

TRANSFERRE IN FABULA LARVA. BABEL DE UNA NOCHE DE SAN JUAN ET LE TRAVAIL DE LA TRADUCTION

Amaury de Sart
Université de Gand
amaury.desart@ugent.be

Résumé :

Le présent article consiste en un commentaire des procédés traductifs à l'œuvre dans l'écriture de *Larva* (1983), roman hétérolingue qui vise au détournement de la langue espagnole. Sur base de la classification de formes de traduction par Roman Jakobson (1959) et des analyses des figures de style réalisées par le Groupe μ (1982), nous avons établi une typologie des différents cas de traduction dans le roman de Julián Ríos avant de situer la poétique hétérolingue de *Larva* dans un entour théorique qui relève de la pensée philosophique sur le traduire.

Mots-clés : hétérolinguisme, *Larva*, Julián Ríos, transfiction.

Abstract:

This article investigates translation as a writing process in Julián Ríos's heterolingual novel *Larva* (1983). Relying on Roman Jakobson's classifications about translation (1959) and on the Groupe μ 's analysis of figures of speech (1982), we have established a typology of different translational processes in *Larva* before commenting those within the frame of major philosophical approaches on translating.

Keywords : heterolingualism, *Larva*, Julián Ríos, transfiction.

Depuis la publication de l'article d'Else Vieira, « (In)visibilidades na tradução : Troca de olhares teóricos e ficcionais » (1995) où l'auteure proposait de repenser les savoirs traductologiques à l'aune de leur mise en fiction, la traduction comme thème littéraire n'a cessé de susciter l'intérêt de la critique. La représentation des phénomènes liés à la traduction se révèle en effet particulièrement propice aux questionnements fondamentaux qui ont trait à l'épreuve de l'altérité, et il n'est donc pas étonnant que certains critiques pointent aujourd'hui un véritable « boom of translation and interpreting as literary themes and of translators and interpreters as characters » (KAINDL 2014 : 4) à l'heure où les questionnements autour de la mondialisation ne cessent d'animer les débats dans de nombreuses disciplines des sciences humaines.

Dans ce foisonnement littéraire et critique, plus rares sont les études qui se sont jusqu'à présent penchées sur l'utilisation de la traduction comme procédé d'écriture, à l'exception notable de la traduction comme technique de composition dramatique chez Shakespeare (DELABASTITA 2004) et celle des cas parodiques de *mistranslations* dans *Ada or Ardor* de Nabokov (TAYLOR 2005).¹ À partir du premier roman de Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983), monumental ouvrage de près de 600 pages composé allègrement, sous l'égide d'un espagnol transfrontière, dans plus d'une trentaine de langues (SOLER 1986 : 15), nous proposons de parcourir l'éventail des procédés traductifs utilisés par l'auteur espagnol pour ensuite les mettre en perspective au regard de certaines réflexions philosophiques majeures sur le traduire.

I. Sous l'invocation de Cervantès : la traduction a toujours déjà commencé

Nul besoin, ici, de resituer l'importance ni l'héritage de l'œuvre de Cervantès dans la littérature espagnole contemporaine (sur ce sujet, voir notamment CASTELLS MOLINA 1998). À la croisée des interprétations du *Quichotte*, Julián Ríos était lui-même revenu sur la modernité du texte majeur de Cervantès, à l'occasion d'un dossier consacré à la traduction pour la revue barcelonaise *Quimera* :

Escribir es, en varios sentidos, traducir. Y muy especialmente en nuestra época. No es extraño que la primera novela moderna y más "original", el Quijote, finja ser una traducción. Traduttore/Traditore: a partir de ese libro de libros, escribir será, en cierto modo, traducir. Y ya no habrá obras verdaderamente originales [...], sólo nos quedan "traducciones", reescrituras, copias insensatas. (Ríos 1981 : 30).

Ce commentaire souvent formulé par l'auteur galicien à l'égard du *Quichotte* rejoint la conception élargie de la traduction selon laquelle toute forme d'énonciation linguistique, par les opérations transformationnelles et herméneutiques qu'elle présuppose entre émetteur et récepteur, est déjà,

¹ En dehors du vaste concept de traduction culturelle que nous n'aborderons pas ici, la critique postcoloniale a également contribué à l'analyse de la traduction dans l'écriture romanesque. Voir, par exemple, le septième chapitre de la thèse doctorale de Kwaku Addae Gyasi portant sur les stratégies de traduction (« Writing and translation strategies ») dans plusieurs textes francophones africains : y sont analysées les techniques du calque, du rembourrage et de la glose (*cushioning*) ainsi que de la contextualisation d'expressions ou de termes qui pourraient s'avérer obscures au lecteur non initié à des langues comme le malinké ou au lingala (GYASI 1996 : 200-212).

en soi, un acte traductif.² Elle connaissait un intérêt croissant que George Steiner avait sublimé quelques années plus tôt :

Correctement interprétée, la « traduction » est une portion de la courbe de communication que tout acte de parole mené à bien décrit à l'intérieur d'une langue. Quand plusieurs langues sont en jeu, la traduction pose des problèmes innombrables, visiblement insurmontables ; qui abondent également, mais plus discrets ou négligés par la tradition, à l'intérieur d'une langue unique. [...] En deux mots : *à l'intérieur d'une langue ou d'une langue à l'autre, la communication est une traduction*. Étudier la traduction, c'est étudier le langage. (STEINER 1998 [1975] : 88-89)

Dans le cas restreint qui est le nôtre, cette conception du traduire (qui relève du *paradigme herméneutique*) aura une influence directe sur la poétique de *Larva*, où la traduction apparaît comme l'un de ses éléments clés. À l'origine, le projet de Ríos était d'éprouver au maximum le potentiel transformationnel de la langue espagnole :

Lo que me interesa es el significante "jondo": llegar al trasfondo de la palabra, hacer que "cante" y que no deje nada por decir. Exprimir las represiones, sacarles todo su "juego", para que se conviertan al menos en ex-presiones. En definitiva, lo importante es que la literatura llega a ser "liberatura", a múltiples niveles. Desde luego, me interesa muy especialmente este trabajo larvado [...] de la escritura, para que pueda revelarse o rebelarse lo reprimido. (CARRERA 1985 : 225)

Au cœur de ce projet *libérateur*, Ríos voulait faire sortir la langue espagnole d'un purisme de façade défendu pendant près de quarante ans par le régime franquiste :

[A]l año de vivir en Londres me metí en el proyecto narrativo de Larva, que iba para larga, y además para ancha, pues trataba de ensanchar el castellano y sacarlo de sus castillas para reflejar el mestizaje y el cosmopoliglotismo de la gran ciudad como resumen del mundo [...]. (Ríos 2007 : 10)

Dans le cas *Larva*, notre hypothèse est que la traduction n'y est pas pensée en termes de transparence ni d'équivalence sémantique mais apparaîtrait plutôt comme la mise en scène des propriétés transformatives du langage (autrement dit, de sa *traductibilité*) autant que comme une mise en abyme de la tradition littéraire, où les réécritures et traductions déterminent ses multiples embranchements et dont l'emblème serait peut-être le circuit traductif parcouru par les récits connus sous le nom de *Mille*

² Pour un aperçu du paradigme herméneutique de la traduction, on consultera, dans l'ouvrage de François Ost *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme* le sous-chapitre « Herméneutique : la traduction a toujours déjà commencé » (OST 2009 : 135-139).

et *Une Nuits* (l'un des hypotextes majeurs de *Larva*), une collection de fables qui, sur le grand œuvre de la littérature mondiale, s'est « révélée et réinventée par sa propre traduction » (FOEHR-JANSSENS 2016 : 122).

II. La poétique hétérolingue de *Larva* et le travail de la traduction

Le terme de *travail* est tiré de l'étude de Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue* (2014 : 111-123). À partir de cette notion, l'auteure propose de reconsidérer les dispositifs d'étrangement des langues de façon dynamique,³ sur base des commentaires d'Antoine Compagnon lorsqu'il explique que la citation « travaille le texte » et qu'il faut analyser « les forces qui [la] produisent comme travail » (extraits de Compagnon repris de SUCHET 2014 : 76). Un sens similaire se retrouve chez Deleuze et Guattari selon lesquels « plus une langue a ou acquiert les caractéristiques d'une langue majeure, plus elle est travaillée par les variations continues » (*ibid.*).

Le fait que, dans *Larva*, la traduction détourne les codes de l'espagnol s'impose rapidement à l'analyse. Il suffit de considérer l'*attaque* du texte – à savoir, les premiers mots qui correspondent à son entrée en fiction – pour s'apercevoir à quel point elle participe des phénomènes d'anamorphoses de l'écriture propre aux textes hétérolingues :

1. *El trífolio de nuestro Roman à Klee?*
Tresfoliando em nuestra folía à deux:
m'atrevo no m'atrevo, trevo a trevo,
hojeando las nocturnotas de nuestras
bacantes, aún por cubrir ((Busca, Gran
Buscón emboscado, a tus busconas em
el follaje...)) Ehe? Trevoé! Trevo
trevoso... [...] en un tris tras tres
atriburlarte a la NOTAS DE LA ALMOHADA 1,
 pág. 453.

A COGER EL TRÉBOL¹... A COGER EL TRÉBOL...,
cantaletaba la Bella Durmiente de
vaporoso camión negro y negra
cabellera mientras se abría camino en la
espesura de máscaras enserpentinadas
del salón de los espejos, A COGER EL
TRÉBOL... somnambulando risueña con los
brazos extendidos hacía las tres puertas
vidrieras abiertas a la noche boscosa: al
fondo, entre las sombras del jardín
trasero de la villa, relampagueaba una
hoguera.
 (*Larva* : 12-13)⁴

³ Suchet distingue quatre types de travaux de différenciation de la langue : la variation inhérente, la créolisation, le reste et le palimpseste.

