



HAL
open science

Le texte littéraire à l'épreuve du rythme

Beatrice Costa

► **To cite this version:**

Beatrice Costa. Le texte littéraire à l'épreuve du rythme. Littératures. Université Polytechnique Hauts-de-France, 2021. tel-03770455

HAL Id: tel-03770455

<https://uphf.hal.science/tel-03770455v1>

Submitted on 6 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Année 2021

HABILITATION À DIRIGER DES RECHERCHES

présentée devant

le laboratoire de recherche DESCRIPTO

de l'Université Polytechnique Hauts-de-France

***Le texte littéraire à l'épreuve du rythme.
Réflexion littéraire et traductologique sur le processus de
subjectivation dans le langage***

SPÉCIALITÉ : Littératures comparées – section 10

Par

COSTA Béatrice

Soutenue le 09/12/2021 devant la Commission d'examen

M. Marc Lacheny.....Professeur, Université de Lorraine
Mme Caroline Fischer.....Professeure, Université de Pau
Mme Véronique Lagae.....Professeure, Université Polytechnique Hauts-de-France
M. Hans Lösener.....Professeur, Université de Heidelberg
Mme Stephanie Schwerter.....Professeure, Université Polytechnique Hauts-de-France
M. Karl Zieger.....Professeur, Université de Lille

Für meine Mutter

† 09.04.2020

**Le texte littéraire à l'épreuve du rythme.
Réflexion littéraire et traductologique
sur le processus de subjectivation dans le langage**

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	6
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE	15
1. CE QUE LA POÉTIQUE FAIT AU TRADUIRE	16
1.1. LE SUJET POÉTIQUE	17
1.2. UN LANGAGE QUI S'ACHEMINE	18
1.3. INDIVIDUATION ET TRANSFORMATION	21
1.4. L'EFFET CATHARTIQUE	24
1.5. QUAND LES YEUX RENCONTRENT LA VOIX	29
1.6. RETROUVER LE CORPS	34
1.7. CADRAGE THÉMATIQUE	39
DEUXIÈME PARTIE	41
2. CE QUE L'ÉTHIQUE FAIT AU TRADUIRE	42
2.1. LE SUJET ÉTHIQUE	43
2.2. ELFRIEDE JELINEK ET LE VAUDEVILLE	46
2.3. LE SUJET ÉCLATÉ	49
2.4. UN « DRAME-DE-LA-VIE »	51
2.5. TRADUIRE LA SUBJECTIVATION DE L'ÉTHIQUE	54
2.6. L'ASYNDÈTE	65
2.7. CADRAGE THÉMATIQUE	67
TROISIÈME PARTIE	69
3. CE QUE LA POLITIQUE FAIT AU TRADUIRE	70
3.1. LE SUJET POLITIQUE	71
3.2. LE SUJET KIERKEGAARDIEN	73
3.3. TRADUIRE L'ANGOISSE	75
3.4. UNE MATRIOCHKA DE LA FORMATION	79
3.5. CONCLUSION	83
PERSPECTIVES DE RECHERCHE	90
PREMIER AXE DE RECHERCHE : ANALYSE DE L'ÉCRITURE MESCHONNICIENNE	92
DEUXIÈME AXE DE RECHERCHE : LES CODES DE DÉONTOLOGIE DE L'INTERPRÈTE	93

TROISIÈME AXE DE RECHERCHE : LA NOTION DE « MOUVEMENT » DANS LE LANGAGE	95
<u>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS MENTIONNÉS</u>	101
<u>ANNEXES</u>	105
<u>ABÉCÉDAIRE DE L'ANTHROPOLOGIE DU TRADUIRE</u>	106
<u>CURRICULUM VITAE</u>	108

Avant-propos

Le présent travail d'Habilitation m'a permis de reconsidérer des objets qui m'ont fascinée à différents moments de mon parcours et auxquels je me suis intéressée par le prisme de mes deux langues respectives, à savoir l'allemand et le français, les idiomes dans lesquels je baigne depuis toujours. Loin de constituer deux entités distinctes, mes langues maternelle et paternelle sont imbriquées l'une dans l'autre pour donner lieu à une représentation foncièrement biculturelle. Je réfléchis et écris tant en français qu'en allemand, ce qui à première vue peut paraître banal pour une enseignante engagée dans une Faculté de Traduction et d'Interprétation. Ce ne l'est pas, loin s'en faut, le bilinguisme étant un combat, le combat d'une vie qui s'inscrit dans une stabilité jamais installée, jamais achevée. Inscrite en doctorat à l'université de Namur, je rédigeai ma thèse en allemand, dans la langue de Goethe (qui est aussi celle de Jelinek, auteure qui était au centre de mes préoccupations de l'époque) ; d'ici peu, j'espère pouvoir soutenir le présent travail dans la langue de Molière (qui est aussi celle de Feydeau et de Labiche, et de bien d'autres auteurs qui ont jalonné mon parcours). J'ai suivi mes études universitaires à Cologne, à Aix-la-Chapelle, et dans les murs de la « Ferme de Blocry » qui abrite le Centre d'Études théâtrales de l'UCLouvain où enseignaient durant les années 1990 des professeurs venant de la « Sorbonne Université » ; leur regard, et notamment leur regard porté sur les objets culturels allemands, était sensiblement différent de celui de mes professeurs colongais. J'en garde le souvenir d'une expérience interculturelle des plus enrichissantes.

Mes remerciements s'adressent donc tout d'abord aux enseignants de la « Ferme », et plus particulièrement aux Professeurs **Georges Banu** (*Le spectacle : méthodologie et esthétique comparative*), **Jean-Louis Besson** (*Mise en scène et dramaturgie*), **Jean Florence** (*Psychologie et théâtre*), **Philippe Ivernel** (*Étude d'un théâtre étranger et exercices*), et **Jean-Pierre Sarrazac** (*Étude dramaturgique de textes de théâtre*) qui m'ont ouvert la porte vers une réflexion proprement dramaturgique. Ce texte leur est redevable à plus d'un titre.

Au Professeur **Hans Lösener**, je dois un suivi postdoctoral des plus consciencieux. Si mon séjour de recherche à l'université de Heidelberg fut pour moi une période aussi enrichissante, c'est parce qu'il ne ménagea aucun effort pour que mon travail de recherche aboutisse. Ma reconnaissance lui est également acquise pour ses travaux qui ont été à la fois le départ et la voûte de ma propre réflexion ; c'est grâce notamment à son ouvrage *Zwischen Wort und Wort* (ouvrage publié à un moment où la recherche en Allemagne n'avait pas encore jeté son dévolu sur les écrits

meschonnicieus), que je pus accéder aisément à la pensée du rythme. Enfin, je lui suis redevable pour son remarquable travail d'édition de la traduction que j'ai réalisée de *l'Éthique et Politique du traduire* d'Henri Meschonnic ; outre la relecture, ce travail lui a demandé de revenir constamment à la charge dans les échanges avec l'éditeur, de se montrer insistant lorsqu'il s'agissait de défendre des points de vue qui nous tenaient à cœur.

À cet endroit, mes remerciements s'adressent également à la Professeure **Vera Viehöver** (Université de Liège), qui a relu avec tout autant d'attention mes épreuves traductives. Pour le soin qu'elle y a apporté, ses propositions d'amendements, ses conseils avisés, les intonations sceptiques de sa voix lorsqu'elle trébuchait sur une phrase qui demandait à être retravaillée, je lui suis profondément redevable.

Pour sa générosité intellectuelle et pour la confiance dont elle m'a témoigné en me proposant de rédiger le présent travail, je tiens à remercier la Professeure **Stephanie Schwerter**. Je remercie aussi les autres membres de la Commission d'examen, les Professeures **Caroline Fischer** et **Véronique Lagae**, ainsi que les Professeurs **Marc Lacheny**, **Hans Lösener** et **Karl Zieger** pour le temps qu'ils consacreront à sa lecture. Développer et décrire une pensée n'a de sens que si elle est lue, si elle suscite des débats et des réactions ; que ce travail ait été confié à de fins connaisseurs de la « chose langagière » a été un incitant motivant tout au long de sa rédaction.

Ma reconnaissance va très spontanément aussi vers ma collègue et amie très chère, **Laurence Pieropan**, d'avoir accepté de relire ce travail. Je lui en suis d'autant plus redevable que j'ai eu à plusieurs reprises l'occasion de bénéficier de ses capacités correctives : Nulle coquille, nulle maladresse n'échappent à sa perspicacité. Celles qui persisteraient résultent de mon propre fait.

Mes remerciements s'adressent enfin à mon mari et à mes enfants. Après la longue période de confinement qui aura marqué l'année 2020 et la première moitié de l'année 2021, rien n'était plus tentant que de saisir l'occasion de la trêve estivale pour partager des moments de complicité en famille. De commun accord, nous avons décidé que je resterais « confinée » dans la chambre d'hôtel de notre lieu de vacances pour pouvoir me consacrer à l'écriture. Ce fut sans aucun doute la plus sage des décisions. Sans ce temps de réclusion, la pensée n'aurait pu éclore, et il eût été difficile, voire impossible de remettre ce travail en temps et en heure. Merci chers **Franklin**, **Audrey** et **Alexandre** de l'avoir compris.

INTRODUCTION

Introduction

L'Habilitation à diriger des recherches est un diplôme de l'enseignement supérieur français qui trouve son pendant en Allemagne¹ et dans d'autres pays d'Europe mais pas en Belgique où l'évaluation des enseignants est laissée à la seule initiative des établissements universitaires. Ces disparités sont peut-être la raison pour laquelle il m'a fallu un certain temps pour réaliser la portée de l'exercice qui ne se résume pas à une présentation abrégée des travaux. Il s'agit, plus exactement, d'un travail de réflexion à part entière qui revient sur des objets traités précédemment, et reliés les uns aux autres par des liens intertextuels formant un espace de réflexion en évolution constante. Dans mon cas, l'objectif consiste à développer dans les pages à venir une réflexion sur un parcours qui s'est forgé grâce aux apports des sciences théâtrales, de la philosophie du langage, de la traductologie et de la pratique traductive, et de reconsidérer mes choix méthodologiques à l'aune de mes activités d'enseignante en traduction et interprétation de liaison. La question de la méthode s'est posée à moi de manière assez cruciale en début de rédaction de ma thèse de doctorat ; convaincue qu'elle ne pouvait se résumer à quelques outils répondant aux besoins immédiats de mon travail de recherche, j'ai investigué les possibilités d'une seule et même approche, susceptible d'embrasser à la fois les réalités de l'analyse du texte littéraire, celles de l'analyse du spectacle et celles du commentaire traductionnel. Après maints essais, maints tâtonnements, la providence me fit découvrir la pensée du rythme d'Henri Meschonnic, dont la conception holistique me paraissait particulièrement indiquée pour approcher cette multitude de réalités différentes. Depuis, le fil d'Ariane de ma réflexion est attaché à ce portique, dont le jeu de colonnades, à la fois subtil et élaboré, me permet de découvrir et d'aborder toujours d'autres formes de rencontres langagières et de subjectivations. Plus qu'un paradigme de lecture, ce « meschonnic turn » marque un *avant* et un *après* dans ma réflexion. Plus qu'un portique, il constitue un regard posé sur les liens qu'entretiennent le langage et la vie.

L'objet du présent travail

L'objet du présent travail est de proposer, à partir de la théorie du traduire meschonnicienne,² une réflexion sur les processus de subjectivation en milieux littéraire et/ou traductif. Cette notion de subjectivation ouvre, en raison de ses acceptions multidimensionnelles, des perspectives

¹ Dans les universités allemandes, la reconnaissance du niveau scientifique et de la capacité à encadrer de jeunes chercheurs est la condition préalable à l'octroi de l'autorisation d'enseigner, aussi appelée « *venia legendi* » (du latin « permission de lire à haute voix »).

² Cette théorie du traduire a été essentiellement développée dans deux de ses ouvrages : la *Poétique du traduire* (1999) et l'*Éthique et Politique du traduire* (2007).

assurément riches pour l'examen de la question du *quid traduire ?*. Composée d'un adjectif (*–subjectif*) et d'un suffixe (*–ation*), elle renvoie, au niveau de sa surface grammaticale, à une idée de mise en œuvre, à une conception du sujet comme une unité active. Intuitivement, on y associe un devenir-sujet, un sujet capable de se redéfinir, de se renouveler. Si la surface grammaticale reste muette sur le lieu d'une telle conversion, sur l'endroit s'y prêtant, ce n'est peut-être pas le fait du hasard, tant la transformation de la psyché peut se produire dans des endroits différents et à de nombreuses occasions, comme à la suite de la lecture d'un livre (qu'il soit traduit ou pas), tout au long d'un récital de poèmes, d'un spectacle, d'un film, voire d'une chorégraphie dansée ;³ elle peut s'accompagner de longues réflexions élaborées, ou juste de quelques remarques qui, à peine prononcées, se voient instantanément effritées. Dans ses deux ouvrages consacrés à la traduction, la *Poétique du traduire* (Meschonnic 1999) et l'*Éthique et Politique du traduire* (Meschonnic 2007), Meschonnic n'a de cesse de mettre en relief le pouvoir transformateur de la littérature, celle-ci devant être considérée comme « terrain d'expérimentation du langage » (Meschonnic poche 1999, p. 12), où s'élaborent une foule de ferments transformateurs de la pensée du langage. Parmi les variétés langagières existantes, la parole littéraire serait la plus susceptible d'induire le changement (aussi léger, aussi imperceptible fût-il). C'est grâce au texte littéraire que s'effectue le passage « de la *langue* (avec ses catégories – lexique, morphologie, syntaxe) au *discours*, au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique » (Meschonnic poche 1999, p. 14). Le présent travail s'attachera à analyser de près cette inscription rythmique et prosodique des sujets écrivant et traduisant, de « ces deux modes de transformation » (*Ibidem*), susceptibles selon Meschonnic de donner vérité de foi à l'acte traductif.

La transformation par la littérature

Bien que la notion de subjectivation soit intuitivement associée au domaine de la psychanalyse, j'entends instaurer ici une démarcation nette entre « subjectivation littéraire » et « subjectivation en contexte clinique ». En effet, contrairement à la subjectivation littéraire, la subjectivation psychanalytique, à savoir l'« appropriation subjective » de certaines parties de la réalité psychique (Bertrand 2005, p. 25), est conditionnée par la levée de contenus psychiques refoulés. À *contrario*, la subjectivation littéraire ne vise pas la levée du refoulement ; ce qui la détermine, c'est le *mouvement* d'une parole qui tend vers une intensité rythmique et émotionnelle de plus en plus palpable. Nous verrons, tout au long de la première partie de ce travail, qu'un tel mouvement se décline en deux temps :⁴

³ Je démontrerai ultérieurement que la danse recoupe à bien des égards le fonctionnement du texte littéraire.

⁴ Le premier étant antécédent au second et le second étant conséquent au premier.

- un premier axé sur la constitution d'un sujet grâce ou par le biais du langage ;
- un deuxième centré sur l'altération de l'habitus émotionnel du sujet lisant, traduisant ou contemplant.⁵

La subjectivation littéraire affecte une constellation émotionnelle, mais ne converge pas vers des contenus refoulés.⁶ Son effet peut acquérir une intensité rythmique et émotionnelle considérable, mais ne porte à aucune conséquence sur le refoulement, mécanisme de défense de l'inconscient dont la levée est conditionnée par la clinique psychanalytique. Cette différenciation est à mon sens essentielle, faute de quoi l'objet littéraire se voit réduit au rôle d'instrument, à un moyen servant une fin thérapeutique, destinée avec laquelle il n'entretient, somme toute, qu'une parenté collatérale.

La référence à l'anthropologie du langage

La question de la transformation par la littérature, de la subjectivation d'un sujet grâce ou par le biais du texte littéraire, trouve sa sève nourricière, son terreau fertile dans le sillage du théorème anthropologique du langage d'Émile Benveniste (Costa 2021^b/D/9) ; ce théorème fait office d'arrière-fonds à toute la conception meschonnicienne du langage, et plus spécifiquement à la représentation meschonnicienne du rythme.⁷ Pour Benveniste, la subjectivité ne se définit pas simplement comme « le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même » (Benveniste 1966, p. 259), mais comme « l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage » (*Ibidem*, p. 260). C'est le langage qui fonde l'être humain, c'est le langage qui fonde sa subjectivité, et non l'inverse. La subjectivité du sujet-écrivain est a fortiori celle qui émerge au travers de son acte de parole, voire au travers d'un acte de parole qui se trame dans un écrit. « Est 'ego' qui *dit* [sic] 'ego' » (*Ibidem*), écrit Benveniste, à quoi pourrait répliquer Meschonnic : Est sujet-écrivain qui *dit* sujet-écrivain. Pour l'auteur de la *Poétique du traduire* (1999), la vue perspective de l'anthropologie du langage est fondamentale, elle est à la base de sa conception éthique de la traduction. Traduire signifie aller à la rencontre d'un sujet-écrivain pour se retrouver, tout au long du processus traductif, dans une action réciproque de deux subjectivations en devenir : celle du

⁵ Le sujet « contemplant » étant celui qui contemple, qui assiste à un spectacle ou un film.

⁶ Dans mon mémoire de fin d'étude (Costa 1997/B/2), texte non publié, j'aborde longuement cette thématique, mais sans faire de distinction nette entre la transformation par la littérature et la transformation psychothérapeutique. Ce sont les écrits meschonnicien, et plus spécifiquement la pensée du rythme, qui m'ont fait prendre conscience de la nécessité d'une telle différenciation.

⁷ Parallèlement à la conception meschonnicienne, j'aborderai également les conceptions postdramatique et herméneutique du sujet, toutes deux ayant guidé ma propre réflexion traductologique. D'autres conceptions du sujet, comme le sujet existentialiste ou le sujet structuraliste, ne seront abordées ici que de manière médiante, par le prisme de la critique meschonnicienne.

sujet-écrivain et celle de sa propre subjectivation. Loin de se faire l'écho de l'original,⁸ la traduction restitue le mouvement d'une subjectivité en devenir. « L'Éthique du traduire, c'est de traduire la subjectivation maximale d'un système de discours que fait un poème », est l'une des très belles phrases qui figurent dans l'*Éthique* (Meschonnic 2007, p. 35). [« Die Ethik des Übersetzens besteht darin, die in einem Gedicht wirksam werdende äußerste Subjektivierung der Rede als System zu übersetzen » (Costa 2021/C/2, p. 42).] Si le penseur-poète l'a placée au cœur de son ouvrage, c'est parce qu'il tenait à souligner que le sujet-écrivain est titulaire d'un droit subjectif : celui de pouvoir prétendre à la restitution de la subjectivation maximale qui émane de son discours.

Un système de références

Le présent travail se compose de deux volumes : un *Recueil de textes* contenant tous mes travaux d'écriture réalisés dans le cadre de mes activités de recherche et/ou de mes tâches administratives⁹ et un *Travail de synthèse* qui se veut une métaréflexion sur mon activité d'écriture. Le lien entre les deux volumes est assuré grâce à l'insertion, dans le corps de l'écriture de synthèse, d'un système de références, dont les données établissent un lien avec les publications contenues dans le recueil. Chaque référence enferme en son sein trois données différentes : l'année de publication, la section dans laquelle la publication a été classée dans le recueil, et enfin, s'il y a lieu, le numéro de page auquel se rapporte le passage en question.¹⁰

Composition du « Travail de synthèse »

Bien que l'accent ait été placé, tout au long de ce travail de synthèse, sur la subjectivation littéraire, le fil d'Ariane s'engagera également dans des corridors concomitants aux lettres. En effet, le concept de subjectivation meschonnicien est un postulat si globaliste qu'il s'accorde à une très grande diversité de formes langagières. Que celles-ci aient trait aux milieux littéraire (sujet-écrivain/sujet lisant), traductologique (sujet-écrivain/sujet-du-traduire), ou scénique (sujet actant/sujet contemplant), qu'elles se produisent dans des contextes comme celui de l'interprétation (sujet témoignant/sujet restituant), ou de la formation (sujet formant/sujet formé),

⁸ Pour Walter Benjamin, une langue ne peut jamais être restituée complètement, sa traduction n'étant qu'une idée de la splendeur à jamais perdue du vase originel (Benjamin 1963 [1923]).

⁹ Ordonnée par sections (de A à H), la table des matières de ce recueil reprend à son compte les critères de classification de mon CV (cf. annexe).

¹⁰ Ainsi, pour exemple, la référence « Costa 2014/C/1/p. 24 » se rapporterait à la page 24 d'une publication datée de 2014 et figurant dans la section C du recueil, tandis que la référence « Costa 2014/C/1/ » se référerait à l'intégralité de l'article en question.

tous ces domaines peuvent être déchiffrés au prisme de l'anthropologie du langage, dont le précepte premier, celui de l'« intangibilité de la parole » (cf. conclusion), s'étend à toute action langagière réciproque qu'exercent entre eux des êtres, des personnes ou des groupes.

Constitué de trois grandes parties thématiques, d'un chapitre consacré à mes recherches futures, d'une bibliographie des auteurs mentionnés,¹¹ ainsi que d'une partie « annexes » contenant un *Abécédaire de l'anthropologie du traduire* et mon *Curriculum vitae*, le présent travail de synthèse reprend à son compte les trois sections de la théorie traductive de Meschonnic : la *Poétique*, l'*Éthique* et la *Politique* du traduire, chaque chapitre recoupant, selon le principe de la poupée russe, certaines sous-sections des deux autres.¹² Si j'ai opté pour une telle structuration, c'est parce que toutes mes publications se répartissent entre ces trois champs thématiques. Le présent travail se veut ainsi une réflexion sur l'évolution d'une recherche, qui conçoit le texte littéraire comme un tissu rythmique, marqué par le sillage d'une individuation. Voici comment « s'emboîtent » les trois parties thématiques :

- Dans la première partie (*Ce que la Poétique fait au traduire*), les contenus abordés relèvent majoritairement des questions qui ressortissent à la littérature, son objet étant d'examiner dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet poétique ; cette première partie décline vers un cadrage thématique qui offre la synthèse d'un ensemble d'éléments ayant trait à la dimension poétique du traduire.
- Dans la deuxième partie (*Ce que l'Éthique fait au traduire*), les contenus abordés relèvent majoritairement des questions qui ressortissent à l'éthique, son objet étant d'examiner dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet éthique ; cette deuxième partie décline vers un cadrage thématique qui offre la synthèse d'un ensemble d'éléments ayant trait à la dimension éthique du traduire.
- Dans la troisième partie (*Ce que la Politique fait au traduire*), les contenus abordés relèvent majoritairement des questions qui ressortissent à la politique, son objet étant d'examiner dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet politique ; cette troisième partie décline vers la conclusion qui contient des considérations plus générales sur l'éthique comme catégorie de la subjectivité.

¹¹ Cette bibliographie ne contient que les références ayant trait aux auteurs mentionnés tout au long du travail de synthèse, mais ne reprend pas les publications qui figurent dans le recueil.

¹² Le principe de la poupée russe est un principe cher au penseur-poète qui écrit dans la *Poétique du traduire* (1999) : « La théorie du langage est une poupée russe, et de cette *matriochka* sort la traduction, avec son histoire, qui est aussi sa théorie » (p. 250).

Une pensée ouverte

Voici résumée en quelques paragraphes une pensée qui a fait ses premiers pas il y a quelques vingt-cinq ans d'ici dans la grande salle de lecture de la bibliothèque de la RWTH Aachen. Loin d'être exhaustive, elle n'a certainement pas la prétention de résumer la pensée du rythme, ni même la pensée traductive de Meschonnic ; celle-ci ne peut d'ailleurs se comprendre sans référence aux autres figurines qui composent la matriochka de sa pensée. « Réfléchir sur la traduction veut un lecteur pensif », écrit le penseur-poète, en ajoutant avec un clin d'œil : « Lecteur pressé, s'abstenir » (Meschonnic poche 1999, p. 11). Et il est vrai que la théorie du penseur-poète est une théorie ouverte, ce qui d'un côté rend impossible un échantillon « digeste » de sa réflexion mais ce qui de l'autre offre un large éventail de perspectives de recherche, permettant d'aborder des situations langagières aussi multiples que diverses. Que mon outil méthodologique soit une pensée ouverte, ventilée entre les sciences de traduction, de la littérature et du langage, me paraît être dans la logique biographique de mon parcours. Depuis mon passage à l'université d'Aix-la-Chapelle, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts qui enjambent les fleuves du Rhin et du Neckar, les canaux de la Senne et de Mons-Condé ; j'ai laissé derrière moi mes élèves du « Christophorus-Gymnasium » de Königswinter où je prodiguais des cours d'allemand (langue maternelle) et de français (langue étrangère) ; je me suis initiée à la théorie et à la pratique du traduire afin de pouvoir enseigner la traduction, d'abord à l'Institut Libre Marie Haps de Bruxelles, puis à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons, où je suis, aujourd'hui encore, titulaire d'une charge de cours. En matière de recherche, mon souhait est de poursuivre ma réflexion sur la notion du rythme, suffisamment riche selon moi pour aborder une variété très large de subjectivations langagières. À l'aune de ma perspective d'aujourd'hui, les voltes-faces de mon parcours sont autant de bonds géographiques qui s'inscrivent dans un continuum où chaque arrêt en appelait un autre départ ; dans une telle réaction en chaîne, les étapes intermédiaires ont toutes leur importance, chacune d'elles entraînant derechef d'autres réactions, telle la chute de dominos placés les uns derrière les autres. Tout bien considéré, ces voltes-faces sont peut-être moins des détours que les paliers d'une réflexion qui s'inscrit dans le sillage d'une pensée holistique : celle de la *Poétique*, de l'*Éthique* et de la *Politique* du traduire d'Henri Meschonnic.

PREMIÈRE PARTIE

1. Ce que la poétique fait au traduire

Bien que menées indépendamment l'une de l'autre, mes recherches consacrées à la notion de « catharsis » et à la notion de « subjectivation maximale » m'ont permis de comprendre le fonctionnement de l'effet tragique, soit l'effet de contagion émotionnelle qui s'empare du spectateur contemplant¹³ un spectacle tragique. Le processus cathartique a été l'objet de réflexion de mon mémoire de fin d'études à l'université d'Aix-la-Chapelle (Costa 1997/Section B/2), tandis que la « subjectivation maximale » est une des notions centrales de l'Éthique meschonnicienne, traduite par mes soins et publiée récemment chez Matthes & Seitz (Costa 2021/Section C/1). Le paradigme réflexif dans l'exercice du présent travail m'a permis d'opérer un rapport entre les deux notions et de contribuer ainsi à la clarification de la définition aristotélicienne, qui a souvent été appréhendée sous l'angle réducteur d'une notion gémellaire : celle de « crainte et de pitié ». Offrant une perspective holistique, l'anthropologie du langage permet de concevoir la catharsis comme mouvement qui s'achemine vers une intensité rythmique de plus en plus palpable.

Note introductive. Le premier chapitre de ce travail a pour objet d'examiner dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet poétique. Les points de départ de cette interrogation sont la traduction que j'ai réalisée de l'*Éthique et Politique du traduire* (Costa 2021/C/2), ainsi qu'un travail de recherche non publié ; il s'agit de mon mémoire de fin d'études (Costa 1997/B/2), dont l'objet portait sur la notion de « catharsis », et, en l'occurrence, sur l'idée de transformation par la littérature. Je ne reviendrai pas sur les parallèles que j'avais tirés à l'époque entre la catharsis théâtrale et la catharsis en tant que pratique clinique, tant j'estime, à l'aune de mon expérience d'aujourd'hui, qu'il est essentiel de faire une différence très nette entre les deux approches ;¹⁴ je rebondirai, par contre, sur l'œuvre d'un penseur-poéticien que Meschonnic considère comme l'un des « incontournables » en matière de transformation par la littérature : la *Poétique* d'Aristote, le traité de littérature le plus lu et commenté au monde.¹⁵ Dans l'*Éthique* meschonnicienne, la formule « Retrouver Aristote » a fonction de leitmotiv (Meschonnic 2007, p. 156), sa valeur récurrente me permettant, dans les pages qui suivent, de mettre en parallèle les notions de

¹³ Cf. par rapport à ce terme la note de bas de page n° 5.

¹⁴ Je ne reviendrai pas non plus sur l'analyse effectuée à l'époque de *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel (Claudel 1940), tant je considère, à l'aune de mon point de vue d'aujourd'hui, que la grille de lecture utilisée (distinction faite par Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie* entre les tendances dionysiaque et apollinienne) était par trop manichéenne (Nietzsche 2015 [1872]).

¹⁵ En effet, dans sa célèbre définition de la tragédie, le poéticien grec démontre que la littérature a le pouvoir de modifier, de réajuster certaines données psychiques, à condition naturellement que cette transformation soit sciemment voulue.

« catharsis » (du grec ancien κάθαρσις, « purification, séparation du bon avec le mauvais ») et de « rythme », notions évoquant toutes deux un devenir-sujet, un sujet « en train de se faire ».

1.1. Le sujet poétique

Le sujet-du-traduire relève de la *Poétique*, non pas d'une poétique généralisée rassemblant des réponses descriptives et/ou prescriptives à la question du *quid traduire ?*, mais d'une « poétique expérimentale » (Meschonnic poche 1999, p. 250) ; une telle poétique n'est pas que théorique, puisqu'elle contient des épreuves traductives réalisées par le penseur-poète lui-même.¹⁶ En comparant son système de pensée à une « matriochka », Meschonnic en arrive à conclure que la poétique expérimentale correspond à la figurine la plus petite ; elle est nichée dans une autre figurine un tantinet plus grande, à savoir celle que forme la *théorie de la littérature* ; celle-ci est nichée dans la figurine que constitue la *théorie du langage*, qui se voit à son tour encastrée dans la figurine de la *théorie de la société*. Le lien permettant d'attacher entre elles les différentes figurines est « la critique du signe » (*Ibidem*), à savoir la critique d'une théorie focalisée sur les conditions pragmatiques dans lesquelles est énoncé un message. « Sans cette critique, pas de lien entre la poétique, la théorie du langage et la modernité comme invention et reconnaissance de l'historicité » (*Ibidem*), écrit Meschonnic, comme pour s'assurer que sa matriochka soit couverte d'une dernière coupole : celle qui est constituée par l'*historicité*, soit par l'évolution de la langue par l'usage littéraire.

Si Aristote (384-323 avant notre ère) n'a pas recours à de telles images pour expliquer comment les différentes parties de sa *Poétique* (Περὶ ποιητικῆς, *Perì poiêtikês, De la poétique*) entrent en composition les unes avec les autres, le principe d'imbrication lui tenait tout aussi notablement à cœur. Convaincu que l'art poétique ne peut se « traiter » que par l'emboîtement « de ses espèces », il fait de ce principe l'une de ses idées maîtresses. Ainsi peut-on lire dans la partie introductive de la *Poétique* : Pour réussir « la composition » d'une poétique, il faut « traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires » ainsi que du « nombre » et de « la nature des parties », tout en prenant garde de « commen[cer] d'abord ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel » (Aristote 1990, p. 85). Conçue comme un confluent d'« espèces », la *Poétique* d'Aristote se veut ainsi une théorie globale, qui se déploie comme un espace de composantes interconnectées.

¹⁶ Meschonnic a traduit entre autres une grande partie de l'Ancien Testament.

C'est durant l'année académique 1996-1997 que je rédigeai mon mémoire de fin d'études sur la notion de « catharsis » (Costa 1997/B/2). Bien que ce travail n'ait jamais été publié (il est sans doute en train de prendre la poussière sur une étagère de la bibliothèque universitaire d'Aix-la-Chapelle), et que mon approche ait sensiblement évolué depuis, j'ai voulu l'intégrer à la présente réflexion, tant le concept cathartique recoupe à bien des égards l'acception meschonnicienne du rythme. Ainsi, dès les premières pages de la *Poétique* d'Aristote, le rythme apparaît comme catégorie fondamentale des genres littéraires : L'épopée, la poésie tragique, la comédie, les pratiques du dithyrambe, du joueur de flûte ou de cithare, ont ceci de commun qu'ils « réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie » (Aristote 1990, p. 86). Constitués par un ensemble de caractères qui leur sont apparentés, les genres littéraires sont liés les uns aux autres par des liens organiques, inhérents à « l'art poétique lui-même » (*Ibidem*). La *Poétique* est donc un système clos, composé de plusieurs parties, dont chacune est examinée à la fois isolément et par les interactions qu'elles entretiennent les unes avec les autres.¹⁷ C'est en analysant comment chaque partie concourt à un effet d'ensemble qu'Aristote parvient à démontrer ce qui est à l'origine de l'une des plus singulières transformations de la psyché humaine : la transformation cathartique des émotions jouxtant la crainte et la pitié.

1.2. Un langage qui s'achemine

Devant ce constat d'un traité composé de parties reliées les unes aux autres, doit-on s'étonner si Meschonnic se réfère dans nombre de ses ouvrages, et plus particulièrement dans la *Poétique* et dans l'*Éthique et Politique du traduire* (Meschonnic 2007), aux préceptes aristotéliens pour asseoir le bien-fondé de sa pensée ? Dans le chapitre XIII de l'*Éthique*,¹⁸ le penseur-poète évoque très explicitement Aristote pour circonscrire la notion de « mètre » qui doit selon lui être comprise comme une composante et non comme une donnée déterminante du rythme. Contrairement à la tradition platonicienne, qui associe la notion de rythme à celle de *métron* (μέτρον, « mesure »), Meschonnic rejoint Aristote dans l'idée présocratique, selon laquelle le rythme ne peut être ramené à la distribution des pieds qui caractérisent les différents types de vers. Mais cette conception est loin de faire l'unanimité ; elle dérange les linguistes sémioticiens, pour lesquels le rythme entre dans la composition du verset métrique, de la division d'un poème,¹⁹ ce qui fait dire à Meschonnic

¹⁷ Il est intéressant de constater que la théorie meschonnicienne est également conçue comme une théorie d'ensemble où chaque élément est relié à un autre, de manière à ce que tous les éléments contribuent à l'effet global de l'espace suggéré (cf. notamment la première phrase dans l'*Éthique et Politique du traduire* 2007).

¹⁸ Le chapitre XIII de l'*Éthique et Politique du traduire* s'intitule *Retrouver le poème sous les psaumes* (2007, p. 153-164).

¹⁹ En français, les symétries les plus fréquentes sont l'alexandrin, l'octosyllabe et le décasyllabe.

que les défenseurs du « signe » abusent de la « bêtise », de celle à laquelle Baudelaire donnait un « front de taureau », parce qu'elle est d'autant plus triomphante et glorieuse qu'elle s'ignore. Voici ce qu'il écrit :

Pourtant Aristote avait déjà dit que les mètres sont des parties des rythmes. Pas l'inverse. C'est la bêtise au front de taureau qui domine. Le paradoxe de l'innovation : retrouver Aristote. Retrouver la continuité entre l'action par le langage, l'action par le poème, l'éthique et la politique, qui est chez lui. Et que l'hétérogénéité des catégories de la raison selon le signe, ce que les linguistes appellent le signe, de la forme plus du contenu, a fait oublier. Et ce qui règne, c'est la dualité du un plus un égale tout, car le signe est totalité, alors que le langage est de l'ordre de l'infini. Selon la formule fameuse de Humboldt : l'utilisation infinie de moyens finis (Meschonnic 2007, p. 156).

[Dabei hat Aristoteles bereits gesagt, dass die Metren Teil der Rhythmen sind. Nicht umgekehrt. Engstirnigkeit ist die Macht der Dummheit. Paradoxiere liegt die Erneuerung in der Rückkehr zu Aristoteles. Die bei ihm vorhandene Kontinuität wiederfinden, die in der Tätigkeit der Sprache, des Gedichts, der Ethik und der Politik besteht. Angesichts der Übermacht der dem Zeichendenken hörigen Vernunftkategorien (die von den Linguisten mit dem Zeichen, der Einheit aus Form und Inhalt, gleichgesetzt werden) ist diese Kontinuität dem Vergessen anheimgefallen. Und so bleibt das Dogma, wonach eins und eins alles ergibt, bestehen, denn das Zeichen impliziert Totalität, während die Sprache dem Reich der Unendlichkeit zuzuordnen ist. Gemäß der berühmten Humboldt'schen Formulierung: unendlicher Gebrauch von endlichen Mitteln (Costa 2021/C/2, p. 182-183).]

« Retrouver Aristote » pour mieux comprendre « l'action par le poème », les enjeux du texte littéraire, c'est ce que recommande Meschonnic à ses lecteurs, voire à la communauté scientifique qu'il s'évertue de persuader (tout en l'entendant déjà crier au paradoxe).²⁰ Les points de similitude entre les préceptes aristotéliens et meschonnicciens se situent au niveau de « la continuité entre l'action par le langage », le mot « continuité » induisant qu'il existe un lien direct entre l'événement énonciatif et le champ de l'action. Pour Aristote comme pour Meschonnic, le discours littéraire se réalise entièrement et uniquement par le langage, tant ce discours ne *fait* que parce qu'il *dit* et ne *dit* que parce qu'il *fait*. Par extension, le poème serait cette « continuité » entre le « faire » du sujet-poème et son « dire », entre la forme-sujet (c'est-à-dire la configuration poétique du sujet) et un énoncé physiquement articulé. Déterminée par le mode de son organisation, la notion de « forme-sujet » sous-entend que c'est bel et bien un discours qui est en train d'accomplir une action, de produire un effet dont il est l'origine singulière. C'est vers la forme-sujet, vers ce jumelage entre « sujet » et « action par le poème » que doit aller le traducteur s'il veut restituer « la continuité entre l'action par le langage », propre au texte original.

²⁰ L'écriture meschonnicienne se caractérise par la faculté de son auteur de se représenter les états mentaux d'autrui, et en l'occurrence les états mentaux de ceux qui ne partagent pas ses convictions. Meschonnic semble être dans un dialogue intérieur perpétuel avec les représentants de ce qu'il appelle les « catégories de la raison » (Meschonnic 2007, p. 7). L'une des difficultés auxquelles se voit confronté le traducteur de l'*Éthique* est de devoir restituer les basculements constants entre les différents points de vue.

« Retrouver Aristote », la formule incite à rechercher d'autres ressemblances et de creuser notamment le concept d'« individuation », qui sous-tend aussi bien le processus cathartique que la notion meschonnicienne de forme-sujet. Pour *Aristote*, l'effet cathartique se produit lorsque, tout au long de la représentation théâtrale, le sujet contemplant accède à une forme d'individuation lui permettant de mieux gérer certaines émotions pulsatives jouxtant la crainte et la pitié (Aristote 1990, p. 92). Pour *Meschonnic*, le texte littéraire se confond avec la « forme-sujet » qui s'achemine, grâce et par le biais d'une parole, vers une forme d'individuation de plus en plus tangible (Meschonnic 2007, p. 113 ; Costa 2021/C/2, p. 134). Les deux penseurs-poéticiens convergent donc dans l'idée que le sujet n'est pas l'individuation secondaire d'une essence primaire, mais catégorie singulière ; il devient saisissable par ses rapports langagiers singuliers qui sont autant de manifestations palpables ; il se révèle en tant que mouvement perceptible, obéissant à une rythmicité particulière. Loin d'être une catégorie floue, la forme-sujet se confond avec un système de traits caractéristiques, évoluant vers une réalité tangible. Analyser un texte littéraire, c'est pour Meschonnic suivre dans l'écriture les singuliers détours qu'emprunte la forme-sujet, qui sont autant de stades transitoires faisant partie d'« une seule et même tension » :

À ce moment-là, on ne confond plus les vers avec la poésie, ce que déjà ne faisait plus Aristote, mais que continuent de faire quelques contemporains. Et c'est cette *forme-sujet* qui est à traduire, qui fait une seule et même tension vers la cible et de la tension vers la source, et laisse le littéralisme à la pensée du signe (Meschonnic 2007, p. 113).

