

Huitième année, Numéro 17, printemps-été 2013, publiée en automne 2013

Traduire le texte-monde

MAURUS Patrick

Professeur de littérature coréenne

CERLOM/INALCO

E-mail : patrick.maurus@inalco.fr

VRINAT-NIKOLOV Marie

Professeur de littérature bulgare

CERLOM/INALCO

E-mail : marie.vrinat-nikolov@inalco.fr

(date de réception : 18/04/2013 - date d'approbation : 15/06/2013)

Résumé

Que traduit-on quand on traduit ? La question semble banale, voire absurde, et pourtant...

Traduire le texte, tout le texte, et d'une certaine façon rien que le texte, mais dans le monde, le texte-monde. C'est-à-dire son oralité, telle que Henri Meschonnic l'a définie, afin de dépasser les dichotomies héritées des siècles précédents, mais aussi sa socialité. Lorsque la sociocritique a formulé ses concepts, elle s'est emparée de ce *texte*, garant au moins de respect de la cohérence interne, pour tenter de lui rendre toutes ses acceptions sociales, sous le nom de socio-texte. Il s'agit donc de partir du texte, de rester dans le texte, en l'ouvrant à toutes ses dimensions qui sont toutes à traduire.

Mots-clés : rythme, traduction, oralité, littéarité, Meschonnic, poétique, sociocritique.

Introduction: traduire l'oralité, traduire la littérature

Malgré le développement récent des travaux de chercheurs, anthropologues, linguistes, littéraires et ethnologues sur l'oralité, celle-ci est encore mal comprise, peut-être parce qu'elle se situe au cœur d'un large faisceau épistémologique et qu'elle est encore souvent pensée exclusivement par opposition à l'écrit en tant que graphie ou que littérature écrite.

On le sait, la réflexion sur la traduction de textes littéraires est demeurée prisonnière de dichotomies jusqu'au XX^e siècle : sourciers/ciblistes, traduisible/intraduisible, esprit/lettre, etc. Deux penseurs français marquants, Antoine Berman et Henri Meschonnic, ont appelé à dépasser l'alternative enfermante et donc stérilisante entre ce qui serait « traduction du sens » privilégiant la lisibilité dans la langue d'accueil, et « traduction littérale » qui voudrait donner à voir et à entendre la forme du texte original, au risque de « faire violence » à la langue et au public d'accueil. Dichotomie fallacieuse, exagérée, théorisée, qui est la source d'un grand nombre de mythes en traduction et qui aboutit aux traductions « ethnocentriques, hypertextuelles et platoniciennes » décrites par Antoine Berman (Berman, 1999). En sortir, c'est ne pas être autiste, pour Berman, à la lettre du texte, pour Meschonnic, qui s'appuyait sur la traduction du texte biblique, au rythme, c'est-à-dire à la corporéité du texte, à son oralité en tant que « mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole », l'oralité entendue comme « primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation ». Et, Meschonnic l'a toujours souligné, cette oralité-là existe à l'oral comme à l'écrit. D'où l'idée, qui peut paraître paradoxale, de l'oralité comme manifestation par excellence de la littérature : fondant sa poétique du traduire précisément sur le rythme et l'oralité, il tient la littérature pour la réalisation maximale de l'oralité :

« Le rythme et la prosodie sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation dans son expression écrite. Le paradoxe, alors, de l'oralité ainsi définie, est que le seul lieu où elle se réalise

pleinement est la littérature. D'où, immédiatement, un critère de la valeur : la valeur en littérature est une réalisation maximale et unique de l'oralité. Ainsi, chaque écriture n'est une écriture que si elle est l'invention de sa propre oralité. » (Meschonnic, 2008 : 61)

Idée que je fais totalement mienne, dans ma pratique et ma réflexion de traductrice littéraire du bulgare. J'aimerais ici approfondir très concrètement ce que veut dire pour moi « traduire l'oralité, traduire la littérarité du texte littéraire » et m'interroger sur les raisons pour lesquelles, me semble-t-il, ce postulat meschonnicien n'a pas été suffisamment repris et amplifié après son auteur ; raisons qui tiennent, je crois, à une peur de l'oralité, enracinée dans une conception très française du linguistiquement correct qui frise souvent le cliché littéraire, accrochée à des mythes qui, par essence, ont la vie longue.

