nuit du premier avril, le *Fool's Day* qui justifie une deuxième métamorphose littéraire de Milalias en Feste. Enfin, la rencontre avec Lady Olivia est une préfiguration des jeux érotico-linguistiques du couple graphomane Babelle-Milalias qui formeront la base de l'écriture de *Larva*. En ce sens, l'extrait peut être considéré comme une nouvelle préparatoire ou comme une excroissance du projet général qui aurait pris la forme d'une longue digression.

2.1. L'héritage créationniste de la « transformation.s »

Le paratexte donne quelques renseignements sur le projet de traduction. Après le titre et la mention de l'auteur espagnol, il est indiqué que de Cortanze s'est livré à un travail de « transformations ». Ce terme renvoie à une pratique de la traduction (la *transformation.s*) qu'il a développée au sein des avant-gardes françaises des années 1960-1970, notamment incarnées par la revue *Change* à laquelle de Cortanze a souvent contribué. À la faveur d'un renouveau littéraire largement inspiré des avant-gardes du début du XX^e siècle, la poésie expérimentale et la théorie qui l'accompagne renouent avec l'idéal d'un langage pur et « l'investigation de la déraison » (Faye 1974 : 20). Les quatre traductions françaises d'« Altazor » parues dans les années 1970 – dont celle de de Cortanze⁶ – témoignent à cet égard d'un retour intéressé à l'esthétique créationniste (Brisset 2011 : 175-176).

Le transformationnisme, incarné par les membres du mouvement du « change des formes » de la revue *Change* (parmi lesquels Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud et Léon Robel), tente de redonner vie à ce programme poétique et s'investit d'un ensemble d'objectifs : constitution d'une poétique générative qui explore la puissance transformationnelle du langage, critique de la raison écrite, exploration de la déraison et de l'inconscient des langues et élaboration d'une nouvelle théorie de la traduction (Faye 1974 : 14-16). À l'aune de la linguistique générative et transformationnelle de Chomsky (Brisset 2011 : 195) et du rayonnement du lacanisme dans les années 1970 (Brisset 2011 : 222), « change des formes » trouve dans les discours théoriques contemporains un terrain propice à l'actualité du créationnisme et des avant-gardes du début du XX^e siècle.

Deux numéros de *Change* ont été consacrés à la traduction. Le premier, « Transformer traduire » révélait l'importance de la traduction dans le système transformationniste : « la théorie de la traduction doit prendre sa place [...] dans une théorie générale du CHANGE DES FORMES (ou transformations) » (Robel 1973 : 6). L'intérêt pour la traduction se justifie par le constat que l'opération traduisante est « omniprésente dans tout acte de langage » (Faye 1974 : 16) et, plus encore, « au cœur de toutes les activités humaines » (Robel 1973 : 5). Cette conception élargie de la traduction n'est pas sans influence sur la traduction au sens strict : si toute activité d'écriture est déjà traduction, alors le traducteur doit abandonner cette « conception mystique de la Littérature, de l'Œuvre comme l'Unique mystérieusement jailli tout armé du cerveau de l'auteur et désormais intouchable » (Faye 1974 : 6). Pour le courant transformationniste, la traduction au sens strict doit plutôt éveiller les potentialités latentes du texte original. Le mouvement du « change des formes » revendique par la traduction une position réflexive sur le texte de départ et une extension des possibles

poétiques de l'écriture du traducteur. Pour représenter cette double opération, Jacques Roubaud emprunte au poète et artiste américain George Quasha le concept de *Métatraduction*:

La Métatraduction est le résultat de l'intervention dans un idiome poétique personnel d'éléments accessibles seulement ou principalement dans le travail d'un autre poète composant dans une autre langue [...]. La Métatraduction met à jour les possibilités nouvelles dans une langue maternelle d'un poète, «nouvelles» parce qu'insuffisamment perçues auparavant. (Quasha dans Roubaud 1974: 95)

L'objectif n'est donc pas de respecter le contenu de l'original, mais de décroiser son écriture: «[...] les mots "ouverture", "extension" et tous les synonymes de "pluralité" et "multiplication" font partie du discours critique des années 1960-1970» (Brisset 2006: 236). Tous les procédés de transformations par traduction (traductions mot à mot, traductions phonétiques, traductions-retour, traduction-extraction, etc.) sont expérimentés pourvu qu'ils ravivent l'expressivité du langage qui prend alors le pas sur la communication du message d'un système linguistique vers un autre: «[L] as reglas de transformación están por encima de cualquier otra consideración» (Brisset 2011: 195). C'est dans ce contexte lié à la revue *Change* que de Cortanze en vient à définir la tâche du traducteur comme *transformation.s*. Sa traduction du poème de Huidobro, «Altazor», et la préface qui la précède («Le Millefeuille») montrent que sa *position traductive* (Berman 1995: 74-75) s'inscrit dans le sillage créationniste de son modèle. Contre le principe d'imitation, car il ne s'agit pas, pour de Cortanze, de «donner une ÉQUIVALENCE [...] d'établir un TRANSFERT [...] de poser un CALQUE [...] de tenter un RAPPROCHEMENT OU UN APPARENTEMENT» (de Cortanze 1976: 14-15), le traducteur doit assumer un travail de récréation: «La transformation.s / Exclut tout ce qui peut recouvrir le concept de traduction – dans lequel le traducteur accomplissant le déplacement d'une parole caScher devait s'effacer devant un *Texte-Genitor* en s'efforçant d'en restituer fidèlement modestement [...] une équivalence, d'en reproduire le souffle d'en transférer le sens» (de Cortanze 1976: 21). De Cortanze définit son projet comme une «proposition qui se veut suscitante» (de Cortanze 1976: 14) et déborde doublement son modèle.

