



14 | 2023

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française

La traduction intralinguale dans la francophonie

Myriam Vien et Fernando Funari (éds.)

Tromper la langue, doubler la traduction :
traduction intralinguale et jeu de(s) mots dans
Le désert mauve (1987) de Nicole Brossard

Mathias Verger

Abstract | L'article montre comment le dispositif d'une traduction intralinguale fictive dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard transforme le roman postmoderne selon une poétique de l'écart et de la transformation qui concerne autant les possibles narratifs que la pluralisation linguistique. Le jeu de mots et le travail de la lettre accompagnent la poétique de la traduction intralinguale qui fait trembler le langage dans tous les « sens ». La traduction intralinguale se prolonge dans des effets de traduction intersémiotique qui confère un véritable statut d'iconotexte à l'œuvre lorsque le lisible et le visible sont indissociablement liés dans les ruses l'objet-livre.

Mots-clés | Traduction ; jeu de mots ; doublage ; iconotexte ; photographie.

DOI | [10.17457/IF/2023/VER](https://doi.org/10.17457/IF/2023/VER)

Pour citer cet article: Mathias Verger, « Tromper la langue, doubler la traduction : traduction intralinguale et jeu de(s) mots dans *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard », dans *Interfrancophonies*, n° 14, « La traduction intralinguale dans la francophonie » (Myriam Vien et Fernando Funari éds.), 2023, pp. 25-46.



Interfrancophonies, revue des littératures et des cultures d'expression française, souhaite contribuer au développement des rapports culturels entre les pays francophones et les écrivains qui, à titre individuel, ont choisi le français comme langue d'écriture et de communication. Née de l'idée de Ruggero Campagnoli, en 2003, et dirigée par Anna Paola Soncini Fratta, *Interfrancophonies* espère – sans exclure une perspective comparatiste, et sans se référer à un quelconque « modèle », linguistique, politique ou économique, colonial ou postcolonial – contribuer à la définition et à l'illustration de l'identité, des problèmes et des interrogations de chacun.

Grâce à une tradition solide de travail en commun et au renouvellement de son comité scientifique international, *Interfrancophonies* confirme avec cette “nouvelle série” une mission déjà entamée il y a plus d'une décennie ; elle met ainsi à la disposition des chercheurs et des curieux, à travers son nouveau site en libre accès et dans le respect des standards scientifiques internationaux, un organe fondamental de recherche qui se veut aussi un espace de dialogue.

Interfrancophonies paraît une fois par an avec un numéro thématique. Les articles proposés sont évalués en double blind peer review ; n'hésitez pas à consulter la page Consignes aux auteurs ou à écrire à la Rédaction pour tout renseignement supplémentaire.

Directrice émérite

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Directrice

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Comité de direction

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Comité de rédaction

Fernando FUNARI – Rédacteur en chef (Università degli Studi di Firenze)

Benedetta DE BONIS (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Eleonora MARZI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Myriam VIEN (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Chiara GAGLIANO (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Silvia BORASO (Università Ca' Foscari – Venezia)

Sara DEL ROSSI (Università di Varsavia)

Comité scientifique

Alessandro COSTANTINI (Università Ca' Foscari – Venezia)

Fernando FUNARI (Università degli Studi di Firenze)

Patricia GODBOUT (Université de Sherbrooke)

Catia NANNONI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Falilou NDIAYE (Università di Macerata)

Paola PUCCINI (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Cristina SCHIAVONE (Università di Macerata)

Anna Paola SONCINI FRATTA (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)

Francesca TODESCO (Università degli Studi di Udine)

Josée VINCENT (Université de Sherbrooke)

Conseil scientifique international

Michel BENIAMINO (Université de Limoges)

André-Patient BOKIBA (Université Marien Ngouabi)

Yves CHEMLA (Université Paris Descartes)

Jean François DURAND (Université de Montpellier)

Gilles DUPUIS (Université du Québec à Montréal)

Georges FRERIS (Università Aristotele di Salonicco)

Dominique GARAND (Université du Québec à Montréal)

Jean JONASSAINT (Syracuse University)

Marc QUAGHEBEUR (Directeur des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles)

Antoine TSHITUNGU KONGOLO (Université de Lubumbashi)

Molly LYNCH (Université Paris IV)

Éric LYSØE (Université Clermont-Ferrand II)

Daouda MAR (Université Gaston Berger)

Srilata RAVI (University of Alberta)

Vidya VENCATESAN (Mumbai University)

Mentions légales

© InterFrancophonies 2003 - ISSN 2038-5943

Registré auprès du Tribunal de Bologne n. 7674

Site Web : <http://www.interfrancophonies.org/>

Tromper la langue, doubler la traduction : traduction intralinguale et jeu de(s) mots dans *Le désert mauve* (1987) de Nicole Brossard

MATHIAS VERGER

INTRODUCTION

LEDÉSERT MAUVE (1987) de l'autrice québécoise Nicole Brossard est un roman postmoderne et féministe qui se construit sur la mise en fiction d'une traduction intralinguale. Cette fiction de traduction présente en une seule langue (le français) un original fictif (le roman *Le Désert mauve* de Laure Angstelle) et une traduction fictive (*Mauve, l'horizon* de Maude Laures). En multipliant les effets de brouillage entre les niveaux fictionnels, entre les personnages du roman et les personnages d'autrices, de narratrices et de traductrices, en effaçant aussi les frontières entre la langue censée être originale (supposément l'anglais, même si aucune mention précise n'est faite de la langue originale) et la langue de traduction, le texte vertigineux de Nicole Brossard se compose comme un kaléidoscope de voix, de perspectives et de bribes narratives qui se ressemblent et se recourent pour mieux se différencier. L'univers quasiment exclusivement féminin du roman de Nicole Brossard rejoue à un autre niveau cette tension entre le même (le genre féminin et l'amour lesbien) et la différence (l'individuation des figures féminines malgré les nombreux effets de parallélisme entre ces dernières).

Antoine Berman a souligné le paradoxe dans lequel toute traduction, par sa simple existence, plonge l'original :

Mais pourquoi la traduction élève-t-elle l'œuvre à la gloire du sens pur et la précipite-t-elle en même temps dans la périssabilité ? Justement parce qu'elle la plonge dans le re-formulable¹.

¹ Antoine Berman, « L'essence platonicienne de la traduction », dans *Revue d'esthétique*, vol. 12, 1986, p. 72.

C'est cette tension entre traduction et reformulation, traduction et synonymie, traduction et réécriture qui est mise en récit dans la fiction de traduction intralinguale qui constitue le cœur du *Désert mauve*.

L'ouvrage est composé de quatre sections. La première partie est une mise en abyme explicite de l'œuvre. Elle est constituée du roman fictif de Laure Angstelle au titre éponyme *Le Désert mauve*. C'est le récit d'une jeune fille de quinze ans, Mélanie, qui vit sa jeunesse dans le désert américain, sa mère tenant un motel avec sa compagne Lorna. La jeune protagoniste conduit la voiture de sa mère dans les paysages désertiques de l'Arizona à la recherche de la liberté. Elle découvre l'écriture en domptant sa « peur des mots » dans un petit carnet consacré à l'entretien du véhicule conservé dans la boîte à gants de la voiture. Son apprentissage du vaste monde s'accompagne de sa découverte du pouvoir des mots. Dans la version de Laure Angstelle, le rapport de Mélanie à la langue joue sur les images du tour, du détour, du retour, à la fois spatial et rhétorique :

Cette même nuit, la conscience des mots fit le tour de mon sentiment, l'enroula, le fit tourner à contresens. J'eus l'impression de mille détours, de gestes graves dans la matière. La sensation de vivre, la sensation de mourir, l'écriture comme une alternative parmi les images. Puis la réalité devint une IMAGE. Je m'endormis à l'aube, ficelée dans mes draps, *objet* de l'image².

Dans la traduction de Maude Laures, l'image se développe jusqu'à produire « mille boucles » :

Cette nuit-là, les mots tournèrent longtemps dans ma tête, s'enroulèrent autour de moi, firent tourner l'émotion. J'eus l'impression de mille boucles dans mon corps, des intuitions solennelles au sujet de la vie, à propos de la mort. Puis la réalité devint une IMAGE. Je m'endormis à l'aube, langée, sirène, *objet* de l'image³.

