

Jonathan Baillehache

Rutgers University

L'Oulipo et la traduction moderniste

Résumé

Les enjeux et les moyens de la traduction « moderniste », depuis Ezra Pound, sont les mêmes que ceux des pratiques de réécriture de l'Oulipo (méthode S+7, traduction homophonique, bouts-rimés, etc.) : isoler des éléments du texte source comme une contrainte de lecture faisant levier pour la pénétration de textes canoniques et utiliser ces éléments pour redonner vie à travers un nouveau texte à un aspect occulté de notre patrimoine. Pour Walter Benjamin, la rencontre d'éléments formels isolés de deux langues est une forme de contrainte herméneutique, au sens où elle permet au traducteur de pousser plus avant les conséquences d'un texte et d'en assurer la survie. La méthode S+7, telle qu'appliquée par exemple par Queneau dans La « Cigale et La Fourmi », produit des antonymes (« folâtrerie » pour « foi ») où l'on entend mieux l'ironie de La Fontaine. L'Oulipo et la traduction « moderniste » nous invitent à utiliser la poésie comme un outil d'exploration de ce qui dans le canon n'est pas encore de l'ordre du familier. Elles construisent un dialogue avec un texte qui en est ontologiquement inséparable, et enregistrent une activité critique, herméneutique, qui met en évidence la nature fragmentaire de la culture.

Abstract

The issues and means of "modernist" translations, at least since Ezra Pound, are the same than those of the Oulipian practices of rewriting (S+7 method, homophonic translation, rhyming-butts, etc.): to use isolated elements from the source-text as reading constraints in order to penetrate further canonical texts and to use these elements in order to revive through a new text hidden aspects of our heritage. For Walter Benjamin, the shock of isolated elements of two languages is a form of hermeneutical constraint in the sense that it allows the translator to push further the implications of a text and to ensure its survival. The S+7 method, as applied for example in Queneau's "The Grasshopper and the Ant", produces antonyms ("foreplay" for "faith") that reveals the irony of La Fontaine. Oulipo and "modernist" translations invite us to use poetry as a tool for the analysis and the exploration of unfamiliar aspects of the canon. They build a dialogue with a text from which they are ontologically inseparable, and record a critical, hermeneutic activity that highlights the fragmented nature of culture.

Mot clés: traduction moderniste, réécriture, contrainte, Oulipo, survie herméneutique, fragmentaire.

Jan Baetens et Bernardo Schiavetta ont fait remarquer dans un numéro antérieur de la revue¹ que la pratique de la traduction littéraire pouvait être comparée à certains égards à la pratique oulipienne de l'écriture sous contraintes. Le traducteur, comme l'écrivain qui s'impose des contraintes, ont-ils fait remarquer, accepte de remettre en question momentanément les règles d'écriture qui lui sont familières pour adopter une perspective nouvelle. Le texte source d'une traduction, en effet, peut être considéré comme une contrainte d'écriture, en cela qu'il force le traducteur à plier son écriture à des idiomes, des tournures de pensée, une syntaxe, des sonorités, des formes poétiques ou même des genres étrangers. De plus, la traduction et la littérature potentielle partagent un parti pris d'ouverture, d'inachèvement, non seulement de leurs propres textes, mais encore des textes du passé. La pratique de la traduction tout comme la pratique de la réécriture de textes par le biais de procédés oulipiens ont pour vocation de renouveler notre approche de textes canoniques, de révéler, dans le meilleur des cas, des potentialités latentes de ces textes, et d'en assurer ainsi une forme de survie. Il n'est donc pas étonnant que certains procédés de réécriture oulipiens fassent directement écho, quand ils n'en s'ont pas tout simplement inspirés, à des pratiques qui relèvent d'une certaine tradition de la traduction poétique qui remonte à Ezra Pound et qu'on a pu appeler « la traduction moderniste »². Les procédés de réécriture inventoriés sous la rubrique « Trans » de *l'Atlas de la littérature potentielle*³ sont en effet fortement influencés par des traductions modernistes telles que celles de Louis Zukofsky ou Pierre Klossowski. Le procédé appelé « traduction homophonique »⁴, par exemple, qui consiste à remplacer un énoncé par un autre à la prononciation s'en rapprochant mais au sens différent, avait été illustré magistralement par Louis Zukofsky dans sa traduction de Catulle⁵. C'est sans aucun doute en référence à Louis Zukofsky que Marcel Bénabou illustre ce genre de traduction par une « traduction homophonique complète » de Catulle, extraite de son *D'un Catulle restitué*. La « traduction homosyntaxique »⁶ pourrait pour sa part faire écho à la traduction de *L'Enéide* par Pierre Klossowski qui imite, dans les limites de la syntaxe française, les inversions syntaxiques propres à la nature flexionnelle du latin⁷. La « littérature définitionnelle », enfin, qui consiste à remplacer chaque terme d'un texte donné par sa définition dans le dictionnaire, est quant à elle directement inspirée d'un procédé de traduction moderniste inventé par l'écrivain britannique d'origine polonaise Stephan Themerson : « la traduction en poésie sémantique »⁸. Chacun de ces procédés de réécriture ont en commun de se donner pour contrainte explicite l'exploitation d'un aspect restreint du texte de départ, que ce soit le son, la syntaxe, ou le lexique. Le texte issu de tels procédés a pour raison d'être un aspect du texte de départ, et à ce titre répond à la définition (certes large) que donne George Steiner de la traduction : un texte qu'on peut lire indépendamment, mais qui n'est pas ontologiquement suffisant et qui a pour raison d'être un autre poème⁹. Selon cette définition de la traduction poétique, nombre de procédés de réécriture proposés par l'Oulipo pourraient être des procédés de traduction s'ils étaient appliqués à des textes de langues étrangères. Les procédés de réécriture oulipiens sont donc contemporains d'une pratique moderniste de la traduction qui avait été initiée par Ezra Pound. Est-ce à dire, pour autant, que les procédés de réécriture oulipiens et la traduction poétique moderniste partagent les mêmes fins, et jusqu'où peut-on comparer ces deux pratiques ?