TABLEAU 1

Autotraduction et réécriture d'un extrait du poème «Nocturno»

Nocturno		Minuit
Las horas resbalan lentamente Como las gotas de agua por un vidrio	Les heures glissent Comme des gouttes d'eau sur une vitre	Les heures glissent Comme des gouttes d'eau sur une vitre
Silencio nocturno	Silence de minuit La peur	Silence de minuit
El miedo se esparce por el aire Y el viento llora en el estanque	Se déroule dans l'air	La peur se déroule dans l'air Et le vent se cache au fond du puits
¡ Oh!... Es una hoja	Oh!... C'est une feuille	OH c'est une feuille
		(Poèmes repris dans Huidobro 1976: 246-248)

Afin de refléter le caractère métapoétique d'« Altazor », de Cortanze prend soin d'ajouter à sa traduction les propres écrits de Huidobro : textes théoriques, manifestes, réécritures de poèmes et autotraductions en français (voir tableau 1). On y découvre des liens de plus en plus étroits avec les avant-gardes européennes de l'époque dont Huidobro partagera le goût de la spatialité et de l'éclatement de l'écriture.

En 1936, cinq ans après la parution d'« Altazor » en Europe, Huidobro faisait d'ailleurs partie des signataires du manifeste dimensionniste dont l'objectif était d'exacerber l'exploitation spatiale de l'écriture et les rapports de la poésie à la peinture (Huidobro 1936/1976 : 232-233). Les éléments paratextuels ajoutés à la traduction éclairent et contextualisent les choix traductifs de de Cortanze ; ils intègrent une première fois « Altazor » dans l'intertexte des œuvres françaises de Huidobro (Brisset 2011 : 233) et des avant-gardes dont le poète chilien n'a cessé de se rapprocher lors de son séjour en Europe. On y retrouve notamment des choix traductifs qui tiennent à l'exploitation spatiale de la page, renforcés par des jeux typographiques absents de l'original :

TABLEAU 2

Premier extrait du cinquième chant d'« Altazor » et traduction de de Cortanze

<p>Aqui comienza el campo inexplorado Redondo a causa de los ojos que lo miran Y profundo a causa de mi propio corazón Lleno de zafiros probables De manos de sonimbulos De entierros aéreos Conmovedores como el sueño de los enanos O el ramo cortado en el infinito Que trae la gaviota para sus hijos (Huidobro 1931 : 75)</p>	<p>ici commence la terre inexplorée grosse des yeux qui la regardent & profonde de mon propre cœur plein de saphirs probables d'enterrements aériens émouvants comme le sommeil des nains oh la branche coupée dans l'infini qu'apporte la mouette à ses petits (Huidobro 1931/1976 : 78, traduit par de Cortanze)</p>
---	--

En d'autres endroits, de Cortanze n'hésite pas à accentuer l'esprit sériel du poème créationniste :

TABLEAU 3

Deuxième extrait du cinquième chant d'« Altazor » et traduction de de Cortanze

<p>Molino lento Molino cruento [...] Molino soñoliento Molino turbulento Molino truculento Así eres el molino de viento. (Huidobro 1931 : 90-91)</p>	<p>moulin visqueux ensanglanté [...] paresseux tumultueux cruel moule un pansement moule un sacrement moule un firmament [...] ainsi tu es le moulin à v-e-n-t-s (Huidobro 1931/1976 : 103-106, traduit par de Cortanze)</p>
--	--

La réécriture française d'«Altazor» s'insère également dans le champ littéraire et intellectuel des années 1970. Conformément à l'esprit poststructuraliste qui gouverne les sciences humaines, de Cortanze joue sur la matérialité du signe (ses propriétés graphiques et phonétiques) afin de le détacher de son usage habituel: «est transformé non plus le signifié ou le signifiant mais le SIGNE.s: ivre de lui s'engrossant plurivoquement» (de Cortanze 1976: 16). Sa traduction laisse apercevoir la recherche du sens latent des mots ou des possibilités offertes par l'original:

La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne
(Huidobro 1931: 42)

La mort s'est endormie sur le cou d'un signe
(Huidobro 1931/1976: 53, traduit par de Cortanze)

Aqui yace Altazor, azor fulminacio por la altura
(Huidobro 1931: 72)

Ci-gît ALTAZOR HAUTOUR lanceur de foudres
(Huidobro 1931/1976: 73, traduit par de Cortanze 73)

De ces quelques commentaires éclairés par le travail de Brisset sur l'horizon transformationniste de la traduction, le projet de traduction de de Cortanze s'illustre par une exploitation exacerbée des procédés et des sens virtuellement inscrits dans l'écriture originale d'«Altazor». Le traducteur français trouve au cœur du système poétique de son modèle les raisons de ses choix traductifs. Reposant sur l'idée du renouvellement générationnel des formes poétiques défendue par Huidobro⁷, de Cortanze remet au goût du jour le programme créationniste en l'intégrant dans le discours de son époque.