Après sa visite à son amie Grazie à Albuquerque, sur le chemin du retour, Mélanie découvre l'amour lesbien et danse au Bar du Motel Rouge avec Angela Parkins, une ingénieure plus âgée qu'elle, femme libérée qui effraie l'ordre masculin. Le mystérieux « homme long », qui apparaît brièvement au début de chaque chapitre, assassine Angela en lui tirant dessus avec un revolver. L'arme du crime fonctionne elle-même comme une synecdoque de l'œuvre : il y a deux revolvers dans le récit (celui gardé dans la boîte à gants de la voiture de la mère de Mélanie, celui de « l'homme long ») comme il y a deux textes proposés par le dispositif de la traduction intralinguale. Et le revolver est un quasi palindrome qui permet d'inverser le sens de lecture tout en intégrant un écart dans la réversion des lettres, tout comme des écarts surgissent entre les deux versions du même texte. Le revolver est un signifiant à cheval entre l'anglais et le français. C'est l'image de la mort, mais aussi un nom possible de l'amour, *love*, contenu à l'envers (étymologiquement, le latin *revolvere* signifie tourner en arrière) dans le corps du mot.

² Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987, p. 26-27.

³ *Ibid.*, p. 196.

La quatrième section de l'ouvrage consiste en la traduction par Maude Laures de l'ouvrage de Laure Angstelle. L'ouvrage traduit s'intitule *Mauve, l'horizon*. Dans le cadre de la fiction, cette section se présente comme une traduction d'une langue jamais précisément identifiée. Pour le lecteur cette section est la traduction intralinguale de la première partie.

La deuxième section est une section centrale réflexive intitulée « Un livre à traduire ». C'est un récit à la troisième personne qui narre la manière dont Maude Laures, enseignante, traduit le livre de Laure Angstelle pendant deux années. Maude Laures rêve non pas tant de s'entretenir avec Laure Angstelle pour bien traduire le texte qu'elle fantasme un dialogue possible avec les personnages du roman, Mélanie au premier chef. La traductrice rêve de métalepses lui permettant de communiquer directement avec l'univers des personnages de Laure Angstelle. Les descriptions de cette deuxième partie brouillent davantage encore les niveaux de fiction : la traductrice Maude Laures part sur les traces des personnages du roman de Laure Angstelle, elle voyage sur les lieux du roman et croise les personnages. Elle analyse, commente et interprète le roman qu'elle veut traduire en réfléchissant à sa méthode traductologique tout comme à la possibilité d'infléchir le récit original (en évitant par exemple la mort d'Angela Parkins). Les fragments de cette section sont de plus en plus métapoétiques et finissent par signer la « mort de l'auteur », laissant alors à la traduction toute autorité pour se configurer en réécriture plus ou moins fidèle.

Tout n'est encore qu'intention de *faire passer*. Perspective répétée de l'aller-retour. Recours à l'original, néanmoins la démarche interposée, la dérive comme un choc culturel, une émotion grave semée de miroirs et de mirages.

La nuit, Maude Laures rêvait de *son livre* et le jour, avant même de s'adonner aux principes de l'audace et de la prudence, elle pensait à Laure Angstelle. Cela la rassurait de savoir qu'elle était libre de tout (imaginer) à son sujet. Certes, elle avait fait quelques recherches mais aucune n'avait donné de résultat. Laure Angstelle était l'auteure d'un seul livre publié dans une petite ville de l'Arizona. Elle pouvait l'imaginer jeune ou âgée, libre ou fière, ayant peut-être connu un grand amour ou un désastre, ayant été géomètre ou physicienne, vivant encore isolée quelque part entre Globe et Gila. Ou morte, telle était l'autre perspective⁴.

Les réflexions de Maude Laures au travail consistent moins à définir une méthode stricte de traduction classique qu'à ramifier au maximum le geste de la traduction littéraire avec d'autres pratiques : la doublure ou le sous-titrage du cinéma, la réécriture ou forgerie, la pure fiction. La dimension linguistique de la traduction n'est pas pensée selon le paradigme de la fidélité ou de l'équivalence : il s'agit au contraire de « tromper la langue », de chercher « l'envers des mots » voire de prendre la langue elle-même à rebours lorsque le jeu de mots complète les ruses de la traduction fictive.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

Le moindre énoncé barrait les mâchoires. Alors elle cherchait l'envers des mots, avec un peu d'affolement, la doublure, lorsque la scène lui paraissait trop cruelle ou fausse⁵.

Car à l'improviste « tromper la langue » lui venait comme une réplique nécessaire afin que soit reconstituée « la fiction », le contour tremblé de ses effets⁶.

La troisième partie de l'ouvrage de Nicole Brossard consiste en l'insertion d'un « dossier » photographique enchâssé dans la partie centrale « Un livre à traduire ». Ce dossier, intitulé « l'homme long », comprend cinq photographies en noir et blanc qui proposent un pendant visuel aux courtes descriptions du seul personnage masculin de l'ouvrage, le mystérieux « homme long » (version Laure Angstelle) ou « hom'oblong » (version Maude Laures), assimilé aux essais de bombe nucléaire pratiqués dans le désert américain. C'est aussi l'auteur du féminicide d'Angela Parkins. Cette figure masculine est la métaphore de la violence patriarcale et des dangers mortels d'une science sans conscience aveugle à son implication dans la destruction de la terre et de la nature. La traduction intralinguale, en faisant passer de l'« homme long » à l'« hom'oblong », ampute le nom de l'universel masculin et produit une déformation de la figure (le long devient oblong). Apocope et anamorphose sont des modalités possibles de toutes les différences que la traduction intralinguale faut subir à l'original.

1. LE RICOCHET, LE NOYAU, LE FEU : LES MISES EN ABYME DE LA TRADUCTION (INTRALINGUALE)

La section réflexive centrale, « Un livre à traduire », mêle les niveaux de fiction, les temporalités, l'univers fictif de l'original et celui du contexte de la traduction en plongeant dans l'esprit de Maude Laures totalement imprégnée et fascinée par le texte de Laure Angstelle.

C'est une section qui multiplie les clés de lecture métapoétiques et qui donne le principe de la poétique de la traduction intralinguale de Nicole Brossard comme exercice à la fois de traduction-reformulation, jeu de transformation textuelle audacieuse et jeu sur la « substance mouvante » des mots et des images. C'est l'image en filigrane de Rimbaud qui apparaît comme le modèle de la traduction, ce poète qui « réservai[t] la traduction » (*Alchimie du verbe*) et qui pratiquait le « raisonné dérèglement de tous les sens ».

Ce matin le ciel était bleu. Elle pouvait croire au dérèglement des sens comme à une activité mentale. Elle avait beau jeu⁷.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

Tout avait pourtant été possible dans la langue de l'auteure, mais dans la sienne, il fallait qu'elle s'arme de patience. Inépuisablement trouver la faille, le petit endroit où le sens appelle quelques audaces⁸.

C'est parce qu'il y a « dérèglement des sens », « faille » permettant de nouvelles « audaces » du sens que la traductrice va réaliser son travail d'écriture. C'est parce que la traduction s'éloigne de l'original que la substitution de la traduction intralinguale peut avoir lieu.

Trajectoire, pensait Maude Laures, trajectoire. Et elle se faisait de plus en plus à l'idée de devenir une voix autre et ressemblante dans l'univers dérivé de Laure Angstelle. Les personnages allaient bientôt se défiler les uns après les autres, devenir de petites transparences au loin, se cristalliser. Elle serait seule dans sa langue. Alors, il y aurait substitution⁹.

Le temps était venu du corps à corps avec le livre. Un temps qui ferait place à l'étonnement devant les choses que l'on ne voit que très rarement, sises à l'arrière-plan de nos pensées. D'une langue à l'autre, il y aurait du sens, juste distribution, contour et rencontre du moi, cette substance mouvante qui, dit-on, entre dans la composition des langues et qui les rend savoureuses ou détestables. Maude Laures savait que le temps était maintenant venu de se glisser anonyme et entière entre les pages¹⁰.

Différentes métaphores métopoétiques frappantes sont aussi convoquées pour représenter le travail de la traduction. L'imaginaire du ricochet autorise par exemple Maude Laures à faire de la traduction un exercice de réécriture qui permet d'infléchir le sens et les événements de l'original :

Aussi ce jour-là, elle travailla jusque tard dans la nuit au mot *ricocher*. Ricocher était en effet un mot qui pouvait sauver bien des situations : « son regard et sa pensée ricochèrent, la balle ricocha et ne l'atteignit point, la balle ricocha sur une chaise, alla se perdre dans le téléviseur, la lumière ricocha sur le pare-chocs, la conversation ricocha sur un mot ».