⁴ Les références à *Larva* seront indiquées comme suit : première partie du titre en italiques (*Larva*), suivi de la pagination. Elles sont tirées de la première édition de l'ouvrage : Ríos, Julián. 1983. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelone : Edicions del Mall. Les autres références suivent le protocole habituel de rédaction.

Avant d'en venir aux commentaires sur les premiers cas de traduction, il est utile de fournir une explication sur le fonctionnement narratif de *Larva* : la logique du récit brise la lecture rectilinéaire et propose de commencer sur la page de droite (R1),⁵ qui raconte les aventures de la *Bella Durmiente* et de Don Juan pris dans les tourments d'une fête déguisée à l'occasion de la nuit de la Saint Jean. Ces deux personnages sont en fait Babelle et Milalias, le couple de protagonistes principaux dont *Larva* se présente comme le récit des aventures nocturnes. Certains termes et expressions de R1 renvoient à des notes de la page de gauche (R2) où ils sont alors déformés et commentés. Ce deuxième versant du récit correspond plutôt au « scénario de l'écriture, au commentaire [du] récit, c'est-à-dire, non plus l'univers fantasmagorique, produit de la fabulation, mais aux coulisses de ce scénario » (PAGÈS 2000 : 65). Enfin, certaines notes de la page de gauche se terminent parfois par un renvoi aux *Notas de la almohada*, les notes de l'oreiller (R3) composées par Babelle et traduites par Milalias, avec interpolations incessantes d'un certain Herr Narrator, exégète fou qui dédouble et détourne leurs propos à coups de commentaires érudits, humoristiques et malicieux (ses interventions envahissantes affleurent également en R1 et R2 au moyen de crochets perturbateurs). Les notes finales explicitent et remettent en contexte nombre d'allusions laissées incomplètes en R1.

S'il veut s'immiscer avec Babelle, Milalias et leurs doubles littéraires dans les mystères de Londres, le lecteur doit donc procéder à une lecture en spirale qui part de la page de droite, se prolonge dans les notes de la page de gauche pour ensuite arriver aux notes finales avant de revenir sur la page de droite et poursuivre son chemin. Ce procédé digressif requiert une participation active dans la (re)composition d'un récit unique et cohérent à partir de ses trois déclinaisons fictionnelle (R1), métatextuelle (R2) et contextuelle/métadiégétique (R3). À la fois spéculaire et fondée sur la réécriture, la narration permet ainsi bien des jeux de traduction à travers lesquels le lecteur peut apprécier tout un éventail d'affinités interlinguistiques.

Placé sous le signe inaugural du trèfle, *Larva* s'ouvre sur l'injonction de la *Bella Durmiente* (« *A coger el trébol* », qui n'est pas sans rappeler la comptine populaire du nord de l'Espagne entonnée à l'occasion de la Saint Jean : « *A coger el trébole* »). Elle cherche son chemin parmi une foule de masques dans un salon rempli de miroirs d'une villa (le « salón de los

⁵ Nous reprenons ici les conventions instaurées par Stéphane Pagès dans sa thèse doctorale portant sur l'analyse du discours dans *Larva* (2000).

espejos », la galerie des glaces) à l'entrée de laquelle brûle un feu de joie. La première note de la page de gauche part de cette injonction initiale qu'elle répète pour formuler des commentaires inspirés des propriétés sémiotiques et phonétiques du *trébol* :

- Le terme « trifolio » est une première traduction de l'espagnol vers l'esperanto (l'on peut aussi y entendre, par homophonie, le *trifoglio* italien à la signification identique). Dans un deuxième temps, par resémantisation, il appert que « trifolio » peut valoir comme néologisme espagnol (composé du préfixe tri- et du substantif *folio* : la feuille, la page). Le *trébol* initial devient alors métalangage, à la fois motif de la soirée et symbole d'un récit à trois niveaux que la double entente du terme « trifolio » concentre en tant que résultat d'une traduction de l'espagnol qui permet une resémantisation du terme dans la langue d'origine ;

- La suite de cette première note poursuit la déclinaison de *trébol* par traduction : l'expression *roman à clé* est détournée par un calembour translinguistique français-allemand en « roman à Klee » (où le substantif *Klee*, en plus d'évoquer l'esthétique du peintre allemand Paul Klee, renvoie au *trébol*) qui insiste une nouvelle fois sur la tripartition du récit en trois niveaux, en même temps qu'il suppose un jeu sur les identités qui n'est pas sans rappeler le thème central du masque et du travestissement littéraire ;

- La suite de la note joue sur des rapprochements phonétiques et sémantiques entre le « *trébol* » espagnol et le « *trevo* » portugais. À partir de leurs propriétés phonétiques, l'entame du texte se présente alors comme un retard, une hésitation dans l'entrée en (ré)écriture (« *m'atrevo no m'atrevo, trevo a trevo, hojeando las nocturnotas [...] aún por cubrir* »).

Ainsi, le concept de *travail* de la traduction permet de comprendre comment l'écriture de *Larva* se développe à partir de correspondances intra- et interlinguales pour former un réseau sémiotique qui redéfinit les modalités de l'écriture romanesque. L'espagnol – au même titre que les langues qui lui sont accolées – n'en ressort pas indemne, bien au contraire, il est à la fois amplifié et apparenté à d'autres langues par homophonie ou correspondances sémantiques. La traduction ainsi représentée trouve quelques points d'accroche avec les réflexions de Paul Ricoeur, pour qui traduire équivaut à « déprovincialiser la langue maternelle, invitée à [...] se percevoir comme étrangère » (RICOEUR 2004 : 17). Ríos a lui-même pointé la réaction aux provincialismes linguistiques et littéraires comme fondement de sa poétique :

Creo que, por ejemplo, Juan Goytisolo y yo compartimos una visión antiprovinciana de la literatura, un sentido rítmico de la escritura que intenta apelar a lo que [T. S.] Eliot llamaba 'imaginación auditiva'... (JIHAD 1988 : 43)

L'imagination auditive se définit comme « un goût de syllabes et du rythme qui va bien au-delà des niveaux conscients de la pensée et des sensations, qui revigore chaque mot ». ⁶ Il est à ce titre manifeste, dans les exemples qui précèdent, de voir que la traduction dépasse largement le cadre des transpositions sémantiques. Dans les ouvertures suggérées à la fin de sa thèse, Pagès pointait déjà ce travail multiple de la traduction qu'il rapprochait du *transluding*, vocable inventé par James Joyce dans *Finnegans Wake* pour définir la traduction comme jeu d'écriture (PAGÈS 2000 : 479-480).

III. Les dispositifs textuels du transluding dans Larva

Deux principes ont gouverné l'analyse du travail de la traduction : le premier, inspiré par le texte de Roman Jakobson, « On Linguistic Aspects of Translation » (1959) offre une première répartition des procédés traductifs de *Larva* selon trois catégories : la traduction interlinguale (ou traduction *proprement dite*), la traduction intralinguale (ou *reformulation*) et la traduction intersémiotique (ou *transmutation*). Pour des raisons qui tiennent à la longueur du présent travail, la dernière catégorie, bien que révélatrice de nombreux procédés d'écriture dans *Larva* et transversale dans l'œuvre de Ríos,⁷ a été écartée.

Le second principe d'organisation est repris de l'ouvrage du Groupe μ *Rhétorique générale*. Il s'inspire du classement entre figures de style (et particulièrement entre métaphores) selon qu'elles établissent des relations entre des éléments présents dans le discours ou absents du discours mais dont on peut retrouver virtuellement la trace dans le texte : on parlera de métaphores *in praesentia* si le terme comparé et le terme comparant sont explicités dans le texte et de métaphores *in absentia* lorsque seul le comparant est représenté (GROUPE μ 1982 : 111-112). De façon analogue, la traduction *in praesentia* désignera les cas de traduction *intratextuelle*, où

⁶ Citation originellement tirée de *The use of poetry and the use of criticism* mais reprise dans Gardner, Helen. 1975. *T. S. Eliot* (trad. Claude Guillot). Paris : Seghers : 12.

⁷ À côté des essais-fictions de Ríos qui ont trait à l'art pictural, l'on peut citer le roman *Monstruario* (1999) qui raconte les expériences hallucinées du peintre (fictif) Victor Mons au cours de ses années berlinoises.

termes original et traduit se font face (par exemple dès l'attaque du texte avec les jeux de correspondances interlinguistiques autour du *trébol*), tandis que traduction *in absentia* renverra aux cas de traduction *intertextuelle* où seul le terme ou l'expression traduit(e) est représenté(e) :

	Interlinguistique	Intralinguistique
<i>In praesentia</i> (intratextualité)	Rapport en présence de segments issus de systèmes linguistiques différents.	Rapport en présence de segments issus d'un même système linguistique.
<i>In absentia</i> (intertextualité)	Segments de texte renvoyant vers d'autres textes en langue étrangère.	Segments de texte renvoyant vers d'autres textes de la même langue.

