



Recherches & Travaux

95 | 2019

Entre deux langues : l'écrivain-traducteur et le bilinguisme aux XX^e et XXI^e siècles

Petits théâtres en quête d'auteurs. Daniel Canty traducteur et metteur en livre

Petits théâtres in Search of Authors. Daniel Canty Translator-Writer-Metteur en livre

Charline Pluvinet et Myriam Suchet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1682>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1682

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-165-2

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Charline Pluvinet et Myriam Suchet, « *Petits théâtres* en quête d'auteurs. Daniel Canty traducteur et metteur en livre », *Recherches & Travaux* [En ligne], 95 | 2019, mis en ligne le 05 décembre 2019, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1682> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1682>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

Petits théâtres en quête d'auteurs. Daniel Canty traducteur et metteur en livre

Petits théâtres in Search of Authors. Daniel Canty Translator-Writer-Metteur en livre

Charline Pluvinet et Myriam Suchet

« The un-self, the prothesis of an I-Me [...] ONE CAN'T in fact translate Pato without being utterly changed and challenged in one's own poetic, poeisis, that is never "one's" own or one's "own" »

Erín Moure & Chu Pato, *Secession/Insecession*, Toronto, BookThug, 2014, p. 162

« Après tout, Galice et Galicie existent à un *i* l'un de l'autre [...]. En majuscule, le *I* qui sépare Galice et Galicie est la lettre maîtresse de l'identité anglophone, affirmant la singularité grammaticale de la première personne. »

Daniel Canty, « Chien d'eau », Erín Moure, *Petits théâtres (Teatriños) ou Aturuxos calados*, Montréal, éditions du Noroît, 2013, p. 109-110

- 1 On dit parfois que les grands auteurs, lorsqu'ils traduisent, transforment le texte traduit en leur œuvre propre. Tout se passe alors comme si la traduction opérât une transsubstantiation de la substantifique moelle de l'autre en un soi grandi et enrichi par l'expérience : l'Edgar Poe de Baudelaire serait ainsi devenu davantage Baudelaire que Poe.
- 2 Dans le cas qui nous occupe, c'est un peu le contraire, mais pas vraiment : dans un ouvrage paru en 2013 aux éditions du Noroît à Montréal, un traducteur (de l'anglais au français mais aussi inversement) qui est aussi écrivain, scénariste et réalisateur, Daniel

Canty, entre dans les *Petits théâtres (Teatriños)* ou *Aturuxos calados* d'une poète, essayiste, traductrice (de l'anglais, du français et du galicien – et inversement), Erín Moure, qui signe également quelques textes et poèmes du nom d'Elisa Sampedrín – à moins qu'Elisa Sampedrín ne soit encore une autre, écrivant essais ou poèmes (peut-être dans une autre langue mais alors laquelle ? ...). Voilà un livre qui entraîne d'emblée dans son vertige d'auteurs et de langues.

- 3 Reprenons. Daniel Canty remonte les *Little Theatres* d'Erín Moure en français non seulement en traduisant l'œuvre mais plus encore par une « mis[e] en livre » de *Petits théâtres*, qui fait apparaître le nom de Daniel Canty sur la couverture du livre, c'est-à-dire dans l'espace réservé à la signature auctoriale. Difficile pourtant de tenir l'hypothèse que les « petits théâtres » sont alors *devenus* davantage Daniel Canty qu'Erín Moure, puisqu'Erín Moure elle-même n'y est pas, pas tout à fait en tout cas ou pas toute seule, dès lors qu'elle invite sa consœur littéraire Elisa Sampedrín à un partage d'auctorialité. C'est à en perdre son latin... – comme le poème « Le premier récit du latin » d'Erín Moure le confirme (p. 78) :

« Parlez-vous mon latin ? »

« Lisez-vous mon latin ? »

« Je suis perdue à l'ombre de mon latin. »

- 4 Loin d'annexer le travail de Moure en le traduisant ou d'engager une concurrence des autorités d'auteur, Daniel Canty saisit l'occasion, nous semble-t-il, de s'étranger encore un peu, ce qui ne signifie pas devenir (l')Autre mais essayer différentes façons de pouvoir être différents autres. Se déploie ici dans le travail de traduction et de mise en livre une prolifération des possibles existentiels qui en rencontre une autre, tel un jeu de ricochet qui tend à l'improbable. De fait, c'est justement ce qui rend le *possible* si différent du *probable* – ce merveilleux vertige.

- 5 Pour saisir ce perturbant travail de déhiscence qui se déplie dans *Petits théâtres*, nous verrons qu'il est nécessaire de déplacer une idée reçue : la traduction concerne ici moins les langues que les assignations identitaires. Pour le dire autrement, la traduction est jeu de rôle avant d'être transfert linguistique. Le saisir suppose de suivre un cheminement dans le travail traductif de Daniel Canty comme une plongée parmi les vertigineux sauts possibles de cet ouvrage, de se placer dans le sillage du « chien d'eau » évoqué par le traducteur et metteur en livre dans sa postface, sans désirer une clôture définitive : notre étude voudrait plutôt accompagner le courant de potentialisation qui anime l'œuvre. Nous commencerons ainsi dans un premier temps par suivre l'intrigue d'un livre déroutant afin de prendre la mesure du travail de « mise en livre » et la volonté de remplacer les métaphores, peu opérantes ici et peut-être usées, de la traduction comme pont ou transfert par d'autres images plus labiles comme l'eau et la roue du moulin. Nous envisagerons, à partir de là, la multiplication des figures actoriales qui se dessinent et engagent une désidentification de soi à soi dans l'écriture et la traduction. Dans un troisième et dernier temps, nous reviendrons à ce qui arrive au texte traduit, qui semble avoir gagné en potentiel ce qu'il perd en superbe : ce n'est plus l'Original mais l'une des versions possibles d'un texte qui ne cesse de devenir aussi autre. Ce sera alors, très concrètement et matériellement, que

s'élaborera une éthique à la fois poétique et politique, comme mode de relation aux sois dans le monde.

