

Une traduction oulipienne des oulipiens ? Les grandes manœuvres du rat

Ramon LLADÓ

Universitat Autònoma de Barcelona
Ramon.Llado@uab.cat

Résumé : Pour envisager la traduction des œuvres oulipiennes, il ne suffit pas de poser la question des procédés ou des méthodes traductifs. Il faut considérer la question depuis une perspective tactique, en visant ce que nous appelons les grandes manœuvres, dont nous ne pouvons pas faire l'économie pour assurer une version fidèle tant à l'esprit qu'à la lettre du texte. Pour analyser la traduction catalane de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, œuvre essentielle de la littérature à contraintes, nous tâcherons de passer en revue non pas les procédés mis en œuvre ici ou là pour les critiquer ou les prôner, mais nous observerons la figure du traducteur comme celle d'un rat qui manœuvre dans le labyrinthe pour se procurer un agencement qui puisse, tout en adaptant la contrainte structurale, rendre possibles des solutions microtextuelles adaptées à l'occasion.

Abstract: When considering the translation of Oulipian literature, it is not sufficient to raise the question of translation procedures or methods. Instead, the question must be approached from a tactical perspective, addressing the tactical manoeuvres necessary to ensure a version that is faithful both to the spirit and the letter of the text. In analysing the Catalan translation of Georges Perec's *La Vie mode d'emploi*, a key work in constraint literature, we shall not attempt to review the procedures adopted at various points in order to criticise or commend them; rather, we shall look at the figure of the translator, which can be likened to that of a rat manoeuvring its way through the labyrinth to find a way out –one which, while adapting to the structural constraint, strives above all to seek microtextual solutions appropriate to each individual situation.

Mots-clés : métastabilité, manœuvre, labyrinthe, illusion de transparence

Keywords: metastability, manoeuvre, maze, illusion of transparency

Pour commencer, de façon peut-être trop générale, j'aimerais dire, aussi abrupt que cela puisse paraître, que les procédés de traduction, tels que la stylistique comparée les a fixés naguère¹, restent assez stables si l'on regarde la question sur des périodes de temps assez vaguement calculées mais qui pourraient être évaluées à hauteur de plusieurs générations. Sans tomber dans une axiomatique de la traduction ou de la traductologie, mais en regardant les choses de manière plus descriptive, je n'hésite pas ici à emprunter un terme à la biochimie pour parler de traduction. C'est la notion de métastabilité. Qu'est-ce que c'est ? La métastabilité serait, d'après une définition banale, « la propriété pour un état d'avoir l'apparence de la stabilité mais qu'une perturbation peut

¹ Voir VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jacques. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1958.

faire aller vers un état encore plus stable » – je cite ici l'*Encyclopedia universalis*. En l'absence donc de perturbation significative la vitesse de la transformation menant à l'état stable peut être très faible, voire quasiment nulle. La traduction, à mon avis, a beaucoup de cette *métastabilité*. Elle n'est donc pas forcément stable, mais se transforme de façon tellement lente qu'elle revêt l'apparence de la stabilité. D'où le fait que les procédés ou les stratégies de traduction sont peu changeants dans l'essentiel, plutôt métastables. Néanmoins, ce n'est pas de procédé ou de méthode de traduction qu'il s'agit ici, si l'on envisage les traductions oulipiennes ou oulipistiques, mais bien de manœuvre tactique, dont la portée et l'ambition seraient bien plus modestes. La manœuvre de traduction dont il sera question ici ne prétend donc pas décrire les méthodes ou les procédés ni les renverser, seulement les réaménager en quelque sorte ; *in fine* il s'agit de se procurer un agencement nouveau en vue de micro-solutions ou de solutions traductives adoptées pour l'occasion. C'est donc à l'analyse de quelques-unes de ces micro-solutions traductives *ad hoc* ayant servi à une version catalane de Perec (à savoir celle de *La Vie mode d'emploi*) que je procéderai.