La répartition proposée impose deux remarques. La première concerne la délimitation des systèmes linguistiques dont il convient de rappeler le caractère essentiellement fonctionnel. Comme le montre Myriam Suchet, la littérature ne cesse d'entretenir un rapport ambigu à la conception (monolingue) de *la* langue une et indivisible dont elle participe à l'institutionnalisation en même temps qu'elle y trace « des lignes de fuite qui rende "la langue" toujours plus étrangère à elle-même » (SUCHET 2014 : 72). La séparation linguistique n'est donc pas un donné absolu et l'hétérolinguisme littéraire dessine bien souvent des territoires aux frontières linguistiques mouvantes. Par ailleurs, la confrontation entre traduction interne et traduction externe pose la question de leur réelle distinction : « sommes-nous si assurés de savoir ce qu'est *une* langue pour soutenir, comme le fait la théorie restreinte, que la traduction n'a pas cours au sein de la langue, mais seulement aux frontières qui la sépare des autres langues ? Précisément, en quoi consiste les frontières de *la* langue ? » (OST 2009 : 138). Aussi les deux formes de traduction sont à considérer comme les extrémités d'un *continuum* le long duquel s'établissent des correspondances (intra-/inter)linguistiques qui seront perçues par le lecteur comme plus ou moins étrangères.

L'autre ligne de partage entre le caractère intra- ou intertextuel des procédés de traduction s'avère essentielle dans la mesure où elle distingue les deux versants de la poétique riossienne : l'intratextualité suppose avant tout une approche sémiotique à travers les correspondances (sémantiques, phonétiques) entre les signes ; l'intertextualité nous entraîne dans le vaste

domaine de l'intersubjectivité bakhtinienne, de l'impossible neutralité des mots et de l'altérité discursive où chaque voix « ne peut jamais être qu'une voix seconde dans le discours » (TODOROV 1981 : 106) : « quel que soit l'objet de la parole, cet objet, d'une manière ou d'une autre, a toujours déjà été dit [...]. Les mots ont toujours déjà servi et portent en eux-mêmes les traces de leurs usages précédents » (*ibid.* : 98). En outre, la traduction intertextuelle, détournée sous la plume riossienne dès lors qu'il s'agit d'en faire le principal moteur de composition d'un chapitre, renoue avec l'une de ses disciplines sœurs aujourd'hui connue sous le nom d'adaptation. Ces cas de traduction *in absentia* sont liés à la question de la pluralité des voix inscrites dans tout acte de parole et d'écriture. Ils seront ici peu abordés pour faire place aux commentaires sur les jeux de correspondances linguistiques *in praesentia*. Signalons simplement, en guise d'ouverture à de futures études, que l'éventail des procédés va de la traduction de courts extraits littéraires (*Larva* foisonne par exemple de références à la littérature shakespearienne, ainsi qu'en témoigne d'emblée la seconde partie du titre, traduction détournée de la pièce *Midsummer Night's Dream*) ou de courts textes consacrés (proverbes et sentences bibliques) à l'adaptation de séquences plus longues : le troisième chapitre de *Larva*, « *El Holandés Errante* », consiste notamment en une adaptation de *The Hunting of The Snark* de Lewis Carroll sous forme de réécritures par détournement et de traductions de certains passages⁸.

Toutes ces stratégies trouvent leur fondement dans la réécriture du mythe de Don Juan et la reprise de ses myèmes essentiels, parmi lesquels le triptyque du séducteur (Milalias), de la quête du féminin (Babelle) et du Commandeur (Herr Narrator) : « l'insertion de ces myèmes dans la fable de *Babel* s'effectue à travers un jeu complexe de réductions et d'amplifications, d'analogies, de symétries et de transpositions » (CHAMPI 2007 : 228). Irleamar Champi a montré comment l'écriture de *Larva* prolongeait les sillages donjuanesques, creusés en tous sens par des siècles d'interprétations : aussi, la matière littéraire initiale se révèle-t-elle multiforme et, partant, sujette à de nouvelles métamorphoses. Ainsi, par exemple, le Commandeur de l'œuvre de Tirso de Molina devient, par l'entremise de Herr Narrator, l'*ecomentador* (*Larva* : 12), un insidieux copiste polyglotte voyageant entre les langues à partir du récit fragmenté composé en R1. La figure de Babelle, dont le nom fut choisi par Milalias en

⁸ En effet, si la plupart des procédés traductifs sont intertextuels et font intervenir de courts segments d'autres discours, la traduction participe aussi de la réécriture d'un hypotexte et donc de la transformation *hypertextuelle*, à l'instar de ce chapitre inspiré du poème de Lewis Carroll.

raison des trances plurilingues, renvoie, comme son surnom le suggère, à « l'origine de la diversité des langues » (CHAMPI 2007 : 239). Elle incarne l'objet des convoitises de Milalias qui, en traduisant les notes de sa compagne (R3), forme l'orgueilleux dessein de *traduire Babel(le)*. Au lecteur d'imaginer le tohu-bohu linguistique qui aura déterminé les modalités de la traduction :

Eres la protagonista que yo [Milalias] andaba buscando, le había dicho in illo tempore, cuando se encontraron por azar en la estación de Paddington [...]. Le halagaba a ser un personaje de novela? La bautizó Babelle (pronúnciese Babel) quizá porque solía balbucear en sueños, litanie polyglotte, en múltiples idiomas y dialectos nocturnos. (Larva : 40)

Enfin, Milalias, dont le nom fictif parodie le *Burlador* (*mille alias*), se répand avec ardeur dans toutes les modalités de l'écriture : « *[u]n hombre sin nombre. Sí, porque los tiene todos. Llamémosle, para abreviar: Don Johannes Fucktotum* » (*ibid.* : 12). L'impénitent séducteur se confond avec le jongleur du verbe : par ses audaces rhétoriques et expérimentations traductives, les plaisirs de la chair s'incarnent avant tout dans les corps-à-corps linguistiques.

III.1. La traduction in praesentia : brouiller les frontières du castollano

Larva, nous l'avons dit, peut se lire comme un exercice de style visant à accroître le potentiel expressif de la langue espagnole : dans la note de la jaquette censée offrir un aperçu des verdeurs littéraires à venir, son écriture y est présentée comme « *[u]na juerga de jergas y lenguajes que se confunden promiscuamente con el castollano para dejarle cada vez más ancho y aquirotado* » (nous soulignons). Le mot-valise *castollano* (*casto/chaste* et *castellano/castillan*) représente une conception puritaine de la langue qu'il faut à présent dévergondner par les saillies du verbe métissé : aux commencements du projet de *Larva* – soit la fin des années 60 –, le castillan, alors engoncé dans les prétentions nationalistes d'un franquisme au crépuscule de son règne, incarnait l'archétype de la langue morte réfractaire aux jeux rhétoriques et aux innovations de l'entre-langues, deux traits stylistiques fondamentaux de l'œuvre riossienne célébrés à hue et à dia par ses protagonistes principaux tout au long du cycle de *Larva*. Ainsi, par exemple, l'ouvrage de critique-fiction *La vida sexual de las palabras* met en scène trois personnages de *Larva* (Babelle, Milalias et Reis,

leur mentor) devisant de leurs affinités littéraires et artistiques. Les rapports entre le plurilinguisme, la rhétorique, l'érotisme et la (re)création s'y entremêlent constamment :

*Las palabras— dijo ella [Babelle]— se funden y fundan una nueva lengua.
Y la desenfundan—dijo Milalias.
El verbo en carne viva—dijo ella. (Rios 1991: 146)*

Volviendo a la energía sexual, al pansexualismo del origen—dijo Reis—, a esta libido que precede a la literatura, es evidente que el lenguaje es una copulación generalizada, entre verbos, signos... (ibid.: 148)

La retórica es, en el fondo, una erótica —dijo Reis—. Las figuras del discurso son posturas e imposturas eróticas. La retórica de Fontanier, por ejemplo, es la Kama Sutra de la lengua francesa. (ibid. : 149)

Polifonía, polimórfica y perversátil —puntualizó, ya contagiado, Reis— Yo creo que esos acoplamientos prohibidos de las palabras-maletas o mulatas inquietan o a veces producen rechazo porque muestran que toda escritura e incluso toda palabra es palimpsesto. (ibid. : 152-3)

Par ailleurs, dans l'extrait de la jaquette repris plus haut, les deux modalités de l'écriture de *Larva* présentées au point précédent sont explicitement mentionnées à travers la confrontation intratextuelle (on y parle bien de mélanges linguistiques) et la réécriture intertextuelle par allusion au Quichotte qui viendrait alors (ré)inséminer le castillan de l'intérieur pour en élargir l'horizon des possibles (*más ancho*).

Les cas de traduction *in praesentia* visent avant tout à raviver le potentiel expressif de la langue espagnole par effet de convergence sémantique et phonétique avec d'autres idiomes. Ainsi de la première scène qui suit l'ouverture du roman, où deux femmes blondes s'affairent autour d'homme vêtu d'un costume de Merlin :

2. *Qué dice? : Tré...-bol?!? :*
Caso como somna o sona, en su eco. En su ecolalia. Ved o ir a / Para! No echas más leña al juego... Al final, qué tranca, como un tronco. El ceporro!, enfaldado bajo sus minifalderas. Caído, el tocón.../ De tal palo, tal as/ Corta ya. Tala, en este tálamo boscoso, falaz felón/ Fälla! Felación! : V. NOTAS DE LA ALMOHADA 2 y 3, págs.. 457-460, 460-461.