1. *Petits théâtres*, livre kaléidoscopique

« Ce que je suis essentiellement – sous les masques involontaires du poète, du raisonneur et Dieu sait quoi encore – c'est un dramaturge. [...]

Cela étant, je ne change pas, je VOYAGE. »

Fernando Pessoa, *Lettres à Casais Monteiro* », *Je*

ne suis personne : une anthologie, vers et proses,

fragments traduits du portugais par

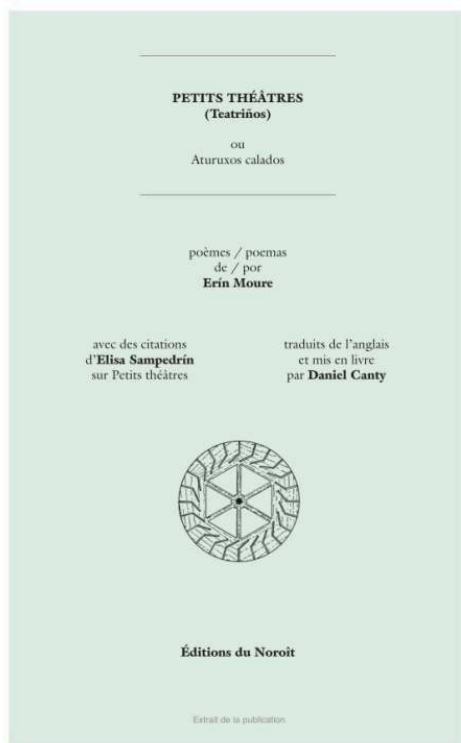
M. Chandeigne, F. Laye et J.-F. Viégas, en

collaboration avec R. Bréchon, Christian

Bourgeois, 1994, p. 269

- 6 Paru en 2013 aux éditions du Noroît à Montréal, l'ouvrage dont il sera question ici se présente comme une traduction de l'anglais d'un livre paru en 2005 à Toronto chez House of Anansi Press sous le titre *Little Theatres (Teatriños) ou Aturuxos calados*, composé de poèmes d'Erín Moure et de citations d'Elisa Sampedrín. La première de couverture de la version en français indique que le traducteur, Daniel Canty, est aussi metteur en livre.
- 7 L'ouvrage signale d'emblée une co-présence de langues par le dédoublement du titre (en français puis en galicien entre parenthèses, comme s'il s'agissait du titre original), lui-même dupliqué par l'ajout d'un sous-titre en galicien. Une indication générique suit, elle-même bilingue :
- poèmes / poemas
de / por
Erín Moure

Fig. 1 : Première de couverture



- 8 C'est de cette entrée en scène que nous voudrions partir pour aborder le livre, espérant en trouver non pas la clef de lecture mais une image possible pour (se) figurer la traduction telle qu'elle s'y joue.
- 9 L'ouvrage que nous ouvrons compte neuf sections, dont deux sont attribuées à Elisa Sampedrín – tandis qu'une section seulement est signée explicitement par Erín Moure : « Le premier récit du latin (*Os araos*) », par Erín Moure –, auxquelles s'ajoute encore un essai du traducteur (« Chien d'eau » par Daniel Canty) en postface (il s'agit d'un ajout de la version française). Des citations de Jean-Luc Nancy, Elisa Sampedrín, José Saramago et Albert Camus s'intercalent entre chacune des sections, et font l'objet d'entrées spécifiques dans la table des matières de la version en français (p. 118-121). Ces pages de seuil, à la fin du livre juste avant l'achèvement d'imprimer, exposent alors nettement par leur mise en page du texte (centré ou aligné à gauche) et leurs variations typographiques (taille de police, majuscules, italique) la démultiplication des entrées et des niveaux de lecture dans ce livre – jusqu'aux pages de remerciements qui sont également présentes dans cette table. L'œuvre joue ainsi d'un décrochement permanent qui rend notre lecture prudente et incertaine puisque nous ne savons jamais bien où nous nous situons dans l'arborescence de l'œuvre et dans la profusion de ses voix. En effet, plusieurs auteurs se côtoient d'une page à l'autre, se commentent même dans un jeu de mise en abyme : ainsi que l'annonçait la page de couverture, Elisa Sampedrín écrit « Quelques notes sur *Petits théâtres* », à la suite d'une section qu'elle signe également intitulée « Huit petits théâtres des corniches ». Ces notes se présentent en commentaire, selon toute apparence, des poèmes qui les précèdent – comme une œuvre incluse dans l'œuvre d'Erín Moure – à moins qu'Elisa Sampedrín ne vienne ici commenter en son cœur même le livre que nous lisons qui porte le même titre, *Petits théâtres* (il s'agit justement de la cinquième section, au centre de l'œuvre). Erín Moure

indique-t-elle, par cette présence en abyme de l'œuvre d'une autre, le lieu d'origine de ses *Petits théâtres* ? Ou son prolongement ?

10 S'ajoutent encore au trouble de nos repères de lectrices les sauts d'une langue à l'autre au fil des pages, dans une composition qui déjoue précisément le confort de la disposition habituelle en symétrie dans les éditions dites bilingues. En effet, si certaines sections présentent face à face un poème en galicien en page de gauche et en français en page de droite (dans la section « *Hommages á auga* / Hommages à l'eau »), d'autres sont en français mais aussi en galicien dans le texte sans qu'il y ait alors de traduction. D'autres pages encore intervertissent l'ordre attendu en plaçant le galicien à droite et le français en page de gauche, quand ce n'est pas au verso de la page comme cela se produit pour le poème « *Soidade* » que l'on croit d'abord non traduit, avant de découvrir en tournant la page, son prolongement en français... L'essai du traducteur-metteur en livre qui clôt l'ouvrage fait écho à ces variations de langue qui refusent la régularité : « Lorsque Erín Moure [...] évoque l'*Ancienne mémoire de mai, Recordo antiguo de Mayo*, un poème en galicien apparaît sur une page droite » (p. 114). Notre lecture de l'œuvre est ainsi faite de surprises, chaque page produit une oscillation du kaléidoscope du texte qui figure brièvement une voix, quelques mots, la silhouette d'une autre.