[Wer dies weiß, wird Verse nicht mit Poesie gleichsetzen, was schon Aristoteles nicht getan hat, was aber einige Zeitgenossen noch immer tun. Und es gilt diese *Subjekt-Form* zu übersetzen, diesen einen übergreifenden Spannungsbogen, der Ausgangs- und Zieltext überwölbt und der den Literalismus dem Zeichendenken überlässt (Costa 2021/C/2, p. 133-134).]

Le sujet meschonnicien est donc, pour reprendre la formule du poète-essayiste Jean-Claude Pinson, un sujet qui « se configure dans son discours » :

En faisant ainsi du sujet ce qu'on pourrait appeler un sujet « rythmique », Meschonnic invite encore plus nettement à comprendre le sujet comme sujet « dans la langue » et à rompre avec toute conception idéaliste du sujet comme entité psychologique ou philosophique. Car le rythme, pas plus qu'il n'est une mesure s'imposant de l'extérieur au sujet, n'est une forme dont ce sujet disposerait comme d'un instrument pour orner sa parole. Il est, plus radicalement, ce par quoi il « se configure » dans son discours (Pinson 1995, p. 230).

Cette conception a-idéaliste n'est pas sans rappeler le *Traité des Catégories* d'Aristote (2001), ouvrage didactique dont la visée est de démontrer que la réalité première est substance *singulière* et que le sujet n'est pas déterminé par une nature idéale ou conceptuelle. Aristote s'est toujours défendu de réduire le sujet à une substance qui lui serait intrinsèque ; pour le polymathe grec, le sujet ne peut être ramené à ce qui est *en lui*, à une substance inhérente, à une qualité première qui

constituerait le fond de son être ; ce qui le détermine, c'est sa singularité.²¹ Dans son article consacré à l'analyse des *Catégories*, Suzanne Mansion résume ce qui définit le sujet aristotélicien dans les termes suivants :

Quand il [Aristote] en vient à la définition de la substance, l'auteur des *Catégories* écrit : « la substance, au sens le plus fondamental, premier et principal du terme, c'est ce qui n'est ni affirmé d'un sujet, *ni dans un sujet* [sic], par exemple tel homme ou tel cheval. » Et il ajoute : « on appelle substances secondes les espèces dans lesquelles les substances, prises au sens premier, sont contenues, et aux espèces il faut adjoindre les genres de ces espèces. » Il y a donc, selon lui, deux sortes, ou si l'on veut, deux degrés de substances : la substance individuelle et la substance universelle. Cette dernière s'attribue à la première (puisque'elle en exprime l'espèce ou le genre) et on la définit : « ce qui n'est pas dans un sujet, mais est affirmé d'un sujet. La caractéristique formelle de la substance, tant première que seconde, est donc le fait qu'elle n'est pas *dans un sujet* [sic] » (Mansion 1946, p. 366).

1.3. Individuation et transformation

« Retrouver Aristote », la formule meschonnicienne n'en finit pas d'ouvrir toujours d'autres pistes et de donner d'autres fils à retordre. Mais attardons-nous d'abord au verbe « retrouver ». Pourquoi faut-il « retrouver » le polymathe grec ? Se serait-il perdu en cours de route ? Par quel motif sa disparition aurait-elle été occasionnée ? Et pourquoi donc n'a-t-elle jamais été remarquée auparavant ? Si on s'en tient au nombre de publications qui lui sont consacrées, Aristote continue de faire partie du « top ten » des philosophes les plus lus au monde. Rien que la notion de *katharsis*, tout en ayant « résisté à des générations d'érudits » (Aristote/Magnien 1990, p. 40), a donné lieu à une effusion considérable d'encre. Meschonnic l'ignorerait-il ? C'est chose peu probable, le penseur-poète ayant fait lui-même partie de ces « érudits » qui connaissent leur Aristote sur le bout des doigts. La formule a vraisemblablement de quoi provoquer ; elle incite le lecteur à lire Aristote autrement, à emprunter une perspective qui tranche avec l'approche habituelle, à adopter un point de vue qui va vers l'essentiel, vers l'effet poème, tout en laissant de côté les querelles byzantines.

Plus concrètement, le détour par le polymathe grec a pour avantage de comprendre les liens qui relient l'« individuation » à la « transformation ». Pour Meschonnic, l'acte de parole poétique est une énonciation émanant d'un sujet en train de se transformer. C'est par la transformation d'un sujet *en* sujet que le texte littéraire parvient à induire auprès du lecteur un changement (aussi imperceptible fût-il). La transformation conditionne la subjectivation, qui s'assimile à son tour à la notion de « systémativité » ; c'est la systémativité du discours qui configure la subjectivité, le système rythmique étant à l'origine de la subjectivation du langage. Ainsi Meschonnic écrit-il dans

²¹ Cette conception est en porte à faux avec l'enseignement ontologique et universaliste de Platon, auteur d'une *Histoire naturelle* qui ramène la réalité de l'apparence sensible à deux principes coéternels, la matière nue et le bien, soit à des opposés irréductibles formant une doctrine étanche à toutes influences externes (Platon 1997).

l'Éthique (2007) : « J'appelle sujet du poème la subjectivation maximale, intégrale d'un discours. Qui devient un système de discours » (p. 54). [« Unter einem poetischen Subjekt verstehe ich die vollständige Subjektivierung einer Rede, die selbst zum System wird » (Costa 2021/C/2, p. 66).]

Et de décrire quelques pages plus loin l'enseignement qui, selon lui, devrait faire office de « loi » :

Quelle loi ? La loi de la subjectivation maximale d'un système de discours, par quoi, quel que soit le genre littéraire, et y compris les textes philosophiques, s'il y a ce que j'appelle un poème, y compris un poème de la pensée, il y a la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage. C'est ce qui fait une écriture : l'invention d'une oralité (Meschonnic 2007, p. 81).

[Welche Regel? Die Regel, wonach poetische Texte (unabhängig von ihrer Gattung und einschließlich philosophischer Texte) eine maximale Subjektivierung des Redesystems darstellen – vorausgesetzt natürlich, sie sind das, was ich unter einem Gedicht bzw. unter einem Gedicht des Denkens verstehe: die Verwandlung nämlich einer Lebensform durch eine Sprachform und die Verwandlung einer Sprachform durch eine Lebensform. Darin ereignet sich der eigentliche literarische Schreibakt. In der Erfindung einer Mündlichkeit (Costa 2021/C/2, p. 98).]

L'individuation qu'accomplit le sujet du poème est donc constituée d'une suite d'opérations qui forment une réaction en chaîne. Tout au long de celle-ci, deux types de transformations se produisent simultanément : la transformation d'une forme de vie en une forme de langage et la transformation d'une forme de langage en une forme de vie. Selon le penseur-poète, le sujet du poème porte à son paroxysme la question de la relation entre le langage et la vie. À chaque poème, il la pose derechef sur le mode de l'action auto-suffisante, sur un mode qui consiste à inventer, à réinventer, à transformer le langage d'une manière telle qu'il devient lui-même générateur de transformations.

« Retrouver Aristote », la formule incite à réfléchir enfin à la notion de « forme-sujet », notion que Meschonnic envisage exclusivement sous un angle discursif. Dans la *Poétique* aristotélicienne, les genres littéraires sont présentés comme des imitations de « gens en action » (Aristote 1990, p. 86), l'imitation étant « une tendance naturelle aux hommes » (*Ibidem*, p. 88). Pour que l'imitation puisse déployer son effet, il faut cependant qu'il y ait un répondant, soit sous forme d'un sujet lisant soit sous forme d'un spectateur contemplant ; il faut que dans l'interaction, les deux intervenants soient suffisamment curieux l'un de l'autre pour que la rencontre ait lieu. La magie du théâtre reste suspendue à quelque chose qui échappe au principe rationnel : une émotion occasionnée par la lecture d'une pièce ou survenue à la suite d'un spectacle, un réflexe involontaire vécu tout au long d'une chorégraphie dansée, autant de sensations différentes faisant écho à d'autres sensations, vécues dans des moments similaires. Se laisser toucher par la subjectivation qui émane d'un corps dansant ou d'une page merveilleusement bien écrite, voire d'une altérité,

d'un radicalement *autre* qui se transforme en un radicalement pareil, ne signifie pas moins que de s'abandonner au pouvoir transformateur de la littérature, à l'effet cathartique qui en découle. Écoutons à ce propos la parole de Hans Lösener, qui décrit cette expérience transformante dans les termes suivants :

Das Fremde ist nicht notwendigerweise auch verrückt, aber es verlangt nicht selten, dass wir unseren Blickwinkel verrücken, um es zu verstehen. Jedes Lesen verändert den Leser, es modifiziert – und sei es noch so unmerklich – den Gesichtspunkt des Lesers, und die Kunst des Lesens ist vielleicht nichts anderes als die Kunst, dieses Verwandlungspotential von Texten zu erfahren und zu erkennen » (Lösener 2006, p. 149).

[L'étrange n'est pas nécessairement indicateur d'aliénation, mais souvent il requiert, pour être compris, que nous aliénions notre point de vue. Toute lecture change le lecteur, elle modifie – fût-ce de manière imperceptible – le point de vue du lecteur, et l'art de la lecture se résume peut-être tout simplement à cette habileté à expérimenter et à reconnaître le potentiel de transformation contenu dans les textes » (Lösener 2006, p. 149/Traduction réalisée par mes soins).]

Tout comme le poème a besoin du langage pour devenir « poème », le théâtre a besoin de la représentation pour devenir « théâtre ». Un des grands mérites de la *Poétique* est de souligner la particularité de cette rencontre, de cette interaction réciproque qui est la condition même de l'acte théâtral. Il ne peut y avoir représentation sans le face à face de l'acteur et du spectateur, sans que les deux parties prenantes de l'acte théâtral souscrivent à un accord tacite, en vertu duquel l'« imitation faite par des personnages en action » (Aristote 1990, p. 92-93) devient, le temps d'un soir, une réalité tangible.²² Cet accord, aussi tacite soit-il, n'en revêt pas moins une dimension réparatrice. Pour Aristote, le processus cathartique est conditionné par le consentement entre les deux parties prenantes de l'acte théâtral, celles qui se tiennent de part et d'autre du quatrième mur. Il requiert de la part du spectateur une collaboration, l'accord tacite de se *laisser* transformer par le biais d'une rencontre : celle qui s'opère entre le spectateur et l'acteur, entre celui qui écoute et celui qui parle, entre celui qui se laisse transcender et celui qui transcende (et vice versa car l'acteur est tout autant sujet écoutant et transcendant).

De là à dire que cette rencontre revêt des similitudes avec celle qui s'opère entre les sujets écrivant et traduisant, il n'y a qu'un pas. Même si Meschonnic ne fait pas de comparaison explicite entre l'acte théâtral et l'acte traductif, la formule « retrouver Aristote » peut être comprise comme un parallélisme implicite, encourageant le lecteur à rechercher des points de similitude entre les actions théâtrale et traduisante. Le penseur-poète n'a-t-il pas eu de cesse de souligner que le rôle du sujet-du-traduire ne se limite pas à celui de simple récepteur ? Que *l'aptitude* à rencontrer une subjectivation en devenir fait de lui un devenir-sujet à part entière ? Que la magie de l'acte traductif

²² La convention entre spectateur et acteur n'est pas sans rappeler la convention qu'élaborent les enfants lorsqu'ils s'adonnent à des jeux de rôle (« Toi, tu es la maman », « on dit que je suis le loup » etc.).

se déploie grâce à la rencontre entre sujets écrivant et traduisant, entre deux formes-sujets ? Il existe bien des raisons de penser que la rencontre traductive n'est pas si différente de la rencontre théâtrale, cette dernière étant conditionnée elle aussi par le confluent entre deux subjectivations en devenir : celles qui agissent de-ci et de-là du quatrième mur. « Retrouver Aristote », c'est une bien jolie formule pour évoquer les parallélismes latents, sous-jacents, endormis, inexprimés qui relient la théorie meschonnicienne à celle du polymathe grec. Attardons-nous donc encore un peu auprès des effets de parrainage qu'Aristote a exercés sur le penseur-poète et tentons de pousser plus loin la comparaison. La définition aristotélicienne de la catharsis nous en donne la plus belle des occasions.

1.4. L'effet cathartique

La poétique aristotélicienne souligne, tout en se référant au concept platonique de mimésis, que la représentation théâtrale ne se contente pas d'une histoire, encore faut-il que celle-ci soit configurée par une mise en scène. C'est par la mise en scène que le spectateur consent à s'abandonner à l'emprise de la magie théâtrale, qui repose tout entière sur un « langage relevé d'assaisonnements », sur des effets d'alternance dus à des discours, exécutés soit « en mètres » soit « à l'aide du chant ». C'est la mise en scène qui fixe l'espace, le lieu clos au sein duquel pourra avoir lieu la catharsis, la lénification des émotions. Voici, pour rappel, la célèbre définition dans la traduction de Michel Magnien :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. Par "langage relevé d'assaisonnements", j'entends celui qui comporte rythme, mélodie et chant, et par "espèces utilisées séparément", le fait que certaines parties ne sont exécutées qu'en mètres, d'autres en revanche à l'aide du chant (Aristote 1990, p. 92).

La restitution réalisée par Michel Magnien est à mon sens remarquable,²³ parce qu'elle démontre (à l'instar du texte original) que la tragédie, cette imitation en un langage relevé, est définie comme un *mouvement* qui achemine le langage, qui le dirige vers un but ou un certain résultat ; la poésie tragique²⁴ se déploie dans les limites fixées par une « certaine étendue », notion qui induit à la fois l'idée de développement et celle d'une modification de position ou de place (ce qui renforce encore l'idée de mouvement). Le but vers lequel achemine la tragédie est la catharsis, la lénification des

²³ C'est cette traduction que j'utilisai comme point de départ de ma réflexion (Costa 1997).

²⁴ Il est intéressant de constater que dans la *Poétique* d'Aristote, les termes « tragédie » et « poésie tragique » sont utilisés comme synonymes.

émotions jouxtant la pitié et la crainte, l'une ayant pour effet de trembler pour autrui et l'autre ayant pour conséquence de trembler pour soi.²⁵

Parmi les commentateurs d'Aristote, la notion de catharsis et peut-être plus spécifiquement encore les notions de « crainte » et de « pitié », ont fait couler beaucoup d'encre, tout en stimulant l'imagination de certains d'entre eux,²⁶ et c'est donc à juste titre que William Marx souligne dans son article consacré à la poétique aristotélicienne que

dans toute l'histoire de la pensée et de la philosophie, peu de termes ont été autant examinés, soupesés, disséqués que les deux mots par lesquels se termine la définition synthétique de la tragédie proposée au chapitre vi de la *Poétique*. La disproportion entre la ténuité du matériau de départ et la masse des volumes qui lui ont été consacrés a quelque chose de vertigineux. Mais elle en dit long sur les mutations gigantesques qu'a subies au fil des âges ce que nous nommons aujourd'hui littérature, et sur le fossé d'incompréhension qui s'est creusé entre la poésie antique et nous, tant et si bien que ce qui paraissait une évidence au IV^e siècle est devenu à présent une énigme (Marx 2011, p. 131).

Ce « fossé d'incompréhension » a de multiples raisons, dont l'une tient au fait que les commentateurs sont comme focalisés sur les notions de crainte et de pitié, sans prendre en considération le bain sémantique dans lequel elles gravitent. Si l'on s'en tient à la traduction de Michel Magnien, la catharsis ne procède pas à la purgation de ces émotions, mais à la lénification des « émotions de ce genre », ce qui jette une lumière sensiblement différente sur le processus cathartique.²⁷ D'un mouvement polarisé autour de deux émotions distinctes, la catharsis devient un mouvement holistique englobant toute la palette d'émotions tragiques. C'est par

²⁵ Dans le verset 1453a 4 *sq.*, Aristote opère une distinction très nette entre les deux émotions ; selon le poéticien, la pitié « s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité » tandis que la crainte « s'adresse à notre semblable » (Aristote 1990, p. 103).

²⁶ Selon le poète et dramaturge allemand Andreas Gryphius (1616-1664), la crainte et la pitié ont pour effet d'exciter la sensibilité du spectateur pour ensuite mieux l'émousser (Wysocky 1892) ; pour Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), auteur de la *Dramaturgie de Hambourg*, les deux passions évoquées par Aristote se voient transformées, tout au long du processus cathartique, « en dispositions vertueuses » (Lessing 1885, p. 365) ; du côté français, « le Grand Corneille » (1606-1684) propose d'avoir « pour maxime que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le Cid » (Corneille 1980, p. 149), mais qu'il est tout à fait possible, si l'on ne vise pas la perfection, « de se servir de divers personnages pour faire naître ces deux sentiments » (*Ibidem*). Quant à William Marx, il propose de remplacer le terme de « catharsis » par « une autre formule orthographiquement voisine, *pragmatôn sustasin* (« assemblage des faits ») », plus appropriée selon lui pour décrire le plaisir éprouvé par le spectateur durant la représentation théâtrale (Marx 2011, p. 132).

²⁷ Au début du chapitre I de la *Poétique*, Aristote explique comment il compte aborder l'objet littéraire qui doit selon lui être décrit comme un ensemble fermé d'éléments ou de relations, soustraits à toute autre influence que celle qu'ils ont les uns sur les autres. Et d'ajouter que, parmi ces éléments, il convient d'évoquer « d'abord ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel » (Aristote 1990, p. 85). Dans la logique de ce raisonnement, la crainte et la pitié sont tout naturellement les émotions qui viennent d'abord, celles qui constituent les références à toutes les autres émotions. Aristote est loin d'être le seul à avoir raisonné ainsi. Bien d'autres penseurs, dont Sigmund Freud (1856-1939) et Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), pour n'en citer que deux, soutiennent que la crainte, cette réaction de retrait ou d'inquiétude à l'égard de quelqu'un ou de quelque chose qui est ou pourrait constituer une source de danger, est l'émotion fondamentale de la psyché humaine (Costa à publier/E/7, *Zwischen Fürsorge und Neutralität*).

l'« entremise »²⁸ de la crainte et de la pitié que l'effet cathartique se produit, le rôle actant, celui du *faire*, étant dévolu à la tragédie. Désinvesties de leur pouvoir fétichisant, la crainte et la pitié se présentent comme les deux faces d'une même médaille, comme les deux émotions de base à partir desquelles se déclinent toutes les pulsations faisant partie du versant « tragique » de la psyché humaine.²⁹ En poussant jusqu'au bout l'image de la palette, permettant au peintre de composer lui-même les couleurs adaptées à sa propre teinte, la crainte et la pitié seraient les deux couleurs fondamentales, celles qui contiennent une intensité de couleur maximale, alors que les émotions attenantes résultent d'un mélange de couleurs moins marquantes. Une telle palette d'émotions contiendrait, du côté de la *crainte*, toutes les couleurs liées aux sentiments de panique, de frayeur, de terreur, d'affolement, d'affres, d'alarme, d'angoisse, d'apâche, d'épouvante, d'épouvantement, d'appréhension, et du côté de la *pitié*, toutes les couleurs liées aux sentiments de bonté, de charité, de cœur, de commisération, de compassion, de condescendance, de dédain, de douceur etc.

Considérer la crainte et la pitié comme moyen et non comme but en soi permet d'embrasser une vision plus large de la tragédie, dont l'effet ne s'étendrait pas à deux émotions isolées mais à l'ensemble des émotions contenues dans le versant tragique de la psyché humaine. Voici une proposition de reformulation de la catharsis aristotélicienne qui, tout en maintenant l'équivalence sémantique, produit un énoncé qui modifie sensiblement certaines valeurs communément attribuées au texte source :

Déclenchée par deux agents externes (crainte et pitié), la catharsis est un mouvement qui achemine le langage vers les émotions contiguës à la crainte et la pitié, soit vers toutes les couleurs émotives du versant tragique de la psyché humaine. L'effet lénifiant de la catharsis, qui se sert de la tragédie comme d'un élément porteur, repose sur les diverses modulations du langage.

Voyons à présent si cette définition coïncide avec la notion meschonnicienne du rythme. Selon le penseur-poète, le rythme ne peut être compris que

si on reconnaît qu'un poème est ce qu'un corps fait au langage : une sémantique sérielle. C'est le rythme comme organisation du mouvement d'une parole (et non plus sa définition classique, qui est celle du signe, comme alternance binaire du même et du différent) dans le continu rythme-syntaxe-prosodie, dans l'enchaînement de tous les rythmes, rythme d'attaque, rythme des finales, rythme de position, rythme de répétition, rythme prosodique, rythme syntaxique (Meschonnic 2007, p. 33).

²⁸ Le terme est particulièrement bien choisi parce qu'il souligne que la crainte et la pitié ne sont pas un moyen en soi mais un instrument déclencheur grâce auquel le mouvement cathartique prend son élan.

²⁹ Je pars du fait que le polymathe grec ait décrit pour la comédie un effet analogue à celui de la tragédie (malheureusement, cette partie de la *Poétique* n'a jamais été retrouvée). Si tel est le cas, l'effet de la comédie s'étendrait sur toutes les émotions faisant partie du versant « comique » de la psyché humaine.

[wenn man sich vergegenwärtigt, dass ein Gedicht aus dem entsteht, was eine Körperlichkeit aus Sprache macht: Sie schafft eine serielle Semantik. Hier kommt der Rhythmus als eine den Äußerungsakt durchziehende Sprechbewegung ins Spiel (im Gegensatz zur herkömmlichen Definition, die – von der Funktionsweise des Zeichens ausgehend – den Rhythmus als eine durch Gleichmaß bestimmte binäre Form begreift), als Bewegung, die sich in das Rhythmus-Syntax-Prosodie-Kontinuum einschreibt, in die reibungslose Verkettung aller Rhythmen, der Anfangsrhythmen, der Endrhythmen, der metrisch unbetonten Rhythmen, der Wiederholungsrhythmen, der prosodischen und der syntaktischen Rhythmen (Costa 2021/C/2, p. 40-41.)]

En comparant la reformulation de la catharsis avec la définition du rythme, on pourrait croire que les différences prévalent sur les similitudes. Meschonnic n'évoque pas la crainte et la pitié, les deux agents externes de la catharsis. Il n'explique pas non plus dans ce passage vers quoi tend la parole, alors que pour Aristote la catharsis s'achemine *vers* quelque chose, en l'occurrence *vers* les émotions contiguës à la crainte et la pitié. Cette différence saute aux yeux, mais elle est moins révélatrice qu'on le croit, car dans maints passages de la *Poétique du traduire* et de l'*Éthique et Politique du traduire*, le penseur-poète évoque la subjectivation maximale d'un discours, vers laquelle tend la parole littéraire et qui se confond avec la structuration d'un sujet grâce ou par le biais du langage. Pour le penseur-poète, un tel sujet n'est pas « défini comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement (ce qui *technicise* la question, l'enlise dans le seul jeu des pronoms personnels) », mais comme « subjectivation maximale d'un discours », comme « sujet du poème. Sujet spécifique » (1999, p. 30). Dans l'*Éthique*, la subjectivation maximale est ce vers quoi doit tendre le traducteur : « L'Éthique du traduire, c'est de traduire la subjectivation maximale d'un système de discours que fait un poème. Autrement, c'est le signe qu'on traduit. Laisser le poème actif, sinon, traduire c'est détruire » (2007, p. 35). [Die Ethik des Übersetzens besteht darin, die in einem Gedicht wirksam werdende äußerste Subjektivierung der Rede als System zu übersetzen. Alles andere fällt in die Übersetzung des Zeichens. Das Gedicht erhalten, da sonst die Übersetzung der Zersetzung anheimfällt (Costa 2021/C/2, p. 42).]

À l'image de la catharsis qui s'achemine vers la palette de toutes les sensations contiguës à la crainte et la pitié, le poème *tend* vers la subjectivation maximale. L'idée de « subjectivation maximale » à atteindre est encore renforcée par la notion de « corps fait au langage », insinuant dans l'esprit du lecteur que c'est le poème qui donne forme au langage.³⁰ Dans le libellé de l'acception aristotélicienne, l'image du *corps en train de faire* n'est pas évoquée explicitement, mais Aristote, le poéticien du « faire », souligne que la tragédie déploie son effet au fur et à mesure qu'elle *achemine* le langage vers une visée extérieure. La tragédie conduit le langage, elle le met sur le chemin, elle l'amène progressivement, elle *fait* en sorte que le langage emprunte la voie qui

³⁰ Dans le processus cathartique, c'est la tragédie qui donne forme au langage.

lui est dévolue. Ce qui correspond chez Aristote à l'idée de cheminement, de modulation, se retrouve chez Meschonnic sous forme de « sémantique sérielle » (Meschonnic 2007, p. 33). La sémantique sérielle, ce sont tous ces rythmes auxquels le poème donne corps, ce sont les modulations que le poème fait subir au langage, ce sont les cheminements que le poème lui-même emprunte, ce sont autant de voies vers la subjectivation maximale. Le poème est tout autant un « corps fait au langage » que la tragédie est un « corps fait au langage », la tragédie est tout autant mouvement qui tend vers les émotions contiguës à la crainte et la pitié que le poème est mouvement qui tend vers la subjectivation maximale du langage. Allons à présent jusqu'au bout de la comparaison, en juxtaposant la notion de catharsis et la notion meschonnicienne du rythme, ce qui donne lieu à une corrélation pour le moins intéressante :

Aristote	<i>La catharsis</i>	<i>est un mouvement</i>	<i>qui achemine le langage</i>	<i>vers les émotions contiguës à la crainte et la pitié.</i>
-----------------	---------------------	-------------------------	--------------------------------	--

voire :

Aristote	<i>La catharsis</i>	<i>est un mouvement de la parole</i>	<i>qui s'achemine</i>	<i>vers les émotions contiguës à la crainte et la pitié.</i>
-----------------	---------------------	--------------------------------------	-----------------------	--

Meschonnic	<i>Le rythme</i>	<i>est un mouvement</i>	<i>qui achemine le langage</i>	<i>vers la subjectivation maximale d'un discours.</i>
-------------------	------------------	-------------------------	--------------------------------	---

voire :

Meschonnic	<i>Le rythme</i>	<i>est un mouvement de la parole</i>	<i>qui s'achemine</i>	<i>vers la subjectivation maximale d'un discours.</i>
-------------------	------------------	--------------------------------------	-----------------------	---

N'est-il pas stupéfiant de constater que les deux phrases vont ici en crescendo, s'acheminant l'une comme l'autre vers ce concentré d'émotionnalité, que constituent, d'une part, les *émotions contiguës à la crainte et la pitié*, et, d'autre part, la *subjectivation maximale d'un discours* ? Le succédané de reformulations a donné lieu à des spécifications qui réalisent, par le langage, ce qu'elles sont en train de spécifier. Poussées par le mouvement qu'elles décrivent, elles tendent toutes les deux vers cette intensité émotionnelle qui génère, pour Aristote comme pour Meschonnic, l'appropriation subjective du langage. Est-ce à dire que la catharsis et le rythme sont des notions synonymes, substituables l'une à l'autre ? À cette question, je répondrais par la

négative, car autant il est vrai que les deux acceptions ont un tronc commun (*est un mouvement qui achemine le langage, voire est un mouvement de la parole qui s'achemine*), autant elles se caractérisent par des spécificités propres, l'une étant orientée vers la *psyché* du spectateur tandis que l'autre renvoie à la subjectivation qui s'opère au sein d'une écriture. Néanmoins, elles sont, comme les deux faces d'une même médaille, indissociables, voire indispensables l'une à l'autre, tant elles sont reliées entre elles par une base commune qui se confond avec les fondements même de l'anthropologie du langage.

1.5. *Quand les yeux rencontrent la voix*

Le mouvement cathartique, tel qu'il a été décrit par Aristote, a fait couler beaucoup d'encre de la part des commentateurs de la *Poétique*, mais il a rarement fait l'objet intentionnel de textes littéraires, et encore moins l'objet de représentations filmographiques. Le long métrage *Das Leben der Anderen*³¹ (*La vie des autres*) du réalisateur Florian Henckel von Donnersmarck constitue l'exception mémorable, tant la transformation du personnage principal est conditionnée par la rencontre avec l'art : C'est en écoutant la *Sonata for a good human being* de Gabriel Yared, et en lisant le poème *Erinnerung an die Marie A. (Souvenir de Marie A.)* de Bertolt Brecht que Wiesler, le capitaine obéissant au doigt et à l'œil de la Stasi, se transforme en un homme doté d'empathie, capable de s'identifier à autrui et d'éprouver ce qu'éprouvent les *autres*.³²

L'action prend place dans la partie est de la ville de Berlin, soit dans la capitale de la République Démocratique d'Allemagne qui va vers son déclin, sans que cette dégradation soit perçue par les hauts membres du parti socialiste unifié. En cette année 1984, les communistes continuent à assurer leur pouvoir grâce à un système impitoyable de contrôle, de surveillance et d'intimidation, que les intellectuels tentent de contourner en adoptant des stratégies de survie et en se réfugiant dans des niches de vivabilité. C'est dans un contexte historique et politique hautement tendu que Wiesler se voit confier la tâche d'observer 24h sur 24 le couple d'artistes formé par l'écrivain Georg Dreyman et sa compagne, l'actrice Christa-Maria Sieland. Très vite, le capitaine de la Stasi tombe sous le charme de cette *Vie des autres*, à mille lieues de la morosité de sa propre existence.

³¹ Le film *Das Leben der Anderen* (*La vie des autres*) est un film politique dramatique mettant en vedette des acteurs provenant de part et d'autre des deux Allemagne : Ulrich Mühe (est), Sebastian Koch (ouest), Martina Gedeck (ouest), Ulrich Tukur (ouest). Cf. à ce propos la bande annonce officielle : https://www.youtube.com/watch?v=n3_iLOp6IhM

³² Ils n'étaient pas nombreux, mais quelques membres de la Stasi étaient en opposition avec la direction du parti. Ainsi, les deux premiers ministres de la sécurité d'État, Wilhelm Zaisser en 1953 et son successeur Ernst Wollweber en 1958, anciens révolutionnaires communistes, firent affront au secrétaire général du SED, Walter Ulbricht (Wilke 2019, p. 201).

Dans mon article *Kann ein Mensch, der die Kunst liebt, noch schlecht sein?*³³ (Costa 2008/E/1), je m'intéresse plus spécifiquement à la manière dont le réalisateur traite la question de la théodicée,³⁴ et en l'occurrence la question de savoir comment un régime peut basculer dans l'inhumain, alors que sa légitimité repose sur l'utopie révolutionnaire d'une société solidaire et égalitaire.³⁵ Ainsi, dès le début du film, l'écrivain Dreymann tombe sous les sarcasmes du ministre de la Culture, Bruno Hempf, entré en corruption comme d'autres entraient autrefois en religion :

Der Ausgangspunkt des Films schließt zweifellos an die Tradition der Theodizee an. Mit diesem Begriff bezeichnet die Geistesgeschichte bekanntlich die Rechtfertigung Gottes im Hinblick auf die von ihm zugelassenen Übel und Unzulänglichkeiten in der Welt. Der völlig atheistisch eingestellte Kulturminister Hempf, der die Bespitzelung des Künstlerpaares in Auftrag gegeben hat, äußert sich mit Sarkasmus über sein Opfer, den Schriftsteller Dreymann, der an die Güte und an die Veränderbarkeit des Menschen glaubt. In den Augen des Kulturministers hat Dreymann die Literatur mit seinen idealistischen Überzeugungen keinen Schritt weitergebracht. Im Jahre 1984 stehe der Schriftsteller da, wo ein Brecht mit seinem Guten Menschen von Sezuan bereits vier Jahrzehnte zuvor gestanden hatte (Costa 2008/E/1, p. 29).

[Le point de départ du film s'inscrit incontestablement dans la tradition de la théodicée, de l'idée de justification de Dieu. Cette notion induit que la bonté de Dieu n'est pas inconciliable avec l'existence du mal en ce monde. Après avoir commandité la filature du couple d'artistes, le ministre de la Culture, Hempf, de croyance athéiste, s'exprime dans des termes sarcastiques à l'égard de sa victime, l'écrivain Dreymann, qui croit en la bonté de l'être humain et en sa propension au changement. Aux yeux du ministre de la Culture, les conceptions idéalistes de Dreymann n'ont pas fait avancer d'une once la littérature. En l'an 1984, l'écrivain se situerait là où Brecht se serait situé quatre décennies plus tôt avec sa *Bonne âme de Sezuan* (Costa 2008/E/1, p. 29/Traduction réalisée par mes soins].

C'est en scrutant ses personnages avec l'œil de la caméra que von Donnersmarck cherche à comprendre dans quelle mesure l'être humain est transformable et jusqu'à quel point il reste unique, même si ses agissements s'inscrivent dans un système uniformisé. Au début du film, Wiesler apparaît comme une personnalité à double facette : d'un côté, il incarne le prototype du sujet socialiste engagé, œuvrant pour l'amélioration du système socialiste et pour l'instauration prochaine d'une société communiste ; mais de l'autre, cette attente à n'en plus finir d'un état à venir lui pèse, d'autant qu'elle conditionne l'extrême isolement dans lequel il se voit réduit. Wiesler vit seul, et même s'il est convaincu que le communisme renversera une fois pour toutes la famille et la propriété (les deux reliquats de la société bourgeoise), il souffre cruellement d'un manque de liens et d'émotions partagées. Les prostituées qu'il fait venir chez lui ne peuvent remplacer les rencontres dont il rêve secrètement ; ces entrevues contredisent ses aspirations à un

³³ Traduction : *Peut-on, quand on aime réellement l'art, être mauvais ?*

³⁴ Profondément ancrée dans la tradition philosophique allemande, la notion de « théodicée » (du grec Θεοῦ δίκη, « justice de Dieu ») a été introduite par Gottfried Wilhelm Leibniz dans ses *Essais de Théodicée*. Pour ce représentant du rationalisme, l'histoire a toujours un sens, même lorsque le mal y sévit.

³⁵ C'est la question que pose Hannah Arendt dans *La banalité du mal* : Comment une nation entière peut-elle basculer dans l'inhumain tout en continuant à mener une vie majoritairement honorable (Arendt 2002 [1951]).

bonheur durable, comme celui que connaît le couple d'artistes qu'il observe jour et nuit du haut de son grenier aménagé en observatoire secret. Wiesler est dans un état de grande labilité psychologique quand le moment cathartique se produit. Voici la scène en question, telle qu'elle apparaît dans le libellé du scénario (von Donnersmarck 2019, p. 75) :³⁶

Wiesler sitzt die Beine [...] hochgelegt, auf seinem Sofa, den gelben Brecht-Band in den Händen. Er sieht froh und interessiert aus. Beim Lesen der Texte stellt er sich Dreymanns Stimme vor.

DREYMAN (voice-over)

*An jenem Tag im blauen Mond September
Still unter einem jungen Pflaumenbaum
Da hielt ich sie, die stille bleiche Liebe
In meinem Arm wie einen holden Traum.
Und über uns im schönen Sommerhimmel
War eine Wolke, die ich lange sah
Sie war sehr weiß und ungeheuer oben
Und als ich aufsah, war sie nimmer da.*

Étendu [...] sur son canapé, Wiesler tient en ses mains le volume jaune des œuvres complètes de Brecht. Il paraît heureux et intéressé. Tout au long de la lecture, il s'imagine la voix de Dreymann.

DREYMAN (voice-over)

*Ce jour-là dans la lune bleue de septembre
Silencieux, sous un jeune prunier,
Je la tenais, ma calme et pâle élue
Dans mes bras comme un rêve plénier.
Et par-dessus nous, dans le bleu ciel d'été,
Il y avait un nuage, que je voyais ébaubi
Il était très blanc et immensément haut
Mais en levant le regard, il était parti d'ici.*

[Traduction réalisée par mes soins].

La séquence s'ouvre sur une scène d'intérieur : Étendu sur son canapé jaune d'une forme typique des années 70, la tête posée sur l'accoudoir, Wiesler est plongé dans la lecture du poème *Souvenir de Marie A.* qui figure dans le volume 3 des œuvres complètes de Brecht, volume que Wiesler a subtilisé à Dreymann.³⁷ Ce poème (que Brecht rédigea le 21 février 1920 dans le train d'Augsbourg à Berlin) résonne dans l'inconscient collectif allemand, tant il a fait l'objet d'une longue tradition d'interprétations ; il ne manque à aucune anthologie, ni à celle de Lutz Hagedstedt (2003), ni à celle

³⁶ La scène en question peut être consultée sous l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=dji6lLw25bk>

³⁷ Il est difficile, voire impossible, de savoir quelle édition a été utilisée dans le film. Vraisemblablement, il s'agit de celle parue chez « Aufbau », la première maison d'édition fondée sur le sol de la zone d'occupation soviétique. « Aufbau » misait sur la sobriété des couvertures de livres, l'objectif étant d'éduquer le lecteur par le contenu et non par l'aspect extérieur (Brecht 1975). Mais contrairement à la couleur originale (d'un beige grisâtre), la couverture est ici de couleur jaune, comme pour créer un lien avec la couleur jaune du fauteuil sur lequel Wiesler est étendu.

du critique littéraire Marcel Reich-Ranicki (2012), pour ne citer que deux recueils des plus connus (Görbert 2019, p. 171). Son titre premier, *Sentimentales Lied Nr. 1004 (Chanson sentimentale n° 1004)*, rappelle que le texte a d'abord été conçu comme chanson, comme composition musicale destinée à la voix. Von Donnersmarck traduit la réminiscence chansonnrière en *voiceover*, la voix par-dessus n'étant autre que celle de l'écrivain Dreyman qui, tout au long de la scène, se situe en hors-champ. Au fur et à mesure de sa lecture, Wiesler s'approprie la voix de Dreyman par un jeu de corrélation entre les mouvements de ses yeux et le son de la voix. Le mouvement oculaire fait donc office ici d'élément déclencheur, par lequel la voix chemine vers une subjectivation maximale, qui met en branle le processus cathartique.

L'acuité à la fois visuelle et sonore est atteinte sur la syllabe « sah » dans le mot « aufsah » ; c'est ici que le regard de Wiesler s'élève vers le haut, comme pour mieux entrevoir le nuage qui, à peine perçu, s'effrite déjà à l'horizon. Long d'une durée de deux secondes, ce moment est celui d'une subjectivation maximale, d'une transformation cathartique. C'est sur ce « sah », sur la syllabe qui induit l'action même de « voir », que Wiesler réalise, *voit* que ses inclinations réelles ne recourent pas les croyances et promesses du système, que son attente d'une société idéale à venir est devenue une fin en soi, l'empêchant de vivre le moment présent. Aussi bref, aussi imperceptible que paraisse ce mouvement d'élévation des yeux, il est indicateur de changement, d'un sursaut de vie. La force du poème transforme l'interrogateur intransigent du début du film en un homme doté d'empathie, d'une réelle capacité de reconnaître aux autres des sentiments qui leur sont propres. Autant Wiesler s'évertuait en tant que capitaine de la Stasi à traquer la *Vie des autres*, à combattre tout comportement contestataire, autant il est prêt à présent à entrer dans des interactions réelles avec des hommes et des femmes qu'il ne s'évertue plus à juger en fonction de leur conformité idéologique.

Est-ce à dire pour autant que l'art est, par définition, détenteur de vérité ? J'ignore si le réalisateur a voulu faire sienne la célèbre définition hégélienne selon laquelle « l'art n'a pas d'autre vocation que de porter le vrai à la contemplation sensible » (Hegel 1997, p. 245), mais on pourrait presque être tenté de le croire, tant les films de von Donnersmarck attribuent à l'art un rôle à part entière.³⁸ Que ce soit dans *La vie des autres*, ou dans son dernier film en date, *Werk ohne Autor* (2018), l'art est toujours considéré sous son rapport à la vérité. Il existe toutefois une différence majeure entre l'auteur de la *Phénoménologie de l'esprit* (2012) et le représentant du septième art ; contrairement

³⁸ Dans le film *Werk ohne Autor*, le rôle incarné par l'art est presque celui d'un personnage.

