AMER
fanzine finissant

Ceci est la version électronique et gratuite de la version papier et prix libre d'***Amer, fanzine finissant***, LANGUE 2.
A diffuser. A imprimer. A photocopiller.
Pour commander la version physique, envoyez un mail à :
zamdatala@riseup.net
Peut-être obtiendrez-vous une réponse.

Vous avez semble-t-il survécu aux saturnales et au solstice d'hiver, aux pics d'épidémies et aux charges policières. Félicitations ! Nous saluons votre belle vivacité. En bonne mauvaise herbe, ***Amer*** revient aussi, en tirant la langue, certes, mais le corps franc.

Vous trouverez dans cette seconde déclinaison fanzineuse et mal torchée de la *revue finissante*, un article un peu longuet sur la traduction d'un roman mexicain, que nous dédions aux boxeurs et boxeuses de rue du monde entier, la suite des danses viennoises entre vice, horreur et extase, un entretien plein de revenants et d'insectes japonais, la traduction haute en couleur d'une bande dessinée d'après une nouvelle verdoyante de Stephen King et un détour bis par la littérature latine pour s'approcher au plus près du traduire. Le tout accompagné d'une bête de série gravée, et sous l'égide des langues de feu de **Pole Ka** que nous remercions et embrassons chaleureusement ainsi que celles et ceux qui ont participé à ce numéro : **Maron, Anne Sylvie, Chloé, Marie** et **Harold**.

Le prochain numéro ne paraîtra pas avant l'équinoxe de printemps, si nos phynances le permettent. Et puisque vous êtes quelques uns et quelques unes à vous en enquérir, vous pouvez soutenir **les âmes**, en parlant de ses basses oeuvres, en chroniquant livres et revues, et en relayant l'actualité de ses parutions. Par exemple, la sortie début février de ***Miscellanées***, un recueil de textes inédits en volume de **Jean Lorrain**, compilé par **Amélith Deslandes** et postfacé par nous-mêmes. Ou la parution prochaine du *Corps défait*, ouvrage posthume et non achevé de notre ami **Charles Grivel** sur la littérature décadente**.**

Mais pour l'heure, nous souhaitons que le mouvement aux mille couleurs engagé contre les fossoyeurs de la vie perdure, s'étende et l'emporte. Scutenaire a dit, Vaneigem l'a répété : « Prolétaires de tous les pays, je n'ai pas de conseils à vous donner ». Continuons à ruiner ce triste monde et enroulez vos langues à ce qui vous plaira.
Bonne lecture.
Bons bordels. 1.3.1.2.

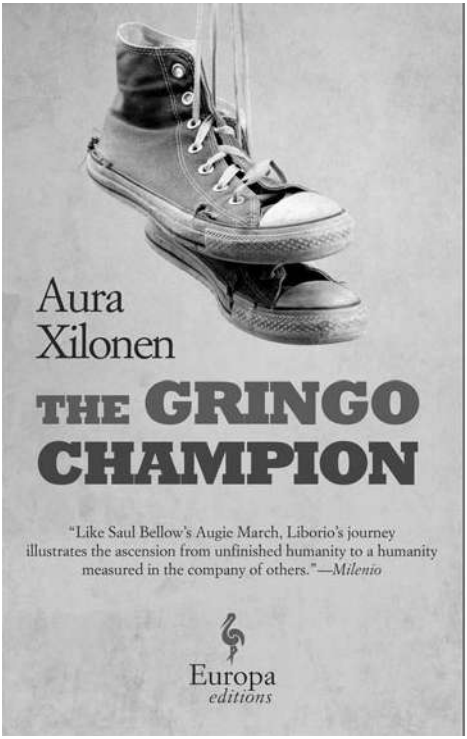
April Dauscha

Vernon Hill

Gabacho

littérature, boxe et traduction

par **Ian Geay**



Je me dis à cet instant,
les morts ont déjà tout oublié,
y compris le fait qu'ils sont morts.
Aura Xilonen, *Gabacho*.

Pour savoir écrire, il faut avoir lu,
et pour savoir lire, il faut savoir vivre.
Guy Debord

Août 2018, j'envoie une petite série de questions à Julia Chardavoine, la traductrice de *Gabacho*, un roman écrit par Aura Xilonen, racontant le parcours d'un immigré mexicain, fraîchement débarqué sur le territoire américain. Le questionnaire commençait ainsi :

> Julia, je suis toujours un peu long dans mes interventions, aussi n'hésitez pas à m'interrompre, ou à me corriger si je dis des âneries. Et d'abord, merci de répondre à un énième entretien autour de questions qui fatalement se répètent, car portant une nouvelle fois sur *Gabacho*, votre traduction remarquée et remarquable du roman écrit par Aura Xilonen, *Campéon Gabacho*, parue en 2017 aux éditions Liana Levi et pour laquelle vous avez remporté le Grand Prix de Traduction de la ville d'Arles 2017. Ce prix vous a été remis lors des 34ème Assises de la traduction littéraire, il y a presque un an déjà, en novembre de l'année dernière. Aura Xilonen avait déjà reçu quant à elle, à l'âge de 19 ans, le prestigieux prix Mauricio Achar pour ce roman qui raconte le parcours initiatique d'un jeune clandestin qui fuit son Mexique natal pour le sud des États-Unis, roman qui depuis a été traduit en huit langues. J'imagine que ça n'est pas désagréable de voir le fruit de ses efforts et de son talent récompensé et donc reconnu de la sorte. Votre travail, comme celui de Xilo, je le répète, méritent d'être salués. Mais enfin, tous ces prix d'une manière générale peuvent paraître bien futiles, pour ne pas dire parfois obscènes dans un monde aussi injuste que celui dans lequel nous vivons et que ce roman participe à décrire et dans une certaine mesure à dénoncer. Nous songeons évidemment à ce que dit Liborio, le héros-narrateur, à propos d'une des manifestations de cette injustice qui lui saute au visage alors qu'il travaille dans une petite librairie, et qui témoignerait de la conscience qu'aurait l'auteure des contradictions auxquelles l'expose un tel exercice : « (...) j'ai lu que la misère, ça sentait jamais la rose ; que nous, les pauvres, en plus d'être pauvres, on était miteux et crasseux. Qu'il y avait que l'art pour faire resurgir la beauté de la saleté, et que les artistes les plus culottés, c'étaient ceux qui arrivaient à faire une

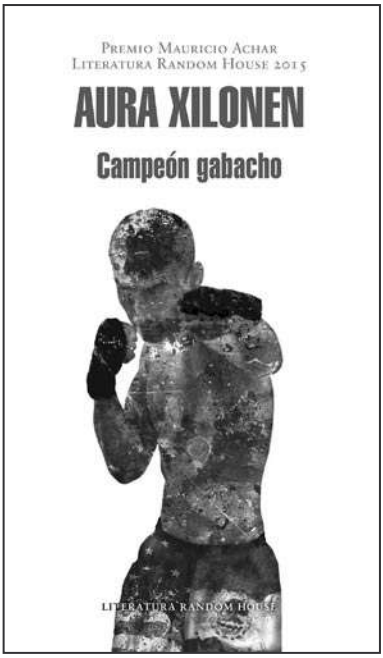
putain d'œuvre d'art à partir d'une tragédie, de la misère, de l'abandon, comme ces connards de photographes qui effleurent le malheur du bout des doigts, histoire de gagner un putain de prix Pulitzer avec leur super photo ». Julia, en quoi, finalement, au-delà de la figure du photographe charognard et de l'engeance journalistique dont il est très éloigné (et que Xilo égratigne dans le personnage de la double V), ce roman - qui rappelons-le est une fiction -, serait-il différent de tous ces récits qui se nourrissent de la misère humaine et du malheur de leurs contemporains pour tenter d'exister ou de briller ?

Julia Chardavoine, qui avait accepté avec enthousiasme le principe de l'entretien, me fait savoir quelques jours plus tard, par le biais de son éditrice, qu'à la suite d'empêchements imprévus elle ne pourra pas répondre à mes questions et qu'elle en est navrée. Le revirement est brusque. Pour répondre à mon désarroi et accessoirement à quelques questions, je décide de relire *Gabacho*, comme un pugiliste reprend son *shadow boxing* devant le mur d'un gymnase, après une énième défaite. Revenir au texte. Toujours.

Julia Chardavoine

Aura Xilonen

Gabacho raconte l'histoire d'un jeune Mexicain, Liborio, qui a traversé le *Rio Grande* à la nage, ou plus exactement à la dérive, pour rejoindre *el otro lado*, le territoire américain : « *j'ai plongé dans le Rio Bravo* » (c'est ainsi que les mexicains désignent le fleuve) et « *j'en suis ressorti à la force de mes bras des heures plus tard, la peau sur les os et à moitié mort, respirant comme si c'était la première foi* ». C'est désormais, dans une ville du sud des États-Unis que vit Liborio, là où se déroule l'action du roman. Il travaille clandestinement dans une librairie hispanique, après avoir traversé mille galères et enduré de nombreuses brimades et humiliations qui sont le lot commun de tous les *wetback*, les dos mouillés, ces sans-papiers qui triment dans les champs de coton ou qui

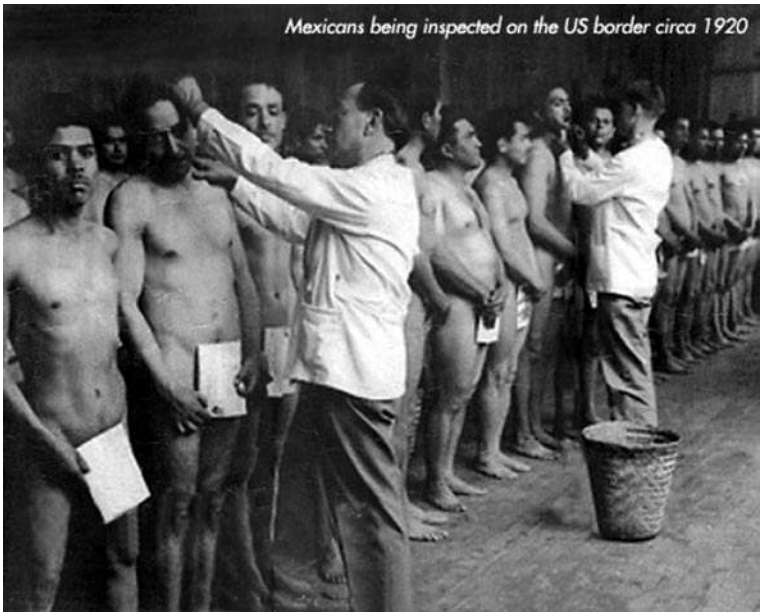


fournissent le gros de la main d'œuvre illégale aux États-Unis. Entre autres corvées sous-payées, ils construisent des murs. Le titre original du roman est *Campéon Gabacho*, « Le champion Gabacho ». Dans les autres pays où le livre a été traduit, il s'intitule tantôt *De cowboy kampiven*, tantôt *Campione gringo*, ou *The gringo champion*, ou encore *Jankeski fajter*. En France, le titre choisi est simplement *Gabacho*. Je ne sais pas si c'est du fait de la traductrice, ou si cela résulte d'une décision de la maison d'édition à qui revient souvent cette responsabilité, mais c'est à notre sens un choix judicieux. Parce qu'il élude le *Campéon*, nous y reviendrons peut-être, mais surtout parce qu'il conserve le terme espagnol *gabacho* qui condense de nombreuses questions relatives au texte et à sa traduction et que je vais essayer de déplier, faute de mieux.

Le terme castillan *gabacho* ne nous est pas complètement étranger en France. C'est ainsi que les voisins « espagnols » désignent les « Français », ceux et celles qui vivent ou viennent *del otro lado*. Il semblerait qu'en dessous de la Loire, « nous sommes tous le *gabacho* de l'autre, dès que l'on regarde au sud, et que nous avons tous notre propre *gabacho*, pourvu que l'on fixe le nord. On peut donc traiter ses voisins septentrionaux de *gabachos* et être le *gabacho* de ses voisins du sud ». Le « gab » de *gabacho* (en castillan) et le « gav » de *gavatx* (en catalan) ou de *gavache* (en occitan) feraient référence au Gave de Pau et ses affluents, voire au Gabas, un autre cours d'eau. Gave et Gabas étant issus du pré-celtique *gaba* qui désigne une « rivière encaissée ». L'idée est en tout cas la même : les *gabachos* sont les habitants du ou des gave(s), puis par extension les ultra-pyrénéens, les « Français ». Mais une gave, c'est également en picard le « gosier d'un oiseau », avec la même racine que le *gavatx* catalan. Aussi appelle-t-on « gosier » le goitre, et surnomme-t-on « goitreux » les montagnards un peu rustres qu'on ne comprend pas lorsqu'ils marmonnent dans leur gosier ; ces montagnards un peu rustres qui vivent au-delà de la rivière, de la

chaîne de montagnes, ou tout simplement au Nord. À l'origine, ce terme péjoratif désignerait donc pour les résidents de l'État espagnol le montagnard, l'habitant des Pyrénées, et par extension, celui ou celle qui habite au-delà des Pyrénées, c'est-à-dire le résident de l'État français. En queue de chaîne cela désignerait l'étranger ou le rustre qui parle mal la langue. Bref, s'il n'est pas du tout signifiant pour les italophones, les germanophones ou les anglophones, le terme *Gabacho* le serait un poil davantage pour les lecteurs et lectrices hexagonaux.

D'autre part, c'est ce même terme qui a été importé par les colons espagnols au Mexique pour nommer d'abord le territoire qui se trouve au nord du pays, au-delà du fleuve, puis rapidement pour désigner ceux et celles qui y habitent, les Nord-Américains, et par extension les étrangers, à moins que ça ne soit l'inverse, on s'y perd. Pour les Mexicains, le terme dépréciatif désigne parfois les personnes venant d'Europe, mais sert surtout de nos jours à nommer les *Yankees*, lorsqu'on ne les appelle pas des *gringos*. Du « montagnard grossier » en catalan, en castillan ou en occitan, celui qui est « originaire d'une région nordique et qui parle mal la langue nationale », on est passé à l'amerloque pour les Mexicains, puis par extension à ceux qui migrent de l'autre côté de la frontière, le Gabacho devenant alors celui qui parle mal l'anglais aux États-Unis.

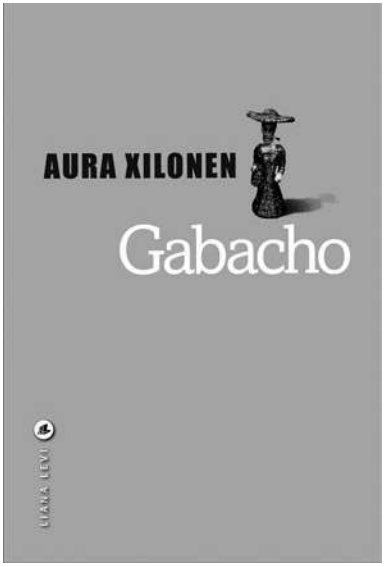


Et ce que raconte le livre de Xilo, c'est cette tentative de Liborio de se convertir en *Gabacho*, lui qui n'est jamais qu'un *Indio*. Il y a dans ce titre un renversement autour de la question de la langue qui est au cœur même du récit, celui d'un devenir. Liborio, c'est « celui qui parle mal la langue », et qui veut devenir le gringo, en parlant la sienne. Devenir quelqu'un à travers le travail de la langue qui est aussi son altération, sa torsion. Devenir quelqu'un à travers la pratique du langage à l'épreuve des langues. Devenir quelqu'un en trouvant et en incarnant sa propre langue. L'un des enjeux pour la traduction de ce roman était de rendre sensible, palpable en mots, cette dimension à la fois linguistique et poétique du texte (parsemé d'anglicismes, de néologismes et d'idiosyncrasies), mais également du récit de cette quête initiatique, entièrement contenue dans le titre donc, et qu'il aurait été dommage de ne pas conserver.

Le roman est écrit en espagnol du Mexique, dans la langue de ceux et celles qui ont été colonisés et qui aujourd'hui encore sont pour une grande partie exploités, une langue essentiellement de pauvres, une langue riche donc. C'est Liborio, le narrateur, qui s'exprime à travers la plume de Xilo dans sa langue natale, qu'il maîtrise mal. Une langue farfelue mâtinée d'anglicismes et de différents néologismes contractés au contact de celle des *gringos*, qui est l'anglais américain, et de celles des populations latinos du sud des États-Unis, qui est un espagnol déjà américanisé, *Inglenol* ou *Spanglish* selon le degré d'intégration sociale ou culturelle des personnes qui parlent (comme Aireen, la mal traduite «gisquette» du roman). Il parle une espèce de pidgin, très oral, difficile à retranscrire. Alors comment traduire ce sabir en français, langue de colons pour certains et certaines ? C'est *a priori* plus délicat de retranscrire ces rapports de force dans une langue que d'aucuns aujourd'hui s'empresseraient de qualifier de dominante, voire de « langue de la domination ». En réalité, le Capital, l'exploitation, la domination et donc la résistance et les stratégies de libération ou d'émancipation s'exercent partout, à travers et au sein de toutes les langues. Aucune n'est exempte des rapports de force qui traversent ce monde. Aussi, Xilo aurait très bien pu écrire son roman en anglais américain. Mais elle ne l'a pas fait et il faut en tenir compte. Cela implique notamment qu'il a dû être traduit dans cette langue, ce qui a dû être une épreuve particulièrement ardue. La tâche du traducteur ou de la traductrice est d'autant plus compliquée lorsqu'il s'agit par exemple de traduire en anglais un terme emprunté à cette

langue par l'auteur de la langue source, ici l'espagnol mexicain, ce qui est très souvent le cas dans le texte de Xilo : faut-il alors conserver le terme anglais tel quel, au risque évidemment de perdre le sentiment d'étrangeté qu'elle avait voulu inscrire dans son texte, ou au contraire emprunter à une autre langue le terme équivalent (et du coup quelle langue ?) car l'effet sera forcément complètement différent que celui du texte original notamment dans ce qu'il traduit aussi et malgré tout de rapports de force dans la langue ? C'est là un vrai casse-tête.

Pour rendre en français ce rapport de force au cœur de la langue, cette manière d'être au monde, cette langue de l'entre-deux ou à la lisière des mondes, la traductrice en français aurait pu s'inspirer de différentes langues, dialectes et argots qui enrichissent le parler des migrants venus de pays de l'Afrique subsaharienne et d'anciennes colonies françaises comme le créole de lexique français (c'est d'ailleurs ce qu'elle a fait pour traduire la façon de s'exprimer du personnage qu'elle a choisi de nommer « la black »), le FPA (Français populaire africain), le français de Ouaga (français burkinabé), le camfranglais (argot camerounais à base de français, d'anglais et de langues camerounaises) ou encore le Nouchi. Ce dernier est une sorte de créole de français et de mots tirés de langues africaines locales, utilisé essentiellement par les jeunes Soussous, originaires de Guinée, vivant dans les quartiers défavorisés d'Abidjan et qui s'est par la suite « ivoirisé » et enrichi de mots empruntés aux différentes langues ivoiriennes. Pour l'anecdote, cette langue véhiculaire est particulièrement intéressante si on s'attarde sur son nom : « Nou », en malinké, signifie « le nez », tandis que « chi » veut dire poil. Ce qui donne « poil de nez », c'est-à-dire « moustache », l'attribut qui désigne traditionnellement le méchant dans la culture populaire, et à qui de nombreuses personnes veulent s'identifier. Un « nouchi », c'est un homme fort et notamment un chef bandit mexicain que l'on retrouve dans beaucoup de westerns, très appréciés en côte d'ivoire dans les années soixante-

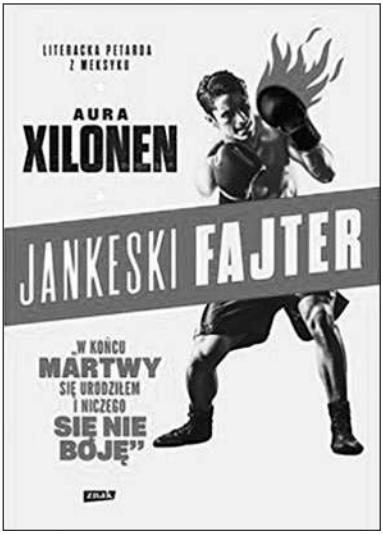


dix et quatre-vingt, et qui était souvent moustachu, craint de tous et n'ayant peur de rien ni de personne. De même qu'on est toujours le *gabacho* de quelqu'un, on est toujours le *gringo* d'un autre. Bref, c'est intéressant pour les ponts que ça crée, mais ces emprunts auraient évidemment soulevé quelques problèmes de légitimité en plus de dénaturer le récit qui se déroule quand même, faut-il le rappeler, dans la communauté latino du sud des États-Unis. Elle aurait pu également emprunter à d'autres *parlures*, comme on dit, nous pensons au Québécois par exemple, ou au Cajun, mais l'idée de Julia Chardavoine n'était pas, je crois, de donner dans les « belles infidèles », même si l'autrice a donné toutes latitudes aux traducteurs et traductrices qu'elle considère comme des co-auteures du roman.

La solution en réalité se trouvait dans l'écriture même de Xilo qui ne se contente pas d'écrire en espagnol du Mexique, mais qui fait un usage très personnel du langage, à l'instar de son picaro-narrateur : « Enfant des rues, ayant côtoyé tant la ville que la campagne avant de migrer aux États-Unis, Liborio parle un espagnol très argotique, pétri d'expressions imagées, de régionalismes, de vieux jargon ou de slang moderne. Ce jeune homme s'est par ailleurs mis à la lecture et a dévoré tout le dictionnaire ». Exactement comme a dû le faire Aura Xilonen, enfant, à raison d'une lettre par semaine, sous la direction de son oncle. Elle devait aussi écrire 1000 mots par jour à sa famille alors qu'elle vivait *clandestinement* en Allemagne (parce que son frère avait perdu les billets de retour pour le Mexique), ce qui explique peut-être son aisance lexicale. Liborio ponctue ainsi ses phrases de termes extrêmement savants et inusités sans vraiment les maîtriser. « Cette éducation de bric et de broc le conduit régulièrement à utiliser un mot à la place d'un autre, voire à en inventer de toutes pièces ». Xilo s'est également servie de son environnement parental pour écrire : « J'adorais écouter ma grand-mère originaire de Veracruz, où les gens ont tendance à s'exprimer en termes grossiers mais drôles, à toujours chercher de vieilles expressions un peu vulgaires. Ma mère elle, prof de lettres classiques, me racontait l'origine des mots, leurs racines, leurs synonymes. Et

Aura Xilonen

puis il y a les mots que j'ai découverts par les livres et par internet. L'espagnol du Mexique est une langue très imaginative, très maniable. La couleur, la texture des mots ne sont pas les mêmes au Yucatán ou à Monterrey ni selon les milieux. Il y a la langue des *fresas*, les gosses de riches, truffée d'anglais, celle des *barrios*, des *nacos*, etc. Et l'*albur* est une manière de jouer avec la langue, d'y adjoindre de la moquerie et des connotations sexuelles. Il y a, au Mexique, une souplesse du langage particulière. C'est la langue de mon époque et c'est ce que j'aime. J'ai aussi pris goût à inventer, modifier, créer mes propres termes pourvu qu'ils sentent le Mexique ». Ce procédé d'étrangéisation à travers la langue, qui permet de distiller de « l'étranger dans le propre », ne repose donc pas seulement dans une étrangeté lexicale ou grammaticale, mais plus largement dans *un rapport aux mots et à la langue*, qui contribue à rendre littérairement l'étrangéité de Liborio, et ce quelque soit la langue dans laquelle nous le lisons, si la traduction parvient évidemment à rendre compte de cette poétique. Paradoxalement, c'est la difficulté même à traduire l'écriture de Xilo qui permet d'accéder non pas la *littéralité* de la traduction, qui est en quelque sorte impossible, mais à la *littérarité* du texte une fois traduit.



Julia Chardavoine a commencé à apprendre le russe à l'école à l'âge de dix ans. Sa véritable rencontre avec le geste traductif a lieu à l'École normale supérieure, où elle préparait un mémoire sur l'acte gratuit chez Gide et Dostoïevski. C'est à cette occasion qu'elle s'essaye à la traduction en traduisant elle-même certains passages de Dostoïevski afin de montrer l'influence de ce dernier sur l'écriture de Gide. Après avoir vécu un an à Moscou elle termine son cursus en littérature à l'École normale, tout en étudiant les sciences politiques et les relations internationales, à Sciences Po puis à Columbia University. Puis en 2012, elle plaque tout pour partir vivre au Mexique. Dans un entretien donné à Santiago Artozqui, elle explique : « Je ne parlais pas un mot d'espagnol, mais les Mexicains m'ont fait renouer avec mon amour des

langues. J'adorais leur manière de prendre des libertés avec le langage, d'inventer des mots, d'ajouter des suffixes à tout bout de champ. Plutôt que de répondre « sí » (oui), bien des Mexicains vous diront « Simón » (le prénom), au lieu de vous demander « ¿que pasa? » ou de s'exclamer « ¡que milagro! » (« quel miracle ! »), ils vous lanceront « ¿que pasión? » ou « ¡que milanesa! » (« quelle escalope de poulet ! »). C'est au Mexique que je me suis remise à écrire, à lire énormément, à collaborer avec des maisons d'édition, et de nouveau j'ai eu envie de traduire ». C'est donc en tant que *gabacha* elle-même, c'est-à-dire en tant que *femme* et que *gabacho*, deux façons d'être *autre* dans ce monde, qu'elle a traduit ce roman et sa langue franque, ce qui explique peut-être la qualité de sa traduction. Mais la difficulté de l'opération n'était pas seulement de rendre la façon particulière du narrateur de parler, mais aussi de restituer ce que l'autrice étrangère a « d'absolument unique au sein même de sa langue », ce qui est beaucoup plus délicat.