11 Faute de pouvoir donner à voir cet agencement, qui supposerait de feuilleter l'ouvrage, nous vous invitons à considérer de plus près la section du « petit dictionnaire / *dicionário pequeno* », situé entre les pages 97 et 104, comme un folio de couleur bleue. L'idée du dictionnaire, exhumée par Daniel Canty dans la mémoire d'Erín Moure, vient de l'*Ape-English Dictionary* qui figurait dans l'édition Whitman de Tarzan qu'elle affectionnait petite (l'épisode est raconté par Daniel Canty dans sa postface, p. 112)¹. La mise en page est à première vue conventionnelle, en plaçant les mots galiciens « étrangers » en colonne de gauche et les équivalents français en colonne de droite (la version de départ fait la même chose avec l'anglais à la place du français). Pourtant, l'axe de symétrie est déjoué à la toute fin du glossaire, qui donne à lire ces cinq lignes bilingues et centrées, formant un triangle qui n'est pas sans évoquer la première de couverture :

araos
paxaros
araos
paxaros
(apportez de l'eau)

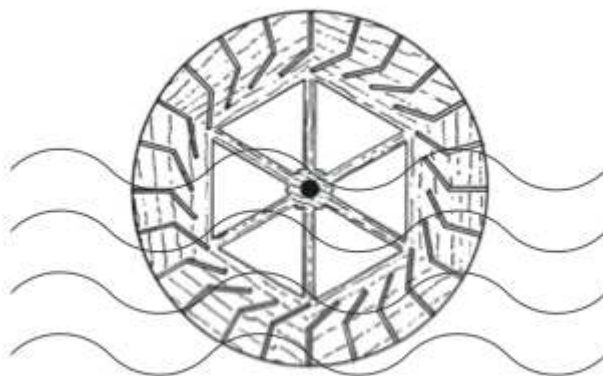
12 Tout se passe comme si l'axe de symétrie, marqué par le pli médian et vertical du livre, tombait soudainement à l'horizontale pour se briser – ou comme pour laisser déborder le courant... La couleur bleue de ce petit dictionnaire (choisie par Daniel Canty) prend alors sens : elle répond à cette image de l'eau qui clôt le dictionnaire mais s'avère présente de façon récurrente dans le volume. La pluie et l'humidité imprègnent les paysages d'Erín Moure dès les premières pages, puis l'eau vient irriguer la suite des poèmes de célébration des légumes (écrits en galicien et en français), qui rendent eux-mêmes hommage à cette onde porteuse de vie dans la section justement nommée « *Hommages à l'eau* ». Une écriture liquide se déploie dans laquelle langues et eaux se mêlent comme dans cet extrait de la première section du livre :

moi au moulin de La Chaux
 tout cassé, pierre poussée dans
auga agua eaux
 « Succomber » : l'écrire avec grande

joie. (p. 12)

- 13 Outre ses bienfaits pour les cultures, l'eau figure le jeu des langues et de l'écriture. « Le premier récit du latin » raconte ainsi le devenir aqueux d'une langue poétique dans laquelle le sujet poétique plonge et nous entraîne « comme si le latin était l'eau et que nous entrions dans son océan » (p. 78). « Dans le noir mon latin est l'idiome de l'eau » (p. 86) dit encore le poème « UIIX » dans la même section.
- 14 Encore en amont des poèmes, l'onde qui traverse l'œuvre est déjà suggérée par la roue de moulin dessinée en première de couverture (par Xaquín Lorenzo Fernández, qui remplace le filet à papillons du même artiste dans la version anglaise). Ce choix d'illustration est d'autant plus significatif qu'il contrevient à l'image du pont par laquelle on se figure volontiers l'opération de traduction. Ici, impossible de passer de la langue source (de l'eau encore...) à la langue cible comme on traverserait un pont : tout déborde de toutes parts... Le proverbe cité en guise de note d'intention avant la page de titre « *Con augas pasadas non moven muiños* » (« le courant qui passe ne fera pas tourner la meule ») trouve un écho plus tard dans le poème « *Soño nordico* » (p. 88) : « la rivière du moulin est pleine la meule ne tourne pas / l'eau passe sans obstacle ». En effet, lorsque la roue de Xaquín Lorenzo Fernández est reprise sur la page de titre intérieure, elle a alors retrouvé le flot du courant par un dessin de vagues :

Fig. 2 : La roue du moulin (de Xaquín Lorenzo Fernández) dans l'eau (de Daniel Canty)



- 15 Le traducteur, puis le lecteur, ne doivent pas être sur un pont à contempler l'eau-écriture qui coule. Au contraire, « la pensée s'est mouillée » (p. 88) écrit Erín Moure qui nous invite toujours à « apporter de l'eau » (p. 9 aussi) dès les premières pages et à la fin du dictionnaire, invitation à laquelle répond Daniel Canty.

- 16 L'opération de transfert traductif est ainsi toujours déjouée ou décalée dans ce livre, où apparaissent sans cesse des troisièmes termes et des zones d'indétermination, encore des surgissements nouveaux. Quelle serait alors une bonne image pour se figurer cette version traduite (comme résultat de l'acte de traduire) ? Peut-être celle, modeste et souriante, de la « tête de chou » offerte par Daniel Canty : « Un livre, comme une tête de chou ou de poète, est un petit théâtre » (p. 115). Petit théâtre construit entre les eaux qui fait tourner le moulin de la traduction (comme acte) et de la lecture. Cette nouvelle figuration de la traduction relègue alors loin derrière ce qui semblait la susciter, ce qui ferait naître sa nécessité. En effet, ce ne sont pas tant les langues qui sont en jeu ici que les personn(ag)es qui les parlent et les corps qui les font exister. Ce n'est pas par le biais des langues que nous pouvons saisir dans l'œuvre le travail de cette traduction-mise en livre mais c'est à travers les voix qui se répondent, comme le suggérait d'ailleurs la toute première citation en exergue, empruntée à Jean-Luc Nancy : « En tout cas, toujours voix, et non pas “*vox significativa*”, non pas l'ordre signifiant, mais *ce timbre du lieu où un corps s'expose et se profère*² ». À qui, donc, les voix ?