2.2. Les transformations de Larva: accords perdus?

D'emblée, le projet de traduction de *Larva* se présente comme une réduction: des trois niveaux narratifs, de Cortanze ne conserve que le deuxième (les notes des pages de gauche). Les raisons qui expliqueraient une traduction partielle ne sont étayées par aucune information sur le fonctionnement original de *Larva*, ce qui poserait un problème de lecture: en 1981, le projet de *Larva* ne s'est encore révélé que par quelques extraits en espagnol et cette première traduction ne le donne à voir que très partiellement. Aucun paratexte ne vient ici appuyer les choix traductifs de de Cortanze ni donner un premier éclairage sur l'écriture riossienne. Cependant, les numéros des pages de l'original, ceux des numéros de notes de gauche et les appels de note vers le troisième niveau narratif sont systématiquement mentionnés, comme si de Cortanze mettait sa version et celle de Ríos en parallèle.

Pour comprendre les motivations des choix de de Cortanze, il faut remonter aux origines de sa position traductive inspirée par la traduction de poésie avant-gardiste. Elle repose sur une *théorie de la nomination* héritée du créationnisme que le transformationnisme prolonge dans le discours lacanien et la recherche psychanalytique des «mots sous les mots» (Brisset 2006: 222-223). Selon cette perspective, la recomposition du mot devient l'enjeu majeur de la création poétique et de la traduction: il s'agit avant tout d'exploiter au maximum les potentialités des vocables et des créations linguistiques de l'original, sans crainte d'irrévérence à l'égard du *Texte-Genitor*. L'objectif premier n'est donc pas de reproduire le système narratif et le récit de *Larva*

mais d'accroître la pulsion néologique de l'écriture riossienne. La reprise exclusive du deuxième niveau revêt alors une certaine logique au regard de l'horizon transformationniste : les pages de gauche correspondent à « la naissance et à l'élaboration [du] délire » linguistique (Pagès 2000 : 65) ; elles révèlent, par conséquent, l'origine et les motivations du verbe riossien.

Dans un article composé pour un dossier élaboré par Julián Ríos consacré à la traduction, de Cortanze s'inspire du mythe qui a longtemps fasciné les littératures d'avant-garde : « el ejercicio de la traducción reposa en un truismo : la existencia de Babel » (de Cortanze 1981 : 39). Empruntant la suite de son raisonnement à certaines croyances et mystiques antiques, il fait de la « potencia creadora, destructiva atribuada a la palabra » le point de départ du travail du traducteur qui, par quelque stratagème d'écriture, doit activer ou masquer les potentialités du mot : « [h]e aquí, me parece, en este proceso de engendramiento y velo, planteada la cuestión del *poder* de la palabra (de la traducción) » (de Cortanze 1981 : 39). Dès la première note de sa traduction de *Larva*, de Cortanze fait d'ailleurs montre des choix traductifs les plus hétérogènes :

TABLEAU 4

Première note de l'extrait de *Larva* et traduction de de Cortanze

<p>1. World's End!, <u>vociféru</u>ctó el viejo de abrigo <u>grisucio</u> y cara de búho que se nos echa encima alcoholiendo que apesta, tras trastrabillar escalera abajo cuando arrancó el autobús, y se abalanza balanceándose <u>peligrotescamente</u> hacia la salida, – Eh!, haciendo equilibrios ebrios en el borde de la plataforma, – Cui... dado!, <u>forcejadeando</u> y <u>peleleando</u> con la cobradora, monumental mulata, que lo abrazaranda en vilo impidiéndole tirarse del autobús en marcha, Ayshch...!!!, el frenazo en el cruce de Edith Grove le ayudó a zafarse de la <u>coobradora constrictor</u> y a saltar libre a la noche, Aha! Vuela abuelo!... (Ríos 1978 : 176, nous soulignons)</p>	<p>Page 176 1. World's end, <u>vociféru</u>cta le vieux affabulé d'un <u>par-déçu</u> <u>grisale</u> et d'une tronche de <u>hibours mal léchié</u> en nous <u>tombanc</u> <u>dessus</u>, puant l'<u>alcoolodorend</u>, <u>trébütubant</u> sur le <u>mashpiel</u> au <u>demmarage</u> de l'<u>étaubus</u>, s'<u>ébalacant</u> <u>périgrotiquement</u> vers la sortie – Eh!, <u>faisang</u> des <u>acrobativres</u> au bord de la plateforme, – Ha... tension!, <u>s'efforçatant</u> et <u>s'pantinluttant</u> avec la receveuse, une <u>menumentale</u> mulâtre, qui l'<u>embrouscul</u> et l'<u>étreingite</u> en harlaine l'empêchant d'sauter de l'autobus en marche, Ayshch...!!!, <u>le coup d'pff'irein!</u> à Edith Grove l'<u>éda</u> à s'<u>dégager</u> de la <u>préhenceveuse</u> (<u>najaceveuse</u> / <u>étinceveuse</u> / <u>sphintoceveuse</u> / <u>constricoceveuse</u>) et à <u>sphalter</u> libre en plaine nuit, Ah! Volépépère!...</p> <p>(Ríos 1978/1981 : 196, traduit par de Cortanze) (notre soulignement, italiques dans l'original)</p>
---	--