Dans la marge, il n'y avait plus d'espace et Maude Laures se mit à cocher d'autres mots qui pourraient dans sa langue relancer le sens et lui éviter d'affronter la fin brutale d'Angela Parkins¹¹.

L'image du ricochet chez Laure Angstelle devient un principe de traduction chez Maude Laures qui rebondit de proche en proche et de mot en mot afin de trouver le bon vocable. De « ricocher » à « cocher », c'est le principe d'une sélection lexicale en ricochets qui organise le travail de la traductrice. Il ne s'agit pas de trouver un équivalent définitif au mot de l'original, l'utopique « mot juste » de la traduction, mais plutôt de savoir suivre le rebond potentiellement infini des mots en ricochets¹². La traduction se représente elle-même comme un art du ricochet qui déplace et décale l'original en prolongeant son mouvement.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ibid.*, p. 176.

¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹¹ *Ibid.*, p. 175.

¹² Dans *Le propre du langage, voyage au pays des noms communs* (1997) Jean-Christophe Bailly élabore lui aussi toute une théorie poétique du langage à partir de l'image du ricochet.

C'est exactement ce principe qui anime la traduction intralinguale du *Désert mauve*.

Le labeur de la traduction peut aussi être comparé à la saveur d'un fruit dont on évacue le noyau pour mieux savourer la chair :

Les mots étaient dans la bouche comme de petits noyaux « la partie la plus dure et la plus brillante », une présence, un corps solide qu'il fallait après un certain temps rejeter en avançant la langue comme pour une amorce de grimace, puis d'un souffle, projeter devant soi la partie indivisible. Entre les dents, il ne restait alors que la chair et la saveur, partie comestible, une bonne denrée quotidienne. Mais un mot tout entier, on pouvait aussi le cracher¹³.

L'autoportrait de la traductrice en dénoyauteur de fruits insiste bien sur la nécessité de se débarrasser de « l'indivisible » de l'original, son noyau dur qu'est l'intraduisible, afin de garder et traduire la chair et la saveur du fruit à digérer et transformer par l'opération de la traduction.

Enfin, la traductrice assume la forme de continuité entre traduction et réécriture enflammée, poétique. Elle préfère la « langue de feu » aux dictionnaires :

« Lorsque deux mots sont identiques, il ne faut pas t'en formaliser outre mesure ou te croire lésée d'un choix. La simplicité est belle patience du sens ». Maude Laures éprouvait parfois le besoin de se répéter à voix haute quelques recommandations. Il arrivait même qu'elle interrompe son travail et que, les baguettes en l'air, elle s'adonne au beau milieu de sa chambre à de longues joutes oratoires. Les mots volaient haut, volaient bas, elle les attrapait, lançait, relançait. Elle avait beau jeu, les papilles enflammées. Le dictionnaire, tant pis ! Langue de feu, laïusseuse. Lai¹⁴.

La traduction est pensée ici dans un continuum avec le commentaire et la transformation textuelle. Les mots traduits volent en liberté. L'image de la « langue de feu » rappelle l'épisode biblique de la Pentecôte et instaure l'horizon glossolalique d'une intercompréhension et communication par-delà la différence des idiomes. Si la traduction intralinguale joue avec les potentialités de la traduction interlinguale maximale (le miracle de la Pentecôte), elle revendique aussi sa dimension de commentaire bavard par le néologisme « laïusseuse ». Et la traduction peut alors devenir poème, « lai », du nom de la forme poétique médiévale dont l'histoire littéraire retient Marie de France comme un modèle du genre. Un genre poétique au féminin, donc, qui devient un horizon possible par la traduction d'une femme par une femme, lorsque les langues s'inversent comme le « lai » peut se renverser phoniquement en « aile » ou « elle ». Et si on articule « lai » en langue de feu laïusseuse ou lapsusseuse, c'est-à-dire en le lisant comme de l'anglais, on peut entendre le mensonge créateur (*lie*) que produit la traduction intra- comme interlinguistique.

¹³ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴ *Ibid.*, p. 172.

2. MAUDE LAURES TRADUCTRICE DE LAURE ANGSTELLE : LA FICTION DE TRADUCTION INTRALINGUALE ET LE JEU DES LANGUES

Les noms sont eux-mêmes susceptibles de se traduire et de se renverser dans *Le désert mauve*. En effet, la poétique de la traduction intralinguale se double de la traduisibilité des noms propres. L'autrice fictive Laure Angstelle porte un patronyme en mot-valise bilingue : *Angst-elle*, c'est un assemblage entre la « peur » (*Angst* en allemand) et le pronom féminin. La peur est ce qui caractérise les personnages féminins du roman. Un chapitre de la section « Un livre à traduire » s'intitule « La peur ». Laure *Angst-elle* : le nom de l'autrice contient déjà tout le thème de la peur (*Angst*) que le patriarcat fait aux femmes (elle). La traduction de Maude Laures littéralise d'ailleurs « l'angoisse » contenue dans le nom de l'autrice *Angst-elle*. Sous la plume de Laure Angstelle, on lit : « J'étais alerte dans le questionnement mais il y avait en moi un désir qui sans obstacle m'effrayait comme une certitude¹⁵ ». Sous la plume de Maude Laures : « Habile, je l'étais au jeu du discernement mais il y avait en moi un désir tel que, sans obstacle, cela m'angoissait comme un trop-plein d'énergie¹⁶ ». Passer de l'effroi (« m'effrayait ») à l'angoisse (« m'angoissait ») permet de faire resurgir les lettres du nom de l'autrice, l'*angustia* de Angstelle, comme si, paradoxalement, la traduction intralinguale permettait aussi, et simultanément, de faire surgir d'autres langues fantômes dans le texte. Les boucles de l'écriture de Nicole Brossard relie d'ailleurs le mot de « peur » à l'image d'une « langue bifide », comme si cette association de mots et d'images était dérivée du nom propre de la figure d'autrice Laure Angstelle et de son nom bifide ou bilingue. Dans le récit de cette dernière, on lit :

[La peur] est localisée, familière et n'inspire aucun fantasme. Ici, il n'y a que du vent, des épines, des serpents, des lycoses, des bêtes, des squelettes : la nature même du sol¹⁷.

Cette phrase devient, sous la plume de Maude Laures :

La peur, ici, se fréquente comme une histoire naturelle. Elle est exceptionnellement sommaire, quelques illustrations : becs, crocs, dards, langue bifide¹⁸.

Tous les noms propres du roman sont des carrefours de signifiants où le jeu de mots règne. Le principe général de la traduction intralinguale joue de ses effets d'inversion jusque dans le signifiant. Le prénom de l'autrice devient le nom de famille de la traductrice (Laure Angstelle / Maude Laures) : il y a bien transfert du (pré)nom. Et si le nom de la traductrice s'accorde au pluriel (Laures), c'est que la traduction est bien une écriture seconde derrière laquelle se confondent en quelque sorte la plume de

¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 194.

l'original et la plume traduisante. Laure, autrice, est comme pluralisée par la traduction et sa traductrice « Laures ». Le personnage de Lorna, la compagne de la Kathy (la mère de Mélanie), inscrit dans son nom une autre « Laure » possible, conformément au principe de mise en miroir des personnages féminins qui structure le roman. Et le nom de famille de Lorna est « Myher », à lire comme « my her », jeu de mot qui condense encore une fois l'idée d'un dédoublement des personnages féminins, d'une réversibilité possible des figures d'autrices, traductrices, narratrices. Je est une autre.