Deuxièmement, les stratégies de traduction des textes oulipiens (on va parler ici plutôt de textes que d'œuvres, bien que notre travail de traduction au fil des ans se soit surtout développé sur des romans, donc sur des œuvres littéraires en majuscules) ont été peu analysées ou conceptualisées, à de rares exceptions près². Nous-mêmes nous sommes occupés de la question dans *La paraula revessa*, en 2002. C'était à l'origine une thèse de doctorat. Mais aujourd'hui, en considérant la chose avec du recul, force est de constater que j'avais fait l'impasse sur trop de questions qui, finalement, se révèlent être au centre du problème de la traduction. En effet, je m'étais limité à une perspective presque exclusivement linguistico-rhétorique. Il était question d'établir une grille ou nomenclature de procédés figuratifs ou plus strictement « figuraux » (je risque le mot) qui définissaient quatre grands groupes de procédés, que j'appelais respectivement *jeux par consonance*, *jeux par polysémie*, *jeux par homophonie* et *jeux par transformation*. Pour reprendre l'expression de Meschonnic³, nous nous sommes tenus trop au signe et pas assez au langage, au poétique. Voilà un premier constat.

Les grandes manœuvres

La stratégie de traduction de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec (1978) est basée sur un préalable fondamental. Ce préalable a été, dans toute notre démarche de traducteurs de textes oulipiens, la recherche d'un principe théorique en acte, même si celui-ci n'est pas toujours explicitement revendiqué ou, pour parler comme Antoine Berman, d'une théorie implicite⁴ de la traduction. Cette démarche c'est ce que Eduarda Keating a appelé la *traduction oulipienne*⁵. On est parti d'un constat somme toute pragmatique et tout à fait benêt. Le voici : traduire les oulipismes (c'est-à-dire les contraintes oulipiennes) n'est pas une tâche impossible ou : « comment fait un traducteur pour importer les textes à contraintes ».

Je ne développerai donc pas non plus une analyse de la version catalane de *La Vie mode d'emploi* (*La vida manual d'ús*, 1998). Je n'en ferai même pas un commentaire. Je me borne ici à exposer quelques-uns des procédés de traduction ou d'adaptation que nous avons mis sur pied, et qui ont sous-tendu les opérations de traduction des

² Voir notamment KEATING, Maria Eduarda. « Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ». *Méta*, vol. XLVI, n° 3 (septembre 2001).

³ MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

⁴ BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

⁵ *Ibid.*

contraintes qui se trouvent disséminées dans ces textes et qui parfois ont pu déboucher sur des solutions valables (on en jugera). Il faut rappeler que certains de ces procédés, ainsi que l'orientation d'ensemble des traductions de *La Vie mode d'emploi* dans les différentes langues co-officielles de la péninsule ibérique, ont été analysés naguère par Maria Eduarda Keating dans son article de 2001 paru dans la revue *Méta*, que certains d'entre vous connaissent sans doute⁶. Keating distingue préalablement entre « traduction en surface » et « traduction oulipienne ». Parmi d'autres distinctions qu'elle établit, comme celle entre « traduire le discours » et « traduire le sens »⁷, Keating distingue dans « les versions ibériques » des alternatives entre les traducteurs « pseudo-discrets et ceux engagés ». Je reproduis ci-dessous une longue citation de cet article, qui est à mon sens assez significative de ce que nous avons voulu faire, en appliquant de façon tout à fait inductive et « pragmatique », une démarche qu'Antoine Berman n'hésitait pas à qualifier de « théorie implicite de la traduction ». La voici :

Les traducteurs portugais et catalans semblent assumer la même position : pas d'interventions explicites des traducteurs, pas de notes de traducteur ni de préfaces ou annexes explicatives. Cette absence totale de commentaires produit un effacement du personnage du traducteur et l'illusion de transparence du texte traduit, comme si les lecteurs du système d'arrivée avaient accès « directement » au texte original et à la « voix de l'auteur », ce qui revient à dire, comme si l'identification entre traducteur et auteur était si parfaite que le traducteur avait disparu... Nous retrouvons dans cette image en trompe-l'œil le même type d'effets produits par Perec quand il intègre des citations d'autres textes dans son roman, sans les signaler, créant l'illusion d'une « voix unique » dans un texte qui est en effet un « patchwork » de voix et de textes⁸.