Une première conséquence de la dénarrativisation est le passage de **World's End** à **World's end**, changement apparemment anodin qui insiste pourtant sur le désengagement partiel du texte traduit. Privé de sa valeur de toponyme, l'expression sans majuscule au deuxième terme ne renvoie plus qu'à cette citation tronquée de Shakespeare dont le début se trouve dans la dernière phrase de la note finale. Par cette modification, de Cortanze décontextualise la version française dont il pose alors les enjeux sur l'unique plan de l'expressivité.

La surcharge néologique s'impose comme la tendance générale du projet de traduction. Le point de vue de de Cortanze sur le mot associé à ses pratiques de traduction rappelle déjà le projet créationniste, entre procédés ludiques et utopie linguistique. À partir de ce premier extrait, en prenant les transformations du mot pour base, nous avons distingué plusieurs tendances dans le projet de de Cortanze. Les exemples repris de cet extrait sont parfois augmentés de passages repris d'autres notes du texte.

2.2.1. Les choix traductifs conformes aux procédés riossiens

Une première tendance du projet de de Cortanze consiste en une reproduction d'éléments marqués au moyen de procédés rhétoriques similaires aux originaux: *vociferucta*, *grisale*, *alcoholodorend* reproduisent, par exemple, les procédés originaux de mot-valise. Dans le même esprit, de Cortanze renforce ou ajoute parfois des éléments marqués selon des procédés similaires à ceux de l'original. Ainsi de la *tronche de hibours mal léchié* du vieil alcoolique irlandais à l'hygiène douteuse: le traducteur renforce la description du personnage par des procédés d'inclusion de vocables inexistantes dans l'original mais conformes à l'écriture riossienne. Il a également cherché à reproduire certains effets par accentuation: l'enchaînement phonétique *tras trastrabillar* est ainsi recréé par un mot-valise à trois bases dans l'esprit de son modèle, *trébutubant* (trébucher-butier-tituber) qui permet en français une reprise de sonorités semblable au modèle espagnol. Plus loin dans sa traduction, à la troisième note de gauche, de Cortanze accentue l'opposition entre Babelle et Lady Olivia, la *Dark Lady* de Milalias, un statut que revendique Babelle dans la troisième note de l'extrait: «Nota babelicosa de la genuina Damaoscuro» (Ríos 1978: 176), devenue en français «Note baalbelliqueuse de l'athentique Dameobscur» (Ríos 1978/1981: 196, traduit par de Cortanze, nous soulignons).

2.2.2. Les choix traductifs qui révèlent l'hybridité de la pratique du traduire

Jusqu'ici, la traduction des pages de gauche donnait à voir quelques principes propres au fonctionnement sémiotique et rhétorique de *Larva*. Les voix de de Cortanze et de Ríos sembleraient se compléter si ces procédés n'étaient pas perdus au milieu d'autres, bien plus nombreux, qui s'écartent du projet initial. Le traducteur français transpose parfois directement les sèmes de l'original, sans recréer le jeu sur les mots: *peligrotescamente* (*peligro* – *grotescamente*) / *périgrotescamente* (*péril* – *grotescamente*); *forcejadeando* (*forcejear* – *jadear*) / *s'efforçaleant*; *peleleando* (*pelele* – *pelear*) / *s'pantintillant*. Les jeux de mots originaux deviennent, par une forme de traduction littérale, des néologismes par composition. Le même procédé se retrouve, sur le plan de l'expression, avec des traductions qui s'inspirent des propriétés phonétiques de l'original: la dernière note de la première page, le mot-valise italien *Festa chiassosia* (*chiassoso*: bruyant, tapageur; *sosia*: sosie), censé confronter les remémorations de Milalias aux réels moments passés avec Lady Olivia, donne lieu à une traduction plutôt phonétique, Fête chassosie, qui ne recouvre pas la polysémie originale. Là où Ríos joue sur des mots existants, de Cortanze semble plutôt forger des néologismes sur base de la matière sonore des vocables originaux. Parfois, la seule reprise de la matière phonétique semble justifier son choix traductif: *Un'altra dama ombrata* (Ríos 1978: 176) devient *Une haute dame ombrate* (Ríos 1978/1981: 196, traduit par de Cortanze) où le dernier adjectif résulte d'une simple transposition phonétique.

