

Corps propre, corps étranger

Psychanalyse et psychose, n° 2, « Sentir le corps », 2002

Marie-Claire Pasquier

« Avec un nom comme le vôtre,
vous pourriez avoir à peu près
n'importe quelle forme. »

« C'est ce qui arrive lorsqu'on vit à l'envers,
fit observer la Reine d'un air bienveillant.
Au début cela vous donne un peu le tournis. »

De l'autre côté du miroir

Le point de départ de ces quelques notes, c'est l'expérience du traducteur, qui a affaire au corps de la langue, qui doit la prendre au corps, qui travaille sur un corps étranger, mais qui, au contraire de l'organisme qui cherche à maintenir son intégrité et à exclure ou expulser tout ce qu'il ne parvient pas à incorporer, doit au contraire l'intégrer, sans pour autant le ramener à soi : périlleux exercice. La perception du corps propre et du corps de l'autre semble se refléter dans la langue. On pourrait aller jusqu'à dire des langues agglutinantes qu'elles expriment un fantasme de corps non morcelé.

Le point de départ est aussi une double évidence : d'un côté tout langage est un organisme vivant, qui se nourrit, qui respire, dont le cœur bat. De l'autre, le savoir sur le corps est un phénomène de langage. Connaître le corps, c'est le dire. C'est le découper en organes, en fonctions, le décrire, pour le guérir, le faire souffrir, le célébrer ou l'exercer. La médecine chinoise et la médecine occidentale renvoient à des pratiques entièrement différentes parce qu'elles s'appuient sur des conceptions du corps si différentes qu'elles font douter qu'il s'agisse du même objet. Et de siècle en siècle, d'état des connaissances en progrès des nouvelles

technologies, notre perception de notre identité corporelle chancelle. Sommes-nous faits de points nodaux, d'ondes, de résonances ? D'humeurs ? D'atomes, de molécules, de cellules, de gènes ? D'ADN, de chromosomes, de ribosomes ? (Tout cela mis en vrac pour exhiber l'ignorance plutôt que de la dissimuler, ou peut-être la dissimuler sous l'accumulation.) Sommes-nous nés de la terre, Tellus Mater ? Sommes-nous soumis à la grande loi de l'éternelle circulation des fluides de la vie ? On sait à peu près comment nous naissons, on ne sait toujours pas créer la vie *ex nihilo*. On ne sait toujours pas trop pourquoi on crie, pourquoi on rit, pourquoi on ne peut pas se chatouiller soi-même¹. On sait seulement que les émotions dont Aristote disait qu'elles sont « une passion de l'âme dans le corps », s'expriment selon une gestuelle codée, médiatisée par la culture. Il y a des cultures où les hommes ne pleurent pas. Les femmes s'évanouissent moins aujourd'hui qu'hier, sans que ce soit seulement une question de corset. Il y a des cultures où la colère, loin de représenter une perte de contrôle de soi, est signe de puissance, d'autorité. Le deuil, la menace, la pudeur, ou, à l'autre pôle, l'érotisme, la volupté, ont leur langage qui n'a rien de spontané. Voyez comment on est passé de l'humeur noire à la mélancolie, puis à la neurasthénie, et de celle-ci à la dépression.

*

Pour insister encore un instant sur la traduction, c'est bien parce que le langage est un corps qu'il résiste à la transformation que lui inflige, forcément, et donc de force, le traducteur, fût-il le plus sensible, le plus à l'écoute du texte original. La mutilation est inhérente à cette opération, même si la restauration est constitutive de l'opération, et l'étrangeté du texte traduit, même au plus proche — ce qu'on appelle, faute de mieux, et avec beaucoup d'inexactitude, « traduction littérale » —, est sans doute comparable à la persistance fantomatique du « membre absent » chez les mutilés. Question plus pertinente qu'il n'y paraît d'abord : où est-il, et dans quel état, ce texte original, une fois traduit ? On l'a parfois dit, il est lui-même altéré par la traduction — et pas seulement pour le lecteur du texte traduit pour qui il flotte en arrière-plan, comme le pays, ou plutôt le rêve du pays, dont on regarderait des images filmées. « Chaque fois qu'un livre est retraduit se dévoile une part de l'ombre qui le

¹ A ce sujet, je renvoie à la communication de Sarah Blakemore, « Why can't you tickle yourself? » au colloque de TRIO (Translation Research in Oxford) du 13 au 16 septembre 2001, « Anatomy of Laughter/Traduire le rire » (Actes à paraître).

cache. » Et comme toute traduction est réécriture, on peut aller jusqu'au paradoxe suivant : « C'est peut-être l'auteur qui se révèle être le traître de l'histoire, dans un espace textuel où l'on peut à juste titre soupçonner l'original d'être "infidèle à la traduction" »².