à la conception hégélienne, qui poursuit l'objectif de décrire intégralement l'essence de l'art (ce qui reviendrait à dire *in fine* que la forme sensible en est un aspect négligeable), von Donnersmarck veille soigneusement à ne pas chavirer dans l'essentialisme. Ce qui l'intéresse, c'est le *comment* de la forme sensible, la manière dont elle peut devenir porteuse de vérité. Pour le réalisateur, l'art n'a pas pour vocation de porter le vrai à la contemplation sensible ; c'est plutôt à la vocation sensible de s'acheminer vers le vrai en empruntant les voies de l'art. Le vrai n'est pas *dans* l'art, l'œuvre artistique n'étant pas une mise en forme de l'art. Si les œuvres se créent, c'est parce qu'il y a une subjectivité qui s'achemine vers un degré d'intensité qui correspond à une forme de vrai. Loin d'être une nature idéale en soi, l'art est *porteur* d'un processus, il se confond avec cette forme sensible qui achemine une voix, un langage, un pinceau, voire l'œil d'une caméra vers une vérité qui ne vaut jamais que par la spécificité de son expression.

À l'instar de la catharsis aristotélicienne, dont la mise en branle dépend de la crainte et de la pitié, la catharsis, telle que la conçoit von Donnersmarck, ne peut s'enclencher sans composante sensorielle extérieure : Dans *La vie des autres*, cette composante est constituée par le mouvement des yeux, dans *Œuvre sans auteur*, c'est le vent qui met en branle le processus de subjectivation. Faisant virevolter des photos déposées négligemment sur une table, un coup de vent jette une lumière nouvelle sur les liens qu'entretiennent la terreur collective et l'expérience individuelle. C'est ce simple mouvement, ce déplacement d'air, qui déclenche le processus de subjectivation, à l'issue duquel le personnage principal sera soudainement capable de *voir* une vérité qu'il ne pouvait entrevoir jusqu'ici. C'est donc une conception cathartique très proche de celle d'Aristote dont von Donnersmarck fait preuve ici ; elle n'est pas sans rappeler la notion meschonnicienne de subjectivation, qui fait fi, elle aussi, de la conception d'un sujet donné et qui lui préfère l'idée d'un sujet à venir, imbriqué dans un processus, dans une quête portée à son paroxysme. Loin de localiser le sujet dans l'esprit (comme le faisait Hegel), von Donnersmarck s'intéresse à l'émergence du sujet, sa conception du processus cathartique recoupant la reformulation de la définition aristotélicienne, telle qu'elle a été proposée dans le chapitre précédent.

Von Donnersmarck	<i>La catharsis</i>	<i>est un mouvement de la parole</i>	<i>qui s'achemine</i>	<i>vers une vérité longtemps répulsée.</i>
-----------------------------	---------------------	--	-----------------------	--

Visiblement (c'est du moins ce que cette définition donne à entendre), ce n'est pas tant la *Phénoménologie de l'esprit* que les *Poétiques* aristotélicienne et meschonnicienne qui font partie de la pile de livres posée sur la table de chevet de Florian Henckel von Donnersmarck.

1.6. Retrouver le corps

Le poème qui se donne au langage en tant que corps, la traduction qui s'approprie une subjectivation en devenir, peu de théories traductives, fût-elles littéraires, avaient songé jusqu'ici à concevoir la rencontre entre un texte et sa traduction comme autant d'actes amoureux. Le fonctionnalisme, occupé qu'il est à construire des représentations dualistes qui ramènent tout l'acte traductif soit à sa dimension sourciste soit à sa dimension cibliste,³⁹ a la fâcheuse tendance de faire de l'utile le principe de toute valeur traductive. Aussi sinueux qu'ait été le détour par le polymathe grec, il a peut-être permis de mieux comprendre à quel point les préceptes meschonnicciens se démarquent des démarches traductives existantes, qui convergent toutes dans l'idée que la traduction consiste à faire passer des contenus d'une langue à une autre. C'est sur un ton acerbe que Meschonnic constate dans sa *Poétique* que « la représentation régnante est de l'informationnisme : Elle réduit la traduction à un pur moyen d'information. Du coup la littérature tout entière est réduite à de l'information : une information sur le contenu des livres » (Meschonnic poche 1999, p. 19). À partir de ce constat, il n'y a plus, selon le penseur-poète, à s'étonner que l'image de prédilection en matière de traductologie, est celle du passeur, image dont l'utilisation inflationnaire serait symptomatique de l'esprit utilitaire qui règne en la matière. Dans mon article consacré aux métaphores de la traduction (Costa 2021°/D/10), je décris comment le penseur-poète perçoit le recours systématique à cette image, qui serait fondée selon lui sur l'analogie avec la mauvaise traduction, celle qui s'inscrit dans une logique de « délittérisation ». Écoutons donc les arguments qu'il invoque dans la *Poétique du traduire* :

Le traducteur est représenté comme un passeur. On ne voit pas, il me semble, qu'on retire par là toute sa spécificité à la chose littéraire. C'est une délittérisation. La traduction est, au mieux, couleur localisée : « petit père » pour le roman russe. *Passeur* [sic] est une métaphore complaisante. Ce qui importe n'est pas de faire passer. Mais dans quel état arrive ce qu'on a transporté de l'autre côté. Dans l'autre langue. Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs (Meschonnic poche 1999, p. 19-20).

Dans l'*Éthique*, l'âpreté du discours se fait d'autant plus mordante qu'elle est reliée à la critique du signe qui se présente selon le penseur-poète

comme une schizophrénie complète, une folie pure, quand le vivant nous montre à chaque instant que la séparation supposée entre la forme et le contenu ou le corps et l'âme n'est en fait que du cadavre.

C'est ici que traduire a toute sa place, et son rôle emblématique. Car selon ce qu'on va traduire, ce qui équivaut à *comment*, selon ce qu'on fait de la parole ou de la langue, traduire montre la différence entre saint Jérôme, patron des traducteurs, et Charon, qui passe les âmes sur le Styx. La différence est dans ce qui arrive sur l'autre rive. Où il apparaît qu'il est insuffisant de voir les traducteurs comme des passeurs (la métaphore de prédilection des traducteurs) puisque Charon aussi est un passeur. Encore faut-il être regardant sur l'état dans

³⁹ Entre ces deux modes de fidélités possible, les sourcistes se réclament d'une traduction qui préserve les spécificités de la langue étrangère, alors que les ciblistes sont focalisés sur la lisibilité du texte traduit.

lequel arrive ce qu'on a passé, ce qui est passé de ce qu'il y avait à faire passer. Il s'agit d'autre chose que de faire passer un message (Meschonnic 2007, p. 26).

[als durch und durch schizophrene Erscheinung [dar], als schierer Wahnsinn, wohingegen alles Lebendige uns immer und überall vor Augen führt, dass die gewaltsam vorgenommene Trennung zwischen Form und Inhalt bzw. zwischen dem Körper und der Seele lediglich ein totes Gerippe hervorbringt.

An diesem Punkt kommt die Übersetzung ins Spiel und die in ihr liegende exemplarische Bedeutung. Je nachdem nämlich, was wir übersetzen (wobei das *Was* hier dem *Wie* entspricht), je nachdem, was wir aus der Einzelsprache (*langue*) oder der Rede (*parole*) machen, wird im Übersetzungsakt der Unterschied offenbar zwischen dem heiligen Hieronymus, dem Schutzpatron der Übersetzer, und Charon, der die Seelen über den Styx in das Reich der Toten überführt. Der Unterschied macht sich beim Ausladen der Fracht bemerkbar. Jetzt wird nämlich deutlich, dass es wenig Sinn hat, den Übersetzer mit einem Fährmann zu vergleichen (der Vergleich wird von Übersetzern nur allzu gern bemüht) – wenn man weiß, dass Charon als Fährmann figuriert. Bislang wurde nicht genügend darauf geachtet, in welchem Zustand die Fracht ihren Bestimmungshafen erreicht, und was eigentlich übrig bleibt von dem, was man ursprünglich zu überführen gedachte. Es steht eben mehr auf dem Spiel als nur die Übermittlung einer Botschaft (Costa 2021/D/2, p. 30-31).]

Ce passage fait à l'évidence abstraction des « passeurs » qui s'inscrivent dans une littérarité clairement affichée,⁴⁰ comme ce personnage du nom de « Johnny », le passeur du célèbre poème de Theodor Fontane, *Die Brück am Tay*, qui prend comme thème la catastrophe ferroviaire due à l'écroulement du pont de la Tay (28 décembre 1879). La cinquième strophe, où Johnny s'abandonne à un monologue intérieur sur les bienfaits de la construction du pont enjambant les villes écossaises de Dundee et de Wormit est comme gravée dans l'inconscient collectif allemand. Voici son libellé (Fontane 1959-1975, p. 165-167) :

» Und unser Stolz ist unsre Brück « ;	« Et ce pont est notre fierté » ;
Ich lache, denk ich an früher zurück,	Je ris quand je pense au temps passé,
An all den Jammer und all die Not	À tous ces tracas et embarras
Mit dem elend alten Schifferboot;	Que la vielle barque nous causa ;

Mais à peine a-t-il prononcé ces vers, que les forces de la nature reprennent violemment leurs droits ; la rencontre des trois vents (vents du nord, du sud, et vent venant de la mer) met en branle le déferlement des éclairs ; des forces longtemps contenues entraînent la destruction du pont, cette merveille de technicité humaine qui semblait construite pour l'éternité. Accolés à la fenêtre de leur salon, les parents de Johnny assistent avec horreur au déchaînement de la tempête :

Und die Brücknersleut ohne Rast und Ruh	Et les pontiers sans trêve ni repos,
Und in Bangen sehen nach Süden zu;	Regardent en tremblant vers le sud :
Denn wütender wurder der Winde Spiel	Car les vents subitement redoublaient
Und jetzt, als ob Feuer vom Himmel fiel'	Et alors, comme si le feu du ciel s'abattait
Erglüht es in nierschießender Pracht	La nuit s'embrase de mille étincelles
Überm Wasser unten... und wieder ist Nacht.	S'affale... et devient à nouveau ébène.

[Traduction réalisée par mes soins.]

⁴⁰ L'image du passeur a également inspiré des auteurs francophones, comme Émile Verhaeren (*Le passeur d'eau*), Jacques Prévert (*Le Passeur*), Jacques Dupin (*Le Passeur*), ou encore Tristan Cabral, né Yann Houssin, qui publia en 1986 un recueil de poèmes intitulé *Le Passeur de silence*.

Il est peu probable que Meschonnic n'ait pas apprécié ce poème, sa sémantique sérielle, les modulations du langage qui sont autant de traces de convergence entre le faire et le dire.⁴¹ Mais ce n'est pas le passeur en tant que personnage littéraire qui pose problème selon lui ; ce qui l'offusque, c'est le recours systématique, irréfléchi à l'image du passeur comme métaphore de la traduction, image peu susceptible de rendre l'analogie avec l'acte traductif. Le mouvement qu'évoque la métaphore est celui du transfert, du déplacement d'un lieu à un autre selon des modalités précises ; c'est un mouvement unilatéral, faisant abstraction des modulations du langage, de ses mille et une variations dont le poème est porteur et au sein desquelles s'inscrit un devenir-sujet. L'unilatéralité évoque la traduction cibliste, celle qui consiste à procéder à des réglages du texte traduit pour qu'il ait l'apparence du naturel, l'impression du non-traduit. La fixité sur la visée du texte, sur la prévision des attentes, relève selon le penseur-poète, d'une vision cadavérique, et il est vrai que les théories fonctionnalistes, toutes orientées qu'elles sont vers les circonstances réceptives, n'ont aucune considération pour la forme-sujet qui émane du texte à traduire, pour le devenir-sujet s'inscrivant dans une activité de parler. Autant les fonctionnalistes ont les yeux rivés sur le récepteur, sur un « sujet du groupe » (Kaës 1993), autant le sujet-écrivain, tel que conçu par Meschonnic, est unique, se distinguant par sa capacité de s'inscrire dans les processus de la représentation littéraire. Au sujet considéré comme ensemble s'oppose chez Meschonnic l'unicité de la forme-sujet dont la présence se manifeste par des rythmes à la fois singuliers et palpables.

Mais si l'image du passeur est inadaptée, n'est-on pas en droit de demander : Quelle serait cette entité conceptuelle, susceptible de recouvrir dignement le processus traductionnel ? C'est la question que je me suis posée dans mon article (Costa 2021^c/D/10), tant je fus étonnée de ne pas trouver dans les écrits meschonnicciens des propositions de métaphores plus adaptées. Le penseur-poète n'étant plus parmi nous, c'est à ses commentateurs de faire des propositions de rechange ;⁴² j'ose espérer que parmi les tropes éligibles, c'est le « danseur » qui eût retenu son intérêt :

Würde Henri Meschonnic noch unter uns weilen, würde ich ihm die Frage nach einer geeigneten Übersetzungsmetapher nur zu gerne stellen. Leider kann er da, wo er jetzt ist, nicht mehr antworten, und so bleibt mir nichts anderes übrig, als selbst nach einer Metapher zu suchen, die seinen Vorstellungen gerecht würde, wobei ich mir des hypothetischen Charakters meines Unterfangens nur allzu bewusst bin. Die Figur, die meinem Empfinden nach den übersetzerischen Umwandlungsprozess im Meschonnic'schen Sinne verkörpert, ist die Figur des Tänzers (Costa 2021^c/D/10, p. 253).

⁴¹ À cet égard, la strophe est particulièrement parlante : En effet, les vers font ce que dit le poème, leur tracé indiquant que les mouvements des vents atteignent leur paroxysme sur « étincelles », pour converger ensuite dans « s'affale », mot suivi d'un blanc, comme pour indiquer qu'après le déferlement règne le néant.

⁴² Jelinek a recours à une très belle image du processus traductif : celle de la rencontre entre le loup et l'agneau, telle qu'elle est racontée dans la fable de La Fontaine. Mais il s'agit d'une image quelque peu encombrante dans la mesure où elle est reliée à une histoire, et elle métonymise sans doute plus la dimension éthique de l'acte traductif que l'acte traductif lui-même.

[Si Henri Meschonnic était encore parmi nous, je lui demanderais volontiers quelle est, selon lui, la métaphore la mieux adaptée pour établir un rapport d'analogie avec le processus traductionnel. Malheureusement, de là où il est, il ne peut plus répondre, et je n'ai donc d'autre choix que de chercher moi-même une image conforme à ses conceptions, tout en étant consciente du caractère hypothétique de mon entreprise. La figure qui, selon moi, incarne le processus de transformation traductive tel que conçu par Meschonnic, est la figure du danseur (Costa 2021°/D/10, p. 253/Traduction réalisée par mes soins).]

Le danseur est l'objet sensible, l'élément naturel suggérant le mouvement, non pas le mouvement unilatéral du passeur, mais la multiplicité, les propriétés diverses du mouvement qui constituent le champ de tous les possibles. Contrairement au va-et-vient du passeur, à ses allées et venues qui se limitent à des déplacements horizontaux selon un itinéraire invariable, la figure du danseur traduit l'infinité des mouvements, toutes les modulations émanant des différentes parties de l'organisme humain. La naissance du corps dansant touche à ce que Meschonnic appelle un « universel anthropologique », l'homme étant, en référence à la célèbre phrase de Mauss, un « animal rythmique » (Meschonnic 1974, p. 8). Cette affiliation rythmique du corps dansant n'est pas sans évoquer l'enchantement par le rituel et la magie du verbe, le creuset d'archaïsme qui l'a vu naître. Autant que le rythme, la figure du danseur est un « porteur d'archaïsmes » (*Ibidem*), une sorte d'archaïsme permanent qui sévit dans les couches profondes de la psyché humaine. Pour le philosophe-psychanalyste Daniel Sibony, le danseur touche « à la folie de l'origine » qui se confond avec celle de « l'origine des langages » (Sibony 1995, p. 212). C'est dans cette intersection « danse et langage » que se situe le danseur, c'est ici qu'il est dans son élément. Écoutons donc la parole de Sibony, évoquant la danse comme lieu de rencontre, comme lieu de croisées providentielles :

À cette frontière d'intégration « danse et langage », il y a de quoi dire. L'*entrée-sortie* dans un langage, ça prête à danser. Vu que l'homme crée le langage qui créa l'homme... ils se sont créés dans le même *jet* ; la même lancée créative. Même quand le langage est simple, « technique » – appareil ou méthode –, ses limites et ses *seuils* restent un lieu où les corps se rencontrent, se touchent, s'accrochent. Les corps ont le dernier mot (*Ibidem*).

« Les corps ont le dernier mot », il s'agit donc de les retrouver, comme nous avons tenté dans les chapitres précédents de retrouver Aristote. Les corps l'emportent, qu'on le veuille ou non, et ce en raison de deux principes pensants : *D'abord*, parce qu'ils agissent en faiseurs de rythme, en acheminateurs du langage ; le corps du danseur et le corps du poème s'acheminent vers la subjectivation maximale, permettant aux sujets dont ils sont porteurs de devenir sujets. La magie de la chorégraphie dansée, et l'effet du poème sont conditionnés par ces corps porteurs de mouvement. *Ensuite*, parce que le corps dansant *est* appel à un autre corps dansant. Les corps constituent l'espace de la rencontre, rencontre entre différentes parties du corps et rencontre avec d'autres corps. Là encore, l'analogie avec le texte littéraire s'impose. Au sein du poème, des liens

inextricables entre les composantes rythmiques se nouent, se défont, se renouent pour converger vers un effet d'ensemble, vers une subjectivité maximale. La figure du danseur cristallise ce que Dominique Berthet appelle la « rencontre déterminante », celle qui ne relève pas de la fortuité mais qui renvoie

à un moment particulier, hors du commun, pouvant concerner aussi bien quelque chose de favorable et de positif que quelque chose de dramatique et de douloureux. En ce sens, cette rencontre se distingue du simple contact, de la simple mise en présence. Elle n'est pas sans lendemain et sans conséquences. Elle est rare, c'est un événement qui ouvre sur du nouveau ; elle est un *événement-avènement* (Berthet 2011, p. 10).

C'est à partir de ce moment providentiel de rencontre entre deux corps qu'a lieu la transformation miraculeuse qu'est la catharsis ; c'est à partir de la rencontre entre un sujet-écrivain et un sujet-du-traduire que l'avènement du texte original à la traduction se produit. Meschonnic lui-même considérerait que la relation entre un auteur et son traducteur n'est jamais fortuite. Ainsi écrit-il dans sa *Poétique* : « Si traduire est écrire... Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire. Décalque, autrement. Une exécution. Par le signe. Et peut-être pas plus qu'on ne choisit ce qu'on écrit, on ne choisit réellement ce qu'on traduit » (Meschonnic 1999, p. 459)

Outre la multiplicité des mouvements, l'image du danseur traduit l'idée d'assemblage, la volonté de lier des gestes entre eux, selon des règles combinatoires qui rappellent singulièrement celles de la rythmicité langagière. Le mouvement dansé n'est pas, comme on peut le lire, le fruit d'une émotion ou d'un vif sentiment (Doat 2007), il suit une combinatoire qui lui est propre, une sémantique sérielle, au sein de laquelle s'inscrit un devenir-sujet qui tend vers une subjectivité maximale. Tel le poème avec ses rythmes succédanés,⁴³ la chorégraphie dansée pose la question du nombre de combinaisons possibles à partir de quelques figures constitutives. C'est dans une combinatoire sérielle (assemblant tour à tour juxtaposition, variation, montage et boucle) que s'inscrit le devenir-sujet du danseur, un sujet dont le mouvement même va en s'intensifiant. Contrairement au passeur, le danseur ouvre des horizons d'interprétation infinie ; refusant de s'enfermer dans une horizontalité figée, il n'en finit pas d'explorer, dans le cadre prédéfini de l'espace chorégraphique, les composantes rythmiques de ses propres mouvements. Ainsi, je clôture mon article en soulignant la multiplicité d'interprétations possibles liées à la figure du danseur :

In diesem Sinne eröffnet die Figur des Tänzers neue Interpretationshorizonte, mit denen unorthodoxe, „skoposferne“ Beschreibungsmöglichkeiten des Übersetzungsvorgangs einhergehen. Anders als Charon symbolisiert der Tänzer das Übersetzen als lebendigen, einmaligen Vorgang. Die Fähigkeit des Tänzers, sich Welten anzuverwandeln und dabei den Rhythmus zu inkarnieren, lässt sich auf den Umgang mit Übersetzungen

⁴³ Rythme d'attaque, rythme des finales, rythme de position, rythme de répétition, rythme prosodique, rythme syntaxique (Meschonnic 2007, p. 33).

übertragen. Auch hier geht es um die Anverwandlung einer bestimmten Lebensform und um die Umwandlung einer bestimmten Lebensform in eine andere Lebensform. Auch suggeriert der Tänzer keine Ausrichtung auf ein gewisses Ziel, sondern legt den Akzent stärker auf das Prozesshafte, auf die Bewegung, die im Rhythmus die Dinge zum Sprechen bringt. Der Tänzer bringt den Paradigmenwechsel auf den Punkt, den der französische Denker mit seiner am Rhythmus orientierten Übersetzungstheorie zu vollziehen suchte. Er ist die übersetzerische Grundübertragung, die Meschonnic Gedanken zur Frage des Übersetzens – zur Bedingung der Möglichkeit der Übersetzung – zum Ausdruck bringt. Dabei ist die Tänzer-Figur – im Gegensatz zu Charon – eine offene Figur, die den Weg für neue Bedeutungszuschreibungen frei hält (Costa 2021^o/D/10, p. 254-255).

[En ce sens, la figure du danseur ouvre de nouveaux horizons d'interprétation, permettant de décrire le processus traductionnel de manière moins orthodoxe et de braver le critère du skopos. Contrairement à Charon, le danseur symbolise la traduction comme processus vivant et unique. La capacité du danseur de s'appropriier un univers et d'incarner le rythme revêt des analogies avec la traduction. Ici comme là, on assiste à l'avènement d'une forme de vie particulière et de la transformation d'une forme de vie particulière en une autre forme de vie. Loin d'être fixée sur une visée, la figure du danseur met l'accent sur l'aspect processuel, sur un mouvement qui fait parler le signifiant rythmique. En ce sens, le danseur cristallise le changement de paradigme que le penseur français cherche à réaliser en axant sa théorie du traduire sur le rythme. Il est la restitution dansante de la pensée traductive, telle que défendue par Meschonnic, de la condition même des possibles traductionnels. En cela, la figure du danseur est, contrairement à Charon, une figure ouverte, laissant la voie libre à de nouvelles attributions de sens (Costa 2021^o/D/10, p. 254-255/Traduction réalisée par mes soins).]

1.7. Cadrage thématique

Le texte comme mouvement

La mise en parallèle entre les notions de « catharsis » et de « subjectivation maximale » offre pour avantage de démontrer à quel point le pouvoir transformateur de la littérature est conditionné par un *mouvement* qui tend vers quelque chose (soit vers un effet lénifiant dans le cas d'Aristote, soit vers un état de subjectivation achevée dans le cas de Meschonnic). C'est grâce au mouvement que la contagion émotionnelle peut s'opérer, c'est par le biais d'un cheminement que le spectateur d'une tragédie ou le lecteur d'un poème subissent une transformation (qu'elle soit momentanée ou de longue durée). Pour Aristote comme pour Meschonnic, le mouvement de la parole se présente comme un cheminement ouvert s'inscrivant dans une logique d'achèvement.

La prophétie du langage

Formant un tissu cohérent de composantes rythmiques, le texte littéraire est l'unité enveloppante d'une parole, qui est à la fois lieu d'origine et lieu de manifestation d'un devenir-sujet. C'est grâce ou par le biais des composantes langagières, et en l'occurrence des composantes rythmiques que le devenir-sujet mute en sujet, le rythme étant porteur du processus de sujétion. Contrairement au sujet essentialiste, le sujet meschonnicien s'inscrit tout entier dans une attente, dans le mode d'une anticipation, qui présage un état

d'achèvement. Toute son originalité réside dans le fait qu'il est *devenir-sujet*, conditionné par un mouvement langagier et non par une présence initiale, par un premier terme dont il serait l'expression. Même sa dimension poétique est tributaire du processus de subjectivation, tant elle s'inscrit en lui comme l'une de ses propriétés. Le « traduire poétique » consiste donc à découvrir une cohérence poétique, qu'il s'agira ensuite de restituer dans la continuité d'un sillage, configuré par une singularité individuelle.

L'effet transformateur de la littérature

La mise en relief de la notion de mouvement a permis de démontrer que l'effet transformateur de la littérature ne peut se comprendre que dans une logique processuelle. La quête du sujet meschonnicien est pensée comme un processus continu qui se décline en deux sous-mouvements : un premier, axé sur la constitution d'un sujet grâce ou par le biais du langage et un deuxième, centré sur l'altération de l'habitus émotionnel du sujet lisant, traduisant ou contemplant. Ces deux sous-mouvements se conditionnent l'un l'autre, le premier étant l'antécédent du deuxième, et le deuxième étant le conséquent du premier. Se laisser toucher par un poème, un roman ou une pièce de théâtre, c'est accepter de se laisser é-mouvoir par la parole d'un devenir-sujet, d'un sujet en train de se faire. L'effet transformateur de la littérature repose entièrement sur cette circularité du mouvement langagier, et non sur l'horizontalité du transfert, dont le mouvement perpendiculaire est sans doute ajusté à des contenus délimités mais ne s'accommode pas de la restitution d'une parole professée par une singularité individuelle.

DEUXIÈME PARTIE

2. Ce que l'Éthique fait au traduire

La question de la méthode, voire la question de la « bonne » méthode, a été un grand sujet de préoccupation tout au long de mon travail de thèse de doctorat (Costa 2014/C/1) qui portait sur le théâtre postdramatique d'Elfriede Jelinek. Mon comité de suivi me conseilla vivement d'opter pour l'outil d'analyse élaboré par le théâtrologue Hans-Thies Lehmann pour appréhender les formes de théâtre contemporaines, soi-disant en porte à faux avec les principes dramatiques de la poétique aristotélicienne (Lehmann 2002). Mais le concept « postdramatique » me paraissait par trop réducteur, la méthode critériée ne me permettant pas de dégager le processus de subjectivation à l'œuvre dans l'écriture théâtrale jelinekienne. Car en dépit des couches de matérialité qui la composent, il me semblait que cette écriture traite tout autant du problème du vivant que le théâtre proprement dramatique. A contrario, l'outil meschonnicien, faisant l'impasse sur des catégories préalablement définies, me paraissait plus indiqué pour aborder l'écriture jelinekienne, profondément marquée par un sujet-écrivain vulnérable, en proie aux sentiments d'angoisse et d'inquiétude face au visage exsangue d'une société matérialiste qui se définit par référence au consumérisme. Après la soutenance de ma thèse de doctorat, je continuai à m'intéresser aux préceptes théoriques meschonnicien, inépuisable ressource selon moi lorsqu'on s'évertue à trouver des réponses à la question du « quid traduire ? » En 2015, un séjour postdoctoral à la « Pädagogische Hochschule » de Heidelberg (« University of Education) me donna l'occasion d'entamer la traduction de l'« Éthique et Politique du traduire » (Meschonnic 2007). Mon travail d'écriture traductive fut accompagné d'une relecture minutieuse de la part des professeurs Hans Lösener et Vera Viehöver ; c'est grâce à mes rencontres à intervalles réguliers avec ces deux spécialistes éminents de la pensée meschonnicienne que j'ai pu développer un regard à la fois critique et bienveillant sur ma propre écriture traductive. Ma traduction fut publiée par la maison d'édition berlinoise Matthes & Seitz. C'est vers la fin de la trêve estivale que je reçus le colis contenant les dix exemplaires « gratuits » auxquels je pouvais prétendre en tant que traductrice de l'ouvrage (Costa 2021/C/2). La découverte de ma traduction sous format livresque fut pour moi un véritable moment de bonheur venant consacrer de longues années de travail et d'efforts.

Note introductive. La deuxième partie de ce travail est consacrée à la question de savoir dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet *éthique*. Le point de départ sera la notion de « déontologie », notion qui commence à faire son chemin dans le monde de la traduction et qui est au cœur du premier chapitre de l'*Éthique et Politique du traduire*. L'intérêt croissant que les

professionnels de la traduction portent à cette notion s'explique par le fait que les textes à traduire sont de moins en moins traduits par un seul sujet-du-traduire ; ils font désormais l'objet d'un « traitement », voire d'une « gestion » dans le cadre de projets semi-automatisés (Costa 2018/B/4 ; Costa 2021^b/B/4). Un tel changement de paradigme porte à conséquence, notamment pour les compétences du traducteur, qui ne sont plus uniquement d'ordre anthropique, mais aussi d'ordre technologique : d'ordre anthropique, parce que les coordinateurs de projets sont des actants humains, d'ordre technologique, parce qu'une grande partie du travail de traduction est effectué par des technologies d'aide à la traduction. Outre la relation entre le traducteur et son client, le code de déontologie du traducteur règle donc les interactions entre les coordinateurs humains et la machine. Mais pour Meschonnic, cet ensemble de règles et de devoirs n'égale pas une véritable éthique de la traduction, fondée sur un principe intrinsèque au sujet (Meschonnic 2007, p. 10). Si on est, comme le penseur-poète, convaincu que tout acte traductif participe à l'action transformante du langage, la question de l'éthos ne peut être réduite au cadre stricto sensu professionnel. Les codes de déontologie, même s'ils ont tendance à se complexifier, ne suffisent pas à couvrir l'essentiel de tout acte traductif, qui réside dans la restitution d'une subjectivation maximale, de ce sujet parlant qui émane d'une écriture. À partir des traductions réalisées par Elfriede Jelinek des vaudevilles de Feydeau et de Labiche (Costa 2014/C/1), et de la traduction réalisée par mes soins de *l'Éthique et Politique du traduire* (Costa 2021/C/2), je tenterai, tout au long de ce deuxième chapitre, de démontrer que l'acte de traduire est bel et bien un acte éthique sollicitant deux intervenants : le sujet-écrivain et le sujet-du-traduire.

2.1. Le sujet éthique

Le sujet-du-traduire relève de *l'Éthique*. Non simplement d'un code déontologique (soit d'un ensemble de règles et de devoirs qui régissent la profession du traducteur et la conduite de ceux qui l'exercent), mais d'une éthique en tant qu'*attitude traduisante* eu égard à la subjectivation maximale qui s'inscrit dans le texte à traduire. Si le penseur-poète a donné une « suite » à sa *Poétique du traduire*,⁴⁴ s'il a appelé la deuxième partie de sa théorie du traduire *Éthique et Politique du traduire*, c'est parce qu'il a voulu attirer l'attention sur le lien (indissociable selon lui) entre le traduire et l'éthique, ce lien étant trop « implicite » dans les codes professionnels de déontologie et dans les programmes de formation du traducteur. Voici comment est formulée sa critique :

⁴⁴ Cf. la première phrase sur la quatrième de couverture de *l'Éthique et Politique du traduire* : « Ce livre prend la suite de *Poétique du traduire*. »

Toute l'expérience que je peux avoir dans les études sur la traduction faisant apparaître que cette idée même du traduire demeure généralement implicite. Son tenant lieu est la généralisation coutumière, telle que la traduction l'enseigne, de la fidélité, de l'effacement du traducteur, selon toute une déontologie. Mais la déontologie, élémentaire et nécessaire, ne suffit pas (Meschonnic 2007, p. 10).

[Die Erfahrung, über die ich möglicherweise im Umgang mit Literatur zu Übersetzungsfragen verfüge, macht deutlich, dass der ureigene Gedanke einer Ethik des Übersetzens im Allgemeinen implizit bleibt. Zu viele ihrer Fürsprecher greifen – den einschlägigen Regeln des Übersetzungskodex zufolge – auf die in der Übersetzungsdidaktik handelsübliche Moralisierung von Begriffen wie « Treue » und « Zurücknahme des Übersetzers » zurück. Doch ein Verhaltenskodex, so elementar und notwendig er auch sein mag, reicht nicht aus (Costa 2021/C/2, p. 12).]

Cette dernière phrase qui clôt le premier chapitre de l'*Éthique* ne manque pas son effet, surtout lorsqu'on sait qu'en matière de formation du traducteur les programmes universitaires n'intègrent que depuis peu des activités d'apprentissage destinées à sensibiliser l'étudiant en traduction aux questions déontologiques. Ayant dirigé, tout au long des années académiques 2019-2020 et 2020-2021, le « groupe au renouveau professionnel » (groupe de travail qui avait pour mission d'élaborer pour la FTI-EII un nouveau programme de master), j'ai été confrontée à la difficulté de devoir convaincre les collègues de la nécessité de réfléchir en termes de « compétences déontologiques », soit d'appréhender la déontologie comme élément constitutif de la nouvelle formation. Lors de la présentation de la nouvelle mouture du programme devant le Conseil de Faculté (Costa 2021/H/3), la réticence de la part des collègues à considérer la déontologie comme une compétence clé du futur traducteur (comme un savoir-agir en correspondance avec l'obligation du traducteur de répondre de ses actes et d'en supporter les conséquences), était telle que le vote a dû être reporté.⁴⁵

Une telle obstination relève sans doute d'une propension très humaine à refuser le changement, mais elle s'explique aussi, comme l'écrit Daniel Gile, par le fait que la traduction a longtemps été « considérée comme une activité linguistique réalisée sur des textes » et que les principes traductionnels dominants « étaient des structures d'équivalence abstraites, définies syntaxiquement et sémantiquement » (Gil 2005, p. 37). Réaliser que les défis des traducteurs de demain ne sont pas uniquement d'ordre linguistique mais aussi d'ordre social est un changement de paradigme. Le monde de la traduction n'est plus celui qu'il a été il y a une quinzaine d'années encore. Les évolutions technologiques, les outils d'aide à la traduction, l'intelligence artificielle ont eu des conséquences directes et inévitables sur la traduction et sur ce qu'on appelle communément les « sciences du langage » (Costa 2021/D/9). Il est donc urgent de repenser la

⁴⁵ Il a fallu attendre plusieurs séances de débats houleux avant que l'assentiment soit acquis.

traduction à partir du point de vue des besoins du client (Arrêté royal du 10 avril 2014), de ses attentes qui s'inscrivent dans des relations d'échange et/ou de pouvoir.

Outre les évolutions technologiques, les questions de déontologie englobent aussi des capacités organisationnelles en matière de gestion de projet. Il ne s'agit plus d'effectuer simplement un transfert linguistique, encore faut-il que ce dernier s'insère dans le cadre d'un processus de travail impliquant des acteurs humains d'une part et une base de données (avec toutes ses technologies d'intégration) de l'autre. Du point de vue d'une enseignante engagée dans une Faculté de Traduction, la phrase « La déontologie ne suffit pas » prête quelque peu à sourire. Certes, elle correspond à un constat (ô combien) véridique, certes le penseur-poète a mille fois raison de dire qu'il faut réfléchir non pas en termes déontologiques mais en termes éthiques, mais j'ose à peine imaginer le nombre d'obstacles à surmonter s'il fallait intégrer dans le nouveau programme de formation des compétences proprement éthiques. Comment le penseur-poète aurait-il lui-même perçu le débat du Conseil facultaire s'il y avait assisté ? Aurait-il été moins prompt à intituler le chapitre III de son ouvrage *Éthique du langage, éthique du traduire, d'urgence* ? (Meschonnic 2007, p. 16). [*Dringend gesucht : eine Ethik der Sprache, eine Ethik der Übersetzung* (Costa 2021/C/2, p. 18)] Ou bien aurait-il encore plus ressenti la nécessité de tirer la sonnette d'alarme, d'attirer l'attention sur le besoin d'agir, « d'urgence » ? Aussi hypothétiques qu'elles soient, ces questions sont intéressantes parce qu'elles permettent de confronter les enjeux réels du monde professionnel de la traduction avec les enjeux de la théorie du traduire. Quant à leur réponse, une intuition me dit que Meschonnic, s'il avait assisté au conseil de Faculté de la FTI, se serait attablé le soir même à sa table d'écriture pour conférer au premier chapitre de son *Éthique* le titre suivant : *Éthique de la formation du traduire, d'urgence*.

Mais quelles sont au juste les questions auxquelles le code de déontologie n'a pas de réponse ? Inscrits dans les journaux officiels,⁴⁶ les codes européens de déontologie des traducteurs, interprètes et traducteurs-interprètes jurés, ont une valeur légale, leur objectif étant de « préserver la dignité et l'intégrité de la profession et de garantir la qualité des services fournis par les traducteurs, les interprètes et les traducteurs-interprètes jurés » (Service public fédéral justice, 2017, Art. 2). Leurs dispositions fixent la question des compétences, du secret professionnel, ainsi que les impératifs d'impartialité, de dignité professionnelle, de fiabilité, de précision et de formation continue. Bien qu'elles soient fondées sur une prémisse commune, à savoir celle de la

⁴⁶ Ainsi, le code de déontologie belge est inscrit dans le *Moniteur Belge*.

dignité de l'action traduisante, elles ne sont pour Meschonnic que des palliatifs temporaires et partiels, parce qu'elles ne thématisent à aucun moment la question du sujet, et en l'occurrence la question de l'*attitude* du sujet-traducteur eu égard au sujet traduit. La lutte menée par le penseur-poète contre la suprématie de la traduction effaçante (celle qui s'adapte outre-mesure aux attentes du public cible au risque d'effacer le devenir-sujet qui s'inscrit dans le texte original), l'amène à revendiquer, au titre de prérogative, le droit à une restitution de « la subjectivation maximale d'un système de discours » (Meschonnic 2007, p. 35), cette prérogative étant la conséquence logique du principe de subjectivation, selon lequel un sujet se fait grâce ou par le biais d'une parole. Si l'on tient ce principe pour acquis, le code belge de déontologie, composé actuellement de neuf chapitres, pourrait se voir compléter par un *Chapitre 10* contenant la disposition suivante :

Les dispositions du présent code établissent le principe éthique que le traducteur, interprète ou traducteur-interprète juré doit respecter avant, pendant et après sa mission de traduction ou d'interprétation. Ce principe consiste à restituer la subjectivation maximale du système de discours auquel il est confronté, tout en ayant soin d'éviter des procédés de traduction visant à effacer les singularités rythmiques qui lui sont propres.

Il faut dire que toutes les exigences du cahier des charges déontologique sont difficiles à remplir, mais l'exigence meschonnicienne est sans aucun doute celle qui demande le plus de soin et d'attention, tant il s'agit de restituer la combinatoire des composantes rythmiques qui participent à une subjectivation singulière. Des poètes-traducteurs comme Stefan Zweig (Costa 2016^c/D/4) et Elfriede Jelinek (Costa 2014/C/1) font partie de ces poètes-traducteurs qui remplissent merveilleusement bien cette exigence. Dotés l'un et l'autre d'une capacité maximale d'empathie avec la subjectivation émanant du discours à traduire, ils procèdent à la restitution des singularités rythmiques, tout en y inscrivant leur propre subjectivation en train de se faire.