Xilo et Julia

Dans *Les Géants*, de J.-M.G. Le Clézio, Paul Bensimon cite cette phrase : « Les Maîtres du langage n'aiment pas les hommes. Ils écrivent leurs mots, des mots grands comme des immeubles, leurs terribles silencieux mots qui écrasent le monde ». Ce passage ne procède pas selon lui d'une mauvaise traduction. L'auteur a bien

écrit « leurs terribles silencieux mots » ou plus exactement, « leurs terribles silencieux mots qui écrasent le monde », ou plus exactement encore, « Les Maîtres du langage n'aiment pas les hommes. Ils écrivent leurs mots, des mots grands comme des immeubles, leurs terribles silencieux mots qui écrasent le monde ». Si l'on devait traduire ce passage, il faudrait rendre d'une manière ou d'une autre cette prémodification adjectivale par épithètes juxtaposées qui exprime en acte ce que ces mots font en français, en plus de dire ce qu'ils disent. Car selon Henri Meschonnic, il faut toujours traduire ce que fait la langue : « Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait ». Et ce, même si selon certains et certaines, une traduction ne se lit pas comme un texte écrit dans sa langue d'origine. La torsion du langage est ici absolument signifiante. Selon Paul Bensimon, « Le Clézio a bel et bien inscrit dans le tissu du texte le caractère terrible des mots silencieux qui écrasent le monde », ce qui crée l'étrangeté dans la langue, qui est aussi « l'étrangèreté » de ces mots terrifiants. On ne demande pas de traduire (seulement) l'étrangeté d'un langage, mais bien son étrangèreté, ou son étrangéité, appelez-là comme vous voulez, qui dans son ensemble excède l'originalité et l'outrance du seul champ lexical.

Dans un entretien, Julia Chardavoine explique : « Au Mexique, la langue espagnole, celle des colons, est particulièrement flexible ; les gens ont par exemple tendance à écrire sans ponctuation, à omettre points et majuscules même dans de très longs messages, ou à répéter dix fois le même terme dans une seule phrase. L'emploi des temps est également très hasardeux et le passage du passé au présent se fait de manière souvent erratique. La langue française étant beaucoup moins malléable, j'ai dû parfois faire le choix de mettre des points là où il n'y en avait pas, d'uniformiser l'emploi des temps, de supprimer quelques répétitions, tout en recherchant une oralité extrême ». Refusant en somme, pour des raisons de lisibilité, de « forcer la langue à se lester d'étranger », elle offre effectivement au texte français une grande fluidité et un confort de lecture qui le rend très agréable à parcourir, et c'est peut-être là la réussite que l'on salue presque unanimement. Mais n'est-ce pas finalement trop lisse, trop fluide justement, là où le héros se débat contre la langue et contre le monde à grand coups de tatane dans les organes lexico-génitaux ? Liborio n'a de cesse, dans le bouquin, de se cartonner à travers, contre et dans la langue, à mesure

que celle-ci le malmène. Raison pour laquelle il nous semble que l'enjeu et la difficulté d'une telle entreprise ne résident pas seulement dans le fait de traduire textuellement l'original, dans sa singularité, mais dans la nécessité de rendre sensible le processus même d'écriture qui est à l'œuvre, l'inscription sanglante de l'autre dans le texte, cette terrible écorcherie que subissent les personnages et que la traductrice a pour désagréable tâche de reproduire telle une double peine. Aussi avant de poursuivre, sommes-nous obligés de dire deux trois autres choses sur le roman de Xilo qui, accessoirement, fait le parfait récit de sa propre écriture, sous couvert de la fiction.

Liborio, d'après le quatrième de couverture de l'édition française n'a rien à perdre et peur de rien. « Narrateur de sa propre histoire, il raconte ses galères de jeune clandestin qui croise sur sa route des personnes bienveillantes et d'autres qui veulent sa peau ». Selon nous, Gabacho fait également le récit de sa propre écriture, du moins celle de son personnage principal, le récit circonstancié de la manière dont on essaye littéralement de lui faire la peau, afin qu'il s'inscrive dans le cours du livre. Le dispositif du roman est simple. Liborio raconte « sa vie d'avant » à une jeune fille dont il est secrètement amoureux, dans des lettres qui trouent le récit général, écrit quant à lui au présent. Il expose étape par étape ce qu'il lui est arrivé une fois qu'il a plongé dans le Rio Bravo et qu'il en est « ressorti à la force de ses bras des heures plus tard, la peau sur les os et à moitié mort, respirant comme si c'était la première fois ». « À moitié mort », c'est-à-dire tel son image séparée de sa propre personne, définitivement absent, mais présent au texte. « Respirant comme si c'était la première fois », c'est-à-dire débarquant dans l'histoire qui est la sienne comme le héros d'une fiction fraîchement créé. Il fait ainsi le récit détaillé de comment il est entré dans le texte, comment il est devenu un personnage. Tous ces passages sont écrits en italique, comme s'il était passé de l'autre côté du pont, celui de la représentation. Dans un article pour *Diacritik* intitulé « Gabacho, la littérature comme sport de combat », Christine Marcandier écrit que « le corps de Liborio est un palimpseste, marqué de cicatrices et stigmates, sa peau est comme le texte de sa vie ». Sa peau en effet se confond avec les pages des livres qu'ils rencontrent tout au long du roman et dans lesquelles il se fond inexorablement, malgré sa résistance. Plus il tente d'échapper au geste esthétique, plus il est écrit, en profondeur.

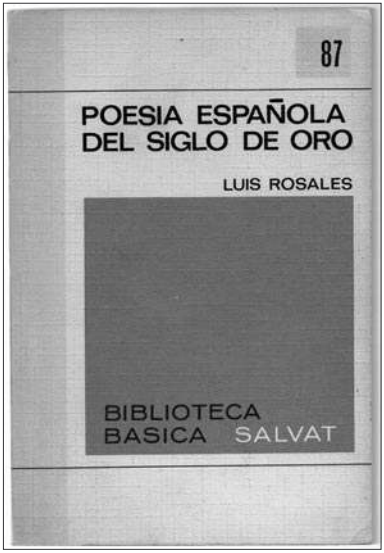
Tout commence, comme toujours, par une scène d'écorcherie, ou presque. Liborio est obligé de fuir le Mexique, après une baston et le travail d'un couteau qui se retourne contre lui : « Pas n'importe quel couteau, un couteau puissant, strier de petits ressorts comme pour peler la peau des cochons ». Il passe alors, avec la traversée du *Rio Grande*, par ce qu'on appelle en taxidermie un « travail de rivière » afin d'obtenir « une peau en poil ». Le corps de Liborio est noyé dans le fleuve pour débarrasser sa peau verte des lambeaux de graisse et de chair qui le constituaient avant qu'il ne se jette à l'eau, c'est-à-dire toute cette matérialité qui l'empêche de passer dans la fine épaisseur du papier. La traversée du fleuve traduit son entrée, pour ne pas dire son basculement, en littérature. En passant sur l'autre rive, Liborio devient un texte en italique. S'en suit une seconde étape dans sa dématérialisation : « Je me suis déshabillé petit à petit, parce que j'avais l'impression que la chaleur, elle venait de l'intérieur maintenant, que j'étais en train de prendre feu comme sur un grand bûcher. J'ai d'abord enlevé mon blouson, puis ma chemise, puis le pantalon, et même le caleçon, tout. J'étais en feu, j'étais une braise se désintégrant sur un poêle ». Dénudé, desséché, Liborio n'est plus qu'une peau, une simple feuille. Il écrit qu'il est alors « incapable de prononcer un mot », et qu'il attend la mort. Il est en somme, réduit au mutisme, prêt à être écrit, à incarner la parole. C'est ici l'instant insaisissable de la disparition du sujet à travers l'opération de thanatomorphose qu'est l'écriture, l'instant très physique où il se dématérialise pour devenir à la fois absent et malgré cela présent au texte. Ce moment où il devient l'image de sa dépouille offrant à la vie cet autre si étrangement semblable à lui-même. « J'ai ouvert les yeux comme si j'avais atterri dans une autre dimension (...) ». Ceux qui lui portent secours lui disent alors : « Ça c'est un sacré miracle, petit. C'est comme si t'étais ressuscité. Un mort condamné à revivre ». L'épisode confirme son entrée dans le monde de la fiction

: « C'est toi qui décides, petit : soit tu meurs ici, avec nous, et je ne connais pas la suite, soit tu meurs là-bas, dans la tombe d'où tu viens de t'échapper ». Liborio entre dans le récit qui n'aura de cesse dès lors de l'avaler pour le faire définitivement disparaître à ce monde. « Je suis un putain de fœtus, mis au monde par les entrailles de l'Enfer. Un ressuscité de la tombe (…) Lentement mon corps retrouve sa chaleur. J'expire comme si c'était mon dernier souffle, puis j'inspire, comme ça, métaphorique, histoire de remplir mes putains de poumons de vie ». Il peut à présent raconter son histoire, celle qu'il vit *del otro lado.* Sur l'autre rive. À la frontière du *nouveau monde*.

Les passages écrits au présent constituent la seconde partie, la plus importante, du dispositif littéraire mis en place par l'autrice et où le héros-narrateur raconte tout ce qui lui arrive une fois qu'il décide de mettre à l'amende une bande de sales types qui agressent une jeune femme dont il se sent proche. La scène se déroule juste en face de la librairie où il travaille et vit clandestinement. La suite peut se lire à la fois comme les conséquences en chaîne de cette altercation et comme le récit de la résistance de Liborio à sa propre écriture, ou pour le dire autrement, comme l'épaississement de son personnage à mesure qu'il s'aplatit, par la force des choses, dans la fine épaisseur du papier, en italique. Le geste esthétique est toujours double. Il y a d'abord une opération de mise à mort scripturale qui revient à substituer au sujet sa propre image. Il y a ensuite, de manière parfaitement simultanée, une opération de reconstruction qui consiste à rendre consistant ce qu'on vient de priver de matérialité, en surface. Dans la première scène du roman où il fait une entrée fracassante, Liborio se bat comme il se débat contre l'ordre du monde, « pour changer de vie », lui qui n'a rien à perdre puisqu'il n'est rien, qu'il est « né-mort » : « Et donc pendant qu'ils étaient là, ces crevards, à courir après la gisquette, à la harceler, à lui crier des cochonneries, je me suis dit que si je les défonçais tous, ces cons de latinos, je pourrais changer de vie. Après tout, je suis né-mort et franchement j'ai peur de rien. (...) Elle, elle disait pas un mot, elle guettait l'arrivée du bus au bout de la rue, comme ça, toute mal à l'aise, et encore plus quand ce fils de pute lui a palpé le cul avec ses doigts mycosiques. J'ai tout de suite lâché mon poste au bookstore où je travaille, ça vibrait autour de moi, et j'ai foncé lui coller mon poing dans la gueule. Au fond, qu'est-ce que j'avais à perdre, vu que j'ai jamais rien eu. Je le prends par derrière ce guignol, je lui fracasse la cheville, et lui, il se plie en deux, comme ça, au ralenti, comme une bestiole qui

glisse le long d'une vitre un jour de pluie, puis je lui fous une droite monumentale juste derrière la tronche, là, de toutes mes forces ». À travers cette « prose sidérante, à la fois poétique et crue », Liborio refuse l'ordre du roman et fait le coup de poing dès les premières lignes car lui, tout ce qu'il veut, c'est se « tirer à New-York et pas rester aussi près de là d'où [il a] bien galéré à [se] barrer ». Il ne veut pas finir écrit, ce qu'il devient pourtant, inexorablement, (« J'ai l'impression d'être une marionnette et que ses doigts sont les fils qui me maintiennent debout »), comme le rappelle la suite du roman duquel il ne parvient pas à s'échapper : la fameuse scène de baston inaugurale est filmée et sera bientôt sur tous les réseaux sociaux. Il devient à proprement parlé une image, de simples octets, l'ombre de lui-même, lui qui pourtant se méfie de la littérature et des procès de représentation.

« "Les livres saignent" m'avait dit le Boss le jour de mon arrivée au Bookstore ». Il ne peut mieux dire. Liborio, après tout ce qu'il a enduré pour passer *del otro lado*, trouve refuge, comme il se doit, dans



une librairie – hispanique – (au cœur de la langue en somme) dans laquelle il commence d'abord par travailler, puis par habiter. Il en profite, la nuit, pour lire tout ce qui lui passe sous la main, jusqu'aux « livres à la con, mielleux, pleins de déchets caramélisés, attendris comme les boyaux d'une vache qui aurait mâché trop d'herbe et accouché d'une belle bouse moelleuse marronnasse ». Lorsque son patron lui demande « Dis petit, t'y connais quoi aux livres ? », il répond d'abord « Rien, Monsieur », avant de lâcher : « Qu'ils nous encombrent beaucoup, Monsieur ». Le Boss l'engueule et le traite de tous les noms, comme d'habitude, mais c'est vrai que les livres, ou plus exactement ce livre, va prendre de plus en plus de place dans sa vie jusqu'à ce que cette dernière finisse entièrement contenue dans celui-ci. Cela explique pourquoi Liborio est d'abord rétif à la lecture : « Malgré ma répugnance, j'ai voulu me prouver à moi-même que oui, je pouvais comprendre ce que racontait cet abruti de Gongora ou l'autre connard de Quevedo. Mais pas moyen, ça me sortait par les trous de nez. J'ai

rien capté du tout, même après m'être farci tout le dictionnaire et tout ce pavé barbant de poésie espagnole du Siècle d'or. Du coup, je me suis décidé à lire tous les trois jours une lettre du dico, histoire d'être moins con que j'en avais l'air. Mais j'avais beau me forcer, la poésie abracadabrante, avec son froc de pied en cap, ça m'échappait ». C'est du moins ce qu'il croit, puisque lui n'échappe pas à l'écriture.

À mesure qu'il lit des ouvrages dans le roman, Liborio est avalé par le texte qui lui sort de tous les orifices possibles, comme saturé de mots et d'encre : « J'en chiais sang et eau, parce que lire, bordel, ça fait mal aux yeux au début, mais petit à petit l'âme se fait contaminer. Le soir j'embarquais de petits livres encore chastes sur ma mezzanine et le matin, je les redescendais dépucelés ». Évidemment c'est l'inverse qu'il se passe. Jusque-là, tous les bouquins qu'il s'était fadé dans la librairie lui avaient « juste éclaboussé la rétine de déchets foireux, avec leurs mots diptères comme des aiguilles sans fil », mais le gros volume épais et lourd de poésie espagnole dont il s'inflige la lecture lui sert de marteau pour péter une serrure et faire effraction de manière scabreuse dans le texte : « voilà que cette saloperie de poésie sert enfin à quelque chose ». Il se met à écrire et met un pied, pour ne pas dire autre chose, dans la fiction : « Ça y est Boss, je vous ai écrit un paragraphe à la con (...) ça m'a coûté un bras de pondre ce truc, mais vous l'avez dans le cul ». Il y raconte dans une prose « ectoplasmique » ce qui ressemble à sa propre rencontre avec celle dont il est tombé amoureux. S'ensuit une dispute. Le patron ne croit pas Liborio : « C'est pas de toi, t'as pas pu écrire ça le plagieur ! T'as copié ça où ? Dans quel livre ? Tu vas me le dire, bordel de merde ! ». Sûr de son fait, Liborio tient tête au Boss et lui répond : « C'est de moi patron (...) C'est de moi. C'est moi qui l'ai écrit ». Et évidemment, tous les deux ont raison, car lorsqu'un personnage de roman écrit, il est avant tout écrit en train d'écrire, ce qui fait de lui, en quelque sorte, un plagiaire. Finalement, Liborio reconnaît quelques pages plus loin ne pas être l'auteur de ce « paragraphe à la con » : « Boss, j'avoue, ce que j'ai écrit, je l'ai copié dans une revue ». Le Boss jubile en frappant du poing sur la table : « Bingo ! Je le savais bien que t'étais une saloperie de pirateur ! Comment est-ce que t'aurais pu écrire un truc pareil ! (...) Maintenant, apporte-moi la revue d'où tu as pompé le texte ». Et il est immédiatement satisfait puisque le roman continue de se dérouler, sous ses yeux naïfs et complices.

Liborio n'en refuse pas moins d'être écrit et exprime beaucoup de méfiance face au papier « À la moitié de l'année environ, un gros paquet est arrivé (...) Je suis sorti du bookstore par la ruelle de derrière. Et j'ai mis le feu à toute cette paperasse ». Il a beau lire la Bible pendant qu'il bosse dans la librairie, Virgile et Dante en cachette, Boccace, Balzac, Homère et Tolstoï au parc, Cervantes, Dickens, Austen et Borges sur la mezzanine, il ne sait pas où chercher de réponse aux défis qu'il rencontre dans sa vie. Cela le frustre, le met en colère et mine en lui toute confiance à l'égard des littérateurs. « C'est comme ça que je les imagine bâtir leurs romans snobinards, les écrivains, des romans plein de vers, sans souffle, sans oxygène », « des romans superficiels où s'enchaînent des phrases sans âme, sans vie, avec de jolis mots placés par-ci par-là ». « Ces connards et abrutis d'écrivains, ils voient la vie en mode propret, sans tâches qui pourraient salir leurs pages blanches de merde ». Il trouve que ces pages immaculées sonnent faux, que les pensées exprimées sont toutes linéaires, « sans le tohu-bohu de tout ce qui nous passe par la tête quand on marche dans la rue, renfermés sur nous-mêmes », et il ne perd jamais une occasion de fustiger les scribouillards patentés et autres « trous de balle » à plume. Mais à force de vivre entourés par les bouquins, de vivre littéralement au cœur des livres, il termine happé et couché sur le papier. Il finit en P.L.S, à l'italique, comme ce jour où il est passé à tabac par les *Watchmen* de la « Migra », pour rentrer à la fois dans l'ordre du monde et dans celui du roman qui se font tout deux stercoraires : « Et ils me tabassent sur place. Un bon coup de crosse et j'ai la respiration coupée. Je me plie en deux, et m'étale dans la merde, par terre. La pisse me colle aux fringues. La merde me colore la tronche ». Pour lui, pourtant, « la littérature, ça ressemble en rien à cette chienne de vie », mais il est comme ces morts qui ont tout oublié, y compris qu'ils étaient morts. Et sans s'en apercevoir, il verse de l'autre côté, devient sa propre image, et selon toute logique, en vient à renverser la proposition : « La vie, bordel de merde, c'est pas comme dans les livres ». En devisant de la sorte, Liborio a entièrement raison, sauf qu'au moment où il dit ça, il n'est déjà plus dans la vie, mais au cœur du texte qu'il participe à écrire. Et ce, à mesure que le roman l'écrit lui-même en tant que personnage. Et toutes ses tentatives d'échapper à la machine scripturale l'enferment toujours un peu plus dans le récit. L'histoire est à la fois la résistance de ce corps au geste esthétique et sa construction en tant que personnage à qui le langage permet de donner une épaisseur. « J'ai lu parce que j'avais pas d'autre vie à vivre dans la librairie, n'importe quoi, quelque

chose de profond ». La résistance du vivant au geste esthétique ne l'empêche pas d'être broyé, écrasé par la plume, mais ça lui permet d'acquérir ce qu'il dit être venu chercher, à savoir de la profondeur. Aussi son personnage s'épaissit-il au rythme des coups qu'il donne en voulant échapper à celles et ceux qui lui font toujours un peu plus la peau. La boxe comme inscription dans le texte.

Il y a toujours une petite ritournelle qui se joue dans la tête d'un combattant ou d'une combattante. Un rythme qui imprime le corps. « Cette saloperie de musique, ça m'a toujours aidé à calmer les sauterelles que j'ai dans la tête. Comme si ça assoupissait mon âme à l'oblique, comme si j'avais des ondes oléagineuses qui s'imprégnaient dans le marteau, dans l'enclume, dans l'étrier, et cessait de m'appartenir. La musique, quand elle piaule, mélodique, dans les méandres de mon esprit, ça m'aide à arrêter de sauter dans tous les sens et à rester en place, somnolent, fixé à la surface de la chair ». Boxer, c'est aussi cesser de s'appartenir, se surfacer, à l'oblique, et profondément. Cela paraîtra paradoxal aux personnes qui ne pratiquent pas, mais il faut savoir rester en place quand on boxe malgré l'énergie et la science du mouvement que cela demande. Il faut de bons appuis, un mouvement intérieur incessant, et quelque chose de l'ordre de la somnolence qui permet au corps écrit de s'exprimer avec le plus de précision possible, et de déclencher au moment opportun. « Bim ! Bam ! Boum ! Et que je lui pète les dents jusqu'à ce qu'il ait le nez dans son sirop, rouge, bien épais, qu'il reste là à chier dans son froc, à tituber sur le trottoir, jambes écartées ». Le rythme est là, dès les premières lignes, imprimé profondément à la surface du texte et de la chair. Pour autant, au début du roman, Liborio ne boxe pas au sens stricte du terme. « T'es certain que t'as jamais fait de boxe... ? Ou un sport dans le genre qui t'aurait appris à balancer des marrons pareils ? » Il ne connaît pas l'art de la boxe et ne fait que se défendre, sauver sa peau, en mode survie : «Y a pas moyen que je me fasse encore défoncer. Ils sont

beaucoup plus grand et costauds que moi, mais s'il y a une chose que j'ai appris en me bastonnant dans les rues de mon village, c'est qu'il faut jamais essayer de les soulever les gars comme ça et que, plus ce sont des perches, plus ils dégustent quand ils se viandent sur le sol ».

Aussi répond-il par la négative à celui qui est censé lui apprendre les rudiments du sport : « Jamais entraîneur Truddy », bien qu'il ait envoyé sur le bitume une paire d'assaillants et réduit en miette le poing de Crazy Dingo, un boxeur professionnel, au cours d'un *sparring* en anglaise : « Les deux poings entrent en collision à vitesse lumière. (...) Et là, à cet instant précis, je sens son poignet se briser, millimètre par millimètre, cellule par cellule, comme une chaîne qui saute à cause du maillon le plus faible ». Cela pourrait trahir une certaine maîtrise de l'art pugilistique, mais il convient de préciser qu'il avait commencé quelques minutes auparavant par « lui flanquer un vilain coup de pied dans les couilles, Zuuuum, fuck ! Je shoote comme un bourrin entre ses jambes et direct, le type se plie en deux , comme une petite feuille d'automne, une feuille crispcornie et suicidaire, arrachée aux arbres jaunis ». Ce qui reste mal vu pour ne pas dire complètement interdit dans cette discipline où on ne se sert que de ses poings pour frapper. Liborio, au début de *Gabacho* se tape comme il jacte. Il a appris la langue, enfant, dans la rue. Pour lui ce n'est pas important si les termes sont bien utilisés : il les a entendus donc il les utilise, peu importe s'il ne connaît pas trop le sens. Si pour lui le mot qu'il utilise a une bonne sonorité, il l'utilise. Ce n'est qu'après, quand il commence à travailler dans la librairie et qu'il commence à lire, qu'il se rend compte que le langage est plus grand et c'est comme ça qu'il commence à employer des termes plus raccords avec ce qu'il veut dire, même s'ils sont parfois plus compliqués . Il sait parler et se battre, à sa manière, mais il lui reste à apprendre la langue et la boxe : « Les bastons de rue, ça a rien à voir avec les arts martiaux ni avec les techniques de combat de Confucius. C'est une lutte à travers champs, une bataille rangée où tout est permis. Sans avoir même le temps de réfléchir, je flanque un coup de genou bien fleuri à vitesse grand V à ce blanc de poulet marmoréen. Le type se plie en deux. Dans le fond, t'auras beau soulever tous les poids de la terre et avoir des muscles en béton, tes couilles, même celles de Superman, elles seront toujours molles ». *Gabacho* est un roman initiatique, un roman d'apprentissage, à la fois de la langue, et de la boxe. Conjointement. Presque simultanément. Et toujours un peu de biais, ce qui donne de l'épaisseur au personnage.

La boxe comme le langage est à la fois un moyen de s'en sortir et un piège pour Liborio qui tente comme il peut d'échapper aux clichés qui lui collent à la peau ainsi qu'à celle de chaque clandestin. Comme par exemple cette supposée prédisposition de ceux qui migrent vers le Nord pour certaines disciplines de corps auxquelles on les cantonne et les réduit, à savoir principalement le football, l'athlétisme, la danse et la boxe. Certes, nombre d'entre eux, parce qu'ils sont pauvres, pratiquent cette dernière, comme l'explique Aura Xilonen : « Je connais un boxeur « de rue » dans mon village, qui était un boxeur pauvre, qui faisait ça pour gagner sa vie et il ne récoltait que quelques pesos. Je ne sais pas pourquoi la boxe, dans mon pays, est un sport qui est vraiment lié avec ce milieu social défavorisé, ce sont des personnes pauvres qui trouvent le succès, et qui finissent à nouveau leur vie dans la pauvreté ». Liborio, lui, ne souhaite pas devenir quelqu'un « à qui on file du fric pour tabasser des types ». La boxe est le seul espace qu'on lui concède, mais ce n'est pas dans ce domaine – auquel il demeure étranger et un poil inadapté –, qu'il désire s'épanouir. Il en vient à boxer certes, mais par survie et toujours de travers, malgré les victoires et les exploits qu'il accumule. Il reste avant tout amoureux des livres et semble guidé par d'autres rêves et d'autres objectifs dans la vie que celui de devenir un champion, comme la volonté de créer une bibliothèque digne de ce nom dans le centre social miteux qui l'accueille. En somme, il fuit tant qu'il peut le piège du cliché pour mieux tomber dans celui de l'écriture. Spectaculaire en diable, la boxe, qui traduit dans le roman son refus de se soumettre à quiconque et sa résistance au geste esthétique, le précipite toujours un peu plus de l'autre côté du pont, dans le monde des représentations. Et ce hiatus, ce gymkhana constant entre Charybde et Scylla, produit étrangement de l'épaisseur.

Dans un entretien publié à la fin de l'édition française, l'autrice explique que c'est son grand-père qui lui a inspiré ce personnage. Il s'appelait lui-même Liborio et vécut également aux États-Unis, tour à tour photographe, journaliste, boxeur, dramaturge, pianiste, et même sacristain. « C'était un homme très brillant, un migrant, qui me racontait des histoires extraordinaires ». Victime d'un AVC qui le laissa paraplégique et pratiquement muet, le vieil homme s'était, comme qui dirait, résorbé en surface et devint aussi mince et plat qu'une feuille blanche. Xilo décida alors de l'écrire à travers un roman, mêlant les *Mémoires* du vrai Liborio à des histoires inventées de toutes pièces « pour que ses récits ne soient pas perdus », et pour lui rendre en quelque sorte la parole et le mouvement dans l'épaisseur physique du livre. Le grand-père s'est peu à peu dématérialisé sous les yeux de sa petite fille pour devenir à la fois absent – il décède le 9 novembre 2013 – et demeurer malgré cela présent au texte – elle choisit cette date pour le premier combat de boxe de son héros : « Parce que ce jour-là, il prend son envol, son élan ! ». La boxe est indissociable de l'écriture dans la volonté de l'autrice de transfigurer son grand-père en signe, c'est-à-dire surfacer son épaisseur à grands coups de poings pour qu'il rentre dans le bouquin, et en approfondir dans le même temps la surface. Parce que c'était son grand-père.