On aura noté sans peine l'ambiguïté des propos de l'auteure, notamment quand elle parle d'« illusion de transparence » de la part des traducteurs portugais et catalans. Ambiguïté que je n'ai pas, d'ailleurs, la moindre intention de dissiper.

Pour les traducteurs catalans, continue Keating – et là je ne cite pas mais résume – la grande différence serait l'approche oulipienne. Il ne s'agit plus de traduire de façon isolée quelques jeux de mots ou des effets textuels, mais d'essayer de refaire le parcours de l'écrivain oulipien, j'ouvre une parenthèse, du rat oulipien dont Marcel Bénabou et Jacques Roubaud ont parlé et dont je vais me servir dans cet article, je ferme la parenthèse, là où cela s'avère, bien entendu, praticable. On connaît bien le mot attribué à Marcel Bénabou et Jacques Roubaud. Un auteur oulipien, c'est quoi ? « Un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir. » Cette théorie implicite implique la construction d'un labyrinthe au second degré, certes avec les moyens du bord, avec plein de tâtonnements, d'hésitations, de repentirs, d'errances, et des erreurs. Un objectif peut-être moins avoué encore par les traducteurs, c'est d'entraîner le lecteur lui aussi dans ce labyrinthe et de l'y laisser à ses risques et périls, avec l'espérance qu'il pourra s'en sortir et qu'il va y trouver son compte. Il faut lever tout malentendu. Nous n'avons à aucun moment voulu sciemment faire une traduction oulipienne telle que la définit Keating. Si règle il y a eu, elle a été de ne jamais ignorer, de ne jamais laisser de côté la contrainte, les contraintes, qu'elles soient structurales pour ainsi dire ou qu'elles soient microtextuelles. C'est pourquoi je mets un point d'interrogation au titre de mon texte.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

On a suivi comme le petit rat qui marche vers le but qu'il s'est lui-même marqué au fur et à mesure en tâtonnant. Dans son parcours extrêmement peu assuré mais déterminé, le rat teste, observe, mesure. Il est censé trouver la nourriture à l'issue de son circuit. Il garde en mémoire toute une série d'informations sensorielles, tactiles ou relevant des odeurs, qu'il mettra ensuite à contribution pour développer son inventivité. Il attend sa nourriture, il la cherche à la sortie du circuit mais il y a probabilité de ne jamais la trouver. Mais son mouvement est de nature à le stimuler, à le pousser dans son effort.

Mais lorsque ce qui est à traduire est un texte à contraintes, le rat qu'est le traducteur va être carrément soumis à une épreuve ou à une série d'épreuves qui n'avaient fait l'objet d'aucun test préalable et pour lesquelles le rat ne possède aucunement l'outillage nécessaire. Il lui faudra donc inventer des solutions au fur et à mesure. En sorte que ces solutions vont s'ériger elles-mêmes en contraintes en quelque sorte auto-imposées ; des contraintes qui seront conçues pour affronter les contraintes du texte original. Ces contraintes ne devront pas trop s'écarter du mode formel, si je puis dire, qui commande l'original, quitte à respecter les écarts linguistiques définis par chaque langue naturelle, en l'espèce le français et le catalan ; écart dont évidemment je ne parlerai pas ici.

De quoi le labyrinthe du rat est-il fait, je me demande ? « Un labyrinthe de mots, d'allusions, de sons, de phrases, de citations, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça. »⁹

L'énumération presque prévertienne qu'on vient de lire est ce qui constitue, à bien y regarder, la matière à laquelle s'adonne le traducteur d'un texte oulipien, lui-même transformé en rat. Un rat second pour ainsi dire. Un rat prime, dans le sens de la notation mathématique, ou double prime. Un rat répliquant ou répliqueur puisqu'il a pour but de répliquer le travail formel qui est celui de l'original. Et je dis bien répliquer parce que son rôle n'est pas d'en donner un équivalent, si fonctionnel soit-il, comme le voulait le théoricien Nida. Non, il n'y a pas d'équivalent fonctionnel. Le rôle du rat est bien de fournir une réplique, la réplique étant (si l'on prend la définition du *Trésor de la langue française* et dans son sens le plus banal et le moins spécialisé) « une action qui offre une ressemblance frappante avec une autre ». Je ne considère donc pas ici les autres acceptions de *réplique*, celle de copie d'une œuvre, celle de texte d'un personnage dans un dialogue théâtral, etc. Le rat est le général d'armée qui doit assurer toutes les positions de son ordre de manœuvre. Il n'a pas d'infanterie. Il est le seul soldat.