2.2. *Elfriede Jelinek et le vaudeville*

C'est en janvier 2008 que je m'inscrivis en doctorat aux « Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix » (ou FUNDP), qui devinrent l'Université de Namur cinq ans plus tard, soit au moment où je terminai ma thèse. Ma promotrice, Prof. Dr. Anke Bosse,⁴⁷ spécialisée en littérature contemporaine autrichienne, m'exhorta à dédier ma propre recherche à ce champ littéraire, fortement dominé à l'époque par deux figures de proue, Thomas Bernhard (1931-1989) et Peter Handke. Nous tombâmes d'accord que les pièces dramatiques d'Elfriede Jelinek, auteure-poète

⁴⁷ Mme Prof. Dr. Anke Bosse fut engagée comme professeure ordinaire à l'université de Namur (FUNDP) durant les années 1997-2015. Depuis octobre 2015, elle enseigne à l'université de Klagenfurt (<https://www.aau.at/team/bosse-anke>).

controversée malgré le prix Nobel de littérature qui lui fut décerné en 2004,⁴⁸ étaient particulièrement bien adaptées à une étude qui se voulait en conformité avec les attendus du nouveau règlement doctoral de la « Commission doctorale Langue et Lettres ED3 ». Malgré toutes ces bonnes raisons, je conservai quelques doutes sur le choix du sujet ; le cœur mi-lourd mi-léger, je commençai à rassembler les matériaux qui allaient constituer les principales sources de ma recherche. J'ignorais à ce moment que j'allais bientôt découvrir un outil qui me permettrait d'appréhender l'œuvre jelinekienne de manière à la fois *inductive* (c'est-à-dire confirmatoire, sans recours à des a-prioris) et *holistique* (c'est-à-dire intégrative des composantes rythmiques et prosodiques de l'objet littéraire).

En me plongeant dans mes lectures, je constatai que Jelinek avait traduit plusieurs vaudevilles d'Eugène Labiche et de Georges Feydeau vers l'allemand. J'en étais stupéfaite : Pourquoi une auteure-poète comme Jelinek qui délaisse dans sa propre écriture la représentation mimétique et le recours à des personnages s'intéresse à un genre aussi conservateur, aussi « bourgeois » que le théâtre du vaudeville ? Pourquoi une prix Nobel de littérature, connue pour ses prises de position aussi affirmées que courageuses contre une extrême droite montante,⁴⁹ traduit un théâtre qui fonctionne au coup de portes qui claquent, de femmes trompées, de maris cocus, de quiproquos et de fous rires ?⁵⁰ La réponse pourrait paraître banale, tant elle semble simple : Jelinek traduit Labiche et Feydeau parce que ces dramaturges de la Belle Époque avaient non seulement le sens de la mise sur scène mais aussi une très belle plume d'écriture théâtrale. Le public allemand a été moins prompt à le reconnaître ; toutefois, depuis l'article de Rolf Michaels, journaliste de l'hebdomadaire *DIE ZEIT*, son regard se fait moins réprobateur :

Labiche : wenn die zwei sanften Silben im deutschen Theater erklingen, heißt es, sich festhalten. Zugluft droht. Türen klappen. Sturm fegt über die Bühne. Und erreicht das Publikum im Saal, im besten Fall als lebensluftiger Durchzug.

Labiche : womit die Franzosen eine dösing wiederkäuende Hirschkuh bezeichnen, verwandelt sich mit den Vornamen Eugène-Martin in den wendigsten Hochgeschwindigkeitsdramatiker neben Georges Feydeau (Michaels 1988, cité d'après : Costa 2017/D/5).

[Labiche : quand ces deux syllabes à connotation douce se font entendre, le spectateur allemand a tout intérêt à prendre quelques précautions de sécurité. Un courant d'air froid envahit la salle. Des portes claquent. Une forte tempête balaie la scène. Quand elle s'empare du public, c'est, dans le meilleur des cas, sous forme d'un passage nuageux, lui-même annonceur d'une future embellie.

⁴⁸ Lorsque l'annonce fut officielle, les réactions furent pour le moins mitigées, tant au niveau de la presse germanophone que de l'establishment littéraire (Janke 2005).

⁴⁹ Ces prises de position extrêmement courageuses lui valurent d'ailleurs le nom de « Nestbeschmutzerin » (« souilleuse de nid »).

⁵⁰ Jelinek réalisa ses traductions à la fin des années 80 sous mandat de la maison d'éditions théâtrales Ute Nyssen & J. Bansemer, maison spécialisée dans le théâtre contemporain.

Labiche : ces deux syllabes que les Français associent à une biche ruminant sur sa butte, deviennent, par l'ajout du prénom Eugène Martin, le nom d'un des plus grands dramaturges à haute vitesse, dont la volubilité n'a d'égale que celle de Georges Feydeau (Michaels 1988, cité d'après : Costa 2017/D/5/Traduction réalisée par mes soins.)]

La recension de Michaelis reconnaît aux vaudevillistes le sens de la représentation, soit un don à rendre présent en montrant, en procédant à l'imitation. Autant un Alfred de Musset était convaincu que le spectacle ne requiert pas la scène pour déployer son effet et qu'il peut tout aussi bien avoir lieu « dans un fauteuil » (de Musset 2017 [1832]), autant les vaudevillistes clamaient haut et fort la nécessité de concevoir l'espace théâtral à la fois comme lieu fictif et réel (Costa 2017/D/5/p. 263). Ils mettaient un point d'honneur à développer toutes les indications scéniques qui servaient à la fois la structuration du jeu scénique et l'accélération du mouvement. Ainsi Christophe Barbier, grand admirateur du théâtre de Feydeau, écrit-il :

Pour Feydeau, le moteur du vaudeville ne démarre pas si l'on ne suit pas ses consignes, le gâteau du rire ne lève pas si l'on s'écarte de sa recette. Et puisque le diable est dans les détails, et qu'un four vient vite d'une mauvaise exécution d'une bonne pièce, l'auteur les prévoit tous, ces détails, assouvissant une sorte de minutie paranoïaque dont seule l'équipe de théâtre se rend compte, les spectateurs ignorant les réglages tyranniques qui régissent les rouages du spectacle (Barbier 2021, p. 331).

Cet intérêt pour un théâtre proprement dramatique, dont l'effet repose entièrement sur la structuration du jeu scénique, a de quoi étonner, tant les commentateurs ont pris l'habitude de présenter Jelinek, figure rebelle et anticonformiste, comme l'enfant chérie d'une esthétique littéraire qui se veut en rupture totale avec les traditions d'écriture dominantes (Costa 2017/D/5). À croire cette littérature abondante, sa production théâtrale serait l'exemple même de ce qu'on appelle, depuis la parution de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann (1999), le « théâtre postdramatique ».⁵¹ Des pièces comme *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder sie machen's alle*⁵² et *Wolken.Heim* (1997) recourraient à des procédés de mise en chair qui déjoueraient une approche du corps comme relais du sens, comme « synthèse signifiante » (Bouko, p. 92), telle qu'elle se rencontre dans le théâtre dramatique. Privilégiant l'écriture fragmentaire au détriment de l'écriture textuelle, le théâtre jelinekien combinerait des styles disparates et s'inscrirait dans une dynamique de la transgression des genres. Ses pièces exploreraient la matière du théâtre,⁵³ le texte lui-même étant considéré essentiellement sous l'angle de sa musicalité, de sa rhétorique,

⁵¹ L'ouvrage de Hans-Thies Lehmann développe de nouveaux instruments conceptuels pour décrire les nouvelles formes théâtrales qui font irruption dès les années 1980.

⁵² Inspirée de l'opéra buffa en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart, la pièce *Raststätte oder sie machen's alle* met en scène une surenchère visuelle, une profusion des corps qui n'est pas sans rappeler des pratiques pornographiques perpétuant un ordre sexuel dégradant et avilissant.

⁵³ On ne peut-on nier que son théâtre recoure massivement à la polyphonie, à un procédé d'écriture provenant de la musique qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties indépendantes selon des règles contrapuntiques.

voire de sa facture verbale. Réduit à ses composantes matérielles, il constituerait en tant qu'espace privilégié des performeurs « un nouveau continent de la performance » (Lehmann 2002, p. 84). Parmi les caractéristiques de son théâtre, on retrouverait tous les signes postdramatiques dont Lehmann s'évertue à dresser l'inventaire : disparition de l'esprit de synthèse au profit d'une structure partielle, mise en exergue du modèle onirique, déhiérarchisation des signes théâtraux, irruption du réel dans la fiction etc. Libéré des trois concordances qui faisaient du temps d'un Boileau la loi souveraine du genre dramatique,⁵⁴ son théâtre se serait définitivement engagé dans la voie de la déconstruction : déconstruction de l'unité d'action, de l'idée de scène et de la suite de temps, qui des siècles durant étaient les paramètres fondamentaux de la réflexion dramaturgique occidentale.

2.3. *Le sujet éclaté*

Mes lectures me renvoyaient l'image d'une auteure affublée d'une étiquette, qui la cataloguait une fois pour toutes parmi les écrivains étant en porte à faux avec les préceptes de la poétique dramatique. Ma propre perception, influencée sans doute par mon passage au C.E.T.,⁵⁵ se distinguait sensiblement de cette lecture dépoétisée, qui comportait selon moi un danger réel : celui d'effacer la subjectivité auctoriale, soit le devenir-sujet de l'écriture jelinekienne ; j'avais l'impression qu'en dépit des couches de matérialité textuelle qui composent cette écriture, ce sujet parvenait à se frayer un chemin vers une subjectivité maximale que d'aucuns ressentent comme une provocation virulente. Il m'était difficile de croire que l'auteure-poète avait voulu définitivement sonner le glas du drame et parachever la disparition d'une forme d'expression qui traite, depuis plus de deux millénaires, du « problème du vivant » (Morel 2007) ; je ne pouvais encore moins me résigner à l'idée que Jelinek ait voulu affranchir le théâtre de sa littéarité, qu'elle ait souhaité, en le privant de sa dimension subjective, lui retirer sa dimension proprement poétique. En affirmant qu'une œuvre ne serait plus que le produit du chassé-croisé intertextuel qui lui a donné naissance, Lehmann annonce la mort du sujet-auteur, d'un sujet compris comme agent, comme « faiseur ». Ayant cédé à l'emprise de l'intertextualité, le sujet-auteur serait devenu un sujet éclaté dont la subjectivité même se serait effacée dans l'*inter* des textes superposés qui le composent. Il est vrai, nul ne peut le nier, que l'écriture jelinekienne contraste avec un paysage théâtral qui mise majoritairement sur les effets des bienséances interne et externe : organisation

⁵⁴ Dans sa *Poétique*, Aristote décrit les trois unités mais n'en revendique qu'une seule, l'unité d'action qui se confond avec le fil conducteur, l'idée générale : « Qu'il s'agisse d'arguments déjà composés ou d'arguments que le poète compose lui-même, il doit en établir l'idée générale, puis alors seulement y introduire des épisodes et développer » (Aristote, p. 111).

⁵⁵ Centre d'Études théâtrales de l'UCLouvain.

d'une intrigue cohérente en adhésion avec des caractères aussi bien construits que crédibles (bienséance interne) et respect de la sensibilité morale du spectateur qui ne doit être offusquée (bienséance externe). Mais ceci ne signifie pas pour autant que l'intertexte ne soit l'occasion d'une ressaisie du sujet ; l'intertextualité est un autre écrire en continuité avec celui du théâtre dramatique.⁵⁶ C'est dans une logique de subversion des techniques d'écriture mimétique, dans une logique de *renouvellement* du drame que s'inscrit l'écriture jelinekienne, et non dans une volonté de refonte. La grille critériée de Hans-Thies Lehmann, aussi élaborée qu'elle soit, plaque sur l'œuvre de Jelinek une image réductrice, voire effaçante, en termes opposés de « dramatique » et de « postdramatique », alors qu'il s'agit d'une écriture infiniment plus vivante, plus surprenante que ce que l'étiquette lehmannienne laisse entrevoir.

Convaincue que l'œuvre jelinekienne se caractérise par un devenir-sujet qu'il ne s'agit pas de rayer du nombre des vivants, il m'importait de ne pas analyser ses traductions vaudevillesques sous l'angle postdramatique ; quoi qu'on en dise, la traduction postdramatique n'existe pas, raison pour laquelle je décidai de mettre de côté les batailles à fleuret moucheté et de m'engager résolument dans la voie du « rythme » qui m'augurerait, j'en étais sûre, d'étonnantes surprises peu propices à me lasser. Ni la théorie postdramatique ni d'ailleurs celle du *skopos* me semblaient adaptées à embrasser l'écriture traductive d'une auteure-poète qui répétait à tout bout de champ et à qui voulait l'entendre : « Faites ce que vous voulez » (Klein & Vennemann 2017). Dans aucune de ses interviews, je ne l'ai entendue dire qu'elle s'appliquait, tout au long de son travail de traduction, à s'adapter à son public cible, à ses goûts, ses intérêts, qui auraient fait l'objet d'une longue analyse préalable. Aussi ne doit-on pas mettre sur le compte du hasard que l'image qui lui vient à l'esprit quand on lui pose la question du *quid traduire* ? est celle du loup et de l'agneau, telle qu'évoquée dans la célèbre fable d'Esopé :

Un loup, voyant un agneau qui buvait à une rivière, voulut alléguer un prétexte spécieux pour le dévorer. C'est pourquoi, bien qu'il fût lui-même en amont, il l'accusa de troubler l'eau et de l'empêcher de boire. L'agneau répondit qu'il ne buvait que du bout des lèvres, et que d'ailleurs, étant à l'aval, il ne pouvait troubler l'eau à l'amont. Le loup, ayant manqué son effet, reprit : « Mais l'an passé tu as insulté mon père. — Je n'étais pas même né à cette époque, » répondit l'agneau. Alors le loup reprit : « Quelle que soit ta facilité à te justifier, je ne t'en mangerai pas moins » (Martin 2017, p. 41).

Peut-on imaginer image plus parlante de la dimension éthique de l'acte traductif ? Pour Jelinek, le texte à traduire est ce loup fort et inatteignable dont il faut guetter les moindres sautes d'humeur ; l'acte de traduire consiste à restituer jusqu'à la moindre nuance subjective, jusqu'à l'environnement textuel dans lequel baigne le devenir-sujet, jusqu'à « l'eau » dont il a besoin pour

⁵⁶ Si tel était le cas, le théâtre jelinekien, qui est et reste un théâtre foncièrement *dramatique*, s'opposerait à lui-même, agirait dans un sens que contredisent ses pensées.

se désaltérer ; il ne revient pas au traducteur de « troubler » l'eau dans laquelle baigne le devenir-sujet, sa tâche n'étant pas de troubler, de remuer, de s'approprier. Ne se réclamant d'aucune appartenance à une école de traduction, Jelinek se méfie d'une restitution qui serait à la recherche d'un débit naturel, fondé sur les goûts purement imaginaires d'un public cible. Sans se référer explicitement à la théorie traductive de Meschonnic, l'auteure-poète se laisse guider par l'organisation de l'oralité pour reconstituer la mise en voix de l'écriture vaudevillesque. Dans mon ouvrage, je procède à une comparaison minutieuse entre les traductions réalisées par Elfriede Jelinek et celles de Sabrina Zwach (Costa 2014/C/1/p. 161-173), entièrement déterminée par la culture du public cible et les contraintes de la mise en scène. Autant Jelinek utilise un langage rythmique qui restitue la sémantique de position, c'est-à-dire la mise en phrase des différents sens lexicaux, autant la traductrice allemande, dans le souci de ménager le public, supprime toute une série de passages, dont elle pense que le public allemand n'a que faire. Jelinek se met à l'écoute du « loup » sans même troubler l'eau qui le désaltère, alors que Zwach a recours à des procédés qui troublent l'environnement rythmique et prosodique de la subjectivation vaudevillesque.

2.4. Un « drame-de-la-vie »

À l'appellation « théâtre postdramatique », je préfère la distinction proposée par Jean-Pierre Sarrazac, qui sépare le « drame-dans-la-vie », théâtre fondé sur une organisation organique, du « drame-de-la-vie », fondé sur la rétrospection et l'assemblage (Sarrazac 2007). Selon le théâtrologue français, le drame-de-la-vie déjoue les unités de temps, de lieu et d'action et recourrait à des procédés de montage. Il ne rompt pas avec la tradition dramatique mais s'inscrit dans sa continuité. Il n'annihile pas non plus la subjectivation, contrairement au paradigme postdramatique qui, à force de considérer le texte comme matériau, en oublie qu'il s'agit là d'un moyen pour l'écrivain d'inscrire autrement sa présence, cette subjectivation en devenir se manifestant rythmiquement dans l'écriture.⁵⁷ Pour Sarrazac, la différence entre les deux formes de drama se situe au niveau de leur linéarité : Autant le drame-dans-la-vie est déterminé par un principe organisateur selon lequel, tel un effet domino, chaque partie génère la partie suivante, autant le « drame-de-la-vie » suit la logique du montage qui consiste à assembler des matériaux divers en vue de les réorganiser selon un plan déterminé. Voici comment le théâtrologue procède à la différenciation entre les deux modes organisationnels :

Le drame-dans-la-vie renvoie à une forme dramatique fondée sur un grand retournement de fortune – passage du bonheur au malheur ou l'inverse –, sur une grande collision dramatique, pourvue d'« un commencement, un milieu et une fin ». Bref sur un développement à la fois organique et logique de l'action. Le drame-de-la-

⁵⁷ Le paradigme postdramatique perçoit le rythme comme matériau entre autres matériaux.

vie ne se limite pas, lui, à ce que Sophocle appelle une « journée fatale », il déjoue les unités de temps, de lieu et même d'action et son étendue couvre toute une vie. Pour embrasser une existence entière, le drame-de-la-vie a recours à la rétrospection – jusque-là privilège de l'épique – et à des procédés de montage. En fait, le drame-de-la-vie marque un changement profond dans la *mesure* du drame, c'est-à-dire dans son étendue, mais aussi dans son rythme interne (Sarrazac 2007, p. 11).

C'est cette notion de *rythme* qui m'a permis d'aborder l'écriture jelinekienne, sans l'affubler d'une étiquette par trop réductionniste, d'un label qui aurait eu, j'en conviens, l'avantage de cataloguer ses traits constitutifs selon des cases clairement définies mais qui n'aurait pas tenu compte de sa dimension subjective, de ce « sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique » (Meschonnic poche 1999, p. 14).⁵⁸ Car le théâtre jelinekien, en dépit de sa matérialité sans cesse affichée, conserve une individualité, une subjectivité, voire une subjectivation qui le définit et qui le rend unique. Le qualifier de « postdramatique », c'est lui fixer une étiquette qui le range parmi d'autres auteurs postdramatiques, qui ont, eux aussi, une singularité qui leur revient de plein droit.

La subjectivation, catégorie décisive dans le drame-de-la-vie, constitue même une des qualités premières du théâtre jelinekien. Dans le dernier chapitre de mon ouvrage (Costa 2014/C/1, p. 196), je tente de démontrer comment Jelinek, tout en convoquant sur la scène toute une série de matériaux visibles ou sensibles, parvient à faire entendre une voix, *sa* voix, à se rendre présente à son public en tant que sujet-écrivain. À travers l'analyse de deux de ses pièces,⁵⁹ je démontre que le croisement de références intertextuelles à caractère palimpsestique⁶⁰ n'empêche pas l'éclosion d'une voix auctoriale, ne rend pas inaudible la voix d'un sujet agissant, dont la présence est à la fois invisible et prodigieusement palpable. Malgré les apparences d'un théâtre fondé

⁵⁸ Je fis la connaissance d'Henri Meschonnic (1932-2009) en mars 2008 à l'occasion d'une conférence qui eut lieu à Bruxelles dans le grand auditorium de l'Université Saint Louis. C'était une personnalité imposante avec une chevelure blanchie ; les remarques que lui fit le public ne lui plurent pas toujours, mais lorsque l'un de ses interlocuteurs avançait quelque chose qui rencontrait son approbation, il affichait un sourire qui alliait à la fois bonté et malice. De temps en temps, il se tournait, cherchant des yeux sa femme, Régine Blais, qui se tenait assise dans une des dernières rangées de la salle et qui, de temps à autre, lui fit du coin de l'œil un petit signe comme pour approuver ce qu'il venait de dire. Pendant cette conférence, le penseur-poète parla librement, tout en jetant sporadiquement un coup d'œil sur un bout de papier couvert de quelques notes manuscrites. Marquée par les modulations de sa voix, qui étaient tour à tour articulées, juchées, parlées, chuchotées, sa prestation fut impressionnante. Sa voix était la démonstration même de ce qu'il faut entendre par la notion de « rythme ». C'est lors de cette conférence que je découvris que la notion de rythme était un outil méthodologique puissant, susceptible d'appréhender des traductions destinées à la représentation, à la vie concrète de la scène.

⁵⁹ Les deux pièces ont été traduites vers le français. *Nora* a été traduite par Louis-Charles Sirjacq (1993) et *Raststätte* par Patrick Démerin et Dieter Hornig (1994).

⁶⁰ Je renvoie ici à l'ouvrage de Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré* (1982), qui est le texte fondateur de l'intertextualité. Les théories plus récentes n'ont de cesse de souligner que l'auteur aurait perdu la maîtrise de son écriture, qu'il ne contrôlerait plus son caractère hétérogène (Marguerat & Curtis, p. 36), ce qui ne signifie pas pour autant qu'il aurait perdu la maîtrise de sa propre inscription auctoriale, toujours perceptible malgré le brouillage de pistes intertextuelles.

exclusivement sur une, voire sur plusieurs matérialités, Jelinek tient un discours singulier que l'on devine à travers les fissures d'une allocution sédimentée, d'une énonciation inscrite dans une sorte de flottement qui oscille entre effacement et suraffirmation.

La matérialité du texte jelinekien, son épaisseur sensible, ne fait que recouvrir une présence auctoriale, une subjectivation qui ne s'efface pas pour autant, qui continue à exister malgré les blocs de matière qui semblent l'obstruer. Dans l'enchevêtrement même des iconotextes, une voix en devenir devient de plus en plus palpable, reconnaissable dans ce qu'elle a de spécifique. Selon Meschonnic, c'est ce « quelque chose de spécifique » qui caractérise la « pensée poétique », c'est-à-dire

la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage. La pensée poétique est ce qui transforme la poésie. Comme la pensée mathématique transforme les mathématiques (Meschonnic poche 1999, p. 35).

Le théâtre de Jelinek est un théâtre de l'immanence qui agit à la fois poétiquement et politiquement ; *poétiquement* parce que son mode d'expression est celui de la subjectivation ; *politiquement* parce que sa matérialité est un moyen pour procéder à l'observation, à la dissection chirurgicale du réel. Le devenir-sujet que l'on devine est une instance énonciatrice de l'immanence, d'une sorte de surréalité qui s'inscrit dans la réalité des matériaux exposés, tout en se voyant contraint de ne pas dire pour mieux pouvoir dire, de se voiler pour mieux se dévoiler, de se cacher pour mieux s'exposer. C'est en se tenant sur la défensive que ce sujet déploie son discours, basé sur un ensemble de procédés textuels, prosodiques, contrapuntiques, intertextuels qui sont, à l'instar du sport de combat, autant de mouvements destinés à déjouer les gestes de défense de l'adversaire.⁶¹

⁶¹ Elfriede Jelinek tient un site qu'elle alimente régulièrement en y apposant des textes portant sur des événements politiques ou culturels et des écrits d'inspiration théorique (<https://www.elfriedejelinek.com/>). L'extrait suivant me paraît particulièrement représentatif de cette logique qui oscille entre l'effacement et la suraffirmation :

Meine gute Textwurst

Im Theater wird etwas aus der Wirklichkeit herausgerissen, das man dort nicht sein lassen konnte. Ich schreibe ja Stücke, weil ich es nicht sein lassen kann und auch das nicht, worüber ich schreibe. Was verborgen bleiben will, wird herausgefetzt, manchmal blutet es noch. Ich schöpfe das, was ich sehe, in mein sehr kleines Maß und werfe es dann in die Zeit, in der Menschen im Theater sitzen. Zwei Zeiten werden aufeinander geschmissen, die, die auf der Bühne abgeht (und niemandem abgeht, es wäre auch in Ordnung, wenn das alles nicht stattfände), und die im Zuschauerraum (Jelinek 2013).

Ma belle charcutexterie

Au théâtre, quelque chose est arraché à la réalité qu'on ne pouvait pas laisser là. J'écris des pièces parce que je ne peux pas les laisser faire, sans compter ce sur quoi j'écris. Ce qui veut rester caché sera déchiqueté, parfois ça saigne encore. Je prends mes propres petites mesures de ce que je vois pour ensuite le projeter dans cet instant où les gens sont assis dans le théâtre. Deux temps se voient jetés l'un sur l'autre, celui qui passe sur la

2.5. Traduire la subjectivation de l'Éthique

Comprendre l'écriture meschonnicienne n'est pas chose aisée ; habituée que j'étais au style limpide, précis jusque dans les notes de bas de page de mes maîtres sorbonnois, j'en étais arrivée à la conclusion que Rivarol avait sans doute vu juste en prononçant sa fameuse sentence. C'est en découvrant les ouvrages d'Henri Meschonnic que je me ravisai et me résignai à l'idée que le français était peut-être moins clair qu'on le prétend, que la langue de Jean-Baptiste Poquelin (et de bien d'autres auteurs auxquels le français est tout aussi redevable), a, somme toute, au même titre que d'autres idiomes, le droit de se soustraire au dogme de la clarté (ce droit lui incombait d'autant plus qu'elle avait beaucoup à gagner à être en dehors du sillage de la clarté). Avec ses longues phrases, elliptiques et même sibyllines, *l'Éthique et Politique du traduire* (2007) a de quoi dérouter ses traducteurs, fussent-ils des plus motivés : Constitué d'énumérations sans fin, de parallélismes étonnants, de propositions incidentes, de constructions enveloppées dans des subordonnées qui passent volontiers sous silence toute une série de présupposés,⁶² le dernier ouvrage du penseur-poète français pose un défi de taille lorsqu'il s'agit de traduire sans trahir, sans recourir à l'effacement du *rythme* qui lui est inhérent. Voici à titre illustratif le premier paragraphe de *l'Éthique* qui me paraît déjà un exemple très représentatif de l'écriture de son auteur :

Une éthique du traduire suppose d'abord une éthique du langage. Et une éthique du langage suppose une théorie d'ensemble du langage, une théorie critique au sens de Horkheimer, par opposition aux théories régionales qui font l'hétérogénéité actuelle des catégories de la raison, et des disciplines universitaires : le langage aux linguistes (avec toutes ses différenciations techniques, qui sont toutes nécessaires, techniquement), la littérature aux littéraires, la philosophie aux philosophes, et selon des cloisons scolaires l'éthique pour des spécialistes de l'éthique, comme la philosophie politique pour ses spécialistes et ainsi de suite, de spécialité en spécialité (Meschonnic 2007, p.7).

Dans cette phrase, la fonction sujet est occupée par un syntagme nominal (« une éthique du traduire ») ; ce dernier est relié à un verbe (« suppose ») qui sélectionne une locution adverbiale (« d'abord ») et un complément d'objet (« une éthique du traduire ») pour former un syntagme. Au niveau de la composition, nous avons affaire ici à une juxtaposition, qui établit une relation

scène (et dont les indiscretions ne devraient être révélées à personne), et celui qui court dans la salle [Traduction réalisée par mes soins].

⁶² Ces présupposés doivent être rétablis aussi placidement que minutieusement, sous peine de ne pas comprendre ce que l'on est en train de traduire. La tâche est encore alourdie par le fait que Meschonnic cite souvent de mémoire. Entre les strates de son savoir encyclopédique se créent des liens qu'il ne croit pas toujours utile de vérifier. Pour reconstituer la référence bibliographique d'un passage de la page 41 (Meschonnic 2007), j'ai passé trois jours en bibliothèque à lire en diagonale les œuvres complètes de Heidegger. En vain. Finalement, le hasard a voulu que je tombe sur un article « Wikipédia », selon lequel l'ouvrage de Heidegger le plus commenté en France est la *Lettre sur l'humanisme* ; c'est grâce à cette information précieuse que je pus enfin dénicher la source (cf. à ce propos la note de bas de page n° 25 dans ma traduction). Voici le passage en question : « Comprendre serait déjà traduire, participer d'un 'traduire originel' » – d'un 'transport de notre essence tout entière dans le domaine d'une vérité transformée' (Heidegger) ».

d'identité entre le sujet et le complément d'objet (« éthique du traduire » ↔ « éthique du langage »). La deuxième phrase réitère le verbe « supposer », utilisé ici encore dans le sens de « impliquer », « comporter comme condition nécessaire ». Entre le sujet (« éthique du langage ») et le complément d'objet (« une théorie d'ensemble du langage ») se crée un parallélisme de structure et d'expression, qui se voit amplifié par une progression linéaire, la « théorie » étant l'élément rhématique repris comme thème dans le contexte postérieur.

Toute la pensée meschonnicienne se trouve résumée dans ce jeu de parallélisme qui fait ce qu'il dit en même temps qu'il le dit. La construction est en ceci révélatrice qu'elle renferme le fonctionnement même d'une pensée qui se déploie comme une analogie, une correspondance entre des composantes qui tissent entre elles des liens étroits et inextricables. Quant à la locution adverbiale prépositionnelle (« par opposition »), elle induit un effet de contraste, par lequel l'auteur de l'*Éthique* marque tout son dédain pour la conception atomistique et réductionniste des sciences de l'homme et de la société. L'énumération longue de six lignes des disciplines universitaires fait ressortir leur cloisonnement, leurs séparations arbitraires qui empêchent le dialogue et donnent lieu à des spécialisations de plus en plus parcellaires. Ici encore, la langue *fait* ce qu'elle dit : Elle procède au dénombrement des « catégories de la raison », ouvrant des bifurcations syntaxiques qui représentent, jusque dans leur graphique, le manque de lien et de dialogue entre les disciplines. Cette énumération qui s'étiole laisse derrière elle un vieux fonds commun en friche (« la raison »), un horizon théorique mitoyen dont personne ne semble encore s'inquiéter. C'est pour restituer le clivage entre l'approche holistique et l'approche atomistique que j'ai opté pour la construction suivante qui, à l'instar de l'original, est porteuse⁶³ d'un parallélisme et d'une chaîne de bifurcations :

Eine Ethik des Übersetzens setzt mehr als alles andere eine Ethik der Sprache voraus. Und eine Ethik der Sprache setzt eine Gesamtheorie der Sprache voraus, eine kritische Theorie im Sinne Horkheimers – anstelle der gegenwärtig bestehenden Regionalismen, die für die Heterogenität der Vernunftkategorien und der Hochschuldisziplinen sorgen: Sprache als Gegenstand linguistischer Forschung (einschließlich ihrer technischen Differenzierungen, die vom technischen Standpunkt her alle notwendig sind), Literatur als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung, Philosophie als Gegenstand philosophischer Forschung, Ethik – als Folge der schulgemäßen Aufteilung – als Gegenstand ethischer Forschung, politische Philosophie als Forschungsgegenstand für Spezialisten eben dieses Faches und so weiter *ad infinitum* (Costa 2021, p. 9).

La valeur de la locution adverbiale « par opposition » a été restituée ici par la préposition « anstelle »⁶⁴ qui renforce les effets de parallélisme de la première et de la deuxième phrase. Il me

⁶³ L'adjectif a été choisi à bon escient. Pour Meschonnic, la traduction est en effet l'élément de support permettant à l'activité langagière de se déployer. Ainsi écrit-il dans la *Poétique* : La *bonne* [sic] traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée (Meschonnic poche 1999, p. 25).

⁶⁴ La préposition « anstelle » signifie en français « au lieu de ».

semblait que « anstelle » (« au lieu de ») rendait mieux que l'adverbe « im Gegensatz » l'interstice qui sépare les deux approches et au sein duquel le sujet-écrivain se trouve comme embusqué. C'est ici qu'il s'abrite, c'est d'ici qu'il procède à la défense de sa propre construction théorique qui se veut en opposition avec quasi toutes les théories traductives existantes. Ma traduction tente de ne pas effacer cette subjectivité auctoriale qui demande à être écoutée en tant que « forme-sujet » (Meschonnic poche 1999, p. 18), à être restituée par la prosodie, le rythme, la signifiante. Car, aussi difficile que cela paraisse, une traduction doit « faire ce que fait un texte littéraire » (*Ibidem*), elle doit restituer la forme-sujet qui s'y inscrit sans pour autant renier sa propre forme-sujet, sans pour autant désavouer la subjectivation qui est la sienne.

Marquée par l'individuation d'un sujet qui réfléchit en même temps qu'il écrit, la production scientifique meschonnicienne ne se différencie pas fondamentalement de son écriture poétique : Meschonnic rédige en poète, même lorsqu'il s'adresse à une communauté scientifique. Dans ses écrits théoriques comme dans ses poèmes, la langue fait ce qu'elle dit en même temps qu'elle le dit,⁶⁵ ce qui préserve le discours de basculer dans la langue de bois, cette langue que le penseur-poète tient en horreur, tant elle manipule les esprits et empêche la pensée.⁶⁶ Pour Meschonnic, la pensée critique n'est pas une pensée en soi, ni d'ailleurs, comme aiment à prétendre les représentants des « catégories de la raison », une « écriture sous contraintes » (Costa 2015/D/1) ; la pensée critique relève plutôt de la *conjonction* de plusieurs pratiques différentes, la notion de « conjonction » exprimant un rapport de pensée à pensée, comme en l'occurrence celui qui existe entre l'écriture poétique, la réflexion et la traduction. Écoutons donc ici ce que dit Meschonnic en guise d'introduction à son discours de réception du prix de littérature francophone Jean Arp (Meschonnic s. d.) :

J'écris des poèmes, et cela me fait réfléchir sur le langage. En poète, pas en linguiste. Ce que je sais et ce que je cherche se mêlent. Et je traduis, surtout des textes bibliques. Où il n'y a ni vers ni prose, mais un primat généralisé du rythme, à mon écoute. La conjonction de ces trois activités a donné lieu pour moi à une certaine forme de pensée critique, à partir d'une transformation de la pensée traditionnelle du rythme à laquelle ont

⁶⁵ Dans son ouvrage *Zwischen Wort und Wort*, Hans Lösener exemplifie ce principe en se référant à une célèbre sentence (« Morgenstund' hat Gold im Mund »), dont la structure parémique synthétise au niveau langagier ce qu'elle est en train de dire :

Ein Sprichwort wie « Morgenstund' hat Gold im Mund » sagt nicht nur etwas, sondern es macht auch etwas, durch den Rhythmus, der sich in den systemischen Beziehungen der phonematischen Echos auf /g/ und /o/, die « Gold » mit « Morgen » assoziieren, in dem Reim auf /-und/, der « -stund » und « Mund » verknüpft und in dem Akzentecho (zweimal die Folge betont-unbetont-betont: Mōrgēnstūnd' vs. Gōld im Mund) realisiert (p. 95-96).

Cette même structure parémique se rencontre dans des sentences telles que « Boire ou conduire, il faut choisir », « Qui aime bien, châtie bien », autant de systèmes de signification fermée qui font ce qu'ils disent en même temps qu'ils le disent.

⁶⁶ Ce n'est sans doute pas un hasard si Meschonnic appelle la synthèse de ses écrits *Dans le bois de la langue* (2008).

mené nécessairement ces trois activités, justement par leur conjonction. De là une critique générale des représentations du langage, et d'une carence de la pensée du langage dans la pensée contemporaine. L'importance de la critique a relativement occulté les poèmes, surtout dans la mesure de la résistance que cette pensée a suscitée. Vérification empirique que la pensée fait mal, et d'abord, socialement, à qui essaie de penser. Mais le poème, tel que je l'entends, transformation d'une forme de vie par une forme de langage et d'une forme de langage par une forme de vie, partage avec la réflexion le même inconnu, le même risque et le même plaisir, le même pied de nez aux idées reçues du contemporain. Puisqu'on n'écrit ni pour plaire ni pour déplaire, mais pour vivre et transformer la vie.

Si l'écriture meschonnicienne est scientifique dans le sens où elle dépeint scrupuleusement chaque étape du processus scientifique,⁶⁷ elle se soustrait aux normes, aux contraintes qui régissent ordinairement ces types de discours.⁶⁸ C'est au niveau de l'*expression* que le penseur-poète s'octroie des libertés qui tranchent singulièrement avec une scientificité qui ne jure que par le savoir positif et qui évite soigneusement même l'ombre d'une subjectivation. Pour le penseur-poète, la maîtrise du discours scientifique n'est nullement conditionnée par cette attitude de prétendue neutralité très répandue dans les milieux universitaires, qui ne prend aucun risque, qui s'abstient de prendre parti dans un débat, dans un conflit opposant des positions divergentes. Cette tendance qui, poussée à paroxysme, se confond avec la langue de bois, a de quoi déranger un passionné de la pensée tel que Meschonnic. Traduire l'*Éthique et Politique du traduire*, c'est donc traduire un positionnement, le poème qui lui est inhérent, la subjectivation qui s'en dégage, voire la constitution d'un sujet grâce et par le biais du langage.

Centré sur une réflexion sur la rencontre entre un sujet-écrivain et un sujet-du-traduire, le dernier ouvrage du penseur-poète interroge les relations d'échange occasionnées par l'acte de traduire. Ce faisant, il constate que ces relations sont tour à tour commandées par le calque, la caricature, la contrefaçon, le contretypage, le copiage, la copie, le double, voire par la retranscription infidèle.⁶⁹ Pour Meschonnic, ce sont toutes des relations pour le moins problématiques. Mais la plus douteuse d'entre elles est selon lui la traduction effaçante,⁷⁰ celle qui efface les particularités d'un sujet-écrivain en devenir.

⁶⁷ Ses hypothèses de recherche sont mises à rude épreuve par ses propres traductions élevées au rang de méthode expérimentale.

⁶⁸ Dans mon article consacré à l'élaboration du mémoire de traduction, je décris les normes qui régissent ordinairement le commentaire de traduction. Cet article a contribué à engager, au sein de la Faculté de Traduction et d'Interprétation, une réflexion sur les modalités d'évaluation de ce type de production scientifique (Costa 2015/D/1).

⁶⁹ Datant du 17^{ème} siècle, l'expression « belles infidèles » s'est vue utilisée une première fois pour décrire le style d'écriture traductive très libre de Perrot d'Ablancourt, membre de l'Académie française.

⁷⁰ Il est intéressant de remarquer ici que le mot « effacement » recouvre toute une palette de significations, qu'il existe donc, en matière de traduction, différents *degrés* d'effacement possible. Aussi, le dictionnaire en ligne CNRTL retient pour le terme « effacement » les acceptions suivantes : disparition totale d'un tracé, disparition progressive d'un tracé, suppression ou réduction de quelque chose, disparition, action de réduire au minimum (<https://www.cnrtl.fr/definition/effacement>, 20.07.2021).

« La mauvaise traduction est l'effaçante » (Meschonnic poche 1999, p. 23), écrit Meschonnic ; et d'ajouter une phrase toute aussi lourde de signification : « De bien autre chose que du sens » (*Ibidem*). Mais que cache ce « de bien autre chose » ? La traduction n'est-elle pas entièrement déterminée par la quête du sens ? Pour le penseur-poète, « l'effaçante » procède à la disparition d'un devenir-sujet, d'une subjectivation en train de se déployer, en train de lutter, moyennant le rythme et la prosodie, pour se faire entendre, pour se faire voix. La logique de l'effacement supprime tous ces efforts liés à la quête de l'expressivité, qui sont autant d'efforts d'arrimage psychique réduits à néant. La critique des traductions effaçantes est un des fils d'Ariane de la *Poétique du traduire*, où Meschonnic commente sévèrement la traduction réalisée par Jacqueline Risset de la *Divina Commedia*,⁷¹ que la critique littéraire avait pourtant saluée comme le début d'une nouvelle ère de la traduction littéraire. Pour le chantre de la traduction du *faire*, la traduction de Risset se résumerait à une longue « série d'effacements avouée », à une palette contenant toute la variété d'effacements possibles. Voici le libellé du passage en question : « Cette série d'effacements avouée, on se demande en quoi « traduire Dante est une opération risquée », puisque tous les risques ont été éliminés, en quoi la traduction s'écarte d'une « tradition de la langue française dont Rivarol reste le pseudo-penseur-poète » (Meschonnic poche 1999, p. 256).