Pour des traducteurs comme Ezra Pound, Louis Zukofsky ou Pierre Klossowski, la valeur critique et herméneutique de leurs traductions ne faisait absolument aucun doute. Ces traducteurs entendaient réaliser une plongée herméneutique dans les textes de Properce, Catulle et Virgile, et en extraire quelque chose d'essentiel. À la différence d'une certaine pratique de la traduction poétique qui se donne pour tâche de restituer un texte en trouvant des équivalences de forme et/ou de sens, ces traducteurs entendaient décoder et transmettre leurs classiques non pas avec les outils de la philologie et de la versification, mais avec un outil beaucoup plus à leur main : leur propre poésie. Comme l'écrit Daniel M. Hooley, dans ses traductions « homophoniques » de Catulle, Louis Zukofsky « s'est mis à la tâche d'une exploration sérieuse et systématique du texte latin à l'aide de l'outil sophistiqué qu'il avait sous la main, son langage, son art »¹⁰. Ce serait donc une erreur grossière de considérer que ces traductions, aussi surprenantes et libres qu'elles puissent paraître au premier abord, ne soient que des manies littéraires. Ce sont des poèmes qui enregistrent selon des modalités propres à la poésie un travail critique et herméneutique intense sur le texte source. La nature étrangère des textes sources, que ce soit leur sonorité, dans le cas des traductions de Zukofsky, ou leur syntaxe, chez Klossowski, agit comme une contrainte et assume une fonction herméneutique, au sens du mot auquel nous introduit une certaine tradition philosophique moderne.

Dans la pensée de la traduction développée entre autres par Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jacques Derrida et Antoine Berman, la traduction réalise une potentialité latente de l'œuvre source à travers des transformations obéissant à des procédés inspirés de la nature étrangère de cette œuvre. Pour Martin Heidegger, la traduction « pensante » consiste à atteindre « l'expérience de pensée » d'un texte pour prolonger celle-ci au point où elle s'était arrêtée. Dans les termes de Heidegger, la pensée d'un auteur est toujours « une réponse faite au langage »¹¹. En passant d'une langue à l'autre, le traducteur aborde la question d'un auteur à une autre langue et l'y rejoue. En ouvrant les possibilités d'expression de la langue traduite aux capacités expressives de la langue de traduction, le traducteur permet à la question posée par l'auteur du texte source de se prolonger. Inversement, en ouvrant sa propre langue aux ressources de la langue traduite, le traducteur peut étirer sa propre capacité de pensée¹². Jacques Derrida a illustré les idées de Heidegger sur la traduction dans son article « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? »¹³. A travers les multiples sens que Derrida fait surgir des homonymes du mot « relever » en français et en anglais, dont il se sert pour traduire le verbe « to season » chez Shakespeare ainsi que le concept de « Aufhebung » chez Hegel, le philosophe et traducteur utilise l'écart de la différence des langues pour prolonger la pensée de l'original en multipliant les sens possibles. La langue étrangère agit comme un levier et force le traducteur à oser rejouer la pensée du texte source dans des termes qui dépassent les capacités expressives de sa propre langue. La langue étrangère a donc la fonction d'une contrainte en cela qu'elle sert de levier à la création. L'espace entre les langues est donc une forme de contrainte que l'on pourrait appeler herméneutique, au sens où il permet au traducteur de pousser plus avant les conséquences d'un texte, d'en assurer une forme de vie continuée¹⁴.