Mais la signification du nom de la traductrice Maude Laures ne s'arrête pas au pluriel de « Laure ». Le e final ajouté au prénom « Maud » et l'imaginaire féminin qu'il charrie accentuent le genre du personnage de la traductrice. Nicole Brossard orthographe d'ailleurs le mot « auteure » avec un e final dans son ouvrage. Lorna quant à elle accorde au féminin « son amoureuse¹⁹ » afin de signifier dans la langue son genre et son orientation sexuelle. « Maude » : en appuyant la prononciation de cet e non muet, le nom fonctionne aussi comme une signature paradigmatique de tout traducteur : « Maude Laures » doit s'entendre en paronomase comme les « mots de Laure ». Ici, le calembour homophonique complète le dispositif général de la traduction intralinguale. Le jeu de mots, parce qu'il repose sur le tremblement du signifiant, semble être le corollaire naturel de la traduction intralinguale chez Nicole Brossard. En effet, si les Laure se pluralisent avec le passage à la traduction, on peut aussi entendre dans le nouveau titre *Mauve, l'horizon* l'écho de ce nom translaté de Laure : l'horizon/Laure-izon. Le délire de la langue et le jeu de la lettre se poursuivent encore si l'on remarque que les initiales du nom de Maude Laures sont les lettres, ML, que l'on retrouve dans le titre qu'elle choisit pour sa traduction « Mauve L'horizon ». Sur la fausse page de couverture qui apparaît au début de la quatrième partie, les noms de « Laure Angstelle » et « Maude Laures » sont typographiés de manière surprenante : le corps des lettres est en italique à l'exception des quatre initiales. C'est bien que le jeu de la traduction intralinguale débute dès le transfert des lettres et leur vacillement. Laure Angstelle, LA, elle a, elle a peur. ML, aime-t-elle, elle aime, Maude Laures aime les femmes autant que le jeu des lettres, le transport érotique et la traduction intralinguale.

Lorsque l'on compare le texte attribué à Laure Angstelle avec celui de Maude Laures, on se rend compte que les différences narratives jouent au même titre que les différences linguistiques. C'est le terme de « version » qui permet d'associer ce double détournement narratif et linguistique opéré par la traduction. Grazie (au nom étrangement italien), la jeune femme à qui la protagoniste Mélanie rend visite à Albuquerque, dit : « Parle, parle donc. Parle-moi de tout cela. Parle-moi d'Angela Parkins, de tous ses secrets gueulés dans le Bar du Motel²⁰ ».

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

Cette phrase devient : « Encore une histoire, *une autre version*, ton vrai visage. Parle, dis-moi tout²¹ ».

La fiction de traduction intralinguale orchestrée par Nicole Brossard articule donc le principe de la traduction à celui du *jeu* des langues, au double sens de terme « jeu ». Rosemarie Fournier-Guillemette²² a montré, en comparant les derniers chapitres de Laure Angstelle et Maude Laures, comment le style de la traductrice diffère de celui de l'auteurice, la seconde version étant plus lyrique et légèrement plus optimiste que la première. Mais il nous semble que le véritable enjeu du dispositif de la traduction intralinguale chez Brossard ne consiste pas tant à proposer une seconde version stabilisée à l'axiologie claire qu'à démultiplier des possibles fictionnels et linguistiques. Le dispositif de la traduction intralinguale fictionnelle permet de faire du texte un laboratoire poétique qui pluralise les potentialités narratives du texte présenté comme l'original comme il pluralise la langue de l'intérieur (le jeu de mots) et de l'extérieur (l'apparition de langues étrangères).

Dans la partie « Scènes » de la section « Un livre à traduire », Maude Laures imagine des dialogues entre certains personnages et avec l'auteure Laure Angstelle elle-même. Ce dialogue fictif entre la traductrice et l'auteurice qui débattent dans l'imagination de la traductrice permet précisément de souligner la liberté revendiquée par la traduction :

- De vous lire me donne tous les droits.
- Mais traductrice, vous n'en avez aucun. Vous avez choisi la tâche difficile de lire à rebours dans votre langue ce qui dans la mienne coule de source.
- Mais lorsque je vous lis, je vous lis dans votre langue.
- Comment pouvez-vous me comprendre si vous me lisez dans une langue et transposez simultanément dans une autre ce qui ne peut adéquatement trouver place en elle ? Comment croire un instant que les paysages qui sont en vous n'effaceront pas les miens ?²³

Rosemarie Fournier-Guillemette compare les deux chapitres 8 en essayant de caractériser l'« interprétation intimiste » de la version de Maude Laures alors que la version originale de Laure Angstelle serait plutôt « un mélange de différents points de vue, à l'image de la cohue créée par le meurtre. » Elle distingue aussi des régimes d'énonciation différents (chez Angstelle, les dernières phrases seraient attribuables aux témoins de la scène de meurtre, comme lors d'un interrogatoire policier, alors que chez Laures c'est Mélanie qui demanderait des explications). Il nous semble que les différences les plus saillantes sont ailleurs. En effet, entre la version originale et la traduction, un jeu de mots disparaît et est remplacé par un autre :

Au fond de la salle, il y a le regard impassible de l'homme long. Le désert est grand. Angela Parkins est allongée, là, exposée à tous les regards. Angela

²¹ *Ibid.*, p. 201. Nous soulignons.

²² Rosemarie Fournier-Guillemette, « Postmodernisme et traduction dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard », dans *Postures*, Dossier « Post », n° 12, 2010, p. 97- 107.

²³ *Ibid.*, p. 142-143.

se dissipe dans le noir et le blanc de la réalité. Que s'est-il passé ? C'était pourtant un homme de génie. Of course Mélanie is night teen²⁴.

Le ravage est grand. L'hom'oblong regarde devant lui, complètement détaché de la scène. Angela Parkins est allongée sur le bois blond de la piste, le corps à tout jamais inflexible, exhibé, point de mire. Mélanie, fille de la nuit, que s'est-il donc passé²⁵ ?

Le jeu de mots en anglais dans le texte (« Of course Mélanie is night teen ») fait résonner l'adolescente qui vit la nuit (*night teen*) avec un âge possible de cette dernière (dix-neuf ans, *nineteen*). La traduction remplace la paronomase par un autre jeu de mots : « Mélanie, fille de la nuit ». Cette expression renvoie directement à une parole de la mère de Mélanie présente dans la version originale lorsqu'elle évoque son amour ancien pour la mère de Grazie, formule qui joue elle aussi de la paronomase : « Mélanie, mais la nuit²⁶ ». On peut aussi lire l'expression « Mélanie, fille de la nuit » comme un jeu sur l'étymologie grecque du prénom signifiant « de couleur noire, sombre ». En tout cas, cette expression s'auréole de sens si on la met en miroir avec d'autres langues, le grec de l'étymologie ou la langue originale anglaise fictive.

L'hypothèse que la traduction intralinguale produit simultanément une démultiplication des langues du texte se confirme à la lecture de l'ensemble de l'ouvrage. L'exemple suivant est intéressant, car non seulement la traduction change le sens de certaines expressions, mais elle se charge en même temps d'ajouter des langues à l'original :

Je savais que ma mère serait seule comme une femme peut l'être mais je fuyais le reflet magique du peigne dans ses cheveux, cherchant les reflets brûlants du soleil aveuglant, cherchant la nuit dans les yeux éblouis des lièvres, une lueur de vie. « À moi la confrontation de l'aridité » et j'appuyais sur l'accélérateur, folle de la maudite énergie de mes quinze ans. Un jour j'aurais l'âge et le temps nécessaire comme une date de naissance pour en finir avec la vie. Un jour, je serais *fast so fast, sharp so sharp*, un jour j'aurais devant la nécessité de l'aube tout oublié de la civilisation des hommes qui venaient dans le désert voir éclater leurs équations comme une humanité. Je roulais vite, seule comme un personnage émondé de l'histoire. Je disais « tant de fois j'ai sombré dans l'avenir²⁷ ».

Ce passage devient dans la traduction de Maude Laures :

Je savais que ma mère éprouverait un grand vide mais je préférais aux reflets de la magie dans ses cheveux lisses le reflet brûlant du soleil, la nuit dans les yeux des lièvres, comme une saisie de la vie, m'éblouir. « À moi la violence et l'aridité » et j'accélérais, folle de cette énergie maudite qui me montait à la tête. Un jour je serais *fata de fata, edge on edge*, un jour à l'aube, je serais insensible devant tout, les équations et l'humanité, sa déraison éclatée au fond du regard esseulé des hommes fous. Je roulais vite, émondée de l'histoire, silence torride. Je répétais « tant de fois j'ai abouti dans l'utopie²⁸ ».

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 220.

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

L'avenir de la traduction, c'est l'utopie des langues. Lorsque les expressions anglaises sont « traduites », les langues se dédoublent : « fast so fast, sharp so sharp » devient « fata de fata, edge on edge ». Si le sème du tranchant est conservé entre *sharp* et *edge*, on passe de l'anglais « fast » à un semblant d'italien « fata » par une sorte de traduction homophonique qui, en préservant le son, aboutit à une nouvelle langue, que ce soit l'italien (*fata*, fée) ou le roumain (*fata*, jeune fille). En roumain, l'expression *fata de fata* signifie face à face. Dans le face à face de la traduction intralinguale, les langues peuvent s'échanger et s'ajouter dans l'utopie de Babel.