C'est avec une verve qui lui est propre que Meschonnic défend ses convictions. Dans l'*Éthique* comme dans la *Poétique*, le mode de subjectivation dominant est celui d'une implication, d'une prise de position résolue : les écrits de Meschonnic sont autant de marques d'implication adressées à un public qu'il espère pouvoir convaincre mais dont il connaît les contre-arguments, les attaques et les remises en question. L'écriture qui se déploie dans ses deux ouvrages traductologiques⁷² est celle d'un sujet-écrivain qui écrit pour être entendu, reconnu, et qui, à tout moment, est conscient que la compréhension ne pourra jamais être que parcellaire. Cette frustration plus ou moins conscientisée se traduit par la rupture du lien syntaxique qui met constamment à mal le principe défendu par Rivarol d'une langue naturelle de la pensée, principe fondateur, voire identitaire de la langue française. Voici pour rappel ce passage maintes fois cité du célèbre *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784) :

Le Français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il étoit [sic] toute raison ; et on a beau, par les mouvements les plus variés et toutes les ressources du style, déguiser cet ordre, il faut toujours qu'il existe : et c'est en vain [sic] que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations ; la syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette admirable clarté, base

⁷¹ La dernière édition en date est celle de 2021 (Risset 2021).

⁷² Meschonnic n'utilise quasi jamais de ce terme parce qu'il considère que la réflexion sur la traduction n'est autre chose qu'une réflexion sur la littérature. Les « traductologues » sont donc à ses yeux des représentants d'une spécialisation qui n'a aucune raison d'être.

éternelle de notre langue : ce qui n'est pas clair, n'est pas français ; ce qui n'est pas clair est encore anglais, italien, grec ou latin [...]. On dirait [sic] que c'est d'une géométrie tout élémentaire, de la simple ligne droite que s'est formée la langue française ; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine (De Rivarol 1785, p. 73).

Aucune mention n'est faite ici de la langue allemande, mais il y a fort à parier qu'aux yeux de Rivarol, elle ne puisse soutenir la comparaison avec le français.⁷³ Meschonnic qui entretient envers toute pensée essentialiste une profonde méfiance, se joue de ces règles normatives en cultivant une écriture qui semble ne jamais être fixée d'avance, qui n'obéit à aucune schématisation, à aucune vraisemblance. Il n'écrit pas pour plaire à un certain public, son approche n'est pas fonctionnelle en ce sens qu'il assignerait de manière prospective une fonction rattachée à ses lecteurs. Les ruptures du lien syntaxique, particulièrement nombreuses dans l'*Éthique*, sont autant de confrontations, d'asynchronismes qui contraignent le lecteur à remettre en question certaines de ses convictions, à remettre les pendules à l'heure pour avoir recours à une expression fondée sur la synchronisation.

Aussi n'est-ce pas un hasard que la figure la plus fréquente du climat expressif de l'*Éthique* soit l'anacoluthie, figure qui induit l'irrégularité par modification de l'ordre des mots. Voici à titre d'exemple une phrase qui doit sa fredaine à l'oblitération du sens prépositionnel :

« La Renaissance et la traduction des textes profanes ont entraîné une désacralisation du mot et le passage à la phrase comme unité, dans la pratique des « belles infidèles » (Meschonnic 2007, p. 42).

Cette phrase figure presque à l'identique dans la *Poétique du traduire*, mais sans renvoi aucun aux « belles infidèles », ce qui a comme avantage de lui rendre sa clarté prépositionnelle :

« La Renaissance, *par* la traduction massive des textes profanes de l'Antiquité, a entraîné une désacralisation du mot et le passage du mot à la phrase comme unité » (Meschonnic poche 1999, p. 16).

La préposition « par » désigne ici très clairement un point de passage obligé : C'est *par* la traduction massive des textes profanes que s'est opérée la désacralisation du mot. L'enjeu traductionnel consistait à réattribuer différemment les valeurs aux groupements de signifiants, avant de procéder à la traduction proprement dite. Cette réattribution donna lieu, grâce à une

⁷³ Rivarol reproche à l'allemand d'avoir fait trop peu d'effort pour augmenter son appât. Le manque d'attrait de la langue allemande ne peut selon lui être incriminé qu'à elle-même. Voici ce qu'il écrit : « Négligée par le peuple qui la parloit [sic], elle cédoit [sic] toujours le pas à la langue latine. Comment donc faire adopter aux autres ce qu'on n'ose adopter soi-même ? C'est des Allemands que l'Europe apprit à négliger la langue allemande » (Rivarol 1785, p. 7-8).

figuration plus proche de la chaîne parlée habituelle, à une compréhension sensiblement différente.

Voici les deux reformulations qui se dégagent de la construction initiale :

- 1) La pratique des belles infidèles s'est enclenchée au temps de la Renaissance moyennant (au sens de *en recevant en échange, en contrepartie de*) la traduction des textes profanes.
- 2) La traduction des textes profanes était à l'origine de la technique des belles infidèles, technique fort répandue au temps de la renaissance.

Dans un deuxième temps, il s'agissait de restituer la phrase en tenant compte à la fois de ses bonnes valeurs et des potentialités signifiantes inhérentes à la structure de l'original. En voici le résultat :

Die Renaissance und die weltlichen Übersetzungen haben zu einer Desakralisierung des Wortes und zur Hinwendung zur Satzeinheit geführt – wiewohl die Praxis der « belles infidèles » von einer Unkenntnis des Textes als Übersetzungseinheit zeugt (Costa 2021, p. 52).

Pour traduire l'*Éthique*, il ne suffit pas, loin s'en faut, d'analyser (quitte à les réorganiser) les valeurs des groupements des signifiants, mais cela peut être la condition nécessaire pour accéder à une répartition correcte des potentialités lexicales qui semble parfois comme brouillée dans les structures animistes de l'écriture meschonnicienne. Le penseur-poète ne prend à aucun moment la peine d'expliquer à ses lecteurs la nécessité de la démarche par reformulation qui lui paraît peut-être ou sans doute couler de source.⁷⁴ Il y a même lieu de croire qu'il entretenait, sciemment ou insciemment, une certaine confusion sur la question, tant ses exemples relèvent exclusivement de problèmes syntaxiques. Ainsi, le passage suivant donne à croire que le problème du traduire se résume à la traduction de la syntaxe :

Pour parler expérience [...], je suis amené [...] à prendre un exemple particulier. Pour sa valeur de parabole. Pour montrer la différence entre traduire-écrire et traduire-désécrire. C'est ce qui arrive à deux mots du *Livre des Chroniques* dans la Bible (appellation traditionnelle, le texte dit *divré hayamim*, « paroles des jours ») livre II, chapitre 29, verset 28. Deux mots. Mais tels que je les traduis on ne les lira dans aucune version. Le verset commence par *vekhoh-haqahal / michta 'havim*, je traduis « et toute l'assemblée / ils se prosternent ». Puis vient, en deux mots, *vehachir mechorer*, je traduis mot pour mot et rythme pour rythme « et le chant est qui chante », et ensuite « les trompettes, etc. ». C'est le chant qui chante ! Pas les chanteurs. Ce qui, par un court-circuit qui est toute la poétique, rencontre Mallarmé, qui, dans *Crise de vers*, dit « le poème, énonciateur » ! C'est le poème qui fait le poète. Pourtant aucune traduction ne traduit ces deux mots selon leur écriture. Ils sont inaudibles (Meschonnic 2007, p. 71).

[Um über die übersetzerische Praxis sprechen zu können [...], greife ich [...] auf ein konkretes Beispiel zurück. Der Vers beginnt mit den Worten *ve khol ha-kahal / mishtahavim*, die ich durch « et toute l'assemblée / ils se prosternent » (« und die ganze Versammlung / sie verneigen sich ») wiedergebe. Es folgt die Zweiwort-Äußerung *ve hashir meshorer*, die ich – Wort für Wort und Rhythmus für Rhythmus – durch « et le chant est qui chante » (« und der singt, ist der Gesang ») übersetze, gefolgt von « les trompettes » (« die Trompeten ») usw. Es ist der Gesang, der selbst singt. Nicht die Sänger. Wir sind jetzt – über einen assoziativen Sprung, der aber bereits die gesamte Poetik enthält – bei Mallarmé angelangt, der in *Crise de vers* schreibt, dass das «

⁷⁴ Aussi brillants que soient ses écrits, on ne peut pas dire que Meschonnic ait la fibre didactique.

Gedicht » der eigentliche « Sprecher » sei! Das Gedicht bringt den Dichter hervor. Trotz alledem trägt keine Übersetzung dem poetischen Wert dieser beiden Worte Rechnung. Sie bleiben unhörbar (Costa 2021, p. 52).]

Traduire le rythme ne signifie pas nécessairement reconstituer à la lettre la structure syntaxique de l'original, encore faut-il passer par une compréhension profonde des différents niveaux d'articulation, du *système* qui régit la phrase à traduire. Pour difficile et astreignant qu'il soit, l'exercice de la reformulation permet de comprendre comment les différentes unités sont imbriquées les unes dans les autres. C'est sur cette base qu'il devient possible de restituer la signifiante de l'original.

Parmi les figures de rupture du lien syntaxique, il y a aussi la catachrèse qui est, au même titre que l'anacoluthie, une figure du brouillage des signes lexicaux. Meschonnic en use volontiers, comme dans l'exemple suivant qui, au lieu de recourir à l'expression « pousser à son paroxysme » (x), incline vers « pousser à son point de conflit » (y) :

Tout cela, c'est-à-dire à la fois ce rôle majeur et l'explicitation du langage à l'œuvre dans la moindre opération de traduire, n'est possible que si traduire pousse à son point de conflit, de rupture, donc de prise de conscience et de transformation du faire, le conflit entre le signe et le poème (Meschonnic 2007, p. 44).

Dans cette phrase, le sens médian de la catachrèse s'impose grâce à la continuité de sens entre (x) et (y) ; dans le mot « point », il y a un effet de basculement entre le sens figuré de (x) et le sens littéral de (y). Le sens endormi de cette expression, figée dans le figuratif, se voit ainsi soudainement éveillé. Cet effet d'éveil se produit grâce au basculement vers une tournure plus littérale ; il est encore renforcé par l'animisme, par le fait que le traduire soit gouverné par une entité animée ; le traduire joue ici le rôle d'agent, c'est lui qui, mû d'une volonté qui lui est propre, pousse le conflit entre le signe et le poème à son extrême, à son paroxysme.⁷⁵

Est-ce le fait du hasard qu'un auteur, engagé dans un renouvellement poétique qui s'inscrit dans une perspective anthropologique,⁷⁶ recoure dans son écriture à des animismes, à des expressions qui renvoient à une forme originelle des représentations ? Il y a fort à parier que non, tant ces tournures sont fréquentes dans la *Poétique*, et surtout dans l'*Éthique*, où leur prolifération semble encore s'être accélérée. Ceci ne peut laisser indifférent le traducteur allemand qui, fort de sa connaissance de la stylistique comparée, serait bien en droit de dire que la langue allemande,

⁷⁵ Cf. à ce propos cette remarque faite par Marcella Leopizzi : « Le fait d'écrire des poèmes pousse notre poète à réfléchir sur la langue et, en conséquence, à ressentir un sens d'insatisfaction envers les mots qui existent ; d'où le besoin [...] d'inventer de nouvelles formes d'expressions, voire l'exigence de forger des néologismes : de créer de nouveaux mots et de nouveaux sens, et de produire des jeux de langage (Leopizzi 2012, p. 425).

⁷⁶ Dans mon article, *Per interpretationem ad hominem*, j'ai voulu, dès le titre, attirer l'attention sur cette perspective anthropologique (Costa 2017^a/E/5).

contrairement au français, est peu friande du mode personnifié. Tous les représentants de la stylistique comparée français-allemand, d'Alfred Malblanc (2004 [1968]) à Käthe Henschelmann (1999), en passant par Peter Blumenthal (1995), soulignent la frilosité de l'allemand envers les tournures animistes. D'après Henschelmann, cette question fait même consensus parmi les linguistes :

Die transitiven Verben des Französischen sind, auch wenn das kausative Merkmal morpho-lexikalisch nicht zum Ausdruck kommt (*faire + inf*), dazu bestimmt, einen Sachverhalt von der thematischen Basis des Subjekts aus, « agentiviert » darzustellen. Das Nebeneinander von *Jean fait claquer la porte* – Hans schlägt die Tür zu mit einem personalen (intentionalen) Handlungsträger *Jean* als Agens und *Le vent a fait claquer la porte* mit einem nicht-personalen Vorgangsbeteiligten *vent* in Subjektposition (Instrumental) hat zu einer hartnäckigen Vermischung von Satzgliedfunktion (Subjekt) und semantischer Rolle (Agens) geführt. So ist in der *Stylistique comparée*⁷⁷ dieses Phänomen der Subjektivierung bzw. Agentivierung unter Vermischung syntaktischer, kommunikativer und vor allem ontologischer und psychologischer Kategorien unter dem Begriff *animisme* zusammengefasst worden: *cette souche permet de s'asseoir* – auf diesen Klotz kann man sich niedersetzen; *si le temps le permet* – bei günstiger Witterung. Das Deutsche (Außenschau) zeichnet sich danach angeblich durch die Gewohnheit aus, « Geschehnisse an sich », als Handlungsresultate/Fakten darzustellen. Aus moderner Sicht ist die Opposition Agentivierung vs. Deagentivierung bis heute ein fester Bestandteil der (Fach-)Stilistik (p. 88).

[En français, les verbes transitifs, même si la source causale ne transparait pas au niveau morpho-lexical (*faire + inf*), sont appelés à exprimer l'action du sujet grammatical, à l'« agentiver ». Le rapprochement opéré entre *Jean fait claquer la porte* – Hans schlägt die Tür zu, contenant *Jean* comme complément d'agent personnel (intentionnel), et *Le vent a fait claquer la porte*, contenant *vent* comme complément d'agent non personnel en position de sujet (instrumental), a entraîné une confusion entre fonction syntaxique (sujet) et rôle sémantique (agent). Ainsi, dans la *Stylistique comparée* (Malblanc 2004 [1968]), ce phénomène de subjectivation ou d'agentivation a été subsumé sous le terme d'animisme, mélangeant des catégories syntaxiques, communicationnelles, voire ontologiques et psychologiques : *cette souche permet de s'asseoir* – auf diesen Klotz kann man sich niedersetzen ; *si le temps le permet* – bei günstiger Witterung. Selon ce principe, l'allemand aurait tendance à présenter les « événements comme ils sont », comme des résultats/des faits (perspective extrinsèque). Jusqu'aujourd'hui, cette opposition entre agentivation et passivation fait partie intégrante de la stylistique spécialisée.⁷⁸]

Mais si les tournures animistes sont largement moins répandues en allemand qu'en français, faut-il en déduire pour autant qu'elles ne doivent pas être restituées ? Doit-on, comme le préconise la stylistique comparée de Peter Blumenthal (2011, p. 11), recourir à chaque fois à des locutions adverbiales ? Pour Meschonnic, une telle manière de procéder relèverait de la traduction effaçante, et il est indéniable que la locution adverbiale, réponse somme toute purement grammaticale, efface la teneur subjective des formes animistes, la volonté d'un sujet de *réanimer*, de donner vie à des formes endormies, de donner vie aussi, dans un sens plus large, à des débats, tout aussi endormis, tout aussi éteints que ces expressions figurées dans une sémantique précise : dans celle de la langue

⁷⁷ Il est question ici de la *Stylistique comparée* d'Alfred Malblanc (2004 [1968]).

⁷⁸ Traduction réalisée par mes soins.

de bois.⁷⁹ Si le penseur-poète préfère l'enseignement explicite à l'enseignement par figures, c'est non seulement parce que les causes qu'il défend lui tiennent à cœur mais aussi parce qu'il se méfie des figures usées de la langue rituelle, peu aptes selon lui à formuler la réalité des faits. Traduire la formule « le traduire pousse à son point de conflit » par « in der Übersetzung spitzt sich der Konflikt zu », c'est effectivement, comme l'écrit Meschonnic, traduire pour « faire oublier qu'il s'agit d'une traduction » (Meschonnic poche 1999, p. 16). Le sujet-écrivain d'un texte littéraire est en droit de recevoir, en réponse à ses multiples appels, d'autres répliques que celle donnée par une locution adverbiale.⁸⁰ Toute traduction, et plus encore toute traduction littéraire, relève d'une rencontre, celle qui s'établit entre un sujet-écrivain et un sujet-du-traduire (Costa 2017, *Per interpretationem*) ; cette rencontre est *éthique*, dans le sens où elle se fonde sur une prise en charge de la subjectivation d'un sujet-écrivain, de son altérité, perçue comme un appel, comme une réclamation qui, ce faisant, devient le fondement ultime de l'acte traductif comme acte éthique. L'Éthique du traduire, c'est la prise en charge d'une altérité qui se présente sous une forme vulnérable.

« Et en même temps... », cette locution me vient inmanquablement à l'esprit pour introduire un paragraphe destiné à nuancer les propos qui viennent d'être explicités. Cela dit, un animisme en langue source ne requiert pas systématiquement un animisme en langue cible. La tâche du traducteur consiste à faire en sorte que les figures de sa traduction déploient la même *force*, la même vigueur, la même fermeté que dans l'original. C'est cette force-là qui ne doit être effacée. C'est de cette force qu'émane la subjectivation d'un sujet en train de se *faire*, de se faire grâce ou par le biais de l'écriture. Le dialogue qu'un sujet-du-traduire soutient avec un sujet-écrivain possède assurément une composante mimétique fondée sur une compréhension bienveillante ;⁸¹ mais ceci n'exclut pas que le sujet-du-traduire puisse donner des réponses plus vives, plus émoustillantes, qu'il ne puisse être plus vif à la riposte. Autant la subjectivation du sujet-du-traduire incline à épouser celle du sujet-écrivain, autant il est en droit de donner, sans pour autant

⁷⁹ Cf. la phrase suivante qui montre à quel point Meschonnic prend du plaisir à déjouer les mécanismes de la langue de bois ; ce plaisir est conditionné (ce dont le penseur-poète est parfaitement conscient) par de nouvelles remises en question professées par les détracteurs de la théorie du rythme : « Mais on va dire que je délire, que c'est un feu d'artifice d'absurdités que de défier ainsi l'état raisonnable des savoirs. Non, c'est en toute utopie un feu de joie avec la langue de bois qui est celle du signe. Question de point de vue, donc, si on y prête un peu d'attention » (Meschonnic 2007, p. 25). [« Gut möglich, dass man mir jetzt vorwirft, ich würde fantasieren, ich würde mit meiner Kritik am akademischen Schubladendenken ein Feuerwerk an Absurditäten entzünden. Nein, meine Utopie ist eine andere, ist ein Freudenfeuer mit dem hölzernen Adler, den die Vertreter des Zeichendenkens oft für den lebendigen ansehen » (Costa 2021C/2, p. 31).]

⁸⁰ Dans l'introduction, j'évoque les droits subjectifs du sujet-écrivain qui, selon Meschonnic, peut prétendre à la restitution de la subjectivation émanant de son écriture.

⁸¹ Cette relation fait penser à certains égards à celle qu'entretient un patient avec son analyste en situation psychothérapeutique, voire psychanalytique.

s'écarter du continuum circonscrit par l'écriture originale (Costa 2017, *Per interpretationem*), des réponses qui dévient de la syntaxe originale, qui se réfèrent à d'autres figures de style. L'ethos traductif consiste à s'inscrire dans le continuum d'une écriture, pas dans son prolongement. Car le sujet-du-traduire peut également, au même titre que le sujet-écrivain, prétendre à des droits subjectifs. Son rôle n'est pas uniquement d'écouter, il consiste également à donner des réponses teintées de sa propre subjectivation. Son rôle n'est pas uniquement de comprendre, il consiste aussi (sans pour autant tomber dans la dérive des belles infidèles) à rétorquer à la subjectivation qui se déploie devant ses yeux. Au même titre que le sujet-écrivain, le sujet-du-traduire s'inscrit dans une écriture, en l'occurrence une écriture traductive, la sienne, qui est une écriture à part entière ; il s'y inscrit comme auteur, et non pas comme reproducteur. Contrairement au sujet-écrivain, le sujet-du-traduire est un auteur sous contraintes, en lutte avec le mouvement d'altérité qu'il se doit de restituer. Il ressemble en cela à ces écrivains qui, à certaines époques de l'histoire de la littérature, se débattaient avec un carcan de règles imposé par des poéticiens qui, tels un Gottsched ou un Boileau, fixaient les lois et les ressources des genres littéraires. Ces lois ne pouvaient empêcher un Corneille ou un Lessing de transformer, tout en respectant les règles qui leur étaient imposées, la conception de la dramaturgie⁸² de leurs époques respectives. Aujourd'hui, ce sont les traducteurs qui transforment la littérature en se soumettant volontiers au joug qui leur est imposé par la nécessité de restituer l'organisation du sens inscrite dans l'écriture originale.

L'équilibre à atteindre est donc loin d'être aisé : d'un côté, il s'agit d'éviter l'écueil de la solution grammaticale, celle de la règle qui prévoit une réponse toute faite pour le même type de problèmes traductifs. De l'autre, il faut éluder le mot-à-mot, la restitution littérale de la syntaxe, qui risque d'aplatir, de mater une écriture dont l'originalité réside dans des figures qui s'inscrivent dans un vaste continuum historique du discours. Peut-être que Meschonnic lui-même n'était-il pas toujours conscient que son écriture « pousse à son point de conflit » la tendance du français à recourir à des tournures animistes. Vouloir en tant que traducteur aligner coûte que coûte sa propre écriture traductive sur l'écriture meschonnicienne, vouloir rendre un animisme pour un animisme, c'est brocarder la subjectivation qui s'y inscrit, c'est mater l'effet surprise contenu dans les figures de rupture, c'est gommer le sens médian des catachrèses. À la phrase citée supra, il m'a semblé que la réponse se devait d'être formulée comme suit :

Tout cela, c'est-à-dire à la fois ce rôle majeur et l'explicitation du langage à l'œuvre dans la moindre opération de traduire, n'est possible que si traduire pousse à son point de conflit, de rupture, donc de prise de conscience et de transformation du faire, le conflit entre le signe et le poème (Meschonnic 2007, p. 44).

⁸² Le terme de « dramaturgie » est employé ici dans le sens donné par Jacques Scherer, c'est-à-dire comme « synonyme de technique des auteurs dramatiques » (*La dramaturgie classique* 2014 [1950], p. 6).

Das eben Genannte, das heißt die Bedeutung und die Sichtbarwerdung der Sprachtheorie in jedem noch so einfachen Übersetzungsvorgang, kann nur dann stattfinden, wenn das Übersetzen – von der Einsicht in die Notwendigkeit zur Veränderung getrieben – zum Anlass wird für die Austragung des Konflikts zwischen dem Zeichen und dem Gedicht (Costa 2021, p. 55).

Dans un article consacré à l'enclenchement entre la stylistique comparée et la théorie du rythme, je défends l'idée qu'il faut avoir intégré les préceptes de la stylistique comparée pour mieux pouvoir les déjouer, qu'il faut connaître les règles pour mieux les contourner, qu'il faut avoir développé le réflexe de la modulation stylistique pour mieux la braver (Costa 2015/E/3). J'ignore si ce point de vue aurait été partagé par Meschonnic. À le lire, il est plutôt d'avis que la stylistique comparée ne peut être considérée comme une approche traductive à part entière. Ainsi écrit-il dans la *Poétique* :

Ce point de vue [celui de la stylistique comparée] fonde actuellement l'enseignement de la traduction dans les écoles d'interprètes et de traducteurs. Il paraît avoir pour lui l'expérience et le bon sens. Ses préceptes majeurs sont la recherche de la fidélité et l'effacement du traducteur devant le texte. Faire oublier qu'il s'agit d'une traduction, viser le naturel. La transparence. Cependant sa force s'inverse en faiblesse devant le constat du vieillissement des traductions, par rapport à l'activité permanente de l'original, quand il s'agit d'un texte littéraire qui fait partie de ceux qui transforment la littérature. Sa faiblesse consiste à n'être qu'une pensée de la langue, non une pensée de la littérature. Et comme la spécificité de la littérature lui échappe, ce point de vue ne saurait la communiquer à la pratique qu'il produit. On ne peut pas mieux voir combien ce qu'on appelle la stylistique est à l'opposé de la poétique (p. 17).

Ce sont des mots bien durs pour une discipline qui « offre des propriétés didactiques indéniables », pour une méthode qui parvient, mieux que toute autre méthode, à « braquer la lumière sur les choix traductionnels », à initier chez l'étudiant un processus réflexif, lui permettant de comprendre les enjeux du transfert linguistique en question. Autant il est vrai que la stylistique comparée est fondée, comme écrit Meschonnic non sans un brin d'ironie, sur « l'expérience et le bon sens », autant elle est perçue par nombre d'étudiants « comme une bouée de sauvetage face à une matière dont les enjeux sont difficilement mesurables » (Costa & Van Gysel 2019^b /D/7, p. 82).

2.6. L'asyndète

Parmi les figures qui s'inscrivent dans la rupture du lien syntaxique, il y a enfin l'asyndète. Elle se présente dans l'*Éthique* soit sous forme d'apposition soit sous forme disjonctive. Voici un exemple d'asyndète d'apposition : « C'est précisément ce que j'appelle ne pas penser : confondre le savoir, les savoirs, avec la pensée. Chacun dans son régionalisme. (p. 22). » L'effet se fonde ici sur l'apposition entre plusieurs termes, le verbe « ne pas penser » jouant un rôle de déterminant par rapport aux termes « confondre le savoir avec la pensée » et « confondre les savoirs avec la pensée ». Les liens sémantiques créés par apposition volent cependant en éclats dans la deuxième

phrase, le terme « régionalisme » séparant brusquement les liens sémantiques qui viennent d'être créés. Un autre effet de retranchement syntaxique est produit par l'asyndète disjonctive que l'on retrouve dans plusieurs titres de chapitres : « Le sens du langage, non le sens des mots » (p. 49), « Traduire : écrire ou désécrire », « Fidèle, infidèle, c'est tout comme, merci mon signe ». Les disjonctions grammaticales traduisent ici les disjonctions philosophiques occasionnées par la théorie du signe, disjonctions jugées hautement problématiques par Meschonnic.

Mais comment traduire ces figures de boutade, ces ruptures du lien syntaxique qui s'inscrivent dans la destruction de la linéarité du discours et qui sont autant de remises en question du principe rivarolien selon lequel la langue française serait mieux apte que d'autres idiomes à rendre la langue naturelle de la pensée ? Faut-il suivre Meschonnic dans ses digressions langagières, dans ses écarts rhétoriques par rapport aux normes de l'écriture scientifique ? Faut-il seulement l'écouter ? Et n'a-t-on pas en tant que traducteur une responsabilité par rapport au public cible, en l'occurrence le lecteur allemand qui se réclame d'une identité collective fondée sur la critique philologique des transmissions textuelles ?⁸³

À ces questions je répondrai en un premier temps, qu'il faut effectivement traduire les écarts, les digressions, les longues et les courtes, les digressions confuses, saugrenues, celles qui adoptent un ton académique, celles qui se veulent critiques, épisodiques, voire philosophiques. Il faut en tant que traducteur s'égarer, se perdre, persister, tomber dans les digressions meschonnicciennes, pour ensuite les restituer, tout en veillant, et c'est bien là toute la difficulté, à ne pas s'effacer. Traduire le rythme ne signifie pas tomber dans le mot-à-mot, dans une traduction littérale qui chercherait à maintenir à tout prix dans le texte d'arrivée l'ordre des éléments syntaxiques. Ce procédé de traduction, qui a longtemps été l'apanage des textes sacrés, n'est pas plus adapté aux textes meschonnicciens qu'aux textes littéraires ou pragmatiques. Car le rythme ne se résume pas à la syntaxe, il englobe *tout* le poème de la pensée (Meschonnic poche 1999, p. 10)

Traduire Meschonnic, c'est épouser le mouvement d'une subjectivité imbriquée dans une logique de justification continue ; son œuvre monumentale est un long dialogue entre cette subjectivité cadencée et les positions défendues par les représentants mi-fictifs mi-réels de l'école sémiotique, entre un sujet engagé, voire enflammé, et des interlocuteurs qui se positionnent en défenseurs de conceptions langagières farouchement opposées à l'anthropologie historique du

⁸³ Par rapport à cette thématique, cf. le très beau dossier intitulé *La philologie allemande, figures de pensée* (Espagne & Maufroy 2011).

langage. Tout au long de mon travail sur l'*Éthique*, je déployai devant mon œil intérieur l'image de quelqu'un qui, après s'être disputé violemment avec un autre, se souvient après coup des arguments qu'il aurait pu invoquer pendant l'altercation. Tout au long de mon travail de traduction, que je compris résolument comme une forme de rencontre, je tentai de rencontrer le sujet-écrivain de l'*Éthique* avec le plus de considération possible à la fois pour l'œuvre que je traduisais mais aussi pour les failles et les blessures que je crus discerner au sein de la subjectivité qui se déployait devant moi. Je développai une éthique traductologique très personnelle mais qui a somme toute des caractéristiques très meschonniciennes. Les écrits de Meschonnic sont une reprise⁸⁴, une répétition sans fin d'autres écrits, ils sont la réécriture d'une écriture précédente qui s'est vue refusée l'approbation qu'elle attendait et méritait. Le sujet-écrivain émergent de l'œuvre meschonnicienne est un sujet *convaincu* qui n'en finit pas de réécrire sa propre écriture et qui chemin faisant n'en finit pas de *se* réécrire. Le sujet-écrivain de l'écriture meschonnicienne est donc un sujet qui écrit à l'encontre des tendances effaçantes susceptibles de s'abattre sur son œuvre. Écrire pour ne pas être effacé, tel semble être la devise de ce sujet-écrivain.

2.7. Cadrage thématique

Une réponse à la question du « quid traduire ? »

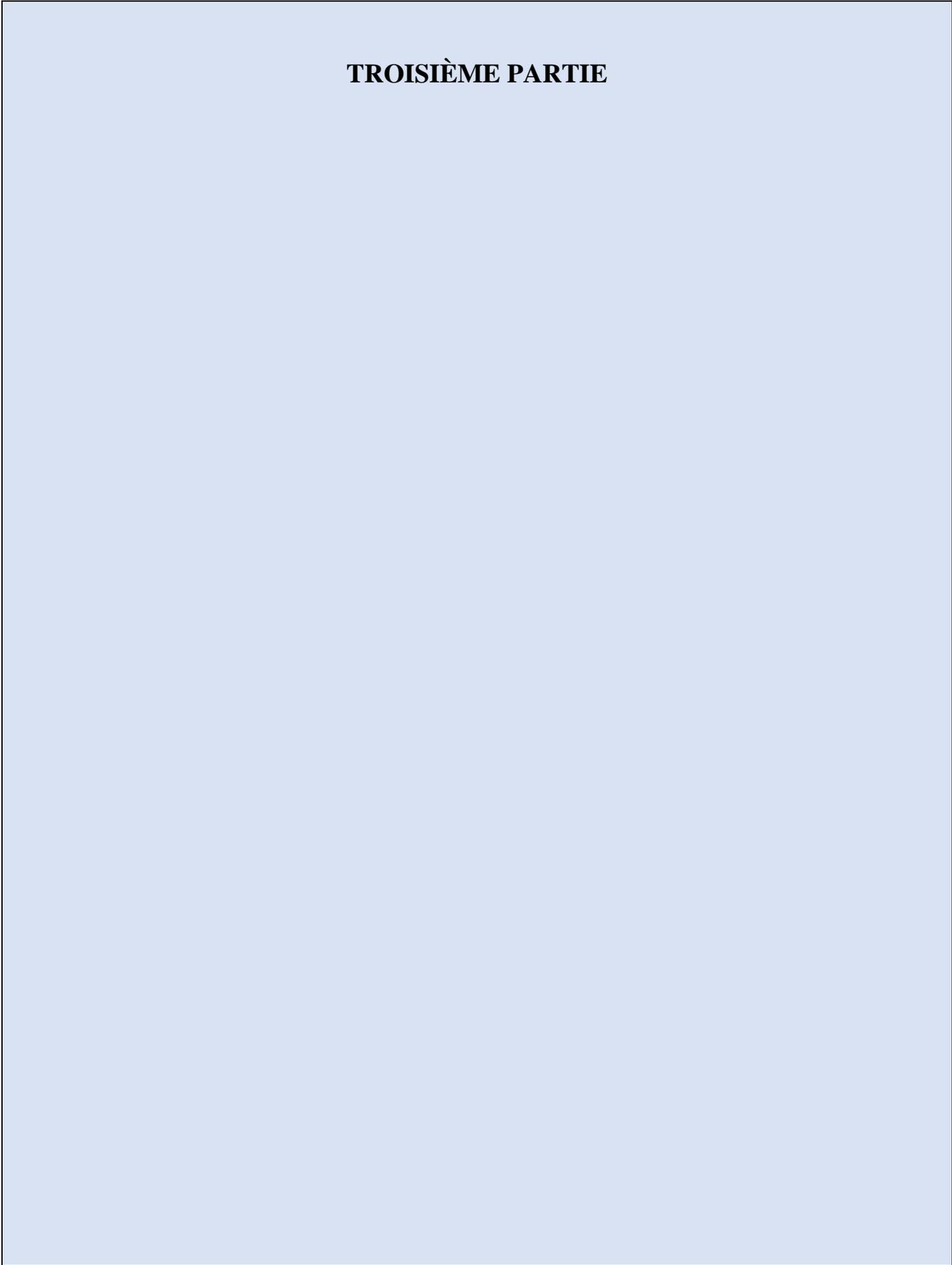
Le sujet-du-traduire en tant que sujet éthique est une réponse à la question classique du « quid traduire ? » : Comment faut-il traduire ? Qu'est-ce qui vaut la peine d'être traduit ? Pour Meschonnic, la réponse à cette question est liée au « discours », notion devant être considérée comme « l'invention majeure au XX^e siècle » (Meschonnic poche 1999, p. 35), tant elle permet de penser l'acte traductif en termes de subjectivités. C'est grâce au discours que se configure la forme-sujet, c'est par le biais d'une combinatoire rythmique et prosodique singulière qu'elle se mue en sujet. Incarnant une valeur traductive éminente, la subjectivation (c'est-à-dire une subjectivité en train de devenir sujet) devient chez Meschonnic l'objet traductionnel par excellence. Car traduire éthiquement, ce n'est pas restituer l'enchaînement des unités linguistiques, mais celui des rythmes, ce qui déplace sensiblement les critères d'une bonne traduction. La restitution de la subjectivation d'un discours est le principal élément permettant de juger une traduction, alors que les critères herméneutiques de qualité traductive (Costa 2020/G/2) tendent à privilégier les catégories linguistiques aux dépens des catégories subjectives.

⁸⁴ C'est à bon escient que j'utilise ce terme, le mot « reprise » signifiant à la fois « saisir de nouveau quelque chose ou quelqu'un qu'on avait lâché ou laissé de côté » et « prendre de nouveau quelqu'un avec soi, auprès de soi ; employer à nouveau quelqu'un » (cf. l'entrée dans le dictionnaire CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/reprise>, 11.07.2021).

Positions subjectives du sujet meschonnicien

Le sujet meschonnicien est en même temps sujet du texte littéraire et sujet du texte traductif (il est sujet littéraire dans la mesure où il émane d'une parole littéraire ; il est sujet-du-traduire dans la mesure où il restitue une subjectivation). Ses positions subjectives donnent lieu à une *attitude traductive* dont la dimension éthique réside dans la restitution d'une subjectivation. Au nombre de huit, elles se déclinent comme suit :

- (1) Dans la mesure où il aspire à une subjectivation maximale qui sert le renouvellement du langage, le sujet-du-traduire ressortit à une préoccupation ultime.
- (2) Le sujet-du-traduire restitue les composantes rythmiques et prosodiques et s'emploie à ne pas effacer des éléments langagiers qui participent à l'individuation du sujet-écrivain.
- (3) Il adopte une attitude réflexive en critiquant la représentation du langage par le signe.
- (4) Il s'adonne à une pratique traductive qui intègre le principe de responsabilité eu égard à une subjectivation maximale en train d'éclorre.
- (5) Sa manière d'aborder le sujet-écrivain est dénuée de tout a-priori conceptuel (il s'adresse au sujet à restituer non pas en lui demandant « qui est-tu ? » mais en lui demandant « comment es-tu ? »).
- (6) Il considère la traduction comme lieu de rencontre avec un devenir-sujet.
- (7) Il considère la traduction comme lieu de rencontre avec sa propre subjectivation.
- (8) Il accorde une attention particulière à la combinatoire rythmique d'un devenir-sujet vulnérable, en proie aux sentiments de peur et d'angoisse.



TROISIÈME PARTIE

3. Ce que la Politique fait au traduire

Le sujet-du-traduire est un sujet politique. Ce précepte meschonnicien a de quoi étonner, tant les théories traductives fonctionnalistes sont focalisées sur des stratégies à suivre et des procédés à mettre en place pour que le texte traduit revête le « naturel » du texte non traduit. C'est grâce à mes propres traductions, celle de l'Éthique meschonnicienne (Costa 2021/C/2), mais aussi celles des nouvelles de Marie Delcourt (Costa 2019/F/1) que j'ai pris conscience de la nécessité d'élaborer une écriture traductive permettant à l'autre de s'exprimer. Ainsi, dans mon article consacré à la question du « traduire non-conformiste » (Costa 2021^a/D/8) j'en viens à la remarque suivante : « En tant que traductrice [des nouvelles de Delcourt], je n'ai pu me soustraire au charme de ces personnages constamment en quête d'une vérité indicible. Malgré leurs doutes, leurs questionnements, leurs troubles anxieux, ce sont des caractères qui aspirent à une renaissance, à une véridicité qui leur est propre » (Idem, p. 141). Plus je traduis plus je m'efforce à ne pas effacer la subjectivation du texte qui m'a été confié. Cet effort est, comme l'écrit Meschonnic, de nature politique, tant il est important pour le sujet-écrivain de se savoir « restitué » et non « effacé ». Aussi ai-je pris comme un compliment que mon collègue de la KU Leuven, le professeur Arvi Sepp, m'ait dit, en lisant les traductions que j'ai réalisées de ses articles scientifiques, qu'il y décelait clairement sa propre voix (Costa à publier/F/2 ; Costa à publier/F/3). Traduire pour ne pas effacer, ce principe éthique est devenu pour moi une ligne conductrice, une orientation éthique fondamentale agissant en soubassement de ma propre écriture traductive, tout comme de mon écriture scientifique. Dans un article à publier très prochainement (Costa à publier/E/7), je développe l'idée que le principe de solidarité avec le devenir-sujet s'applique parfaitement bien à l'interaction interprétée de service public. Et mes activités administratives m'ont donné l'occasion de constater que même le domaine de la formation peut être appréhendé par le prisme de l'anthropologie du langage dont le précepte premier, celui de l'« intangibilité de la parole » s'étend à toute action langagière réciproque qu'exercent entre eux des êtres, des personnes ou des groupes (Costa 2021/H/3).