2. Sup(er)position d'auteur.e.s : traduire dans la diffraction des identités

« my deflections of Pessoa's texts are thus *visible*, even if you do not read Portuguese. I want this book to be judged not just as my poetry but as translations of Pessoa. Trans-e-lations. Trans-eirin-elations. Transcreations. »

Moure, à propos de *Sheep's Vigil by a Fervent Person: A Translation of Alberto Caeiro / Fernando Pessoa's O Guardador de Rebanhos* (2001, IX)

- 17 Revenons à la couverture (fig. 1), pour reprendre notre entrée dans le livre en observant le jeu des signatures qui y côtoie celui des langues. Au sommet du triangle que dessinent les noms mis en valeur par le gras, figure l'auteure principale : Erín Moure. Puis au-dessous, en regard l'un de l'autre, se trouvent les noms d'Elisa Sampedrín, mentionnée comme auteure de « citations [...] sur *Petits théâtres* » et de Daniel Canty, qui a « traduit[t] de l'anglais et mis en livre³ » poèmes et citations. Cette mise en regard n'est pas sans évoquer le « petit dictionnaire » de la fin mais elle concerne cette fois des personnes et non des langues : c'est-à-dire les voix qui portent les mots. Elle se prolonge à la page suivante (sous la note d'intention, avant la page de titre) pour présenter côte-à-côte Erín Moure (colonne de gauche) et Daniel Canty (colonne de droite, sur la même page) :

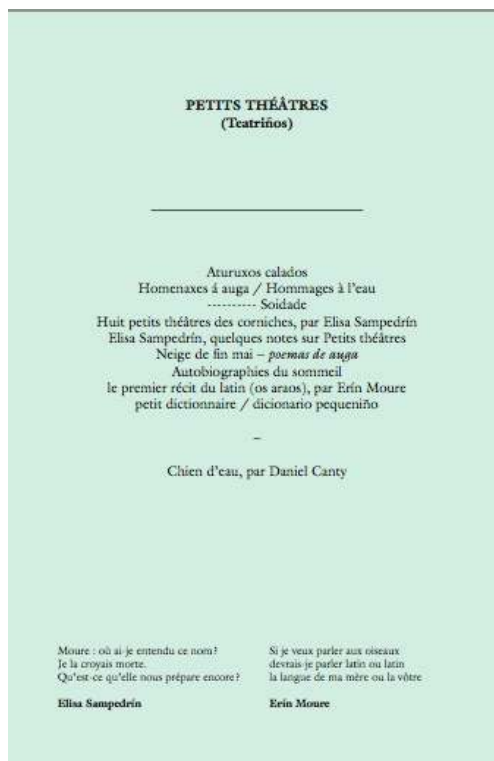
Erín Moure est poète, essayiste et traductrice. Montréalaise depuis trente ans, elle écrit beaucoup en anglais et parfois en galicien et en français. Elle traduit le galicien, le français, l'espagnol et le portugais vers l'anglais. Elle a à ce jour publié dix-sept livres de sa poésie et douze traductions de celle des autres.	Né à Lachine, dans la banlieue industrielle de Montréal, au Québec, Daniel Canty, qui porte un patronyme irlandais, est écrivain, scénariste, réalisateur et traducteur. Après avoir vécu à Vancouver et à New York, il vit et travaille aujourd'hui en français et en anglais à Montréal.
--	--

- 18 La troisième signataire est présentée, quant à elle, en colonne de droite de la page 34, avant le début de la quatrième section, face à son propre nom :

Elisa Sampedrín vit actuellement en Écosse. Elle est née à Betanzos, en Galice, en 1955. Mathématicienne et philosophe nucléaire, elle est aussi femme de théâtre. Elle s'installe au Québec en 1975. Au début du 21^e siècle, elle voyage en Iran et au Japon pour ses recherches. Citoyenne du Québec et de la Galice, Sampedrín détient deux passeports : l'un canadien, l'autre espagnol⁴.

- 19 Voici donc trois écrivains qui voyagent entre les langues, les pays, les textes. La dernière des trois biographies, cependant, est la plus intrigante. Qui donc est Elisa Sampedrín ? En quatrième de couverture (fig. 3), c'est E. Sampedrín qui s'interroge sur l'identité de l'auteur principale : « Moure : où ai-je entendu ce nom ? / Je la croyais morte. Qu'est-ce qu'elle nous prépare encore ? » – tandis que E. Moure semble faire écho, mais assez énigmatiquement, à sa consœur en colonne de droite de cette même page de couverture : « Si je veux parler aux oiseaux / devrais-je parler latin ou latin / la langue de ma mère ou la vôtre⁵ ».

