



Poétiques hétérolingues: le queering des Langues? L'exemple de Katalin Molnár

Amanda Murphy

Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

murphy.ajm@gmail.com

Cet article prend pour objet l'articulation entre le fonctionnement des poétiques hétérolingues et la notion de queer. Il est dans les deux cas, question de contourner les schémas binaires et les catégories et de mettre en cause un essentialisme appliqué aux langues et aux cultures. Comme exemple qui permet d'illustrer les rapports entre ces notions, nous considérons les procédés poétiques à l'œuvre chez Katalin Molnár (1951-) lesquels consistent d'abord à *dévoiler* le caractère construit des Langues (entendues comme les institutions linguistiques et littéraires) pour ensuite *exhiber* (et revendiquer) le caractère fautif de la langue de l'auteure. Cette poétique possède par ailleurs un rapport intrinsèque à la traduction – ici conçue comme travail de différenciation à l'intérieur du même – qui appelle, en même temps qu'il résiste, au glissement vers d'autres langues encore, et ainsi oblige à penser non seulement un queering des Langues dans le texte premier, mais aussi du geste traductif.

Amanda Murphy est doctorante en Littérature comparée et membre du CERC (Centre d'Études et de Recherches Comparatistes) à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. Sa recherche porte surtout sur le multilinguisme en littérature, la traduction et la réception des œuvres entre les langues. Elle est également membre du comité de rédaction de la revue de Littérature comparée *TRANS*- et est actuellement A.T.E.R en anglais à l'Université Paris 1 – Sorbonne Panthéon.

On sait que la langue sert à décrire le monde, mais on ne sait guère qu'elle sert aussi à le manipuler (exercer une domination sur) méçi ! biensûr ! (Katalin Molnár 1996a, n.p.)

Introduction

La traduction et le genre comme prismes pour l'étude des textes littéraires ont en commun de nombreux éléments qui touchent avant tout à l'identité et à sa déstabilisation par la mise en avant de la différence. Le geste de la traduction comme l'impact du concept de genre – ou des études de genre, qui se définissent selon Michèle Riot-Sarcey comme « démarche critique qui vise à dévoiler la construction sociale de la différence des sexes et ainsi de saisir la dimension politique de la domination entre les hommes et les femmes » (Riot-Sarcey 2010, 14) – troublent l'essentialisme répandu dans la pratique des textes, que ce soit au moment de les lire, de les commenter, de les enseigner ou de les traduire. Ils troublent également – et c'est ce qui nous préoccupera surtout ici – un essentialisme appliqué aux langues qui les réduit à des entités (et des structures) fixes et désinscrit en quelque sorte, les traces du corps et de sa subjectivité, de son *oralité*¹.

Effectivement, il est, dans le cas du geste traductif et dans celui de penser le genre comme construction sociale, question du corps : le corps textuel et le corps réel, en toute sa spécificité, en mouvement et en transformation. Tout comme les études de genre, et spécifiquement le concept de queer, cherchent à penser le corps – ses représentations, ses inscriptions et son invisibilisation – en dehors des catégories binaires qui le réduisent, le corps textuel en traduction, et d'autant plus, les langues poétiques qui intègrent le mouvement de la traduction au sein d'un même texte ou langue d'écriture, peuvent également être pensées de cette façon. Ni dans une langue ni dans une autre, mais écrites *avec* plus d'une langue, les poétiques hétérolingues² constituent une voie royale pour considérer les articulations possibles entre traduction et genre ; c'est ce dont cet article fera l'objet.

Avec à la fois comme exemple et comme laboratoire pour penser ces articulations l'œuvre de Katalin Molnár (1951-), écrivaine hétérolingue par excellence, dans laquelle nous apercevons surtout le contact entre le français et le hongrois – qui déconstruit les deux langues de l'intérieur et ainsi met en péril la notion même de langue – et dans laquelle se repère également l'anglais, le latin, et peut-être d'autres langues encore, cet article visera à explorer à quel point le geste traductif – non pas comme passage d'une langue à une autre, mais comme travail de différenciation à l'intérieur du même – s'apparente à celui de queering (ou l'acte de queeriser³). Ceci

¹ L'oralité se définit chez Meschonnic comme « la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage » ; elle se situe là « où la littérature empêche le signe de passer » (Meschonnic 1990, 288).