Dans la suite du passage, « La nuit, il y avait le désert, les yeux luisants des lièvres antilopes, les fleurs de senita qui ne s'ouvrent qu'à la nuit²⁹ » devient « La nuit, le désert était beauté, reflet de bêtes vives, éphémère, silence, senitas³⁰ ». Le terme espagnol *senita* (qui désigne ici une espèce de cactus) passe au pluriel. Et l'expression anglaise « *So fragile* » devient « *Si fragile* » : les italiques qui marquaient une expression en langue étrangère dans le premier cas deviennent des italiques de mise en relief pour l'expression traduite en français lorsque la traduction intralinguale s'amuse à englober des procédés classiques d'équivalences traductives.

La traduction intralinguale ruse avec les langues au pluriel. L'expression en anglais dans la version originale fait parfois penser que la langue source serait l'anglais, d'autant que le récit se passe en Arizona. Or les dernières phrases du *Désert mauve* comme de *Mauve*, *l'horizon* se présentent comme un double trompe-l'œil.

Puis ce fut le mauve de l'aube, le désert et la route comme un profil sanglant. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne³¹.

devient :

Puis ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon. Il y a des mémoires pour creuser les mots sans souiller les tombes. Je ne peux tutoyer personne³².

Les deux dernières phrases sont identiques, comme si les détours de la traduction intralinguale aboutissaient finalement à une identité des textes. C'est évidemment trompeur au regard de tous les écarts joueurs entre les deux versions. Mais ce qui ne doit pas passer inaperçu, c'est que l'avant-dernier mot du texte est le verbe « tutoyer » - un verbe qui n'existe pas en anglais. La ruse textuelle pousse la paradoxe à son comble : des indices nombreux suggèrent que la langue originale fictive du texte est l'anglais, et le dernier mot renvoie cette hypothèse à une impossibilité. Cette surprise lexicale finale joue sur l'impossibilité fondatrice de toute traduction (on ne traduit jamais que ce qui est

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 183.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

³² *Ibid.*, p. 220.

intraduisible), elle désigne aussi avec humour la mascarade linguistique de la fiction de la traduction intralinguale ultimement dévoilée comme un subtil canular.

De fait, la traduction de Maude Laures est parfois un « masque qui se montre du doigt » (Roland Barthes) en exhibant ses écarts par rapport au texte source de Laure Angstelle. Le texte peut même simuler une erreur de traduction et inventer une note de bas de page parodique. Un exemple est frappant au seuil des premiers chapitres :

Et maintenant stationner l'auto devant le Red Arrow Motel. La chaleur, le Bar. Toute la surface du bar ressemble à une image télévisée : des coudes partout appuyés comme des ombres et des saletés d'humanité qui se répètent. Je bois une bière et personne ne s'aperçoit que j'existe³³.

Devient :

Maintenant suivre les indications, la flèche en direction du Motel Rouge. Stationner l'auto. La sueur. Le Bar. La surface polie du bar ressemble à un écran : des femmes et des hommes conversent et dans le décor se répètent comme des ombres sur le mur. On dirait des taches. J'avale ma bière et la vie continue dans le brouhaha³⁴.

Une note de bas de page parodie la forme de la « note du traducteur » : « *Forme expressive du verbe exister, peut, selon le contexte, être péjoratif ou mélioratif ».

La comparaison des deux extraits manifeste des stratégies parodiques de la traduction intralinguale. Une erreur de traduction manifeste se donne à lire : le nom anglais du motel « Red Arrow Motel » devient « la flèche en direction du Motel Rouge ». Que l'erreur porte sur la « flèche » n'est pas anodin. C'est le signe de la direction. Se tromper de flèche, c'est se tromper de trajectoire, changer le sens (spatial et sémantique) de la traduction. Et de fait, dans ce jeu de la traduction intralinguale fautive, l'adjectif rouge en vient à caractériser le motel et non plus la flèche. Entre tel mot et le motel, les deux versions s'amuse à mettre en scène des jeux d'inversion et de renversement au gré d'un jeu de mots.

L'autre divergence significative est la transformation de « Je bois une bière et personne ne s'aperçoit que j'existe » en « J'avale ma bière et la vie continue dans le brouhaha ». La fausse note de traduction permet de relancer la fictionnalisation du geste de traduction. La note propose une définition métaphorique de l'existence comme une vie vécue dans le brouhaha. Mais ce qui relève d'un geste d'inversion parodique tient au fait que la note du traducteur ne vise pas ici à gloser un terme spécifique de l'original, mais un terme choisi par la traduction. Le sens temporel de l'original et de la traduction s'inversent ici, c'est la flèche du temps qui court à rebours. L'insistance de ces deux extraits sur les écarts de la traduction intralinguale invite à lire une dimension métapoétique dans laquelle le texte et son dispositif de fiction de

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 185.

traduction se représenteraient eux-mêmes comme une forme littéraire spécifique de « brouhaha » littéraire où règne la confusion des idiomes.

Au quatrième chapitre, la prière de l'homme long se charge aussi de nouvelles langues (latin *a minima*) dans la traduction de Maude Laures : « Les paumières closes, les mains jointes, il pria longuement, insensible aux débris qui retombaient sur ses épaules³⁵ » devient « Il ferma les yeux s'abandonna à la voix morcelée qui implorait en lui, libera, memento, demain le ciel serait bleu, il n'y aurait plus de déchets dans l'atmosphère³⁶ ».

Si « les ocotillos et les mariposas³⁷ » peuvent devenir des « fouquières » et des « paloverdes³⁸ » c'est que les référents peuvent aussi facilement s'échanger que les langues. Rien d'étonnant alors à ce que dans le court chapitre « Autoportrait de Maude Laures », la traductrice et la femme avec qui elle a fait une partie de tennis empruntent une rue baptisée du nom du héros littéraire de la traduction intralinguale maximale babélique. La fin de partie (de tennis) n'est pas celle d'un Beckett bilingue, elle se situe plutôt dans les environs de *Finnegans Wake* : « La partie est terminée. Vous souriez. Vous marchez le long du petit sentier vert jusqu'à la rue Joyce³⁹ ».

La thématique de la puissance explosive des langues revient périodiquement dans le texte. Le « chapitre un » de Laure Angstelle s'ouvre sur la description du menaçant « homme long », figure de la violence du patriarcat et de la masculinité mortifère, figure aussi d'une science aveugle qui produit la bombe nucléaire.

Il pense à l'explosion. Il récite pour le plaisir des sons de quelques phrases en sanskrit, les mêmes qui tantôt ont ravi son entourage. Il marche de long en large dans la chambre. La fumée de sa cigarette le suit comme une présence spectrale. L'homme long connaît la valeur magique des formules. Il pense à l'explosion⁴⁰.

Le « chapitre 1 » de Maude Laures propose la version suivante :

Il pense à l'explosion. Il caresse des mots ronds qui dans sa bouche forment quelques phrases en sanskrit, des mots qui enchantent, il le sait. Il arpente la chambre. La fumée de sa cigarette forme un petit nuage au-dessus de sa tête. L'homme oblong connaît la valeur des mots. Il pense à l'explosion⁴¹.

La pensée de l'explosion confond les langues et les chiffres, à l'image des chapitres numérotés écrits en lettres (Laure Angstelle : « un ») et des « chaptitres » numérotés par des chiffres (Maude Laures : « 1 »), la traduction intralinguale exhibant sa capacité à convertir des lettres en chiffres. Le dédoublement orthographique, « sanscrit » ou « sanskrit »,

³⁵ *Ibid.*, p. 35.

³⁶ *Ibid.*, p. 205.

³⁷ *Ibid.*, p. 36.

³⁸ *Ibid.*, p. 206.

³⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 187.

permis par la variation de la translittération, est un exemple d'autre forme que peut prendre le jeu de la traduction intralinguale. Et la langue ici choisie est celle qui, objet de fascination de la grammaire comparée à la recherche d'une langue indo-européenne, a participé à la fabrication scientifique du « mythe d'origine de l'Occident » et ses dérivés nationalistes et racistes⁴². Dans le roman, « l'homme long » est plus du côté des chiffres que des lettres, c'est celui qui manipule le langage mathématique des équations que la série des photographies rend bien visible. Le sanscrit est aussi la métaphore de ce langage des chiffres, ce que la polysémie du terme « formule » indique (« la valeur magique des formules »). L'effet de brouillage constitutif de la poétique de la traduction intralinguale chez Nicole Brossard touche jusqu'à la frontière entre langue naturelle et langue mathématique, lettre et chiffre. C'est d'ailleurs plus largement à des conversions sémiologiques que s'emploie la traduction intralinguale du *Désert mauve*.