L'oralité dans la littérature bulgare

Entre le XIV^e siècle et la seconde moitié du XIX^e siècle, période où la littérature bulgare entre dans la modernité et où se constituent les genres littéraires communs à l'Europe (le roman, la nouvelle et le récit naissent à ce moment-là), la littérature profane écrite en langue originale est encore peu développée dans les territoires bulgares qui font partie de l'Empire ottoman et se trouvent, de ce fait, isolés des grands courants intellectuels agitant l'Europe centrale et occidentale. Les chants¹, qui allient musique et textes que l'on se transmet, sont la forme dominante de cette littérature, ils commencent à être transcrits vers la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ce qui les caractérise, c'est un rythme qui crée redondance, anaphore, répétition, allitération et assonance. Répétition d'épisodes à la même structure, un peu comme des thèmes et variations : on trouve une même situation fondamentale, mise en scène dans le même chant avec d'autres personnages, d'autres circonstances. Répétition, surtout, de mots, de groupes

1- Voir à ce sujet en français Hélène Nelva, *La littérature orale bulgare*, Paris, CERLOM, éditions Karthala-Langues O', 2007.

nominaux (leitmotivs et anadiploses), et dérivation à partir d'une racine. Ces structures sont profondément gravées dans la conscience collective depuis des siècles comme élément intrinsèque d'une certaine forme littéraire bulgare. Je crois que, consciemment ou non, l'écrivain contemporain les a en tête lorsqu'il crée. Je pense en particulier à un grand nombre de récits de l'écrivain Yordan Raditchkov (1929-2004) : acculés à une situation inhabituelle et embarrassante pour eux, qu'ils ne peuvent s'expliquer par la raison, ses personnages tentent de trouver une échappatoire par le verbe. Chacun sort une histoire en relation avec la situation présente, d'où la présence de récits enchâssés, qui sont autant d'éléments retardant la résolution du problème et mettent en scène la même situation de base dans des contextes et avec des personnages différents. Ou la même histoire racontée et déformée par plusieurs personnages, comme dans un thème et ses variations.

Ce type d'oralisation du texte, *a priori*, ne pose pas de problème particulier au traducteur : c'est une oralisation codifiée, reconnue et admise, ne serait-ce que comme "folklore" ou "exotisme", même si elle est installée dans une littérature et une langue autres. Au besoin, si le lecteur risque de ne pas la reconnaître, une note du traducteur se chargera de l'éclairer.

En revanche, le traducteur doit souvent affronter les défenseurs du linguistiquement correct pour faire entendre l'oralité en tant qu'organisation du rythme par un *sujet*, porteuse de traces de cette oralité collective.

Ces procédés d'oralisation sont sous-jacents dans l'oralité-littérarité contemporaine. La littérature bulgare des années du communisme se caractérisait par le primat du contenu qui devait « refléter » la vie et le monde pour plusieurs raisons : depuis le XIX^e siècle, on constate une forte tradition de réalisme sur laquelle vient s'appuyer, à partir de 1948, la doctrine jdanovienne du réalisme-socialiste qui s'impose en Bulgarie. Jusqu'en 1989, la prose est surtout réaliste, avec une autre forme d'oralité, l'imitation de la langue parlée, familière, urbaine ou rurale, rares sont les auteurs qui s'en écartent.

Depuis les changements de 1989, et surtout la fin des années 1990, les

écrivains bulgares retrouvent le plaisir et la nécessité du travail sur la *forme* et sur la *langue* qui avait caractérisé leur littérature de la première moitié du XX^e siècle. La traduction de ces textes exige que l'on dépasse la dichotomie forme/contenu pour trouver une autre forme de signifiante : celle du rythme qui « est le pouvoir de signifier sans signes » (Meschonnic, 1982). C'est l'oralité, organisation subjective du rythme, qui fait le caractère unique d'un discours, donc d'une écriture. C'est elle qui transforme les conventions de la *langue* et produit un *discours* unique et nouveau.