La progression du rongeur qui traduit se fait aussi par coups et par à-coups, donc au moyen de mouvements saccadés. Par biomimétisme en quelque sorte. Au fur et à mesure qu'il charrie les matériaux qui iront s'amonceler méthodiquement et qui formeront soubassements, murs de charge, cloisons, toiture, simultanément il enregistre les secousses que produisent les heurts à répétition devant les obstacles qui barrent son avancée. Il se propulse dans une certaine mesure par réaction aussi. Mais le plus important pour mon propos est qu'il organise perceptivement tout ce *background* constitué avec peine et qu'il agence les conduites nécessaires qui vont l'aider à se tirer d'affaire à base de répétitions, d'accommodements. Ce processus fait intervenir toutes les figures possibles. Le traducteur des textes oulipiens s'inspire aussi du rat dans sa propension à peine dissimulée pour le biomimétisme. Certains en ont même abusé. Je m'explique. Dans sa traduction de *La Vie mode d'emploi*, le grand spécialiste de Perec David Bellos adapte le « *Compendium* » en créant une auto-référence. Le

⁹ BENABOU, Marcel et ROUBAUD, Jacques. Texte de présentation dans la rubrique « oulipiens » du site web de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>, site consulté le 27 septembre 2017. [La citation n'est pas littérale].

« *Compendium* » (chap. LI) est formé de trois groupes de 60 phrases-vers, soit au total 179 puisqu'il en manque un délibérément, comme l'on sait, à cause du *clinamen*. La suite des trois acrostiches en diagonale donne à lire le mot MOI, alors que dans l'original nous lisons ÂME, le *e* désignant évidemment Perec. Les traducteurs catalans, pour leur part, adoptent une variante qui n'efface pas le *e* perecquien. Ils ont formé dans la diagonale le mot ALE (littéralement « souffle »).

Rendre au portrait ce qui appartient au portrait

Il y a évidemment un effet et même souvent une volonté de signature chez Perec. Un effet de portrait pourrait-on dire également. Un portrait qu'il a voulu ancrer aussi dans le collectif, ne serait-ce qu'en mettant discrètement en scène ses contemporains comme dans le chapitre LIX. La signature du traducteur, quant à elle, peut revêtir une signification – comme celle du narrateur, en l'occurrence, dans *La Vie mode d'emploi*. Il reste à savoir quelles seront les modalités de cette signification, par quels chemins elle crée du sens et surtout fait sens par rapport au système de contraintes. Cette tâche revient sans doute à l'analytique de la traduction, perspective dont Antoine Berman nous a brillamment montré le chemin dans une série mémorable d'articles, réunis dans *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*¹⁰. L'analyse met à nu la chaîne des signifiants, elle fait remonter à la surface les avatars textuels du sujet et nous donne accès à la signature. Elle en rend plus visibles les traces qui, du coup, se libèrent du tabou de l'intraduisible qu'a prononcé la dogmatique de la traduction. Benjamin a dit que « la traduction appelle l'original dans un lieu où on entend un écho dans sa propre langue », mais cet écho « peut rendre la résonance d'une langue étrangère » (« La tâche du traducteur », 1939). Dans la traduction des textes à contraintes, l'écho de l'original revient comme doublé d'une trace nouvelle, hétérogène, qui problématise la relation à l'écriture ; sans compter que le traducteur doit chercher des solutions qui n'ont pas été exploitées par l'auteur, mais qui découlent de la contrainte même, comme cela a été le cas pour notre traduction catalane des *Exercices de style* de Raymond Queneau (1989), où nous avons proposé certaines variations qui s'inspirent de la même histoire de départ. D'autre part, certaines contraintes deviennent plus difficiles que d'autres. Pour certains textes, nous pensons par exemple à *La Disparition de Perec*, il « suffit » d'appliquer strictement le lipogramme en *e*. Dans la version espagnole, les traducteurs ont choisi la disparition de la voyelle la plus fréquente en espagnol, le *a*. La contrainte, dans ce cas, est beaucoup plus aisée, si l'on peut parler en ces termes.