A coger el trébol...
*Vad säger hon ?? Qu'est-ce qu'elle dit ?, preguntaron a una dos blondulantes ondinas [...] apretándose contra un Mago Merlín de largas barbas de algodón y capirote estrellado. Att plocka klöver. À la cueillette du trèfle.
(Larva : 14-15)*

L'extrait présenté ici s'avère déterminant dans la mesure où il en révèle implicitement les fonctionnements. Sa place centrale (celle de la première scène qui suit l'ouverture du roman) et son écriture chargée en procédés ludiques (que confirme le détournement agacé « *no eches más leña al juego* ») confirme son importance stratégique. Le choix du suédois (*sueco*) comme première langue mise en scène⁹ permet le jeu de mots par enchaînement « *en su eco* » que le narrateur malicieux de la note ne manque pas de relever. L'écriture de *Larva* est en effet construite selon un système d'échos qui évoquent ces cas de traduction instantanée ou de *traducson*, décrits par Gérard Genette comme des « transformation[s] [...] homophonique[s] [...] destinée[s] à donner d'un texte un équivalent phonétique approximatif, en employant d'autres mots, de la même langue on non » (GENETTE 1982 : 60). Pagès pointait d'ailleurs l'homophonie translinguistique comme l'un des principes clés de l'écriture de *Larva*, « une homophonie interlangue par la transgression d'un système linguistique qui permet de donner une nouvelle signification et donc un nouveau référent aux mots » (PAGÈS 2007a : 57). Ríos explore ainsi le champ des correspondances phonétiques entre les langues où l'espagnol reste néanmoins « base commune de l'écriture » (PAGÈS 2000 : 220). À partir de l'indice livré par le narrateur sur l'importance du suédois commence alors un jeu de résonances phonétiques entre l'espagnol et les langues scandinaves :

- le vocable « *trébol* » fait résonner, dans R2, les substantifs « *tré* » et « *bol* » islandais (respectivement arbre et tronc) ;
- les jeux paronymiques translinguistiques entre « *tal as* » (espagnol, détourné de l'expression *tal palo, tal astilla*), « *Tala* » (infinitif suédois, « dire », « raconter » et dont la deuxième note de l'oreiller qui suit nous apprend qu'il réfère également au prénom d'une fille au pair suédoise qui fut l'une des conquêtes de Milalias) et « *tálamo* » (espagnol, le lit conjugal) ;
- l'allitération finale rassemble les termes espagnols et suédois « *falaz, felón/ Fälla! Felación!* ».

La *traducson* se double de procédés de traduction proprement dits. En effet, loin d'être l'apanage de l'homophonie et de la paronymie, la poétique de l'écho de *Larva* s'applique également au plan du sémantisme. L'extrait repris ci-dessus en donne plusieurs exemples de traductions interlinguales *in praesentia* :

⁹ Le suédois n'est pas la première langue étrangère reprise dans *Larva* mais bien la première qui fasse l'objet d'un développement plus important sur les trois niveaux du récit.

- les questions équivalentes « *Vad säger hon?* » (suédois) et « Qu'est-ce qu'elle dit? », formulées simultanément par Tala et Gisèle – les filles au pair suédoise et monégasque avec lesquelles le lecteur fait plus ample connaissance au cours des notes finales 2 et 3 – afin de connaître la signification des exclamations de Babelle (« *A coger el trébol* ») qui leur sera fournie à la fin du paragraphe. Leur question est d'ailleurs reprise en espagnol par le narrateur en R2 (« *Qué dice ?* ») pour initier ensuite un jeu de correspondances phonétiques et sémantiques entre l'espagnol et les langues scandinaves ;
- en R2, les substantifs islandais « *tré* » et « *bol* » (transpositions phonétiques du « *trébol* » espagnol) constituent le point de départ au développement d'un champ lexical autour du nom *arbre* : « *Ved* » (suédois, le bois à bruler), « *leña* » (espagnol, sens similaire au *ved* suédois), « *tranca* » (espagnol, le bâton), *tronco* (espagnol, le tronc), « *ceporro* » (substantif espagnol qui désigne le vieux cep à brûler) qui terminent par une explicitation de la portée érotique de tous ces substantifs. Elle annonce le contenu des notes finales correspondantes (celles-ci se terminent en effet par une scène de fellation entre les deux filles au pair et Milalias) ;
- les rapports sémantiques entre « *falaz felón* » (fallacieux félon) et « *Fälla* » (substantif suédois signifiant « le piège », qui peut aussi être employé comme un verbe).

Entre la traduction *in praesentia* sous forme de glose interlinguistique et celle des multiples possibilités de son et de sens suggérées par les chemins de traverse de l'entre-langues, l'écriture de *Larva* opte plutôt pour la deuxième tendance qui fournit au lecteur assez d'informations pour poursuivre la lecture via un noyau de termes qui jouent surtout sur les possibilités d'extension de l'expressivité des idiomes. En suivant les théories poétiques de Michel Riffaterre, on peut considérer que l'écriture de *Larva* consiste en variation autour d'une *matrice* (RIFFATERRE 1983 : 33) composée d'un son particulier ou d'un mot central dont elle exploite simultanément l'expressivité et les associations sémantiques possibles. Libre au lecteur de se muer, l'espace d'un instant, en traducteur pour remonter les méandres souterrains qui gouvernent le déploiement de la signifiante :

6. *Chupa?:*
Chúpate ésa!

7. *Abba, si es poposible que papase de mimí est calidoscopo...: Si, neno, demasiado cálido. Y babélico.*

Qué lío..., y a la colosal domadora que seguía latigueando y blandiendo, C'est la bouteille à l'encre!..., su botella negra. Es la botella de la batalla...

Cambia de motto. Otro aún más cálido! Kuna joto kalo... Aguardiente! Firewater! Eau de vie! Acqua di Vita, -tan peleona...

8. *Su agilidad de lingua franca...: Swahili agílísimo! Yes, bwana. Y tan musicálido... Oh la la! ... Pita! Toka! Fa fa!*

9. *Mate? Una botella de saliva?!?!: Mate! De silabazos... Toma mate, y traga saliva! Y no olvides que la diva botella, Chupa!, iba pasando de boca a boca...*

10. *La dive fiole est vide... Évidemment! Una botella sólo de palabras! Nena: al pan ya pan y al vino wino.../ Chupa, chupatinas! C'est la bouteille à l'encre!*

11. *Kwa-Kwa!: Bye-bye, batalladora gansa... Se acabó la batalla de la boteilla.*

Chupa!,⁶ se la arrebató, de un salto, la esbelta guerrera toda pintarrajeada de la máscara africana (: orlada de rafia y con dibujos geométricos de colorines) que arrojaba a lo alto, y recogía al vuelo, su azagaya emplumada. Mama!, y empinó ansiosa la botella. Baba!,⁷ baboseando y a lengüetazos.⁸ Chupa ya mate!,⁹ escupió, tirando la botella. Y se fue dando traspiés exagerados a ritmo de samba, Cua! Cua!, con gangoseos de guasa.

(Larva : 46-47)

Tout l'extrait est ici centré autour du mot-noyau « *botella* », objet des convoitises, qui se prolonge en français et en swahili (avec également des termes en anglais et en italien qui tournent autour de la boisson), mentionnés explicitement pour permettre au lecteur de comprendre les associations interlinguistiques en jeu. Le terme « *Chupa* » peut par exemple référer à l'indicatif présent espagnol (*chupar*, sucer) mais aussi au substantif swahili (la bouteille) et la tournure « *Chupa ya mate* » se comprend alors autant en swahili (une bouteille de salive, traduit dans la note 9) qu'en espagnol (suce donc du maté). La traducson *in praesentia*, du « *vino* » espagnol au « *wino* » swahili (l'encre) détourne l'expression originale espagnole *llamar al pan pan y al vino vino* et rappelle l'expression française du début de l'extrait pour exprimer une confusion (« c'est la bouteille à l'encre »). Dans la même logique de traduction interprétative qui permet de connecter les éléments de ce vaste réseau sémiotique, le redoublement de préposition swahilie *kwa*, écho du « Cua ! Cua ! » en R2 doit être traduit en anglais (*by*) pour interpréter dans la dixième note un complexe jeu de traductions phonétique et sémantique. Son expressivité onomatopéique (il est en effet associé au cri de l'oie) constitue une tendance majeure du texte qui invite constamment à passer l'épreuve du gueuloir.

À prendre l'écho comme principe poétique fondateur de *Larva*, la traduction interlinguale devient alors l'extension, par translinguisme, de procédés d'écriture qui touchent à la langue espagnole dans toutes ses variations : ainsi, dans le chapitre « *Algarabía* », la traduction intralinguale se révèle particulièrement importante dans la mesure où elle préside à son élaboration. Dès son ouverture, le lecteur remarque que le chapitre est entièrement composé de mots d'origine arabe intégrés à la langue espagnole :

Ronda de máscaras con rabeles, laúdes. En auge la zambra del zaguán: los cafres, sobre la tarima samba que samba a alaridos guitarreos matraqueos tamborilazos. (Larva : 189)

Cette contrainte, qui n'est pas sans rappeler les techniques d'écriture de l'OuLiPo, génère par exemple des effets poétiques sous forme de tournure métaphorique :

Olas de aceite ?, contra el malecón. Oleadas. Hale! Alboroto y albórbolas en la alfombra añil con cenefas de azucenas [...]. (Larva : 191. Nous soulignons)

Dans cet extrait, la paraphrase arabisée que nous avons soulignée (une possible traduction en français qui tiendrait surtout compte du sens serait « le tapis indigo aux bordures de lys ») sert de métaphore au terme espagnol *mar* (la mer) qu'il eût été impossible d'employer en raison de ses racines romanes :

Así que se producía esa metaforización continua, por tener que romper o ampliar esas limitaciones del lenguaje, para decir cosas que no se podían decir directamente; pero sí por medio de esas traslaciones metafóricas (ORTEGA et RÍOS 1985 : 232. Nous soulignons)

Par le terme « *traslaciones* », désignant aussi bien le transfert au sens large que la traduction, Ríos révèle la contrainte générale (une sorte de traduction *in absentia* sous forme de conversion étymologique) qui régit l'ensemble du chapitre.