Avant de se ruer sur lui, Crazy Dingo met en garde Liborio qui lui sert de sparring partner parce qu'il sait encaisser les coups : « Je te préviens, t'avise pas de gerber sur le tapis, parce que je te défonce ». Le personnage de papier se demande alors « Qu'est-ce que je pourrais bien dégueuler, si j'ai rien que du vide dans les tripes » ? Le « vioque » qui s'occupe de le préparer avant de se faire dézinguer sur le ring lui conseille de faire gaffe de ne pas sortir la langue « parce que tu peux te la trancher avec les dents si tu te prends un coup ». Puis il s'adresse à son pupille : « Relax champion, s'agit juste de l'amollir un peu, histoire qu'il nous dure plus longtemps que les autres. Je veux pas que tu le ratatines comme le gars de la dernière fois ». Au final, Liborio refuse autant de « perdre sa langue », à qui il doit sa survie dans le texte, que de rejoindre le « pays des merveilles », de l'autre côté de la rive funeste : il étale d'un seul coup « puissantissime » « cette saloperie de Crazy Dingo » qui veut littéralement le tuer, et se carapate dare-dare avant de se faire défoncer par Chubie, Yorkie et ses sbires, « en chialant », parce qu'il a peur de se faire « envoyer balader sur une autre galaxie ». C'est pourtant ce qu'il lui arrive un peu plus tard : comme la fois où

il s'est fait éclater par une dizaine de « crevards » et de « guignols » qui l'ont « défoncé à coups de pieds », la scène du poignet « épépiné » a été filmée et les images postées sur You Tube où elles récoltent rapidement « un peu plus de douze millions de vues et ça continue de monter en flèche ». C'est-à-dire que chaque fois que Liborio s'en sort ou qu'il échappe à des personnes qui veulent physiquement lui faire la peau, il est rattrapé par la machine esthétique qui le transforme « artistiquement », pour reprendre *ses termes*, en mots ou en octets. Nous assistons dès lors à une lutte acharnée entre Liborio, qui refuse coûte que coûte de devenir la dépouille excrémentielle de sa vie – une image anonyme et désincarnée comme celle qui circule sur l'écran des ordinateurs et des téléphones portables (ces machines qui le menacent et l'effraient) –, et le cours du roman qui n'a de cesse, lui, de séparer là où il prétend réconcilier la littérature et la vie. L'histoire de Liborio, telle qu'elle nous est racontée, recouvre en réalité l'opération esthétique qui consiste à disjoindre le vivant et sa représentation, à l'instar des séances d'entraînement qui offre une unité à ce qui commence pourtant comme un cours de dissection. Une énième manière de faire passer sa matérialité disjointe sur une planche, celle d'un banc de musculation, d'un billard ou d'un manuel d'anatomie : « Regarde bonhomme ça c'est les muscles et il faut les mettre en forme. Là c'est le sterno-cléido-mastoïdien, là les deltoïdes, là les triceps et les biceps. Derrière, c'est le grand dorsal. Là où tu vois tes côtes, t'es censé avoir des muscles qui s'appellent les obliques. Et devant, les abdominaux. Ensuite, y'a les fessiers et les muscles des cuisses, c'est le quadriceps qui est composé de quatre muscles : adducteur, adducteur, grand rectum et sartorius. Il y a aussi le biceps fémoral, et plus bas, les muscles du mollet et du tibia. Tout ça, tu dois en faire du béton à force d'abdos, de planches, de squats et d'autres exercices encore ». Et ce n'est évidemment pas un hasard si cette première leçon est donnée alors qu'à quelques mètres, « Miss Webeer entraîne les petits guignols dans le coin des tableaux noirs et commence à donner son cours d'anglais ». Tout passe par la langue.

Truddy poursuit l'entraînement en lisant un papier froissé qu'il sort de son jogging. Il délivre quelques préceptes livresques, lui dresse une liste de choses à ne pas faire qu'il inscrit sur un nouveau bout de papier – « *ne pas donner de coups de boule. Ne pas donner de coups de pied à l'adversaire. Ne pas mordre. Ne pas donner de coups de coude. Ne pas cracher...* » –, et enrichit son vocabulaire de nouveaux mots tels que *jab,*

cross, crochet, ou *uppercut*. Mais Liborio s'impatiente : « Et si au lieu de me faire la lecture, vous m'appreniez à frapper les murs ? ». Nous sommes toujours à la lisière entre le monde réel et celui des livres, la vraie vie et le monde des représentations, le vrai et son semblable. Pour son premier combat, l'affiche qui détaille le programme de la soirée est rédigée à la fois en anglais et en espagnol, mais son nom ne figure pas dans la liste des combattants. En ne boxant pas sous sa véritable identité il évite une nouvelle étape de sa vampirisation par l'écrit dont la menace est inscrite au bas du programme : «*Your strength inspires us*. Votre force nous inspire». Il remplace d'abord un autre boxeur qu'il a envoyé à l'hôpital après que ce dernier lui a pincé un téton, peut-être pour vérifier s'il existait vraiment, et boxe sous le nom de Dulls Jara. Quand on lui demande comment il s'appelle réellement, et s'il est cubain, Liborio répond la bouche entravée par le protège-dents : « Iboyen » « Onard ». Il gagne ce premier match en quelques secondes et sans transpirer. Puis il remonte sur le ring quelques instants plus tard, mais cette fois sous le pseudonyme de Jerry Knocks. Il en ressort une nouvelle fois victorieux par *knock out*. Pour son second gala, plus sérieux, Bald, son nouvel entraîneur, lui conseille de se méfier de son adversaire. Liborio lui demande si ce dernier le connaît. « Comment veux-tu qu'il te connaisse, c'est ton premier combat dans ce cercle amateur ». Liborio lui répond : « Alors, c'est moi qui ai l'avantage, non, entraîneur ? ». Le combat, extrêmement rapide lui donne évidemment raison. Inconnu, quasi anonyme ou empruntant son nom à d'autres, Liborio échappe à la fois à ceux qui veulent « l'expédier dans l'autre

monde » et à son inscription dans le texte, de la même manière que certains textes, notamment ceux écrits en anglais, échappent à son entendement : « mes yeux glissent toujours en mode automatique sur les mot en anglais de ce vieux livre auquel je capte nib mais je m'en fous parce que je pense à autre chose ».

Son accent mexicain, sa parlure estrange autant que sa boxe hétérodoxe le préservent de sa traduction en signes. Mais il ne tarde pas très longtemps à se faire rattraper par les livres qui le contaminent. Entre deux séances d'entraînement qui le « mettent en miettes, encore plus que s'il s'était fait fracasser par un million de flics en file indienne », Liborio décide de monter une bibliothèque avec Naomi, une jeune handicapée qui vit à ses côtés dans le centre où il est hébergé. Il lui choisissent un nom : « On pourrait l'appeler Bibliothèque Liberté et Nature. T'en dis quoi ? Liberté pour le L de Liborio et Nature pour le N de mon prénom. C'est pas génial mon idée de nous cacher à l'intérieur de son nom ? » En réalité, cette bibliothèque qui ne contient encore que quatre livres les emprisonne davantage qu'elle ne les laisse s'y planquer. Ils ne sont pas libres et encore moins naturels, mais irrémédiablement écrits. À mesure que l'entraînement se poursuit, le jeune homme maîtrise de plus en plus la langue – et inversement –, et les étagères se remplissent. « Je suis en train de lire l'un des six livres de la bibliothèque ». Puis les marques font leur apparition sur le corps de Liborio qui est à présent gagné par la marchandise : gants de boxe Everlast, paire de baskets Nike, chaussures de boxe Adidas, protège dents neufs, shorts neufs en plusieurs couleurs avec étiquette à hologramme, Sweat Ferrari, tenue de sport Nike, chaussettes de sport Wilson, sans compter un *ipod touch* flambant neuf pour écouter de la musique dont on connaît la puissance d'avalement et de fixation. S'ajoute à cette offensive scripturale marchande un livre qui fait dire à Naomi « ça y est, on en a sept » : *La Boxe pour les débutants* qu'il lit et relit. Il y apprend les bases de la discipline qui est ici essentiellement fictive et imaginaire : « comment se bander les articulations sans ressembler à une momie (sic). (...) Ou comment boxer l'ombre d'un adversaire imaginaire ». Il en retient en particulier une histoire qui pourrait être la sienne, celle d'un « boxeur dans l'Antiquité qui s'appelait Arse de Ilse et qui boxait tellement vite que, sous les braises du soleil, sa propre ombre était plus lente que lui ». Nous avons effectivement l'impression que Liborio, mobile et rapide en diable, tente sans cesse de distancier son ombre qui est la première image

qui se détache de lui et qui pourrait faire ombrage à son irrépressible besoin de liberté. Il convoque contre le statique et la force corruptrice de l'écrit la dynamique lyrique du mouvement et de l'énergie. Nous pensons ici à ce qu'écrivait Jack London à propos de Battling Nelson et de son célèbre combat disputé à Colma le 10 Septembre 1905 : « Quand je parle de la brute totale, je vise ce principe élémentaire que recèlent les êtres vivants à des profondeurs plus grandes que le cerveau et l'intelligence. C'est en soi le principe même de l'existence – le mouvement, et ce principe est inséparable d'un désir aveugle et incoercible d'exister. Ce désir s'exprime par le mouvement ». En luttant contre tout ce qui menace l'irréductibilité de son être, en allant jusqu'à boxer contre la boxe, Liborio plonge malgré lui dans les eaux bleutées et froides des écrans et fond sous les lumières irradiantes du ring, « lieu apollinien, presque tragique par la beauté de son cercle ». C'est-à-dire qu'il verse toujours davantage dans le théâtre des ombres, piège dont il est terriblement difficile de s'échapper.

« Le noiraud se met à boxer sans rime ni raison (sic), à droite à gauche, histoire de me déconnecter d'un seul crocheton. Mais ses coups passent loin, éphémères, faisant des croûtes dans le vent. Comme à la corde à sauter, je répète "joli petit poisson, tu ne veux pas sortir ? viens jouer avec moi, allons dans le jardin". Je balance un jab du droit qui s'éclate contre l'un de ses tentacules. Je sens qu'il douille parce que je vois ses yeux se dilater. Le noiraud se remet aussitôt en garde comme un crabe à qui on aurait touché les yeux. "J'habite dans l'eau, je ne peux pas sortir, parce que si je sors, je vais mourir". C'est là que j'envoie mon crochet du gauche en plein sur sa garde (...). L'impact est cataclysmique. Incandescent. Une réaction en chaîne nucléaire. Mon proton cogne contre son gant, son gant cogne contre sa face, sa face fouette en arrière, entraînant tout son corps ». Liborio clôt le combat sur un nouveau K.O, mais à peine a-t-il échappé à sa mise à mort symbolique sur le ring que sa victoire le rabat violemment dans l'orbe du texte qui est à présent l'endroit où il patauge et se noie. Il refuse de venir jouer avec son petit copain dans le jardin, ce qui lui évite de prendre une dérouillée, mais la cour est déjà sous l'eau, et il devient toujours un peu plus le reflet de lui-même. Madame Marshall est gagnée par l'image sexualisée de ce jeune combattant qui « met la terre sans dessus dessous sans transpirer ne serait-ce qu'une seule goutte de culpabilité ». Un clandestin sur le papier ne pue pas la misère. Sur un ring, il ne sent pas la colère et ne représente aucun danger. Les personnages tirés des livres, en photo ou

en texte, ne transpirent rien d'autre que de l'encre. La bienfaitrice, pour l'encourager dans cette voie, offre à la bibliothèque des livres en tout genre, ainsi que trois ordinateurs. Un mot accompagne le tout : « J'ai lu le reportage du *Sun news* qui m'a beaucoup plu ». Ce qu'elle aime c'est son image sur le papier qu'il convient de reproduire et de diffuser pour désamorcer sa dangerosité fantasmée. Cet article, qui raconte comment « un peau rouge complètement inconnu [est] sur le point de permettre à la communauté latina aux États-Unis d'être fière de son sang, de sa langue et de sa couleur », est bientôt repris par le *Chronica news* et le *Daily news open*. Ils signent l'avalement quasi-définitif du jeune homme par le texte et le monde de l'écrit, presse en tête.

« Accepte une interview sur ton combat de boxe et je me charge de ta promotion » lui avait proposé Double V., la journaliste méphistophélique qui est celle qui parvient finalement à acheter sa peau, avant de l'avoir tué. Précisons qu'elle a d'abord filmé Liborio en train de se faire démolir par une bande de lascars, « sans broncher, comme s'il était en pierre ». Puis qu'elle a posté les images, à son insu, sur internet. Et qu'enfin, elle l'a recueillie chez elle pour tenter de lui extorquer une interview exclusive afin de profiter du retentissement mondial produit par la vidéo de son lynchage et pour dénoncer – dit-elle – le sort réservé aux clandestins par les États-Unis. C'est-à-dire surtout, pour se faire une renommée et du fric sur leur dos. En acceptant de se faire prendre en photo pour la presse et de répondre à ces questions perfides, Liborio a signé sa disparition majeure dans le texte. Suite à cela, « la bibliothèque est devenue phénoménale, stentorisée de toutes parts. Au total Naomi a comptabilisé cinq cent vingt et un livres, en prenant en compte nos volumes initiaux ». Liborio est dès lors exclusivement partagé entre l'entraînement, c'est-à-dire l'écriture de son corps, et la rédaction quotidienne d'une lettre à celle dont il est amoureux. Il y rédige en réalité sa dématérialisation dans le texte : « là des flots de choses que j'imaginais même pas avoir en moi s'échappaient au fil des mots que je traçais, parmi tous ces livres donnés par madame Marshall ». Absorbé par la bibliothèque qui l'entoure et l'enserre toujours davantage, le jeune homme devient lui-même un livre, emporté par la puissance fictionnelle de la langue. « C'était comme un océan rendu furieux, une expiation de la moelle, de la chair. J'avais l'impression d'être exilé de moi-même ». La déchirure esthétique a quelque chose de bouleversant. Comme la fin du roman que nous ne spolions pas réellement en disant que Naomi,

à qui Liborio a conseillé de lire *Don Quichotte* (une autre histoire de traduction soit dit en passant), lui confie qu'elle adore ce livre, qu'elle voudrait devenir elle-même « une Quichotte », et qu'elle souhaiterait qu'il devienne « son Sancho ». Ce qu'ils sont évidemment sur le point de devenir, définitivement, puisque le roman se clôt sur ces paroles.

En boxe, on parle parfois de « conversations de gestes » pour désigner l'échange de coups qui a lieu pendant le temps du combat, ce qui n'empêche pas Liborio de frapper comme un sourd. L'écriture de la rencontre consiste dès lors à traduire cette conversation gesticulée en mots, mais également à saisir la part littéraire de ces confrontations codifiées, ces phases de combat qui sont comme autant de phrases où le geste se fond au texte et inversement, ce qui donne par endroits une certaine virtuosité à la prose pugilistique de Xilo, qui n'a d'égale que la manière flamboyante dont Liborio envoie au tapis ses adversaires : « "Box !" crie l'arbitre. Le crevard se rue sur moi, furax ; ça se sent dans ses muscles tendus, hétérogènes, parfumés de sueur incendiaire, méchants, assassins. Mais avant que ça ne tourne en eau de boudin, je le vois venir de face et comme ça, palindromadesque, je prends appui pour faire un saut de côté et lui coller un coup de haut en bas sur la tempe droite. Le gars a les jambes qui se tordent et il dégringole aussitôt, sans pouvoir se rattraper à quoi que ce soit, ne serait-ce que l'air ». L'extrait cité rend bien compte de la grammaire du corps apprise par Liborio au cours de ses entraînements. Il traduit parfaitement le schéma corporel intégré par l'apprenti boxeur, à force de répéter inlassablement les mêmes gestes, les mêmes techniques et les mêmes enchaînements. L'autrice parvient ainsi à traduire au plus près la gestuelle stéréotypée du jeune homme et son mouvement sur le ring à l'instar de ce pas de côté qui permet au combattant de se désaxer face à l'attaque adverse, ou de ce crochet qui vient frapper avec précision et vélocité la tempe de son adversaire, ce qui conduit le cerveau à venir heurter violemment la table interne de la voûte crânienne et provoque un « cisaillement » du noyau réticulaire, c'est-à-dire un K.O.

Mais de la même manière qu'une traduction doit rendre compte de « ce qu'il y a d'absolument unique au sein même de la langue », il convient dans ces scènes de combat de retranscrire de manière indissociable la technicité acquise par le boxeur, et cette « image du corps » irréductible à la seule écriture pugilistique, c'est-à-dire selon les termes sociologisants de Jérôme Beauchez, « la conscience somatique perceptive et représentationnelle des actions combattantes ». Cette « image du corps » qui vient troubler le corpus de gestes sans cesse reproduit collectivement et à l'identique, est parfaitement rendue dans la traduction de Julia Chardavoine par l'emploi inattendu du terme « palindromadesque ». Cette grammaire qu'on lui inculque, et qui est une manière de sculpter sur un plan postural le corps du boxeur envisagé et vécu comme une matière momentanément figée et malléable, se heurte à ce qu'il révèle d'irréductible et avec lequel elle doit composer. L'entraînement de boxe est une écriture des individus semblable à leur inscription dans le livre qui passe paradoxalement par leur résistance au moule postural. Le résiduel est finalement ce qui rend la boxe, apprise de façon académique et un poil livresque dans le cas de Liborio, plus efficace que ce qu'elle n'est, parce qu'elle devient dès lors vivante et incarnée. Elle s'apparente à la manière peu orthodoxe de s'exprimer du jeune homme qui cingle et pulse comme des coups de poing nus assénés au visage.

Liborio frappe toujours comme si, au moment de décocher un coup, sa vie était en jeu. Soit qu'il a flanqué par réflexe un coup de tatane dans les couilles d'un adversaire trop agressif. Soit qu'il a rétamé un concurrent dans les vestiaires et que les autres boxeurs veulent lui faire la peau. Ou bien encore qu'il est pressé de quitter le ring parce qu'il a appris que la jeune fille dont il est secrètement amoureux – et qui est sa raison d'écrire et de s'écrire soi-même –, a perdu son grand-père (dont il est en partie l'image). Les conservations de gestes, pour reprendre la terminologie de Jérôme Beauchez, seraient ainsi constamment tancées par des hasards qui ébranlent « les habitudes combattantes contractées au cours des entraînements et parfois profondément inscrites dans le schéma corporel des pugilistes ». Selon lui, ce « constant aléa » interdit de « réduire le boxeur efficace à l'institution dont il a incorporé les manières ». « Si le savoir du boxeur est avant tout dans ses poings », le combat mobilise également une forme vive de conscience de la

situation, « une image du corps », « qui articulée aux schèmes moteurs habitualisés, instille la réflexion et la stratégie au cours de l'agir ». Nier la possibilité d'une telle réflexivité combattante reviendrait « à décrire le pugiliste comme un champion de la reproduction », et selon les mots de Loïc Wacquant, à le considérer comme « une espèce de machine intelligente, créatrice et capable de s'autoréguler tout en innovant à l'intérieur d'un registre fixe et relativement limité de mouvements en fonction de l'adversaire et du moment ». La boxe est davantage que cela. En tant que traduction, elle n'est pas uniquement la reproduction à l'identique d'un corpus de gestes acquis collectivement ; elle est aussi l'expression d'une poétique nourrie des résistances lyriques du corps au carcan technique qu'on lui impose. Et c'est tout cela, à mon sens, qu'il faut réussir à rendre en traduisant *Gabacho*.

Finalement, dans la série de question que j'ai envoyée à Julia Chardavoine, je lui posais celle-ci :

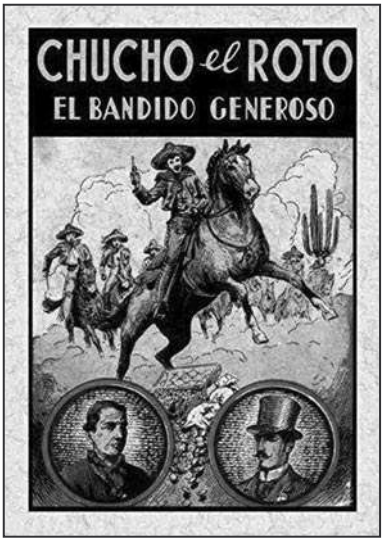
> Votre traduction Julia existe ; elle semble plaire et elle est très bien comme elle est. Je me permets d'autant plus de revenir sur ces points que mes ratiocinations ne peuvent entamer cela. Et puis je ne connais pas le texte initial, donc il m'est difficile d'émettre un avis tranché. J'en resterai à mes seuls doutes. De la même manière je ne sais pas comment est perçue cette manière que Xilo a de parler et d'écrire aujourd'hui au Mexique, et notamment dans le monde des lettres ou de la bourgeoisie culturelle qui l'environnent. Mais j'ai l'impression qu'il y avait dans cette manière affirmée d'écrire chez elle la volonté de revendiquer quelque chose en propos avec son roman et qui écorcherait les yeux, les oreilles et les âmes. Disons que l'esprit de l'original se fonde lui-même sur un Autre, et qu'il se niche très profondément jusque dans sa structure sémiotique. Peut-être je me trompe. Peut-être et vous nous le direz, vous avez pallié cela par un subterfuge. Mais le risque en gommant cette grande flexibilité de la langue source comme on dit, c'est d'avoir ramené l'autre au même dans un effacement de l'altérité qui est un poil dommageable étant donné le thème et le contenu du livre. Il y a les traductions qui infirment, celles qui réécrivent et celles qui recréent la spécificité de l'original. J'ai l'impression qu'en n'allant pas jusqu'au bout de votre démarche pour récréer la spécificité du texte de Xilo, vous finissez par davantage le réécrire si je m'en tiens à mon impression ou à mon pressentiment de lecteur. Le fluide cherche toujours à supprimer la différence des langues, il en fait une chose à cacher, comme pour apaiser là où il y a

> des tensions. Certes, l'originalité du langage utilisé est peut-être respecté, mais il n'est alors que cela, c'est-à-dire tenu à distance, là où il devrait être davantage incarné.

Cela implique, je crois, davantage de résiduel, davantage d'échardes textuelles et de « défaillances de [la traduction] dans le filtrage de la langue cible » révélant par là-même ce qu'il y a d'irréductible à cette terrible machine à aplatir qu'est l'écriture, l'image du corps du texte. « Leurs méandres aussi, ils avaient l'air pipeau, c'était tellement bien rangé qu'y avait rien qui dépassait dans la marge, ni des mots, ni des faits ». Sans parler d'une traduction de type ethnocentrique pour reprendre la terminologie sévère d'Antoine Berman dans *Les Tours de Babel* – il ne s'agit pas de cela ici –, le risque serait de recouvrir la résistance du sujet en faisant œuvre de naturalisation, là où le clandestin en est encore à se cacher et à lutter au quotidien pour ne pas se faire happer par cette machine, administrative là, littéraire ici. Reste que, pour paraphraser Liborio : « bordel, qu'est-ce que j'y connais moi » ? Je me trompe peut-être. Et c'est d'autant plus probable, je le répète, que je me la ramène sur une traduction dont je n'ai pas pris le soin d'aller lire la version originale. Même si finalement, ce que je note ici à propos de la traduction de Julia s'adresse tout autant au texte d'Aura Xilonen, vous l'aurez compris. Cela n'a rien à voir avec une prétendue et hypothétique « langue du migrant » qu'il conviendrait de (mieux) retranscrire et de respecter, à l'écriture, comme à la traduction, mais avec ce qu'est le travail de la langue, ce qu'il révèle d'irréductible en nous et qu'il conviendrait de faire apparaître dans la traduction, en sus du texte, au risque sinon de le trahir en profondeur, ce qui n'est évidemment pas une mince affaire, nous en convenons.

Nous savons que Xilo projette d'écrire une trilogie autour de Liborio, et qu'elle n'exclut pas d'en faire un film, puisqu'à côté de son activité d'autrice, elle étudie actuellement le cinéma à la *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,* ce qui multiplie les risques de malmener une nouvel fois le pauvre Liborio et de l'aplatir un peu plus qu'il ne l'est déjà. Reste à faire confiance aux autrices et à la puissance de résistance du sujet. Pour Aura Xilonen, « la division réelle du Mexique se fait par les revenus entre les riches, ceux qui sont aisés, ceux qui gagnent beaucoup, ceux qui sont nés avec, ceux qui volent des millions, et les personnes pauvres ». Pour cela, le Mexique semble être une terre de résistance, du moins d'antagonisme. Selon Xilo, « Frida Kahlo, son

mari, le muraliste Diego Rivera, et tant d'autres avaient une lucidité combative, une haute idée du Mexique et de son héritage », et elle dit avoir grandi dans une famille où ce passé fait toujours référence. « Ma grand-mère me berçait en me parlant de la révolution de 1910, et mon père avait peint un immense Zapata sur notre maison. Petite, je trouvais ça très beau ». Rien d'étonnant à ce qu'elle ait décidé de donner une voix à celles et ceux « qui ne parlent pas, car ils savent qu'ils ne seront pas écoutés ». Ni à ce que nous croisions, au détour d'une page, le spectre du Tigre de Santa Julia, ou celui de Chucho el Roto. Le premier, José de Jesus de Negrete Medina est une sorte de Robin des Bois mexicain qui a vécu à la fin du dix-neuvième siècle dans le quartier Santa Julia à Mexico. S'il fait partie des références de Liborio, ce dernier préfère ne pas finir comme lui, puisqu'en 1910, après avoir échappé de nombreuses années à la police, il a finalement été arrêté dans les toilettes d'un train où il déféquait, puis fusillé. Le second, Jesús Arriaga, demeure quant à lui l'un des hors-la-loi les plus célèbres du pays, un charpentier misérable devenu bandit social et préférant « persévérer dans son être » en vivant à la marge, plutôt que de « bouleverser l'ordre des choses ». C'est ce « dandy d'honneur » que Monsieur Abacuc choisit d'incarner lors de la réception organisée au foyer, le jour de la fête des morts.



« Je me suis déguisé en Chucho el Roto ou Chucho le Clodo si tu préfères.

– Mais vous n'auriez pas dû faire l'inverse ? Mettre de vieilles nippes ? (...)

– Les décadents à l'époque de Porfirio Diaz, c'était les *catrinas*, les élégants, les aristocrates. Chucho el Roto, c'était un bandit qui volait aux riches pour donner aux pauvres et qui se donnait des airs de riche pour pouvoir attraper ses proies.