² L'hétérolinguisme est un terme forgé par Rainier Grutman qui se définit comme « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale » (Grutman 1997, 37).

³ Traduction de « queering » proposée par Sam Bourcier pour qui « queeriser » implique à la fois l'inscription d'une étrangeté (d'une défamiliarisation) et l'homo-érotisation (Bourcier 2018). Si nous emploierons dans cet article la traduction « queeriser », l'usage de la forme anglaise « to queer » (et sans

nous amènera dans un premier temps à appréhender les différentes manières dont la domination y compris linguistique peut être défaite par ce type de poétique qui, comme le queer, fonctionne selon une logique non-binaire, contourne la dualité du signe, et de ce fait, permet l'inscription d'un corps spécifique dans l'écriture. Cela nous amènera ensuite à ouvrir une réflexion sur le devenir de ce type de texte : Quelles conditions et quels outils sont nécessaires pour sa lecture ? Et comment traduire un texte – ou transformer un corps – qui se trouve d'emblée entre les langues et donc déjà en *transformance*⁴ ? Pour mener à bien la réflexion, nous tenterons nous-même une traduction, en fin d'article.

La L/langue : une construction

Avant d'entrer au cœur des points d'intersection entre l'hétérolinguisme et le queer à l'intérieur de la langue poétique⁵ de Katalin Molnár, il faudrait rappeler ce à quoi cette langue – et la pensée queere en littérature – se heurtent : la Langue, entendue comme institution érigée autour de normes linguistiques et littéraires,⁶ celle qui se veut identifiable en tant qu'entité – que les classiques jugeront *parfaite* et *achevée* –, mais qui en réalité ne se localise qu'en considérant ce qui s'écarte d'elle. En ce qui concerne la Langue française, on ne saurait souligner suffisamment l'importance de l'articulation historique entre les notions de langue, culture et nation, laquelle se manifeste en la volonté de défendre et de préserver quelque chose de propre et de délimitable qui se répand dans tout ce qui régit le marché de la culture y compris la littérature.

En effet, nul n'écrit ni ne lit en français sans connaissance ou traces (parfois inconscientes) des mythes qui l'entourent, notamment celui du *génie*, qui constitue, comme le souligne Marc Crépon, une puissante invocation identitaire nationale ou nationaliste et qui peut facilement virer au protectionnisme motivé par les phantasmes de la pureté, de l'homogénéité et de l'origine (Crépon 2005, 36).⁷ On ne saurait non plus oublier ceux de la *langue maternelle* qui mobilise une vision de la langue comme aussi naturelle que la mère en même temps qu'elle invoque une certaine autorité paternelle, et du *monolinguisme* dont l'aboutissement est l'hypothèse Sapir-Whorf : l'idée que chaque langue est intrinsèquement liée à une représentation du monde inconcevable en dehors de cette langue (Whorf 1964).

En plus de ces implications pour la littérature, cette vision de la langue a également de grandes implications pour la traduction : une pensée de l'équivalence soutenue par la métaphore du pont et du passage d'une rive (territoire et culture) à une autre. C'est aussi l'idée, mise en question notamment par Myriam Suchet, que ces mêmes rives sont bien distinctes et doivent être tenues à distance. La métaphore est belle mais s'avère inadaptée (Sofa 2019). Et si son congédiement est sans doute inconfortable pour certains, il est nécessaire pour rendre compte de la complexité du

italiques) au sein de la langue française est également intéressant car le syntagme en lui-même, par son intrusion dans la langue française, produit justement un effet de queering et devient ainsi performatif.

⁴ Terme employé par Barbara Godard et d'autres traductrices féministes pour décrire le mouvement de la traduction comme déplacement voire déformation en même temps que performance (Godard 1989).