On ose à peine citer Jacques Derrida, si prudent, si sûr dans ses tâtonnements. Là aussi, extraire d'un de ses moments de réflexion, hors contexte, une formule, c'est à coup sûr le mutiler, le trahir. Et puis c'est se hausser du col. Mais comment s'en passer. Pour obéir à ses propres injonctions, en les transposant (avec aussi Beckett en tête) : on ne peut pas le citer/il faut le citer, d'un seul et même mouvement transgressif et pieux :

Un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transporter dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction. Quand elle réinstitue un corps, elle est poésie³.

Un cas particulier de la traduction littéraire ou « poétique » est la traduction théâtrale, opération complexe qui ajoute à la traduction proprement dite, « interlinguale », la visée d'une traduction « intersémiotique » ou « transmutation ». Jean-Michel Déprats, par ailleurs grand praticien, l'analyse fort bien à propos des retraductions de Shakespeare pour un public et un théâtre contemporains :

Le texte de Shakespeare est théâtral aussi au sens où il appelle un faire, où, par des indications précises de geste et de démarche ou des suggestions implicites d'attitude physique, il a la capacité de mettre le corps en mouvement. ...Dans un texte de théâtre, le geste de l'acteur est présent dans la couche verbale sous la forme d'infimes sollicitations musculaires, d'esquisses corporelles⁴.

Le traducteur de théâtre ne doit jamais perdre de vue cette « physicalité » de la langue, il doit donner à l'acteur du grain à moudre — une « matière phonique » qui résiste et stimule — sans pour autant lui dicter autoritairement sa conduite. Les metteurs en scène les plus exigeants aimeront se mettre au cœur de la difficulté. Écoutons Antoine Vitez qui, avant d'être metteur en scène, fut traducteur lui-même : « L'art du théâtre est une affaire de traduction : la difficulté du modèle, son opacité, provoque le traducteur à l'invention dans sa propre langue, l'acteur dans son corps et sa voix. » Ou encore : Le texte de théâtre n'aura de valeur

² Compte-rendu par Hélène Henry de la conférence d'Aline Schulman sur « Borges et la traduction » aux Assises d'ATLAS à Arles en novembre 2000, *TransLittérature*, n° 20, hiver 2000. Conférence publiée *in extenso* in *Dix-septièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 2000), ATLAS/ Actes Sud, 2001.

³ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967.

⁴ Jean-Michel Déprats, « Retraduire Shakespeare », *Shakespeare*, La Pléiade (à paraître).

pour nous qu'inattendu et — proprement — injouable »⁵. D'autres — Daniel Mesguich — iront jusqu'à rechercher les textes « rugueux au gosier » :

Je crois que c'est quand il y a une greffe horrible d'une langue qui n'est pas faite pour le corps humain qui prend en charge cette langue qu'il se passe le plus de choses⁶.

Un Daniel Mesguich proche de Vitez dans ses intuitions, et mettant la main à la pâte, pour prendre une métaphore culinaire, lorsqu'il déclare : « Le texte est mis en scène dans la mesure même où le lire l'altère »⁷. Il y a, une fois de plus, transformation de la matière, passage du cru au cuit, imprévisibilité et évidence à la fois d'un corps textuel, scénique, créé par métamorphose.