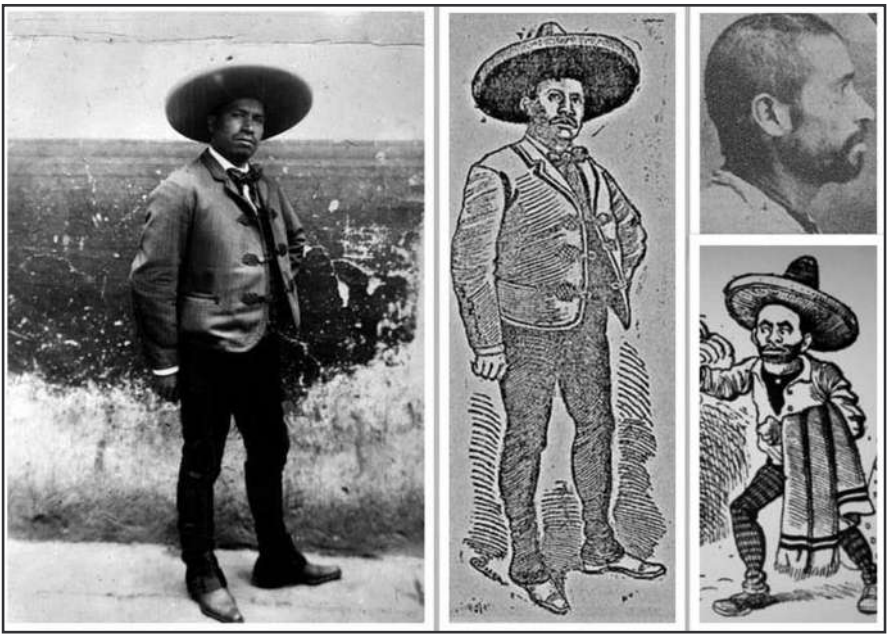
– Comme Robin Hood ?

– Exactement, c'est ça, comme Robin

Hood, à la seule différence que Chucho a vraiment existé et qu'il a atterri dans la pire prison du monde : San Juan de Ulua ».

C'est effectivement dans ce bagne épouvantable, l'un des plus répugnants du monde, qu'il est incarcéré en 1884. Il est alors confiné jour et nuit dans ce qu'on appelait *El limbo*, une cellule creusée dans la pierre, sans la moindre source de lumière, mesurant 1,50 mètres de haut et 2,25 mètres de large pour 1,40 mètre de profondeur : un mouroir de la taille d'une tombe. Il y décède le 29 octobre 1885. Officiellement, de dysenterie. De quoi lui vider les tripes. Mais il avait reçu auparavant 300 coups de fouet, comme le précise sa biographie, éditée anonymement en 1916 et traduite par les éditions Sao Maï : « Aucun homme ne saurait supporter pareil châtiment. Le bourreau était d'une férocité implacable. Corpulent, doté d'une imposante musculature, son cou robuste et fort semblait celui d'un taureau. Il avait bien des fois distribué, à un rythme vertigineux, des nuées de coups de trique sur le corps des malheureux, jusqu'à les laisser inanimés sur le sol, baignant dans leur sang... Ensuite, quand ses victimes ouvraient enfin les yeux, il recommençait à les frapper, lentement, mais tellement fort qu'à chaque nouveau coup de gourdin, on entendait craquer un os du bagnard. (...) À la fin de son supplice, Jesús agonisait. Le sang jaillissait de ses lèvres en minces filets et sur ses épaules, les coups portés par son bourreau avaient creusé de véritables tranchées ». Un traitement suffisamment cruel et destructeur pour réduire le corps du bandit en une véritable bouillie de chair, comme si il avait été écrit par la Loi, préfigurant la machine de la *Colonie pénitentiaire* de Kafka, cet engin diabolique qui inscrit la peine dans le dos du condamné à l'aide d'une herse, jusqu'à ce qu'il meurt.

Mais l'histoire de Chucho, d'après la légende populaire, dit autre chose que cette fatale mise en charpie comme le rappelle monsieur Abacuc. Lui non plus ne croit pas à ce qui a été officiellement écrit à propos de sa mort. Selon une croyance encore vivace dans une partie de la population au Mexique, Chucho n'aurait pas succombé au châtiment enduré : il aurait résisté à l'écriture-destruction de son corps par les autorités, et se serait en réalité échappé miraculeusement du bagne, de telle sorte qu'aujourd'hui encore, le mystère de sa disparition au monde demeure :



« – Il s'est échappé et personne ne sait où il est mort, ni même s'il est vraiment mort.

– Comment ?

– Quand on a ouvert son cercueil, qu'est-ce que vous croyez qu'on a trouvé ? (...) : "Il était rempli de pierres !" ».

Gageons dès lors que *Gabacho* restera une prison d'où Liborio saura s'échapper, sans que ses traductions ne le rattrapent davantage, et qu'elles l'aideront au contraire à laisser le cercueil toujours rempli de mots, rocambolesques comme des pierres posées en lieu et place des corps. Il faut une infinie malice et une audace proprement liborienne pour oser la ruse. À travers nos lectures du monde, laissons fuir tous les Liborio et les Naomi de la terre, et allons nous la donner, nous aussi, ici ou là, avant que tout ne soit définitivement écrit.

On a toujours une bonne raison de refuser un entretien.

décembre 2018

Bibliographie et ressources

Aura Xilonen, *Gabacho*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Julia Chardavoine, éd. Liana Levi, « Piccolo », n° 140, 19 janvier 2017.

Passage de l'étranger # 25 avec Aura Xilonen & Julia Chardavoine, ATLAS, Association pour la promotion de la traduction littéraire, rencontre animée par Margot Nguyen Béraud et interprété par Antonia Estrada Linares,Vendredi 20 janvier 2017.
http://www.atlas-citl.org/passage-de-letranger-25-avec-aura-xilonen-et-julia-chardavoine/

Entretien avec Julia Chardavoine, traductrice de *Gabacho* d'Aura Xilonen (éd. Liana Levi, 2017) — Christine Marcandier, *Diacritik*, 16 janvier 2017, mise en ligne sur You Tube le 19 janvier 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=PRBFt2Cc-tw

« *Aura Xilonen : Gabacho, la littérature comme sport de combat* » (Le grand entretien), par Christine Marcandier, *Diacritik*, 25 Janvier 2017.
https://diacritik.com/2017/01/25/aura-xilonen-gabacho-la-litterature-comme-sport-de-combat-le-grand-entretien/

Aura Xilonen : « L'imaginaire nous rend humains », entretien par Jean-Claude Vantroyen, *Le Soir*, 03 février 2017.
https://plus.lesoir.be/80548/article/2017-02-03/aura-xilonen-limaginaire-nous-rend-humains

Entretien avec Julia Chardavoine, par Santiago Artozqui, *En attendant Nadeau*, 25 Juillet 2017.
https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/07/25/entretien-julia-chardavoine/

Christine Marcandier, « Faut pas grand chose pour survivre. Pour vivre, par contre, je sais pas », Les mains dans les poches, *Diacritik*, 9 février 2018.
https://diacritik.com/2018/02/09/gabacho-daura-xilonen-faut-pas-grand-chose-pour-survivre-pour-vivre-par-contre-je-sais-pas/

Jack London, « Brain Beaten by Brute Force » [Combat Britt-Nelson], in *The Examiner*, San Francisco, 10 septembre 1905. *Histoires de la boxe,* recueil, UGE, 10/18, 1976.

Antoine Berman, *Les tours de Babel, essais sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, 1985.

Paul Bensimon, « Présentation », in *L'étranger dans la langue, Palimpsestes,* n° 6, Presses De La Sorbonne Nouvelle, 1993.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*,Verdier,1999.

Loïc Wacquant, *Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur, Corps et âme*, Agone, 2002.

Anonyme, *Chucho el Roto, dandy d'honneur* (1916), *Préface* par Laurent Zaïche, éditions Sao Maï, février 2013.

Jérôme Beauchez, *L'Empreinte du poing, La boxe, le gymnase et leurs hommes,* Éditions EHESS, Cas de figure, 2014.

Signalons enfin que dans le *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, l'ami Perrache a lu que le gave signifierait aussi le torrent (d'une racine prélatine gab-, par le latin populaire *gabarus*, par un dialecte béarnais « gabe ») - et qu'on trouve aussi le verbe « gaver », de la même racine. En vieux français « gave » signifie la « gorge » (dialecte normando-picard) (ou par le provençal « gavar » et « gava », « jabot »). Merci à lui pour sa relecture.

En plein *Shutdown*, et alors que Donald Trump fait des pieds et des poings pour ériger son fichu mur entre le sud des Etats-Unis et le Mexique, il se dit beaucoup de choses sur le sujet. Dans la cacophonie, on nous indique la parution d'un livre accompagné d'un DVD aux éditions CMDE (les mêmes éditions qui ont publié l'excellent *Travailleur de l'extrême*) :
Paulina Sánchez, *Au pied du mur, Des migrants à la frontière mexicano-américaine,* (DVD + livre), traduit de l'espagnol (Mexique) par Elsa Quéré et Anna Touati, CMDE éditions, Coll. À l'ombre du maguey, 2018.
« Certains construisent des murs pour séparer les peuples ; d'autres ne peuvent faire autrement que de les franchir au péril de leur vie. À la frontière mexicano-étasunienne comme ailleurs, on criminalise l'étranger.
Paulina Sánchez, documentariste transfrontalière, a réalisé le documentaire Hotel de paso pour redonner aux migrants en transit l'humanité qui leur est refusée. Bloqués dans un hôtel à Mexicali, ils survivent à un capitalisme vorace qui les broie mais qui, paradoxalement, ne peut se passer de leurs bras.
De ce film, intime et poignant, est né ce livre qui montre une fois de plus le visage de fer de la gestion des migrations par les autorités, en espérant qu'il participe à ce qu'enfin les frontières matérielles et symboliques soient renversées et que triomphe la solidarité face à la désunion et la barbarie.
L'auteure, Paulina Sánchez est une photographe et documentariste originaire de Mexicali. Hotel de paso est son premier documentaire long-métrage, primé dans plusieurs festivals (festival Zanate, Colima, 2015 ; Contra el Silencio Todas las Voces, Mexico, 2016), joint à son premier livre, Au pied du mur. Elle vit et travaille entre les États-Unis et le Mexique ».

Banned in the uk : Fanzine rédigé par les chanteurs respectifs de Kronstadt et de Litovsk sur leur tournée outre manche. En plus de quelques scene reports, y'a un article traduit en français pour l'occasion d'Andy Hardcore sur des punks de Sunderland qui faisaient des concerts de soutien à la grève des mineurs en 84/85 tiré d'une revue anglaise... senselessacts@riseup.net ou kronstadt@netcourrier.com

Dragon : Prison, exode, sexe, psy, école, IVG, travail du sexe, France/Afrique, art.
Neufs thématiques abordées par des personnes directement concernées (enfants, détenues, travailleuses du sexe, artistes, activistes, anonymes...)
Orchestré par Mon Dragon et consœurs, avec plus d'une trentaine de participant·e·s, ce zine de 96 pages A4 remplies à ras bord de textes, dessins et photos puise ses thématiques dans le premier album du groupe éponyme. Disponible aux concerts de ***Mon Dragon,*** à la Luttine et de la main à la main à Lyon, sur le commerce en ligne Archives De La Zone Mondiale, chez Mutant Records et sûrement ailleurs encore...
Si tu le veux ou que tu veux en distribuer, écrire à projetzinedragon@gmail.com

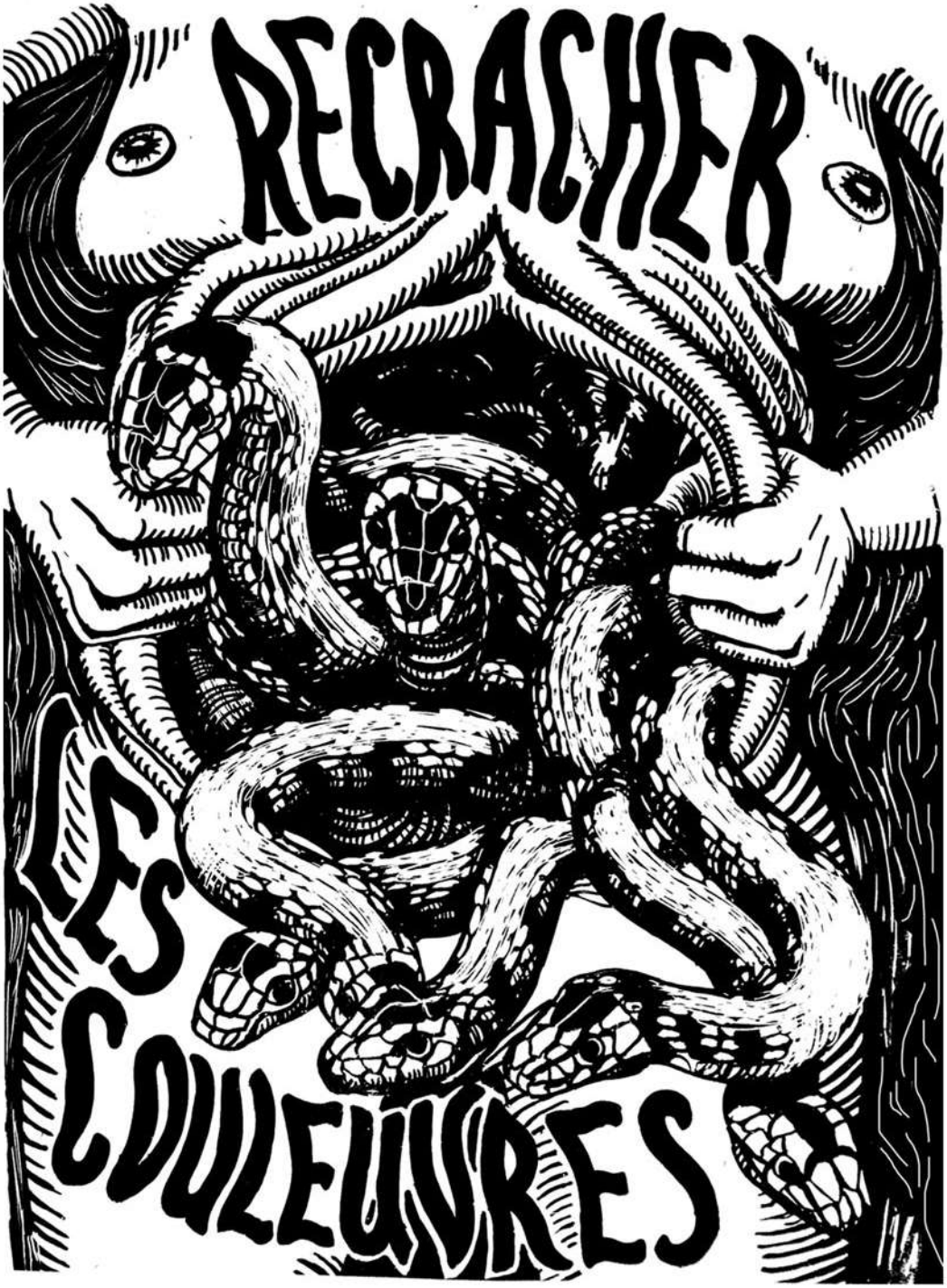
Il y a des bouquins qui tombent à point nommé. C'est souvent qu'on les a bien lancés. Le Comité des Bons conseils, qui n'a rien d'invisible (bien qu'il ne déclare nul contact) présente ***L'Art de lancer des choses***. Ce petit manuel de 112 pages, publié aux éditions des idées lumineuses, nous rappellent que parfois, ce que nous jetons finit par être éclairant lorsque nous allions l'art du lancer à celui de bien viser pour atteindre l'essence des choses.

Gabrielle Wittkop, ***Usages de faux,*** Préface de Jean-Baptiste Del Amo, Collection Verticales, Gallimard éditions.
«En un périlleux acte d'équilibre, il m'a fallu trouver un moyen terme entre mon refus de n'être que le strass voulant frauduleusement imiter le diamant, et le désir de préserver «ce grain de faux qui est peut-être l'idéal d'une œuvre».»
On pénètre ici comme par effraction dans la bibliothèque intime de Gabrielle Wittkop où l'esprit des Lumières et du libertinage voisine avec le romantisme européen, ainsi que d'autres grands classiques et modernes admirés. Ces vingt pastiches font ressurgir certains motifs propres à son esthétique de la cruauté, dont le dernier, qui délivre un supplément inédit à son célèbre *Nécrophile*. Vous découvrisrez ainsi des pastiches de Voltaire, Pétrone, La Fontaine, Sade, Robbe-Grillet, Bierce, Flaubert, Proust, Jarry, Hugo, Schwob, Carroll, Goncourt, Hoffmann, Laclos, Potocki, Genet, Bertrand, Casanova et Wittkop herself...
On en profite pour vous rappeler le site de l'émission littéraire **Paludes**, animée par **Nikola Delescluse** et diffusée tous les vendredis, entre 11h et 12h, sur les ondes de Radio Campus Lille (106,6 FM) : www.paludes.fr/. Si on vous en parle ici, c'est que Nikola est le légataire de l'oeuvre littéraire de Gabrielle Wittkop. Il a préfacé *La Marchande d'enfants* et postfacé *La Mort de C.*. Et c'est principalement à lui que nous devons la parution de cet ouvrage posthume de Gabrielle. Il lui a consacré une émission le 19 octobre 2018, téléchargeable sur son site. Et tant qu'on y est, sur la même antenne, jetez une oreille à **Rien a encore changé** de l'ami Milky et à **Acouphènes**.

Délivrance : 48 pages A4 avec couverture couleur. Comme d'hab, un très gros lot de chroniques de films de genre, des rubriques (remake, saga, sharksploitation, book & zine, romans Gore), et pour les interviews, on trouvera le réalisateur Noé Vitoux (*L'Homme Qui A Tué Dieu, Black Bloc A Story Of Violence And Love*), ainsi que le zine Les Chroniques d'Un Vidéophage. Déstockage, zine gratos, sauf pour le port, 3,50€ pour la France delivrancezine@gmail.com

Inapprivoisables

gravures par **M. Summercity**


RECRACHER
LES COULEUVRES

LE
L'HIRONDELLE
TERRA

NE PLUS
SE LAISSER
TONDRE
LA
LAINE
SUR LE DOS

PRENDRE
LE TAUREAU
PAR LES
CORNES

IL FAIT
UN TEMPS
DE CHIEN

NOUS AVONS UNE
FAIM DE LOUP
ET LA RAGE
AU VENTRE

POSER UN LAPIN
A DEMAIN

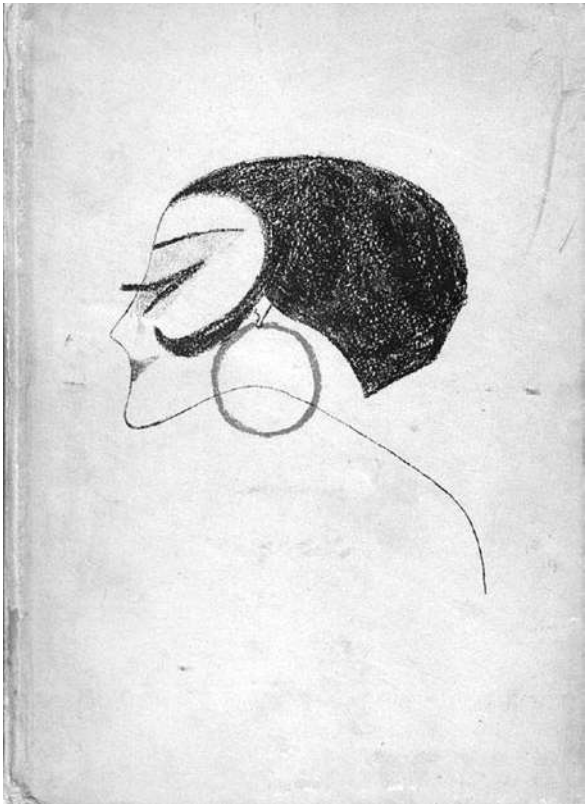
Danses du vice, de l'horreur et de l'extase

par **Anita Berber** et **Sebastian Droste**

Vienne, Gloriette-Verlag, 1923

Traduit par **Chloé Perrin**

Deuxième partie



En 1923, Sebastian Droste embarque sur un paquebot pour les États-Unis, le *Karlsruhe*, après avoir revendu bijoux et fourrures volés à sa femme et partenaire Anita Berber pour se payer le billet. Il laisse alors derrière lui, en plus d'une Anita furieuse, une traînée de scandale, des dettes, et beaucoup d'ennuis avec la justice. Leur mariage aura duré dix mois, leur collaboration artistique guère plus ; elle aura cependant donné naissance à un rejeton étrange et crépusculaire : *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase ; Danses du vice, de l'horreur et de l'extase.*

Si on se souvient d'Anita Berber, c'est avant tout pour le portrait d'elle qu'a peint Otto Dix en 1925. À défaut d'être flatteur, il est flamboyant : elle y apparaît comme l'égérie vêtue de pourpre et d'écarlate du Berlin de l'entre-deux-guerres, que d'aucuns ont décrit comme la Babylone de l'époque. Danseuse de son état n'hésitant pas à se produire dans le plus simple appareil, actrice, lorsqu'elle rencontre Sebastian Droste en 1922, elle est déjà héroïne de roman (*Die Tänze der Ina Raffay* de Vicki Baum) et bien connue des journaux : alors que l'inflation bat son plein, ses frasques s'enchaînent sur le même rythme. On dit qu'elle erre dans les rues, le nez poudré de cocaïne. Qu'elle déguste des pétales de rose imbibés d'éther et de chloroforme. Qu'elle se prostitue. On lui prête quantités d'amours avec des hommes et surtout des femmes. Du moins, c'est ce qu'on en a retenu. En tant que danseuse, son talent et sa grâce lui attirent la bienveillance de la critique, qui ne s'émeut pas de si peu – après tout, les danseuses nues ne sont pas ce qui manque à l'époque. Comme Valentine de Saint-Point au même moment et bien d'autres, le personnage tend à occulter l'artiste, et pourtant les ambitions artistiques de Berber sont immenses.

C'est avec Sebastian Droste qu'elles trouveront le moyen de s'exprimer. Droste, en plus d'être un toxicomane notoire, est alors danseur nu et poète expressionniste. À eux deux, ils mettent sur pied un spectacle, *Danses du vice, de l'horreur et de l'extase*, qui allie danses issues du répertoire de Berber et morceaux inédits, présenté à Vienne fin 1922. Moyen de renflouer les caisses, la couronne dégringolant moins vite que le mark, c'est aussi l'occasion pour les deux artistes de réaliser ce à quoi ils ont toujours aspiré : une œuvre d'art total. En effet, Droste convainc un écrivain et éditeur viennois,

Leo Schidrowitz, d'imprimer un livre destiné à accompagner la performance, intitulé lui aussi *Danses du vice, de l'horreur et de l'extase*. On y trouve deux manifestes, plusieurs poèmes de Droste et Berber, des dessins des danses par Harry Traüber, des photos des deux artistes signées Madame d'Ora (Dora Kallmus), ainsi que seize « danses », dont cinq jamais produites sur scène.

Le statut de ces danses reste unique et relativement incertain. Il est peu probable qu'elles aient été destinées à être lues avant ou lors des danses, sur scène ; ce ne sont pas des indications de scène non plus, ni vraiment des descriptions. La poésie de Berber ayant les phrases alanguies et les images de la littérature fin-de-siècle, on peut supposer qu'elles ont été écrites par Droste, dont on reconnaît le style bref et disloqué, expressionniste voire futuriste. Et c'est cette langue, dont la vigueur et les couleurs épousent celles des corps, qui matérialise ces danses que plus un œil ne peut voir. Sèche comme la silhouette mince des deux danseurs, secouée de frissons et de tremblements, elle déploie par touches gestes, atmosphères, teintes et influences. « La forme est l'expression de l'expérience intérieure », explique Droste : ici, ce sont deux formes jumelles, celle de la danse et celle du poème, le corps et la langue, qui sculptent les visions langoureuses ou cauchemardesques du duo, celles qui ne se vivent qu'aux limites, vice, horreur ou extase.

Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase a été publié à 1000 exemplaires en 1923, et jamais réédité. Il a été traduit à deux reprises en anglais, par Mel Gordon en 2006 et par Merrill Cole en 2012, mais jamais en français. Après avoir entremêlé à ces deux langues la mienne, il l'est désormais, et chair ou papier, ces légendes continueront à être dansées.

Chloé Perrin

Suicide

Danse d'Anita Berber et Sebastian Droste
Musique de Beethoven

Villiers de l'Isle Adam
Edgar Allan Poe
E.T.A. Hoffmann
Hans Heinz Ewers
Et 1922
Salons
Tapisseries
Lampes d'argent
Kandinsky
Chagall
Et Picasso
Pyjama de soie noire
Précieux pyjama de soie
Et pampilles argentées
Pâles mains, longues et fines
Aux doigts effilés et manucurés
Rêve qui tourmente
Et vague résistance contre le monde et Dieu
Avançant lentement
Glissant de l'existence à la non-existence
Tête baissée
Et âme déchue
Clair de lune
Et les sonates de Beethoven
Nuages
Poudre
Et parfum
Convulsions
Épuisement
Contrainte
Hurlement
Rire
Mépris
Moqueries
Cris

Air…
Prise de conscience brutale
Visage blanc
Yeux ombrés de bleu
Lèvres maquillées
Et chevelure flamboyante
Giton et prostituée
Sans corps
Sans âme
Nus
Souvenirs douloureux et obsédants
De l'enfance à la jeunesse
S'agripper pour la dernière fois au père
À la mère
À la société
À la tradition
Aux conventions et à la situation…
Les dernières images passent
Brillantes
Vivantes
Les péchés verts et scintillants s'élèvent
Le désir cruel et impérieux
Le triomphe de la mort
Le désir, c'est la mort
La sexualité
Et la torture
La fleur venimeuse se raidit
Agrippements
Des doigts arachnéens se tendent
S'étendent
Jettent
La tentation des sens
Et c'est la femme
Venimeuse
Verdâtre
La femme fait un signe
La femme capture
Attire
Attrape et tue
Car la femme, c'est le péché
La torture et la mort
Elle palpite
Poursuit
Flotte

Se cache
Hurle
S'épanouit
Tressaute
Saigne
Glace
Scintille
Attrape
Et regarde
Il attrape de ses doigts courbés la corde autour du corps de la femme
Et regarde
De ses mains il touche
Il se tue
Il s'est tué
Et autour de son corps sans vie la femme – symbole de tout ce qui est mauvais – ricane et tourne lentement
Et ses mains appliquent du maquillage sur son visage
Les sons s'évanouissent
Suicide
Suicide
Suicide...