L'organisation spéculaire du roman¹⁰ permet néanmoins bien des procédés de traduction *in praesentia* qui débordent d'ailleurs souvent des

¹⁰ Nous ne reviendrons pas ici sur l'importance du *miroir* comme mise en abyme du fonctionnement de la narration et de l'écriture. Rappelons seulement que le premier paragraphe de *Larva* situe d'emblée l'action dans un « *salón de los espejos* » dont la fonction métanarrative se vérifie immédiatement par la confrontation de deux niveaux de récit (la fiction en R1, les notes en R2) et le recours à la traduction pour expliquer l'organisation du texte.

cas de traduction intralinguale, R2 n'étant pas soumis à la contrainte lexicale de R1 :

6. *Bab? El?:*
La Sublime Puerta Estrecha!
Babelmandeb! La puerta de las
lágrimas por donde salimos a este
valle...

Bab bab...,⁶ el Alí Babá abotargado de
la botarga escaqueada, Bab bab⁷... –
con su babismo, casi entre las patatas
de la tahonera pandorga, como un
talego,⁸ despatarrada en su sofá.

7. *Bab? Es puerta?:*
A espuestas! Es babieca baboso, Bab
bab, en algarabía: Ábrame las
puestras, mora, morilla, de un bel
catar...

Y Alí Babá, fanfarroneando: Alforfón,
rájate. Ca! Alcacer, rájate. Ca !
Ajonjolí,⁹ rájate. Ya ! Albricias!¹⁰,
encandilando ante la tahonera
patiabierta : Qué alhaja carmesí...¹¹

8. *De tal ego, tal lega... Metida en*
harina?:
De otro costal! A las molas... Qué
hembrollo y qué bollicio. Al bollo,
vivo, de tu panadera [...].

9 *Sésamo!/? Tu restes Baba?:*
Ba! Bah! Sexe-âme, ouvre-toi! Y mi
alma entre piernas caliente se va...

10. *Qué alegría!:*
Sésamo, ha brete a brete, ábrete ya!

(*Larva* : 192-193)

11. *Un rubí con reflejos morados?:*
Una joya indiscreta, rosa y negra,
reluciendo pulposa en el negro
terciopelo de la boca de la caverna.

Cet extrait repose sur le développement par homophonie de son [bab] qui trouvent plusieurs actualisations (ou traductions) parmi lesquelles le terme arabe « *Bab* » (la porte)¹¹, traduit une première fois au moyen d'évocations à la *Sublime Porte* de Constantinople et à la *Porte des larmes* (« *la puerta de las lágrimas* », traduction de l'expression originale *Bab-el-Mandeb* que l'on retrouve dans la sixième note en R2). La septième note lève ensuite les obscurités par une confrontation explicite (« *Bab? Es puerta?* »). D'autres cas de traduction intralinguale sont très symptomatiques du rapport herméneutique entre R1 et R2 : la « *tahonera* » de la page de droite est traduite dans la huitième note en « *panadera* » (la boulangère), de même que la « *alhaja carmesí* » (le bijou rouge cramoisi)

¹¹ On peut certainement expliquer ce xénisme qui cadre moins dans l'ambition générale du chapitre par son aspect onomatopéique : en effet, nous l'avons déjà souligné, bien des termes étrangers intégrés dans *Larva* semblent avant tout se justifier par leur pouvoir expressif.

est repris deux fois dans la note 11 qui en explicite la portée érotique (« *rubí* » et « *joya [...] rosa y negra* »).

Les rapports translinguistiques entre les mots se révèlent encore plus complexes dès lors que l'interprétation du texte se transforme à nouveau en une véritable activité de traduction où le lecteur descend et remonte les méandres des opérations de transferts linguistiques sous-jacentes. Par exemple, la Sublime Porte mentionnée dans la sixième note vient d'une traduction de l'arabe *Bâb-i Âli* qui n'est pas sans rappeler le nom d'Ali Baba, lui-même présent en tant que personnage déguisé en R1. Son intrusion se poursuit par plusieurs procédés de détournement inspirés de la phrase « *Sésame, ouvre-toi* ». ¹² La traduction attendue « *ábrete, sésamo* » a été substituée par trois autres phrases arabisées (« *Alforfón, rájate* » ; « *Alcacer, rájate* » ; « *Ajonjolí, rájate* »). Le rapport synonymique entre « *Ajonjolí* » et « *Sésamo* » est explicité par une note en R2 qui se poursuit par un détournement ironique de l'expression française originale.

On retrouve également, dans ce chapitre, une autre modalité de la traduction intralinguale *in praesentia* sous forme d'emballage lexical :

Y a la alcahueta ojizaina, tocada con una toquilla o chía apolillada, a alaridos: Se alquilan huríes! Baratas, baratas. Odaliscas con argollas. Unas alhajas! A engarzarse sobre las otomanas. Vaya una taifa!: recúa de acémilas zoquetes adoquines zamacucos mamelucos alcornoques baldragas bodoques badulaques ante la taquilla (Larva, p. 205. Nous soulignons).

L'extrait accentue l'expressivité du langage par amplification en présentant un *groupe* (« *taifa* » – « *recúa* ») de gens *peu malins* (les substantifs compléments du nom « *recúa* » accolés l'un à l'autre) prêts à s'attirer les services de *houris ottomanes*.

Mais, plus que le quatrième chapitre, c'est bel et bien l'ensemble du texte qui est parcouru par cette pulsion synonymique : nombreux sont les passages construits sur la répétition de sèmes communs qui orientent la lecture de façon réticulaire en brisant la linéarité attendue. ¹³ Dans l'extrait suivant :

¹² Il n'est pas anodin de constater que, dans le présent exemple, création, adaptation et traduction se confondent : la célèbre formule *Sésame, ouvre-toi* est en effet reprise de l'une des histoires que l'orientaliste français Antoine Galland aurait recomposée à partir de légendes orales. Dans *Larva*, les réécritures de cette phrase en un espagnol arabisé sont donc inspirées d'une phrase dont l'origine matérielle la plus probable est un texte écrit en français renvoyant lui-même à un imaginaire oriental dont l'identification précise demeure malaisée.

¹³ La structure du texte qui détermine une lecture de droite à gauche allait déjà dans le sens d'une défamiliarisation de la lecture.

Un fósforo, Lucifer? Y le enciendo la pipa con una cerilla y una reverencia, al diablo estupefacto. (Larva : 29)

Les jeux de traduction qui apparaissent dans l'interrogative se dédoublent si, derrière leur sens commun, l'on tient compte de leurs racines étymologiques. L'interpellation faite à un cracheur de feu, revêtu du sobriquet de Lucifer, révèle un premier jeu de correspondances interlinguistiques entre l'espagnol et le néerlandais (*fósforo* et *lucifer* signifiant l'un et l'autre « allumette », répété une deuxième fois en espagnol par « *cerilla* ») qui en cache un autre entre le grec et le latin sous le sens étymologique commun de « porter la lumière » (*φως φέρω* et *lux ferō*). Le jeu s'explique en partie par le fait que la personne qui propose une allumette au cracheur de feu est une hollandaise dont l'arrivée bruyante offre d'ailleurs au lecteur averti d'autres correspondances interlinguales : « *la holandesa de la cofia alada [...] que venía klomp ! Klop ! Con sus zuecos cluecos* » (nous soulignons). Une fois encore, l'onomatopée signifie au-delà du bruit qu'elle est censée représenter de façon iconique.

Le terme « *pipa* » sert alors de mot-noyau, aux paragraphes suivants, à tout un maillage sémantique :

9. *Silencio!*

Toma pipa... Como aquella noche, en el fumadero de Park Walk, con la Reina de la Noche, cuando intentó inculcarte, qué anomalía, uno de sus caprichos... La mala pipa, God ! Miches !, del mal. Gaude mihi.

10. *Shit on !:*

Sh! Put that in your pipe, Monsieur le pipeur, and smoke it. Sí, fúmate todo eso. Fume ta pipe!

1. *En la inopia...:*

La atmósfera retenía voluptuosos aromas...

2. *Pasando de mano a mano...:*

Y de bocacha en bocacho, mi cuate.

3. *Plus ça change... :*

C'est du kif !

Pipe down⁹, sacudiendo su pipa en ascuas hacia el jardín. Sh! Chitón!¹⁰ No juegues con fuego, pizpireta. Ya sabes lo que pasa. Ah, chisporroteo, y se apaga. Quieres que te cuente el cuento de la mala pipa ¿, y se volvió a (: la aldeana holandesa se había esfumado, por entre el tumulto del salón) la puerta vacía.

Pipe dream ...,¹ murmuró Don Juan, para su capote. Calidoscopio onírico de una noche de verano. Si es posible, que pase de mí... Es la misma?² Calumetamorfois, sí. Todo se va en humo, en humor? Kif-kif³. Oui, El despiporren! Esta noche parece que todos se lo están pasando pipa. Menos nosotros dos..., espiando desde su escondrijo a la Bella Durmiente.