Cette oralisation traverse particulièrement les textes d'Emilia Dvorianova et de Théodora Dimova, deux écrivaines qui ont commencé à publier après les changements de 1989.

Emilia Dvorianova, qui cite toujours James Joyce, Marcel Proust et Virginia Woolf comme étant les auteurs qui l'ont le plus marquée, revendique son écriture jugée « difficile », « élitiste » qui exige un « lecteur modèle » capable « de mettre en acte, dans le temps, le plus grand nombre possible de lectures croisées. » (Eco 1985 : 76) Un lecteur qui n'est pas pressé, car le texte l'invite au dévoilement de ses différentes strates, de ses signes entrecroisés, à une lecture plurielle, à différentes interprétations des phénomènes. L'auteure, écrivaine, philosophe et musicienne, aime jouer avec le lecteur, l'embrouiller à travers les dédales de ce qui n'est pas mais semble être, à travers le labyrinthe des rêves dont on s'aperçoit plus tard qu'ils sont rêves et non réalité, lui donner à *entendre* une écriture-musique. Cette écriture frappe par les nombreuses répétitions, incises, éléments retardants, ponctuation individuelle qui ne suit pas les normes de la langue bulgare, réseau de correspondances qui traversent le texte et nous rappelle que l'unité de traduction n'est ni le mot, ni la phrase, mais le texte dans son ensemble, c'est tout cela que tisse le rythme organisé par Emilia Dvorianova et qui fait qu'en lisant un texte d'elle, on reconnaît immédiatement qu'il est d'elle, et que ses textes sont un peu étrangers pour ses lecteurs bulgares.

Quant à Theodora Dimova, elle transforme elle aussi les normes langagières et typographiques du bulgare « standard » par sa phrase longue,

immense (elle peut se déployer sur plus de deux pages), qui mêle plusieurs niveaux de conscience et plusieurs voix à la fois sans le noter par des guillemets et autres repères, excepté la virgule, cette virgule omniprésente qui remplace très souvent des signes de ponctuation auxquels le lecteur bulgare, comme français, est habitué. Cela donne un ensemble complexe qui laisse le lecteur à bout de souffle, avec des éléments qui peuvent immobiliser la phrase ou au contraire la faire s'écouler sans véritable ordre séquentiel. C'est ce qui confère sa puissance à ce verbe : pouvoir de provoquer l'imaginaire, d'agir sur l'affect et non sur la raison du lecteur, notamment par les innombrables répétitions – de noms propres, d'étiquettes collant à un personnage – qui produisent un effet d'envoûtement.

Les éditeurs de ces deux écrivaines ont été sensibles à l'oralisation de leurs textes, de leur écriture, et, non seulement ils m'ont laissée tenter de donner à l'entendre, mais ils me l'ont demandé. Il est encore de nombreux éditeurs qui, avec ou sans l'accord du traducteur, lissent le texte, gommant l'étrangeté, ôtent toute trace d'oralité pour produire un discours stérile, ronronnant, dont on prétend qu'il est écrit en bon français, alors qu'ils prennent le cliché pour de la littérature.

Le traducteur se heurte encore et toujours au paradoxe suivant : on constate, en effet, un fossé entre d'une part une lecture ouverte, tolérante, acceptant une forme d'étrangeté, lorsqu'il s'agit de textes écrits en français, et, de l'autre, une lecture fermée à l'étrangeté du discours étranger, accusant le traducteur de contresens ou de violence à l'encontre du rythme prétendu naturel du français. Ce qui est en cause, c'est l'un des mythes qui pèsent sur le traducteur : encore considéré comme un *porteur*, et non comme un *créateur*, il se voit refuser la liberté qu'on accorde généreusement à l'écrivain ... de sa langue maternelle ; or, refuser cette liberté au traducteur, c'est la refuser également à l'écrivain étranger traduit. (Autre paradoxe, corollaire du premier : pourquoi ne refuse-t-on pas cette liberté (on la salue, on la réclame !) au musicien qui interprète pour la énième fois une œuvre musicale ? Parce que nous n'avons pas le même rapport

sacralisant à la partition écrite que tout le monde ne sait pas lire et qui n'a pas le même statut, ni artistique, ni commercial, que l'objet livre ?)