Vision

Danse d'Anita Berber
Musique de Beethoven

Gothique
Ogives
Et vitraux
Michael Wolgemut
Et *Schongauer*
Et puis les Chroniques de Schedel et les autels peints par maître Francke
Lumineuse
Fertile
Vierge Marie
Une nonne s'agenouille humblement
Absolu…
Univers ouaté…
Rides figées
Tête divine
Mains en extase
Orgue lointain
Trompettes et chœurs des anges
Mystère de la Passion
Crucifixion
Résurrection
Béatification
Toute la souffrance des hommes
Toute la torture des hommes…
Mère accouchée
Vierge consacrée
Vision
Ogives
Gothique
Marie

Le fils du pharaon

Danse de Sebastian Droste
Musique traditionnelle

Cent mille esclaves
Opprimés
Torturés
Travail forcé
Pont de pierre
Garde
Et punitions
Il trône sur cinq mille hautes marches
Lui
Le fils de Pharaon
Prêtre du Soleil, dieu Soleil
Jeune Aménophis
Peint comme une idole
Fardé comme un giton
Accoutré comme une prostituée
Le triangle sacré
Le Soleil
Et Râ
Son corps est poudré d'or
Et scintille comme le soleil
Le soleil
Antique symbole de vie
Il ne porte pas encore le sceptre du pharaon ni son fléau
Il ne porte pas encore la triple couronne
Il est pourtant déjà roi et Dieu
Il y a vingt-quatre lames du livre de Toth au temple de Memphis
La vingt-cinquième est le Fou
Le Fou
Qui lèche le cul d'un chien
C'est folie de vouloir savoir plus que ce que disent les vingt-quatre lames du temps de Memphis
Recouvert d'or et immobile
Le fils du pharaon
Et le dieu Soleil

Morphine

Danse d'Anita Berber / Musique de Spoliansky

Un cri à briser le cristal
Un son délicat
Et un chant
Des poèmes de Verlaine
Et la culture ancienne
Pas de corps
Pas de chair
Pas de ventre
Une création pourtant
Seulement, perçant,
En demi-teinte,
Clair comme le cristal, un cri
Venise
Et les gondoles
Surabaya
Et Java
Des fleurs étranges
Et des plantes de serre
Un peuple maquillé
Et des cloches au son apathique
Si lointaines
Si distantes
Se fondent...
Et respirent...
Un vieux fauteuil baroque
Le damas le plus raffiné
Mais usé et déchiré
Puis des mains
Comme des fleurs artificielles
Qui poussent dans l'espace vide
Et l'emplissent
Elles se replient
Et s'étendent
Et s'accrochent

Et elles désirent et exigent
La fine
Gracile
Gorge de la tête exsangue du garçon
Elle roule au sol, cette tête
Elle fixe avec une pâleur morbide l'être cosmique
Et hurle avec un rire plein de mépris aux mondes mortels
Du poison s'échappe en cercles bleus de fumée
Il rampe comme les serpents
Les serpents blancs couronnés d'argent
Il ronronne comme les panthères
Noires
Les panthères douces comme le velours
Et il sourit
Comme les sphinx
Pâlement fardés
Peints en blanc
Les sphinx au sourire mystérieux
C'est une peinture
C'est la Joconde
Il y eut un maître
Léonard de Vinci
Et le jaune-vert du poison mortel recouvre tout
Pourtant, son cri est perçant
Perçant
Comme un oiseau
Et le son tinte et cliquette
Une chaise baroque avec des mains

L’asile d’aliénés

Danse de Sebastian Droste
Musique de Rachmaninov

Au début, cinq yeux vides brillent. Ils appartiennent à trois aliénés (le mythomane, l’hystérique, et l’idiot) qui, dans leur extase, rayonnent. Cela devient clair pour le public à l’apparition d’un nouvel interné. À cause de l’influence délirante de son nouvel environnement, il devient lui aussi une image de la folie. Les lumières colorés, qui poudrent les moments de ravissement, semblent les attiser.

Cris, lamentation perçante
Des saules pleureurs s’étendent de tout leur large
Lacs sombres et noirs, chemins sans fin
Un chemin
Un chemin seulement
Arbres qui saisissent et déchirent
Horreurs atroces et brillantes
Dont la mère fait signe
Dont l’enfant pleure
Dont l’arbre croît
Grotte
Humide
Grotte grise et rigide
Des cadavres liés et ricanants
Se partagent des membres dédaigneux et inflexibles
Des yeux chaotiques agrippent
Tailladent
Rouent de coups
Blessent
Fouettent
Mordent
Oh – le chemin des combats douloureux
Embryons de mains
Chemise déchirée
Cadavres incestueux

Cadavre du frère
Cadavre de la sœur
Cadavre de Dieu
Lamentations douces et muettes
Un anneau
Une pierre
Une améthyste
Un chemin
Ce chemin
Ce long chemin
Ce chemin éternellement étroit
Clôt
Destruction

Astarté

Danse d'Anita Berber
Musique de Tchaïkovski

Explosion
Cadavre du frère
Cadavre de la sœur
Cadavre de Dieu
Argenté de la lune
Argent silencieux
Argent ruisselant
Vagues ondulantes
Qui disparaissent comme un souffle
Loin au-dessus
Éther
Brume
Lune
Enfants irréfléchis

Il y a une Déesse
Elle n'est pas femme
Elle n'est pas homme
Elle n'est pas animale
Elle n'est pas Dieu
Elle est la Lune
Argentée
Argent suspendu et ruisselant

Vingt mille femmes en corset
Se mordent les unes les autres, de luxure et d'extase
Cinq mille garçons fardés
Se déchirent, de délire et de passion
Un frère tue sa sœur
Un enfant a soif de sang
Tous les esclaves attendent ardemment les coups du fouet
Tous les étalons implorent leurs juments

Seul au-dessus d'eux, l'argent ruisselle
L'argenté de la lune
Argent doux et sacré
Qui font
Soupire
Se dissipe
Astarté…

Elle est vêtue du manteau de la dissolution divine
Elle est coiffée de la couronne de la luxure sacrée
Elle est ornée du saphir glauque de la torture
Elle fait claquer son fouet
Elle est nue
Elle crie
Elle danse

Tous les esclaves rampent
Tous les étalons hennissent
Et le clair de lune ruisselle
L'argenté scintille
Et Astarté sourit

Terre
Autel
Sacrifice
Encens
Putains sacrées
Gitons
Folie
Animaux
Plantes
Fleurs de lotus
Le Nil

Astarté danse
Hurlements indécents
Nue
Couronne
Saphir
Hanches
Elle danse la Grande Danse

Les garçons s’offrent en sacrifice
Les femmes se préparent au suicide
Les animaux se profanent
Les plantes s’épanouissent
Astarté danse

Elle prend le large creuset de la luxure
L’agrippe, les doigts tremblants,
Prend le visage des garçons
La tête des prostituées
La queue des étalons
Les pétales des fleurs

Et elle rit
Rit et danse

La nuit des Borgia

Danse d'Anita Berber et Sebastian Droste
Musique de Rachmaninov

Botticelli
Rome
Gobineau
César et Lucrèce
Pas seulement incestueux
Mais aussi meurtriers
Pas seulement les hanches de sa sœur
Mais aussi les griffes de la mort
La résurrection écumeuse de la Rome antique
Malgré les colonnes ornées de la Renaissance qui s'impose
Elle porte la coiffe de la princesse d'Este
Elle plie le genou comme les vierges
Du palazzo Doria
Pourtant, elle n'est que Lucrèce
Lucrèce
La femme
Cheveux roux
Filet d'or
Une perle orne son front
Lui
Lui, qui sera bientôt pape
(Ne secouez pas la tête)
Avec de minces cuisses nues
Avec un casque d'argent florentin
Avec une tunique plissée
Meurtre malgré tout
Pourquoi
Crient les professeurs
Qu'est devenue l'histoire
Quel sacrilège
Quelle honte
Amants pourtant
Lucrèce
César
Meurtre
La nuit des Borgia

La meurtrière et le pendu

Distribution :
La meurtrière
La victime
Le pendu
Les accusateurs
Cent mille cadavres de pendus

A. L'événement

Cri essoufflé
Brisé tremblant
Gémissant
Faiblissant
Un garçon pâle se touche nerveusement les cuisses
Désir jaune-vert
Cris stridents, perçants
La femme tue le garçon
Le désire
Adoration
Le presse
Le touche
Le torture
Cri sanglant
Vacuité de la lune
Un homme hurle
Il voit
Et accuse
Il gémit de douleur
Mortelle terreur
Silence noir et muet

*

La femme se soustrait aux regards
Détruit
Éperdu
L'homme s'empare du garçon
Cadavres

Cadavres blonds
Homme horrible
Cris perçants
De tous côtés, la foule se répand
Se précipite
Tourne, serpente
Moque, rit
Lapide
Crucifie
La foule accuse

*

La destinée ricanante montre le coupable, qui est innocent
Mystère de la Passion
Tragédie
Le corps du garçon
Terne
Chuchotements
Gazouillements
La foule lapide l'innocent
L'homme marche, immaculé, sur le chemin de croix de l'innocence

B. L'expérience

Voici la chambre maléfique de la femme
La femme homicide
La meurtrière
La vue montre les toits de la ville
Vaste, lointaine
Ballant
L'homme est pendu
L'homme
Il se tient au milieu de la pièce, le pendu
L'innocent
La femme gémit d'une douleur brûlante
Cris perçants d'une âme ensanglantée
Des voix tourmentées accusent
Le pendu accuse
Il hurle
Et hurle
Il se balance

Se traîne
Se tortille
Et hurle
Sur les toits, l'horreur pèse lourdement
Et, des extrémités de son âme, la femme crie
Et assassine dans le sang les serpents
Et voit qu'il pend devant elle
L'homme innocent
Le martyr
Le pendu
Mugissements qui encerclent
Luxure violente
Désir
Désir nécrophile
Et terreur d'un vert empoisonné
Le pendu pend
Le pendu se balance
Le pendu, sur sa potence sanglante
La potence est au milieu de la chambre de la femme
Et se moque de sa lubricité
Et des cris de la femme
Naît son pouvoir
Elle coupe la corde innocente du pendu
Il glisse sur le sol
Et bondit jusqu'aux nuages
Il saute
Et rebondit
Il sourit
Il rit
Il se moque
Il articule une lamentation brillante et muette
Et la femme cherche les ombres de la nuit
De toutes parts bondissent les pendus
Cadavres narquois
Cadavres moqueurs
Cadavres terrifiants
Et ils s'agrippent
Enlacent
Les cadavres
Les cadavres moqueurs
D'une démarche vacillante la femme
Grimpe à la potence
Pour mesurer son propre corps
Cent mille pendus dansent la danse écarlate de la torture

Cent mille pendus étendent leurs jambes squelettiques
Et leurs bras
Et regardent les cadavres écraser la femme
Pendue, dans la boucle de la corde

*

Des murmures rôdent
S'évanouissent
Frémissent

*

La femme est assise comme un animal sur le sol
Les pendus ont disparu
Tout comme la potence
Et le pendu innocent
Il n'y a plus que l'aube
Dans la chambre emplie de peur
La vue montre les toits de la ville
Vaste, lointaine
Ballant
L'homme est pendu
L'homme
L'homme innocent
Le pendu
La femme est assise en silence, torturée de douleur
Elle bondit doucement et rejoint la danse des cadavres
La danse des pendus gris
Et elle voit la bête ramper dans les coins
La bête
La bête qui va l'assassiner, la tuer
En hurlant, elle bondit
Bondit
Et en bondissant, elle achève sa vie éternelle…

Tressautant encore, l'homme est pendu à la corde. Sous lui, sur le sol fertile gît le fluide vital à la créature affamée.

Les êtres humains

Danse d'Anita Berber et Sebastian Droste

Seulement deux êtres humains
Deux êtres humains nus
Un homme
Une femme
Tous deux en cage
Cages solides, inébranlables, cruelles
Deux enfants de roi chantaient des chansons
Pleines de larmes
L'homme brise sa cage
Tradition
Société
Conventions, il les vomit
Un homme idiot a un jour écrit la danse de la vomissure
Et il s'élance sur elle
Mais elle n'est qu'une cage
Effort vain
Mort
Détruit
Et toutes, convention, société,
Tradition, dansent avec dédain
Leur rire démoniaque

La somnambule et le détenu

Danse d'Anita Berber et de Sebastian Droste

Prison
Tête
La somnambule
Et tous les nombres
Nostalgie bleue et distante
Combat
Hurlement
Cri
Brisé

La femme aux sept masques

Danse d'Anita Berber et Sebastian Droste

Elle est orchidée
Avec sept têtes
Petites têtes de cire
Qui bourgeonnent
Étreintes épuisées
Pensées
Qui se traînent
En cercles
Et elle se replie comme une orchidée

Le cadavre sur la table de dissection

Danse d'Anita Berber et Sebastian Droste

Le dépouillement spectral de la salle d'autopsie est indiqué par la fenêtre brisée et le bord de la porte qui font face à la table de dissection rouge sang. La qualité fantomatique des acteurs donne à cette scène une dimension fantastique.

Cadavre
Scalpel
Cadavre
Scalpel
Lumière

Poèmes d'Anita Berber

Orchidées

J'entrai dans un jardin
Le jardin était empli d'orchidées
Si pleines, si pleines et lourdes
Elles étaient écloses, vivantes, tremblantes
Je n'ai pas pu dépasser les douces vignes
Je les aime follement
Pour moi, elles sont comme femmes et garçons
Je les embrasse et les dévore une à une
Elles sont toutes mortes sur mes lèvres rouges
Dans mes mains
En mon absence de sexe
Qui possède tous les sexes
Je suis pâle comme l'argent de la lune

Rêves

Il me fixa et l'univers disparut –
Je rêvai de pierres pointues – froides – dures
Des oiseaux approchèrent – de jolis oiseaux scintillants
Ils m'amenèrent – aux fleurs
L'odeur était lourde et si enivrante
Que toutes mes pensées s'évanouirent
Je devins pâle comme la cire
Seules mes lèvres étaient rouge comme le sang
Et mes yeux devinrent noirs comme la nuit
Des fleurs que je touchais et adorais
Sortit une main
Qui sentait la douce semence
De ce sensuel pays de flore
La main s'approcha et s'approcha –
Elle était brune
Et fine
Je n'étais « pas » effrayée
Les doigts m'étranglèrent
Cinq gouttes rouges tombèrent de mes lèvres
Et
J'
Étais
Morte
Un homme sombre joue avec mon cadavre

Manque

Tu me manques
Mon beau garçon sombre
Tes yeux auraient pu me tuer
Pourquoi t'a-t-on arraché à moi mon amour
J'étais toute en toi
Je ne peux pas t'abandonner, mon cœur est déchiré
Une douleur si profonde – ils appellent ça le manque
Je veux venir à toi pour pouvoir mourir
Pour un regard du fond de tes yeux
Pour un baiser, une morsure de toi
Pourquoi t'on-t-il arraché à moi
Toi mon amour mon éternité
Je reste avec toi et toi dans mon cœur
Rien ne peut séparer notre éternité

Poèmes de Sebastian Droste

Le garçon nu et le débauché

Il prit la houppette et poudra ses minces cuisses…
Il teint ses sourcils
Et peint ses lèvres…
Puis il noua une chaîne dorée autour de ses hanches
Et trempa ses doigts dans de l'eau de rose

Il mit des bas blancs et soyeux
Et les attacha avec des rubans dorés à ses jambes lisses
Et ses pieds étroits enfilèrent de souples souliers de daim

Puis il drapa dans une cape d'un gris terne son corps nu
Se coiffa d'un béret rond qui couvrit ses fins cheveux blonds
Et inclina son chapeau pour qu'il cache son œil gauche assombri…
Il saisit ensuite le flacon de Chevalier d'Orsay
Ouvrit son bouchon plaqué d'argent
Et épousseta la poudre pâle qui couvrait toujours ses oreilles légèrement colorées
Il versa quelques gouttes de l'enivrant liquide ambré dans l'ouverture étroite de sa large cape…

Il prit enfin une améthyste entre ses doigts effilés
Et quitta la maison…

Quelques garçons mal maquillés près de la Piazza Fontanamorosa disparurent timidement à son arrivée…
Les putains hurlèrent comme des poules de la maison de la vieille Marchesa Spilla…

D'un pas léger, il traversa la place sombre
Et tourna, ondulant doucement des hanches, via Roma
Là, quelques garçons pâles étaient assis devant le Bar Mangini, trinquant et riant à voix basse

Il prit calmement un verre de gin
Mélangé à un fort Marsala
Et doucement, à petites gorgées, il but le breuvage parfumé…
Il fit un signe de tête amical et partit sans payer pour la Piazza du Teatro Carlo Felice…
Il laissa tomber sa cape
Se tint nu au milieu de la place déserte

Et, souriant, montra ses fines cuisses poudrées
On entendit un cri par les rues
La foule se déversa de tous côtés
Et forma un cercle de corps titubants
De la Via XX Settembre, une troupe de fascistes chantants approcha
Quand ils virent le corps délicat du garçon, ils s'arrêtèrent
Et tombèrent à genoux…
De l'église de San Lorenzo, un enfant de chœur apparut,
Et dans un cri, il se jeta aux pieds du garçon nu…

Les femmes cachèrent leur poitrine et battirent leurs cuisses…

Un mendiant aveugle se déplaçait à tâtons en hurlant
Des hommes crièrent et rouèrent de coups ceux qui s'étaient agenouillés devant eux
Puis tombèrent au sol en gémissant…
Seul le débauché resta debout et sourit…
Il portait un manteau sombre et étroit
Et une paire de grosses lunettes noires
Son visage était poudré de blanc
Et ses yeux cerclés de bleu
Ses lèvres pleines et rouges brillaient comme un rubis…

Celui qui était nu, apeuré, effleura ses cuisses poudrées
Et arracha la chaîne dorée qui entourait ses hanches

Le débauché enjamba les corps de la foule
Et s'approcha lentement du garçon nu et tremblant…

Un gémissement parcouru la foule
L'enfant de chœur s'écarta d'un bond, timide…
L'aveugle s'écroula en grognant…

Le débauché marcha calmement jusqu'à celui qui était nu
Plaça l'extrémité délicate de ses doigts poudrés d'or sur ses hanches
Et embrassa son nombril…
Le rouge de ses lèvres tacha le corps dévêtu
Il brillait comme l'éclatant soleil de minuit
Éblouie de ses rayons, la foule recula craintivement
Et disparu dans les étroites allées…

Le débauché prit le cou mince du garçon nu et tremblant
Et, toujours souriant, l'étrangla de ses doigts effilés.

L’améthyste tomba de celui qui était nu, faisant un son mat lorsqu’elle toucha terre…
La poudre coula de son corps frémissant
Et l’éclat de ses yeux disparut…

Le débauché l’étrangla avec une précision scientifique
Et d’une entaille adroite, sépara la petite tête du corps encore tremblant
Il poudra la plaie sanguinolente

Il ramena ensuite la tête poudrée du garçon nu chez lui
La mis dans un coffret de verre baroque
Tomba à genoux, et pria...

Tentation

À Anita

… De fines cuisses nues de garçon
Enserrent d'innombrables extases
Senteurs arrondies, douleur amère
Longs pétales de lys
Boucles étroites et grimpantes

Désir qui inspire expire tente
Baisers ternes plaqués sur des tendons
Petits corps blancs qui tressautent
Se lovent
Désirent
Ouvertement nus
Nuages de poudre voiles de lumière
Rayons et verres ronds et colorés
Son argenté qui enfle et tinte
Brocard doré, pampilles d'argent
Pendules
Immobiles
Corps enceints…
Seins pleins
Rires sanctificateurs…
Les bras des garçons forment des cercles
Assemblant des distances infinies
Qui bouclent
S'enroulent
Entourent et entourent...

La Mort en solo de Jordy Verrill

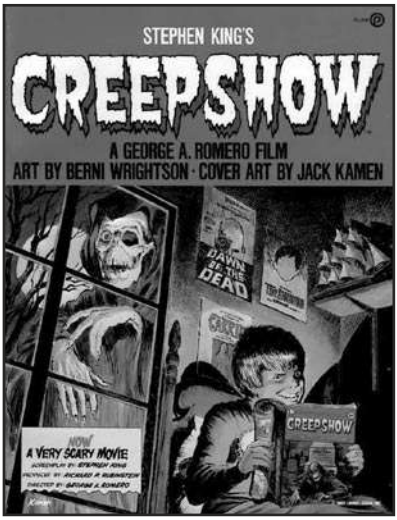
Stephen King, Berni Wrightson

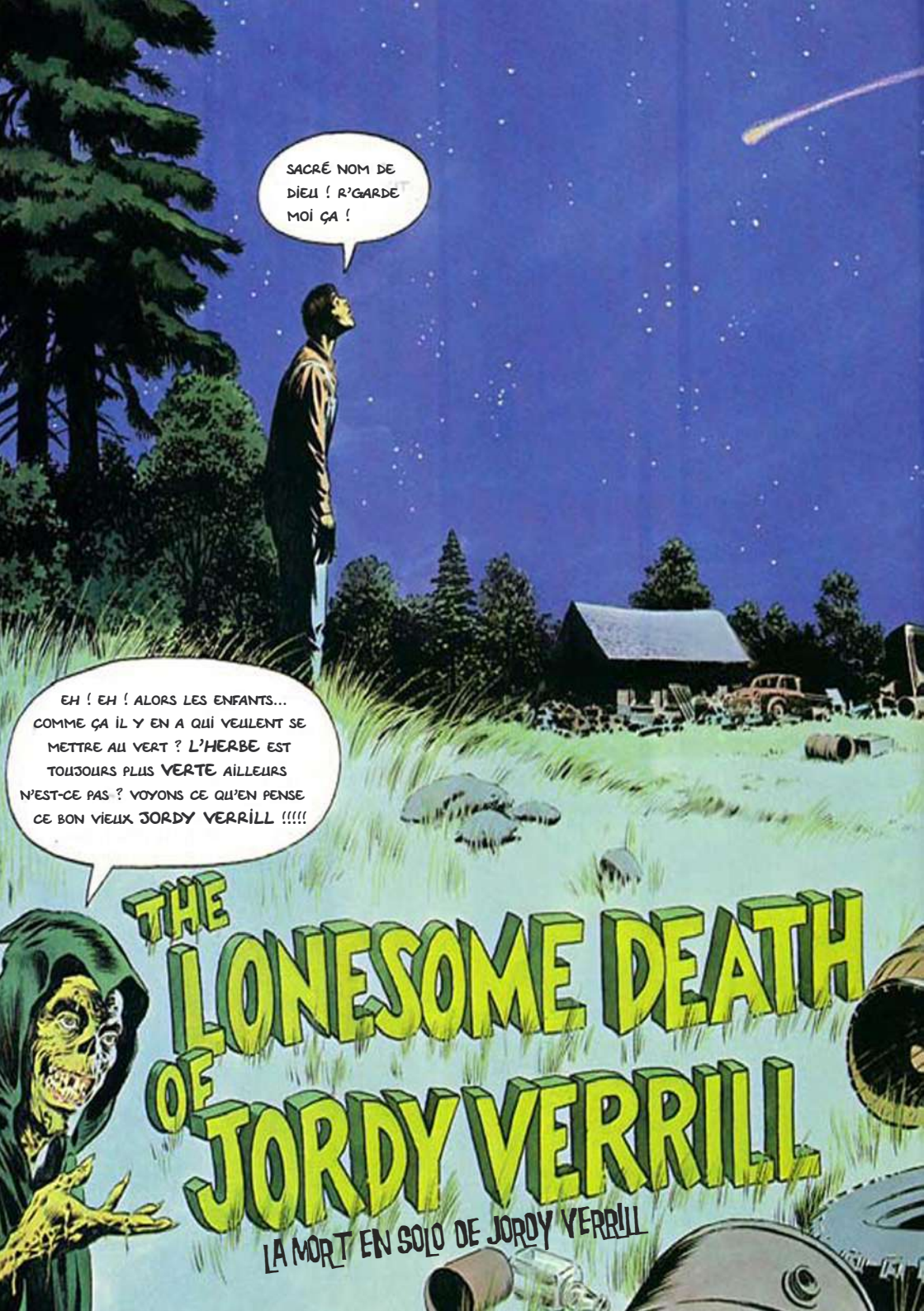
traduit par Harold

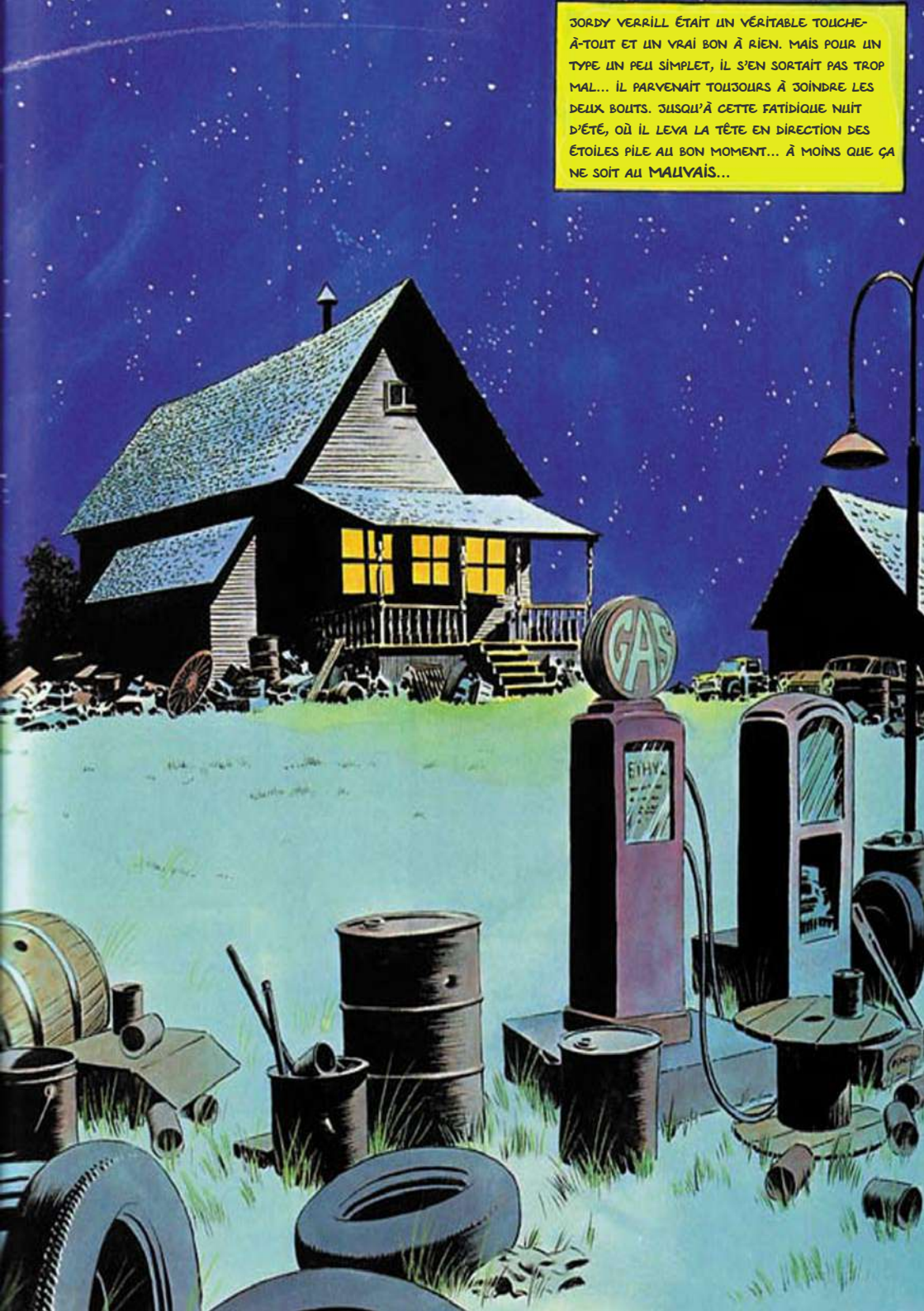
Jordy Verrill était seul sur sa propriété bordant Bluebird Creek
quand la météorite traça son sillage de feu à basse altitude
et s'enfouit dans la rive orientale du ruisseau.
Le ciel du soir, lumineux vers l'ouest, violet au-dessus de sa tête,
noircissait à l'est où luisait le cierge magique de Vénus…
Stephen King, *Mauvaise herbe*

En 2015, la revue ***Bifrost***, qui consacre son quatre-vingtième numéro à Stephen King, publie pour la première fois la traduction en français d'un texte inédit de l'auteur, intitulé « Mauvaise herbe » et publié initialement en 1976 dans le mensuel américain ***Cavalier***. La nouvelle ne faisait partie d'aucun recueil de l'auteur, et s'intitulait sobrement ***Weed***. Ce texte quasi inconnu en France avait déjà été adapté au cinéma en 1982 par George A. Romero dans le film à sketches ***Creepshow*** sous le titre ***La Mort solitaire de Jordy Verrill.*** Stephen King, à la manière d'Hitchkock, y jouait le rôle principal, celui de Jordy Verrill, pauvre paysan malchanceux du New Hampshire dont la vie bascule à cause d'un foutu météorite tombé dans son champ.