Note introductive. Dans la troisième partie, l'accent sera placé sur la question de savoir dans quelle mesure le sujet-du-traduire est un sujet *politique*. Dans la représentation meschonnicienne, la notion du « politique » est mêlée si étroitement à la conception anthropologique du langage qu'il est impossible d'en délimiter les frontières ; en effet, la *Politique du traduire* se confond avec le postulat anthropologique selon lequel le sujet se constitue grâce et par le biais du langage, et en l'occurrence grâce et par le biais d'un mouvement s'inscrivant dans une écriture et évoluant vers

une intensité rythmique maximale. En percevant le sujet-écrivain comme émanation d'une mouvance rythmée, le sujet-du-traduire est hautement conscient de la dimension processuelle, continuelle de l'individuation. Le sujet-du-traduire lui-même s'inscrit dans un modèle processuel ouvrant sur l'historicité puisqu'il rompt avec une conception du rythme « comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles » (Meschonnic poche 1999, p. 125). En refusant d'adapter son écriture aux goûts d'un public cible, le sujet-du-traduire porte à son terme la dissolution des théories traductives binaires ; son activité ne s'inscrit pas dans une binarité qui confine le rapport et le transport (*Idem*, p. 119), mais s'emploie à restituer la combinatoire rythmique qui émane du texte à traduire. À tout moment, le sujet-du-traduire est conscient que le sujet-écrivain est tributaire d'un certain nombre de droits subjectifs qui sont le fruit d'une critique : celle qui se dirige contre la pétrification du mode de pensée sémiotique.

3.1. *Le sujet politique*

Le sujet-du-traduire relève du *politique*. Non pas d'une politique en tant que discipline fragmentée, exemptée de tout jugement normatif, mais d'un agir aux prises avec la dimension d'« évolution », et a fortiori avec les fondements même de l'anthropologie du langage (Costa 2016/E/4). Le sujet-du-traduire a pour conviction que le rythme d'un texte participe d'un continuum correspondant à un certain point de développement du langage, à un certain point d'évolution de la littérature ; il est conscient du fait que la littérature contribue à changer, à transformer, à faire évoluer le langage, tout texte littéraire étant la résultante d'un développement langagier, qui inclut déjà les potentialités des évolutions à venir. C'est à partir de cette dimension processuelle que la *Politique du traduire* appréhende le sujet, c'est ici que se produit la rupture avec un sujet figé dans l'horizontalité de l'acte traductif conçu comme transfert (Meschonnic, p. 119). La mise en relief de la dimension processuelle conduit ainsi à voir les grands textes traduits comme autant d'étapes de développement, comme des écritures à part entière, fruits d'une créativité à la fois mimétique et originale. Car le sujet-du-traduire, loin d'être acculé à remplir les attentes d'un public imagé, s'inscrit, au même titre que le sujet-écrivain, dans un continuum de composantes rythmiques, qui se rallie, sans intervalle aucun, au continuum formé par le sujet-écrivain. La traduction comme *continuum* (comme espace-rencontre, où se côtoient, croisent et s'accrochent identité et altérité, sujet-écrivain et sujet-du-traduire, où s'acheminent des subjectivations différentes, des énoncés marqués par une rythmicité qui leur est propre) permet de saisir la multiplicité des acteurs impliqués, la variabilité des composantes rythmiques ainsi que les explosions combinatoires qui en découlent. Car ces composantes produisent, en se combinant, une force poétique qui est comme

le garant de l'unicité et de l'originalité de l'œuvre. Pour le penseur-poète, la force poétique est l'élément « indispensable pour penser le langage, l'éthique et le politique, à condition de penser poème, et de traduire poème. La force et non plus seulement le sens » (Meschonnic 2007, p. 9 ; Costa 2021/C/p. 11).

Ainsi, parmi les attributions du sujet politique figure la *force* ; non pas une force telle qu'elle se rencontre dans les rapports de force (rapports par définition conflictuels, qui sous-tendent les mondes traductionnel et politique), mais une force telle qu'elle transforme une forme-sujet en sujet. Quand Meschonnic invoque la « force poétique », il ne se réfère pas aux enjeux du pouvoir (Schick 2017) ; la force qui l'anime est celle qui permet au sujet-écrivain et au sujet-du-traduire d'inscrire leurs subjectivations respectives dans le continuum « texte à traduire – texte traduit ». Car la *Politique du traduire* comporte également une formidable utopie : celle d'une *solidarité* absolue avec le sujet en train de parler, en train de s'acheminer vers une subjectivation maximale, avec l'intention (si pas l'obligation) pour le sujet-du-traduire de restituer la gradation rythmique de son discours, d'en restituer toute la subjectivité et toute la spécificité. Pour le penseur-poète, c'est sur base « de cette solidarité que l'éthique du langage concerne tous les êtres de langage, citoyens de l'humanité, et c'est en quoi l'éthique est politique » (Meschonnic 2007, p. 8 ; Costa 2021/C/p. 10).

Si le sujet-écrivain et le sujet-du-traduire s'inscrivent dans un rapport identité/altérité (que l'on ne peut réfuter malgré la continuité rythmique qui les relie), ce rapport est soubassé d'un mouvement de réciprocité féconde. C'est la réciprocité qui favorise, encourage même l'inscription du sujet-du-traduire dans l'écriture traductive ; ce dernier peut, au même titre que le sujet-écrivain, prétendre à une traçabilité et reconstituer ainsi, dans l'écriture traductive, les différentes étapes de son individuation. L'inscription du sujet-du-traduire dans le continuum « texte à traduire – texte traduit » est, selon Meschonnic, le garant de l'historicité des œuvres originales et de leur appartenance à l'histoire d'une écriture : « Qu'on puisse parler du Poe de Baudelaire et de celui de Mallarmé montre que la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme, l'effacement et la modestie du traducteur que préconise l'enseignement des professionnels » (Meschonnic poche 1999, p. 106).

En partant de l'idée que l'acte du traduire est une action réciproque, Meschonnic en vient à formuler une critique généralisée de la politique d'effacement, menée plus ou moins ouvertement par les régimes « théologico-politique, théologico-philologique, théologico-poétique »

(Meschonnic 2007, p. 56), qui s'entêteraient dans leur « refus chrétien de la rythmique du verset biblique » (*Idem*) ; ces défenseurs du « signe » s'obstineraient à ne pas voir que le rythme est ce qui constitue l'identité même du sujet en train de se faire. Entendons : « rythme » non pas « comme une alternance formelle » (Meschonnic poche 1999, p. 125), mais comme « l'organisation du mouvant », comme « l'organisation et la démarche même du sens dans le discours » (*Idem*). Selon le penseur-poète, il revient à la *Politique du traduire* de critiquer le mode de pensée du signe et de porter à son terme la dissolution des logiques binaires. Les droits subjectifs auxquels peut prétendre le sujet-écrivain sont ainsi le fruit d'une double critique : critique d'une part des « théories linguistiques contemporaines » (*Idem.*, p. 75), i. e. des approches phénoménologique et sémiotique ; et critique d'autre part de la pétrification des instances qui se réclament du théologico-politique. Pour le penseur-poète, c'est à la *Politique du traduire* que revient un « rôle et un effet critiques » (*Idem*), la critique permettant de dégager une compréhension globale du processus traductionnel, qui doit être perçu dans toute son extension rythmique et prosodique.

3.2. *Le sujet kierkegaardien*

Il peut paraître étonnant, lorsqu'on dispose d'un outil méthodologique aussi complet que l'outil meschonnicien, que l'on puisse s'intéresser conjointement à la pensée de Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855). Dans un article consacré à la pulsion d'angoisse (Costa à publier/E/7), je procède à un rapprochement entre les deux penseurs-poètes, dont les œuvres peuvent entrer en résonance sur bien des points ; une telle rencontre ne coule pas de source dans la mesure où Meschonnic ne se réfère à aucun moment à la réflexion *éthique* de Kierkegaard qui défend comme précepte majeur que la subjectivité est source de vérité. À première vue, les appartenances idéologiques des deux penseurs-poètes sont telles que les différences semblent l'emporter sur les similitudes ; si Kierkegaard est communément associé à l'existentialisme chrétien, Meschonnic défend un existentialisme anthropologique dont le fondement existentiel est constitué par le langage. Peut-être que la rencontre entre les deux penseurs-poètes aurait pu avoir lieu, si l'œuvre de Kierkegaard avait été traduite plus tôt vers le français (les premières traductions vers le français apparaissent seulement après la deuxième guerre mondiale alors que les premières traductions vers l'allemand émergent au début du 20^e siècle). Meschonnic ne maîtrisait pas le danois, et même si le personnage d'Ophélie, la malheureuse bien-aimée du premier roi du Danemark, a retenu toute son attention dans sa *Poétique du traduire*, les grandes œuvres kierkegaardiennes comme le *Concept de l'angoisse* (Kierkegaard 1977 [1844]) ou *Les œuvres de l'amour* (Kierkegaard 1969 [1847]) n'ont laissé chez Meschonnic aucune trace visible.

Pourtant, les deux penseurs-poètes ont été l'un comme l'autre préoccupés par la question éthique, leur zone de convergence étant le rejet du primat de l'ontologie. Meschonnic et Kierkegaard convergent dans l'idée que le sujet émane du langage, qu'une manière d'*être* ne peut se manifester que grâce ou par le biais du langage. C'est le langage qui permet selon Meschonnic de penser la subjectivité, c'est grâce au langage que le sujet devient capable selon Kierkegaard de se prendre comme objet et de se livrer à l'introspection. Car le penseur-poète danois est, comme l'écrit très justement Louisa Yousfi, l'un des premiers philosophes à avoir fait de l'introspection un sujet philosophique. Et d'ajouter que

c'est à cet aspect de son œuvre que Kierkegaard devra d'être reconnu par la postérité, faisant de lui le précurseur, avant l'heure, du courant existentialiste. Toujours en quête d'une vérité « pour moi », qui n'est pas celle des grands systèmes universels à l'instar de René Descartes ou Georg Hegel, mais celle pour qui il y va de « moi-même ». Pourtant, la conscience individuelle ainsi émancipée se heurte inévitablement au vertige de la liberté c'est-à-dire du choix. Face à l'angoisse d'exister dans un monde où l'expression d'un choix individuel est déterminante, l'homme kierkegaardien endure le désespoir comme un fardeau constitutif à sa condition d'humain. « Être soi » devient le défi existentiel par excellence, celui qui consiste à se tenir au seuil d'une infinité de possibilités et, dans un « saut » fondateur, à assumer jusqu'au bout tous les risques d'une décision (Yousfi 2014 p. 33).

Assumer jusqu'au bout tous les risques d'une décision, est ce qui permet, selon Kierkegaard, à un devenir-sujet de se constituer en sujet. Choisir, ce n'est pas juste renoncer à d'autres scénarios possibles, choisir signifie s'exposer au risque, à la perte d'équilibre, en un mot : à la sensation angoissante du *vertige de la liberté*.

Le *vertige de la liberté* est déclenché par la sensation d'*angoisse*,⁸⁵ dont l'intensité est proportionnelle à la multiplication des sources d'incertitude. Pour Kierkegaard, l'angoisse est une sensation à double tranchant : elle recèle d'un côté une impression d'enfermement, une inquiétude provoquée par une situation d'attente, et de l'autre l'expectation virtuellement contenue de tous les possibles. C'est dans les moments d'angoisse que l'être humain prend conscience qu'il est en train de perdre quelque chose d'infiniment précieux ; c'est dans les moments où tout se resserre qu'il mesure le degré de son attachement à ce quelque chose qu'il va devoir laisser derrière lui pour accomplir le devoir d'être lui, d'être celui qu'il se doit d'être. L'angoisse permet à l'être humain de se hisser à la hauteur de son humanité. Elle n'est pas sans rappeler l'angoisse de la personne migrante. Nous y reviendrons.

⁸⁵ Ceci n'est pas sans rappeler le mouvement cathartique qui se voit déclencher par la crainte et la pitié.

3.3. Traduire l'angoisse

Attardons-nous d'abord quelques instants sur Meschonnic et sur sa théorie traductive, qui se décline en trois temps, le sujet-du-traduire étant à la fois un sujet poétique, éthique et politique. Le penseur-poète n'a de cesse de répéter que les codes de déontologie du traducteur sont de pauvres substituts à une véritable éthique du traduire et que la déontologie ne laisse pas suffisamment de place à l'idée qu'un sujet-écrivain est un sujet en train de parler, dont le discours doit être non pas traduit mais *restitué* dans toute sa subjectivité. Si la déontologie a pour avantage d'offrir des indices sécurisants en matière d'exigences professionnelles, elle est loin de pouvoir répondre de manière satisfaisante à la question du *quid traduire ?*, qui requiert, en raison de sa complexité, d'autres niveaux de connaissance et d'expérience. Selon le penseur-poète, seule une éthique du traduire est susceptible de rencontrer les enjeux liés à chaque nouvel acte traductif. Contrairement au code déontologique qui ne fait qu'énumérer une liste de droits et de devoirs, l'éthique du traduire permet de concevoir l'interaction langagière comme lieu de rencontre entre deux subjectivations. Traduire, c'est élaborer une écriture permettant à une autre forme de vie d'advenir et de se constituer en sujet, l'acte de traduire étant la mise en œuvre d'une action soubassée d'intersubjectivité.

Faisant fi de notions telle que la transparence et la fidélité, l'éthique du traduire meschonnicienne jette les bases théoriques d'un paradigme traductif conçu comme *interaction*. Pour le penseur poète, l'acte traductif est une action *réciproque* entre un sujet-écrivain et un sujet-traduisant. Une telle conception pourrait constituer l'arrière-fonds théorique de *guides*, destinés à l'usage des traducteurs et interprètes confrontés à la réalité et aux exigences du terrain. Elle représente également une réponse adaptée aux textes législatifs qui contiennent de plus en plus fréquemment des références explicites aux droits fondamentaux. Dans la *Directive relative au droit à l'interprétation et à la traduction dans le cadre des procédures pénales* (Directive 2010/64/UE), les pays signataires⁸⁶ s'engagent à reconnaître les décisions pénales prises par tous les états faisant partie de l'espace judiciaire européen. L'application du principe de « confiance » s'accompagne d'un certain nombre de « normes minimales » (*Ibidem*), qui viennent « renforcer les droits procéduraux des suspects » (art. 10). Parmi ces normes, il y a le droit à l'assistance linguistique,

⁸⁶ Les pays signataires sont : le Royaume de Belgique, la République fédérale d'Allemagne, la République d'Estonie, le Royaume d'Espagne, la République française, la République italienne, le Grand-Duché de Luxembourg, la République de Hongrie, la République d'Autriche, la République portugaise, la République de Roumanie, la République de Finlande et le Royaume de Suède.

droit auquel peut prétendre la personne suspecte durant toute la procédure, de l'enquête policière jusqu'à la fin des audiences.

Le droit à l'assistance linguistique se voit durablement institué par le règlement Dublin III, signé en 2013 par les pays membres de l'Union européenne, ainsi que par la Suisse, l'Islande, la Norvège et le Liechtenstein (Règlement 2013/604/UE).⁸⁷ Ce règlement délègue la responsabilité de l'examen d'une demande d'asile au pays où la demande a été enregistrée. Voici comment est formulé le passage en question :

L'entretien individuel est mené dans une langue que le demandeur comprend ou dont on peut raisonnablement supposer qu'il la comprend et dans laquelle il est capable de communiquer. Si nécessaire, les États membres ont recours à un interprète capable d'assurer une bonne communication entre le demandeur et la personne qui mène l'entretien individuel (Chap. II/art. 5/§ 4/Journal officiel).

Dans la version allemande, il est fait mention non pas d'un « entretien individuel » mais d'un entretien « de personne à personne », ce qui renforce l'idée d'une action réciproque se déployant au sein d'une dynamique triadique. Voici comment est formulé le passage en question dans la version allemande :

Das persönliche Gespräch wird in einer Sprache geführt, die der Antragsteller versteht oder von der vernünftigerweise angenommen werden darf, dass er sie versteht und in der er sich verständigen kann. Die Mitgliedstaaten ziehen erforderlichenfalls einen Dolmetscherhinzu, der eine angemessene Verständigung zwischen dem Antragsteller und der das persönliche Gespräch führenden Person gewährleisten kann (Chap. II/art. 5/§ 4/Amtsblatt).

Le règlement souligne donc que l'équité de la procédure est conditionnée par la qualité des services de traduction et d'interprétation, la « bonne communication » étant considérée comme une garantie procédurale. Les pays signataires du règlement sont tenus d'intégrer, dans leur législation, le droit à l'assistance d'un interprète et/ou d'un traducteur afin de garantir au demandeur une position égalitaire vis-à-vis de l'autorité publique (Costa à publier/E/7/p.2). Le règlement assigne donc au médiateur linguistique une véritable fonction éthico-politique qui tranche singulièrement avec le principe d'*impartialité*, souvent considéré comme l'un des principes de base du code déontologique de l'interprète. Mais que faut-il entendre au juste par la notion de « bonne communication » ? Pour Meschonnic, la qualité d'une communication dépend du degré de restitution de la subjectivation maximale d'un système de discours. Dans le cadre de l'assistance linguistique accordée au demandeur d'asile, la « bonne communication » est celle qui restitue, par

⁸⁷ Voici l'intitulé exact du règlement : RÈGLEMENT UE 604/2013 DU PARLEMENT EUROPÉEN ET DU CONSEIL du 26 juin 2013 établissant les critères et mécanismes de détermination de l'État membre responsable de l'examen d'une demande de protection internationale introduite dans l'un des États membres par un ressortissant de pays tiers ou un apatride (refonte)

voie d'interprétation bi-active, la subjectivation maximale de deux systèmes de discours (à savoir celui du représentant de l'état et celui du demandeur) ; l'interprète est tenu de restituer l'intégralité de ces *deux* discours, dont l'un relève d'un « parler procédural », tandis que l'autre est déterminé par un contenu émotionnel porté à son paroxysme. La tâche de l'interprète consiste à ne pas effacer cette dimension émotionnelle, à ne pas l'adapter au « parler » de l'intervenant primaire. Intrinsèquement liée à l'expérience traumatisante de la fuite, à l'expérience du « vertige de la liberté », la dimension émotionnelle du discours du demandeur est un indicateur précieux lorsqu'il s'agit de reconstruire le récit de la fuite. Paradoxalement, c'est en traduisant la *subjectivation maximale* de la parole du demandeur que l'interprète peut parvenir à l'idéal d'impartialité qui figure dans quasi tous les codes déontologiques.

Mais comment restituer, en tant qu'interprète, la subjectivation maximale d'un discours ? À ma connaissance, le seul guide susceptible de donner une orientation en la matière s'adresse non pas aux interprètes mais aux agents de premier contact. Le Bureau européen d'appui en matière d'asile (EASO 2016), a en effet élaboré un *Guide pratique : accès à la procédure d'asile*, dont l'objectif est de diriger les agents de premier contact « dans le processus d'identification des personnes susceptibles d'avoir besoin d'une protection internationale » (*Idem*, p. 2). Voici le conseil que donne la *Guide pratique* aux agents de premier contact en matière de gestion de l'angoisse :

La peur génère des niveaux élevés de stress, lequel peut se manifester de nombreuses manières, sur le plan physique et émotionnel. Une peur intense peut figer entièrement une personne et engendrer passivité et apathie. À l'opposé, elle peut aussi provoquer de l'hyperactivité, de l'agressivité et/ou un comportement inhabituel. Gardez à l'esprit que n'importe qui peut être en besoin de protection, quel que soit son comportement. Rappelez-vous que la personne en face de vous peut éprouver des difficultés à comprendre vos questions et à rester concentrée sous l'effet de la peur et du stress. Il est donc important de créer une atmosphère de confiance et de sécurité en donnant des informations et des explications (*Idem*, p. 16).

Dans le contexte migratoire qui laisse bien des questions ouvertes quant au type de soutien linguistique à apporter aux demandeurs de protection internationale, le concept d'angoisse, tel que pensé par Kierkegaard, est particulièrement riche en enseignements. Car le demandeur a choisi, parmi une pluralité d'opérations possibles, celle qui *lui* paraissait la seule réponse vivable : quitter son pays, laisser derrière lui sa vie ancienne pour embrasser un inconnu où chaque étape demande à être redéfinie, où chaque pas est lié à mille et une incertitudes. Conditionné par une angoisse d'ordre existentiel, un tel vertige de la liberté est le signe visible d'une volonté individuelle. L'interprète ne peut ne pas en tenir compte, sous peine d'évincer des éléments « porteurs » de vérité, déterminants dans la reconstruction du récit migratoire. Pour l'instant, il n'existe aucun guide permettant à l'interprète de trouver des positions subjectives qui favoriseraient une attitude

solidaire envers les devenir-sujets des *deux* discours à interpréter ; dans un guide encore hypothétique, dans un guide « à venir », le passage portant sur l'angoisse pourrait être formulé dans les termes suivants :

Parmi toutes les émotions humaines, l'angoisse est porteuse de la plus forte intensité émotionnelle. Ce sont des émotions que nous pouvons tous ressentir à certains moments de notre vie à des degrés d'intensité variable. Avoir peur est ce qui nous rend profondément humains. Si vous êtes appelé à interpréter un entretien individuel, vous serez confrontés à une personne en proie aux plus vifs sentiments d'angoisse. Elle a laissé derrière elle toutes les garanties de la vie – tout ce qui avait de la valeur à ses yeux. Certes, ce n'est pas à vous de décider si sa demande de protection internationale est fondée ou pas, mais usez de toute la marge de manœuvre dont vous disposez pour restituer la subjectivité qui émane de son discours. L'angoisse est un indice précieux pour l'agent de premier contact, dont la mission est d'obtenir le plus d'informations véridiques possibles. Évitez d'avoir recours à un langage protocolaire, adapté selon vous au langage normé en vigueur dans les agences d'accueil. Car le principe d'impartialité doit être observé non seulement à l'égard du demandeur primaire mais aussi à l'égard du bénéficiaire. N'ajoutez rien au discours du candidat, essayez plutôt de comprendre comment fonctionne son débit rythmique. Soyez solidaire avec la subjectivation qui émane de son discours. Gardez à l'esprit que c'est grâce à votre restitution qu'une décision pourra être prise en toute objectivité et non en fonction de projections extérieures à la situation particulière du demandeur.

3.4. *Une matriochka de la formation*

En octobre 2019, je me suis vu confier la tâche de mettre sur pied un groupe de travail, dont la mission consistait à réfléchir à un nouveau programme de master spécifiquement adapté aux besoins de formation des futurs traducteurs (Costa 2021/H/3). Une telle réflexion s'imposait, d'autant que la profession du traducteur a connu des changements considérables sous l'influence des nouvelles technologies et de l'intelligence artificielle. Si, il y a une quinzaine d'années encore, tous les traducteurs n'étaient pas nécessairement convaincus de l'utilité des mémoires de traduction, de ces bases de données capables de reconnaître, au sein d'un texte, les phrases, parties de phrases ou paragraphes préalablement traduits et mémorisés par un système informatisé, le monde de la traduction d'aujourd'hui a si bien intégré ces archives en constante perfectibilité qu'il ne se pose plus la question de savoir si le recours systématique à des segments pré-traduits sert la question traductive. C'est tout naturellement que les traducteurs d'aujourd'hui font appel aux mémoires de traduction pour traduire plus rapidement et plus efficacement que jamais. Mais « naturellement » ne signifie pas pour autant « aisément » : La mise en correspondance entre la phrase source et la proposition faite par la machine est loin d'être aisée, ce qui signifie, au niveau de la formation que le traducteur en herbe doit être sensibilisé à la question de savoir comment valider les paires segmentaires proposées, comment repérer les erreurs d'alignement dues aux différences de structure ; il doit être formé à la nécessité de les corriger, même si la disposition rectiligne entre la phrase cible et la phrase source laisse supposer une concordance parfaite entre le texte à traduire et le texte traduit.⁸⁸

Parallèlement, l'apparition des nouvelles technologies participe à une redéfinition non seulement du rôle du traducteur mais aussi de la fonction de l'enseignant de la traduction, dont le statut est soudainement remis en cause. Quel sera dorénavant son rôle ? Celui d'un spécialiste des langues ? Celui d'un gestionnaire de projets ? Doit-il transmettre de la grammaire, des compétences technologiques, ou des compétences interactionnelles ? De quelle étoffe sera-t-il fait ? De celle de la stylistique comparée ? De celle de la gestion de projets, de la théorie du traduire, ou encore de celle des « compétences douces » ? Sans parler du nouveau vieux débat entre praticiens et théoriciens de la traduction, qui se pose avec une virulence nouvelle depuis que les gestionnaires de corpus et les logiciels d'analyse de texte se sont emparés du marché. Pour l'anthropologue du

⁸⁸ L'étudiant doit apprendre qu'une traduction faite par une machine n'est pas nécessairement bonne et qu'elle a très souvent besoin d'un remaniement correctif de la part du traducteur humain. Cette reformulation peut être astreignante, tant le diable est dans les détails. L'enseignant est amené ici à aborder les techniques de reformulation, la question de savoir comment appréhender l'erreur commise par la machine.

traduire qu'est Henri Meschonnic, cet ancien clivage entre théorie et pratique traductives ne devrait même pas exister, tant les deux domaines se confondent en un seul : « La pratique, c'est la théorie » (*Ibidem.*, p. 73), et « la théorie, c'est la pratique » (*Ibidem.*, p. 279). Pour le groupe au renouveau professionnel, composé d'enseignants-traducteurs, d'enseignants-interprètes et d'enseignants-chercheurs, la devise meschonnicienne, paraissant relever du bon sens, constituait l'arrière-fonds de nos discussions. Avons-nous pour autant réussi à surmonter les anciens clivages ? Une chose seulement est sûre : La composition hétéroclite du groupe, le fait qu'il contenait des « professionnels » et des « théoriciens » de la traduction, des chercheurs en herbe et des chercheurs chevronnés, des praticiens-traducteurs et des praticiens-interprètes était un élément des plus enrichissants et la condition même pour l'élaboration d'un programme qui se devait de répondre au besoin de compétences à la fois linguistiques, traductives, technologiques, interpersonnelles et interactionnelles.⁸⁹

Au sein du groupe, nous convînmes assez rapidement que les nouvelles technologies devaient faire partie intégrante de la construction générale du programme de formation. L'enjeu consistait, devant la pluralité des outils de TAO (Traduction assistée par ordinateur) et de MT, de réfléchir, *d'une part*, à la manière dont les outils technologiques doivent être intégrés dans les activités d'apprentissage, et, *d'autre part*, de développer les compétences qu'un futur traducteur doit acquérir pour pouvoir aisément interagir avec la machine. Il nous fallait résoudre la quadrature du cercle en dépassant l'antagonisme de deux approches distinctes : l'approche axée sur des contenus (savoirs liés aux langues, aux langues de spécialité, à la théorie du traduire, aux technologies de traduction), et l'approche orientée vers des savoir-faire spécifiques, susceptibles d'être mobilisés dans des situations professionnelles réelles. Tout au long de nos discussions et débats animés, nous arrivâmes à la conclusion que nous étions à la recherche d'une « Matriochka » de la formation, l'image de la poupée russe induisant l'idée qu'un programme de formation doit être conçu comme un ensemble, comme une unité enveloppante ou groupante, où chaque élément est, d'une manière ou d'une autre, relié à un autre élément, comme les différentes figurines, toutes nichées par ordre décroissant, dans une figurine de taille supérieure.⁹⁰ Réfléchir en interconnexions, tout en ayant soin de relier, d'accoler, d'assembler, de grouper les différentes activités d'apprentissage a permis

⁸⁹ La tâche était loin d'être facile, puisqu'il s'agissait d'être innovant et rassurant à la fois : innovant, dans la mesure où il fallait réfléchir aux compétences traductives de demain, rassurant, dans la mesure où il s'agissait de rasséréner ceux d'entre nous qui craignaient d'être emportés par le raz-de-marée des nouvelles technologies de la communication et des machines traduisantes.

⁹⁰ Cf. l'image de la « Matriochka », telle qu'elle est décrite par Meschonnic dans la *Poétique* (Meschonnic poche 1999, p. 250).

d'entrevoir le processus traductionnel comme un ensemble global, embrassant son *sujet* dans ses dimensions linguistique, technologique, médiatrice, interrelationnelle et interactionnelle.⁹¹ Ainsi avons-nous procédé à une redéfinition complète de la finalité interculturelle, que nous entrevoyions comme un programme de formation à part entière, destiné à « transmettre les connaissances, aptitudes et attitudes nécessaires pour favoriser les échanges entre deux cultures et pour mesurer la dimension culturelle de la diversité » (Costa 2021/H/3).

Dans nos efforts d'établir des relations de causalité entre contenus transmissifs et compétences à acquérir, nous nous sommes appuyés sur le *Référentiel de compétences* rédigé par les Membres du Conseil du « European Master's of Translation ». Composé de cinq domaines de compétences majeurs (« Langue et culture », « Traduction », « Technologies », « Personnel et interpersonnel », « Prestation de services »), ce référentiel oriente la formation du traducteur vers un service de traduction conforme à la fois aux attentes du marché et aux codes déontologiques en vigueur dans les pays membres de l'Union européenne. Le dispositif curriculaire offert par le EMT est un véritable « faiseur de reliance », permettant de relier des activités d'apprentissage à partir de leurs points de recoupement ; parce qu'il est centré sur des aptitudes en lien direct avec les savoir-faire recherchés dans le monde professionnel, il oblige ses utilisateurs (à savoir les équipes cadres d'un programme de formation en traduction) à se soumettre à la réalité des faits : L'« incontournable » des nouvelles technologies d'une part et le besoin accru (tout aussi incontournable) en matière de médiation interculturelle.

Ainsi, le référentiel européen s'est avéré un outil efficace dans la mesure où il combine la double dimension d'un extrême souci de la particularité et d'une approche globalisante de l'acte traductif. Loin d'aborder les savoirs de manière cloisonnée ou encore, pour recourir à l'expression meschonnicienne, selon « l'hétérogénéité actuelle des catégories de la raison » (Meschonnic 2007, p. 7), il permet de réfléchir aux conditions de connexité qui sous-tendent les disciplines universitaires. Une telle interconnexion oriente la formation du traducteur vers une conception plus intégrative de la profession et vers une offre de services traductifs réellement centrée sur les besoins sociétaux, voire sur les besoins de la personne. Tout en gardant à l'esprit la nécessité de préserver l'identité de nos pratiques enseignantes, nous nous sommes engagés dans un processus

⁹¹ En même temps, l'idée qu'un programme de formation puisse acquérir sa légitimité grâce à un système de reliesances et de connexions multiples offrait une perspective rassurante : Car si tous les éléments se tiennent mutuellement, c'est que rien n'aura été laissé au hasard, c'est que les interactions mises en place s'inscrivent dans une dynamique auto-adaptative, qui à son tour met en branle une dynamique, susceptible de déclencher etc... *ad infinitum*.

de concertation intense, avec comme résultat un programme de formation dont la spécificité est celui de l'interconnexion. Sans avoir pour prétention d'avoir contribué à la création d'une véritable *Politique de la formation*, ce nouveau programme de Master offre, pour reprendre une formule très anthropologique, au traducteur une formation dans laquelle « tout se rattache » (Martin 2017).

3. 5. Conclusion

Nous venons de voir comment Meschonnic conçoit le sujet-du-traduire, qui est selon lui appelé à recréer, au sein d'une écriture que j'appellerais volontiers « restituante », la parole d'autrui. Une telle écriture prend naissance dans un espace intersubjectif continu, pour se déployer ensuite au sein d'un espace-temps historique et social, soit dans le continuum formé par la dyade « sujet-écrivain – sujet-traduisant » et par les lecteurs. Traduire, c'est restituer en *prenant part*, à la parole d'autrui et à la manière dont elle est diffusée dans une autre langue, le sujet-traduisant étant un acteur contributif, qui agit à la fois poétiquement, éthiquement et politiquement. Et peut-être qu'il y aurait lieu d'ajouter ceci : Traduire, c'est agir *poétiquement*, et en même temps éthiquement et politiquement ; c'est agir *éthiquement*, et en même temps poétiquement et politiquement ; c'est agir *politiquement*, et en même temps poétiquement et éthiquement, les trois catégories étant à la fois séparées et interconnectées. Ce sont des identités fortes, en rupture avec l'image que l'on associe habituellement à la figure du traducteur, que le penseur-poète attribue au sujet-du-traduire. Elles se déclinent non pas sur le mode d'une déontologie prescriptive mais sur le mode d'une éthique de la solidarité, le sujet-du-traduire répondant d'une obligation solidaire envers le sujet-écrivain.

Un acte créateur

L'originalité de la théorie du traduire meschonnicienne est d'avoir attiré l'attention sur la nécessité, sur le besoin urgent de concevoir l'acte du traduire comme action solidaire. Contrairement aux codes déontologiques, qui sont des codes de conduite prescriptifs, l'Éthique du traduire fait valoir les droits *subjectifs* auxquels peut prétendre le sujet-écrivain (soit le sujet en train de parler dans une écriture). Le penseur-poète ne se contente pas, comme d'autres l'ont fait avant lui,⁹² de souligner la dimension créative de l'acte du traduire, tant il est convaincu que le traduire est moins un acte créatif qu'un acte *créateur*. Traduire, c'est élaborer une écriture permettant à une autre forme de vie d'advenir et de se constituer en sujet. C'est ainsi que Meschonnic perçoit l'acte traductif, c'est ainsi que je m'évertue à concevoir mes propres activités du traduire ; quand je traduis, je tente d'élaborer un langage *contenu*, suffisamment maîtrisé pour donner à la parole du sujet-écrivain l'occasion de se déployer (Costa 2021^a/D/8) ; je me laisse forger par la parole d'autrui, tout en accueillant, au sein de ma propre écriture, la parole de celui qui, par son dire, tend à une subjectivation maximale ; enfin, je m'évertue à inventer une écriture consciente des écueils de l'effacement, soit une écriture qui donne sujet (Costa 2021^a/F/8).

⁹² Cf., pour ne citer qu'un exemple, *La traductologie dans tous ses états* (2020).

Subjectivité et objectivité

Par ses trois dimensions, dont chacune bifurque vers une multitude de sensibilités posturales différentes, mon outil méthodologique, à savoir la théorie traductive de Meschonnic, a de quoi fasciner la chercheuse que je suis ; il présuppose d'une part une attitude distante, garante de l'objectivité du savoir, et d'autre part une implication subjective, faisant appel à des éléments proprement biographiques et émotionnels. Mes rencontres avec les sujets-écrivains de l'*Éthique meschonnicienne* (Costa 2021/C/2), du théâtre jelinekien, des nouvelles de Marie Delcourt (Costa 2019/F/1), voire d'articles à caractère scientifique (Costa 2019/F/2 ; Costa 2019/F/3), ont été pour moi riches en enseignements scientifiques, anthropologiques, littéraires et biographiques. S'il est vrai, comme aime à répéter Meschonnic, que ce sont les œuvres qui choisissent leurs traducteurs (conception qui met à mal un marché de la traduction littéraire secoué par bien des bousculades), je suis curieuse de savoir quels sont les auteurs qui viendront à ma rencontre dans le cadre de mes recherches et de mes écritures traductives futures ; car la pratique et la théorie de la traduction sont reliées par autant de liens inextricables, chaque nouvelle traduction étant l'occasion non seulement d'une nouvelle rencontre avec un devenir-sujet mais aussi d'une réflexion théorique sur une question qui n'en finit pas de donner du fil à retordre : la question du *quid traduire* ?.

Un acte soubassé d'éthique

La théorie du traduire telle que développée par Meschonnic est d'autant plus novatrice que le domaine de la traduction écrite a été particulièrement lent à réfléchir en termes éthiques. La mise en place de codes déontologiques, permettant de régler les droits et devoirs qui régissent la profession du traducteur, ne s'est pas faite sans heurts. En Belgique, il a fallu attendre l'année 2014, avant qu'un Arrêté royal fixe le *Code de déontologie des traducteurs, interprètes et traducteurs-interprètes jurés* (Moniteur belge 2017). En matière de formation, ce n'est qu'en 2017 qu'un référentiel de compétences, en l'occurrence le référentiel de l'EMT (European Master of Translation 2017), érige la connaissance des pratiques professionnelles et du code de déontologie en compétence à part entière ; à la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons, le nouveau programme de formation n'a été voté qu'au terme de débats houleux, tant le Conseil de Faculté rechignait à vouloir reconnaître la déontologie en tant que compétence élémentaire, indispensable à la formation du traducteur.⁹³

⁹³ A contrario, l'Interprétation de service public (ISP), a reconnu très rapidement la nécessité d'un cadre prescriptif, adapté aux modes d'exercice du service public. Ainsi, l'agence fédérale allemande en charge de l'accueil des demandeurs d'asile (Bundesamt für Migration und Flüchtlinge) affiche sur son site un code de déontologie qui a pour objectif de régler les relations de travail entre les fonctionnaires de cet organisme et les interprètes qui s'y voient confier une mission (2019). En Belgique flamande, l'*Agentschap Integratie & Inburgering* (soit l'Agence pour

Mais la déontologie ne suffit pas, c'est ce que Meschonnic s'évertue de répéter. Pour l'anthropologue du langage, la déontologie, fût-elle des plus élaborées, est peu apte à rendre compte des enjeux du traduire. Ne répondant qu'à des besoins immédiats, elle n'est qu'un « tenant lieu » de la « moralisation coutumière », un prétexte avancé par les traductologues pour prouver à qui veut l'entendre « que cette idée même d'une éthique du traduire » doit rester de l'ordre de l'« implicite » et ne requiert aucune formalisation (Meschonnic 2007, p. 10). C'est pour répondre à cette lacune que Meschonnic développe dans la *Poétique du traduire* (Meschonnic 1999) et dans *l'Éthique et Politique du traduire* (Meschonnic 2007) une réflexion portant sur les dimensions poétique, éthique et politique du traduire, le traduire étant selon lui un acte soubassé de poétique, d'éthique et de politique.

Marqué par des convictions fortes, ce soubassement se décline en une série de positions subjectives qui prétendent néanmoins à l'universalisme, ou du moins à un universalisme empirique ; elles sont fondées d'une part sur la critique du signe (soit sur la critique d'une théorie focalisée sur les conditions pragmatiques dans lesquelles est énoncé un message), et d'autre part sur des épreuves traductives réalisées par le penseur-poète lui-même. Toutes les positions défendues par Meschonnic convergent vers un seul impératif universel : celui de la solidarité absolue avec le devenir-sujet, avec son discours, qui constitue le lieu même de sa manifestation. Sans vouloir pousser trop loin l'analogie, cette notion de « solidarité » entretient un rapport d'identité partielle avec la notion d'« intangibilité », telle que défendue dans le célèbre article premier de la Loi fondamentale allemande, dont le libellé stipule : « La dignité de l'être humain est intangible » (Loi fondamentale). À partir de ces notions, voici comment peut être défini le principe de l'« intangibilité de la parole », qui constitue le fondement de l'éthique du traduire meschonnicienne :

[Intangibilité de la parole]

- (1) Le mouvement de la parole du sujet-écrivain est intangible.
- (2) Il revient au sujet-du-traduire de la restituer dans son intégralité et de faire preuve ainsi d'une obligation solidaire envers le sujet-écrivain.

l'Intégration et l'Insertion) peut se prévaloir d'un *Deontologische Code van de sociaal tolk* (2017), et en Belgique francophone, les Services de Traduction et d'Interprétation en milieu Social (le « SeTIS Bruxelles » et le « SeTIS wallon ») font montre d'un *Code de déontologie de l'interprète en milieu social* (SeTIS 2011).

L'intangibilité de la parole est, à rebours de toute normativité déontologique, le socle à partir duquel se déclinent une série de préceptes, qui requièrent d'être constamment soumis, à chaque nouvel acte du traduire, à la (re)-vérification. Car l'attitude traduisante est foncièrement tributaire d'une volonté individuelle, d'une sensibilité posturale, disposée (ou pas) à traduire une subjectivité, à modeler l'action traduisante sur le principe de la solidarité. Voici donc comment se présentent ces préceptes :

Précepte premier : Restitution de la parole

- (1) Tout sujet-écrivain entretient un rapport particulier avec lui-même et avec le monde.
- (2) Pour comprendre la nature de ce rapport, il revient au sujet-du-traduire d'analyser comment le sujet-écrivain s'inscrit rythmiquement et prosodiquement dans le langage.