⁵ Avec ce terme, il ne s'agit pas d'opposer poésie et prose ; la poétique sera ici conçue, en rappelant sa racine grecque (*poïésis*), en tant qu'activité créatrice.

⁶ Il ne faudrait pas oublier la coïncidence de l'émergence de la notion de littérature avec celle des langues nationales. Voir notamment Balibar 1990 et Gauvin 2004.

⁷ Voir aussi Meschonnic 1997.

fait littéraire, et d'autant plus de la littérature hétérolingue qui met en avant ce que d'autres littératures tentent de cacher. En partant de la reconnaissance de l'impossible passage net d'une langue à l'autre, et non pas de la distance mais du contact (plus ou moins visible, mais toujours présente) entre les langues, la traduction serait alors à penser comme un glissement sur un continuum d'altérité qui peut s'effectuer déjà au sein d'une « seule » langue ou d'un seul texte. Autrement dit, la traduction n'est jamais un fait accompli ; elle est un mouvement qui peut être présent même sans qu'il y ait « changement de langue ». Cette idée oblige à son tour à mettre en question l'autonomie des langues puisque celles-ci ont de fait toujours existées dans des relations de *colinguisme* et c'est d'ailleurs de ces relations qu'elles tirent leur force.⁸

Si tout écrivain doit s'interroger sur la langue qui convient pour dire, certains écrivains font preuve d'une conscience élevée de ces enjeux et les placent au cœur de leurs œuvres, non seulement au niveau thématique mais aussi au niveau poétique. Il s'agit de ce que Lise Gauvin nomme la « surconscience linguistique » – une « conscience de la langue comme espace de fiction voire de friction : soit un imaginaire de et par la langue » (Gauvin 2003, 19)⁹, une conscience donc du pouvoir aliénant de la Langue qui se traduit par la mise en cause, le subvertissement et la réappropriation parfois parodique¹⁰ de ses mécanismes. C'est le cas de Katalin Molnár qui créera son propre système d'écriture phonétique – qui se veut, dans une démarche militante, « prolétér » et « simpl » – adopté dans ses deux textes longs *Quant à je (kantaje)* (1996) et *Lamour Dieu* (1999). Celui-ci non seulement transcrit la prononciation de l'auteure, adopte une typographie qui reflète les accents d'insistance et module la taille du texte en fonction du volume de la parole, mais intègre aussi de nouvelles « règles » que l'auteure prendra ensuite plaisir à subvertir selon son gré. Plutôt que de chercher à se renforcer, le système molnarien cherche à se voir éclaté, notamment par la juxtaposition de diverses manières de parler « fransé » et divers éléments textuels tirés de nombreuses sources. Il s'agit non seulement de « créer sa propre langue »¹¹, mais d'inscrire celle-ci dans un contre-courant qui d'abord défait la pensée normative en *déshabillant* la Langue de ses fictions d'homogénéité, d'unicité, de génie, de clarté, de beauté qui pèsent sur l'individu, pour ensuite *exhiber* le travail de la différence.¹² À

⁸ Renée Balibar forge le terme de « colinguisme » pour désigner « l'association de certaines langues d'État dans un appareil de langues où elles trouvent leur légitimité et leur matière à exister » (Balibar 1985).

⁹ En travaillant également avec la notion de surconscience linguistique, Myriam Suchet évoque la différence externe (entre les langues) et la différence interne (différence d'une langue avec elle-même). Pour elle, « la 'surconscience linguistique' des textes hétérolingues les conduit en effet à mettre en abyme l'objet livre et à souligner l'importance de la littérature dans ce que certains linguistes appellent la *grammatisation* ou *l'institutionnalisation* de 'la langue' » (Suchet 2014, 42).

¹⁰ Linda Hutcheon souligne les manières dont les modalités des œuvres postmodernes fonctionnent avec la parodie afin de légitimer et subvertir ce qu'elles parodient : «Through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference» (Hutcheon 1989, 93).