Le scénario de ***Creepshow*** entièrement écrit par King mettait en scène un père qui confisquait à son fils un magazine d'épouvante et le jetait dans la poubelle. Le vent faisait tourner les pages de la BD, et 5 histoires horrifiques s'en échappaient, dont celle de Jordy Verrill, rendant ainsi hommage aux ***EC COMICS*** des années 50, ces bandes dessinées d'horreur et de science-fiction (*The Crypt of terror, The Vault of Horror* ou *The Haunt of Fear*) qui terrifièrent puis inspirèrent une floppée d'auteurs et de réalisateurs aux Etats-unis. Histoire de boucler la boucle, le film inspira lui-même une BD intitulée **Creepshow** qui n'est autre que l'adaptation du film en bande dessinée par Berni Wrightson (qui avait lui-même bossé sur les passages du film en animation). Elle fut par la suite traduite en français en 1983 et 1985, aux éditions Albin Michel / L'écho des Savanes. Soleil Production l'a ressortie en février 2011 dans une nouvelle traduction et un nouveau lettrage. Nous présentons ici l'épisode de Jordy Verrill dans une autre version encore. Et remercions Harold pour la traduction.




SACRÉ NOM DE DIEU ! R'GARDE MOI ÇA !
EH ! EH ! ALORS LES ENFANTS... COMME ÇA IL Y EN A QUI VEULENT SE METTRE AU VERT ? L'HERBE EST TOUJOURS PLUS VERTE AILLEURS N'EST-CE PAS ? VOYONS CE QU'EN PENSE CE BON VIEUX JORDY VERRILL !!!!!
THE LONESOME DEATH OF JORDY VERRILL
LA MORT EN SOLO DE JORDY VERRILL


JORDY VERRILL ÉTAIT UN VÉRITABLE TOUCHE-À-TOUT ET UN VRAI BON À RIEN. MAIS POUR UN TYPE UN PEU SIMPLET, IL S'EN SORTAIT PAS TROP MAL... IL PARVENAIT TOUJOURS À JOINDRE LES DEUX BOUTS. JUSQU'À CETTE FATIDIQUE NUIT D'ÉTÉ, OÙ IL LEVA LA TÊTE EN DIRECTION DES ÉTOILES PILE AU BON MOMENT... À MOINS QUE ÇA NE SOIT AU MAUVAIS...
GAS
ETHYL

BON DIEU ! QUE LE DIABLE M'EMPORTE SI CETTE FOUTUE CHOSE N'A PAS ATTERRI D'MON CÔTÉ DU RUISSEAU...
UN MÉTÉORE ! J'EN CROIS PAS MES YEUX, C'T UN MÉTÉORE ! BON DIEU DE BON DIEU...
OUAAOUUHH ! PUU-RÉÉE !!
PSSS
... M'SUIS BRÛLÉ LES DOIGTS BIEN COMME Y FAUT ! HUMM, J'ME D'MANDE BIEN COMBIEN ILS M'EN DONNERAIENT À L'UNIVERSITÉ ?
OUI ! C'EST BIEN UN MÉTÉORE, AUSSI SÛR QUE J'M'APPELLE JORDY VERRILL !... ALORS DITES MOI PROFESSEUR, VOUS M'EN DONNEZ COMBIEN ?
DEPARTMENT OF METEORS
EH BIEN, MONSIEUR VERRILL, C'EST UN SACRÉ MÉTÉORE QUE VOUS AVEZ LÀ ! ET VOUS AVEZ L'AIR DE SAVOIR DE QUOI VOUS PARLEZ. QU'EST-CE QUE VOUS DITES DE CINQUANTE ?
JE PRENDRAIS PAS MOINS DE DEUX CENT BILLETS, ENTENDU ? ENFONCEZ VOUS BIEN ÇA DANS VOTRE TÊTE DE PIPE !
ET SI ON DISAIT... SOIXANTE QUINZE ?
C'EST MON MÉTÉORE ! SI VOUS L'VOULEZ, FAUT ALIGNER C'QUE J'DIS ! ANITA VERRILL N'A PAS MIS AU MONDE LE DERNIER DES CRÉTINS ! DEUX CENT BILLETS !
MON MÉTÉORE, MON PRIX. BON... FAUT JUSTE QUE JE REFROIDISSE CE PETIT ENFOIRÉ, C'EST TOUT !

UN OU DEUX SEAUX D'EAU FERONT L'AFFAIRE, JE... AAAOUUCH !
DES.. DES CLOQUES ! OH BON SANG ! J'ME SUIS VRAIMENT BIEN BRÛLÉ, MISÈRE !
BON... PEU IMPORTE !
... PARCE QUE CETTE FOIS, CE BON VIEUX JORDY...
...S'EST DÉBROUILLÉ COMME UN CHEF !!!
SSSSSSSSSS
VOUS ME VOYEZ NAVRÉ, MONSIEUR VERRILL, MAIS NOUS NE POUVONS PROLONGER VOTRE PRÊT PLUS LONGTEMPS... IL VA FALLOIR....
PAS LA PEINE, MONSIEUR BILKMORE !
DITES MOI TOUT, MONSIEUR VERRILL, COMMENT DIABLE AVEZ VOUS OBTENU TOUT CET ARGENT ?!
ON PEUT DIRE QU'IL EST... TOMBÉ DU CIEL !
...TOMBÉ DU CIEL ! HA HA ! ALORS ÇA C EST... OH !
SSSSS CRACK SSSS
LE... L'EAU ÉTAIT TROP FROIDE ! LE MÉTÉORE S'EST OUVERT EN DEUX ! AH BEN BRAVO JORDY VERRILL !! ESPÈCE DE CRÉTIN !

ESPÈCE DE CRÉTIN FINI !!
SLAP
DEUX CENT DOLLARS POUR UN MÉTÉORE CASSÉ ? C'EST UNE BLAGUE, MONSIEUR VERRILL ? ÇA NE VAUT PAS DEUX CENTIMES !
LA CHANCE CHEZ LES VERRILL ÇA N'EXISTE PAS ! Y FAUT AU MOINS QUE J'ESSAIE...
HMMMM ! BIZARRE C' DRÔLE DE TRUC QUI COULE DU MÉTÉORE...
J'EN AI PLEIN LES DOIGTS ! BEURK !! C'EST... C'EST D'LA FIENTE DE MÉTÉORE!
.. DRÔLE DE TRUC... TOUT CHAUD ET GLUANT... OH... ET PIS ESSUIE-LE APRÈS TOUT.
CE PAUVRE BOUGRE DE JORDY VERRILL, HÉHÉ, IL S'EST FAIT UN PETIT PACTOLE ET A TOUT PERDU EN UN CLIN D'OEIL...
PEUT-ÊTRE BIEN QUE JE PEUX LE R'COLLER... ON VERRA D'MAIN MATIN...
...MAIS QU'EST CE QUE C'EST QUE ÇA, LES AMIS ? IL SEMBLERAIT QU'IL SE PASSE QUELQUE CHOSE D'INTÉRESSANT DANS CE CRATÈRE ! C'EST L'INVASION DU CHIENDENT DE L'ESPACE QUI COMMENCE ON DIRAIT... HÉ...HÉ...HÉ...
`CLIC` ...POUR JÉSUS ! EH OUI, MES CHERS FRÈRES, MELVIN N'ÉTAIT QU'UN VAURIEN, UN ALCOOLIQUE, ET PUIS IL A TROUVÉ LA LUMIÈRE ! IL A REVENDU SA VOITURE...

...ET M'A REVERSÉ LES SOUS À MOI, LE RÉVÉREND S. CROW ET À L'ÉGLISE DE LA SAINTE BOURSE MAIGRE. NOTRE FRÈRE MELVIN A TROUVÉ LE SALUT !
ET VOUS AUSSI POUVEZ LE TROUVER! ENVOYEZ SIMPLEMENT UN CHÈQUE...
OU DU LIQUIDE, MAIS PAS DE... ET VOUS IREZ AU PARA...
OH SEIGNEUR ! C'EST... C'EST CETTE FIENTE DE MÉTÉORE !
FAUT QUE J'APPELLE LE DOCTEUR GEESON, C'EST ÇA QUE J'VAIS FAIRE...
Y... Y FAUT QUE...
JE SUIS DÉSOLÉ JORDY... MAIS VOS DOIGTS...
...IL VA FALLOIR S'EN DÉBARRASSER DE CES DOIGTS !
OH, NON !
ALLONS JORDY, ALLONGEZ VOUS. JE SUIS NAVRÉ, MAIS CELA RISQUE D'ÊTRE TRÈS DOULOUREUX.
NON !
OH JORDY ! SOMBRE CRÉTIN !

ESPÈCE DE MAUDIT... `SLURP` CRÉTIN FINI ! `SLURP`

MES DOIGTS... SONT TOUT BIZARRES ET PLEIN D'MOUSSE...

ET PIS... OH ! DOUX DÉSUS ! BA DANGUE !

MA... MA LANGUE... ÇA... ÇA POUSSE DESSUS ! ...PARCE QUE J'AI LÉCHÉ MES DOIGTS !

C'EST PAS JUSTE TA LANGUE ET TES DOIGTS JORDY... TU DEVRAIS VOIR CE QUI SE PASSE DANS LE CRATÈRE, HÉHÉ.

...ET MON... ET MON VISAGE ! JUSTE LÀ OÙ J'ME SUIS TOUCHÉ LA JOUE...

SANS PARLER DU SEAU SUR LE PORCHE DE LA MAISON...

ÇA POUSSE DE PARTOUT JORDY ! LE CRATÈRE... LE SEAU... ET TOI !
ÇA POUSSE... OH SEIGNEUR...SEIGNEUR.. ...ÇA POUSSE !

ET MÊME SUR TON FAUTEUIL PRÉFÉRÉ !
ÇA POUSSE JUSTE SOUS MA MAIN !

DOCTEUR GEESON ! CETTE FOIS-CI, JE L'APPELLE POUR DE BON !

BONJOUR ! CABINET DU DOCTEUR RICHARD GEESON..
DOCTEUR ! DOCTEUR ! C EST JORDY VERRILL, J'HABITE DU COTÉ DU RUISSEAU ! IL...

IL S'EST PASSÉ UN TRUC... UN TRUC VRAIMENT TERRIBLE ! ÇA... ÇA...
JE SERAIS DONC ABSENT LES TROIS PROCHAINES SEMAINES, PARTI PÊCHER L'ACHIGAN...

... À PETITE BOUCHE, DANS L'OUEST DU MAINE. LE DOCTEUR PETER V. HIGGINS DE CASTLE ROCK PRENDRA MES APPELS... 'CLIC'
NON... PAS L'HÔPITAL !

QUAND ON Y RENTRE ON EN R'SSORT JAMAIS ! C'EST LÀ QU'ON VOUS EMMÈNE POUR MOURIR... C'EST ...

OH NON, NON... PAS LA MAISON ! ÇA POUSSE DESSUS AUSSI ! NON, NON !!

AH !!! TE VOILÀ TOI ! J'SAVAIS BIEN QUE TU T' CACHAIS QUE'QUE PART PAR LÀ...

...BIEN FORT ! FAUT QU'ÇA SOIT BIEN FORT...

J'EN AVAIS... 'GLOU GLOU'... BIEN BESOIN D'ÇA...

...ENFIN, VOUS AVEZ VU CES ROUGES ET CES TAPETTES...
...C'EST ÇA 'GLOU GLOU' QU'IL ME FALLAIT...

...ÇA QU'IL FALLAIT... RELAX... Y M'FAUT...

TANDIS QUE JORDY SOMBRE DANS UN SOMMEIL PROFOND, LA VÉGÉTATION VENUE D'AILLEURS SE RÉPAND TÔT CE SOIR LÀ...
...ET CES SATANÉS COMMUNISTES, QUI NE VEULENT QU'UNE SEULE CHOSE : BOIRE LE SANG DES CHRÉTIENS ! ALORS ENVOYEZ VOTRE PARTICIPATION AU...

...PUIS AU CŒUR DE LA NUIT...
...ET C'EST LA FIN DES PROGRAMMES POUR AUJOURD'HUI... " Ô, DITES-MOI, VOYEZ-VOUS...

...ET AINSI JUSQU'AU PETIT MATIN....
...AUX PREMIÈRES LUEURS DE L AUBE...
OH ! SEIGNEUR, QUEL DRÔLE DE RÊV...

C'ÉTAIT PAS UN RÊVE ! PAS DU TOUT ! ET ÇA DÉMANGE ! OH BON DIEU ! COMME ÇA GRATTE !
Y M'FAUT UN BAIN ! FAUT QUE J'ARRÊTE CES DÉMANGEAISONS...
JORDY !
PA... PAPA ! MAIS TU ES MORT ! DEPUIS... OH ! SEIGNEUR... ! ÇA FAIT PRESQUE TROIS ANS !
JE NE SUIS PAS VRAIMENT LÀ FISTON... JE SUIS JUSTE DANS TA TÊTE...
TU NE VAS PAS PRENDRE CE BAIN ? RASSURE MOI...
MAIS... PAPA, ÇA... ÇA M' DÉMANGE ! ÇA ME GRATTE DE PARTOUT ! IL FAUT QUE J'APAISE TOUT ÇA !
NON ! C'EST JUSTEMENT ÇA QU'IL VEUT... DE L'EAU, TU NE COMPRENDS PAS ?!
MAIS... MAIS P'PA C'EST DIX MILLE FOIS PIRE QUE CETTE FOIS OÙ J'ÉTAIS TOMBÉ DANS LES ORTIES !
C'EST L'ENFER COMME ÇA ME GRATTE PAPA ! J'VAIS DEVENIR DINGUE SI ÇA S'ARRÊTE PAS !
TU ES PRÉVENU JORDY, TU METS UN PIED DANS CETTE BAIGNOIRE, ET TU SIGNES TON ARRÊT DE MORT !
ÇA FAIT RIEN, J'SUIS FICHU D'TOUTES FAÇONS, PAS VRAI P'PA ?! C'EST CE TRUC DANS LE MÉTÉORE QUI M'A EU, ET MAINTENANT J'SUIS FOUTU !!
PAS VRAI P'PA ?
...PAPA... ?
OH C'EST BON... C'QUE C'EST BON...
C'EST BON... OH SEIGNEUR ! `SNIF` ...C'EST BON...

QUELQUES HEURES PLUS TARD...

OH SEIGNEUR... JE VOUS EN PRIE... SOYEZ BON AVEC MOI, JUSTE CETTE FOIS-CI...

JE VOUS EN PRIE SEIGNEUR

...C'EST CHARGÉ, OH ! MERCI MON DIEU...

CLICK

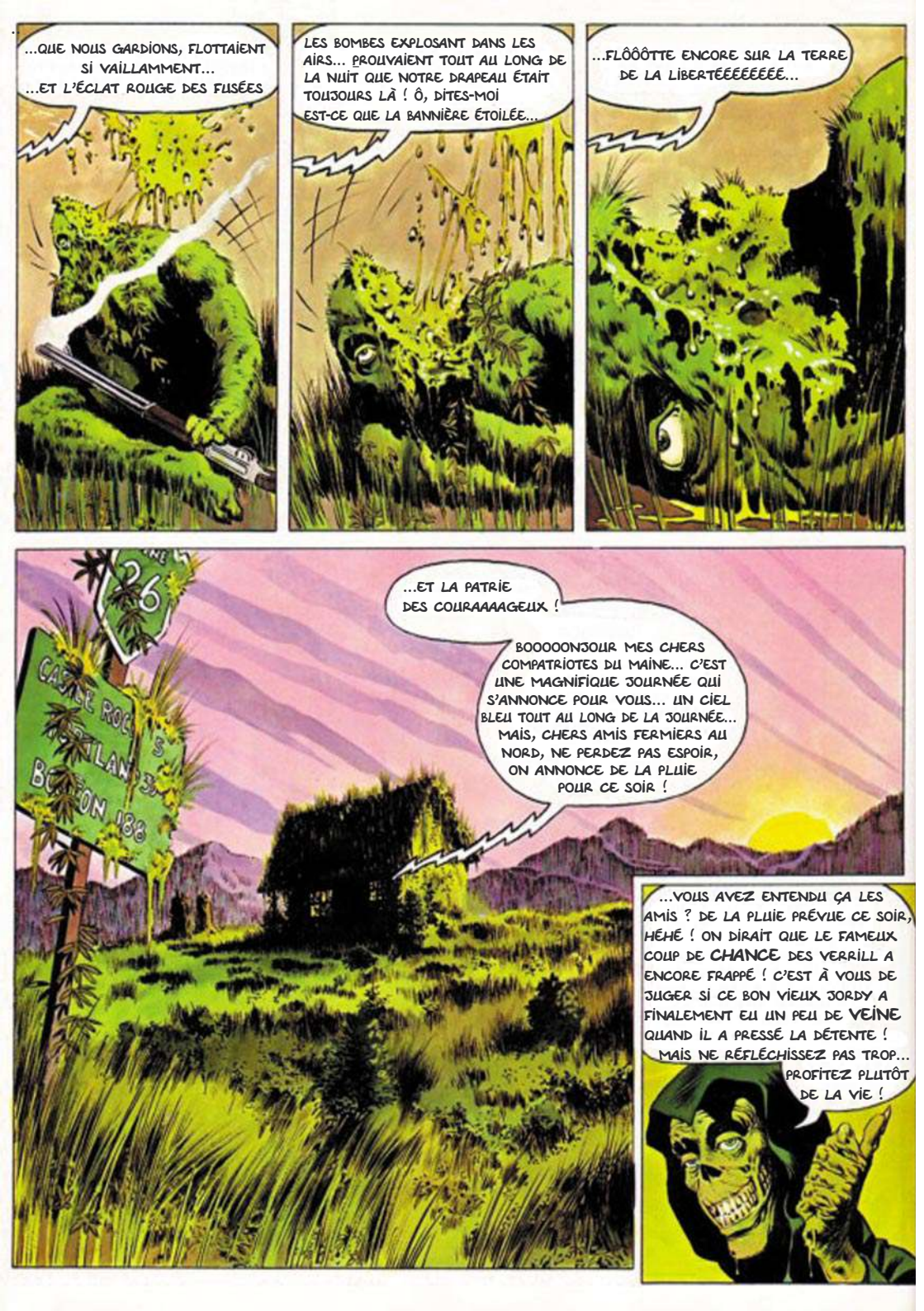
ET C'EST LE DÉBUT DES PROGRAMMES SUR W-K-B-S « Ô, DITES-MOI, VOYEZ-VOUS AUX PREMIÈRES LUEURS DE L'AUBE...

...CE QUE NOUS SALUIONS SI FIÈREMENT AUX DERNIÈRES LUEURS DU CRÉPUSCULE, ET DONT LES LARGES BANDES ET LES ÉTOILES BRILLANTES....

...OH SEIGNEUR... LAISSEZ MOI JUSTE TROUVER LA GÂCHETTE... JE VOUS EN PR...

...DANS LA BATAILLE PÉRILLEUSE, AU-DESSUS DES REMPARTS...

BL AM


...QUE NOUS GARDIONS, FLOTTAIENT SI VAILLAMMENT...
...ET L'ÉCLAT ROUGE DES FUSÉES
LES BOMBES EXPLOSANT DANS LES AIRS... PROUVAIENT TOUT AU LONG DE LA NUIT QUE NOTRE DRAPEAU ÉTAIT TOUJOURS LÀ ! Ô, DITES-MOI EST-CE QUE LA BANNIÈRE ÉTOILÉE...
...FLÔÔÔTTE ENCORE SUR LA TERRE DE LA LIBERTÉÉÉÉÉÉÉÉ...
...ET LA PATRIE DES COURAAAAGEUX !
BOOOOONJOUR MES CHERS COMPATRIOTES DU MAINE... C'EST UNE MAGNIFIQUE JOURNÉE QUI S'ANNONCE POUR VOUS... UN CIEL BLEU TOUT AU LONG DE LA JOURNÉE... MAIS, CHERS AMIS FERMIERS AU NORD, NE PERDEZ PAS ESPOIR, ON ANNONCE DE LA PLUIE POUR CE SOIR !
...VOUS AVEZ ENTENDU ÇA LES AMIS ? DE LA PLUIE PRÉVUE CE SOIR, HÉHÉ ! ON DIRAIT QUE LE FAMEUX COUP DE CHANCE DES VERRILL A ENCORE FRAPPÉ ! C'EST À VOUS DE JUGER SI CE BON VIEUX JORDY A FINALEMENT EU UN PEU DE VEINE QUAND IL A PRESSÉ LA DÉTENTE ! MAIS NE RÉFLÉCHISSEZ PAS TROP...
PROFITEZ PLUTÔT DE LA VIE !

Qu'est-ce que traduire ?

Les Métamorphoses 2/3

par **Marie Cosnay**

En 2017, les excellentes **éditions de l'Ogre** *font paraître une magnifique édition des* **Métamorphoses** *d'Ovide, dans une nouvelle traduction du latin par* **Marie Cosnay**. *L'Ogre, dans son antre, a retracé la genèse de ce projet en quelques mots. En 2006, les livres X, XI, XII des* **Métamorphoses** *d'Ovide sont inscrits au programme du baccalauréat littéraire.* **Marie Cosnay** *qui enseigne les lettres classiques depuis de nombreuses années utilise des adaptations vite éditées de l'une des traductions existantes des* **Métamorphoses**, *versions qui permettent au lecteur d'avoir accès au contenu mais pas à sa dimension littéraire et poétique. Pour pallier ce manque,* **Marie Cosnay** *se lance dans la traduction de ces trois chants à destination des Terminales. Son travail, qui se révèle enthousiasmant, est très bien accueilli par les jeunes élèves et leurs professeurs. Elle décide alors de poursuivre son effort et reprend* **Les Métamorphoses** *depuis le livre I pour en achever la traduction en juin 2016. Dix années passées dans la langue d'Ovide, donc. Dix ans à traduire et à poursuivre dans le même temps sa propre œuvre largement irriguée par Ovide et son refus de la fixation des choses.Cette nouvelle traduction vient s'ajouter à celles de* **Georges Lafaye** *et d'***Olivier Sers** *aux Belles Lettres et à celle de* **Danielle Robert** *chez Actes Sud.12000 vers, 15 livres, plus de 200 fables transformistes, du début du début du monde jusqu'au temps d'Ovide sous le règne d'Auguste. Et en creux une très belle définition du poème et accessoirement de son travail de traduction sur lesquels elle revient dans un texte passionnant dont voici la seconde partie.*

Je veux dire les formes changées en nouveaux

corps. Dieux, vous qui faites les changements, inspirez

mon projet et du début du début du monde

jusqu'à mon temps faites courir un poème sans fin.

En 2005 ou 2006, je commence à m'interroger sur ce que je fais quand je demande à des élèves (assez jeunes) de traduire des poètes latins. Je suis enseignante de lettres classiques depuis des années. Les enfants traduisent, après les avoir analysés mot à mot, des extraits de Catulle, Virgile, Ovide, Lucrèce. Ils se déprennent de la compréhension globale, de toute compréhension. Il en est de ce morceau de langue comme d'un puzzle mis très hors de soi, au loin. Morceau de langue qu'ils se réapproprieront – sachant qu'on ne s'approprie jamais une langue.

C'est le double mouvement auquel je les pousse, que nous appelons *traduire*.
Ils en ont du plaisir. Nous lisons leurs traductions, très belles, de poèmes ou d'extraits fort connus de la littérature latine – des formes nouvelles. J'imagine bien vite, en complicité avec l'ARPEL (devenu l'ECLA) – une Agence Régionale en Aquitaine qui promeut le livre et la littérature – des ateliers de traduction en lycée et collège.
Dans le même temps, le bac littéraire reçoit à son programme de Terminale les livres X, XI, XII des *Métamorphoses* d'Ovide. L'éducation nationale n'a pas pensé à la question de la traduction littéraire de ces livres. Elle s'est rabattue sur des adaptations vite éditées des livres au programme, adaptation d'une des traductions existantes alors des *Métamorphoses* : celle des Belles Lettres (Georges Lafaye, 1925). C'est dommage, ce sont des versions qui permettent au lecteur d'avoir accès au contenu mais ne lui permettent pas de s'interroger sur la mise en œuvre, dans une matière poétique, de ce contenu.