Mais l'on sait que, dans le système perecquien une contrainte peut en cacher une autre, comme beaucoup de spécialistes l'ont fait remarquer. « La volonté de masquer les lourdes contraintes formelles auxquelles Perec s'astreint cède parfois – notamment devant le zèle des commentateurs de l'œuvre, qui traquent les moindres indices disséminés dans les textes pour reconstruire les règles qui ont présidé à leur élaboration, à une sorte de transparence ». La citation est de Clara Lévy¹¹. Et l'auteure d'analyser cette « levée du voile particulière sur une contrainte bien précise » – notamment grâce au *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, que nous avons travaillé à fond Annie Bats et moi lors de la traduction catalane. « Cela permet – et je continue de citer Clara Lévy – de détourner l'attention du lecteur sur une autre intention de l'écrivain, d'autant mieux dissimulée qu'on ne s'attardera plus, une fois connue la première contrainte, qu'à

¹⁰ Paris : Seuil, 1999.

¹¹ LÉVY, Clara. « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains en langue française ». *Sociétés contemporaines*, n° 4 (2001), p. 77.

repérer le fonctionnement de ce que l'on pense être la seule règle valant pour le texte lu. »¹²

En regardant de plus près des plages de texte apparemment plus libres vis-à-vis de la contrainte, on s'aperçoit que le traducteur est loin d'échapper au feu croisé auquel il croyait s'être dérobé ne serait-ce que provisoirement. Que nenni, la règle continue à le cerner de près, en créant toute une panoplie de jeux de mots que l'on pourrait appeler microstructurels. Ces jeux de mots (des calembours, paronomases, homonymies, etc.) ne relèvent pas de la contrainte principale, ou pas directement, ils ne font pas système, si l'on peut dire, mais ils n'en demeurent pas moins des figures. Ces figures sont éparpillées tout au long du texte et elles forment des plages textuelles entières dans tel ou tel chapitre. En face d'elles, le traducteur est plus libre pour imaginer des solutions qui puissent les recréer.

Je ne vais pas déployer ici un catalogue d'*exempla* qui viendrait illustrer ce que je viens de dire. Seulement quelques repères que le public reconnaîtra et qui donnent une idée de ce que l'on a tenté de faire pour la version catalane de 1998. Peut-être qu'aujourd'hui nous procéderions autrement dans certains cas.

Au chapitre LXXXV, dans l'appartement du couple Berger, la chambre est vide. Le narrateur reproduit des jeux linguistiques, des devinettes et des problèmes de logique que résout un personnage alsacien appelé Abel Speiss, vétérinaire de l'armée à la retraite de son état. On l'appelle « le Russe » et, dans la fiction, il a vécu dans cet appartement à une époque bien antérieure à celle où l'intrigue a lieu. Il participe à tous les concours d'énigmes, devinettes, anagrammes, cryptogrammes, mots croisés, mots carrés, logogripes et j'en passe, que publient les journaux. L'un des problèmes de logique auxquels il répond est la classique série d'éléments ordonnés selon un critère secret qui débouche sur la question non moins classique : qu'est-ce qui vient ensuite ? Dans la version castillane, on ne s'est aperçu de rien. Le rapport avec la contrainte est passé complètement inaperçu ou alors, soyons plus prudents, la traduction n'en prend pas acte. Elle a reproduit telle quelle la série originelle : « U D T Q C S S H », qui évidemment représentait les initiales de la série numérique d'1 à 8 (un, deux, trois et ainsi de suite jusqu'à huit). Dans la traduction catalane, nous avons altéré le dernier élément, de sorte que la série a été fixée comme suit : « U D T Q C S S V », la série finissant en V, du catalan *vuit*.