¹¹ Depuis Du Bellay et son exhortation à créer la langue, son « utopie linguistique », qui permettra avec le temps le développement d'une nation, nous retrouvons de nombreuses références, de Proust à Deleuze, au fait que c'est bien le rôle de l'écrivain de créer non seulement *la* langue, mais aussi « sa propre langue dans la langue, d'en déplacer les frontières et de les pousser au-delà des limites convenues » (Gauvin 2004, 34).

¹² Selon Suchet, « le 'travail hétérolingue' s'oppose à celle d'alternance codique' (en anglais '*code-switching*'), qui suggère que l'on peut passer d'une langue à une autre aussi sûrement qu'on allume puis éteint l'électricité, sans porter atteinte à l'identité des langues mises en jeu. [...] La notion de travail

partir de ces procédés, adoptés avec humour mais aussi en intégrant une position de victime feinte, la langue molnáríenne cherche à se stabiliser, à devenir système, si ce n'est que provisoirement, afin de parodier la conception de la Langue comme système fermé, maîtrisable et capable de représenter (ou fidèle à) la réalité.

Nous commençons déjà à voir des affinités entre les poétiques hétérolingues et la pensée queere dans le geste de dévoilement qui nous fait prendre conscience d'une domination là où d'habitude elle se cache – à l'intérieur de la langue –, ainsi que dans ceux de l'exhibition et de la revendication de la différence en dehors des catégories normées. Ce sont les deux pistes (parmi bien d'autres) que nous explorerons en détail à présent.

Le « moi fôtif »

Dans son article intitulé « Critically Queer » Judith Butler explique que « queer » constitue une interpellation qui induit de la honte chez le sujet ; il évoque le sentiment d'échec implicite dans l'attribution d'un genre qui sera ensuite l'objet d'une resemantisation militante qui le transformera en vertu (Butler 1993, 17-32). Similairement, la poétique de Katalin Molnár est traversée par un sentiment d'incertitude et d'échec face aux règles grammaticales et normes littéraires, conçues par l'auteure comme étant porteuses de violences systémiques. Dans le discours tenu par Molnár, mais aussi dans la manière dont il s'articule (dans sa performance¹³), on retrouve l'auteure hongroise en situation d'échec face à la langue française qu'elle commence à apprendre à l'école en Hongrie avant de venir vivre en France en 1979 à l'âge de 28 ans. Lorsqu'elle arrive en France, Molnár ne parviendra pas à perfectionner son français, mais basculera dans la confusion et l'incertitude quant à l'éventuelle maîtrise de cette langue, voire de toute langue. Elle sera en effet confrontée à la diversité des parlers du français en contraste à la rigidité grammaticale et syntaxique telle que la préconise la langue écrite. Lors de sa *Konférens pour lé zilétré*, elle dit :

[...] é kan chui venu an Frans, chparlè pa, chparlè peû, chparlè mal, toutfasson, chkonprenè trè mal skon me dizè mé kan chparlé, charplé kom Kornèy é Rassinn : « Ô kruèl souvenir de ma gloire passé ! Euvre de tan jour an un jour éffasé ! »¹⁴ Parske sété ègzaktèman sa : jariv an Frans avèk tou ske jé apri, le vieû fransè él latin é la gramèr é la litèratur é ke « amour » dvien féminin ô plurièl é patati é patata épui jariv an Frans é la, stupéfaksion total : mé il parl koi, sé janla? (Molnár 1999, 17).

permet de rendre compte de la manière dont les codes sont affectés par les forces qu'exerce la rencontre hétérolingue » (Suchet 2014, 111).

¹³ Traditionnellement employé surtout comme métaphore de la théâtralité, le terme « performance » est employé ici tel qu'il s'emploie depuis la « *performative turn* » en sciences humaines afin de penser les actions humaines (et les actes de langage), pratiques corporelles signifiantes, comme ancrés dans leurs contextes. En allant plus loin que les théories d'Austin et de Searle, la performativité chez Butler met l'accent sur le caractère politique et sur le pouvoir constitutif de la performance dans la construction du sujet (Butler 2008).