Je m'y suis mise.
Les trois livres ainsi traduits seront mis en ligne sur le site *Musagora*. Les retours que j'ai eus aussitôt, autant des jeunes de Terminale que de leurs professeurs, c'est qu'ils n'imaginaient pas un Ovide si contemporain.
Si contemporain ?
Ma traduction, je développerai ce point plus loin, se donne comme objectif d'être au plus près de la structure latine.

De nombreux travaux universitaires, passionnants, m'ont accompagnée : ceux de Jacqueline Fabre Serris, de Séverine Tarantino, de Florence Klein, d'Hélène Vial.
J'ai plongé dans la traduction des livres X, XI, XII.

J'ai laissé passer quelque temps ; je m'y suis remise.
J'ai prolongé.
Depuis le chant I jusqu'au X, que je retrouvais.
J'ai terminé la traduction des *Métamorphoses* à la fin du mois de juin 2016.

J'avais pris des habitudes avec Ovide ; je l'entendais autrement qu'au début, je le connaissais comme on peut connaître une langue et un auteur, je le connaissais en toute imperfection, je le connaissais tout en étant de lui très ignorante.

Je comprenais, du moins dans le temps de traduire je croyais comprendre (c'est le genre de croyance qui tombe vite) ce qu'il faisait, comme il passait par-dessus les histoires d'Homère et de Virgile, l'air de ne pas y toucher, comme il était sérieux, aussi, contrairement à ce que toute une tradition avait dit de lui, sérieux quand il montrait, en images animées, lentes à souhait ou précipitées, les corps, formes fragiles et peu durables, se liquéfier, se rigidifier, prendre poils et surtout plumes, s'amincir, quand il montrait les corps souffrants, à la limite de la vie et de la mort, ni vivants ni morts, autre chose, autre nature, chose et nature souffrante, surtout quand la forme perdait la voix, ce qui arrivait à certains et certaines, événement tragique. Pure perte.

Ce qui n'arrivera pas au poète, dit-il dans le finale.

> *Immortel en ma meilleure partie, par-dessus les astres hauts,*
>
> *on me portera mon nom sera ineffaçable ;*
>
> *partout où s'étend, sur les terres dominées, la puissance romaine,*
>
> *la bouche du peuple me lira ; j'irai, connu, à travers siècles*
>
> *et, s'il y a quelque chose de vrai dans les oracles du poète, je vivrai.*

L'image est très présente dans *Les Métamorphoses*, que la voix qui dure ou doit durer surplombe, au risque de la tragédie, de la perte pour de bon, de la chute hors de toute forme ; l'histoire de l'art de l'Occident moderne l'a compris, puisqu'elle n'a cessé de puiser abondamment dans cet immense et précieux répertoire de mythes, où les corps sont successivement bi-formes.

Au fur et à mesure de mon travail de traduction, je comprenais autre chose encore, qui ne fut qu'intuitif au début : ce texte-monstre (comme dirait Ovide) était plus qu'un incessant livre d'images en mouvement, il était aussi un chant.
Je le voulais moi aussi pour la voix.
C'est-à-dire je le voulais à l'oral.
Je voulais le faire entendre.

Ovide (et après lui ses traducteurs) venge ces personnages à qui on a pris, après le corps, ce qui reste : non pas une identité pesante, mais le seul moyen de s'en inventer une, incessante, toujours à prolonger – la voix.
Je pense, entre autres, à Écho amputée par Junon, à Philomèle (« le beau chant » !) dont la langue est tranchée par son beau-frère.

Écrire, c'est écrire des objets et des textes, qui ne sont pas seulement là pour communiquer des contenus (délivrer un message) mais pour modeler ou remodeler le monde, écrire, c'est écrire des objets et des textes qui ne se contentent pas d'exprimer l'individu (je suis), mais qui tentent de le construire. Il n'est jamais là, jamais acquis, l'individu. Le monde non plus n'est jamais acquis. Écrire, c'est former des objets et des textes qui construisent en même temps, un peu du moins, pour un moment du moins, le monde et soi-même.
Traduire, c'est pareil : construire à partir de ce qui a été construit de cette façon-là, en partant de ces principes – recommencer.

On en rajoute une couche : on re-re-fait le monde, ce monde-là (celui que fait Ovide), on re-fait soi-même (en passant par l'autre, c'est-à-dire par Ovide, c'est-à-dire par du très lointain).
Comment fait-on ? On a des outils. Des matériaux de construction : les noms, pronoms, temps, modes, écarts, COD placés, déplacés, épithètes à attendre longtemps. Etc. Des sons. Des allitérations. Des tensions, des torsions.
C'est cela que je voulais, en 2005 ou 2006, expliquer aux élèves. Ce qu'on fait en traduisant, ce n'est pas une version scolaire ni une adaptation sympa de ce qu'a voulu dire l'auteur. La version supposerait qu'en lisant on a d'abord affaire à un « message » qu'il faudrait verser le mieux possible, sans l'altérer, d'une langue dans l'autre comme s'il pouvait être exprimé dans n'importe quelle langue. La version renverrait à une conception du langage comme instrument mis à la disposition d'un locuteur ou d'un auteur pour exprimer ses pensées, comme si ces pensées n'étaient pas nées dans, avec ou contre une langue déterminée.

Mais si la langue sert à fabriquer des expériences de pensée et des images singulières, comme on vient de dire, est-ce que cela signifie qu'il n'y a pas de traduction possible ? L'expression *traduttore / tradittore* se confirmerait ?
Quelque chose échapperait à la traduction ?
La traduction serait impossible ?
C'est romantique de penser comme ça. Et c'est une (sans doute saine) réaction à l'idée que les mots disent exactement ce que sont les choses, qu'il n'y a pas d'écart entre le mot et la chose.
Il y aurait un mystère insondable et indépassable de la langue ?
La littérature ne serait pas ajustée à un ordre de représentation ?
« Qui parle ? C'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant même le mot lui-même [1]. »
Et non pas le sens du mot. Son être énigmatique, précaire.
On arrive donc à quelque chose comme : les mots d'un côté, le sens des mots ailleurs.

Le langage serait clos sur lui-même, son mystère comparable à celui d'un texte sacré, interprétable, jamais vraiment compréhensible.
Le texte poétique serait comme un secret ou un mot de passe, quelque chose donné par l'intuition ou les dieux. En tout cas échappant à l'expérience concrète et commune de l'homme.
Alors c'est vrai, la traduction serait impossible.
On aime penser ainsi parce que ça donne l'idée que la littérature échappe à l'empire de la communication généralisée. Échappe à la mondialisation. Au commun [2].

Mais c'est une idée un peu fausse.
D'ailleurs, on peut tout de suite constater que c'est une idée fausse : la traduction, ou plutôt les traductions, existent. On traduit et retraduit beaucoup, il y a des progrès évidents en traduction, la traduction est l'enjeu de débats. On n'a pas beaucoup parlé ici de Virgile mais combien de traducteurs, au XXe siècle, ont traduit l'*Énéide*, de Klossowski à Veyne. Bien plus qu'Ovide, Virgile a été traduit et retraduit. Il n'est pas le seul : la Bible, Joyce, Dostoïevski, Döblin, Lowry, Shakespeare, les tragédies grecques, Rilke, Yeats, Hofmannsthal.
Même les gens qui ne sont pas spécialistes sont capables de se prononcer sur une traduction ou une autre. La traduction est une activité qui suscite un grand intérêt.
Plusieurs traductions contemporaines d'un même texte classique peuvent paraître en même temps. Cela enrichit le débat, grandit la traduction.
Bien sûr la traduction est condamnée à manquer quelque chose du texte d'origine, mais : qu'est-ce qui la rend malgré tout possible, et dans quelles limites ?
C'est ça, il me semble, la bonne question.
Le nouveau texte objet (le texte traduit) va exister dans une langue qu'on peut dire nouvelle, une langue à mi-chemin du latin d'Ovide (dans notre cas) et de celle du traducteur : le français (dans notre cas).
Une langue « à cheval »…
Pour plein de raisons, c'est une langue à cheval entre plusieurs langues elles-mêmes à cheval.

Le français (dans notre cas) : quel français ?
Ce n'est pas le même si c'est ton français ou mon français – le mien, par exemple, est inconsciemment teinté de tournures empruntées à l'occitan. Une langue est faite de plein de choses qui ne sont pas de moi mais de ce qui m'entoure : les livres que j'ai lus, que je lis, les chansons, les musiques que j'écoute, les images qui me sont proches, les autres langues que je parle (ou que je ne parle pas, et qui m'accompagnent pourtant).
Aucune langue n'est un bloc, aucune n'est donnée.
« On ne parle jamais qu'une seule langue. On ne parle jamais une seule langue [3]. »
Même la langue que je parle, moi monolingue, est composée d'autres, de

celles dont je suis privée, de celles qui se sont absentées, sans drame, qui résistent à l'intérieur.

Ovide, écrit une langue qui possède comme toutes les autres des règles et des codes. Mais ce qu'il crée quand il écrit *Les Métamorphoses* est novateur, n'obéit pas tout à fait à ces règles et ces codes (on n'oublie pas qu'il a déplu et a fini chez les « barbares » roumains, en exil).

Si le texte d'Ovide peut être traduit, ce n'est pas par ce qui en lui est « typique », par ce qui en lui obéit, mais par ce qui est singulier, très singulier, orienté comme ça lui chante, c'est son latin à lui (qui est fait de plein de choses, de grec, de pas mal de Virgile, etc.).
C'est l'originalité que je tente de traduire.
Ce sera toujours la recherche d'un équilibre, précaire.

On écrit toujours, même écrivant dans sa langue maternelle, « de l'étranger » : quelque chose qui est étranger à soi-même.
À combien d'étrangetés et d'étrangers se livre-t-on quand on traduit un texte écrit dans une langue (le latin) qu'on ne connaît pas complètement (puisqu'on n'en connaît que les textes littéraires qu'elle a donnés, qu'on ne connaît pas bien l'écart qu'il y a entre la langue de tous les jours et la langue des textes qu'on traduit), et qu'on le traduit dans une sorte de langue étrangère…

Une langue à cheval entre plusieurs langues à cheval...

« *Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne* [4]. »

lundi 23 octobre 2017

[1] Mallarmé.
[2] Pierre Judet de la Combe et Heinz Wisman, *L'Avenir des langues : repenser les humanités,* Paris, Éditions du Cerf, 2004.
[3] Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 50.
[4] Ibid., p. 13.

Merci beaucoup à Marie Cosnay pour la suite de son texte. Vous retrouverez la troisième partie dans le prochain numéro de l'*Amer* fanzine, qui sera suivi d'un petit entretien avec Marie et d'un autre avec les éditions de l'Ogre qui réalisent un remarquable travail d'édition et de traduction. Toujours à suivre donc !

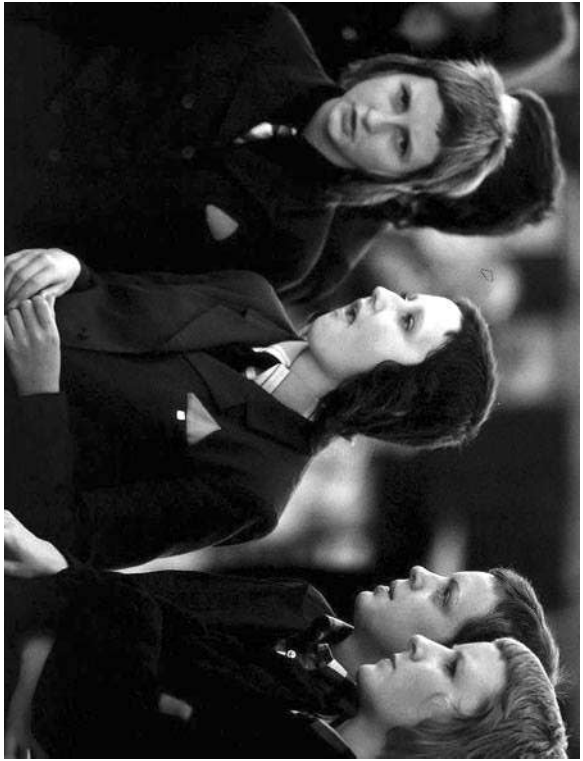
Lectures

Henriette Valet, *Madame 60 bis,* Arbre vengeur, collection «inconnues», 2019. Quelques jours de la vie d'une femme sur le point d'accoucher à l'Hôtel-Dieu de Paris au milieu des misérables, des abandonnées, des nécessiteuses de toutes nationalités qui n'ont droit qu'à un numéro et à la vague compassion de bourgeoises venues faire leur bonne action. Confidences ou vacheries, petitesses et héroïsme invisible, ce sont les échos d'une souffrance morale et physique que raconte, dans une langue vive et en colère, une anonyme qui a eu droit à un lit supplémentaire et un bis comme matricule en attendant la délivrance. Instruite, lucide et vigilante, elle sait de quel système politique et de quels enjeux économiques participe le culte de la maternité en régime capitaliste. Poignant, scandaleux, impitoyable, ce livre est un cri qui ne cède rien et nous touche encore. Écrit par une femme dont on ignore le destin mais dont on sait l'engagement au côté des défenseurs du prolétariat, notamment Henri Lefevbre qu'elle épousa en 1936, Henri Barbusse ou Henri Poulaille (oui ! tout le monde s'appelait Henri dans les années 30), *Madame 60 bis* est resté trop longtemps ignoré depuis sa parution dans les années 30. **Henriette Valet** reste une inconnue, à reconnaître sans attendre. La Préface de **François Ouellet** revient sur son parcours, l'hétérodoxie communiste de l'époque et ses revues, les luttes malthusiennes autour du contrôle des naissances et de l'avortement, la question de l'engagement en littérature, les rapports entre féminisme et socialisme et quelques livres contemporains à ce roman comme *Salle Commune* de **Maria Luz**, l'auteure de *Puberté*… Après *Les Séquestrés* de **Yanette Delétang-Tardiff**, une belle collection s'ouvre.

Anthologie littéraire décadente - Editions de l'Abat-Jour, fin 2018. Nouvelles fantastiques, satires mordantes, récits d'horreur et contes saugrenus, les textes courts de la fin du XIXe et du début du XXe siècle assemblés dans ce recueil font la part belle à l'inattendu.
Sous la direction de Marianne Desroziers, le premier volume de cette anthologie littéraire décadente réunit des écrivains confirmés **(Maurice Level, Pétrus Borel, William Hope Hodgson)**, tombés dans l'oubli **(Renée Vivien, Xavier Forneret, Maurice Renard)** ou bien méconnus **(Charles-Marie Flor O'Squarr, Gabriel Mourey)**. Pour la première fois en français est proposée enfin la traduction (par **Patricia Houéfa Grange)** de « Xélucha », une stupéfiante nouvelle fin-de-siècle de l'auteur britannique **M. P. Shiel** encensé par Lovecraft. Mêlant le raffinement du style à l'audace narrative, les textes profondément singuliers présentés ici se démarquent par leur goût affirmé pour l'anticonformisme, l'humour noir, le mystère et le beau. Commande par chèque : règlement de 19 euros (15 euros + 4 euros de frais de port) à l'ordre des **Editions de l'Abat-Jour**, à envoyer au 5 rue Cruchinet (appt n°6) 33800 Bordeaux.

Edgar Allan Poe, *Nouvelles intégrales, tome1, 1831-1839* chez Phébus. Traduit de l'anglais (États-Unis) par **Christian Garcin** et **Thierry Gillyboeuf**. Le premier tome de cette *Intégrale* regroupe les nouvelles qu'**Edgar Allan Poe** (1809-1849) écrivit avant ses trente ans. Luttant pour survivre et être publié, faisant ses débuts de critique et de journaliste, il commet plusieurs chefs-d'œuvre : le « Manuscrit trouvé dans une bouteille », « Bérénice », « Le diable dans le beffroi », « L'histoire à nulle autre pareille d'un certain Hans Pfaal », et bien sûr « William Wilson » ou la très célèbre « Chute de la Maison Usher ». Présentée de manière chronologique, fruit d'un travail érudit et passionné, cette nouvelle traduction des nouvelles intégrales d'**Edgar Allan Poe** par **Christian Garcin** et **Thierry Gillyboeuf** est augmentée de nombreuses notes, d'une préface des traducteurs, ainsi que d'une série d'illustrations originales réalisées par **Sophie Potié**. Ils seront présents à la nouvelle librairie lilloise La Chouette le 12 mars 2019. On attend à présent le *biopic*, pour utiliser un vilain mot, de l'auteur par Sylvester Stallone… Et accessoirement le tome 2 des *Nouvelles intégrales*.

Bon, cinquante ans après sa naissance sur les côtes anglaises, le mouvement **skinhead** apparait plus que jamais divisé entre deux fractions qui semblent inconciliables. Celle qui ne jure que par la **saxoi!**, celle qui ne cesse de la dénigrer. L'album éponyme du groupe parisien **Bromure** qui vient de sortir chez **UVPR vinyle** ne risque pas d'arranger le bordel. Il fait suite à un premier 45 tours remarqué, autant par la présence Marabootienne du saxophone donc que par sa gouaille parigote qu'on aime ou qu'on aime pas, c'est comme les *loafers* (ou le saxo, oui, on a compris). Ça cause «Catacombes» (évidemment), «Mains dans les poches» (*wankers* !) et prison de «la Roquette» sur un texte d'**Aristide Bruant**, dont on rappelle qu'il était un poète et chanteur en costume de velours, qui montait sur les tables du cabaret du **Chat noir** ou du **Mirliton** à la fin du dix-neuvième siècle pour chanter les mauvaises filles et les mauvais garçons sur des refrains pétés d'argot. Entre « Nina peau d'chien » et « la Filoche » il gueulait à ceux et celles venus l'écouter : « Tas de cochons ! Gueules de miteux ! Tâchez de brailler en mesure. Sinon fermez vos gueules. ». Bon, comme ça il paraît sympatoche, sauf qu'il a mal tourné le gus. En 1897, **Adolphe Brisson** écrit de lui : « Le poète des gueux habite un château où il mène le train d'un seigneur moyenâgeux, il chasse, il pêche, il a une meute de chiens fidèles et dressés. Ses vassaux sont représentés par un garde, le père Rata, un jardinier, le père Bajou, et un fermier et une nombreuse domesticité. Les pièces de son logis sont luxueusement meublées de bahuts, de fauteuils, de bibelots. Il me raconte qu'il a acheté vingt-cinq hectares de prairies, un bras de rivière, une île, un moulin. M. Bruant est un autre marquis de Carabas ! ». Pas très oi!, vous en conviendrez, même s'il avait le bon goût de séparer ceux qui venaient s'encanailler en écoutant la rue de ceux et celles qui la vivaient, confiant au même Adolphe : « Pendant huit ans, j'ai passé mes nuits dans les bocks et la fumée ! J'ai hurlé mes chansons devant un tas d'idiots qui n'y comprenaient goutte et qui venaient, par désœuvrement et par snobisme, se faire insulter au Mirliton… Je les ai traités comme on ne traite pas les voyous des rues… Ils m'ont enrichi, je les méprise : nous sommes quittes ! ». Il touchera le fond en se présentant aux élections législatives à Belleville comme « Candidat du peuple ». Heureusement pour lui, il fit un four monumental. Bref, tout ça pour dire que l'album de **Bromure** est beaucoup mieux que ce Ep, bien que trop long de deux ou trois titres. Un maxi ou un 10' aurait été parfait avec notamment un très bon titre «Ma lettre» et quelques autres (Fragments du passé pas mal aussi au niveau des choeurs brumeux), dont une reprise d'un titre de oi! brésilienne (sûrement en hommage à la Samba) et un poème, ce qui fait de **Bromure** les Maurice Carème de la oi ! Tout le monde y va de ses références… nous on évoquerait volontiers ici ou là (pour le parisianisme de marlou) un p'tit côté **Garçons bouchers** qui auraient troquer l'accordéon pour le saxophone. Et à ce propos, à l'heure où on écrit ces conneries, on apprend la mort de l'accordéoniste Marcel Azzola… Cette chronique n'a ni queue ni tête, ça doit être le bromure… Chauffe Marcel !!! Bon, voilà, on aurait pu parler du nouveau Lion's law, de Cran, groupe de oi! froide, de la discographie de Traitre… On aurait pu… Mais non.



Anne-Sylvie Homassel par Jean-François Mariotti

Pour mon plaisir et mon éducation, avant tout.

Entretien avec **Anne-Sylvie Homassel**
romancière, nouvelliste et traductrice.

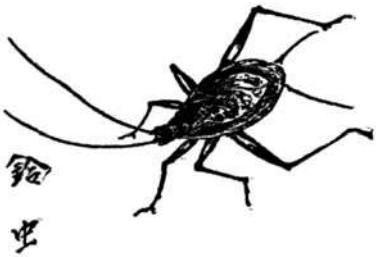
Anne-Sylvie Homassel officie dans l'incontournable revue Le Visage vert. *Nous nous sommes croisés à de multiples occasions, entre autres au* Marché de la poèsie *ou lors de l'exhumation parisienne de* **Fosse Commune**, *le livre de* LMG *édité aux* Âmes d'Atala, *le 03 juin 2017 à la librairie* Charybde. *A cette occasion, Anne-Sylvie avait présenté six textes portant sur la mort, rythmés par les* **Nouvelles en trois lignes** *de Félix Fénéon. A savoir* **Études sur la mort** *du Comte Éric Stenbock,* **Comment on meurt** *d'Émile Zola,* **La montagne morte de la vie** *de Michel Bernanos,* **La mort viendra et elle aura tes yeux** *de Cesare Pavese,* **Le joyeux anniversaire de la mort** *de Gregory Corso et* **Le faste des morts** *de Kenzabuô Oé. Elle est par ailleurs auteure et traductrice de talent. Vous comprendrez après ces quelques lignes que nous ne pouvions faire l'économie de ce micro-entretien, en attendant une plus longue discussion, à langues déliées. Merci à elle de nous avoir accordé un peu de son temps entre deux traductions...*

Amer : J'aimerais partir du recueil *Insectes* de Lafcadio Hearn, dont la traduction est parue aux Éditions du Sonneur en 2016. Le premier recueil des textes d'Hearn consacrés aux insectes fut publié en 1921 grâce à Masanobu Ôtani, un ancien élève de Lafcadio Hearn au Japon. D'autres textes portant sur les insectes dans la poésie britannique, française et grecque, ainsi que trois articles rédigés à l'époque où il résidait à la Nouvelle Orléans, complètent ce recueil que vous avez partiellement traduit de l'anglais. Vous avez par ailleurs relu, et parfois complété les traductions déjà existantes, réalisées dans les années 1910 par Marc Logé et Joseph de Smet. Vous avez enfin préfacé cet ouvrage aux éditions du Sonneur ainsi qu'*Insect Literature*, une anthologie en anglais des mêmes textes édités par Brian Showers chez Swan River Press, maison d'édition sise à Dublin, ville où a grandi Lafcadio Hearn.

Né au milieu du siècle dans les îles Ioniennes, d'une mère grecque et d'un père irlandais, Hearn a en effet passé une partie de son enfance en Irlande, puis au pays de Galles, en France et aux États-Unis. Lafcadio est ce qu'on appelle un globe-trotter. Installé en Louisiane, on retient qu'il a épousé une jeune métisse, mais il a sûrement fait plein d'autres choses. A la Nouvelle-Orléans il découvre la culture créole. Il devient à cette époque correspondant à la Martinique. Fasciné par les histoires de revenants, de zombis et les récits étranges, il compile plusieurs histoires terrifiantes qu'il fait publier en volume. Puis il part pour le Japon, en 1890. Je ne sais pas trop ce que devient sa première épouse, mais l'histoire veut qu'il se marie alors avec la fille d'un samouraï. Il prend la nationalité japonaise en 1896 et devient professeur à l'université de Tokyo sous le nom de Koizumi Yakumo. Comme aux Antilles, Hearn s'intéresse aux fantômes, aux légendes, à la culture populaire. De cet intérêt réitéré naîtra *Kwaidan*, son recueil le plus connu sur lequel nous reviendrons. Il poursuit également son étude des insectes entamée à la Nouvelle Orléans. « Dans certains milieux, il semble que ce soit un péché de parler de peuples non-chrétiens comme ayant une civilisation moralement supérieure à la nôtre. De la même manière, certaines personnes seront très fâchées de mes réflexions au sujet des fourmis. Il existe néanmoins des hommes, des savants, comme je ne le serai jamais, qui songent aux civilisations et aux insectes indépendamment des bienfaits de la religion chrétienne. »

Ce sont quinze de ces textes consacrés aux fourmis, aux lucioles, aux mouches, aux libellules et autres insectes musiciens, que vous avez traduits pour les éditions du Sonneur dans un fort beau volume qui nous rappelle évidemment les textes de Jean-Henri Fabre rédigés à la même époque en Provence. Alexandre Mare conclut sa recension de l'ouvrage dans la revue critique *Hippocampe* (n° 25, mars/avril 2016) en écrivant facétieusement à propos de sa mort en 1904 : « Lafcadio Hearn est enterré sous le nom de Koizumi Yakumo dans le cimetière bouddhiste de Zoshigaya à Tokyo, où abondent les moustiques. Dans la tradition bouddhiste, il n'est pas rare de rencontrer quelques croyances, liées aux mouches, lucioles, papillons ou moustiques, qui en font des messagers, des morts revenus aux vivants, quelques âmes perdues, des fantômes. « Je veux, si telle est ma destinée, pouvoir renaître dans un *mizutamé* ou dans quelque coupe à fleur en bambou, d'où je m'envolerai, dans le doux crépuscule, en chantant ma complainte perçante, pour aller piquer certaines personnes de ma connaissance ».

Les moustiques, comme bon nombre d'autres insectes, transmettent énormément de choses, des signaux entre eux, des maladies aux autres animaux, la peur chez les humains, mais passent aussi murs et frontières. Je ne sais pas si Lafcadio Hearn, qui de son vivant est passé dans la peau de Koizumi Yakumo, est réellement passé à l'état de moustique, mais assurément il a été un passeur d'histoires de son vivant, et encore maintenant à travers les traductions de ses textes. Alors bien sûr, on pense tout de suite à ce que Henri Meschonnic disait du traducteur dans *Poétique du traduire* : « Si le traducteur est un passeur, il lui faut prendre bien garde de ne pas être un Charon passeur de morts qui ont perdu la mémoire ». Mais Hearn s'est passionné pour les revenants, les morts-vivants, les *un-dead*, qui peuplent toute la littérature, en son essence, peut-être justement pour conjurer l'oubli tout comme l'effacement de l'effacement que réitère le geste de la traduction littéraire.