À lire de toute urgence deux ouvrages salutaires : le *Dictionnaire des clichés littéraires*, d'Hervé Laroche^(Laroche, 2001) et *L'Horlogerie de saint Jérôme, Problèmes linguistiques de la traduction*, de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport^(Chevalier et Delport, 1985). Le premier (rire garanti !) est de nature à ôter tout désir d'employer certains mots à tort et à travers, tout simplement parce qu'on leur attribue une valeur littéraire, c'est-à-dire de « bon français » :

« **abysses** : ne pas hésiter chaque fois que *gouffre* paraît un peu plat. *Y* irrésistible, au moins autant que le *î* de l'abîme. *Insondable*, mais cela va sans dire.

passion : des torrents de clichés. Une mine, une manne, un trésor. Il y en a pour tous les goûts : pyromane (*enflamme, consume, brûle, flambe, etc.*); aquaphile (des *flots, des torrents, des vagues, etc.*), météorologique (*orages, tempêtes, ouragan, cyclone, foudre, etc.*), anthropophage (*dévore, ronge, engloutit, etc.*), zoophile (*dompter, mater, etc.*), alcoolique (*ivre, soûl, insatiable, etc.*). *Emporte, transporte* : ça déménage. *Aveugle*, bien entendu. En profiter rapidement : depuis qu'il est courant, dans la vie ordinaire, d'avoir une passion pour les pâtes fraîches ou la décoration d'intérieur, le tumulte passionnel perd en intensité. »

Quant à l'ouvrage de Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport, *L'Horlogerie de saint Jérôme*, remarquablement documenté et illustré par des extraits de traductions littéraires en plusieurs langues, il montre que le traducteur n'est pas toujours conscient de la manière dont il traduit ; qu'il est prisonnier de ses représentations sur la langue et de celles de toute une communauté, lecteurs et éditeurs, ce qui revient à concevoir la traduction, selon ses auteurs, « comme lieu où s'observent les tendances d'une collectivité en matière linguistique ». D'où leur postulat qu'il existe des « figures de la traduction », au nombre de trois, nommées par les auteurs

orthonymie, orthologie, orthosyntaxe.

Laisser le traducteur oraliser son texte comme l'a fait l'écrivain dans le sien, c'est refuser les mythes et les tabous qui pèsent sur le traducteur qui, de toute façon, comme ne cesse de le rappeler le pseudo-adage italien, est un traître : statut ancillaire qui colle à la peau du traducteur depuis des siècles ; le traducteur qui ne serait qu'un *porteur* ; le nécessaire effacement du bon traducteur, le gommage de la traduction, d'où la bonne traduction qui est celle qui ne sent pas la traduction, qui laisse entretenir l'illusion que le texte a été écrit en français dans l'original. Combien de temps encore le traducteur devra-t-il expier sa faute, le péché originel d'avoir transgressé Babel ?

Traduire l'oralité, traduire l'intensité

La nécessité de théoriser ou de fonder l'acte de traduire¹ a rassemblé certains d'entre nous, praticiens, autour des travaux incontournables d'Henri Meschonnic. L'ampleur et la violence² des rejets de la traduction ou de la réflexion sur elle étaient telles qu'une mise en ordre de bataille s'imposait.

Chienne dans un jeu de quille, laissée pour compte des champs éditoriaux, journalistiques et universitaires (et/ou annexée), l'ancillaire traduction n'était majoritairement évoquée que sous forme négative : *traditore*, doit se faire oublier, jamais au niveau de l'original, ou bien priée de se soumettre à l'âme, au style et à l'inspiration. De dire l'indicible, pour se voir reprocher de n'y pas parvenir.

Un exemple, du coréen. La narratrice s'amuse à commenter les choix des clientes d'un magasin : « Très franchement les tons pastels vous avantagent plus que les achromatiques! »

Continuons :

1- Traduction, traduire, traductologie, c'est un vrai débat, mais pas ici.