D'autres metteurs en scène encore (Peter Brook, Claude Régy) choisiront avec délectation des acteurs dont le français n'est pas la langue maternelle pour que cette résistance de phonèmes qui ne leur sont pas naturels, et la présence, en filigrane, d'une langue autre qui est leur langue d'origine, fasse entendre sur scène une étrangeté des sonorités porteuse d'une énergie dramatique inattendue : comme le mime qui, luttant contre une tempête invisible, la rend plus vraie que vraie. Quelques noms, au hasard des souvenirs : Andrzej Seweryn, Axel Bogousslavsky, Redjep Mitrovitsa, Marcial di Fonzo Bo (Régy), Bruce Myers, Andreas Katsulas (Brook). D'ailleurs pour Régy « ce qui se passe » sur la scène est presque de l'ordre d'une expérience mystique — il n'emploie pas ce terme, il dit « alchimie », et même « une alchimie très secrète ». Pour lui, les acteurs doivent « laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes ». Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le dit des instrumentistes. La forme d'écoute qu'il préconise — disons plutôt qu'il pratique est l'écoute « de toutes les voix du texte, de toutes les voix des partenaires, et aussi des vibrations du lieu. Ecouter avec toutes les oreilles qu'on a sur la peau »⁸.

*

Pour dire le corps, la langue populaire est un trésor inépuisable. Quelques brefs exemples, pour se faire plaisir :

⁵ Antoine Vitez, *L'Art du théâtre n° 1*, Actes Sud/Théâtre national de Chaillot, 1985.

⁶ Daniel Mesguich, *Esprit*, n° 103, juillet 1985, cité par Jean-Michel Déprats, *op.cit.*

⁷ Daniel Mesguich, *L'Éternel éphémère*, Seuil, 1991.

⁸ Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, 1991.

Perdre la main, avoir la haute main, la main verte, les mains sales, remettre en main propre, être pris la main dans le sac. La main sur le cœur, le cœur sur la main.

Parler à cœur ouvert, s'en donner à cœur joie, mettre du baume dans le cœur, cœur pris, cœur à prendre.

À bouche que veux-tu. Pieds et poings liés. À gorge déployée (ha ha ha).

Je m'en bats l'œil.

L'anglais, de ce point de vue, est aussi la caverne d'Ali-Baba :

From hand to mouth, hands up, hands off, hand over fist, hand in glove, give me a hand, give him a big hand, I have no hand in it, it got out of hand, show your hand...

Ce qu'on appelle communément l'humour anglais est bien souvent une façon de prendre au pied de la lettre les phénomènes de langage, et d'inventer des corps qui n'existent que par la vertu de leur nomination. Les mots-valises créent des hybrides, qui se mettent à vivre par le tour de passe-passe d'un écrivain et d'un complice illustrateur : « Si vous ne savez pas à quoi ressemble un griffon, regardez le dessin », nous dit Lewis Carroll dans *De l'autre côté du miroir*. D'où des choix passionnants, et toujours discutables pour le traducteur, entre littéralisme et invention ludique. Même les noms propres peuvent renoncer à leur relatif arbitraire pour se plier à d'habiles et cocasses jeux de langue. Faut-il les traduire en ce cas ? Humpty-Dumpty, celui qui, tout rond dans la comptine, tombe d'un mur, est traduit par Antonin Artaud par « Dodu-Mafflu », et, dans une traduction à paraître de Guy Leclerc, par « Boeuf-Loeuf ». C'est ce même Humpty-Dumpty, méprisant, qui fait remarquer à Alice que son nom, contrairement au sien à lui, ne dit rien sur la forme de son corps. Du côté des noms désignant un animal, la *mock-turtle* de *mock turtle soup* devient en français une simili-tortue (Jacques Papy) ou une tortue « fantaisie » (Henri Parisot). Aux insectes *Horse-fly*, *Dragon-fly*, et *Butterfly*, correspondent, de l'autre côté du miroir, le *Rocking-horse fly*, *Snap-dragon-fly* et *Bread-and-butter-fly*. En français : Mouche-à-chevaux-de bois, Libellule-des brûlots, Tartinillon (Jacques Papy) ou bien Mirli-taon, Damoiseau et Papapillon (Henri Parisot).

*

C'est peut-être par la fiction, poussée jusqu'à l'absurde, mais obéissant à une logique interne, en d'autres termes par la fable, que s'expriment le mieux le sens du corps propre, de sa précarité, et l'angoisse de sa perte. Deux exemples célèbres qu'on ne se lasse pas de relire : *La Métamorphose* de Kafka, et *Alice au Pays des merveilles*.