(Larva : 28-31)

Si l'on s'en tient aux déclinaisons du terme « **pipa** » en espagnol, en anglais, en français, l'on remarque qu'il initie un réseau isotopique très dense dans lequel les enchâssements s'établissent par transpositions phonétiques et traduction *stricto sensu*. Celles-ci œuvrent non seulement à des niveaux de sens inférieurs au syntagme, permettant ainsi une resémantisation du terme et l'ajout de sens qui ne se seraient pas révélés sans le travail en des jeux de transferts linguistiques (aux expressions *pipe down* et *pipe dream* s'ajoute par exemple un sens plus littéral que leur sens conventionnel) mais également à travers un jeu d'associations sémantiques qui sont elles-mêmes repérables à des niveaux de sens inférieurs au syntagme que ce soit par création verbale (*calumetamorfosis*) ou par resémantisation (*chisporroteo*, *despiporren*). Plusieurs termes reliés à ce mot-noyau subissent donc les mêmes transformations : ainsi, par exemple, du jeu de mot translinguistique par enchaînement « *la mala pipa, God ! Miches !* » (dont l'origine latine se trouve d'ailleurs à la fin de la même note) et des variations phonétiques et sémantiques autour de la fumée (*fumadero* – *esfumado* – *humo* – *humor*).

Enfin, la traduction *in praesentia* préside à l'élaboration de deux chapitres en tant que contrainte d'écriture : « *Algarabía* » (principalement sous forme de correspondances étymologiques entre les racines romanes et arabes de la langue espagnole) mais aussi « *Cantor, los números cantan* » (le deuxième chapitre) dans lequel la progression de la trame est déterminée par les correspondances intra- et interlinguales des chiffres allant de 0 à 8.¹⁴ Les quelques exemples repris ci-dessous illustrent cette progression :

Cero no ser..., con el pulgar y el índice de la mano izquierda hizo un cero.

[...]

Uno dos, ..., Don Juan se sacó de la capa, con presteza de prestidigitador [...]. Unodós... Unodós... enseyando en tono monótono.

[...]

One-to-one-two..., tuntuneaba con su voz elpañada y embozado, Don Juan.

[...]

Alunados! Anulados! Dose-à-dose. El huno y su alumna...

[...]

((Divida? Di vida ... « Join, or Die », —motto perpetuo para estar-dos-unidos [...]).
(*Larva* : 83-87)

À la fin du chapitre, le huit est alors renversé par Milalias (Don Juan) qui, d'un geste impudent, refuse de conclure pour s'en remettre à l'infini :

¹⁴ Ce rapport de l'écriture et des nombres rappelle les traditions kabbalistiques, dont le principe de la combinatoire n'est pas sans exercer une certaine influence sur la poétique de *Larva*.

Mire, Mister Rays..., dijo entregándole brusco el mamotreto al alquimista guedejudo. No sé si es un tres o un ocho, añadió abstraído, señalando un garabato en la página emborronada de guarismos.

[...]

Finito in finito!, bufoneó Don Juan arrebatándole el mamotreto de contabilidad al alquimista. Miró los guarismos, pasó violentamente la hoja. Ok! Y con una pluma ((de ganso?)) de su sombrero, In hoc signo vinces!, rubricó la partida doble :
(*ibid.* : 115-117)

Les deux points du paragraphe annoncent en effet le signe de l'infini, représenté figurativement sur l'ensemble des deux dernières pages du chapitre. Ce geste et sa signification sont explicités en R2 : « *ocho echado y máscara, larva retorcida en sortija doble, signo de una noche sin fin ni inicio (infinit!), en cinta de Möbius, que alumbrará al alumbrado* » (*ibid.*: 116). Ici encore, la traduction joue son rôle révélateur à travers l'« infini » catalan qui fait résonner en lui-même *nit* (nuit) pour condenser sous un même syntagme la « *noche sin fin* » de l'écriture et de la lecture.

La cohésion textuelle de *Larva* tient donc à l'intensité de la charge sémique qui préside au déploiement et aux enchâssements de ses isotopies: un terme de base est en effet décliné sur plusieurs niveaux de sens dans un mouvement de babélisation qui accentue plus encore l'intensité du réseau sémiotique. Il en résulte une signification extrêmement mouvante qui, par équivocités, homophonies et synonymies intra- et interlinguales, s'inscrit en faux contre les réductions de la langue à une vaste nomenclature. Chaque terme apparaît comme l'élément d'une chaîne traversée par l'infini mouvement de la sémosis, celui du sens sans cesse remis sur le métier de l'écriture.

Le travail de la traduction n'est donc pas tant une épreuve de l'équivalence que son dépassement par recontextualisation dans un environnement linguistique parfois inattendu qui impose une lecture créative par de nouvelles interprétations. La traduction passe par un ensemble de variations autour d'un mot-noyau qui déverse dans le discours tout son suc expressif et dresse entre les langues des arches de concorde via des procédés d'appariements sémiotiques et phonétiques. Ce mode de composition détermine une organisation réticulaire de la signifiante à partir de laquelle les mots se répètent et se font écho par-delà les frontières de la langue espagnole.

IV. Une philosophie riossienne du langage et de la traduction

À l'aune des expérimentalismes littéraires qui l'ont précédé (que l'on songe à *Finnegans Wake*), il est un truisme de voir en *Larva* le grand œuvre de l'altérité. Mais l'on peut tout autant considérer son projet comme la recherche d'identité par les explorations d'un langage qui se redécouvre dans toute sa diversité – au moment de la composition du roman, nous sommes au crépuscule du franquisme et de ses purismes linguistiques et culturels. La traduction comme force hétérolingue majeure du roman montre que les procédés traductifs participent d'une (re)construction complexe de la langue espagnole qui fait peu cas des frontières linguistiques et qui s'impose en même temps comme un révélateur des propriétés transformatives du mot. Aussi convient-il de considérer la répartition de ces procédés non comme des opérations isolées mais bien intriquées dans la composition générale d'une poétique de l'écho. Celle-ci repose à la fois sur le principe d'imagination auditive (illustré notamment par les nombreux cas de *traducson*) et sur la confrontation de mots et d'expressions synonymes, fussent-elles créées pour refléter les différentes couches narratives du récit global : que l'on se rappelle, par exemple, du « trifolio » esperanto, traduction qui redynamise l'espagnol de l'intérieur et qui, par conséquent, le charge d'une polysémie translinguistique. En ce sens, les langues entrent moins en opposition qu'elles ne s'unissent sous un projet libérateur façonné par tout un éventail de procédés inter- et intralinguistiques, des plus attendus aux plus imaginatifs.

Les représentations de la traduction dans *Larva* peuvent être rassemblées en deux idées complémentaires : la première renvoie à la mise en valeur d'une *adresse hétérolingue* et se démarque du paradigme communicationnel en traduction qui reposerait sur l'idée que tout acte énonciatif consisterait en un transfert de sens entre deux systèmes linguistiques équivalents ; la seconde vise au développement d'une utopie *pluriversaliste* portée par la logique du don et de l'hospitalité en traduction.

a) La traduction dans *Larva* comme adresse hétérolingue

Dans *Larva*, la traduction sert avant tout à exprimer tout un éventail des possibilités expressives sans pour autant communiquer un message clair et univoque. Certes, il est possible d'accorder aux procédés traductifs une fonction herméneutique ; Ríos a d'ailleurs lui-même insisté sur le fait que la traduction pouvait aider le lecteur à lever les possibles cas

d'incompréhension dus à la méconnaissance d'une langue étrangère : «*cuando aparecen términos extranjeros, inmediatamente, dentro del contexto, aparecen traducidos. [...] El lector comprenda [la expresión] inmediatamente porque la va a encontrar traducida y hasta explicada en otra frase cercana* » (JIHAD 1988 : 42). La glose sous forme de traduction terme à terme ou de paraphrase explicative constitue l'une des modalités de la traduction. Derrière cette fonction herméneutique, l'écriture de *Larva* semble pourtant bien plus guidée par des motivations poétiques.

Pour comprendre ce qui se présente comme une vision de la traduction tendue vers sa créativité maximale, l'on peut confronter le projet poétique de Ríos aux réflexions sur le traduire de Walter Benjamin dans « Die Aufgabe des Übersetzers ».¹⁵ Selon Benjamin, la *tâche* (ou *l'abandon*) du traducteur, on le sait, vise à la maturation d'une semence d'où éclore la présience du pur langage : « dans la traduction, faire mûrir la semence du pur langage, il semble impossible de jamais l'accomplir, de la circonscrire par aucun accomplissement. » (BENJAMIN 1997 [1923] : 23). Aux fondements de ce texte se trouve le refus de considérer la traduction comme un vecteur de communication : « [s]on essentialité n'est ni communication, ni déclaration [...], telle traduction qui entendrait communiquer ne saurait communiquer rien d'autre que de la communication » (*ibid.* : 14). L'essentiel serait à trouver, bien au-delà du sens, du côté de la *traductibilité* de l'œuvre,¹⁶ à savoir, cette propension de l'écriture à pouvoir « transplanter son *germe* dans la langue d'accueil » (OST 2009 : 266, italiques dans l'original) pour révéler le « rapport le plus intime des langues entre elles » qui, par la traduction, « trahissent une affinité mutuelle en ce qu'elles veulent dire » (BENJAMIN 1997 [1923] : 27).

Bien entendu, la poétique riossienne ne s'élève pas sur les hauteurs métaphysiques spéculées par le texte de Benjamin. Le pur langage y est remplacé par une célébration du *cosmopoliglotisme*. Et l'on s'éloigne alors, avec Ríos, de la pureté pré-babélique où l'idéal traductif pourrait bien se démunir du verbe, mû par la fascination poétique du silence, vers le capharnaüm de la métropole cosmopolite dont l'emblématique écho pourrait être cet interminable mot-valise composé d'une vingtaine de traductions – une nouvelle fois initiée par un terme en espéranto. Dans ce cri embabellé

¹⁵ Nous avons choisi comme texte de référence la traduction française de Laurent Lamy et Alexis Nouss, « L'abandon du traducteur » (parue dans la revue *TTR*, vol. 10, n°2, 2^e semestre 1997, pp. 13-69), enrichie d'un appareil critique très fourni sur le texte original et sur les motivations des choix traductifs opérés.