Le traducteur français cherche également dans la parenté sémiotique et phonétique entre les langues un moyen de réactiver la force expressive du langage et de mettre en scène, au cœur du texte d'arrivée, la différence et la distance qu'il y a entre les deux textes (de Cortanze 1976: 20). La revue *Change* avait déjà offert un commentaire des possibilités d'exploitation de ces transpositions phonétiques (Roubaud: 1973). Les traductions répertoriées ci-dessus sont interlinguistiques et passent d'un système à l'autre, mais il arrive à de Cortanze de prolonger la traduction d'un terme

espagnol par une transposition intralinguistique qui ravive l'expressivité du terme : *en nous tombanc dessus; faisant des acrobativres; le coup d'pff!rein! à Edith Grove l'éda à s'dégager; en plaine nuit*. Ces transpositions phonétiques sont parfois motivées par un jeu sériel : Milalias aún seguía en las nubes, sin darse cuenta (Ríos 1978 : 178) / *Milalias suivait encore les nuages sans s'en (cent sang sens) rendre compte* (Ríos 1978/1981 : 198, traduit par de Cortanze). Elles versent parfois dans l'insoluble, à l'instar de la traduction de escalera en *mashpiel* où une possible traduction hyponymique (d'escalera à marchepied) semble donner lieu à des transpositions en anglais (**mash**) et en espagnol (piel). Ces quelques exemples sont parfois éloignés du fonctionnement sémiotique et rhétorique de *Larva* selon lequel la validité du vocable inventé se mesure à sa pertinence dans le système global de texte. Dans chaque phrase, de Cortanze multiplie les possibilités d'exploitation du mot selon divers moyens transformationnels, ainsi que le suggérait déjà *une hautre dâme ombrate*, où les deux premiers termes sont réactivés par mot-valise. La suite du passage combine des procédés plus divers encore :

una nuova morettina! Hurirei! Cuántas sucerdáneas ya?, cuenta cuántas Dark & White Ladies en tu lista de mujeres faltales

(Ríos 1978 : 176)

une nuovairvelle équimolâtre! Hurirei! Combien d'suçoiedamnées déjà?, conte combien de Dark et White Ladies sur ta lystbris de femmes phaltales

(Ríos 1978/1981 : 196-197, traduit par de Cortanze)

(notre soulignement)

Les initiatives sont nombreuses et laissent apprécier des créations complexes (*lystbris* et *phaltales*, absentes de l'original), excessives (*suçoiedamnées*, à la justification peu évidente en contexte : *suçoir – oie – damnées – succédanés*), à la limite de l'incompréhension (*équimolâtre* qui semble combiner *équimolaire* et *mulâtre*). Cet extrait renvoie à l'interprétation étymologique de l'hybridité que le traducteur expliquait dans un article paru la même année que ces transformations :

El texto de llegada, corrompido, herido, de-formado, moldeado, transformado por el trabajo [...] de la traducción se presenta [...] despazado e híbrido [...]. Todo en ese « Híbrido », fruto etimológico del cruce greco-latino *ibrida* (sangre mezclada) y *ubris* (exceso). (de Cortanze 1981 : 38)

Selon ce point de vue, le texte d'arrivée est forcément ambivalent : il doit révéler cette tension qui le lie au texte de départ sans que le traducteur ne cherche à réfréner les excès de sa folie créatrice.

2.2.3. Les marqueurs sur-énonciatifs

Conformément aux principes transformationnistes, de Cortanze donne parfois à voir sa traduction comme un travail de réécriture, notamment dans l'usage de commentaires entre parenthèses absents de l'original et qui révèlent son travail de traducteur. Il intègre, par exemple, plusieurs possibilités de traductions : dans la première note, le syntagme cobrador constrictor (boa constrictor – cobra – cobrador) qui présente la receveuse du bus au moment où celle-ci tente d'attraper l'alcoolique irlandais devient, par un procédé qui préserve le mot-valise, la *préhenseveuse* (*préhension* – *receveuse*). Suivent alors quatre néologismes par composition, tous placés en italique et entre parenthèses, qui s'imposent comme autant de possibilités supplémentaires.

D'autres passages entre parenthèses tendraient à suggérer des commentaires du traducteur sur ses propres choix, à l'instar de la troisième note de l'extrait où la plainte de Babelle sur les séductions de son compagnon se termine par une interpellation en français :

Cuántas sucerdáneas ya?, cuenta cántas Dark & White Ladies en tu listas de mujeres fatales, mon Maître Jacquot le fataliste.

(Ríos 1978 : 176)

Combien d'suçoiedamnées déjà?, conte combien de Dark et Withe ladies sur ta lystbris de femmes phaltales, mon Mètre (ma! est-ce trope?) Jackot le fataliste!

(Ríos 1978/1981 : 197, traduit par de Cortanze) (notre soulignement)

La transformation de de Cortanze exacerbe une nouvelle fois l'original par imitation du style riossien et insertion de procédés transformationnistes. Le commentaire entre parenthèses ne se trouve pas dans l'original. Sous la forme d'un jeu de mots translingue qui combine sur deux niveaux l'italien et le français (la conjonction *ma* et le mot *maestro* qui se déploie sur toute la phrase par un calembour complexe ; celui-ci renferme encore un jeu de mots phonétique au sein duquel le substantif *trope* évoque l'adverbe *trop*), de Cortanze poserait un questionnement ironique sur son projet de traduction (y a-t-il trop de tropes ?), au moyen d'une formulation (paradoxalement) fidèle à l'esprit de l'original.