Lorsqu'on est malade, fiévreux, par exemple, ne tenant pas sur ses jambes, ou aphone, ou lorsqu'on se réveille d'un évanouissement ; ou, plus gravement, lorsqu'on a un membre immobilisé par un plâtre ; plus gravement encore, lorsqu'on est amputé, ou hémiparétique, on doit inventer des tactiques inédites afin de compenser le handicap par l'inventivité. Le moindre geste, le moindre déplacement, demandent des trésors d'ingéniosité qui font de l'infirmes débutant un sportif calculant au plus juste les moyens et les fins au lieu de s'en remettre à des automatismes. L'enfant qui apprend à marcher, à s'orienter, à parler, fait une expérience sans doute comparable. Quand Grégoire Samsa se réveille transformé en cloporte, il s'efforce dans un premier temps de s'adapter à sa nouvelle condition qui lui impose des contraintes inconnues. Il veut sortir du lit :

Pour se lever, il lui aurait fallu des bras et des jambes et il ne possédait que de petites pattes en vibration continue sur lesquelles il n'avait aucun moyen d'action. Avant d'en pouvoir plier une, il lui fallait d'abord s'étirer, et quand il arrivait à exécuter le mouvement voulu, toutes les autres se déchaînaient sans contrôle...

Il ne se laisse pas arrêter pour autant, il élabore de patientes stratégies :

Il essaya d'abord de commencer par l'arrière-train ; malheureusement cet arrière-train, qu'il n'avait pas encore vu et dont il ne se faisait pas une idée précise, se révéla à l'expérience très difficile à mouvoir... Il voulut donc, changeant de tactique, commencer par le haut du corps... Mais quand la tête fut sortie et qu'elle pendit dans le vide, Grégoire eut peur de continuer...⁹

Parmi les mille interprétations qui ont été proposées de ce récit, on s'arrêtera à la plus immédiate : le rejet par la famille de ce qui lui était propre et qui lui devient étranger. C'est petit à petit que s'installe le passage de l'homme pris dans un corps d'animal à la créature de plus en plus animale dans son comportement. La douleur est dans l'entre-deux : « Car personne ne réussissant à le comprendre, personne, sans excepter sa sœur, n'imaginait qu'il pût comprendre les autres. » Or il le peut, mais il ne peut pas le faire savoir. Comme certains agonisants, sans doute, qu'on croit déjà insensibles, devant qui on parle sans ménagements,

⁹ Franz Kafka, *La Métamorphose* (1915), la Pléiade, Gallimard, 1980, traduction d'Alexandre Vialatte.

et qu'on traite en objets. Progressivement, il prend conscience des ressources de son nouveau corps :

...il finit par prendre l'habitude de se promener dans tous les sens, pour se distraire, sur les murs et sur le plafond. C'était surtout le plafond qu'il aimait, pour s'y laisser pendre ; c'était tout autre chose que sur le plancher : la respiration devenait plus libre, un léger mouvement d'oscillation vous traversait le corps...

Mais cette transformation ne va pas sans perte progressive de son état antérieur, de ce qu'il appellera lui-même son « époque humaine ». Voulant faciliter son « nouveau passe-temps », la mère et la sœur entreprennent de vider la chambre de ses meubles, et Grégoire lui-même est étonné d'y consentir si volontiers :

Avait-il vraiment envie de laisser transformer cette pièce chaude, confortablement garnie de meubles de famille, en une caverne où il paierait d'un oubli rapide et complet de son humanité passée le droit de batifoler sur les murs ? C'est que l'oubli faisait déjà son œuvre...