Fig. 3 : Quatrième de couverture



- 20 Page 52, un commentaire signé E. Moure suit les « notes sur *Petits théâtres* » d'E. Sampedrín : « Nous avons dit qu'elle n'était pas de son temps. Nous n'avons pas écouté Elisa Sampedrín en 1984 ; nous ne l'avons pas écoutée en 1991 ; nous l'avons oubliée en 1995, nous avons parlé contre elle en 1997. Nous faisons erreur, vraiment. Nous pouvons encore gagner à l'écouter maintenant » – et ce maintenant est daté après la signature : 2013⁶. La mise en scène du livre suggère ainsi qu'E. Moure et E. Sampedrín sont contemporaines.
- 21 La figure d'Elisa Sampedrín ouvre dès lors un espace intermédiaire où reconsidérer les relations (fluides) qui se tissent dans le livre. Comme l'explique Antoine Berman :

La contemporanéité signifie que la langue traduite peut aussi traduire, que le traduisant peut aussi être traduit, que la langue, l'œuvre et l'auteur traduits peuvent vivre l'être-traduit. Ou encore : si l'on considère le traduire comme une interaction entre deux langues, la contemporanéité produit un double effet : la langue traduisante s'y modifie (c'est là ce qu'on remarque toujours en premier lieu), mais également la langue traduite. [...] *La saisie de soi ne passe plus seulement par la saisie de l'étranger, mais par celle que l'étranger a de nous*⁷.

- 22 On pourrait donc penser que la traduction relève ici d'une forme de dialogue, d'ailleurs évoqué en ouverture du poème « Araos » sous la plume d'Erín Moure (« Maintenant voyez-vous comment ça marche / Je vous parle et vous me parlez », p. 95) et aussi dans les mots de Daniel Canty en postface : « Le galicien n'est pas le galicien et, si l'anglais n'est pas le français, ceux-ci se parlent » (p. 113). Dans les remerciements, Erín Moure remercie Daniel Canty « pour avoir donné une nouvelle liquidité à ces paroles d'eau simples et migrantes », tandis que, de son côté (et en regard sur la page de droite), Daniel Canty mentionne que des fragments de la traduction ont paru dans d'autres collectifs, édités au Quartanier : *La Table des matières* (2007) ainsi que *Le Livre de chevet* (2009) et qu'ils apparaissent aussi dans le court métrage d'animation *Little Theatres - Homage to the Mineral of Cabbage*, réalisé en 2011 par Stephanie Dudley. L'échange serait donc le mode opératoire de l'écriture et plus encore de la traduction, de la mise en livre.
- 23 Néanmoins ne se résorbe pas dans cette explication l'étrangeté de cette entrée dans le livre : une triple signature d'auteurs, une inclusion en abyme de « notes » en commentaire du livre que nous sommes en train de lire et une auteure que l'on aimerait mieux connaître. Erín Moure, comme Daniel Canty, la remercie parmi d'autres personnes dans leur note finale. Et pourtant le corps d'Elisa Sampedrín (sinon sa voix) échappe à la saisie, elle qui a justement transcrit une citation de *Corpus* de Jean-Luc Nancy dans « Un caderno » avant de l'oublier « le 12 septembre 2002 dans la ruelle derrière le Rachel-Julien ». Auteure que l'on risque toujours d'oublier, qui oublie ses carnets et que le texte lui-même semble oublier discrètement lorsque la citation à la fin de la dernière section poétique et juste avant le petit dictionnaire est seulement signée « ES », comme si le nom de Sampedrín s'était déjà perdu.
- 24 Dans « Chien d'eau », Daniel Canty offre quelques pistes qui suggèrent la présence d'une forgerie : une *supposition d'auteur*, selon l'expression consacrée⁸, où l'on rend possible l'existence d'un auteur à la matérialité purement littéraire. Troisième auteure du livre, Elisa Sampedrín serait une consœur *supposée* d'écriture, une autre auteure-essayiste-traductrice que le livre fait exister :
- [Erín Moure] avoue sa dette à une autre amoureuse de la langue, Elisa Sampedrín, qui n'attendait que cela pour revenir à nous.
Elisa est un personnage tissé d'allers-retours, qui sait qu'il suffit d'être deux pour se montrer tout un théâtre. Son nom de famille, Sampedrín, contient le prénom d'Erín. (p. 114)⁹
- 25 *Sampedrín* contient *Erín* mais *sans Erín* : un miroir brisé ou en fractales, comme celui traduisant le jeu de mot français en anglais : « mere oars », à la page 13, grisée « en ce jardin miroir (d'arden-tes at-tentions) ». E.S. apparaît comme une autre en soi et qui la déborde, à l'instar des hétéronymes de Pessoa, que connaît bien et côtoie Erín Moure par ses propres traductions ou plutôt « trans-e-lations, trans-eirin-elations, transcreations », comme l'évoque la citation en exergue plus haut. À l'appui de cette

hypothèse qui prend forme, vient cette explication d'Erín Moure dans un autre ouvrage qui joue des possibilités de la (pseudo)traduction :

In *The Unmemntioable*, ES stops writing after reading Pato. ES was the expedient I adopted after the death of my mother in order to keep writing, thus in *O Resplendor*, ES translates from Romanian which she does not know; this is her way of writing. ES has no interior, she has a kind of stuffing that keeps her upright but no "inner form" or place where ethical action can be formulated¹⁰.

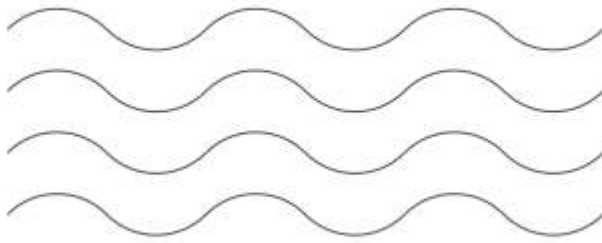
- 26 Erín Moure « accueille la parole et la présence des autres en elle », comme l'écrit Daniel Canty, jusqu'à ce point où l'autre devient une autre *soi* à ses côtés à laquelle l'auteure ne s'identifie plus tout à fait tout en gardant une profonde intimité avec elle. Cette ouverture intérieure semble un remède à la solitude, c'est-à-dire à l'isolement du sujet tout à la fois dans l'espace du dedans, dans sa langue, dans son livre : il y a besoin d'un échange de voix, disions-nous plus haut, d'un dialogue et d'une compagnie. Une citation de José Saramago nous invite à cette lecture, reproduite en portugais sans traduction dans le livre (conservant ainsi une opacité temporaire, tel un indice laissé pour inviter à l'enquête ?) qui reprend un extrait du roman *O Ano da Morte de Ricardo Reis* dans lequel Pessoa justement, devenu personnage (et plus exactement fantôme, réapparaissant après sa mort) s'adresse à son hétéronyme Ricardo Reis :