On prête souvent à l'Oulipo d'avoir pour fin l'exploitation du caractère ludique de l'écriture. Mais rien n'empêche de penser que ce jeu n'ait pour mise un objet très sérieux. La

définition du « PO » de Ou-Li-Po, « De la littérature en quantité illimitée, potentiellement productible jusqu'à la fin des temps, en quantités énormes, infinies pour toutes fins pratiques »¹⁵, laisse la question ouverte de savoir ce que pourraient bien être les fins pratiques de la production oulipienne. Rien n'empêche de penser que l'exploration de textes littéraires au moyen de procédés de réécriture oulipiens n'ait pas pour ambition la révélation d'une potentialité latente, cachée, mais essentielle, du texte de départ. Pour le dire autrement, rien n'empêche de penser que les procédés de réécriture oulipiens ne soient des techniques herméneutiques valables, comme le pense par exemple Harry Matthews¹⁶. L'étude de l'histoire des procédés de réécriture oulipiens nous montre que ceux-ci ont été pensés comme une alternative à une vision trop étriquée de la traduction, ce qui semble confirmer que leur apparition ait été influencée par la pratique moderniste de la traduction. Jean Queval, lui-même traducteur, au cours de la réunion de l'Oulipo du mardi 19 décembre 1961, opposait la traduction, qu'il définissait comme répondant au principe de « la redondance », au procédé de réécriture illustré par Raymond Queneau dans « La Redondance chez Phane Armé », poème écrit en ne gardant que les bouts-rimés de la poésie de Stéphane Mallarmé. Le phénomène de la traduction, expliquait Jean Queval, est l'illustration de la condition à la fois approximative et inachevée du langage et de la nécessité de paraphraser de façon redondante chaque énoncé pour pouvoir se faire comprendre, pour communiquer du sens, non seulement entre deux langues, mais encore au sein d'une même langue¹⁷. La réduction de la poésie de Mallarmé à ses bouts-rimés opérée par Raymond Queneau dans « La Redondance chez Phane Armé » offrait donc une alternative saine aux phénomènes peu poétiques de la redondance et de la traduction. Est-ce à dire pour autant que la réduction de la poésie de Mallarmé à ses bouts-rimés n'a aucune portée critique ou interprétative? La réponse, évidemment, est non. « La Redondance chez Phane Armé » offre à quiconque s'essaie à le lire une lecture nouvelle et fructueuse du texte original. Par la juxtaposition des « bouts-rimés », un nouveau texte se dessine, et ce texte, bien qu'on puisse légitimement le lire pour lui-même, a pour vocation d'entrer en dialogue avec le texte source, de nous y renvoyer, nourri d'un regard critique rafraîchi. La réduction, bien qu'elle ait l'air d'être l'application arbitraire d'un procédé quelconque, enregistre en vérité une activité critique longuement méditée par Raymond Queneau:

Si l'on retient les sections rimantes (pas nécessairement réduites à un mot) de certains sonnets de Stéphane Mallarmé, écrit Raymond Queneau, on composera des poèmes haï-kaisants qui, loin de laisser échapper le sens de l'original, en donneront au contraire, semble-t-il, un lumineux élixir¹⁸.