¹⁶ À cet égard, il est révélateur de trouver dans *Larva*, à la suite du *trébol*, tout un champ lexical botanique qui rappelle l'idée benjaminienne des propriétés transformationnelles de l'écriture.

résonne toute la furie vengeresse des femmes séduites par Milalias au cours de ses *sexperdiciones* nocturnes :

Gritos de asombro, de la masa apiñada [...].
Krioskrikgcritschreihuutocrijeritanskrikkrikkrzykscreamkiáltáskravvíschreeuw !!!!!!!!!!!!!!!
!!!!!!!!!!!!!!! (Larva : 413)

L'emballage translinguistique de ce mot-valise *traduit*, tant par les excès de sa forme que par la surcharge sémantique, une démesure vindicative qu'aucun *cri* isolé n'aurait pu à ce point exprimer.

Sans souscrire totalement au rêve babélien formulé par le texte de Benjamin, *Larva* s'y retrouve néanmoins dans deux idées fondamentales déjà reprises par François Ost dans son ouvrage *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme* : la première est celle de « "plus-value" ou de "supplément" qui se joue dans l'entre-langues » (OST 2009 : 268). Selon Benjamin, la traduction ne vise pas donc à transférer du sens dans une logique d'équivalence mais à permettre, par la *transformation* de l'original, une *post-maturation* vers la langue d'accueil (BENJAMIN 1997 [1923] : 18). On voit d'ailleurs dans *Larva* comment les procédés de traduction ouvrent presque systématiquement la voie aux néologismes et aux évocations littéraires et culturelles générées par le passage d'une langue à l'autre.

En ce sens, la poétique de *Larva* s'avère proche du régime hétérolingue, concept formulé par Naoki Sakai qui repose sur le parti-pris benjaminien que la traduction ne peut en aucun cas se résumer à la communication d'informations d'une langue à l'autre (SAKAI 1997 : 5). Contre les transferts sémantiques sans faille entre deux entités supposément homogènes (des locuteurs aux groupes linguistiques), Sakai envisage une *adresse* hétérolingue afin de révéler l'hétérogénéité propre à toute situation discursive et le risque d'échec de la communication qu'il présuppose : « *the heterolingual address does not abide by the normalcy of reciprocal and transparent communication, but instead assume that every utterance can fail to communicate because heterogeneity is inherent in any medium, linguistic or otherwise* » (*ibid.* : 8). Aussi conviendrait-il d'envisager la traduction dans *Larva*, pensée par le prisme de l'hétérolinguisme, dans le sillage de Suchet comme une *anamorphose* (SUCHET 2014 : 128). L'opacité du discours hétérolingue qui résulte des procédés de distorsion linguistique retrouve la corporalité de l'écriture longtemps passée sous silence : « [e]xhibant ses opacités et ses hétérogénéités, "la langue" suscite indissociablement les craintes et les désirs, renouant un lien longtemps

rompu avec le corps » (SUCHET 2014 : 129)¹⁷. Ce lien, dans le cas de *Larva*, esquisse les contours d'une érotique de l'écriture :

Este trabajo [de la escritura] solo es posible cuando el lenguaje toma cuerpo, recupera sensualmente su materia. Yo creo que en Larva todo, a través de su escritura, intenta ser cuerpo. Los protagonistas entablan un cuerpo a cuerpo encarnizado con las palabras (CARRERA 1985: 225)

La traduction participe en ce sens d'un *donjuanisme de l'écriture* où la reprise du mythe Don Juan se présente avant tout comme une entreprise formaliste par laquelle les procédés translinguistiques épousent l'enchevêtrement des corps.

Si l'hétérolinguisme révèle les failles inhérentes à tout discours, c'est qu'il ne confirme pas l'homogénéité supposée des situations de communication. Pour imaginer cette altérité inscrite au cœur même de l'énonciation, Sakai propose de penser la situation de communication dans toutes ses incertitudes, ses écarts et ses méprises à la façon d'une *nonaggregate community of foreigners* (SAKAI 1997 : 9) qui n'est pas sans faire écho à la « *babel de hipies y vagabundos de medio mundo* » qui compose la folle soirée des récits de *Larva* (*Larva* : 453). Les conséquences de cette adresse hétérolingue rejoignent les constats du paradigme herméneutique : « *In the heterolingual address [...], the act of inception or reception occurs as the act of translation, and retranslation takes places at every listening or reading* » (SAKAI 1997 : 9). Le postulat de la traduction absolue s'avère une condition *sine qua non* à toute forme d'énonciation : « l'usage métaphorique commun de la traduction révèle une vérité profonde : la traduction en cache une autre. [...] [I]l serait tout simplement impossible de traduire [...] si la langue d'accueil n'était pas [...] capable de se traduire en s'ouvrant à cet autre qui l'interpelle du dehors, mais la travaille aussi du dedans » (OST 2009 : 134). À cet égard, on ne compte pas, dans *Larva*, les cas de répétitions, de traductions et de variations autour d'un noyau sémantique ou phonétique par lesquels la langue révèle sa traductibilité essentielle. Il convient dès lors de penser les cas de transformation de mot par traduction (intra- ou interlinguale) comme un *continuum* qui repose sur une poétique générale du fragment et de l'écho, ce dernier symbolisant, dans le texte de Benjamin, l'acte-même du traduire : « [la] tâche [du traducteur] consiste à repérer

¹⁷ Dès lors, on ne s'étonnera pas que l'obscurité du langage soit représentée thématiquement par le cadre du récit, présentée dans la *nota supernumeraria* comme « *las mil y una noches de una noche* » (nous soulignons).

dans la langue appelée à traduire l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original est éveillé en elle » (BENJAMIN 1997 [1923] : 22).

Dépossédée d'une assise linguistique fixe, toute communication suppose donc un acte de traduction que l'écriture riosienne ne cesse de mettre en scène à travers ses incessants passages entre les langues. L'on y retrouve la critique du monolinguisme formulée par Jacques Derrida selon lequel tout locuteur, privé de langue maternelle, « est jeté dans la traduction absolue » (DERRIDA 1996 : 117), une traduction absolue qui, dans *Larva*, ne retrouve une nouvelle fois pas les promesses eschatologiques de l'imaginaire benjaminien inoculé dans la pensée derridienne lorsqu'il s'agit « de reconstituer, de restaurer [...] une *première langue* qui serait plutôt une *avant-première langue* destinée à en traduire la mémoire » (*ibid.* : 118). L'écriture de Ríos, loin de partir à la recherche de la langue parfaite dont elle ne cesse de prouver l'inanité, demeure bel et bien une tentative d'amplification de l'expressivité des idiomes. Elle repose sur « une pratique de la traduction qui éprouve la valeur heuristique de cette dernière » (SUCHET 2014 : 23) ainsi que l'illustre Milalias quand il traduit un haïku du poète japonais Kobayashi Issa :¹⁸

La palabrota final del haiku, chimpunkan, «galimatías», «guirigay», le gustaba especialmente y aseguraba que para aumentar el galimatías y la fuerza rotunda y la rabia de esa exclamación se podría redoblar en chimpunpunkan, ya que punpun significa en japonés «iracundamente», «airadamente» (Larva: 479).

b) La traduction hospitalière

Si l'adresse hétérolingue suppose un regard renouvelé sur l'altérité qui se joue entre les partenaires de la communication, celle-ci rejoint dans *Larva* la seconde idée forte du texte de Benjamin révélée par Ost, à savoir « l'idée de "racheter" dans sa propre langue [...] un sens en attente de délivrance [qui] porte à son comble la logique du don et de l'hospitalité » (OST 2009 : 268). Pour obscure qu'elle paraisse au premier abord, la poétique de *Larva* n'en reste pas moins ancrée dans les réalités de l'époque, où les « les nouveaux citoyens nomades sont caractérisés comme des polyglottes voyageant à travers les langues, dans un état permanent de 'auto-traduction' »

¹⁸ « *Tarai kara /tarai ni utsuru / chimpunkan* ». Ce haïku nous dit que du premier lit au dernier (*tarai*), il n'y a que des palabres (*chimpunkan*). À noter d'ailleurs que la traduction très littérale réalisée par Milalias (*tina desde / tina a se traslada / iguirigay!*) n'est pas sans évoquer une certaine forme de traduction par l'emploi du verbe *transladar* (déplacer ; traduire). Le narrateur de la note qui raconte cette anecdote (qui n'est autre que Babelle, dont les notes sont elles-mêmes traduites par Milalias) propose ensuite une deuxième traduction sous forme de paraphrase explicative. La note entière, qui parle des problèmes de traduction, semble d'ailleurs faire de cette activité une allégorie de la vie humaine.