C'est quand sa sœur, qui l'a jusqu'alors protégé et nourri, le destitue d'une phrase que la fin est proche pour Grégoire. Il perd, par une sorte de décret qu'elle proclame à contre-cœur, mais de façon péremptoire, son statut de membre de la famille, au nom même du respect dû à celui qu'on va déclarer disparu : « Je ne veux pas prononcer le nom de mon frère en parlant du monstre qu'il y a ici, je vous dirai donc simplement : il faut chercher à nous débarrasser de ça. » Grégoire entend-il la sentence ? Oui, attiré par la musique du violon que jouait sa sœur, il avait eu l'audace de passer sa tête dans la salle, mais personne ne l'avait remarqué. Et la sœur insiste : « Qu'il aille au diable, c'est la seule solution, papa. Tu n'as qu'à tâcher de te débarrasser de l'idée que c'est Grégoire. Nous avons cru cela trop longtemps et c'est là tout notre malheur. » Suit une argumentation à la logique perverse mais imparable : S'il est là, c'est que ce n'est pas Grégoire. Ah bon ? Mais oui :

Si c'était lui, il y aurait beau temps qu'il aurait reconnu l'impossibilité de faire cohabiter des hommes avec une pareille vermine et qu'il serait parti de lui-même. Sans doute nous n'aurions plus de frère, mais la vie serait encore possible et nous honorerions son souvenir.

On remarquera le charmant « nous n'aurions plus de frère. » Comme si Grégoire n'était, par essence, que frère, puisqu'il est son frère à elle. « Chacun de nous est à lui seul l'univers entier », dira Nathalie Sarraute. C'est par obéissance autant que par fatigue, et avec une tendresse émue, que Grégoire va rentrer dans sa chambre, dans le noir, pour y mourir

doucement, dans un état de « méditation paisible » qui n'a rien de l'animal et qui a tout de l'humain : « Qu'il dût partir, il le savait, et son opinion sur ce point était encore plus arrêtée, s'il est possible, que celle même de sa sœur. » Jusqu'au bout, le texte l'honore du nom de Grégoire que sa famille lui refuse, même lorsque la femme de peine débarrasse les Samsa, d'un coup de balai, du « machin d'à côté » : pas de sépulture pour un cloporte. Nous savons bien, nous, qu'il est toujours Grégoire, et c'est, dit le texte, devant « le cadavre de Grégoire » que les trois locataires restent plantés. La dernière mention de son nom, en forme d'épithaphe en quelque sorte, est une référence à lui du temps de son époque humaine, chef alors de cette famille qui survit sans lui. Cessant de « ruminer les vieilles histoires », la famille, pour clore le récit, va chercher un appartement « moins cher et plus petit, mais plus pratique et surtout mieux situé que leur logement présent qui avait été choisi par Grégoire. »

Les transformations d'Alice sont moins radicales. Elles sont protégées du regard familial puisque se déroulant sous terre ou de l'autre côté du miroir. Elles sont en partie sous son contrôle, et surtout, elles sont réversibles. Non seulement cela, mais elles se produisent dans les deux sens : l'enfant grandit ou rapetisse. On a dit, et c'est sans doute vrai, que les aventures imaginaires d'Alice rendaient compte de ce rapport au corps propre assez angoissé que connaît l'enfant en période de croissance. Un ancien petit garçon, Lewis Carroll, proche encore de l'enfance, se projette dans le corps, et dans les désarrois d'une petite fille de sept ans et six mois. La première transformation, après la chute, naît d'un vœu d'Alice : pouvoir passer par une petite porte pour aller se promener au milieu des parterres de fleurs qu'elle aperçoit de l'autre côté. « Oh que je voudrais », se dit-elle, « pouvoir rentrer en moi-même comme un télescope »¹⁰. Et elle va boire la potion magique du flacon sur lequel une étiquette dit « Bois-moi », non sans avoir vérifié, en petite fille prudente et avisée, qu'il n'y avait nulle part écrit « poison ». Conformément à son vœu, elle rapetisse, avec toutefois une fugitive inquiétude : « Je pourrais bien finir par me réduire à néant, telle une bougie. » C'est une petite fille, pas un petit garçon, les apparences gardent leur emprise contraignante mais rassurante en même temps : « Je me demande de quoi j'aurais l'air, alors ? » Dans l'ensemble, elle prend du mieux qu'il est possible sa nouvelle situation, même si elle supporte mal sa précarité. Lorsque le Bombyx lui demande quelle taille elle voudrait avoir : « Oh, pour ce qui est de la taille, je ne

¹⁰ Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* (1865), la Pléiade, Gallimard, 1990, traduction d'Henri Parisot.