Ah, la solitude, il vous faudra encore beaucoup apprendre pour savoir ce que c'est. J'ai toujours vécu seul. Moi aussi, mais la solitude ce n'est pas vivre seul, c'est être incapable de tenir compagnie à quelqu'un ou à quelque chose qui est au fond de nous, la solitude ce n'est pas l'arbre isolé au milieu de la plaine, c'est la distance entre la sève profonde et l'écorce, entre la feuille et la racine (p. 225 traduit du portugais par Claude Farge)

- 27 Au contraire, Erín Moure tient compagnie aux autres en elle (même si elle s'interroge, comme dans le poème « Soidade » : « Quel moi parle à la première personne ? ») : elle « mêl[e] [son] souffle au souffle de la terre » (p. 32) et assure une circulation de la feuille (de papier) à la racine (latine) des langues par un livre-petits théâtres, ou encore un arbre abri des altérités. Ainsi la mise en série des trois notices biographiques, qui accentue l'effet de décrochement évoqué dans la première partie, déploie ses enjeux : ce ne sont pas les langues qui déjouent le face-à-face binaire mais chaque identité elle-même qui se feuillette. Davantage que des poupées matriochkas qui pourraient s'emboîter, ces trois figures se diffractent réciproquement, révélant des non-coïncidences constitutives à chacune. La diversité des langues ne doit pas être lue comme le produit de la multiplicité des sources énonciatives – c'est au contraire pour donner à entendre la polyphonie que sont mobilisés différentes langues et plusieurs noms.

- 28 La traduction elle-même se repense dans ce cadre : elle n'est plus, dès lors, ni pont ni seulement dialogue, elle rend manifeste la diffraction interne de chaque identité. Même la figure de la roue du moulin se métamorphose : apparue seule en première de couverture puis irriguée en page de titre, elle s'efface sur la toute dernière page de l'ouvrage, où le dessin de Xaquín Lorenzo Fernández a disparu :

Fig. 4 : Vague ou oblitération ? Fluidité des identifications



- 29 Ainsi isolée, cette ondulation évoque autant le courant que la marque postale dite d'oblitération (*cancellation* en anglais) que l'on trouve sur les lettres. Utilisée pour annuler la valeur faciale d'un timbre, elle a longtemps été associée à un drapeau apposé de manière automatique par une machine. Ici, on peut y lire l'inverse : l'oblitération des identités individuelles va de pair avec l'effacement des appartenances nationales mais insiste sur la valeur du *visage*. Comme le remarque Daniel Canty : « C'est le destin des pays ou des personnes mixophones, comme la Galice et la Galicie, Erín Moure ou ses traducteurs, de s'inventer une identité en se laissant imprégner par le milieu qui les entoure » (p. 110).

3. Déverrouiller les identités, inventer des possibles : vers une éthique de l'altérité

- 30 Loin de reconduire une pratique de la traduction qui établit ou sécurise les frontières du familier et de l'étranger, l'ouvrage que nous envisageons ici semble s'ingénier à traduire pour mieux déjouer les partages définis et les identifications possibles. Tout se passe comme si la version traduite venait réveiller le potentiel d'altérité qui empêche le texte de départ de se fermer sur lui-même, de se monumentaliser en « original¹¹ », exactement comme les persona(ge)s d'auteurs et de traducteur/traductrices investissent des identités pour en révéler les hétérogénéités.
- 31 La seule note de bas de page du volume apparaît sous le poème UIIX, qui évoque la marée noire qui a suivi le naufrage du pétrolier Prestige et, notamment, décimé les « araos » – le « Petit dictionnaire » nous apprend qu'il s'agit de « marmette ou guillemot commun (oiseau de mer rare en Espagne) ». Bas de page 86, donc, faisant suite à un appel de note placé après le vers « *tocada por el manto negro de la asfisia* » :
- Même *El Mundo*, le 2 décembre 2002, le journal de droite représentant surtout le Partido Popular, a trouvé des mots pour fidèlement décrire la *marea negra* du désastre du *Prestige* sans dire « *marea negra* » – marée noire. Ils l'ont plutôt appelée « la mante noire de l'asphyxie ».
- 32 Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette note n'est pas un ajout du traducteur-metteur en livre, puisqu'elle apparaît en anglais en bas de page 75 du texte de départ, en note du même vers en espagnol. Le texte traduit ne vient donc pas ajouter au texte de départ : il révèle les potentialités multiples qui l'habitaient déjà mais que nos habitudes de lecture tendent à oblitérer, en considérant le texte comme achevé.

Davantage qu'une fidélité au texte de départ, nous avons affaire (nous semble-t-il) à l'un des multiples indices de sa repotentialisation. La traduction ne se contente pas ici d'accroître la lisibilité du texte premier pour un auditoire qui n'en maîtrise pas la langue, ni de le dispenser de le lire : elle veille à ce que les strates qui le composent restent en mouvement, à ce que les paroles rapportées ne s'y fossilisent pas, à ce que les étrangetés qui l'habitent ne s'y acclimatent pas. Sous la surface de l'écriture, se dessinent ainsi les traces de ce que le texte aurait pu être, de ce qu'il est aussi par ailleurs et, par-dessus, les lignes de ce qu'il pourra ou pourrait devenir.