Cette contrainte a une fonction critique et herméneutique pour Queneau. C'est en quelque sorte une application de la proposition de Roman Jakobson selon laquelle les équivalences sonores, en poésie, sont aussi des équivalences sémantiques (l'axe syntagmatique étant projeté sur l'axe paradigmatique). La réduction de Queneau enregistre aussi la distance temporelle qui nous sépare du texte source. Le fait que des mots du texte source disparaissent dans la réduction n'est pas sans évoquer la nature lacunaire d'un texte antique qui nous serait parvenu à moitié effacé. Il en va de même pour la méthode S+7, qui consiste à remplacer les substantifs d'un poème par le substantif qui se trouvera 7 entrées plus loin dans un

dictionnaire. Le procédé est très contraignant et paraît ne laisser aucune place à l'activité critique. Pourtant, selon Jean Lescure, la méthode a occasionnellement une fonction étonnamment critique lorsqu'elle est appliquée à certains textes. Elle pourra par exemple révéler la nature « osée » des passages les plus « suggestifs » de *Caroline chérie*, ou bien révéler dans « les structures » des maximes de La Rochefoucauld « des énergies qui eussent pu le conduire vers l'objectivité de rapports moins moraux que de fantastique quasi-transcendantal »¹⁹. Le texte de Raymond Queneau « La Cimaie et la fraction » est à ce titre d'une intelligence critique remarquable dans rapport à son texte source « La Cigale et la fourmi ». L'abondance de termes techniques forcément anachroniques (Queneau n'utilisant pas, justement, un dictionnaire contemporain de La Fontaine) a pour effet de catapulter cette fable ancienne dans notre univers contemporain, nous forçant à réévaluer la portée discursive de la fable en fonction de nos propres coordonnées. À la lecture de ce texte, nous sommes portés naturellement à nous souvenir du texte original, et, en le comparant, à le réévaluer sous un jour critique nouveau. La méthode S+7 produit par exemple des quasi-antonymes avec le poème original (« folâtrerie » pour « foi », « succomber » pour « subsister », « alarmante » pour « aise ») qui semblent autant d'antiphrases où l'on croit entendre l'ironie de La Fontaine quant à la duplicité des personnages de sa fable, à moins que ce ne soit celle de Queneau. À ce niveau de complicité, il n'est plus possible de dire à qui appartient l'ironie tant l'application de la méthode S+7 se rapproche de la forme du dialogue. La raison d'être de ces textes obtenus par réduction ou manipulation lexicographique est de créer un dialogue complice et critique avec leur texte source (ou avec le ton, ou l'esprit de leur auteur), dialogue qui prend en compte de façon critique la distance temporelle qui nous sépare de ces textes et crée un discours sur leur mode de survie. L'Oulipo, comme la traduction moderniste, nous invite à utiliser la poésie comme un moyen herméneutique, comme un outil d'analyse et de savoir.

Un dernier exemple produit par un auteur oulipien illustrera jusqu'où certaines pratiques oulipiennes peuvent s'inscrire dans la tradition moderniste de la traduction poétique. Pour Oskar Pastior, les contraintes oulipiennes semblent avoir été un moyen de répondre à une conception trop restreinte de la traduction littéraire. Selon Oskar Pastior, la pratique de l'écriture à contrainte s'inscrit en faux par rapport à une conception de la traduction restreinte à la « médiation linguistique ». La nature stricte des contraintes oulipiennes permet, par contraste, de faire ressortir l'absence de programme et de perspective critique à laquelle s'abandonnent trop souvent les traducteurs dans leur tâche :

OuLiPo et traduction : voilà deux concepts qui s'excluent mutuellement, cela va de soi. Du moins, pourrait-on dire, ils évoluent dans des dimensions distinctes d'un même matériau. Car le procédé de traduction d'une langue vers une autre ne constitue pas, en soi, une règle du jeu (tout au plus s'agit-il d'une règle nébuleuse, métaphorique, si jamais on tient à littériser l'impératif de médiation linguistique en tant que condition *sine qua non* des échanges interculturels)²⁰.