2- Violence est trop violent ? Le Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français (revue *Palimpsestes*) annonce toujours que son espace de réflexion se trouve *entre, d'un côté, la théorie totalitaire de la traduction et, de l'autre, la pratique silencieuse du traduire.*

« Après manger, nous rentrions chez elle tantôt regarder une cassette vidéo, tantôt prendre une bière accompagnée de cacahuètes ou de beignets d'oignons, car jamais elle n'achetait de biscuits aromatisés à la seiche, pas plus que les tranches séchées de ce mollusque, ne supportant pas de voir griller celui-ci à la flamme des brûleurs. Comme je l'invitais à me laisser m'acquitter de cette tâche, elle s'était indignée: Ne trouves-tu pas cruel d'arracher à la mer cet inoffensif animal et de le laisser sécher en plein soleil des jours durant, qui plus est pour qu'il finisse brûlé? »

Je précise d'emblée que je n'ai pas cherché une cible facile, mais que les coupables officient depuis des années à chaque livraison de la revue *Koreana*¹, une vitrine officielle de la Corée du Sud. Je crois qu'on aura compris mon propos. Oh que c'est *bien* écrit! Si bien même qu'il est inutile de connaître le coréen, un comble, pour deviner que cela n'a rien à voir avec un travail d'écriture original. Mais précisons ce *deviner*. Il s'agit de belle langue, de ce que Barthes appelait le *système de sécurité des belles lettres*, en parlant du passé simple (même s'il y a justement une faute de passé simple dans ce texte).

Quelle langue parle ce texte ? Le coréen, oh que non. Le français ? Il parle le français littéraire spontané, comme on se l'imagine. Il fait du littéraire. Il écrit comme on croit devoir écrire : *Arracher à la mer cet inoffensif animal !* On en revient au *Dictionnaire des clichés littéraires*... Et à mon propos : ici ou là, dans le monde de la pensée de la traduction, surnageaient quelques noms, auxquels on accordait une place minimale dans le débat, Hugo, Humbolt, Hölderlin, Ortega y Gasset, Benjamin, Berman, et

1- *Au grand magasin Sampung*, de Jeong Yi Hyun (Chông Yihyôn), traduit par Kim Jeongyeon et Suzanne Salinas, *Koreana* été 2008. J'ai étudié ailleurs la collusion, le mot n'est pas trop fort, entre les exportateurs de littérature motivés par le nationalisme et les importateurs, à la recherche de la seule valeur d'échange. *La traduction, outil interculturel?* RHLF, PUF, octobre 2005, Hommage à Claude Pichois.

enfin Meschonnic, c'est à dire des penseurs qui apportaient toujours d'ailleurs leur capital symbolique, donc fréquentables, à l'occasion. Et dont on notera, avec délices dans ce débat (ils n'y sont, eux, pour rien) qu'ils sont tous extrême-occidentaux.

Henri Meschonnic, dans sa longue vie, a croisé la réflexion des formalistes russes ou praguais (et la littérarité), le structuralisme, le marxisme et bien d'autres problématiques, tout en s'interrogeant très tôt sur la traduction. Nul doute que celle-ci a pesé lourd dans la formation de sa thèse centrale sur l'oralité, et inversement, l'une et l'autre enrichissant et s'enrichissant, du propre aveu de Meschonnic, de son écriture poétique.

Schématiquement, et avec un peu de recul, je vois dans l'oralité et ses limites la même urgence qui a donné naissance à la littérarité. Entre l'Institution qui n'était que style, âme, inspiration et sentiment personnel, et un certain marxisme qui parlait idéologie, contenu et sens, il a fallu, de façon qui nous apparaît aujourd'hui rétrospectivement un peu dogmatique, cerner le pré carré de la littérature. Au prix, trop lourd, de deux compromissions :

1. une tautologie : la spécificité de la littérature c'est la littérarité, la littérarité c'est la spécificité de la littérature ;

2. un enfermement du texte, conséquence la cohérence du texte, un véritable acquis de la recherche, que d'autres, il est vrai par d'autres moyens, recherchaient aussi au même moment, Lucien Goldmann par exemple.