- 33 Le travail ici de traduction accompagne la supposition d'auteur parce que l'un comme l'autre font vaciller les distinctions convenues. Les petits théâtres d'Elisa Sampedrín coexistent avec ceux d'Erín Moure, sans que l'on ne puisse dire si l'un précède l'autre, tandis que la traduction et la mise en livre de Daniel Canty les animent par un courant nouveau qui mêle flux et reflux, en amont et en aval de l'œuvre. Dès lors, « ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre », comme l'écrit Clément Rosset¹². Le livre déplie ses facettes, facettes des langues comme des instances actoriales, comme le suggère Elisa Sampedrín dans cette citation (page 14, non paginée) :

Dans petits théâtres (sic), il n'y a que des visages. Des bottes sont des visages, une table est un visage, l'expression d'un brin d'herbe est faciale. L'idée de Levinas, quand il dit « en tant que tel, le visage n'est pas vu », était juste, mais inversée. Tout ce qui est vu est visages.

- 34 La première de couverture, si vous la regardez de nouveau à présent (fig. 1), ne vous apparaît-elle pas comme un possible visage ? Loin d'être une facilité au regard des élaborations complexes de jeux de langues et de voix, cette possibilité insiste sur l'aspect concret, matériel, physique des enjeux soulevés ici. Foin de métaphysique abstraite : c'est d'une éthique incarnée qu'il s'agit. Le jeu des langues comme celui des auteurs n'a rien d'une virtuosité littéraire en suspens, hors du monde. Les auteur.e.s se construisent, s'inventent, dans les textes et dans les langues mais les langues se comprennent comme « un terreau » (Canty p. 111), les voix elles-mêmes sont le « timbre du lieu où un corps s'expose et se profère¹³ » : les petits théâtres manifestent une préoccupation écopoétique constante, solidement arrimés à la terre et à la dureté du monde. La note d'intention placée avant la page de titre évoquait déjà les « rhétoriques du commerce et de la guerre », reprises à de multiples endroits du texte, et les « blessures » des corps et des langues :

Les poèmes de *Petits théâtres* accueillent de nouvelles sonorités, des gouttelettes, comme si elles pouvaient nous aider à nous reprendre, un tant soit peu, tranquillement, sans nous blâmer, pour que nous puissions de nouveau supporter nos langues et nous ouvrir à l'autre : *agasallo, cortesía, pataca, amor*.

- 35 N'est-ce pas ce qu'amorçait déjà la lecture de la jeune Erín s'enthousiasmant pour le *Ape-English Dictionary* dans son édition de *Tarzan* (p. 112) ?

4. Conclusion

« Le concept de texte définitif émane de la religion ou de la fatigue. La croyance en l'infériorité des traductions, appuyée sur l'adage italien bien connu (*traduttore traditore*), n'est que l'effet d'une expérience négligente. Il n'existe pas

un seul grand texte qui ne nous paraisse
invariable et définitif si nous le pratiquons un
nombre de fois suffisant. »

Borges, « Les traductions d'Homère », *Œuvres complètes I*, traduction de l'espagnol par Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban et col., coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2010, p. 291

- 36 D'Erín Moure à Daniel Canty, les identités d'auteurs comme les langues se mêlent et se troublent, la traduction se révèle une manière de repotentialiser le texte de départ, de lui faire perdre de sa nécessité en y révélant des plis, des poches, des réserves en origami de possibilités encore à déployer. Autrement dit, traduire ne consiste pas seulement à assurer un devenir autre au texte premier : il modifie sa texture même, le faisant passer du statut d'entité définie à celui de possible. La similitude, la fidélité et jusqu'à l'identité à soi-même deviennent dès lors des coïncidences fortuites. On ne se reconnaît plus par nécessité, on se ressemble : comme c'est étrange ! L'altérité se construit dans l'identité et non dans l'extériorité de son visage, elle se comprend comme potentiel du même : il y a ici une autre éthique à fonder. Traduire, pour Daniel Canty et pour Erín Moure, ne peut donc pas relever de l'ingestion ni de l'appropriation (« absorption » / « transduction », p. 108). Il s'agit bien plutôt d'une manière de se laisser affecter par l'autre pour devenir quelqu'un.e qui n'était pas, jusque-là, disponible. C'est « un je qui parle à travers un tu [...] où la langue s'est inventée seule, dans l'attente de l'autre en soi » (p. 115). Au diapason de la pluralité qu'ouvre E. Moure, Daniel Canty se glisse dans les langues et les personnages possibles. Ainsi, jouant de sa propre erreur d'identification de la Galice (espagnole) confondue avec la Galice (d'Europe de l'Est), il en tire une occasion de désidentification : « En majuscule, le I qui sépare Galice et Galicie est la lettre maîtresse de l'identité anglophone, affirmant la singularité grammaticale de la première personne » (p. 110). Attentif à l'endroit où « l'étranger se rêve en nous » (p. 114), Daniel Canty rappelle encore (p. 109) :

le radical *gall-*, dans les langues celtiques et indo-européennes, désigne *l'étranger*. Il est bon de noter que c'est de cette racine aussi que nos ancêtres les Gaulois tiennent leur nom.

- 37 Nous aurions donc affaire à des cas décalés, plus encore qu'emboîtés, de contre-appropriation : au lieu d'annexer une œuvre à la sienne, l'écriture citationnelle de Moure comme le travail traductionnel de Daniel Canty permettent de se situer toujours (aussi) comme autre par rapport à son travail – et à soi-même. Puisse la figure de la « tête de chou » servir de viatique dans ces voyages ondulatoires, pour garder le sourire sans perdre de vue l'importance concrète et physique des corps, comme ceux des oiseaux dont les marées noires éteignent les voix.