Oskar Pastior nous prévient donc contre une pratique floue, sans véritable activité critique de la traduction. À l'opposé d'une telle pratique, Oskar Pastior a élaboré dans ses traductions des

sonnets de Pétrarque une pratique traductive proprement moderniste, bien qu'il rejette le terme même de « traduction ». Dans ses *33 poèmes*, « travail sur et avec les sonnets de Pétrarque »²¹, Oskar Pastior construit pourtant une série de procédés traductifs qui s'inscrivent dans la lignée des traductions modernistes que nous avons évoquée :

- a) Ignorance de la langue « originale » (l'italien de Pétrarque) [...]; b) Dissolution des métaphores imagées de Pétrarque dans une syntaxe discursive – en d'autres mots ce fut un travail de détective où l'hypothétique et le potentiel devaient se toucher pour que se profile quelque chose comme les couches antérieures de la métaphore pétrarquienne « in statu nascendi »; c) Négligence totale de la forme du sonnet au profit d'une linéarité simple s'exprimant à travers des blocs de prose; d) Dispense de scrupules historicisants qui auraient interdit d'incorporer le lexique post-pétrarquiste [...]²².

On retrouve dans ce programme traductif certains des procédés évoqués plus haut. La traduction en « poésie sémantique » de Stefan Themerson (ou le procédé oulipien de la « littérature définitionnelle ») se retrouve à travers « la dissolution des métaphores [...] dans une syntaxe discursive » qu'opère Oskar Pastior sur le texte de Pétrarque. La dissolution de l'expression synthétique et conventionnelle de la métaphore pétrarquiste en une explication discursive a la fonction de potentialiser un aspect latent du texte original, de révéler des « couches antérieures » de la métaphore pétrarquienne, tout comme le proposait la traduction en poésie sémantique de Stefan Themerson, lequel espérait par ce procédé redonner vie aux métaphores éculées de la poésie classique. L'incorporation d'un lexique post-pétrarquiste témoigne aussi de la volonté d'Oskar Pastior de produire à travers sa traduction un discours critique sur le rapport diachronique que nous entretenons avec la poésie pétrarquiste, comme le pratique abondamment Ezra Pound dans ses traductions de Properce. Enfin, l'ignorance proclamée de la langue « originale » du poème semble vouloir tirer partie de la capacité interprétative de la rencontre brute de deux langues étrangères d'une façon qui rappelle l'usage herméneutique des « faux-amis » par Derrida ou celui des homophones entre l'anglais et le latin exploités par Louis Zukofsky. La fonction herméneutique de tels procédés est très claire : il s'agit de redonner vie à un patrimoine littéraire figé en remontant « à l'époque virtuelle de la formation du texte original », pour citer Paul Valéry²³.

Dans « La Tâche du traducteur », Benjamin définissait la traduction comme une forme de « survie » de la littérature²⁴. Un des aspects les plus productifs de cette proposition est qu'elle nous offre une image fragmentée de la littérature. La littérature, sous la plume de Benjamin, n'existe que sous forme de restes, de traces, et la traduction rend évident ce mode d'être de la littérature. Cette fonction de la traduction est aussi à comprendre au regard de la « visée de la traduction », qui, selon Benjamin, n'est pas une médiation linguistique, mais un dialogue entre les langues ayant pour fin messianique la révélation de ce qui serait une langue suprême. On retient généralement de cette proposition que la traduction manifeste la convergence des langues apparentées en ce qu'elles veulent dire. Mais le thème de la langue suprême évoque aussi le fait que la traduction, comme exercice à la fois critique et poétique,

approche les limites du langage. La traduction touche au rapport de chacun avec ce qui n'est pas son langage, et touche à ce titre à ce qu'on a pu appeler dans les lettres la « folie littéraire ». Dans son commentaire sur la traduction de Sophocle par Hölderlin Benjamin écrit :

[...] les traductions d'Hölderlin sont sujettes à l'énorme danger inhérent à toute traduction : les portes d'un langage ainsi étirées et modifiées peuvent se refermer et enfermer le traducteur dans le silence. Les traductions de Sophocle par Hölderlin furent ses derniers écrits ; en elles le sens plonge d'abysse en abysse, à la limite de se perdre dans les profondeurs sans fonds du langage.²⁵