Dans le texte de Nicole Brossard, les routes empruntées par les personnages sont « nommées » par leur représentation iconique en forme de blason contenant le numéro de la route : l'icône peut donc se substituer à la langue. Mais d'une version à l'autre, l'icône peut changer de chiffre et les personnages emprunter des routes différentes.

Je conduis lentement vers la certitude simple, Grazie m'attend à Albuquerque. A la jonction de la  et de la , il y a des dizaines de motos, des gars qui fument en regardant le ciel. Il y a deux filles qui se parlent. L'une des filles m'envoie un *peace and love* et l'autre, à peine décalée dans l'espace, me fait un *fuck* violent du doigt, puis du coude. J'appuie sur l'accélérateur. Je connais la réalité. La peur, ça ne fait rien quand on accélère ; la peur disparaît comme un point sombre dans le rétroviseur⁴³.

Je conduis lentement vers Albuquerque. Oh la certitude ! Grazie m'attend. À la jonction de la  et de la , il y a une bande de motards qui fument le nez en l'air. Deux filles conversent, une bouteille de bière à la main. L'une d'entre elles m'adresse un signe de victoire et de l'autre, à peine décalée dans l'espace, m'« encule » violemment du majeur, puis tout le coude y passe. J'accélère. Je connais la réalité. La peur c'est rien, c'est rien quand on est *fast so fast*. La peur s'évanouit tache sombre dans le rétroviseur⁴⁴.

L'espace a changé, ce n'est pas la même jonction (la route 15 remplace la route 25), mais la scène est la même. La traduction de Maude Laures francise les expressions anglaises dénotant des gestuelles codifiées (« un *peace and love* » devient « un signe de victoire » ; « un *fuck* » devient « m'encule ») mais introduit de l'anglais quand l'original utilise le français (« quand on accélère » devient « quand on est *fast so fast* »). Si

⁴² Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, 2014.

⁴³ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

ces permutations de langues sont possibles, c'est bien que le procédé de la traduction intralinguale chez Nicole Brossard ne cherche pas simplement une reformulation habile au sein d'une même langue, mais un vertige des idiomes dans leurs ressemblances et leurs différences. Il s'agit de pluraliser la langue, de l'intérieur et de l'extérieur, par la reformulation et par la saillie de langues étrangères. L'implosion de la langue joue d'effets de traduction à double sens jusqu'à la démesure carnavalesque :

Je résume la réalité dans la lenteur des kilomètres. Je résume ma vie dans la lumière aveuglante. Un jour entre Phoenix et la forêt pétrifiée, *I had a dream*, flamboyant comme une ivresse, une dérive dans l'espace *la gorge a des fêlures de fêtes des horizons zones horribles de rire, des cascades qui saccagent les âges et les cages d'yeux éperdus dans la beauté impossible des écarts et des tourments qui accablent la pensée*⁴⁵.

Je résume la réalité, ma vie dans la lumière aveuglante. Un jour j'ai rêvé full feeling entre Phoenix et la forêt pétrifiée. Dans l'espace tout flambait, carnaval de voix l'horizon, beau bal masqué, cavalcade, la forêt fougères en furie, la beauté fougueuse, il y avait tant de mots pourtant pourvu que pensée patiente⁴⁶.

En passant de « *I had a dream, flamboyant comme une ivresse* » à « *Un jour j'ai rêvé full feeling* », l'anglais se déporte sur un autre segment de la phrase et efface la référence à Martin Luther King au profit d'un tourbillon carnavalesque de transformations lexicales, sémantiques et phoniques. Le carnaval est encore cette image que Maude Laures convoque quand elle réfléchit à sa manière de traduire le texte de Laure Angstelle :

Tout ceci je l'écris en pensant le personnage et l'auteure songeant leur existence comme une chose attirante dans la vie, une souplesse du corps, un rythme dans la chair, un carnaval multipliant les aubes, les soies et les os dans un costume que la lumière embrouille⁴⁷.

Chez Nicole Brossard, une modalité de la traduction intralinguale s'effectue bien selon la modalité des jeux de masques du carnaval.

Beauté froide de l'éternel, la beauté intimidante, je veux dire qu'elle menace suprêmement comme un langage masque. Car cela qui prend forme dans le chaud du ventre de l'espèce se transforme, langage, bris, miroitement, séduction : la beauté, angle de réflexion, neurone sélectif, langue à la source⁴⁸.

Le terme de « bris » qui apparaît dans cette dernière citation est l'objet d'une substitution intéressante dès l'incipit du *Désert mauve*. Avec le « bris », la langue se brise, se diffracte, miroite en français, mais aussi dans d'autres langues possibles qui saillaient en éclats. Observons l'image portée par les transformations chromatiques de l'aube naissante dans les deux versions du texte :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 160.

Puis venaient le rose, le roux et le gris parmi les pierres, le mauve et la lueur de l'aube. Au loin, les ailes étincelantes d'un hélicoptère à touristes⁴⁹ ?

Alors venaient le rose, le rouge et le bris parmi les pierres le mauve et l'aube lente. Au loin, l'éclat d'un hélicoptère à touristes⁵⁰.

Si le « gris » de Laure Angstelle devient le « bris » chez Maude Laures, c'est que la traduction intralinguale peut aussi prendre la forme d'une traduction homophonique où l'approximation des sons remplace l'approximation du sens. Cette substitution est heureuse, car elle inscrit en même temps le bris, la brisure, la fracture comme une signature de la traduction, comme si un original se brisait et se diffractait en traduction. La scène décrite dans cet incipit joue sur le cliché littéraire de l'aube depuis des temps homériques : l'aurore personnifiée en une jeune fille « aux doigts de rose » (*rhododáktylos*) est bien une image poétique surdéterminée depuis l'Odyssée. Ici c'est l'intertexte qui nous joue des tours : faire surgir une aube rose et violette dès l'incipit, c'est bien placer l'œuvre sous le signe du cliché poétique, c'est-à-dire de la reprise des topoï, des scènes et des mots qui font de la littérature une grande machine intertextuelle, c'est-à-dire aussi une grande entreprise de récritures, de palimpsestes, de traductions. Les mots du mauve connaissent une reprise avec Maude Laures traduisant l'aube mauve de Laure Angstelle. On passe du désert mauve à des airs mauves.

3. TRADUCTION INTRALINGUALE ET TRADUCTION INTERSÉMIOTIQUE : L'IMAGE COMME COUVERTURE DE L'ICONOTEXTE

Le dispositif de la traduction intralinguale est complété par des effets de traduction intersémiotique qui assure au *Désert mauve* son statut d'iconotexte⁵¹.

C'est tout d'abord le dossier des cinq photographies de « l'homme long » qui fonctionne comme un supplément nécessaire de l'imaginaire de la traduction.

Le récit, dans les deux versions du chapitre sept, met d'ailleurs en scène « l'homme long » regardant des photos en noir et blanc d'une explosion. Par un procédé de renversement, le dossier photographique inséré dans l'œuvre donne à voir des photographies en noir et blanc du mystérieux « homme long ». Celui qui voyait devient celui qui est vu. Ce n'est plus le récit qui raconte une scène de vision de photographies, mais des photographies qui, en série, ébauchent un récit complémentaire du

⁴⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁵¹ Théorisé par Michael Nerlich à la fin des années 1980 à partir de sa réflexion critique mais aussi de sa propre pratique artistique, le terme d'iconotexte désigne « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un livre » (Michael Nerlich, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », dans Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 268).

personnage masculin. Ce renversement de l'articulation narration / photographie peut se comprendre comme une nouvelle modalité de « traduction » intersémiotique. Ce renversement phénoménologique du regardeur et de regardé rappelle les lignes déjà citées : « Puis la réalité devint une IMAGE. Je m'endormis à l'aube, ficelée dans mes draps, objet de l'image⁵² ». / « Puis la réalité devint une IMAGE. Je m'endormis à l'aube, langée, sirène, objet de l'image⁵³ ». On comprend mieux désormais les majuscules de l'« IMAGE » qui soulignent l'importance poétique de la magie des mots et des ruses des images dans l'iconotexte. La série des cinq photographies en noir et blanc qui composent le « dossier » (donné à voir comme tel dans la mise en page imitant un porte-document) de « l'homme long » s'organise elle aussi sur le double principe de dédoublement et du tremblé, ces deux modalités à l'œuvre dans la traduction intralinguale de Nicole Brossard. Il y a ainsi un rapport po(i)étique entre la fabrique de dédoublement tremblé d'un texte par une traduction intralinguale et la série des cinq photographies qui exhibe ostensiblement le principe du flou, du tremblé, du double.