NOTES

1. Voir aussi <<https://jacket2.org/commentary/tarzan-method>>.
« In working last week with translator and writer (and multimedia, book designer and theatre guy) Daniel Canty on his current translation in progress of *Little Theatres* as *Petits Théâtres*, I remembered the original inspiration for the wee bilingual Galician-English dictionary at the back of my theatres. It was my childhood Whitman Classics edition of Edgar Rice Burroughs' *Tarzan of the Apes*. No wonder that I'd always been drawn to translation! »
2. Attribuée en bas de page à : « Jean-Luc Nancy, *Corpus*, transcription d'un caderno oublié par Elisa Sampedrín le 12 sept. 2012 dans la ruelle derrière le Rachel-Julien », cette citation se trouve en effet dans *Corpus* de J. -L. Nancy, paru aux éditions Métailié, coll. « Suites sciences humaines », en 1992 (réédité en 2000).
3. Discrètement évoqué, le métier de « metteur en livre » est une invention de Daniel Canty lui-même, qui tient du metteur en scène, de l'éditeur et du réalisateur de film.
4. Absente du texte de départ, une (autre) notice biographique d'Elisa Sampedrín se trouve en anglais à la suite du recueil « *Living Proof: Six Poems from the Translations of Elisa Sampedrín* », que nous retrouvons en ligne : <https://www.drunkenboat.com/db9/mistran_text/moure/index.html>.
5. Et en dehors de cet ouvrage, les tissages sont multiples : « Avasilichioaei and Moure have been collaborating since 2006. With Elisa Sampedrín, they are currently at work on a dialogic work involving translational and authorial impossibilities » (<<https://www.thecapilanoreview.ca/issues/issue-3-4/>>). Paru en 2009 chez Bookthug, *Expeditions of a Chimera* est cosigné O. Avasilichioaei (auteur), E. Moure (auteure), E. Sampedrín (collaboratrice) – mieux encore D. Canty est traduit par O. Avasilichioaei (*Wigrum*, Vancouver, Talon Books, en 2013 et *The United States of Wind*, en 2015).
6. À noter que dans la version de départ, la note d'Erín Moure est datée de 2004, date de parution de l'ouvrage, comme ici de la traduction.
7. A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1999, p. 104.
8. Voir C. Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, PUR, 2012.
9. Parmi les autres pistes possibles et non développées ici, pourquoi ne pas se dire que Canty est aussi contenu, ou presque, dans le *canto* du petit dictionnaire bleu, ou encore dans le *can* (*de auga*), ce chien (d'eau) qui a sa propre grammaire (le poème « *A gramatica do can* ») et qui montre « du *cran* ou du *chien* » (p. 108).
10. E. Moure/C. Pato, *Secession/Insecession*, Toronto, BookThug, 2014, p. 160.
11. L'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, préfaçant la retraduction française de son roman *Hijo de hombre* par Iris Gimenez (*Fils d'homme*, après une première traduction sous le titre *Le Feu et la lèpre* par Jean-François Reille), déclare que cette version est « l'unique original originaire autorisé par l'auteur », A. Roa Bastos, « Note de l'auteur », *Fils d'Homme*, I. Gimenez (trad.), Paris, Belfond, 1982, p. 17.
12. Cl. Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, NRF/Gallimard, 1976, p. 91.
13. J.-L. Nancy, *Corpus*, ouvr. cité, p. 26, cité par Canty dans *Petits théâtres*, p. 4.

RÉSUMÉS

En 2013, dans un petit livre bleu publié aux éditions du Noroît à Montréal, l'écrivain-traducteur-metteur en livre Daniel Canty nous offre d'entrer (en français) dans les *Petits théâtres (Teatriños) ou Aturuxos calados* d'une poète, essayiste, traductrice, Erín Moure, dont l'œuvre s'écrit à la rencontre des langues (anglaise, galicienne) et des signatures en ouvrant ses pages à d'autres voix, telle celle d'une certaine Elisa Sampedrín. La traduction de Daniel Canty se glisse dans les ondolements du texte pour prolonger et même amplifier le courant de potentialisation qui anime l'œuvre d'Erín Moure : les langues se diffractent et se mêlent, les identités auctoriales se multiplient, entraînant à leur suite une remise en jeu du geste de la traduction, du passage d'une œuvre à une autre — et d'une personne à une autre. Se dessine dans cette œuvre aux multiples visages, où chacun se désapproprie, une éthique des altérités plurielles.

Edited in 2013 by the éditions du Noroît (Montréal), *Petits théâtres (Teatriños) ou Aturuxos calados* offers access (in French) to a book written (in English and Galician) by the poet, essayist and translator Erín Moure, whose voice intertwines with others, namely with Elisa Sampedrín's. Translator-writer-metteur en livre Daniel Canty expands this potentiation flow: tongues and languages diffract and mingle, authorships demultiply, entangling the questioning of the act of translating as well as the becoming of each person as another. Rich of many faces, this work deploys an ethics of plural alterities.

AUTEURS

CHARLINE PLUVINET

Université Rennes 2, CELLAM

Charline Pluvinet est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'université Rennes 2 et membre du CELLAM. Ses travaux portent sur les représentations de l'auteur dans la fiction romanesque contemporaine, la mise en scène de soi, les postures auctoriales, la mise en jeu de l'autorité de l'auteur. Elle a publié sa thèse sous le titre : *Fictions en quête d'auteur* (PUR, 2012) et co-dirigé l'ouvrage *Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate* (PUR, 2015) avec Yolaine Parisot et *Pouvoir de la littérature (De l'energeia à l'empowerment)* avec Emmanuel Bouju et Yolaine Parisot (PUR, 2019).

MYRIAM SUCHET

Université Sorbonne Nouvelle, CEQ, UMR THALIM

Myriam Suchet est maîtresse de conférences en littératures francophones et françaises à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Titulaire d'un doctorat en Humanités mené en cotutelle entre Lille et Montréal (Concordia University), Myriam Suchet dirige le Centre d'études québécoises au sein de l'université Paris 3 et à l'interface avec ses extérieurs. Elle travaille à développer un imaginaire hétérologue et indiscipliné qui bouscule « la langue » pour penser-pratiquer la traduction comme une forme de relation et la recherche comme une action-création. Elle a récemment publié *Indiscipline ! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistotechniciens et autres philopraticiens* (Montréal, Nota Bene) en 2016, *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris, Classiques Garnier) en 2015 et *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérologues* (Paris, Archives contemporaines) en 2010.