La traduction ouvre la littérature à une potentialité qui, paradoxalement, est à la fois la condition d'une « survie » et un risque de disparition, en cela qu'elle défie les limites raisonnables de l'interprétation, menaçant l'herméneute de sombrer dans une forme de manie littéraire. On retrouve l'empreinte de cette « folie littéraire » dans la tradition philosophique herméneutique moderne que nous avons évoquée. Chez Derrida, par exemple, la traduction implique toujours une perte qui se traduit sur le plan émotif par le deuil, et sur le plan logique par la dette. Elle semble avoir un effet de passivation, un effet mélancolique sur le traducteur. En forçant un peu le trait, on pourrait dire que le traducteur est souvent identifié à un maniaque mélancolique. La littérature potentielle ouvre elle aussi la porte à une forme de « folie littéraire », mais sur un mode tout à fait différent de celui, un peu pathétique, de la philosophie herméneutique moderne. Le refus de considérer la « folie littéraire » comme un concept littéraire productif est un geste qui se trouve au fondement de l'histoire de l'Oulipo. Raymond Queneau avait écrit *Les Enfants du limon* après avoir échoué à publier son encyclopédie des fous littéraires. Son roman fut ainsi, en quelque sorte, une réponse faite à cet échec et une solution apportée à la question de la folie littéraire : la circonscrire dans les limites de la fiction. Cette proposition pourrait s'appliquer à l'Oulipo en général. Si l'Oulipo est bien, comme l'a proposé Jacques Roubaud, un roman inventé par Queneau et dont les oulipiens seraient les personnages, on peut dire que l'inventaire et la systématisation de contraintes et de procédures littéraires par l'Oulipo ont eu la fonction de circonscrire dans des limites raisonnables le surgissement en littérature de ce que l'on avait l'habitude de considérer comme des « manies ». En conséquence le rapport de la littérature aux « profondeurs sans fonds du langage » s'en trouve déplacé. Là où, pour la pensée philosophique, cette profondeur sans fonds attire celui qui s'y penche dans une forme de folie endeuillée, il semble que pour l'Oulipo elle soit un puits d'où sourd ce qu'Hervé Le Tellier appelle « le plaisir du texte »²⁶. Il y a en effet un contraste frappant entre le sentiment de deuil que la philosophie de la traduction a souvent prêté au traducteur et le sentiment que décrit Hervé Le Tellier dans ce passage de *l'Esthétique de l'Oulipo* :

Dans l'exploration de cet infini dénombrable qu'est la littérature potentielle [...] l'oulipien tente de s'imposer un périmètre raisonnable, raisonné, rationnel, au sens arithmétique [...]. L'oulipien veut bien se rendre jusqu'à la « limite », mais ne cherche pas cette impossible exhaustivité dont la quête l'entraînerait vers la « folie littéraire » [...] Puisqu'il y a limite, il y a

résignation. L'Oulipo place des bornes humaines, intimes à la potentialité (le possible pour moi). On rejoint une espèce de détachement du particulier, un sentiment de l'ampleur du tout, de la complexité du monde. [...] Le fragment vient répondre à l'éclatement du réel.²⁷

Mais malgré ce contraste de ton, on peut lire dans ces lignes, si on les compare à celles de Benjamin citées plus haut à propos de Hölderlin, le lien qui unit plus profondément la traduction à l'Oulipo. La traduction, comme l'Oulipo, partagent la conscience de la forme nécessairement fragmentée de la survie de la littérature. Le plaisir (bonheur?) qu'identifie Hervé Le Tellier dans le traitement proprement oulipien de la folie littéraire n'est pas un plaisir gratuit. Il borde un problème très sérieux, qui est celui de la survie éclatée de la littérature. À ce titre, les enjeux de la traduction, depuis au moins Ezra Pound, sont fondamentalement les mêmes que ceux des pratiques de réécriture de l'Oulipo : utiliser la littérature et les formes littéraires comme un outil herméneutique propre à redonner vie à un aspect occulté, refoulé, oublié des textes qui constituent notre patrimoine littéraire. Leurs moyens, nous espérons l'avoir montré, sont aussi les mêmes : des éléments choisis du texte source, des bouts, des fragments, sont exploités comme une contrainte d'écriture qui fait levier pour la pensée et la pénétration de ce texte et qui permet au traducteur « d'oser exercer sa raison », pour reprendre la formule des Lumières citée par Hervé Le Tellier²⁸. Cette parenté entre procédés de réécritures oulipiens et traduction poétique moderniste devrait nous inviter à repenser certaines idées reçues tant sur la traduction que sur l'Oulipo. Premièrement, l'idée selon laquelle la traduction aurait comme seul principe la restitution d'un texte à travers la recherche d'équivalents. Cette idée est à repenser au regard de la portée critique et herméneutique que l'Oulipo a su reconnaître à l'usage des formes en littérature. La « manie » d'un Zukofsky traduisant les molécules sonores de Catulle, ou celle d'un Queneau récrivant les sonnets de Mallarmé en ne gardant que des « bouts », nous enseigne que c'est sous formes de fragments, bouts, molécules, formes, que la littérature survit. Deuxièmement, l'idée selon laquelle l'Oulipo aurait comme principe l'application automatique et impersonnelle d'une méthode stricte est à repenser au regard de la façon dont les « manies » littéraires ont été intégrées à la pratique de la traduction depuis plus d'un siècle. Les manipulations oulipiennes sont des exercices critiques interprétatifs. Ainsi lorsque dans *l'Atlas de littérature potentielle* la traduction est présentée comme un « cas particulier » d'une famille de manipulations plus variée, il y a risque de malentendu. Car ce n'est pas la nature de la manipulation qui fait qu'une traduction est une traduction. Les procédures de manipulations oulipiennes, nous l'avons vu, sont souvent des procédures traductives. Ce qui fait qu'une traduction est une traduction est le dialogue que construit un texte avec un autre texte qui en est ontologiquement inséparable, dialogue qui enregistre une activité critique, herméneutique, et met en évidence la nature fragmentaire de la culture. À ce titre, l'Oulipo s'inscrit dans une tradition vivante de la traduction, et y participe de plain-pied.