Au chapitre XCIV qui se déroule dans les escaliers de l'immeuble, il fallait bien entendu reproduire le procédé. Or, l'enjeu était de réinventer le critère même, en recréant une demi-douzaine d'exemples qui dans l'original sont tirés d'un recueil supposé de trois mille calembours attribués à Jean-Paul Grousset, célèbre journaliste du *Canard enchaîné*, calembouriste chevronné, dont je citerai au passage trois calembours : « Mais vous pleurez, mi-lourd ? », « Un peu d'Eire, ça fait toujours Dublin », et le gaullien « Allez vous faire foot ». Le volume d'où ces calembours ont été pris existe bien. Il a pour titre avéré *Si t'es gai ris donc*. Quant à nous, nous avons rebaptisé le recueil *A mi sí que re m'hi fa*. Il s'ouvre, nous dit le narrateur, par un chapitre intitulé « Sous presse ». En voici quelques-uns : « Un compartiment de première casse » (jouant entre la première classe des chemins de fer et la casse typographique) et le magnifique « Visitez l'Italique ! », qui deviennent respectivement dans la traduction « Anar a impremtes i rodolins » et « Elogi de la folia ». Il faut noter également plus bas « Salut les protes ! », jouant sur la paronomase entre *prote* et *pote* (*contramestre a les antigues impremtes, corrector de proves / company*), qui a été adapté par un cartésien « Premso, doncs existeixo » (*Je pense donc j'existe*). Le rat

¹² *Ibid.*

quitte pour un instant le labyrinthe de l'histoire avec sa hache en boudant un certain référentiel, mais il ne bascule pas pour autant dans la gratuité. Il ne fait que manœuvrer pour mieux calculer sa riposte, en la différant. Il calcule son parcours, d'autant plus qu'il gère son temps. Il lésine moins en revanche sur les références dans les « Farces et Attrapes » (chap. LII).

« Adolf Hitler, fourreur » devient « Adolph Hitler firaire ». Le rat traducteur ne peut pas faire l'impasse sur ce point historique crucial si intimement lié, on le sait, à la genèse de l'écriture perecquienne.

Pour en venir finalement aux hypographies du chapitre LIX (Hutting, 2), commençons par une apparente anecdote : il y aurait, page 320 de la traduction catalane, une faute de grammaire. En effet, si l'on suit les équations personnelles que sont les 24 « portraits imaginaires » du maître du *mineral art*, l'on détecte un bizarre « estupendo » (le douzième), qui n'est pas bizarre du tout. Au contraire, il s'agit d'un barbarisme très usité pendant longtemps en catalan en raison de la diglossie que subissait la langue sous la pression du castillan. Mais il ne s'agit absolument pas en l'occurrence d'une étourderie mais bien d'une licence. Le *do* final de *estupendo*, aussi peu normatif qu'il soit, est là pour conserver les hypographies que Perec a cachées au chapitre LIX en faisant allusion aux noms de ses camarades de l'Oulipo, auxquels il rend hommage. Voici quelques-unes de ces hypographies :

— *cat.* « El pintor Hutting pretén obtenir d'un inspector d'hisenda una perequació dels impostos » (p. 321), où l'on devine le nom de Perec, avec la seule modification orthographique du *c* par le *q* (p. 321), comme l'original le fait d'ailleurs.

— *franç.* « Le peintre Hutting essaye d'obtenir d'un inspecteur polyvalent des contributions une péréquation de ses impôts » (p. 354).

En revanche, voici la reformulation qu'il a fallu opérer pour faire apparaître l'oulipien Chambers (nous soulignons le segment homophonique en question) :

— *franç.* « Le “traducteur antipodaire” révèle à Orphée que son chant berce les animaux » (p. 353).

— *cat.* « El “traductor antipodari” revela a Orfeu que quan surt del ramatge amb versos amanseix les feres » (p. 320).

La terminaison *do* du mot *estupendo* (voir *supra*), qu'il faut prononcer *ou* en finale, forme le nom de Jacques Duchateau dans l'énoncé « Boriet-Tory beu un estupendo Château-Latour tot mirant “l'Home dels llops” que balla el foxtrot ».