2.2.4. La transformation.s : expressivité sans communication ?

Plus loin, les choix traductifs opérés par de Cortanze semblent assumer une absence de communication. Dans l'original, une note de la page de gauche particulièrement interactive demande au lecteur de se livrer à une expérience afin de comprendre le ressenti du personnage principal :

4. Desocupado lector :

Si desea conocer la sensación que experimentaba en aquellos instante nuestro. Protagonista, introduzca con furza los dedos índices en los oídos, ya está?, y ahora cierre los ojos y trate d'econcentrarse. La cabeza [...] a punto d'estallar. Un cri-cri térébrant, y lejos, como en una noche de verano en pleno campo, Cri-cri mental⁴!

(Ríos 1978 : 182-183)

Dans une allusion au *Quichotte*, la note de la page de gauche s'adresse directement au lecteur par la forme polie espagnole afin que celui-ci se livre à une expérience. Le texte traduit semble par contre refuser la communication :

4. Lecteur désœuvré :

Désirant ressentir ce qu'expérimentait en ces instants précis notre Prothégoniste, il intriguait puissamment ses index dans les oreilles, ça y est?, puis ferme les yeux et essaie de s'échocentrer.

(Ríos 1978/1981 : 200, traduit par de Cortanze)

Le passage à la troisième personne du singulier rend l'adresse au lecteur indirecte. Quel est celui dont parle de Cortanze? Le destinataire présumé? Le lecteur du texte original qui a pu se livrer à l'expérience en toute connaissance de cause? La traduction française classique de desocupado (qui est libre, disponible pour une activité) en *désœuvré* semble, dans le contexte de la traduction de de Cortanze, opérer quelques glissements sémantiques et représenter le lecteur du texte traduit dans

son incapacité à atteindre le système du texte, comme si les transformations de de Cortanze lui en privaient l'accès (en plus de son désœuvrement, le lecteur est alors *dés-œuvré*, hors de l'œuvre). De Cortanze s'est d'ailleurs expliqué sur la fonction de *non-communication* qui serait l'un des présupposés de tout acte traductif: «lo que me interesa es esta función anexa de *no-comunicación* que lleva en sí todo ejercicio de traducción [...]. El rol del traductor [...] [es] de mostrar ese desplazamiento, esa imposibilidad, esa diferencia» (de Cortanze 1981: 38-39). Par rapport au projet d'«Altazor», qui réactivait avec pertinence l'esthétique créationniste, la prise de liberté est ici exacerbée. Le traducteur, tout en révélant l'impossibilité des rapports entre le texte de départ et le texte traduit, doit faire de cette différence l'enjeu de son projet afin de mettre en valeur l'expressivité de son écriture par excès rhétoriques et ludiques.

Quel(s) projet(s) de traduction ? L'approche hétérolingue

Les initiatives de de Cortanze sont nombreuses et jouent sur une mise à distance de l'original sans cesse réévaluée: elles semblent tantôt révéler l'écriture riossienne, tantôt la voiler par des procédés conditionnés autour de cet imaginaire babélien sur les langues propres aux modèles avant-gardistes de la transformation.s, mais aussi par ces explorations psychanalytiques du mot «que superpone[n] una capa reciente a una capa anterior, parafraseando a Lacan» (de Cortanze 1981: 39). Dans ses travaux sur les œuvres dites *hétérolingues* (ces textes qui, par une mise en scène – inter- et/ou intralinguistique – du caractère construit de leur écriture, invalident la notion de langue standardisée, institutionnalisée), Myriam Suchet envisage la tâche du traducteur comme un *porte-parole* qui, relativement à la complexité de l'écriture originale, ne peut faire autrement que prendre en charge l'énoncé et révéler sa présence. Le travail de traduction sur l'hétérolinguisme s'apparente alors à une réorganisation du rapport entre les langues tel qu'il est construit dans l'écriture du texte premier. Suchet propose plusieurs types de relations entre le texte de départ et le texte d'arrivée, selon que le travail sur la langue soit respecté (ou non) en traduction et que l'instance énonciative du texte traduit soit identifiable ou floue (Suchet 2014: 226). Ce classement peut servir de base pour confronter les projets traductifs d'«Altazor» et *Larva*.

Dans le cas d'«Altazor», la traduction s'apparente à un *avatar* ou qui prolonge l'esthétique créationniste originale (Suchet 2014: 239-250). Les choix de de Cortanze, pour différents qu'ils soient des procédés originaux, n'en restent pas moins conformes à l'esprit huidobrien ainsi qu'aux principes poétiques avant-gardistes des années 1970, de même qu'ils respectent les ambitions du poète chilien quant aux évolutions générationnelles des formes poétiques.