¹ « Sans vouloir pousser l'analogie trop loin, signalons aussi l'étrange ressemblance entre texte à traduire et contrainte d'écriture, d'un côté, et texte traduit et texte à contrainte, de l'autre. Dans les deux cas on retrouve les mêmes caractéristiques fondamentales : refus de l'inspiration au bénéfice d'un programme extérieur au moi de l'auteur [...] acceptation d'une mise en question des règles initiales et recherche d'une ouverture de principe à autrui. Par ailleurs, pas plus qu'un texte, une traduction n'est jamais achevée : à l'instar d'un texte à contrainte, qui est toujours susceptible d'être repris par d'autres, chaque traduction intelligente se sait condamnée à être un jour refaite ». Jan Baetens et Bernardo Schiavetta, « A propos de *Formules* numéro 2 », *Formules, revues de littérature à contraintes*, numéro 2, L'Age d'Homme, 1998-1999, p. 10.

² Sur la tradition américaine de la traduction poétique moderniste, voir Daniel M. Hooley, *The Classics in Paraphrase. Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Associated University Presses, 1998.

³ Ces procédés sont la traduction homophonique (homovocalisme et homoconsonnantisme), la traduction homosyntaxique, la traduction homosémantique (avec ou sans modification de la forme ou du genre littéraire), les traductions grammaticales, l'antonymie et le S+7. Oulipo, *Atlas de La littérature potentielle*, Gallimard, 1981.

⁴ La fameuse traduction « homophonique », que Gérard Genette appelle « traducson », consiste à traduire le son d'un énoncé étranger avec des mots de la langue de traduction : « on ne conserve que la structure phonique ». *L'Atlas*, p. 143. On se souvient de l'illustre exemple de traduction homophonique de François Le Lionnais, qui traduit le vers de Keats « *A thing of beauty is a joy for ever* », par « Un singe débotté est un jouet pour l'hiver ».

⁵ Zukofsky, Louis et Celia, *Catullus*, traduction, Cape Goliard Press, 1969.

⁶ « traduction homosyntaxique: on conserve la syntaxe », *L'Atlas*, page 146.

⁷ Pierre Klossowski, *Virgile. L'Énéide, traduction de Pierre Klossowski*, Gallimard, 1964.

⁸ L'idée de « littérature définitionnelle » semble avoir été introduite à l'Oulipo grâce à la connaissance qu'avait R. Queneau des travaux de Stefan Themerson. Ce poète est évoqué par Queneau dans une réunion de 1961 pour avoir écrit des poèmes « traduits » « en employant chaque mot par son équivalent strict (définition tirée du Larousse, etc.) », poèmes qui rappellent les résultats obtenus par les traducteurs automatiques. Jacques Bens, *Oulipo : 1960-63*, Christian Bourgois, 1980, p. 136. Stefan Themerson, poète et cinéaste polonais (et éditeur de la traduction anglaise des *Exercices de style* par Barbara Wright en 1954) est en effet à l'origine de la « poésie sémantique », poésie qui privilégie le sens premier des mots selon leur définition lexicographique, par opposition aux sens euphémistiques des mots qui sont d'usage en poésie.