La première photographie représente un homme allongé sur un lit. La photo est nette, seul le visage de l'homme est flou. Le mouvement enregistré semble indiquer que l'homme est en train de tourner son visage vers un miroir dans lequel se reflète un chapeau, substitut synecdochique du visage de l'homme long. La deuxième photographie superpose deux images et deux moments. Tout est dédoublé : les objets de la scène précédente (téléphone, chaise, chapeau, miroir), mais aussi la silhouette de l'homme, une fois allongé sur le lit et une fois debout, rangeant son sac sur le lit. Ce dédoublement des figures, des objets et des temporalités tire l'image vers la spectralité. La troisième photographie représente l'homme long devant des équations mathématiques thématissant la menace scientifique et militaire de la bombe nucléaire. C'est cette fois cinq silhouettes de l'homme qui se superposent en autant d'ombres ou fantômes de lui-même. La quatrième photo représente le bas du visage de l'homme pris de trois quart arrière. Le cadrage évite soigneusement les yeux. L'homme se regarde dans un miroir, mais l'image photographiée n'est qu'un éblouissement qui éclipse la figure, éblouissement qui prend aussi la forme d'une explosion. Cet éblouissement/explosion rappelle aussi l'image présente sur la page de couverture de la traduction de Maude Laures. La dernière photographie représente le dos de l'homme assis sur une chaise avec son ombre dédoublée apparaissant sur le mur blanc.

La progression des images procède à l'éviction progressive du corps du personnage au profit de son apparition fantomatique. Elle dédouble les silhouettes et multiplie les ombres. L'esthétique choisie de ces photographies construites sur le principe du double, du flou et de

⁵² Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, op. cit., p. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 196.

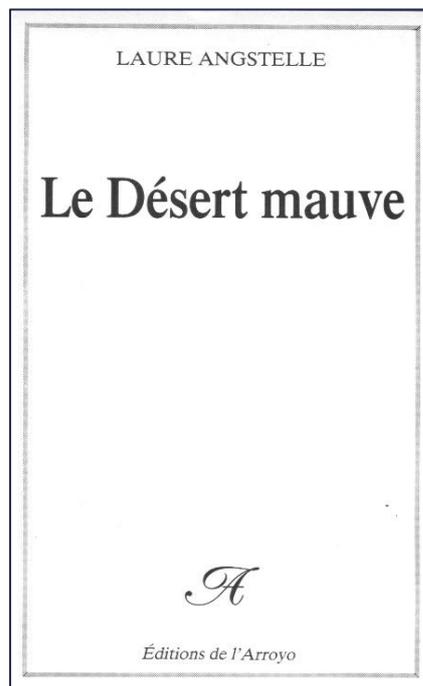
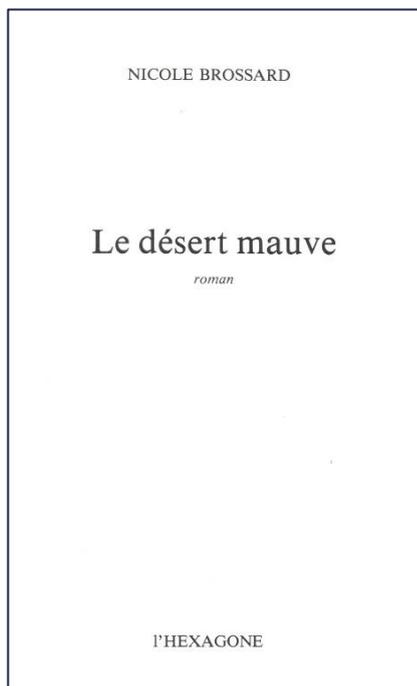
l'aveuglement fait bien écho à la poétique de la traduction pratiquée par Nicole Brossard.

Si l'image fixe de la photographie est en rapport avec la poétique textuelle, l'imaginaire cinématographique est aussi convoqué dans l'œuvre. Certaines scènes du récit relèvent clairement d'une écriture cinématographique. On pense aussi souvent au film de Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* (1970) au gré de la lecture du *Désert mauve*, par l'importance du motif de l'explosion qui rappelle la fin du film, par les descriptions colorées du désert américain à l'aube ou encore à travers l'érotisme d'une libération sexuelle qui trouve sa place dans les paysages de la Death Valley. Mais c'est aussi un détail qui n'est pas une coquille qui oriente la lecture vers l'imaginaire de l'image animée et du doublage. En effet, les « chapitres » de Laure Angstelle sont orthographiés « chaptitres » dans la version de Maude Laures. On reconnaît dans « chaptitre » le terme anglais *chap* (type, mec, en anglais) et l'évident *chapter*. Mais dans ce mot qui fait le pitre on entend aussi tout ce que ce néologisme doit à l'imaginaire du sous-titre ou du surtitre, comme si le « chaptitre » devenait une nouvelle modalité du « doublage » littéraire décalquée de la pratique du doublage au cinéma. *Le désert mauve* déroule un récit qui se double lui-même en une seule langue.

Le rapport entre le texte et les images se complexifie si on regarde de près les couvertures fictives des ouvrages de Laure Angstelle et Maude Laures données à voir au lecteur. La fiction de traduction s'accompagne de fictions éditoriales. Mais si *Le désert mauve* est un iconotexte, c'est que les images proposées en couverture ne sont pas de simples « illustrations » du texte. Elles entretiennent un rapport indissociable avec lui. En effet, la comparaison des deux incipits ne révèle sa ruse complexe que si l'on prend en compte les couvertures des ouvrages de Laure Angstelle et Maude Laures reproduites dans l'œuvre. En ce sens, les « couvertures » sont à entendre dans le double sens du terme : l'image en couverture couvre un mystère à élucider.

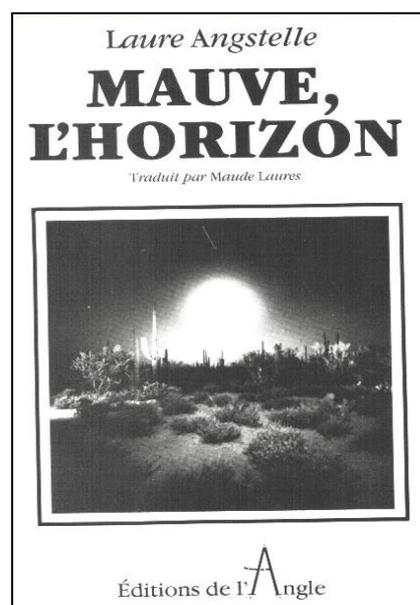
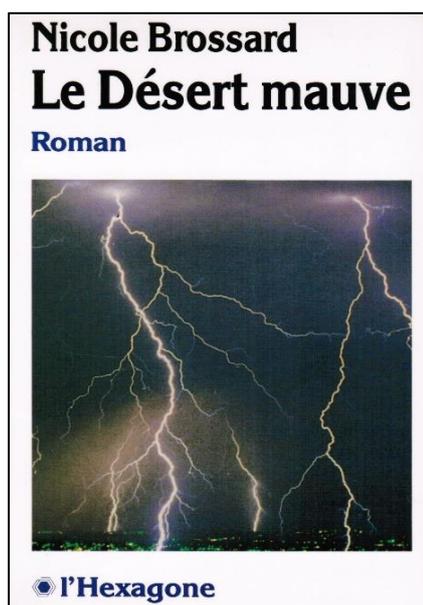
L'ouvrage, rappelons-le, s'ouvre sur une amusante mise en abyme : *Le désert mauve. Roman*, de Nicole Brossard, paru aux éditions de l'Hexagone à Montréal en 1987, s'ouvre sur une fausse couverture de livre : *Le Désert mauve*, de Laure Angstelle, paru aux (fictives) éditions de l'Arroyo. Cette fausse page de couverture est précédée d'une citation d'Italo Calvino mise en exergue : « Lire, c'est aller à la rencontre d'une chose qui va exister mais dont personne ne sait encore ce qu'elle sera... ».