Le précepte de la restitution souligne que le texte à traduire appartient de plein droit au sujet-écrivain ; c'est *sa* parole qu'il s'agit de traduire, même si le sujet-traduisant est en droit de considérer l'écriture traductive comme tremplin à sa propre réalisation. Le sujet-traduisant doit veiller à ce que le sujet-écrivain ne soit pas investi d'attributs qui lui font défaut ou qui seraient en contradiction avec les composantes rythmiques et prosodiques de sa parole ; il veille aussi à ne rien entreprendre qui puisse entraver la force poétique qui est l'élément porteur de toute subjectivation. Afin de pouvoir restituer celle-ci, il tente de comprendre la mouvance rythmique dont s'entoure le sujet-écrivain, tout en se mettant à l'écoute de ce qu'il dit au-delà et par-delà les textes. Enfin, il considère l'acte traductif comme acte littéraire, renversant en son contraire la célèbre phrase de Michel Foucault, qui définit la littérature comme « le lieu où l'homme ne cesse de disparaître au profit du langage » (cité d'après Sierra 2020, p. 298). Dans la compréhension meschonnicienne, le texte littéraire est le lieu par excellence où l'être humain ne cesse d'advenir grâce et par le biais du langage. De là découle le deuxième précepte qui peut être défini dans les termes suivants :

Précepte deuxième : Restitution de la combinatoire rythmique

- (1) Tout sujet-écrivain entretient un rapport particulier avec le langage.
- (2) Pour comprendre la nature de ce rapport, il revient au sujet-du-traduire d'analyser la combinatoire de traits rythmiques et prosodiques qui sous-tend son discours.

Contrairement au sujet intertextuel, qui n'ose piper mot dans l'espace polyphonique des voix littéraires, le sujet-écrivain, tel que perçu par le penseur-poète, est un sujet dont l'existence repose

sur une parole inscrite dans un mouvement. C'est grâce à une mouvance rythmique qu'il s'achemine vers ce paroxysme subjectif qui se confond avec la subjectivation maximale, avec la capacité d'une forme-sujet d'être sa propre subjectivité. Loin d'être uniquement le support d'une pensée, le sujet-écrivain incarne l'affirmation éthique de l'unicité de tout être humain. C'est en raison de cette dimension individuelle qui se refuse au dogmatisme, à l'idéologisme, que l'approche meschonnicienne s'adapte à l'analyse de toutes les formes d'interaction langagière. Autant les paradigmes postdramatique et intertextuel plaquent sur le texte littéraire des réponses connues d'avance, autant le paradigme meschonnicien adopte à l'égard du sujet-écrivain une attitude de respect teintée de bienveillance. Traduire signifie recréer, dans un idiome différent, la manière dont s'incarne une subjectivité. C'est cette manière *d'être-dans-le-langage* qu'il s'agit de restituer, ce rapport particulier qu'entretient le sujet-écrivain avec lui-même et avec le monde. La dimension intersubjective de l'acte du traduire suppose un sujet-du-traduire suffisamment curieux pour aller à la rencontre du sujet-écrivain (fût-il dramatique, post-dramatique, postmoderne, poétique, romanesque, intertextuel ou autre). Une telle rencontre requiert de la part du sujet-du-traduire la volonté de dépasser le stade des projections et d'appréhender l'autre-sujet uniquement à partir de ses composantes rythmiques et prosodiques.⁹⁴

Reposant sur des composantes rythmiques, l'identité du sujet-écrivain est entièrement déterminée par la mouvance rythmique de son discours. Le rythme est ce qui donne lieu à la forme-sujet, au *corps* du sujet-écrivain. Ce corps n'est pas sans rappeler le corps du danseur, qui s'inscrit, tout autant que la parole, dans une modalité d'agir. Contrairement au sujet postdramatique, qui n'a de cesse de mettre en exergue son propre éclatement et d'aplanir le moindre sursaut subjectif, le sujet-écrivain, tel que conçu par Meschonnic, inscrit son individuation dans un cheminement ouvert, dans une attente d'achèvement. De là découle le précepte de la liberté de parole :

Précepte troisième : Liberté de parole, interdiction de l'effacement

(1) Tout sujet-écrivain a le droit d'exprimer librement sa propre subjectivité.

⁹⁴ A contrario, le regard postdramatique est un regard-renvoi, qui ne fait que refléter une image, sans reconnaître au sujet-écrivain une individualité qui lui serait propre. C'est un regard qui refuse de prendre en considération les inquiétudes d'un sujet qui, tel le sujet jelinekien, est préoccupé par les phénomènes de massification, par l'incapacité de l'être humain de reconnaître la faute de la shoah, par l' inanité langagière et par l'invasion d'une pornographie où les intimités amoureuses se nouent sur le mode numérique (Costa 2014/C/1/pp. 211-227). Dénué de solidarité, ce regard s'arrête à des constats, sans s'intéresser aux paroles professées en-dessous ou par-delà les énoncés, voire aux transformations cathartiques que génèrent les énoncés performatifs. Convaincu que le théâtre contemporain se résume à un théâtre syncrétique a-cathartique (Lehmann, p. 13), il décide que le texte théâtral, affranchi de tout effet transformateur, peut se suffire à lui-même. Il se complait à constater qu'il entretient un rapport miroir avec le sujet-écrivain, qu'il refuse de considérer sous un angle d'altérité.

- (2) Afin d'éviter les discours avortés et les paroles sans vie, il revient au sujet-du-traduire de ne pas retrancher du texte à traduire les éléments langagiers qui font office de constituantes langagières irréductibles.

Les traducteurs qui reçoivent comme un compliment la remarque que leur traduction sonne comme du non-traduit ont leur place « dans le musée Grévin des idées reçues » (Meschonnic 2007, p. 104), écrit Meschonnic sur le ton de la boutade. Pour le penseur-poète, le bon traducteur n'est pas celui qui retranche de l'original les éléments qui nuisent à l'équilibre de la phrase bien faite, à l'impression générale du bien écrit. Le bon traducteur n'est pas non plus ce spécialiste de la linguistique comparée qui évite à tout prix la redondance ou les effets de littéarité, soi-disant non-conformes à l'esprit de la langue. Le bon traducteur éprouve une gêne profonde à l'idée de supprimer des éléments langagiers, tant il est éminemment conscient que ces éléments sont porteurs d'un « Je en train de parler ».

Le paradoxe, toute la contradiction de la stylistique comparée, réside dans le fait que l'effacement est le procédé traductif par lequel le traducteur marque le plus clairement son intervention ; c'est en effaçant qu'il se rend présent, ce sont les éléments supprimés qui révèlent l'écart entre l'original et la traduction. Considéré par la traductologie comme *le* procédé traductif par excellence, l'effacement s'est tellement installé dans les mœurs qu'il se confond avec l'action traduisante elle-même : Qui traduit, efface. Pour le penseur-poète, une telle conception montre une méconnaissance désinvolte du lien qui relie la notion du « langage » à celle de la « subjectivation ». Car derrière la tendance à l'effacement se dissimule une attitude, qui laisse entrevoir des pulsions agressives. Effacer la parole d'un sujet, c'est procéder à l'effacement du sujet lui-même. Supprimer certains éléments de son discours, revient à supprimer les conditions même de son émanation. La suppression d'éléments langagiers se confond ainsi avec l'anéantissement des instances qui participent à la subjectivation du sujet-écrivain. De là découle le quatrième précepte qui stipule la restitution de la subjectivation maximale :

Précepte quatrième : restitution de la subjectivation maximale

- (1) Tout sujet-écrivain a droit au libre épanouissement de sa subjectivité.
(2) Il revient au sujet-traduisant d'accompagner ce processus de subjectivation en adoptant à son égard une attitude bienveillante.

Plus le traducteur s'efface, plus il marque sa présence dans le texte. Face à ce constat surprenant, le penseur-poète brosse le portrait du traducteur-écrivain, conscient de sa responsabilité eu égard à une subjectivation maximale en train d'éclorre. Un tel traducteur est un sujet désireux de rencontrer son *autre*, en l'occurrence un sujet-écrivain qui s'achemine vers un paroxysme rythmique, dont l'acuité intense participe à la transformation de deux sujets : celle du sujet-écrivain et celle du sujet-du-traduire. Conscient qu'une telle rencontre est conditionnée par l'analyse des constituantes rythmiques, le traducteur-écrivain s'abstient de projeter sur le texte à traduire des images par trop définies. Chaque traduction est pour lui une occasion renouvelée de rencontrer le « qui » d'un discours, d'approcher un devenir-sujet, dont la dimension processuelle se confond avec sa vulnérabilité. Le sujet-écrivain est un sujet fort et vulnérable à la fois : *fort*, parce qu'il est porté par une force poétique ; *vulnérable*, parce qu'il est à la merci des mesures d'effacement qui risquent de l'anéantir ; car *in fine*, c'est le sujet-du-traduire qui décide du sort du sujet-écrivain, de ce qu'advient de sa mouvance singulière qui ne relève pas de l'horizontalité du transfert. Pour Meschonnic, l'éthique du traduire fête les épousailles d'un sujet-du-traduire avec un sujet-écrivain, célèbre le corps-à-corps de deux devenir-sujets qui s'inscrivent dans un seul et même continuum, étayé par autant de liens rythmiques et prosodiques.

PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Perspectives de recherche

S'éloignant dans ses fondements du paradigme traductif fonctionnaliste, l'anthropologie du traduire tire sa légitimité de la critique du paradigme sémiotique, de l'analyse comparatiste entre un texte à traduire et un texte traduit, et enfin d'épreuves traductives réalisées par le penseur-poète lui-même ; elle se présente ainsi comme un pilier théorique de la recherche traductive. Son intérêt porte sur le *devenir* du sujet-écrivain, sur les composantes rythmiques et prosodiques de son discours et non sur un système socio-culturel donné, voire sur les us et coutumes d'un public cible imaginé. S'évertuant à donner des réponses non fragmentées à la question du *quid traduire ?*, l'anthropologie du traduire est une véritable « matriochka » de la pensée qui aborde l'acte du traduire conjointement par ses aspects poétiques, éthiques et politiques. Elle trouve ses sources d'inspiration dans les domaines de la philosophie du langage, des sciences traducto-littéraires ainsi que dans le domaine de la pratique traductive, son principal objectif étant de mieux comprendre comment le sujet-écrivain et le sujet-traduisant s'inscrivent dans les processus traductif et/ou interprétatif (interprétation de service public).

Une science critériologique

L'anthropologie du traduire, telle que développée par le penseur-poète, s'intéresse ainsi au processus d'individuation qui s'opère dans le texte à traduire ou dans le discours à interpréter. Outre la question du *quid traduire*, elle regarde de près la qualité traductive (critériologie), qu'elle examine à l'aune du principe d'intangibilité de la parole. Elle s'insurge, en sa qualité de science critériologique, contre toute tentative d'effacement du sujet-écrivain. Les modélisations de cette approche (soit des formes plus « digestes » de la théorie traductive de Meschonnic) pourraient donner lieu à des outils *didactiques concrets* de la traduction, ou encore à des *référentiels de compétences* répondant soit aux nouveaux défis des métiers de la communication, soit à la transformation du métier de traducteur littéraire et/ou du métier de l'interprète en service public ; de tels modèles pourraient agir aussi dans le soubassement de l'acte du traduire, en apportant, sous forme de *guides à l'usage de l'interprète*, des réponses à des questions proprement éthiques. La nécessité de réguler la profession du traducteur et de l'interprète de service public se fait en effet de plus en plus criante et doit être perçue comme un enjeu majeur pour le devenir des métiers de la communication multilingue.

De tels guides, susceptibles d'orienter le traducteur/l'interprète de service public dans la pratique professionnelle, se nourriraient de la manière dont l'anthropologie du traduire conçoit les relations

entre le sujet-du-traduire et le sujet-écrivain/interprétant. Leurs données ne seraient pas de nature empirique, mais auraient pour objectif de décrire l'acte du traduire de manière théorique à partir des textes meschonnicien et/ou à partir des analyses de différentes écritures traductives. Se voulant en *complémentarité* avec la recherche empirique, l'anthropologie du traduire procède à une remise en question de certaines pratiques professionnelles existantes qui risquent de basculer dans un agir par trop fonctionnel et mécanisé. Le point en commun des différents travaux de recherche proposés ci-dessous est le principe de l'« intangibilité de la parole », soit la prémisse selon laquelle le sujet-traduisant se solidarise avec le sujet en train de parler (cf. conclusion à ce travail). Chaque étude se structure et se décline selon trois parties principales, la première partie étant consacrée à son *objet*, la deuxième à son *objectif*, et la troisième à ses *retombées* :⁹⁵

Premier axe de recherche : Analyse de l'écriture meschonnicienne

- Objet : Traduire l'œuvre de Meschonnic relève du défi, tant cette écriture est riche en tournures « animistes », étrangères au francophone soucieux de la qualité de sa langue ; elle revêt des propriétés de constructions langagières et grammaticales qui sont, selon les préceptes de la stylistique comparée, le propre des langues germaniques. Mais si ces tournures sont absentes des études linguistiques et des grammaires, elles sont néanmoins parfaitement comprises et apportent à une langue fortement corsetée par la doctrine « rivarolienne » une dimension renouvelante, un éclairage nouveau sur des phénomènes langagiers encore peu ou prou connus. Pour la langue française, profondément marquée par les « on peut dire » et « on ne peut pas dire »,⁹⁶ cet éclairage revêt une dimension novatrice ; il permet en effet de découvrir que le français « souffre » aisément les « syntagmes à trait d'union »,⁹⁷ les structures « relâchées », les tournures répétitives,⁹⁸ ou encore l'emploi des majuscules.⁹⁹ L'éclairage meschonnicien permet de reconsidérer ainsi ce que les gardiens de la langue française appellent les « fautes » de style, au nombre desquelles figurent en premier lieu la redondance qui fait toujours et encore (dans bien des établissements scolaires et universitaires) l'objet de « chasses » (la plus connue étant la

⁹⁵ Les « retombées » du troisième axe de recherche se divisent en plusieurs bifurcations.

⁹⁶ Consignes aux élèves, corrections d'éditeurs.

⁹⁷ Le trait d'union renforce le rapport syntagmatique entre les deux éléments.

⁹⁸ Cf. le verbe « poser » qui est un verbe particulièrement récurrent dans l'écriture meschonnicienne.

⁹⁹ L'« abécédaire de l'acte du traduire » comporte ainsi une série de termes, dont les uns sont des termes composés, tandis que les autres sont des formules « agentivées » créées par mes soins ou trouvées dans la littérature relevant de l'anthropologie du langage.

chasse au pléonasme).¹⁰⁰ En tant que reprise partielle de la *Poétique du traduire*, l'*Éthique et Politique du traduire* pousse à son paroxysme la figure de la répétition, qui se confond avec l'architecture même de la théorie du traduire meschonnicienne ; le penseur-poète assigne à la répétition une fonction poétique, tant elle est révélatrice de l'épaisseur du texte. À l'instar d'une « matriochka », l'écriture meschonnicienne contient plusieurs « coupoles » de textes qui s'emboîtent l'une dans l'autre ; la migration de certains éléments d'une œuvre à une autre permet ainsi de mettre au grand jour l'idée de continuum, au sein duquel les divers réseaux de textes s'interpénètrent et s'enrichissent mutuellement.

Objectif : L'objectif de la recherche consiste à analyser le « fonctionnement » de l'écriture meschonnicienne, la manière dont le devenir-sujet s'y inscrit, le caractère « provocant » de certaines de ses tournures en porte à faux avec les préceptes rivaroliens. Dans une telle étude, il s'agirait d'examiner dans quelle mesure l'écriture meschonnicienne est elle-même une écriture poétique, un « terrain d'expérimentation du langage » (Meschonnic poche 1999, p. 12), où s'élaborent une foule de ferments transformateurs de la pensée du langage.

Retombées [OUTIL ANALYTIQUE] : Il s'agit, à l'instar de la critique des traductions élaborée par Antoine Berman (Berman 1999), de développer une analytique des traductions effaçantes, destinée à l'usage des étudiants en traduction ; une telle critériologie constituerait un outil méthodologique précieux, une référence théorique opérante pour tout commentaire de traduction. L'écriture meschonnicienne étant à la fois dense et abondante, elle n'est pas souvent utilisée dans les écoles de formation du traducteur, tant les typologies meschonniciennes ne sont pas des « outils prêts à l'emploi ». Pourtant, présentés sous une forme plus « digeste », plus opérante, les concepts meschonnicien sont particulièrement révélateurs, lorsqu'il s'agit de détecter les raisons pour lesquelles un texte traduit peut « sonner faux », alors qu'il remplit tous les critères d'une traduction cibliste accomplie.

Deuxième axe de recherche : Les codes de déontologie de l'interprète

- Objet : Inscrits dans les journaux officiels, les codes européens de déontologie des traducteurs, interprètes et traducteurs-interprètes jurés ont une valeur légale, mais sont néanmoins contradictoires et insatisfaisants. La déontologie a identifié, concrétisé, légalisé l'existence des traducteurs et interprètes, mais elle n'a pas défini la spécificité de leurs

¹⁰⁰ Cf. les pléonasmes « fautifs » à deux composantes comme « monter en haut » et « descendre en bas ».

pratiques (cf. deuxième partie de ce travail), qui s'inscrivent dans un paradigme traductif en pleine mutation. Il ne suffit plus aujourd'hui en tant que traducteur de pouvoir se prévaloir de bonnes connaissances linguistiques, encore faut-il s'adapter à des situations langagières qui sont autant de défis communicationnels, humains, technologiques et linguistiques. Convaincu que la déontologie est insuffisante, Meschonnic a voulu dans son *Éthique du traduire* créer un lien entre la déontologie et l'éthique et conférer au traducteur une marge d'autonomie dont il ne disposait pas jusqu'ici.

- Objectif : L'objectif de la recherche consiste à développer des préceptes éthiques qui se situeraient en amont et en aval de la déontologie : « [...] en amont, dans la mesure où elle nourrit cette dernière par des valeurs qui sont susceptibles d'évoluer ; en aval, pour que les valeurs ayant déjà été normalisées ou codifiées soient remises en question, puis révisées (Bernier 2004, p. 59). Ainsi, parmi les valeurs qui posent plus particulièrement problème dans les codes de déontologie du traducteur et de l'interprète, figurent les notions de « neutralité » et d'« impartialité ». Pris à la lettre, ces deux notions peuvent entraîner l'effacement de la subjectivité : effacement du sujet-écrivain dans une écriture traductive et effacement du sujet-parlant dans une interaction interprétée. Notamment en contexte migratoire, l'effacement du sujet n'est pas sans conséquence pour la restitution du récit de la migration ; le rôle de l'interprète en milieu migratoire est de restituer l'intégralité du récit prononcé par le demandeur, et ce indépendamment de la véracité de ses propos. L'interprète doit être conscient de l'impact et de l'effet transformateur des émotions transmises simultanément à une parole proférée ; il ne peut les occulter, s'il veut remplir son rôle d'outil de la vérité. Car c'est en se référant aux propos de l'interprète que l'agent de premier contact pourra établir si le récit du demandeur se fonde sur une base véridique solide. Il revient à l'interprète de se solidariser avec la subjectivité s'inscrivant dans le discours du sujet parlant, afin de pouvoir observer la plus grande neutralité possible envers l'agence d'accueil des migrations.

- Retombées [GUIDE] : Il s'agit, à l'instar du guide destiné aux agents de premier contact, d'élaborer un guide pratique destiné aux interprètes de services publics afin de leur offrir des « orientations condensées » (EASO, p. 3) en matière d'interprétation de l'entretien individuel. Un tel guide est inexistant pour le moment, le seul cadre de référence étant les codes de déontologie inscrits dans les journaux officiels. Pourtant, les interprètes auraient tout autant besoin d'« orientations condensées » s'ils doivent venir à bout de la double

difficulté d'être en même temps sujet-écoutant et sujet-parlant, d'assurer un appui linguistique à la fois pour le demandeur et pour l'agence d'accueil. La *valeur heuristique* d'un tel travail de recherche consisterait à concevoir un guide susceptible de répondre aux exigences éthiques liées à l'acte d'interprétation ; un tel guide doit suggérer une série de postures subjectives, susceptibles d'être intégrées et activées par l'interprète lors de ses prestations en contexte d'interprétation migratoire. De telles positions renvoient aux différentes configurations qui peuvent se présenter dans la réalité professionnelle des interprètes. Son précepte majeur est celui de la solidarité absolue non pas avec le demandeur mais avec la subjectivité qui émane de son discours. Car c'est grâce à la restitution de ce discours que l'agent de premier contact sera à même d'élaborer un dossier répondant à l'objectif général du régime d'asile européen commun qui requiert que des cas similaires soient traités de manière similaire.

Troisième axe de recherche : La notion de « mouvement » dans le langage

- Objet : Traduire signifie pour Meschonnic élaborer une écriture permettant à une autre forme de vie d'advenir et de se constituer en sujet. Le traducteur est appelé ainsi à restituer la subjectivation maximale qui s'inscrit dans un discours. C'est par la notion de « subjectivation » que le penseur-poète ressaisit l'espace du traduire, perçu non pas comme un espace d'étrangeté mais comme lieu de rencontre, où l'avancée est conditionnée par une approche du langage perçu comme un chassé-croisé de composantes rythmiques. Toute la théorie meschonnicienne peut se lire comme la tentative de questionner et d'explorer le mouvement de la parole, soit les éléments rythmiques qui se croisent et s'entrecroisent, pour converger vers une subjectivation de plus en plus palpable. C'est en analysant la combinatoire rythmique que l'on peut, en tant que lecteur ou traducteur, accéder à la subjectivité qui s'inscrit dans le texte. Une telle conception n'est pas sans rappeler, outre les idées anthropologiques de Benveniste, la théorie aristotélicienne qui conçoit l'acte du langage, et plus particulièrement l'acte littéraire, comme expérience du *mouvement* de la pensée. L'idée que la parole s'inscrit dans une mouvance rythmique palpable recoupe à bien des égards la définition aristotélicienne de la catharsis. Par-delà l'écart qui sépare leurs objets d'analyse (la poétique aristotélicienne décrit la tragédie, la poétique meschonnicienne l'acte du traduire), les deux penseurs-poètes convergent dans l'idée que le mouvement de la parole tend ou s'achemine *vers* quelque chose, vers un effet lénifiant pour Aristote, vers une intensité rythmique pour Meschonnic.

- **Objectif** : L'objectif de la recherche consiste dans un premier temps à faire le compte rendu raisonné du concept cathartique aristotélien, tel qu'il a été conçu par les poéticiens à travers les siècles,¹⁰¹ pour le reconsidérer ensuite à l'aune de l'anthropologie du langage. Souvent associée au théâtre (en l'occurrence à la tragédie), à la psychanalyse (même si cette affiliation est problématique dans la mesure où la psychanalyse est conditionnée par la levée de contenus psychiques refoulés), à la religion ou à l'esthétique, la catharsis n'a jusqu'ici encore jamais été perçue comme une pensée *poétique* entièrement conditionnée par un *mouvement*. Le prisme de l'anthropologie du langage permet d'appréhender la catharsis dans sa dimension processuelle et non plus sous l'angle exclusif de la « crainte » et de la « pitié », longtemps considérées comme les *seules* émotions suscitées chez le spectateur par la représentation théâtrale. C'est parce que la catharsis est mouvement qu'elle peut s'acheminer vers toute la palette des émotions humaines, vers l'ensemble d'un cercle chromatique où chaque émotion évoque la complémentarité des autres.
- **Retombées¹ [OUTIL ANALYTIQUE]** : Il s'agit, à l'instar des outils méthodologiques et didactiques développés par Hans Lösener (Lösener 2006), d'élaborer une analytique du texte littéraire, destinée à l'usage de l'étudiant inscrit en finalité « traduction littéraire », ou au traducteur littéraire confirmé qui ressentirait le besoin, face au caractère énigmatique d'un texte à traduire, de passer par une phase transitoire d'appropriation du texte.¹⁰² Contrairement à l'herméneutique du traduire qui considère la traduction comme un modèle de l'interprétation, comme un schéma à suivre pour amener le lecteur vers l'auteur, l'anthropologie du traduire se place, dès la phase analytique, dans une logique restituante, l'analyse ayant pour objectif de restituer le devenir-sujet en train de parler dans le texte à traduire. Évitant tout jugement prématuré, elle suit, tout en adoptant une attitude de bienveillance, le mouvement qui se trame dans le texte à traduire, les composantes rythmiques qui y sont rattachées et qui sont autant de marques de subjectivité ; la nécessité de tenir compte des composantes rythmiques et prosodiques requiert de la part de

¹⁰¹ Parmi ces interprétations figurent, pour ne citer que quelques exemples, la conception cornélienne et celle de Lessing, la critique brechtienne de la dramaturgie aristotélienne ainsi que la conception psychanalytique de Barrucand.

¹⁰² Dans sa *Poétique du traduire*, Meschonnic analyse longuement les composantes rythmiques des poèmes qu'il se propose de traduire. Au même titre que l'*herméneutique* du traduire (à laquelle revient le mérite d'avoir attiré l'attention sur l'importance de la phase d'appropriation), l'*anthropologie* du traduire ne pourrait faire l'impasse sur la construction des significations possibles d'un texte, condition nécessaire, préalable à la phase proprement traductive.

l'anthropologue du traduire non seulement une rigueur et une vigilance constantes, mais aussi une prise de conscience du mécanisme réflexe d'effacement, dont il ne peut se targuer d'être à l'abri. C'est de la singularité d'un mouvement, de la mise en relation cohérente d'un ensemble d'indices rythmiques qu'il pourra déduire la sémantique sérielle qui soutend le texte à traduire. La *valeur heuristique* d'un tel travail de recherche consisterait à concevoir un « outil clé en main », qui s'articulerait autour de certains critères faisant partie intégrante de l'anthropologie du traduire. Parmi ces critères figureraient notamment : l'analyse des composantes rythmiques, la rencontre avec le sujet-écrivain dans le continuum traductif, la restitution du processus d'individuation (subjectivation), l'intangibilité de sa parole, la conscience de sa vulnérabilité. Muni d'un tel outil, le traducteur serait mieux à même d'aborder la phase proprement traductive, durant laquelle il s'agira d'élaborer une écriture suffisamment maîtrisée pour donner à l'autre l'occasion de parler. Soubassé d'éthique, cet outil se veut empreint par les préceptes de l'anthropologie du langage, soit par une approche marquée par des convictions fortes, qui sont autant de positions subjectives prétendant à un universalisme empirique ; ces positions se dégagent de la *critique* du signe (soit de la critique d'une théorie focalisée sur les conditions pragmatiques dans lesquelles est énoncé un message), et plus particulièrement de la critique des théories traductologiques fonctionnalistes. Car les positions défendues par Meschonnic convergent vers un seul impératif universel : celui de la solidarité absolue avec le devenir-sujet, avec son discours, qui constitue le lieu même de sa manifestation. Sans vouloir pousser trop loin l'analogie, cette notion de « solidarité » entretient un rapport d'identité partielle avec la notion d'« *intangibilité* », telle que défendue dans le célèbre article premier de la Loi fondamentale allemande, dont le libellé stipule : « La dignité de l'être humain est intangible » (Deutscher Bundestag 2012, p. 17).

- Retombées² [RÉFÉRENTIEL DE COMPÉTENCES] : Il s'agit, à l'instar du référentiel de compétences de l'EMT, d'élaborer un référentiel de compétences destiné spécifiquement aux étudiants inscrits en traduction littéraire. De premières concertations à ce sujet ont déjà eu lieu entre la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons et l'Université de Valenciennes qui dispose dans sa manière de concevoir et d'aborder le texte littéraire d'une expertise encore absente à la FTI. Compte tenu des développements scientifiques de la traductologie, la formation des traducteurs bénéficie actuellement de l'attention des théoriciens et des praticiens. Cette opportunité devrait être mise à profit pour réévaluer les pratiques actuelles et proposer de nouvelles voies permettant la formation

explicite de diverses compétences chez les futures générations de traducteurs. Au cœur d'une telle formation aux compétences, la dimension théorique de l'acte du traduire serait mise en exergue ; les traducteurs de demain ont en effet besoin de modélisations théoriques pour conscientiser le processus du traduire. L'avantage d'une base théorique solide, telle que l'offre l'anthropologie du traduire, est qu'elle fournit un contexte académique aux décisions traductionnelles à prendre. Plus la traduction est en interrelation directe avec les nouvelles technologies, plus les étudiants ont besoin de connaissances théoriques, susceptibles de leur fournir une bonne compréhension du « comment traduire ». Ce n'est qu'à cette condition qu'ils deviendront des professionnels informés, capables d'expliquer et de défendre leurs décisions traductionnelles. Par ailleurs, la dimension théorique est l'occasion de réunir la théorie et la pratique, de *réfléchir* à une *pratique* traduisante. Dans un cadre pédagogique reliant la théorie et la pratique, des outils conceptuels comme la théorie éthique de Meschonnic peuvent soutenir le « devenir-traducteur » dans la construction de ses compétences traductionnelles.

- Retombées³ [FORMATION DE L'INTERPRÈTE] : L'ampleur des déplacements de population résultant de conflits violents, en particulier au Moyen-Orient, en Afrique et en Amérique latine, requiert une réflexion en profondeur sur le type de soutien linguistique à apporter dans les sociétés d'accueil. Une telle réflexion est d'autant plus nécessaire que les politiques linguistiques poursuivies par les pays membres de l'Union européenne soulèvent bon nombre de questions éthiques quant à la manière d'accueillir la langue de l'autre. La recherche proposée ici est l'occasion de se faire rencontrer deux disciplines, qui paraissent par leur objet, leurs méthodes et leur fin, résolument divergentes : l'interprétation de service public et les techniques du jeu de l'acteur. Cette rencontre a déjà fait l'objet de réflexions dans la littérature consacrée à l'ISP (Şebnem Bahadır 2017), mais le champ reste majoritairement inexploré, tant sa modélisation fait appel à des critères non pas linguistiques mais théoriques. Les parallélismes entre l'acte théâtral et l'acte d'interpréter concernent leurs dimensions subjectives, celles qui président à l'écoute du spectateur dans le cas de l'acteur et celle qui préside à l'écoute du bénéficiaire dans le cas de l'interaction interprétée. Ici comme là, le texte « passe » à travers un corps, une voix, par les modulations rythmiques et prosodiques d'un sujet-interprétant ; le spectateur s'intéresse à la manière dont l'acteur actualise la parole théâtrale, tandis que le bénéficiaire d'une interaction interprétée porte son attention sur la façon d'actualiser le discours d'un intervenant primaire.

C'est à partir du 19^e siècle que le comédien est dans la ligne de mire des réflexions théâtrales et philosophiques. Dans le *Paradoxe sur le comédien* (Diderot 1830), Diderot s'intéresse aux liens entre la parole théâtrale et le sujet : « Qui est le sujet qui émane de la parole théâtrale ? », est la question qui sous-tend l'ouvrage programmatique de l'encyclopédiste des Lumières. Sa parution déclenche en Europe occidentale un débat soutenu sur la question de savoir si le bon acteur doit se prévaloir d'inventivité créative ou d'une solide formation technique. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que cette question cache en filigrane une autre thématique qui n'a cessé d'occuper les esprits des hommes et des femmes du monde théâtral. En effet, Diderot a été le premier à concevoir le discours théâtral, soit le discours porté sur scène, en tant que dynamisme interrelationnel, conditionné par des paramètres relevant de la relation avec autrui : la mémoire des émotions, l'imagination, l'inconscient créatif, les sensations procurées par l'exposition à un public, la dimension corporelle, la question de l'appropriation du rôle et la thématique de la spontanéité.

Un siècle plus tard, le premier programme de formation d'acteurs voit le jour, lorsque l'homme de théâtre russe, Konstantin Stanislavsky, se donne comme objectif de développer, par son travail avec les acteurs du théâtre d'art de Moscou, des compétences propres au jeu de la scène. Ses travaux ont sans aucun doute contribué à innover le théâtre du 20^e siècle et à donner à d'autres pionniers de la formation de l'acteur des impulsions significatives. Parmi ces pionniers figurent, outre Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov, Jacques Copeau et son neveu, Michel Saint-Denis. L'influence de ces deux derniers est palpable chez Maria Knebel, qui perpétue l'héritage de Stanislavsky et de Tchekhov en Russie, et indirectement chez Bertolt Brecht, qui opère le retournement des principes dramatiques du théâtre aristotélicien en introduisant l'effet-V, l'effet d'étrangeté ou de distanciation.

La méthode brechtienne n'est pas restée sans influence sur le travail de Joan Littlewood au Royaume-Uni et sur les hommes de théâtre nord-américains, qui ont formé, tels Lee Strasberg et Sanford Meisner, plusieurs générations d'acteurs de cinéma et de théâtre aux États-Unis. Une telle méthode d'entraînement spécialisée basée sur l'action promet d'intégrer des disciplines apparemment disparates (la voix, le mouvement et le jeu d'acteur) en une seule méthode d'enseignement. Les exercices sont fondés sur le principe selon lequel toutes les pensées et toute la palette émotive trouvent une expression physique

par l'intermédiaire de la voix et le corps, ce principe allant de pair avec des positions subjectives qui intègrent à la fois les dimensions corporelle et émotionnelle. Bouger, respirer, parler – tous ces mouvements portent l'émotion vers une expression visible. Ce sont des actions intégrées qui acheminent les émotions vers des signes extérieurs, révélateurs d'un caractère ou d'un sentiment. Se déplacer est une action, respirer est une action, s'exprimer en est une autre. L'art dramatique s'intéresse de près à la question de savoir comment ces actions se combinent pour donner lieu à une expression de la pensée ou d'un sentiment. Il me semble qu'il ne peut être que dans l'intérêt de la formation de l'interprète de regarder de près comment les hommes et les femmes du théâtre sensibilisent leurs jeunes recrues aux enjeux des actions humaines.

Références bibliographiques des auteurs mentionnés

- Abel, J. (2014). *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik : « Die Aufgabe des Übersetzers » im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit*. Aisthesis.
- Analyse et traitement informatique de la langue française. (s. d.). *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/>
- Arendt, H. (2002 [1951]). *Les Origines du totalitarisme*. Eichmann à Jerusalem. Quarto Gallimard.
- Aristote. (1990). *Poétique*. Édition et Traduction de Michel Magnien. Le livre de Poche.
- Aristote. (2001). *Catégories* (R. Bodéüs, Éd.). Belles-Lettres.
- Austin, J. (1970 [1962]). *Quand dire, c'est faire*. Traduction et Introduction de Gilles Lane. Seuil.
- Bahadır, S. (2017). *The Changing Role of the Interpreter : Contextualising Norms, Ethics and Quality Standards* (Routledge éd.). Routledge.
- Barbanti, R. (Éd.). (2018). *Transitions des arts, transitions esthétiques : Processus de subjectivation et des croissances*. L'Harmattan.
- Barbier, C. (2021). *Le Monde selon Feydeau : Portes qui claquent, maris cocus, quiproquos et fous rires*. Tallendier.
- Barrucand, D. (1970). *La catharsis dans le théâtre : la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*. Epi (« Hommes et groupes »).
- Benveniste, E. (1966). CHAPITRE XXI. De la subjectivité dans le langage. In *Problèmes de linguistique générale : Tome I* (pp. 258-266). Gallimard.
- Benveniste, É. (1980). *Problèmes de linguistique générale : Tome II*. Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- Bernier, M.-F. (2011). *Ethique et déontologie du journalisme*. Les Presses de l'Université de Laval.
- Berthet, D. (Éd.). (2011). *Esthétique de la rencontre*. L'Harmattan.
- Bertrand, M. (2005). Qu'est-ce que la subjectivation ?. *Le Carnet PSY*, 96, pp. 24-27. <https://doi.org/10.3917/lcp.096.0024>
- Bissardon, S. (2013). *Guide du langage juridique : vocabulaire, pièges et difficultés*. LexisNexis.
- Boucher, M., Pleyers, G., & Rebughini, P. (Éds.). (2017). *Subjectivation et déssubjectivation : Penser le sujet dans la globalisation*. Maison des sciences de l'homme.
- Bouko, C. (2011). *Théâtre et réception. Le théâtre postdramatique*. Peter Lang.
- Brecht, B. (1975). *Werke in fünf Bänden. I. Stücke. II. Stücke. III. Gedichte. IV. Geschichten. V. Schriften*. Aufbau.
- Brecht, B. (1981). *Gedichte. Werke in fünf Bänden (N° 3)*. Aufbau.
- Cahn, R. (2016). *Le sujet dans la psychanalyse d'aujourd'hui*. Presses universitaires de France.
- Calin, R., & Tinland, O. (2017). *La subjectivation du sujet : études sur les modalités du rapport à soi-même*. Hermann.
- Cathelineau, P. (2009). Le compagnonnage du poète. *La revue lacanienne*, 4, 132-134. <https://doi.org/10.3917/lrl.092.0132>
- Choinière, M.-H. (2014). *Subjectivation politique et communauté : réflexions autour de Rancière*. Omniscryptum GmbH & Company Kg.
- Claudé, P. (1940). *L'annonce faite à Marie. Version définitive pour la scène*. Gallimard.
- Cognet, M., Montgomery, C., & Centre de Santé et de Services Sociaux de La Montagne (Éds.). (2007). *Éthique de l'altérité : la question de la culture dans le champ de la santé et des services sociaux*. Presses de l'Université Laval (= Collection sociétés, cultures et santé).
- Corneille, P. (1980). *Œuvres complètes (n° 3)*. Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.
- Cornu, G. (2005). *Vocabulaire juridique*. Presses universitaires de France.
- De Musset, A. (2017). *Un Spectacle dans un fauteuil*. Bibliolife DBA of Bilibio Bazaar II LLC.