Le projet de traduction de *Larva* se révèle bien plus ambigu. En tenant compte de la structure du texte traduit qui ne cesse de se référer au texte original et des différents marqueurs de sur-énonciation, la traduction pourrait à première vue s'apparenter à un commentaire ou un *faire-valoir* du texte de départ (Suchet 2014: 227-231). Cette interprétation est peu évidente dans le sens où de Cortanze ne commente pas véritablement l'écriture de Ríos et où l'original semble paradoxalement servir de faire-valoir à la traduction. D'ailleurs, l'écriture du traducteur phagocyte presque complètement celle de son modèle. Selon la terminologie de Suchet, il s'agirait plutôt d'une traduction *en variation libre* à partir de laquelle il se révèle impossible d'ima-

giner l'organisation de l'hétérolinguisme original du fait de sa recomposition complète selon un système propre au traducteur (Suchet 2014 : 259-262). La traduction deviendrait alors un texte *signé* de la main du traducteur-écrivain et son rapport au texte de départ serait celui d'une *variante* (Riffaterre 1979 : 76), comme si les deux textes entretenaient un rapport similaire à un même *hypogramme* (de Cortanze 1976 : 19 ; Riffaterre 1979 : 76) déclinable à l'envi. Dans la perspective d'une analyse de la traduction complète de *Larva*, l'hypothèse a de quoi séduire relativement à un texte qui érige en système l'esthétique du patchwork et l'assimilation d'un imaginaire littéraire et culturel foisonnant. Elle ouvre, par contre, des perspectives abyssales dès lors que l'on considère la densité des références et des énoncés qui en forment la matrice textuelle.

Un détail paratextuel pourrait mener à une autre interprétation : le travail de de Cortanze est présenté comme un ensemble de *transformations* et non une *transformation.s*. Il perd ainsi de son caractère conceptuel (celui d'une position traductive identifiable qui peut néanmoins se décliner en une multitude de projets différents) et de sa cohérence systémique. Cette hypothèse invite à considérer la traduction comme une suite d'énoncés instables qui multiplient les choix traductifs. Suchet parle dans ce cas d'une énonciation *problématique* (Suchet 2014 : 263-264) dans le sens où l'interprétation globale reste malaisée. Elle est manifeste dans l'exemple suivant :

A partir de aguacero requiempieza aquí el festejo fufúnebre del corraptor de palabras?
Feste chiassosia! Feste en su noche d'epifanías... Festejemaneje! Sal ya, te conmino!
(Ríos 1978 : 176)

À partir de l'averse luisante requiémence ici l'erréjouissance confunèbre du corrap-
teur de mots? Fête chiassosie! Fasteplaieplay dans sa nuit d'épiphgaffées... Destintrigue!
Sel déjà, je te festue!

(Ríos 1978/1981 : 197, traduit par de Cortanze).

L'extrait traduit se termine par une phrase particulièrement énigmatique. L'original joue sur la polysémie des termes pour associer verbe et nourriture dans un festin de mots, l'autre modalité de l'écriture du corps de *Larva*, avec l'érotisation du langage : sal désigne à la fois l'impératif de sortir et le substantif *sel*, et conmino joue sur la parenté phonétique de l'indicatif présent de conminar [sommer, obliger] et comino (le cumin). La traduction retient seulement du premier terme le sens le moins évident et propose, pour le second, une solution des plus obscures. S'agit-il d'une allusion au verbe *festoyer* qui reproduirait les jeux phonétiques autour du terme *Feste*? Dans un passage où de Cortanze s'accorde bien des libertés de traduction tout en revendiquant par l'italique final une position de sur-énonciation, le dernier jeu de mots suggérerait une déclaration sibylline : tuer Feste, le corrupteur de mots riosien, celui dont les réécritures donnent par mise en abyme sa raison d'être au projet de *Larva*, pour faire émerger les diverses tendances du transformationnisme. En 1981, au moment de la parution de cette traduction, Ríos avait déjà cerné le caractère ambivalent du travail de de Cortanze : « El escritor francés Gérard de Cortanze [...] busca en sus [...] transformaciones las formas latentes en su propia escritura poética » (Ríos 1981 : 30). De Cortanze lui-même prône l'indistinction entre ses activités de traducteur et d'écrivain : « Cuando escribo no hago nada más que traducir y a mi juicio ambas actividades no deberían ser más que una » (de Cortanze 1981 : 39). Pour

de Cortanze, comme pour Ríos, écrire et traduire ne seraient que les deux modalités d'une même activité transsubjective.

Leurs positions se démarquent néanmoins sur leurs imaginaires linguistiques. Ceux-ci expliquent en partie la distance qui sépare le texte de départ du texte transformé : corporel, reflet du métissage cosmopolite pour l'un, tourné vers la transformation du mot et les imaginaires poétiques avant-gardiste et créationniste pour l'autre. La perspective hétérolingue, en ce qu'elle tente de voir comment se négocie cette distance, permet d'appréhender les différentes stratégies d'un texte *transformé* qui n'adopte pas de logique systémique mais offre plutôt une mise en scène de l'instabilité inhérente à la pratique du traduire. Les conclusions qu'elle suggère renvoient sur le terrain de la sociocritique : en 1981, le déclin du formalisme en littérature (et avec lui, celui des revues littéraires expérimentales) était déjà acté. Ríos lui-même semble détourner ses principes à des fins narratives. En publiant sa traduction « chez » *L'ennemi*, une revue amenée à succéder à *Change* sur le terrain de l'actualité littéraire, de Cortanze ne faisait-il pas résonner le chant des signes transformationnistes ?