Tromper la langue, doubler la traduction : traduction intralinguale et jeu de(s) mots dans Le désert mauve (1987) de Nicole Brossard



Le nom des fictives éditions « Arroyo » est suggestif : il désigne un canal ou chenal reliant deux cours d'eau. L'arroyo, terme d'origine espagnole signifiant ruisseau, est une métaphore de la traduction.

À la page 179 le lecteur découvre une nouvelle fausse couverture de livre : *Mauve, l'horizon*, de Laure Angstelle, traduit par Maude Laures, aux éditions de l'Angle. Cette couverture comporte une image qui semble renvoyer à la photographie des deux éclairs qui apparaît en couverture de l'édition originale du *Désert mauve* (éd. l'Hexagone).



Comparons les deux incipits afin de voir comment le rapport texte / image fait se conjindre l'iconotexte avec l'imaginaire de la traduction. Le texte original de Laure Angstelle *Le Désert mauve* débute ainsi :

Le désert est indescriptible. La réalité s'y engouffre, lumière rapide. Le regard fond. Pourtant ce matin. Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité. À chaque nouvel an, je la voyais se dissoudre dans l'espoir et la violence. Très jeune, je prenais la Meteor de ma mère et j'allais vers le désert. J'y passais des journées entières, des nuits, des aubes. Je roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard.

J'étais alerte dans le questionnement mais il y avait en moi un désir qui sans obstacle m'effrayait comme une certitude. Puis venaient le rose, le roux et le gris parmi les pierres, le mauve et la lueur de l'aube. Au loin, les ailes étincelantes d'un hélicoptère à touristes⁵⁴ ?

La pseudo-traduction de Maude Laures, *Mauve, l'horizon*, commence quant à elle ainsi :

Le désert est indescriptible. La lumière avale tout, gouffre cru. Le regard fond. Aujourd'hui, pourtant. Très jeune, je désespérais déjà de l'humanité. A chaque jour de l'an, je la voyais se disperser dans l'espoir et la démesure. Très jeune, je filais dans l'auto de ma mère et j'allais vers le désert où je m'obstinais devant le jour, la nuit et à l'aube, à vouloir tout. Je tissais la lumière. Je roulais vite et aussi lentement ; je suivais les petits fragments de vie qui s'alignaient dans mon regard, horizon mauve.

Habile, je l'étais au jeu du discernement mais il y avait en moi un désir tel que, sans obstacle, cela m'angoissait comme un trop-plein d'énergie. Alors venaient le rose, le rouge et le bris parmi les pierres le mauve et l'aube lente. Au loin, l'éclat d'un hélicoptère à touristes⁵⁵.

Ce qui est intéressant ici c'est que dès l'incipit le procédé de la traduction intralinguale semble intégrer l'idée d'une traduction intersémiotique. En effet, chez Laure Angstelle la voiture de la mère de la narratrice est nommée par une antonomase du nom propre : « je prenais la Meteor de ma mère ». Dans la pseudo-traduction de Maude Laures, la phrase devient « je filais dans l'auto de ma mère », la marque automobile étant effacée par la traduction. On pourrait de prime abord croire que la traduction intralinguale parodie ici le principe de la traduction ethnocentrique qui domestique et adapte l'original en prenant en compte l'horizon d'attente du lectorat de la langue cible. La branche canadienne de la marque automobile Ford a bien produit une voiture nommée « Meteor » de 1949 à 1976, uniquement au Canada.

Or, la page de couverture de *Mauve, l'horizon* présente une image ambiguë qui représente un paysage désertique de nuit éclairé par un foyer lumineux qui rappelle des images de bombe atomique, un astre fortement luminescent (soleil ? lune ?) ou bien un « météore ». Il faut alors comprendre que c'est le nom lui-même de la voiture qui se fait (auto)mobile et peut non seulement se déplacer d'un texte à un autre, de

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.

l'original à la traduction, mais aussi d'un système sémiotique à un autre. Dans le mouvement de la traduction, c'est aussi « la Meteor » qui change de nom (et de genre), se dédouble et change de support au point de devenir l'image d'un météore sur l'illustration de la page de couverture. Non seulement l'iconotexte joue sur la différence des langues (l'anglais du nom de marque automobile « Meteor » / le français de « météore »), sur la différence de nature grammaticale (nom propre / nom commun), sur l'imaginaire du genre de la langue (« la Meteor » devient un météore), mais il rend bien indissociables les signes linguistiques et les images. Le texte de Nicole Brossard propose des descriptions particulièrement attentives aux effets de lumière ou de couleur et aux différents régimes de l'image (visible, rhétorique). Les images insérées dans le texte participent pleinement du dispositif général de l'œuvre qui associe fiction de traduction et jeu sur les traductions intersémiotiques. Gare alors à l'éblouissement : si « l'homme long » de la photographie perçoit dans le miroir non pas son image, mais un reflet éblouissant, le lecteur doit voir dans l'image du météore éblouissant la traduction et le transfert de la Meteor d'un texte à un autre, d'une matérialité linguistique à une matérialité iconique.

Ce rapport entre l'incipit et les images des pages de couverture semble confirmé par d'autres détails qui éclairent les deux titres des deux versions du texte. Sous la plume de Laure Angstelle, la formule « [...] la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard » peut aisément rappeler la photographie des deux éclairs qui zèbrent le ciel mauve.

C'est la verticalité qui organise le dynamisme de l'image avec les éclairs veinés comme des arbres de vie et une ligne d'horizon tout en bas de l'image. Cette photographie qui apparaît sur la couverture de l'ouvrage de Nicole Brossard est importante tout au long du roman. Par une mise en abyme habile, la deuxième partie du roman « Un livre à traduire » décrit par exemple quatre affiches du Bar du Motel dont l'une représente « un orage au-dessus de Tucson⁵⁶ ».

Sous la plume de Maude Laures, la traduction procède à une reformulation et un changement d'image : « les petits fragments de vie qui s'alignaient dans mon regard, horizon mauve » correspondent mieux aux silhouettes de cactus qui dessinent une ligne horizontale, relevant à la moitié de l'image cette ligne d'horizon choisie comme titre. À la verticalité de l'original correspond l'horizontalité de la traduction : le changement de « sens » produit par la traduction intralinguale se réalise à tous les degrés. On passe bien d'un espace vide et désertique à un espace organisé par la ligne d'horizon. C'est le sémantisme et l'espace qui sont reconfigurés par la traduction intralinguale. On comprend alors pourquoi la traduction de Maude Laures est présentée comme publiée aux fictives « Éditions de l'Angle ». Deux raisons se condensent dans le nom de cette maison d'édition fictive : « l'Angle » contient les lettres

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

mêmes du nom « Ang(stel)le » (et quand on parvient à lire « angle » dans « Angstelle », on aperçoit aussi les étoiles italiennes, *stelle*, contenues aussi dans le patronyme, ces mêmes étoiles « filantes » représentées au-dessus du météore sur l'illustration de la page de la couverture fictive). L'initiale des éditions de l'« Angle », sur la page de couverture, stylise la lettre A sous la forme d'un compas ouvert. Il s'agit bien d'une sorte d'exercice de géométrie inversée avec la traduction intralinguale de Nicole Brossard : les images se renversent (verticalité/horizontalité) et la langue peut même se traduire (*stelle*, *Angst*) quand elle se reformule en traduction intralinguale. Le dispositif iconotextuel de Brossard joue de tous les continuums sémiologiques et linguistiques : textes et images ; traduction, reformulation, jeu de mots ; traduction intralinguale et apparition/disparition de langues étrangères. L'Arroyo a changé d'Angle, la traduction intralinguale s'est inversée dans la langue des lettres et des images.

MATHIAS VERGER
(Université Paris 8 Saint-Denis)

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLY, Jean-Christophe, *Le propre du langage, voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997.
- BERMAN, Antoine, « L'essence platonicienne de la traduction », dans *Revue d'esthétique*, vol. 12, 1986, p. 63-73.
- BROSSARD, Nicole, *Le désert mauve*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1987.
- DEMOULE, Jean-Paul, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, 2014.
- FOURNIER-GUILLEMETTE, Rosemarie, « Postmodernisme et traduction dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard », dans *Postures*, Dossier « Post », n° 12, 2010, p. 97-107.
- NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », dans Montandon, Alain (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302.