La phrase « Coppélia ensenya a Noè l'art nàutic » inclut l'hypographie de Noël Arnaud ; « El gos camacurt Optimus Maximus arriba nedant a Calvi i nota amb satisfacció que l'alcalde l'espera amb un os » inclut Italo Calvino. Il en a été de même pour tous les « oulipotes » évoqués dans ce célèbre passage.

Pour résumer, la contrainte traductologique relève en général d'un calcul de motivations, qui renvoient en dernier lieu à un truisme, à savoir la nécessité de traduire, c'est-à-dire le besoin de transmettre culturellement un texte ou une œuvre littéraire réalisée dans une langue et un milieu culturel seconds, et qui en vaut la peine, vers une langue première qui est parlée et lue dans un autre milieu culturel. S'il n'en était pas ainsi, la traduction serait strictement non fonctionnelle, et donc dénuée de sens ou bien elle serait réduite strictement à un jeu.

L'expérience de la littérature à contraintes est extrapolable, *mutatis mutandis*, en termes de traduction. Elle met en évidence une trace personnelle qui vient à prendre place là où il y avait une trace d'une autre nature. Une trace vient donc en cacher une autre. En effet, la tâche du traducteur suppose une manipulation constante de formes, de signifiants, de structures. Le transfert d'une langue à une autre contient aussi une

dimension rhétorique, dans le sens technique du mot, c'est-à-dire une génération constante de *figures* et de *procédés* qui permettent le passage entre les langues, entre un texte source en quelque sorte déjà produit et un texte cible qui se veut *produisant*. De ce fait, la traduction devient une activité non seulement soumise à des normes, mais qui ne peut se passer de règles. Or la polarisation oulipienne, en termes de tradition et de variation, est justement illustrative à cet égard et elle permet d'éclairer certains enjeux de la technique et de l'art de la traduction.

De même qu'on propose, en suivant l'exemple de l'Oulipo, la manipulation d'un texte littéraire déjà existant pour en constituer un nouveau et qu'on le considère à raison comme littéraire, on pourrait proposer avec le même naturel une traduction qui serait elle-même la manipulation d'un texte préalable sur lequel on opérerait des transformations, voire des variations. Ce faisant le concept de traduction ne serait toujours pas mis en cause : seul le résultat serait à analyser. La manipulation oulipienne, qui propose une esthétique en quelque sorte originale, ne peut être restituée en langue d'arrivée que par la médiation d'une contrainte seconde, c'est-à-dire d'une réécriture elle-même basée sur l'établissement de contraintes. Si l'algorithme qui est à la base de la structure mathématique mise en œuvre constitue un dispositif extra-poétique qui se greffe sur un système linguistico-poétique, la traduction, elle, ou plutôt son impératif, exerce une prégnance qui déteint sur cet objet à la fois poétique et esthétique qu'est le texte originel. Traduction et écriture tourneraient ainsi autour d'un même pôle, en même temps qu'elles seraient prises toutes les deux dans un mouvement de spirale.

Or, la démarche du traducteur de textes oulipiens est, à l'instar de celle de l'*écrivain* oulipien, un itinéraire en forme de manœuvre pour entrer et pour sortir du labyrinthe qu'il s'est lui-même construit.

Bibliographie

BENABOU, Marcel et ROUBAUD, Jacques. Site web de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>. [consulté le 27 septembre 2017]

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine. *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris : Seuil, 1999.

KEATING, Maria Eduarda. « Traduction et trompe-l'œil : les versions ibériques de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ». *Méta*, vol. XLVI, n° 3 (septembre 2001).

LEVY, Clara. « Le double lien entre écriture et identité : le cas des écrivains juifs contemporains en langue française ». *Sociétés contemporaines*, n° 4 (2001), p. 75-90.

LLADO, Ramon, *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Bellaterra : Servei de Publicacions, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

PEREC, Georges. *La Disparition*. Paris : Denoël, 1969.

Une traduction oulipienne des oulipiens

PEREC, Georges. *La Vie mode d'emploi. Romans*. Paris : Hachette, 1978.

PEREC, Georges. *La Vida Manual d'ús. Novel·les*. BATS, Annie et LLADO, Ramon trad. Barcelona : Edicions Proa, 1998.

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jacques. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1958.