Avec, comme conséquence commune, la sacralisation du texte, repérable, repéré, enfin, mais clos.

Lorsque la sociocritique¹ a formulé ses concepts, elle s'est emparée de ce *texte*, garant au moins de respect de la cohérence interne, pour tenter de lui rendre toutes ses acceptions sociales, sous le nom de socio-texte. Mais sur la base de ce texte. Autrement dit, il ne s'agissait plus d'aller du monde au texte pour lire ce que ce dernier disait du monde (souvent la démarche des sociologies de la littérature), mais de partir du texte, de rester dans le texte,

1- Celle qui s'est formée autour de Claude Duchet.

en l'ouvrant à toutes ses dimensions.

« De fait, tout groupe humain secrète sa socialité, mais aussi toute œuvre produite par l'homme, qu'il s'agisse de la société d'un roman, de l'imagerie d'un poème, de l'organisation chromatique d'un tableau ou de la mise en espace d'une pièce.

Ce qui à l'origine nous préoccupait, c'était bien la socialité du texte, de l'écrit littéraire, théorisé sous ce nom, et moins la socialité affichée, instrumentalisée en discours ou figures explicites, que la socialité secrète, implicite, voire inconsciente, comme les *Mythologies* que venait d'écrire Roland Barthes» (Duchet et Maurus, 2011)

Le texte, certes, tout le texte, et d'une certaine façon rien que le texte, mais dans le monde, le texte-monde. Très modestement, il me semble qu'il nous faut aujourd'hui proposer une démarche analogue vis à vis des travaux d'Henri Meschonnic.

Henri Meschonnic permet d'abord de penser hors dichotomies (passablement structuralisantes) : sourciers / ciblistes, fond / forme, original / traduction, avant / après, traduisible / intraduisible, esprit / lettre, etc. Tous ceux qui l'ont suivi refusent de laisser dire qu'ils ne sont préoccupés que de langue première-source, de texte original, de forme, laissant le sens et la cible à ceux qui les connaîtraient probablement mieux qu'eux. Sans parler du charabia, du baroque et de l'illisible qui seraient notre lot et dont on affuble nos travaux, sans les lire le plus souvent. Henri Meschonnic a conceptualisé un principe unificateur (et non réducteur ou nivelant), l'oralité, manifestée par le rythme, présence du sujet.

Et il est vrai, et sans doute fondamental, que l'oralité a donné au sociotexte traduit ses lettres de noblesse. Chez ceux qui lisent Henri Meschonnic, bien sûr. Pour les autres... voir par exemple cette très récente exclamation d'André Gabastou, lors d'une table ronde : « Le critique nous parle de l'oralité de Cervantès. Or, qui peut savoir, à part Dieu, ce qu'est l'oralité de Cervantès ? C'est idiot d'écrire une chose pareille ! » Pierre

Assouline, présent, ajoute: « Je transmettrai! » Bourdieu théoriserait : position dans le champ!¹

L'oralité a, donc, donné au sociotexte son identité totale et non plus seconde par rapport à un original qui seul ferait foi. La linéarité texte à traduire – texte traduit s'en trouve remise en cause, au même titre que la linéarité texte – lecture. Il convient de préciser que c'est aussi en s'appuyant sur ce qui est creusé depuis Benjamin, à savoir que le travail sur la traduction rejailit sur le texte étranger. Les deux langues-textes sont soumises à la même inquisition, les deux langues deviennent étrangères à *l'épreuve de l'étranger*.

Benjamin a parfaitement compris que la traduction n'était pas réductible à une opération linguistique, et que, même à n'en rester qu'au niveau de la langue, elle est au moins inter-linguistique. Tout traducteur sait que lorsqu'un critique² qualifie son travail d'*excellente traduction*, cela signifie tout simplement bien écrit en français. C'est à dire immanquablement une traduction annexante : bien écrite, elle est parfaitement intégrable au champ littéraire français.