- De Rivarol, A. (1785). *De l'universalité de la langue française : discours qui a remporté le prix à l'Académie de Berlin en 1784*. Prault.
- Deutscher Bundestag. (2012). *Loi fondamentale pour la République fédérale d'Allemagne*. Bundestag allemand.
- Diderot, D. (1830). *Paradoxe sur le comédien : ouvrage posthume*. A. Sautelet.
- Doat, L. & Glon, M. (2007). Le danseur et l'émotion. *Repères, cahier de danse*, 19(1), 3–4. <https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2007-1-page-3.htm>
- EASO, & FRONTEX (Éds.). (2016). *Guide pratique : Accès à la procédure d'asile*. Publications de l'Union européenne. <https://doi.org/10.2847/23807>
- EMT. (2017). *Référentiel de compétences European Master's of Translation*. Commission européenne Bookshop.
- Espagne, M. & Maufroy, S. (2011). La philologie allemande, figures de pensée. *Revue germanique internationale. La philologie allemande, figures de pensée.*, 14. <https://doi.org/10.4000/rgi.1269>
- Fontane, T. (1959–1975). Die Brück am Tay. In E. Gross, K. Schreinert, R. Bachmann & C. Jolles (Hrsg.), *Sämtliche Werke Bd. 1–25* (Bd. 20, S. 165–167). Nymphenburger Verlagshandlung.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Gil, D. (2005). *La traduction. La comprendre, l'apprendre*. Presses universitaires de France.
- Giovannoni, A., & Guilhaumou, J. (2008). *Histoire et subjectivation*. Kimé.
- Görbert, J. (2019). Gefühl und Gedächtnis in der Moderne. Lyrikologische Modellanalyse zu Bertolt Brechts Erinnerung an die Marie A. (1920). *Recherches germaniques*, 171–188. <https://doi.org/10.4000/rg.1477>
- Hagedstedt, L. (Hrsg.). (2003). *Die Lieblingsgedichte der Deutschen*. Piper.
- Hegel, G. W. F. (1997). *Cours d'esthétique. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Veronika Von Schenck* (N° 2). Aubier (Bibliothèque philosophique).
- Hegel, G. W. F. (2012). *Phénoménologie de l'esprit. Traduction et présentation par Jean-Pierre Lefebvre*. Flammarion.
- Henckel von Donnersmarck, F. [Sony Pictures Classics]. (2007, 9. Januar). *Das Leben der Anderen. Official Trailer* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=n3_iLOp6IhM
- Henschelmann, K. (1999). *Problembewusstes Übersetzen: Französisch-Deutsch*. Narr.
- Jaeger, D. (2007). *Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Aisthesis.
- Janke, P. (2005). *Literaturpreis Elfriede Jelinek*. Praesens Verlag.
- Jelinek, E. (1997). *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. rororo.
- Jelinek, E. (2013). *Meine gute Textwurst*. Site Elfriede Jelinek. <https://www.elfriedejelinek.com/>
- Jenny, L. (2010). Une difficulté dans la pensée du style. *Critique*, 752-753, 36-46. <https://doi.org/10.3917/criti.752.0036>
- Kaës, R. (1993). *Le groupe et le sujet du groupe Éléments pour une théorie psychanalytique du groupe*. Dunod.
- Kammerer, F. (2009). *Nietzsche, le sujet, la subjectivation : une lecture d'Ecce homo*. L'Harmattan.
- Kierkegaard, S. (1969). *Les Oeuvres de l'amour et la Dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse. Traduit par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau* (Vol. 14). De l' Orante.
- Kierkegaard, S. (1977). *Le concept de l'angoisse. Traduit par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau*. Gallimard.
- Konicheckis, A. (2015). *De génération en génération : la subjectivation et les liens précoces*. Presses Universitaires de France.

- Legault, G. (1977). *La structure performative du langage juridique*. Presses de l'Université de Montréal.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique. Essai traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru*. Arche.
- Leopizzi, M. (2012). Le dictionnaire Meschonnic. Dans : M. Leopizzi, *Henri Meschonnic dans tous ses états : Poème, essai, langage* (pp. 425-514). Paris : Hermann.
- Lerat, P. (2017). *Vocabulaire du juriste débutant : décrypter le langage juridique*. Ellipses.
- Lessing, G.-E. (1885). *Dramaturgie de Hambourg. Traduction de M. Ed. de Suckau*. Didier.
- Lösener, H. (1999). *Der Rhythmus in der Rede. Linguistische und literaturwissenschaftliche Aspekte des Sprachrhythmus*. Niemeyer (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 59).
- Lösener, H. (2006). *Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse*. Fink.
- Lösener, H. (2017). *Gegenstimmen. Eine Dramendidaktik. Mit Leseübungen zu Szenen aus Brechts Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Schneider Hohengehren.
- Malblanc, A. (2004 [1968]). *Stylistique comparée du français et de l'allemand*. Didier.
- Mansion, S. (1946). La première doctrine de la substance : la substance selon Aristote. *Revue philosophique de Louvain*, 44(3), 349-369. <https://doi.org/10.3406/phlou.1946.4064>
- Marguerat, D. & Adrian, C. (Éd.). (2000). *Intertextualités. La Bible en échos*. Labor et Fides.
- Martin, J.-F. (2011). *Fables Esope*. Milan.
- Martin, S. (2017). *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Marie Delarbre.
- Martin, S. (2009). Hommage : Henri MESCHONNIC, la rime et la vie. *Le français aujourd'hui*, 165, 123-125. <https://doi.org/10.3917/lfa.165.0123>
- Marx, W. (2011). La véritable catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la Poétique. *Poétique*, 2, 131-154. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-2-page-131.htm>
- Meschonnic, H. (1974). Fragments d'une critique du rythme. *Langue française. Poétique du vers français*, 23, 5-23. <https://doi.org/10.3406/lfr.1974.5679>
- Meschonnic, Henri. « Présentation », *Le Langage Heidegger*, sous la direction de Meschonnic Henri. Presses universitaires de France, 1990, pp. 5-12.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier poche.
- Meschonnic, H. (1999, août/novembre). *Manifeste pour un parti du rythme*. HENRI MESCHONNIC 1999. <http://www.berlol.net/mescho2.htm>
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier/poche.
- Meschonnic, H. (s. d.). *VERDIER*. <https://editions-verdier.fr/auteur/henri-meschonnic/>
- Meschonnic, H. (2002). Henri Meschonnic : Le rythme du poème dans la vie et la pensée (première partie). *Le français aujourd'hui*, 137, 121-128. <https://doi.org/10.3917/lfa.137.0121>
- Meschonnic, H. (2005). Saussure ou la poétique interrompue. *Langages*, 159, 10-18. <https://doi.org/10.3917/lang.159.0010>
- Meschonnic, H. (2005). Embibler la voix. *Le français aujourd'hui*, 150, 29-32. <https://doi.org/10.3917/lfa.150.0029>
- Meschonnic, Henri (2005). « La voix-poème comme intime extérieur », Marie-France Castarède éd., *Au commencement était la voix*. Érès, pp. 61-67.
- Meschonnic, H. (2007). *Éthique et politique du traduire*. Verdier.
- Meschonnic, H. (2007). *Éthique et Politique du traduire*. Verdier.
- Meschonnic, H. (2008). *Dans le bois de la langue*. Laurence Teper.

- Meschonnic, H. (2009). *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. (2^e éd.). Verdier.
- Meschonnic, H. (2010). Le langage comme éthique. Dans : Tristan Garcia-Fons éd., *Inventer avec l'enfant en CMPP* (pp. 31-40). Toulouse, France : Érès.
<https://doi.org/10.3917/eres.garci.2010.01.0031>
- Molière, F. (2012). Angoisse. Dans : Monique Formarier éd., *Les concepts en sciences infirmières : 2^{ème} édition* (pp. 68-70). Toulouse, France: Association de Recherche en Soins Infirmiers. <https://doi.org/10.3917/arsi.forma.2012.01.0068>
- Morel, P.-M. (2007). *De la matière à l'action. Aristote et le problème du vivant*. Vrin.
- Nietzsche, F. (2015 [1872]). *La naissance de la tragédie. Traduction et présentation par Céline Denat*. Flammarion.
- Oberprantacher, A., & Siclodi, A. (2016). *Subjectivation in Political Theory and Contemporary Practices*. Palgrave Macmillan.
- Pinson, J.-C. (2001). *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel : Champ Vallon.
- Platon. (1997). *Le sophiste*. Flammarion.
- Richard, F., & Wainrib, S. (2006). *La subjectivation*. Dunod.
- Sarrazac, J.-P. (2007). Études théâtrales. *La reprise (réponse au postdramatique)*, 38–39, 7–18.
- Risset, J. (2021). *Dante. La divine comédie*. Flammarion.
- Rivarol, A. (1785). *De l'universalité de la langue française. Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Berlin en 1784* (2^{ème} éd.). Prault.
- Sarrazac, J. (2007). La reprise : (réponse au postdramatique). *Études théâtrales*, 38-39, 7-18.
<https://doi.org/10.3917/etth.038.0007>
- Scherer, J. (2014 [1950]). *La dramaturgie classique*. Colin.
- Schick, S. (2017). La traduction comme enjeu de pouvoir : Approches socio-politiques d'une pratique culturelle (xvii^e-xxe siècle). *Hypothèses*, 20, 315-324.
<https://doi.org/10.3917/hyp.161.0315>
- Service public fédéral justice. (2017). *Arrêté royal fixant le code de déontologie des traducteurs, interprètes et traducteurs-interprètes jurés désignés en application de la loi de 10 avril 2014*. Moniteur Belge. http://www.ejustice.just.fgov.be/mopdf/2017/05/31_1.pdf#Page17
- Service Public Fédéral Justice. (2002). *Moniteur Belge*. Publication conforme aux articles 472 à 478 de la loi-programme du 24 décembre 2002.
- Sierra, P. (2020). *Frontières*. Ellipses.
- Sirjacq, L. C. (Trad.) (1997 [1979]). *Elfriede Jelinek. Ce qui arriva quand Nora quitta son mari ou les pilliers de la société*. L'Arche.
- Sourioux, J.-L., & Lerat, P. (1975). *Le langage du droit*. Presses universitaires de France.
- Störig, H.-J. (1963). Die Aufgabe des Übersetzens. Dans *Das Problem des Übersetzens : Vol. VIII* (p. 155-169). Wege der Forschung.
- Tisseron, S., Virole, B., Givre, P., Tordo, F., Triclot, M., & Leroux, Y. (Éds.). (2013). *Subjectivation et empathie dans les mondes numériques*. Dunod.
- Von Donnersmarck, F. (2019). *Das Leben der Anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck* (8. éd.). Suhrkamp taschenbuch 3908.
- Wecksteen, C. (2020). *La traductologie dans tous ses états*. Artois Presses Université.
- Wilke, M. (2003). Wieslers Umkehr. In F. von Donnersmarck (Éd.), *Das Leben der Anderen. Filmbuch von Florian Henckel von Donnersmarck* (S. 201–213). Suhrkamp taschenbuch 3908.
- Wysocki, L.-G. (1892). *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII^e siècle*. Bouillon.
- Yousfi, L. (2014). Kierkegaard : de l'angoisse d'exister. *Sciences Humaines*, 256, 33-33.
<https://doi.org/10.3917/sh.256.0033>

ANNEXES

Abécédaire et curriculum vitae

Abécédaire de l'anthropologie du traduire

- accueil
- acheminement
- acheminer
- achèvement
- acte du traduire
- acte écrivant
- acte littéraire
- acte traductif
- activité d'interpréter
- acteur
- action du traduire
- action par le langage
- action traduisante
- agentivité
- altérité
- analyse des constituantes rythmiques
- animisme
- angoisse
- anthropologie du langage
- anthropologue du langage
- attitude traduisante
- autre-sujet
- binarisme
- catégorie(s) de l'éthique
- catégorie(s) de la subjectivité
- catharsis
- cheminement
- composante
- compréhension globale
- code déontologique du traducteur
- configuration
 - configuration poétique du sujet
 - Convention européenne des droits de l'Homme
 - corps
 - corps-à-corps de deux devenir-sujets
 - corps dansant
 - corps en train de faire
 - corps fait au langage
 - continuum
 - continuum « texte à traduire – texte traduit »
 - crainte
 - critique
 - critiquer
 - danse
 - danseur
 - défenseur(s) du signe
 - devenir-sujet
 - dimensions éthico-politiques
 - dimension processuelle
 - discours
 - drame-dans-la-vie
 - drame-de-la-vie
 - droits de l'Homme
 - droits fondamentaux
 - dyade « sujet-écrivain – sujet-traduisant »
 - émanation
 - écriture effaçante
 - écriture restituante
 - écriture traductive
 - effaçante
- encastrer
- enjeux du traduire
- éthique du traducteur
- être de langage
- explosion(s) combinatoire(s)
- exprimer
- *faire*
- faiseur
- fonctionnalisme
- fonctionnement
- force poétique
- forme d'individuation
- forme-sujet
- gens en action
- guide
- historicité
- horizontalité du transfert
- identité
- immanence
- individuation
- intangibilité (de la parole)
- intensité émotionnelle
- intensité rythmique
- interaction langagière
- interaction interprétée
- interprétation de service public
- interprétée
- interprète
- interpréter
- intersubjectivité
- intervenant primaire
- intangibilité

- langage
- logique binaire
- manière d'être-
dans-le-langage
- matriochka
- modalité d'agir
- modeler
- mouvance
- mouvance
rythmique
- mouvement (de la
parole)
- musée Grévin des
idées reçues
- mutualité
- nouveaux arrivants
- parole
- paroxysme
rythmique
- penseur-poète
- penseur-poéticien
- pétrification (du
mode de pensée
sémiotique)
- peur
- pitié
- poésie tragique
- poète-traducteur
- poéticien du faire
- poétique du
traduire
- politique du
traduire
- *porter à son
paroxysme*
- position subjective
- postdramatique (*le
théâtre*) :
- précepte
- préceptes du
traduire éthique
- référentiel de
compétences
- renouvellement
- répétition
- quid traduire ?
- réciprocité
- retrouver Aristote
- rythme
- skopos
- sémantique sérielle
- sensibilité
posturale
- solidarité (avec le
sujet-écrivain)
- soubassé
- subjectivation
- subjectivation
maximale
- subjectivité
- subjectivité et
sciences humaines
- sujet-auteur
- sujet-écrivain
- sujet-du-traduire
- sujet éthique
- sujet
- kierkegaardien
- sujet
- meschonnicien
- sujet-parlant
- sujet poétique
- sujet politique
- sujet-traduisant
- sursaut subjectif
- système de
discours
- *tendre vers*
- texte à traduire
- texte traduit
- théorie traductive
- théorie du traduire
- traducteur
- traducteur-écrivain
- traduire éthique (*le*)
- tragédie
- transformation
- transformation du
sujet
- transformation de
deux sujets
- triade
- transformer
- unicité
- utopie
- vie
- vivant
- vivre
- voix
- vulnérabilité
- yeux

Curriculum Vitae

EXPÉRIENCE PROFESSIONNELLE

depuis octobre 2015	Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons	Chargée de Cours (= Maître de Conférence)
d'octobre 2011 à septembre 2015	Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons	Assistante sous mandat : enseignement et rédaction d'une dissertation doctorale ; soutenance à l'Université de Namur le 27 mars 2013
d'octobre 2010 à août 2011	Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons	Assistante pédagogique : enseignement et rédaction d'une dissertation doctorale
de janvier 2006 à août 2010	Institut Libre Marie Haps, Bruxelles	Maître assistante : enseignement et inscription au doctorat en janvier 2008
de septembre 2001 à juin 2003	Christophorus-Gymnasium Königswinter près de Bonn, www.cjd-koenigswinter.de	Enseignement dans un lycée : allemand langue maternelle et français langue étrangère
de février 2000 à juillet 2001	École Européenne, Mol, www.esmol.be/en	Enseignante suppléante : allemand langue maternelle et français langue étrangère
de mai 1998 à juin 1998	École Européenne de Bruxelles II – Woluwé, Bruxelles www.eeb2.be/en/home	Enseignante suppléante : allemand langue maternelle et français langue étrangère

FORMATION UNIVERSITAIRE

1^{er} juillet – 30 septembre 2015	Formation postdoctorale, University of Education Heidelberg	Projet de recherche portant sur le concept du rythme en traduction
janvier 2008 – février 2013	Formation doctorale, Université de Namur	Formation en « langues et lettres », École doctorale Langues et Lettres ED3
août 1999 – juillet 2001	Formation pédagogique, « Zentrum für Lehrerbildung », Bonn	« Zweites Staatsexamen » (diplôme d'état de professeur de lycée), réussite avec la plus grande distinction
octobre 1995 – juin 1997	Études universitaires en philologie romano-germanique (partie 2), Université d'Aix-la-Chapelle	« Erstes Staatsexamen » (diplôme d'état), réussite avec la plus grande distinction
septembre 1991 – juillet 1994	Études universitaires en sciences théâtrales, Études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain	Maîtrise en études théâtrales ; réussite avec grande distinction
septembre 1988 – juillet 1991	Études universitaires en philologie romano-germanique (partie 1), Université de Cologne	Diplôme de premier cycle

PUBLICATIONS

Section A : Co-édition d'ouvrages (4)

- (1) En coédition avec Fauvaux, T., Gortchanina, O., Gravet, C., Papayannopoulou, E., & Pieropan, L., (2013). *Traductrices et traducteurs belges*. Université de Mons (coll. Travaux et documents).
- (2) En coédition avec Fauvaux, T., Gravet, C., Papayannopoulou, E., Pieropan, L., & Rondou, K. (2016^a). *Marie Delcourt Nouvelles* (N° 7). Université de Mons Collection (coll. Travaux et documents).
- (3) En coédition avec Gravet, C. (2016^b). *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraire des oeuvres et des personnes* (N° 9). Université de Mons (coll. Travaux et documents).
- (4) En coédition avec Berré, M., Kefer, A., Letawe, C., Reuter, H., & Vanderbauwhede, G. (2019). *La formation grammaticale du traducteur. Enjeux didactiques et traductologiques*. Septentrion.

Section B : Textes non publiés (4)

- (1) Costa, B. (1994, juillet). « Die Übergangsgesellschaft » de Volker Braun. Analyse d'une pièce relevant d'une société en transition. (Travail de fin d'Études). Centre d'Études Théâtrales/UCLouvain.
- (2) Costa, B. (1997, juillet). La valeur thérapeutique du processus cathartique dans la tragédie : monde théâtral et psychanalyse (Travail de fin d'Études). Institut de philologie romane/RWTH Université d'Aix-la-Chapelle.
- (3) Costa, B. (2015, septembre). « Halte aux larmes de crocodile ! » L'Éthique et *Politique du traduire* de Meschonnic en traduction allemande. Rapport de recherche doctorale.
- (4) Costa, B. (2018, septembre). Traduction et intelligence artificielle. Rapport d'activités du colloque Traduction et intelligence artificielle.

Section C : Ouvrages (2)

- (1) Costa, B. (2014). *Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville*. Narr Francke Attempto.
- (2) Costa, B. (Trad.), Lösener, H., & Viehöver, V. (Éds.). (2021). *Henri Meschonnic : Ethik und Politik des Übersetzens*. Matthes & Seitz.

Section D : Chapitres dans des ouvrages collectifs à comité scientifique (11)

- (1) Costa, B. (2015). L'accompagnement du « mémoire de traduction » : outils pour l'élaboration de l'introduction. Dans C. Gravet (Éd.), *Écriture scientifique, écriture sous contraintes ? Textes réunis et édités par Catherine Gravet*, 5, (pp. 135-146).
- (2) Costa, B. (2016^a). *La poétique meschonnicienne : une poétique brachylogique ?* Dans C. Gravet (Éd.), *La nouvelle brachylogie* (pp. 155-162). Travaux et documents (n° 1). Université de Mons. Service de Communication écrite.
- (3) En co-écriture avec Gravet, C. (2016^b). Introduction : Belgique francophone : les auteur.e.s traduisent et leurs œuvres sont traduites. Dans C. Gravet (Éd.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraire des œuvres et des personnes* (N° 9, pp. 5-10). Université de Mons. Service de Communication écrite.

- (4) Costa, B. (2016^c). La traduction au service de l'écriture de l'autre : la production littéraire de Stefan Zweig durant les années Verhaeren. Dans B. Costa & C. Gravet (Éds.), *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraire des œuvres et des personnes* (N° 9, pp. 41-57). Université de Mons. Service de communication écrite.
- (5) Costa, B. (2017). Traduire le vaudeville par le rythme : la mise en voix du théâtre de Labiche et de Feydeau par Elfriede Jelinek. Dans D. Klein & A. Vennemann (Éds.), « *Machen Sie was sie wollen !* » *Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks* (N° 13, pp. 262-272). Praesens.
- (6) En co-écriture avec Berré, M., Kefer, A., Letawe, C., Reuter, H., & Vanderbauwhede, G. (Éds.). (2019^a). *La formation grammaticale du traducteur : enjeux didactiques et traductologiques*. Dans M. Berré, B. Costa, A. Kefer, C. Letawe, H. Reuter, & G. Vanderbauwhede (Éds.), *La formation grammaticale du traducteur : enjeux didactiques et traductologiques* (pp. 15-35). Presses universitaires du Septentrion.
- (7) En co-écriture avec Van Gysel, B. (2019^b). Grammaire et rythme – Une complétude difficile à atteindre. Dans M. Berré, B. Costa, A. Kefer, C. Letawe, H. Reuter, & G. Vanderbauwhede (Éds.), *La formation grammaticale du traducteur : enjeux didactiques et traductologiques* (pp. 77-91). Presses universitaires du Septentrion.
- (8) Costa, B. (2021^a). Les personnages dans les nouvelles de Marie Delcourt : traduire le non-conformisme. Dans C. Gravet & K. Lievois (Éds.) *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction* (pp. 137-151). Peter Lang.
- (9) Costa, B. (2021^b). Théorie du rythme et post-édition : un amalgame impossible ? Dans N. Mälzer & M. Agnetta (Éds.), *Le concept du rythme d'Henri Meschonnic dans la traduction et la traductologie* (pp. 95-105). Olms.
- (10) Costa, B. (2021^c). Charon versus Hieronymus. Überlegungen zum inflationären Gebrauch einer Übersetzungsmetapher. Dans M. Lacheny, N. Rentel & S. Schwerter (Éds.), « *It's all Greek to me* ». *Mehrsprachigkeit aus interdisziplinärer Sicht* (pp. 241-258). Ibidem.

Section E : Articles dans des revues avec comité scientifique (7)

- (1) Costa, B. (2008). *Kann ein Mensch, der die Kunst liebt, noch schlecht sein? Florian Henckel von Donnersmarck's Film « Das Leben der Anderen » im landeskundlichen DAF-Unterricht*. BGDV-Rundbrief. Mitteilungsblatt des Belgischen Germanisten- und Deutschlehrerverbands, 20 (24), (pp. 25-35).
- (2) Costa, B. (2010). *Le théâtre de Labiche et de Feydeau vu et traduit par Elfriede Jelinek*. *Translatio in fabula : enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, (pp. 205-225). <https://books.openedition.org/pusl/1536?lang=fr>
- (3) Costa, B., Dupont, B., Viehöver, V., & (2015). *Die Thesen der vergleichenden Stilistik und die Rhythmus-Theorie Henri Meschonnic's : ein ungleiches Gespann ?* *Intervalles*, 7, (pp. 23-39). <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/costa.pdf>
- (4) Costa, B. (2016). *Traduire les discours et les contre-discours politiques : L'allocution d'Angela Merkel devant le Parlement européen*. *SSALH*, 109, (pp. 53-73).
- (5) Costa, B. (2017^a). *Per interpretationem ad hominem: Der Rhythmusbegriff Henri Meschonnic's und die Frage nach seiner konkreten Anwendbarkeit*. BGDV Rundbrief. Mitteilungsblatt des Belgischen Germanisten- und Deutschlehrerverbands, 29 (33), (pp. 5-14).

- (6) Costa, B. (2017^b). *Traduire la dimension littéraire du discours politique : l'allocution prononcée par le chancelier Adenauer à l'occasion de la signature des Traités de Rome*. Cahiers internationaux de symbolisme. Sciences et Littérature, 146–147-148, (pp. 269-280).
- (7) Costa, B. (à publier). *Zwischen Fürsorge und Neutralität. Die Bedeutung des Angskonzepts Sören Kierkegaards für die Praxis der Behördendolmetscher*innen*. Dans M. Agnetta, L. Cercel & B. O'Keefe (Éds.), *Cognition and Hermeneutics. Convergences in the Study of Translation*. Yearbook of Translational Hermeneutics, 2.

Section F : Traductions (3)

- (1) Costa, B. (2019). *Thierry. Traduction vers l'allemand*. Dans Marie Delcourt : Nouvelles (N° 12, pp. 32-41). Université de Mons. Service de Communication écrite.
- (2) Costa, B. (Trad.), Sepp, A. (sous presse^a). La politique de persécution menée à Dresde : stratégies spatiales d'auto-préservation dans les journaux intimes de Victor Klemperer (partie 1). *Les Cahiers de la Mémoire contemporaine. Écrire une ville, habiter une ville : représentations spatiales des persécutions en Europe occupée (1940-1944)*.
- (3) Costa, B. (Trad.), Sepp, A. (sous presse^b). La politique de persécution menée à Dresde : stratégies spatiales d'auto-préservation dans les journaux intimes de Victor Klemperer (partie 2). *Les Cahiers de la Mémoire contemporaine. Écrire une ville, habiter une ville : représentations spatiales des persécutions en Europe occupée (1940-1944)*.

Section G : Comptes rendus (2)

- (1) Costa, B. (2009). Arteel, Inge / Müller, Heidi Margrit (Hg.) : Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater ? 9.–10. November 2006. Wetteren : Contactforum 2008. *Germanistische Mitteilungen*, 69, pp. 78-80.
- (2) Costa, B. (2020). Agnetta, Marco / Amido Lozano, Maria Teresa / Cercel, Larisa (Hg.) : Kreativität und Hermeneutik in der Translation. Tübingen : Narr Francke Attempto 2017. *Al-Kīmīya*, 18, pp. 113-118. <https://journals.usj.edu.lb/al-kimiya/article/view/537/486>

Section H : Articles publiés sur des sites web (3)

- (1) Costa, B., & Schenkermayr, C. (2018, 20 avril). *Ein Lachen, das mit der Erkenntnis der eigenen Ohnmacht einhergeht. Gedanken und Reflexionen zu den Beiträgen von Lisa Wolfson/Lutz Ellrich, Karen Jürs-Munby und Ingrid Hentschel. E-mail-Wechsel zwischen Béatrice Costa und Christian Schenkermayr*. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejfz/PDF-Downloads/Komik_Costa_Mailwechsel.pdf
- (2) Costa, B. (2019, 9 décembre). *La FTI-EII, membre d'une grande famille européenne*. UMONS 2020. <https://web.umons.ac.be/fti-eii/fr/2019/12/09/la-fti-eii-membredune-grande-famille-europeenne>
- (4) Costa, B. (2021, 20 août). *Description des finalités*. Université de Mons - Offre de formation. <https://web.umons.ac.be/fti-eii/fr/loffre-de-formationen/2eme-cycle-master/>

COMMUNICATIONS A DES COLLOQUES INTERNATIONAUX (8)

- (1) Costa, B. (2009, 29 mai). *Elfriede Jelinek : traductrice de Feydeau et de Labiche*. Colloque « Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions », 28 au 29 mai, Université Saint-Louis.
- (2) Costa, B. (2014, 27 février). L'accompagnement du « mémoire de traduction » : outils pour l'élaboration de l'introduction. Journée d'étude « Écriture scientifique, écriture sous contraintes ? », Université de Mons.
- (3) Costa, B. (2014, 28 mars). *Traduire le vaudeville par le rythme*. Colloque « Faites ce que vous voulez ! Faire, défaire, contrefaire l'autorité. Regards croisés sur Jelinek », 27 au 29 mars 2014, Université Lumière Lyon II, France.
- (4) Costa, B. (2014, 14 décembre). *Les personnages dans les nouvelles de Marie Delcourt : traduire le non-conformisme*. Colloque « La traduction de la littérature belge francophone », 13 au 14 décembre 2018, Université de Mons.
- (5) Avec Van Gysel, B. (2017, 10 mars). *Grammaire et rythme – Une complétude difficile à atteindre*. Colloque « Quelle formation grammaticale pour de futurs traducteurs ? », 9 au 10 mars 2017, Université de Mons.
- (6) Costa, B. (2019, 4 octobre). *Rythme et postédition : un amalgame impossible ?* Colloque « Le concept du rythme d'Henri Meschonnic dans la traduction et la traductologie », 2 au 4 octobre 2019, Université de Hildesheim, Allemagne.
- (7) Costa, B. (2021, 15 octobre). *Entre service de la personne et neutralité. La gestion de la pulsion d'angoisse en interaction de service social avec interprète*. Colloque « Traduction et migration », 14 au 16 octobre 2021, UPHF, France.
- (8) Costa, B. (2021, 3 décembre). *Charon vs. Hieronymus. Über den inflationären Gebrauch einer Übersetzungsmetapher*. Colloque « Mehrsprachigkeit aus interdisziplinärer Sicht », 2-4 décembre, Westfälische Hochschule Zwickau, Allemagne.

ENCADREMENT DOCTORAL

Thèses (1) :

En copromotion avec Catherine Gravet. L. Kazmierczak, *Le théâtre symboliste de Maeterlinck : stratégies de traduction et influences dans les espaces russe et allemand*, Université de Mons & UPHF (France), Membres du Comité d'accompagnement : H. Roland, K. Henry, O. Gortchanina.

Membre de comités d'accompagnement (7) :

- (1) Chauveau, I., *Étude comparée des stylistiques et thématiques mythiques dans la littérature contemporaine : genre et langue*, Université de Mons & UPHF (France), Promotrices : S. Schwerter & C. Gravet. Membres dans le comité : B. Costa, L. Pieropan, K. Rondou (Thèse soutenue le 26 novembre 2021 : participation en tant que secrétaire du jury).
- (2) Delizée, A., *Du rôle de l'interprète en santé mentale : analyse socio-discursive de ses positions subjectives au sein de la triade thérapeute-patient-interprète*, Promotrice : C. Michaux (Thèse soutenue le 19 juin 2018 : participation en tant que présidente du jury).

- (3) Gaaoul, I., *Fermeture et ouverture dans la littérature d'Amélie Nothomb : du centrément au décentrement*, Université de Mons & Université Soussa, Promotrices : C. Gravet & A. Chelly. Membres dans le comité : B. Costa, L. Pieropan.
- (4) Kefer, A., *Quelle grammaire pour les cours de langue allemande aux futurs traducteurs allemand-français ?* Promoteurs : M. Berré & I. Noël. Membres dans le comité : B. Costa, C. Letawe, G. Vanderbauwhede, R. Möller.
- (5) Noël, C., *L'adaptation des spectacles d'humour québécois en Europe : entre nécessité et altération ?*, Université de Mons & UPHF (France), Promotrices : S. Schwerter & C. Gravet. Membres dans le comité : B. Costa, K. Henry, K. Lievois (Thèse soutenue le 23 avril 2021 : participation en tant que secrétaire du jury).
- (6) Slunecko, M., *Les romans de Jacqueline Harpmann : traduction épïcène/féministe ?*, Université de Mons, Promotrice : C. Gravet. Membres dans le comité : B. Costa, L. Ghesquiere, S. Schwerter.
- (7) Vincent, V., *Sens et Sensibilité de l'Ironie matrimoniale de Jane Austen dans les traductions en français du roman « Sense & Sensibility »*, Université de Mons, Promoteur : A. Piette (Thèse soutenue le 13 mars 2018 : participation en tant que présidente du jury).

RESPONSABILITÉS SCIENTIFIQUES ET ADMINISTRATIVES

Séjour de recherche de plus d'une semaine

Heidelberg, Allemagne, Pädagogische Hochschule Heidelberg, séjour de recherche consacré à la notion du rythme, 1er juillet au 30 septembre 2015, financé conjointement par le

- DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst)
- Fonds Franeau Mobilité
- Bourse décernée par la University of Education de Heidelberg

Organisation de Journées d'étude (1)

- (1) Avec l'ambassade allemande (2020, 12 mars). Journée d'étude consacrée à l'*Interculturalité*, Université de Mons, 12 mars 2020.

Colloques : participation en tant que membre du comité organisateur et/ou en tant que présidente de séance (5)

- (1) Journée d'étude *Écriture scientifique, écriture sous contraintes ?*, Université de Mons, 27 février 2014.
- (2) Colloque international *La Nouvelle Brachylogie : écriture scientifique, littérature, traductologie, didactique et interdisciplinarité*, Université de Mons, 28 au 29 avril 2016.
- (3) Colloque international *Quelle formation grammaticale pour de futurs traducteurs*, Université de Mons, 9 au 10 mars 2017.
- (4) Colloque international *La traduction de la littérature belge francophone*, Université de Mons, 13 au 14 décembre 2018.

- (5) Colloque international *Traduction et migration*, Université de Valenciennes et Westsächsische Hochschule Zwickau, 14 au 16 octobre 2021.

Fonctions administratives

- Conseillère au renouveau professionnel auprès de la doyenne et, à ce titre, membre du comité de pilotage
- Représentante de la FTI-EII au sein du réseau EMT (European Master of Translation) 2019-2024
- Membre du conseil et du jury de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Mons
- Animation du groupe de travail au renouveau professionnel (élaboration des nouveaux programmes) à la FTI-EII
- Présidente du Jury de délibération des Masters
- Participation aux Portes ouvertes

Membre de comités de recrutement (4)

- (1) Avec Schwerter, S., & al. (2020, avril). *Candidature au recrutement sur un emploi de maître de conférences (Campagne 2020) (décret n° 84-431 du 6 juin 1984 modifié)*. UPHF (France).
- (2) Avec Balandina, D., Gravet, C. & Sanchez, F. (2020, juin). *Rapport d'évaluation des candidatures « Ouverture d'une charge de cours à temps partiel dans le domaine Langues, Lettres et Traductologie (Langue russe) »*. Service de Traduction spécialisée et Terminologie, Université de Mons.
- (3) Avec Michaux C. & al. (2021, janvier). *Rapport d'évaluation des candidatures sur la promotion de chefs de travaux*, Université de Mons.
- (4) Avec Body, N., Cuvelier, O., Gravet, C., Michaux, C. (2021, mai). *Rapport d'évaluation des candidatures « Ouverture d'une charge de cours à temps partiel en technologies de la traduction*. Service de Traduction spécialisée et Terminologie, Université de Mons.

Rapporteuse

Interpreter Newsletter

ACTIVITÉS CONTRIBUANT AU RAYONNEMENT DE LA RECHERCHE (14)

- (1) Costa, B. (2008, 3 janvier). *L'impact du féminisme sur la traduction*. Communication réalisée dans le cadre du séminaire de formation doctorale de l'Université Libre de Bruxelles.
- (2) Costa, B. (2010, 24 avril). *Le théâtre du vaudeville*. Communication réalisée dans le cadre de la journée de rencontre des doctorants. Université de Liège.
- (3) Costa, B. (2013, 22 mars). *Henri Meschonnic. La découverte du rythme*. Communication réalisée dans le cadre de la demi-journée du séminaire inter-académique « L'histoire de la traduction – La traduction dans l'histoire », École doctorale 3, Langue et Lettres, module Traductologie.
- (4) Costa, B. (10 mars 2015). *Traduire la littérature belge francophone. Des auteur(e)s et des œuvres*. Présentation d'un poster dans le cadre de « La matinée des chercheurs », Mons.

- (5) Avec Lösener, H. & Viehöver, V. (2015, 23 septembre). *Übersetzbar? Der französische Sprachtheoretiker und Lyriker Henri Meschonnic in deutscher Übersetzung*. Communication réalisée dans le cadre du cycle de conférences « Artes liberales » organisé par la librairie du même nom, Heidelberg, Allemagne.
- (6) Costa, B. (2016, 30 novembre). *Der Rhythmusbegriff Meschonnic und die Frage nach seiner konkreten Anwendbarkeit*. Communication réalisée dans le cadre de la journée d'étude « Literarisches Übersetzen im DAF-Unterricht », Université Saint-Louis, Bruxelles.
- (7) Costa, B. (2016, 13 décembre). *Lecture de la nouvelle « Amadéo » de Marie Delcourt*. Récital dans le cadre de la conférence « Tribune ». Université de Mons.
- (8) Avec Van Gysel, B. (2017, 26 mai). *Grammaire et rythme*. Communication réalisée dans le cadre du cycle de conférences « Freitagskonferenz », Université de Germersheim, Département de traduction, de linguistique et d'études culturelles de l'Université Johannes Gutenberg de Mayence, Allemagne.
- (9) Costa, B. (2019, 25 novembre). *Grammaire et rythme*. Présentation du cinquième chapitre de l'ouvrage « La formation grammaticale du traducteur » dans le cadre des « Midis de la recherche », avec la participation de M. Berré, A. Kefer, C. Letawe, G. Vanderbauwhede, Université de Mons.
- (10) Costa, B. (2019, 28 novembre). *Que faut-il traduire ? Les enjeux de la poétique du traduire selon Henri Meschonnic*. Communication dans le cadre d'un séminaire de recherche du programme de Master « Traductologie », UPHF.
- (11) Costa, B. (2019, 16 décembre). *L'année de l'Allemagne à l'UMONS*. Émission radio dans le cadre de l'émission « Au bout d'UMONS ». YouFM, Université de Mons.
- (12) Avec Kieffer, V. & Schneider, S. (2020, 12 mars). *Herr von Ribbeck auf Ribbeck et autres poèmes*. Spectacle-récital, Maison Losseau (Mons), 20 h 00.
- (13) Costa, B. (2020, 14 octobre). *How are PSIT trained in your region (if they are trained)?* Communication en tant que membre du groupe expert « PSIT/EMT ». Vidéo-conférence, de 14h00 à 16h00.
- (14) Costa, B. (2021, 26 janvier). *Henri Meschonnic. La découverte du rythme*. Communication en tant que membre du groupe expert « Traduire Meschonnic ». Vidéo-conférence, de 14 h 00 à 16 h 00.

FORMATIONS

10 juin 2021	« Santé mentale & interprétation : une collaboration interprofessionnelle riche de sens »	Présentation d'un guide de pratique consacré à l'accompagnement avec interprète en santé mentale [en ligne]
17 mai au 21 mai 2021	« ZEIT für Forschung », Formation portant sur les évolutions dans le monde de la recherche	Science et société ; Pharma et soins de santé ; Dialogue sur l'avenir ; Agriculture et nutrition ; Numérisation et innovation ; Durabilité et mobilité [en ligne]
vendredi 7 au samedi 8 mai 2021	Centre du Psychotrauma Montoyer (Maison des Ailes), 1 rue Montoyer, 1000 Bruxelles	Recueil de la parole du mineur victime ou témoin de violences [en ligne]

28 avril 2021	Matinée numérique pour le lancement de : « www.echtabsofut.de - plateforme de traduction littéraire avec les jeunes »	Conférences, ateliers [en ligne]
14, 21 et 28 avril 2021	« Wolfenbüttel viral », 17 ^{ème} édition des Assises de Traduction littéraire, Association des traducteurs germanophones – VdÜ - Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.	Conférences, ateliers [en ligne]
1 ^{er} au 5 mars 2021	« ZEIT für Arbeit », Formation portant sur les évolutions dans le monde du travail https://verlag.zeit.de/veranstaltungen/zeit-fuer-arbeit/	Travail et société ; diversité ; numérisation ; autonomisation et compétences ; villes et espaces de travail [en ligne]
9 au 11 février 2021	« Formation pour les interprètes dans les procédures de traite des êtres humains sur mineurs », ECPAT en partenariat avec EULITA, association européenne des traducteurs et interprètes juridiques	Techniques d'interprétation et déontologie ; connaissance de base de la traite des êtres humains ; développement psychologique de l'enfant ; jeux de rôles [en ligne]
7 au 11 septembre 2018	Troisième édition de la « Translation Technology Summer School » (7 au 11 septembre 2018), KU Leuven	Familiarisation avec les outils de traduction automatique

AFFILIATIONS

- Membre du Service de Communication écrite de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Saint-Louis.
- Membre de TranSphères – Centre de recherche en traduction et interprétation de l'Université Saint-Louis de Bruxelles.
- Membre de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut (SSALH)
- Membre des « Amis de la Bibliothèque » asbl
- Membre du « Verband deutscher Übersetzer », VdÜ, Association des Traducteurs allemands

ENSEIGNEMENTS ASSURÉS À L'UNIVERSITÉ DE MONS

Master I et II

Langue d'enseignement : allemand

- Analyse et commentaire : allemand
- Interprétation de liaison/ISP
- Traduction du français vers la langue étrangère
- Traduction et communication : allemand
- Traduction multidisciplinaire : allemand
- Traduction spécialisée : allemand
- Analyse et commentaire de documents spécialisés

Le texte littéraire à l'épreuve du rythme

- Communication écrite et orale en milieu professionnel

Langue d'enseignement : français

- Interprétation de liaison/Interprétation de Service public
- Questions spéciales de méthodologie appliquées aux langues étrangères
- Traduction de documents spécialisés dans le domaine des institutions internationales

Bachelier

Langue d'enseignement : allemand

- Langue, culture et institutions : allemand