(MEYLAERTS 2007). Vu sous l'angle de ces fameux *translated men* mis en scène dans le roman, les interactions linguistiques expriment alors la possibilité du don, « où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger » (RICŒUR 2004 : 20) : l'espagnol de *Larva* devient alors l'enjeu d'une utopie linguistique, celle de la création d'un langage nourri à la multiplicité des idiomes ainsi que le clame sans détours Milalias, personnage retors qui, à la blessure originelle de Babel, répond par une célébration pentecôtiste des interactions entre les langues :

Un día de Pentecostesauro en que se le calentó la lengua, de tanto paladear sus palabras [...]. Me regalo. Y le estoy haciendo un regalo, un don de lenguas, a mi lengua. Y todas van a hacerse lenguas de mi lengua (Cada día más gorda y larga [...]).
(*Larva* : 154)

À cet égard, il est révélateur que le tout premier cas de traduction interlinguale *in praesentia* de *Larva* associe l'espagnol à l'idéal espérantiste (« *trébol* » – « *trifolio* »). Contre la *glottophagie* dominante qui semble faire d'une certaine représentation de l'anglais l'unique vecteur des activités humaines (CALVET 2017), l'écriture de *Larva*, juchée sur le versant plus expressif de la mondialisation des sociétés, doit être plutôt pensée en termes de *carnevalización*, mot-valise forgé par Ríos (*carnaval* – *canibalización*) pour désigner sa pratique de l'écriture où « *cada palabra toma la apariencia o significante de otra palabra de otro idioma para devorarle el significado* » (Ríos 1985 : 239). L'on pourrait alors penser la poétique de *Larva* à partir de l'idée de *pluriversalisme*. Moins un résultat qu'une visée, il symbolise le processus d'« universalisation construite à partir d'une multitude de points de vue différents » (OST 2009 : 295-296). Au prétendu universalisme des langues parfaites et des langues de service, le pluriversel, un « universel bigarré et historique » (*ibid.* : 319) invite à penser chaque langue non comme un instrument mais plutôt comme un réceptacle culturel, révélateur d'une expressivité particulière que les autres langues peuvent mimer par traduction.

Dès Babel, traduire

En guise de conclusion partielle et fort de notre parcours dans les méandres riossiens du traduire, nous en venons à quelques possibilités d'interprétations offertes par le titre : puisque le premier terme venant

définir *Larva* n'est autre que *Babel*, il conviendrait peut-être de considérer l'ouvrage comme une allusion, à l'aune de cet espagnol transfrontière travaillé par la traduction, du « souffle [...] du polylinguisme originel » (Eco 1994 : 397) suggéré par Umberto Eco pour signifier que la multiplicité linguistique était déjà inscrite aux aurores du verbe. En ce sens, stimuler son propre idiome par les richesses de l'entre-langues consisterait à retrouver les impulsions de la mise en branle originelle du langage, pluriel en lui-même grâce aux forces primordiales de l'*energeia* traductrice (rappelons à cet égard que la *larve* n'est autre que cet être aux métamorphoses latentes).

La suite du titre associe Babel aux obscurités carnavalesques d'une nuit de la Saint Jean et se démarque encore de l'universalisme monolithique qui réfère à « une communauté mondiale de locuteurs [...] traduisant les mêmes expériences à travers un langage sans ombre, cristallin comme cette pensée même » (OST 2009 : 318) – un vision de la langue qui en revient à la communication homolingue dénoncée par Sakai où les langues, les communautés linguistiques et leurs locuteurs sont pensés par le prisme de l'équivalence (SAKAI 1997 : 3-4). Le pluriversel, en revanche, permet de concevoir des « versions partielles et toujours inachevées d'un universel en projet » (OST 2009 : 296) et la traduction comme principe fondamental d'écriture revient à défendre, contre la « *tonteoría endémica de querer dar fin* » (*Larva* : 440), l'inachèvement perpétuel de dire, l'évasion et le réveil des sens qui jamais ne s'épuisent (Benjamin ne voyait-il pas, déjà, l'entreprise de traduction comme une tâche inaccomplie ?). Si, comme semblent l'indiquer les cas de traduction *in absentia*, la poétique riossienne s'ingénie à battre en brèche l'idée même d'une originalité de parole, lui préférant le dialogisme d'une écriture traversée par une multitude de voix, les nombreux cas de traduction *in praesentia* réfléchissent le phénomène de babélisation propre aux langues « naturelles » dans lesquelles sommeillent les traductions larvées de leurs renouvellements.

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Walter. 1997 [1923]. « L'abandon du traducteur. Prologomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire » (trad. Laurent Lamy et Alexis Nouss). *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 10.2,13-69.
- CALVET, Jean-Louis. 2017. *Les langues : quel avenir ? Les effets linguistiques de la mondialisation*. Paris : CNRS éditions.

- CARRERA, Arturo. 1985. « El libro de un libro » (entretien avec Julián Ríos). In : SÁNCHEZ ROBAYANA, Andrés et DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (eds.), *Palabras para Larva*. Barcelone : Edicions del Mall, 217-228.
- CASTELLS MOLINA, Isabel. 1998. *Cervantés y la novela española contemporánea*. Thèse dirigée par Andrés Sánchez Robayna. Université de La Laguna.
- DELABASTITA, Dirk. 2004. « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays ». In : HOENSELAARS, Ton (ed.), *Shakespeare and the language of translation*. Londres : Thomson Learning, 31-52.
- DERRIDA, Jacques. 1996. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
- ECO, Umberto. 1994. *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (trad. Jean-Paul Manganaro). Paris : Seuil.
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina. 2016. « Les voyages des *Mille et Une Nuits* ou quand la traduction fabrique l'œuvre originale ». In : CASSIN, Barbara (dir.), *Après Babel, traduire*. Arles/Marseille : Actes Sud/Mucem.
- GARDNER, Helen. 1975. *T. S. Eliot* (trad. Claude Guillot). Paris : Seghers.
- GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GROUPE μ. 1982. *Rhétorique générale*. Paris : Seuil.
- GRUTMAN, Rainer, 1997. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Québec : Fides.
- GYASI, Kwaku Addae. 1996. *Writing as Translation: Translation and the Postcolonial Experience - The Francophone African Text*. Thèse dirigée par Abiola Irele. Ohio State University.
- JAKOBSON, Roman. 1959. « On Linguistic Aspects of Translation ». In : Reuben Arthur Brower, dir. *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 232-239.
- JIHAD, Kadhim. 1988. « La literatura como carrera de relevos » (entretien avec Julián Ríos). *Quimera* 76, 39-43.
- KAINDL, Klaus. 2014. « Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction ». In : KAINDL, Klaus et SPITZL, Karlheinz (eds.), *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins.
- MEYLAERTS, Reine. 2007. « Les langues de la littérature : multilinguisme, traduction, identité ». *European Day of Languages*. Bruxelles (26/9/2007).
- ORTEGA, Julio et RÍOS, Julián. 1985. « Algarabía de una noche de San Juan » (entretien), In : SÁNCHEZ ROBAYANA, Andrés et DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (eds.), *Palabras para Larva*. Barcelone : Edicions del Mall, 229-235.
- OST, François. 2009. *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris : Fayard.
- PAGÈS, Stéphane. 2000. *Analyse du discours dans Larva (1984) de Julián Ríos : le jeu de l'écriture, le jeu du roman*. Thèse dirigée par Nadine Ly. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion.
- PAGÈS, Stéphane. 2007. « Langage, tangage ou la fabrique des mots et du sens chez Julián Ríos ». In : PAGÈS, Stéphane (dir.) *Julián Ríos, le Rabelais des lettres espagnoles*.

- Lecture et découverte d'une œuvre contemporaine*. Toulouse/Le Mirail : Presses universitaires du Mirail, 53-64.
- RICOEUR, Paul. 2004. *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
- RIFFATERRE, Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil.
- RÍOS, Julián. 1983. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Barcelone : Edicions del Mall.
- RÍOS, Julián. 1985. «Una de Calibán y otra de Ariel: la novela como canibalización y carnavalización cultural ». In : SÁNCHEZ ROBAYANA, Andrés et DÍAZ-MIGOYO, Gonzalo (eds.), *Palabras para Larva*. Barcelone : Edicions del Mall, 229-235.
- RÍOS, Julián. 1991. *La vida sexual de las palabras*. Madrid : Mondadori.
- RÍOS, Julián. 1999. *Monstruario*. Barcelone : Seix Barral.
- RÍOS, Julián. 2007. « Prólogo. Tamoga revisitada ». In RÍOS, Julián, *Cortejo de sombras (La novela de Tamoga)*. Barcelone : Galaxia Gutenberg, 7-11.
- SAKAI, Naoki. 1997. *Translation and Subjectivity. On "Japan" and Cultural Nationalism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- SOLER, Louis. 1986. « Un picaresque babélien ». *L'âne : le magazine freudien* 27, 14-15.
- STEINER, George. 1998 [1975]. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* (trad. Lucienne Lotringer). Paris : Albin Michel.
- SUCHET, Myriam. 2014. *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.
- TODOROV, Tzvetan. 1981. *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris : Seuil.
- TAYLOR, Juliette. 2005. "A distortive glass of our distorted glebe": mistranslation in Nabokov's *Ada*. *Linguistica Antverpiensa* 4 ("Fictional representations of multilingualism and translation"), 265-278.
- VIEIRA, Else R. P. 1995. « (In)visibilidades na tradução: Troca de olhares teóricos e ficcionais ». *Com Textos* 6, 50–68.

Amaury de Sart est titulaire d'un diplôme de philologie romane (français-espagnol) de l'Université de Liège où il a réalisé un travail de fin d'étude sur la théorie poétique d'Henri Meschonnic. Il est, depuis octobre 2015, assistant à l'Université de Gand au département de Traduction, interprétation et communication multilingue. Il y enseigne la langue et la culture française et a entamé un projet de doctorat portant sur les représentations du multilinguisme et de la traduction dans *Larva* de Julián Ríos ainsi que sur l'analyse de sa traduction française.