Or c'est à mes yeux l'apport majeur de Benjamin : conserver à l'œuvre sa coréanité ou sa bulgarité, c'est conserver en français les caractéristiques linguistiques du travail de l'auteur coréen ou bulgare sur sa propre langue. Sinon, où est la littérature ?

On nous reprend déjà sur nos tentatives de garder telle saveur de nom propre, de telle onomatopée, de telle métaphore rendue mot à mot³! Alors la

1- Vingt-Cinquièmes Assises de la traduction littéraire, Arles 2008, Actes Sud p.135.

2- Ce qui est rare, moins cependant qu'un critique sachant lire l'original.

3- Car, entre autres choses, nous ne considérons pas le lecteur comme un imbécile. Il sait pertinemment que non seulement « des étoiles ne pendent pas comme de gros haricots », mais, gageons-le, pas plus comme des lanternes, des lucioles ou des fèves. A-t-on remarqué, dans cet amusant exemple donné par MV-N, que l'ire du correcteur porte sur le contenu de la comparaison (les haricots), mais qu'il accepte la comparaison avec des fèves, qui *restent suspendues au beau milieu du ciel*. A le prendre au pied de la lettre, il aurait dû signaler qu'une étoile n'est pas suspendue dans le ciel!

syntaxe ! Si, en plus, il nous faut dire maintenant à nos contradicteurs que la réflexion, depuis et grâce à Benjamin, a un peu avancé, et que nous envisageons désormais la discours dans son ensemble et son rythme, nous n'en avons pas fini avec l'accusation de *charabia*.

On voit bien ce que la notion meschonnicienne du rythme doit à Benjamin¹. Cependant, et en sachant parfaitement qu'il y a outrecuidance à prétendre le dépasser, il me semble que son rythme ne permet pas de penser réellement la Valeur littéraire. Certes, ce reproche a été adressé à toutes les tentatives de penser le littéraire. Mais objection n'est pas raison, la seule réponse globale a été la tautologie de la littérarité, et, peut-être, la tentative du vieux Marx de penser les chefs d'œuvre.

Si littérature, ainsi nommée, historiquement située, enseignée comme telle, si littérature il y a, sur quoi se fonde l'échelle des valeurs qui la constituent ? Jusqu'à présent, deux écoles se sont opposées, celle du bon goût sous toutes ses formes, et celle de la place dans le champ (Bourdieu). Qui ne nous disent pas grand chose du Texte, même s'ils le définissent en quelque sorte sociologiquement : la Valeur d'un Texte est la Valeur que le champ ou l'institution lui accordent. On retrouve la définition-plaisanterie de Barthes : la Littérature, c'est ce qu'on enseigne sous le nom de Littérature.

Meschonnic aborde évidemment la question. Entre autres dans « D'une poétique du rythme à une politique du rythme ?² ». Problématique particulièrement complexe, puisque formulée dans une phrase qui nous la propose au pluriel et entourée des concepts fondamentaux d'Henri Meschonnic : « L'enjeu est l'historicité du sujet, et des valeurs » (p. 212). Et qui débouche sur une définition au singulier d'une valeur considérée comme double et essentiellement négativement, comme toujours chez lui qui, comme le dit Claude Duchet *pense contre*. Effet d'écriture, la valeur est une

1- C'est, me semble-t-il, ce qui transpire dans la formule *Si traduire va dans le sens des formes*, employée dans *Pour la Poétique II*, p.421.

2- « D'une poétique du rythme à une politique du rythme ? » In *La Politique du Texte, enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, PUL 1992.

marque du sujet, un élément de la spécificité du texte. A mes yeux, la tautologie remonte le bout de son nez.