Qu'est-ce qui vous a touché, vous, chez cet auteur, et dans ces ces insectes – ces textes-insectes –, en particulier ? Et de manière générale, comment choisissez-vous les auteurs que vous traduisez ? Est-ce que vous répondez à des commandes ou au contraire, traduisez-vous des écrits que vous appréciez avant de les proposer ensuite à des éditeurs ?

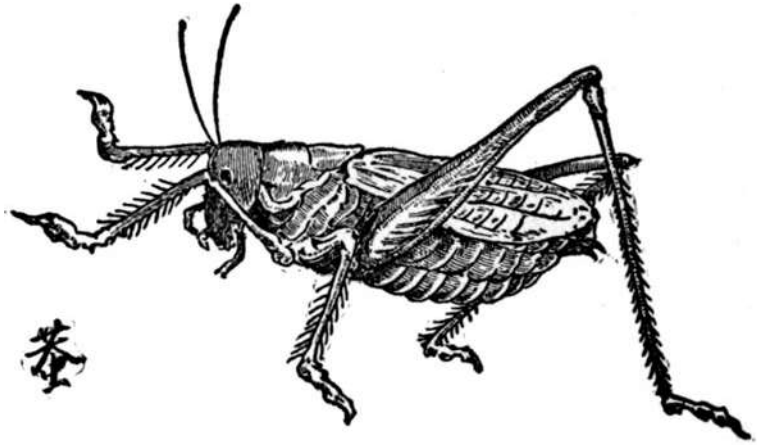
Anne-Sylvie Homassel : C'est une excellente idée de partir des *Insectes* pour parler de traduction, étant donné la genèse de ce recueil. Comme vous le rappelez, c'est un des élèves japonais de Hearn (il avait enseigné l'anglais à l'université de Tokyo) qui, plus de quinze ans après sa mort, avait publié cette anthologie en version bilingue dans le cadre d'un hommage éditorial à Hearn, qui comprenait cinq autres volumes, je crois, tous bilingues — difficiles à trouver aujourd'hui parce que les stocks de l'éditeur, Hokusheido, ont été détruits en 1923 dans le grand tremblement de terre du Kanto.
Hearn, c'est un auteur idéal, en un sens, pour moi : il naît entre deux mondes, il s'intéresse dès sa plus tendre enfance au fantastique et à l'horreur. Puis, de par la ruine de sa grand-tante irlandaise, qui l'a élevé, il est catapulté dans une existence assez vagabonde en Amérique et dans les Caraïbes

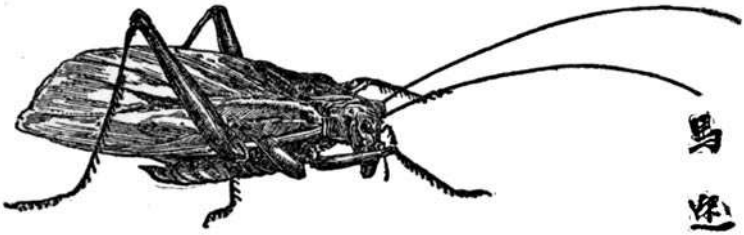
jusqu'à son installation au Japon. Et là, assez miraculeusement, lui qui ne parlera vraiment jamais japonais (sa femme et lui employaient une sorte de langue intermédiaire) devient une voix japonaise. Quand il est à la Nouvelle Orléans ou en Martinique, ce n'est pas la même chose : il maîtrise le français (il est merveilleux de penser qu'il a traduit *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert ! — ce qui dans mon esprit le rapproche d'Odilon Redon, qui aurait pu illustrer Hearn d'incroyable façon) et le créole — il y a des pages magnifiques dans ses recueils d'essais et d'articles sur ce Nouveau Monde français.

Mais au Japon, par le truchement de sa femme et de ses étudiants, il parvient à établir une relation avec une langue qu'il ne parle presque pas et à restituer le monde qui parle cette langue avec une sensibilité très particulière. Je ne sais pas si on peut parler d'intuition — sa femme a laissé un texte sobre et touchant, traduit en anglais et publié en 1918 où elle raconte sa rencontre avec Hearn, son attachement au Japon ancien et à la beauté des choses. Elle dit notamment ceci :

« *Je veux nommer ici de nouveau quelques-unes des choses tant aimées par Hearn : l'ouest, les couchers de soleil, l'été, la mer, nager, les bananiers, les cryptomères (les* sugi*, les cèdres japonais), les cimetières déserts, les insectes,* « Kwaidan » *(les histoires de fantôme), Urashima et les* Horai *(les chansons). Les endroits qu'il aima : la Martinique, Matsué, Miho-no-seki, Higosaki et Yakizu. Il appréciait la viande de bœuf et le plum-pudding et aimait fumer la pipe. Il détestait les menteurs, les personnes qui abusent des faibles, les queue-de-pie, les chemises blanches, la ville de New York et bien d'autres choses. L'un de ses plus grands bonheurs était de travailler en* yukata *dans son bureau en écoutant le chant de la sauterelle.* »

Extrait de *Reminiscences of Lafcadio Hearn*, Setsuko Koizumi (Mrs Hearn)





Et donc, les insectes. Nous avions convenu avec Valérie Millet, des éditions du Sonneur, de travailler sur un recueil de Hearn. En consultant sa bibliographie, j'ai découvert l'existence du recueil constitué par M. Ôtani. C'était un projet parfaitement irrésistible pour moi : j'ai grandi entre des parents naturalistes et un frère ornithophile (l'autre est plutôt porté vers l'histoire, ce qui est bien aussi) ; l'un de mes oncles est entomologiste de profession. Enfants, nous avons beaucoup fréquenté ce qu'en japonais on appelle les mushi — les bêtes qui rampent et qui volètent. Il y a eu des phasmes et des tritons à la maison. Bref : c'était l'anthologie rêvée, et pour Le Sonneur (qui porte un nom de crapaud) aussi. Je me suis accordé le plaisir de compléter la belle anthologie de M. Ôtani avec d'autres textes portant sur les insectes de la Nouvelle Orléans, notamment. Brian Showers, de Swan River Press, que je connaissais par le biais de son travail sur les auteurs fantastiques irlandais, a décidé de reprendre l'idée et l'introduction pour un volume parallèle en version originale, qui sortait presque concomitamment à une exposition sur Hearn organisée par le Little Museum de Dublin — l'Irlande est en train de réclamer son Hearn. D'où cette double parution : parfaite entreprise littéraire. Je suis allée lire la fin de « Moustiques », en anglais, à Hearn, sur sa tombe de Zoshigaya. Un papillon noir d'assez grande taille volait dans le cimetière, qui est peuplé par ailleurs d'un certain nombre de chats blancs fantomatiques à souhait. Ces insectes hearniens n'en finissent pas de voleter et de ramper par le monde.

Et pour sauter du coq à l'âne : la question que vous abordez bien gentiment du choix des textes. C'est très variable. Il y a eu quelques propositions qui émanaient à cent pour cent de ma malle à projets (je pense notamment à *La Bombe,* de Frank Harris — à *La Partie se joue dans le noir*, d'Ernest Bramah, des *Chants du cauchemar et de la nuit*, de Thomas Ligotti, des *Paradis éphémères*, de Donald Richie, de la nouvelle « Furnace », de Livia Llewellyn (il y aura peut-être un recueil complet !) et du travail entrepris sur les nouvelles de H. V. Chao) — d'autres qui sont une rencontre entre des affections croisées — Hearn avec Valérie Millet du Sonneur, Henry Darger et Arthur Machen avec David Meulemans des Forges de Vulcain, W. S. Graham avec Blandine Longre du Black Herald, Max Beerbohm avec Xavier Legrand-Ferronnière du

Visage vert (évoquant Xavier, il faut dire que je lui dois en bonne partie cette carrière de traduction, qu'il n'a cessé d'encourager et d'alimenter par le biais de la revue et d'autres projets) . Et puis des propositions qui m'ont ouvert des champs magnifiques : le travail sur Iain Banks, grâce à Jean-Luc d'Asciano, de l'Œil d'or, par exemple. Sinon, je travaille comme nombre de traducteurs à la commande. Et j'ai donc (comme nombre de traducteurs, j'imagine) une malle pleine de projets que j'essaie régulièrement de refiler aux éditeurs, sans y parvenir parce que ce sont des auteurs obscurs, des ouvrages abscons, trop longs… ou que ce n'est pas le moment.

Amer : Bon, il se trouve que Hearn a été également le traducteur en anglais de Maupassant, Théophile Gautier, Flaubert, Mérimée, Hugo, Zola, de Nerval et Anatole France. Je ne sais pas s'il a été un passeur mortifère à cette occasion. Toujours est-il que dans l'introduction de la première édition de *Kwaidan*, écrite le 20 janvier 1904, peu de temps avant sa mort, l'écrivain confiait que la plupart des seize histoires relatées dans son recueil d'Histoires et études de choses étranges avaient été traduites à partir de vieux textes japonais, possiblement avec l'aide de sa femme, Setsu Koizumi, parce que selon toute vraisemblance, il parlait mal japonais, ce qui, paradoxalement peut aider à la création littéraire. Dans un autre style, certains auteurs ont directement écrit dans une langue étrangère à la leur pour modeler, en l'asséchant, leur écriture, comme Beckett. La traduction est toujours en quelque sorte une re-traduction. A cet égard, pour quelle raison n'avez-vous pas retraduit les textes et articles d'Hearn traduits par Joseph de Smet et Marc Logé au début du vingtième siècle ? Et à propos de ce dernier, pouvez-vous nous expliquer pourquoi dans sa traduction de *Kwaidan, Histoires et études de choses étranges*, il n'a retenu que quinze textes sur seize éludant l'avant dernier texte du recueil, « Hi-mawari », que l'on trouve enfin traduit dans le numéro 21 de la revue *Le Visage Vert* ?

Lafcadio Hearn et son épouse Setsu Koizumi.
Photographie : Koizumi family

Anne-Sylvie Homassel : Pourquoi retraduire ce qui l'est magnifiquement ? Marc Logé (en fait, Mary-Cécile Logé, qui a préféré traduire sous ce prénom masculin : j'aime bien cette figure opaque — pour l'heure, parce que j'aimerais bien en savoir un peu plus — de Mary-Cécile cachée derrière Marc, et qui a traduit également May Sinclair, Agatha Christie, Selon et dont on me dit qu'elle a légué ses quelques biens à la Société protectrice des animaux) a rendu de fiers services à Hearn, dont elle a traduit des dizaines d'essais et de fictions dans une langue si belle que je ne voyais pas la raison de refaire son travail. J'ai rétabli des extraits qu'elle avait coupés, c'est tout… Je n'ai craqué que sur un seul texte, « Insectes musiciens ». Il était si beau que j'ai quand même décidé de le retraduire, pour le plaisir. Quant à la traduction de Joseph de Smet (*Kottô*), elle est bien belle aussi.
Cela dit : une nouvelle traduction de *Kwaidan* et de *Kottô*, ça viendra un jour. Pour mon plaisir et mon éducation, avant tout, pas nécessairement pour un éditeur.

Concernant « Hi-Mawari », j'en suis réduite aux conjectures. C'est un texte de réminiscences sur l'Irlande, certes, dans un recueil consacré au Japon : mais le titre justement, « Hi-Mawari », qui signifie « tournesol », est un trait d'union entre Irlande et Japon. Et l'on pourrait objecter que le long texte sur les fourmis qui figure dans la partie Insectes de *Kwaidan* n'est pas très japonais. Donc… Faute d'une explication de Logé elle-même (il faudrait savoir si sa correspondance est conservée en quelque lieu), difficile de trancher. En revanche, que le texte n'ait pas réapparu dans les versions ultérieures du recueil (notamment celle, corrigée, qui figure dans le Mille Pages du Mercure de France et la traduction de Sabine Boulongne et Jacqueline Lavaud publiée en 1988 chez Minerve), c'est étrange. Mais ça m'a procuré la fierté un peu sotte d'en publier la première traduction, dans le *Visage vert*.

Amer : Dans un entretien pour la revue *Traduire*, à la question de Corinne Wecksteen-Quinio : « Que pensez-vous de la décision de la maison d'édition américaine New South de remplacer [dans l'édition américaine d'*Huckleberry Finn*] nigger par *slave* et *Injun* par *Indian* ? », Bernard Hœpffner, traducteur de *Tom Sawyer* et d'*Huckleberry Finn* pour les éditions Tristram, répondait : « Cette décision est inadmissible. Cela reflète une notion de la lecture qui est complètement fausse : la lecture, c'est découvrir l'Autre, et refuser le mot *nigger* tel que MarkTwain l'utilisait, cela veut dire que l'on n'est pas capable de se mettre à la place de quelqu'un qui écrivait en 1860. Ce sont les professeurs qui enseignent Mark Twain aujourd'hui qui sont gênés par l'utilisation de ce mot, pas les lecteurs. Quand j'ai traduit *Huck Finn*, j'avais décidé au départ que *nigger* serait par « nègre ». Mais le problème est double, car *nigger* aujourd'hui est positif. Une femme peut très bien parler de son mari en disant «my nigger». Quelqu'un qui utilise *nigger* dans ce sens et n'arrive pas à se mettre dans le passé va comprendre autre chose que ce que dit Mark Twain. Beaucoup de mots ont changé de sens, toute la lecture est là ». En 2010, vous avez traduit pour les éditions Sarbacane *Tom Sawyer détective* du même Mark Twain, illustré par Christel Espié. Que pensez-vous de cette polémique et comment vous positionnez-vous dans ce débat, du moins comment faites-vous concrètement dans l'acte de traduire pour répondre à ces questions qui se posent de manière de plus en plus aiguë ici et là ?

Jim et Huckleberry Finn

Anne-Sylvie Homassel : Je rouvre l'album de Sarbacane consacré à Twain : le mot nègre se trouve dans la toute première phrase. Je crois me souvenir

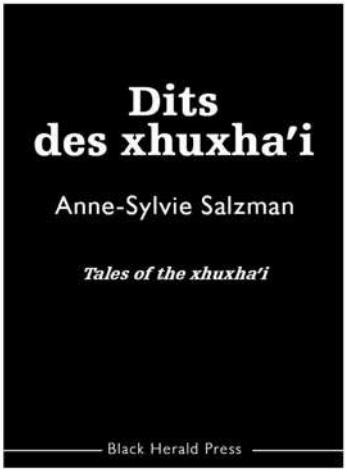
que nous nous sommes posés la question du terme avec l'éditeur et que nous avons décidé de traduire ainsi le *nigger* de Twain. Vous avez raison de rappeler cette problématique — et en même temps, très franchement… Quand je traduis un texte, je suis tout de même au service de l'auteur. Si ce service ne me plaît pas, je n'ai qu'à le refuser. Le travail de recréation du traducteur, dont on parlera un peu plus loin, ne peut bien sûr concerner le sens du texte. J'ai traduit dans cette même collection chez Sarbacane, de grands classiques illustrés destinés à de jeunes lecteurs, *Bartleby* et *Dr Jekyll et M. Hyde*. La commande implicite était de traduire ces textes « adultes » avec ces jeunes lecteurs à l'esprit, donc de faire certains choix de vocabulaire ou de syntaxe — mais certainement pas d'atténuer la mélancolie de *Bartleby* ou la complexité des débats internes du Dr Jekyll. Ou de présenter aux lecteurs de Twain une société où, miraculeusement, la question raciale n'existe plus.

Je me souviens d'avoir grimacé il y a quelques années en abordant le cycle de Fu Manchu (les éditions Zulma avaient entrepris de faire retraduire ces romans déjà publiés en français dans des traductions coupées et plus ou moins retapées — l'aventure s'est arrêtée au volume 3, faute de lecteurs, je le crains) qui cumule un certain nombre de préjugés fâcheux : les cruels Chinois, les Noirs féroces et autres joyeusetés qui ne sont pas seulement d'époque, mais aussi de la responsabilité de Sax Rohmer. Que faire ? Compter sur l'intelligence du lecteur qui va trier, laisser de côté le racisme pour se repaître d'une intrigue qui fait la part belle, en fin de compte, à l'« Autre » (un autre qui n'est sans doute pas celui que Bernard Hoepffner évoque dans votre citation : mais il faut bien admettre que Fu Manchu, aussi monstrueux soit-il, est bien plus séduisant que les deux niais dont il est la Némésis). Ou bien couper, transformer, avec ou sans notes ? J'ai tendance à compter sur l'intelligence du lecteur, sur les limites qu'il s'assigne. Je suis moi-même lectrice avant d'être traductrice et je me souviens d'avoir laissé tomber l'horrible *Peter Ibbetson* de George du Maurier parce qu'y circule un ramassis de clichés antisémites et racistes de l'espèce la plus atroce. Je n'aurais pas traduit un tel roman — et me souviens d'avoir refusé une ou deux traductions dont le point de vue me semblait également étouffant. Contrairement à Fu Manchu, ces textes ne proposaient pas de lecture alternative (positive, séduisante) des personnages que visaient ces clichés — de mon point de vue, en tout cas.

Amer : Vous avez également écrit en écho aux dessins réalisés par LMG, à partir de son sang menstruel, un petit livre intitulé *Dits des xhuxha'i*, édité chez Black Herald Press, en mai 2015, dans une version bilingue, *Tales of the xhuxha'i*, traduit directement par vos soins en anglais. La traduction du titre

« éclaire à elle seule la tension qui réside dans ce beau texte entre l'oralité et l'écrit, nous faisant passer des « dits » aux « tales », des « dits » et des « chants » aux contes » et aux «malédictions » donc, relevant que l'écriture – le scripturaire –, passe toujours par le sang : « La femme (la xhuxha'i) se retire dans la hutte menstruelle. Médite le monde. Elle reviendra dans un corps fait de sang ». On sent sourdre dans ce texte une tension entre ce que d'un côté on impose aux corps des femmes (dit autrement, ce qu'ont écrit d'elles et ce que ça leur fait), et d'un autre côté ce qu'elles en font, entre les mots, elles qui parlent aux bêtes, peignent les pierres de leurs menstrues et qui, selon les khyang, auraient pour déesse une matrice séchée. « *Dits des xhuxha'i* esquisse entre les mots la fresque fabuleuse, atemporelle, d'une peuplade dont la chair mythique et immatérielle, à mesure que l'on pense en pénétrer le cœur et l'opaque nature, ne cesse de se dérober à nous ainsi qu'à toute interprétation raisonnée ». Et en redoublant le texte, dans un geste émancipatoire de traduction, vous redoublez à notre sens la marge dans laquelle ces dits puisent et étendent leur force. Votre poétique est politique. Selon vous, de quelle manière intervient le genre dans la traduction d'un texte, s'il intervient ?

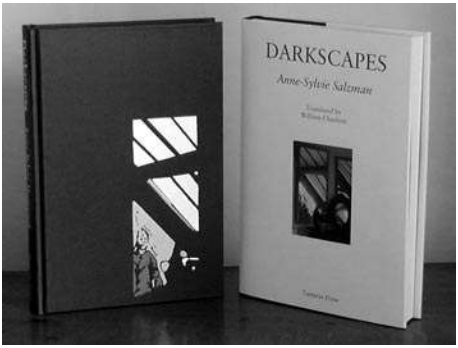
Anne-Sylvie Homassel : Je n'en sais fichtre rien. Au départ, LMG m'avait demandé si je voulais écrire un essai sur ses dessins et je m'en suis trouvée incapable. En revanche, j'avais assez envie de me servir de cette histoire de sang menstruel — si vous avez lu ce que j'écris par ailleurs, il y a toujours pas mal d'humeurs, de sang, de chairs, de choses assez charnelles. Donc sont venus ces textes qui étaient aussi un vague hommage aux *Stèles* de Segalen (peut-être). J'imagine qu'on peut y voir du genre dans le sens où je suis une femme qui écrit et que de surcroît, ces textes-là tournent autour d'une production spécifique au corps féminin, complètement fascinante. Les règles, les lochies, les humeurs brunes, blanches, les caillots dans les règles, le placenta, les résidus de couches… Les femmes expulsent des



matières organiques magnifiques, expressives. Une vraie mine ! Les hommes ne sont pas complètement en reste (sperme et sang, si l'on veut — je laisserais de côté l'urine et les fèces, dont le rapport avec le sang et la chair est bien sûr bien plus ténu) mais la variété est moindre. J'ai donc imaginé un monde où cette différence était mise en scène — mieux encore, c'était cette différence et la quantité de matière produite (sang, humeurs, etc.) qui tenait lieu d'expression à ce monde. Les femmes fabriquaient de quoi écrire leurs histoires, structurer leurs rites, etc. Elles fabriquaient leur encre. C'est sûrement politique mais je ne l'ai pas écrit comme tel.

À gauche, Chair(e) de poule #12, sang, graphite et fil à coudre, 17×23,5cm, LMG, 2013.
À droite, Chair(e) de poule #16, sang et graphite, 17×23,5cm, LMG, 2013.

Amer : Vous traduisez donc, mais vous écrivez également. Vous avez signé sous le nom d'Anne-Sylvie Salzman trois romans (*Au bord d'un lent fleuve noir* aux éditions Joëlle Losfeld ; *Sommeil*, aux éditions José Corti et *Dernières nouvelles d'Œsthrénie*, chez Dystopia Workshop) ainsi que deux recueils de nouvelles (*Lamont*, et *Vivre sauvage dans les villes*, aux éditions du Visage vert). Ces deux recueils ont été traduits en anglais par William Charlton et publié sous le titre de *Darkscapes* chez Tartarus Press en 2013 et en italien, par Barbara Bucci et Elena Furlan, chez Hypnos sous le titre de *Lacerazioni*, fin 2017. Je ne sais pas si vous maîtrisez la langue italienne mais, par curiosité, êtes-vous allée jeter un œil, vous qui avez déjà traduit l'un de vos textes en anglais, sur ce que donnait la traduction en langue anglaise de vos recueils de nouvelles ? Pensez-vous que vous auriez été la mieux placée pour le faire si vous en aviez eu le loisir ou l'occasion ? On dit parfois à propos des écrivains qui traduisent eux-mêmes leurs propres ouvrages qu'ils ont tendance à ne pas respecter l'intégrité du texte, en effectuant des réécritures, parfois presque inconscientes (puisque un texte ne semble jamais avoir fini d'être écrit notamment lorsqu'on y revient et que la traduction serait une occasion pour l'auteur de poursuivre son travail d'écriture), voire même en expurgeant certains passages comme l'ont fait par exemple Cioran ou Panaït Istrati. Dans une lettre à I.G. Hertz, datant du 10 septembre 1934, Istrati écrit: « *Kyra Kyralina* est la première de mes œuvres et pour moi, elle reste la plus chère. Je vais te donner d'elle, non pas une traduction, mais une version roumaine, où je vais tenter une véritable recréation ».Finalement, la traduction n'est-elle pas toujours une recréation du texte, le plus important alors résidant évidemment dans le « re » de cette « recréation » ?



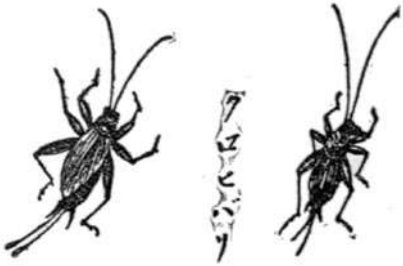
Anne-Sylvie Homassel : Pour la traduction en anglais, William Charlton, qui est un ami, a eu la gentillesse de me consulter régulièrement sur sa traduction mais elle est réellement de sa plume — hormis le texte intitulé « Le Chemin de halage » que j'avais à l'origine écrit en anglais, pour savoir, je pense, si j'étais

capable d'écrire quelque chose qui se tenait en anglais. Et qu'effectivement j'ai traduit en français. Se traduire, cela dit, c'est un peu autre chose que d'écrire directement dans une autre langue et je ne suis pas certaine que ça m'intéresse autant — je ne suis pas non plus certaine d'être la mieux placée. Pour répondre plus directement à votre question — oui, bien sûr, la traduction est une recréation, qu'on soit dans le contexte de l'auto-traduction ou de la traduction du texte d'un autre. Vous êtes tenu de transcrire ou de transposer un sens, une image, un mot, etc., qui existe dans une langue (donc un système de sons, un système grammatical, un système d'écriture) dans une autre langue (pas les mêmes sons, pas la même grammaire, pas le même système d'écriture parfois). Vous ne pouvez pas, dans vos choix et vos agencements de mots et de sons, ne pas puiser dans vos capacités d'invention — même si elles sont restreintes bien sûr par l'existence d'un texte original. C'est d'ailleurs cela qui rend si pénible la traduction d'un texte que vous trouvez mal écrit.

Et concernant Istrati — je suis émerveillée par les auteurs qui peuvent passer d'une langue à l'autre ou qui peuvent faire entièrement leur une langue au départ étrangère. Et je pense ici à Potocki et à un texte de Strindberg, *Inferno*. Sauf à me tromper, il l'a écrit directement en français, n'est-ce pas ? Je ne pense pas avoir ce talent-là du tout ; j'ai une familiarité certaine avec l'anglais mais ça reste une langue opaque, pas forcément très malléable et dont, surtout, je ne saisis pas nécessairement bien les accents toniques, les rythmes internes. Ou disons que je les entends bien mais que j'ai du mal à les reproduire. Mon oreille est restée coincée sur le français.

Merci beaucoup Anne-Sylvie pour ce court entretien foisonnant de références. Et à très vite je l'espère, dans les colonnes charnues d'Amer.

https://ashomassel.wordpress.com/
https://leblogduvisagevert.wordpress.com/



Langues de feu
Pole Ka, 2018.

Gabacho, Littérature, boxe et traduction
par Ian Geay
Vernon Hill (page 2), illustrations diverses

La mort en solo de Jordy Verrill
par Stephen King et Berni Wrightson
traduction par Harold et quelques bonnes âmes

Danses du vice, de l'horreur et de l'extase **(1923)**
par Anita Berber et Sebastian Droste
Traduit par Chloé Perrin
illustration : Anita et Sebastian par Madame d'Ora

Inapprivoisables
gravures par M. Summercity, 2018

Qu'est-ce que traduire, **Les Métamorphoses 2/3**
par Marie Cosnay
illustrations diverses

Pour mon plaisir et mon éducation avant tout
entretien avec Anne Sylvie Homassel
illustrations diverses

Marc Brunier

- Amer, fanzine finissant -
Langue 2 - février 2019 - *Rijsel*
zamdatala@riseup.net
https://zamdatala.net
Prix libre - 5 euros en librairie

prix libre