NOTES

1. Ríos, Julián (1983) : *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelone: Edicions del Mall. Le travail d'édition a bien été terminé en 1983, mais le texte s'est retrouvé en librairie à partir de janvier 1984.
2. Ríos, Julián (1978/1981) : *Larva*. (Traduit par Gérard de CORTANZE) *L'Ennemi*. 2:196-202.
3. Ríos, Julián (1978) : *Larva* (capítulo de una novela en proceso). *Espiral*. 4:175-203.
4. Ríos, Julián (1983/1995) : *Larva. Babel d'une nuit de la Saint Jean*. (Traduit par Denis FERNÁNDEZ-RÉCATA et Julián RÍOS) Paris: José Corti.
5. HUIDOBRO, Vicente (1931) : *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos*. Madrid: Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
6. HUIDOBRO, Vicente (1976) : *Altazor. Manifestes*. (Traduit par Gérard de CORTANZE) Paris: Champ Libre. La partie *Manifestes* rassemble notamment une série de textes publiés en français par Huidobro sous ce titre en 1925 (« Le Créationnisme », « Je trouve... », etc.).
7. L'idée est défendue par Huidobro dans la préface de son recueil *Adán* publié en 1916 où il traduit un extrait de l'essai *The Poet* de l'écrivain américain Ralph Waldo Emerson, l'une de ses grandes influences : « [...] cada nuevo período requiere una nueva confesión, otro modo de expresión [...] » (cité dans HUIDOBRO, Vicente (2003) : *Adán*. In: Cedomil Goic, éd. *Obra poética*. Madrid: Allca XX, 325). Elle sera reprise dans l'apparat critique autour d'« Altazor » (Huidobro 1916/1976: 278, traduit par de Cortanze).

RÉFÉRENCES

- BERMAN, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- BRISSET, Annie (2006) : Traduire la création pure. *Altazor* de Huidobro et la (dé)raison transformationniste. *Palimpsestes*. Hors-Série (Traduire ou « Vouloir garder un peu de la poussière d'or »... Hommages à Paul Bensimon):207-242.
- BRISSET, Annie (2011) : La razón traductora. *Altazor* de Huidobro y el movimiento *Change*. In: Andrea PAGNI, Gertrudis PAYÀS et Patricia WILLSON, dir. *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 175-212.
- CAMPOS, Haroldo de (1977/1985) : Larvario barroquista. In: Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA et Gonzalo DÍAZ-MIGOYO, dir. *Palabras para Larva*. Barcelone: Edicions del Mall, 9-18.
- CARRERA, Arturo (1979/1985) : El libro de un libro. Entrevista con Julián Ríos. In: Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA et Gonzalo DÍAZ-MIGOYO, dir. *Palabras para Larva*. Barcelone: Edicions del Mall, 217-228.

- CORTANZE, Gérard de (1976) : Le Millefeuilles. In : Vicente HUIDOBRO. *Manifestes. Altazor*. Paris : Champ Libre, 9-22.
- CORTANZE, Gérard de (1981) : Transjugando desde el otro hombre. *Quimera*. 9-10:38-39.
- CORTANZE, Gérard de, dir. (1989) : *Cent ans de littérature espagnole*. Paris : La Différence.
- DUWA, Jérôme (2013) : Les partis pris de *L'ennemi*. Entretien avec Gérard-Georges Lemaire. *La Revue des revues*. 49:18-29.
- FAYE, Jean Pierre (1974) : Le mouvement change de formes. *Change*. 18:5-20.
- OST, François (2009) : *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris : Fayard.
- PAGÈS, Stéphane (2000) : *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos : le jeu de l'écriture, le jeu du roman*. Thèse de doctorat non publiée. Bordeaux : Université Bordeaux-Montaigne.
- PAGÈS, Stéphane (2007) : Le fonctionnement du signe dans *Larva* : approche linguistique. In : Stéphane PAGÈS, dir. *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles. Lecture et découverte d'une œuvre contemporaine*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 65-81.
- PONCET, Dominique (1995) : La tête, le cœur et la main. Entretien avec Julián Ríos. *La main de Singe*. 14:5-13.
- RIFFATERRE, Michel (1979). *La production du texte*. Paris : Seuil.
- RÍOS, Julián (1981) : Traducción/transcreación. *Quimera*. 9-10:30-31.
- ROBEL, Léon (1973) : Translatives. *Change*. 14:5-12.
- ROUBAUD, Jacques (1974) : Métatraduction. *Change*. 19:95-101.
- ROUBAUD, Sylvia (1973) : Mots d'heures, gousses, rames. *Change*. 14:97-112.
- SUCHET, Myriam (2014) : *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.