Pour chercher à sortir de la tautologie sociologique, (le corpus fait la valeur, la valeur fait le corpus), la sociocritique propose la triade suivante :

« Notre moyen de relativiser cette immanence était la construction à trois niveaux proposée à l'époque, information, signe (depuis remplacé par indice) et valeur, qui peut se résumer ainsi: chaque élément du texte, un personnage, une heure, un lieu, une notion abstraite, une couleur, existe dans le texte selon trois modalités. Une information sur le monde (le vert est celui que je vois extra-textuellement). Un signe (indice) d'autre chose que lui-même, qui désigne quelque chose qui est à la fois hors et dans le texte, (comme toutes les significations attachées au vert dans un ensemble socio-culturel donné; vert = espoir ou printemps ou Irlande), qui vient d'une certaine manière constituer une modalité de l'inscription du social dans le texte. Enfin une valeur, quand le texte construit son système d'oppositions et de relations faisant que chaque élément du texte prend sa valeur par ce système avec les autres éléments du texte. Le vert prend sens dans la mesure où il s'opposera ou formera système avec une chromatique du texte. L'exemple de *Le Rouge et le Noir* est trop célèbre pour être longuement expliqué¹. »

Sur cette base, je propose la théorie de la Valeur suivante², comme programme pour toute traduction, évidemment : la triade proposée s'applique à tous les niveaux du texte. Elle s'applique aussi au sociotexte dans son ensemble, sachant que la première difficulté de l'analyse consiste à définir le champ d'étude : le livre (publié par qui ?), la collection, la série, le thème, etc.

1- Propos de Claude Duchet, in Patrick Maurus, *Un cheminement vagabond*, op. cit.

2- Parfaitement conscient de mon inconscience.

Dans sa dimension globale, pour le sociotexte concerné, la triade devient Valeur en ceci qu'elle fait *intensité*. En tant que traducteur, j'ai une intimité obligatoire avec l'intensité des textes. Ce que je ressens, c'est qu'un texte d'intensité égale n'existe pas. J'irai jusqu'à dire que cette idée est un héritage implicite de la sempiternelle idéologie du chef d'œuvre (tout est uniformément génial dans le texte génial de l'auteur génial), relayée par le structuralisme (tout est également relationnel¹). En fait, tout texte connaît des variations d'intensité, et ces variations ne sont pas psychologiques ou privées, mais relèvent d'une logique qu'il est possible de relier au sociogramme (c'est à dire à l'ensemble de représentations partielles autour duquel s'organise le texte, et qui en constitue la médiation majeure). Ce sera difficile à théoriser, mais j'ai le sentiment qu'en le faisant, je tiendrai vraiment tous les bouts du problème. On ne pourra plus me dire (c'est déjà faux) que la sociocritique n'explique que le social et pas le détail des textes (tous ses travaux attestent du contraire).

En guise de conclusion

En plaisanterie, je peux dire que je sais quand Hugo avait mal à la tête, quand Shakespeare souffrait des dents². Mais je trouve cela dans des adjectifs, des adverbes, des syntagmes, la ponctuation³, qui font effet d'intensité et que je dois pouvoir relier au sociogramme. On peut imaginer l'intensité ou la densité comme un magnétophone lorsque les piles commencent à se vider⁴, sans aucune régularité. Mais ces modulations n'ont rien de hasardeux. Une rupture d'intensité est motivée. Par son système.

1- C'est à dire ensemble de structures et non système, ce que le structuralisme ne pense pas.

2- Je ne nie pas tenter ici de théoriser les accusations portées contre le roman populaire, depuis Alfred Nettement: bâcler, tirer à ligne, plagier. Je me propose simplement d'en faire la base d'une réflexion littéraire et non celle d'un rejet moral, c'est à dire social.

3- Le traducteur est ce crétin bien connu qui chipote sur des virgules? Oui, effectivement.

4- Ce n'est qu'une métaphore.

Bibliographie

- BERMAN Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- CHEVALIER Jean-Claude, 1995, DELPORT Marie-France, *L'Horlogerie de saint Jérôme, Problèmes linguistiques de la traduction*, Paris, L'Harmattan.
- DUCHET Claude, 2011, MAURUS Patrick, *Un cheminement vagabond*, Paris, Honoré Champion.
- ECO Umberto, 1985, *Lector in fabula*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, p. 76.
- LAROCHE Hervé, 2001, *Dictionnaire des clichés littéraires*, Paris, Arléa.
- MESCHONNIC Henri 2008, *Dans le bois de la langue*, Paris, éd. Laurence Teper, p. 61.
- , 1982, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- , 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.