suis pas difficile, se hâta de répondre Alice ; la seule chose que je n'aime pas, c'est d'en changer si souvent, voyez-vous. »

Comme les rênes d'un cheval, (on dirait aujourd'hui une télécommande, ou une souris d'ordinateur), le champignon magique va permettre à Alice de prendre les commandes de sa propre croissance : si elle grignote à droite, elle grandit, si elle grignote à gauche, elle rapetisse. Il ne faut pas croire que cette relative maîtrise mette fin à ses tribulations. Elle est prise de court par la brutalité des changements : « A l'instant suivant, elle ressentait, sous le menton, un choc violent : il venait de heurter son pied ! »

Plus petite, elle est vulnérable. Mais plus grande, la voilà éloignée de ses extrémités. Un dessin de Lewis Carroll, dans le manuscrit original, montre Alice allongée comme un télescope, serrée contre la marge gauche de la page, baissant les yeux en haut d'un interminable cou : « Oh mes pauvres petits pieds, je me demande qui, à présent, vous mettra vos bas et vos souliers... ? » Et elle se voit déjà leur offrant des souliers neufs pour Noël et inscrivant comme adresse : « Monsieur le pied droit d'Alice, près du garde-feu... »

Et puis, trop grande, voilà Alice en proie à des fantasmes d'étouffement : elle ne tient plus dans l'espace qui lui est alloué et qui ne grandit pas avec elle. Autre dessin de Lewis Carroll : Alice, tête en bas, entourée de cheveux, les genoux près du menton, occupe tout le rectangle de la page. Que dit le texte ? « Avant d'avoir absorbé la moitié du contenu du flacon, elle constata que sa tête se trouvait pressée contre le plafond, et elle dut ployer l'échine pour éviter de se rompre le cou. » Et ce n'est pas fini :

Elle continuait de grandir, de grandir tant et si bien qu'elle dut s'agenouiller sur le plancher : un instant plus tard elle n'avait même plus assez de place pour y demeurer à genoux, et elle s'efforçait de se coucher, un coude contre la porte et l'autre bras replié sur la tête.

Finalement, dernière ressource, elle sort du cadre : « ...elle passa un bras par la fenêtre et engagea l'un de ses pieds dans la cheminée. »

On notera une minutie comparable à celle de Kafka un demi-siècle plus tard. Le personnage empêtré dans un corps inhabituel doit s'adapter à son nouvel environnement, et met toute son ingéniosité au service de son rapport à l'espace. La confusion de ses émotions est moins importante que la précision de ses gestes. Un équivalent graphique pourrait être — et pas seulement à cause des petites filles, l'univers de Balthus. Ou celui de Victor Brauner.

*

Le corps étranger par excellence, mais qu'il faut s'incorporer, que ce soit avec délices ou méfiance, c'est la nourriture : dis-moi ce que tu manges et je te dirai qui tu es. Un des tout premiers signes de la métamorphose de Grégoire, c'est qu'il ne supporte plus le lait sucré et le pain, et qu'il va se repaître de trognons de légumes et de vieilles sauces corrompues, en charognard qu'il est devenu, avant de renoncer à se nourrir, sans doute pour affirmer par la négative qu'il n'est pas devenu complètement cet animal que les autres voient en lui. C'est en buvant (« bois-moi ») et en mangeant (« mange-moi ») qu'Alice accède à sa nouvelle condition. Lewis Carroll lui prête une gourmandise d'enfant. Lorsqu'elle boit le contenu du flacon qui n'a pas d'étiquette disant « poison », elle le trouve délicieux : « ...il avait, en fait, un goût de tarte aux cerises, mêlé à des saveurs de crème à la vanille, d'ananas, de dinde braisée, de caramel et de rôties au beurre ». Une autre traduction (Jacques Papy) dira : « ...cela rappelait à la fois la tarte aux cerises, la crème renversée, l'ananas, la dinde rôtie, le caramel et les rôties chaudes bien beurrées ». On dirait les subtiles exégèses des œnologues évoquant, après la robe et le nez, « la bouche », avec ses arômes de violette, d'épices (poivre, cumin, vanille, réglisse), de pruneau, de fruits rouges (fraises, framboises), ou ses petites notes chocolatées...