⁹ George Steiner, *Poem into Poem*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

¹⁰ Daniel M. Hooley, *The Classics in Paraphrase*, Associated University Presses, 1998, p. 61, traduction personnelle.

¹¹ Ainsi Miles Groth résume-t-il la pensée de Heidegger sur la traduction : « Translation is the event that retraces the response to language that we call thinking ». In Miles Groth, *translating Heidegger*, Humanity Books, 2004, page 121.

¹² Les conceptions de Heidegger sur la traduction sont illustrées entre autre dans son article « Hölderlin Hymne "Der Ister" ». Ces conceptions sont résumées dans l'ouvrage de Miles Groth, *Translating Heidegger*, Humanity Books, 2004, p. 122 et suivantes.

¹³ Jacques Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ? », *Quinzième assises de la traduction littéraire*, Arles, 1998.

¹⁴ Cette pensée de la traduction a été appliquée au champ de la traduction de poésie notamment par Antoine Berman. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999.

¹⁵ Voir le manifeste de l'Oulipo sur le site internet : <http://www.ouliipo.net/ouliipiens/O>

¹⁶ Harry Mathews, « Oulipo et traduction : le cas du maltais persévérant ». *Un art simple et tout d'exécution*, traduit de l'américain par Marie Chaix, Circé, 2001.

¹⁷ « Il y a toujours approximation parce que nous vivons dans un monde de traduction [...]. La pluralité du langage humain est une espèce d'aveu d'impuissance, une espèce d'évidence de l'approximation [...]. D'ailleurs, dans le cadre d'une seule langue, nous sommes toujours dans le phénomène de traduction puisqu'on réexplique ce qu'on a mal expliqué ». Jean Queval cité par Jacques Bens dans « note + ou – sur la possibilité d'une réduction de la redondance absolue et relative », *Oulipo : 1960-1963*, C. Bourgois éditeur, 1980, p. 112. On reconnaît dans cet argument plusieurs voix de la linguistique moderne qui se sont servies du phénomène de la traduction comme preuve de la nature approximative du langage. Au début de sa démonstration sur l'arbitraire du signe dans *Le Cours de linguistique générale*, F. de Saussure citait le phénomène de la pluralité des langues, et donc la nécessité de la traduction, comme preuve de la nature conventionnelle du signe linguistique. Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1972, p. 100. Roman Jakobson décrivait la traduction comme une « reformulation » et en faisait un des principes même de la parole, distinguant ainsi la traduction « extralinguistique », opérée entre deux langues, et la traduction « intralinguistique », opérée au sein de la même langue. Cette identification de la traduction au phénomène de la reformulation s'appuie sur une analogie entre le concept de traduction et le concept d'interprétation, comme l'explique Umberto Eco : « [...] vu que la rubrique de la reformulation accueille une infinité de types d'interprétation, il est facile à ce point d'identifier la totalité de la sémosis avec une opération continue de traduction, ou bien d'identifier le concept de traduction avec celui d'interprétation ». Umberto Eco, « Interpretare non è tradurre », *Dire quasi la stessa cosa / Esperienze di traduzione*, Bompiani, 2003.

¹⁸ Oulipo, *La Littérature Potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Gallimard, 1973, p. 185.

¹⁹ Jean Lescure, "La Méthode S+7", Oulipo, *La Littérature Potentielle*, *Ibid.*, p. 144-145.

²⁰ Oskar Pastior, Spielregel, *Wildwuchs, Translation / Règle du jeu, Ulcération, Translation*, traduit de l'allemand par Jürgen Ritte, la Bibliothèque Oulipienne n°73, 1995, p. 17.

²¹ Oskar Pastior, *Ibid.*

²² Oskar Pastior, *Ibid.*

²³ Cité par Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger, culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, A. Berman, Gallimard, 1984, p. 272.

²⁴ Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur », traduit par Maurice de Gandillac, traduction revue par Pierre Rusch, *Œuvres*, 1, 2000, p. 251.

²⁵ Walter Benjamin, *Ibid.*

²⁶ Hervé Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, le Castor Astral, 2006, p. 9.

²⁷ *Ibid*, p. 289.

²⁸ *Ibid*, p. 289.