¹⁴ Le choix de ces deux dramaturges canoniques de l'époque classique (Corneille et Racine) et de cette citation du *Cid* n'est sûrement pas arbitraire. Ici le geste de dénaturalisation de la langue va de pair avec la défamiliarisation de ses éléments constitutifs (noms propres, textes fondateurs). L'évocation du théâtre est également significative dans le sens qu'elle nous invite à penser au français oral et à la performance.

En réalité, cette expérience d'« incompréhension » semble réanimer un sentiment d'incertitude déjà vécu enfant à l'égard des variantes du hongrois parlées autour d'elle. C'est à partir du moment où elle arrive en France que cette conscience s'éveille et qu'elle en parle :

Je sui né an Ongri ou tou l mond, i konpri mé paran é mé frèr é ma soer é mé tant é mé zonkl é mé kouzèn é kouzinn é mé zami é tou lé zôtre zènkonu parlè é écrivè an ongroa. J'é donk apri avèk eu le ongroa. Mè kèl ongroa ! Ma mèr, né d'un mèr ôtrichyènn, é été séparé d'èl a l'aj de du ou troa zan, é n'a plu parlé du tout pandan pluzyoer zané. Par la suit, *èl a toujours parlé oen ongroa ènsèrtèn é mal aksantué, oen peu kom unn nétranjèr. [...]* Pour surmonté sèt difikulté, èl se sèr régulyèrman dé tournur don ton napran l'uzaj ô parti komunist. Mon pèr pratikè ôssi sé tournur. Tou deu, manbr du parti é kadr fidèl du réjim an plas alor, lizè bôkou de litératur idéolojik, suivè dé kour idéolojik ètsétéra. Mon pèr est issu d'un famiy ouvryèr (komm ma mèr d'ayoer) fezè ôssi dé fôt de lang ki étè konsidéré kom inadmissibl par lé milyeu kultivé. *De sèt famiy é de se réjim j'é donk érité d'un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parler é d'ékrir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz.* A sela s'ajout ké j'é étudyé le fransè depui l'aj de katorz an é sui devenu, plu tar, profèssoer de lang é de litératur fransèz. Mè kel profèssoer ! Oen profèssoer ki n'a eu ôkoe kontakt, pandan katorz an d'étud, avèk lé zumèn ki parlè sèt lang. [...]. *J'é par konsékan ôssi unn trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékrir an fransè.* (Molnár 1995, 2 ; nous soulignons)

De ce sentiment d'incertitude vécu, Molnár passera ensuite à une conception de la Langue elle-même comme incertaine, éclatée, et dont l'autorité est, aux yeux de l'auteure et dans ses œuvres, désormais ébranlée. L'auteure prendra comme point de départ de son œuvre littéraire l'affirmation de la nature nécessairement inadéquate, même fautive, de la langue puisque la Langue tant défendue s'avère dans son expérience instable, les normes n'étant que des constructions pouvant être approchées par ceux qui prétendent faire de « belles lettres », mais localisables uniquement dans des manuels de grammaire :

La langue, pas même la langue correcte, ne peut garantir, skimétarivé danlpasé, non [...]. Si l'on suppose que la justesse langagièrè est de reproduire, d'une façon plus ou moins fidèle, les phénomènes réels dans la langue, parske cètèribl ! la correction linguistique n'y est pour rien. (Molnár 1996a, n.p.)

En plus de ce discours tenu par l'auteure, on retrouve dans les œuvres (que nous hésiterions à appeler des « romans » en vue de la forme hétérodoxe qu'elles prennent) un sentiment de honte lié à l'humiliation subie à l'école notamment lors de la dictée, exercice scolaire français qui oblige à transcrire (en faisant passer par le corps) ce que dicte le professeur et ainsi met particulièrement bien en scène l'enjeu de la domination qui passe par la Langue :

brèf, jé fè dé zéfor toutafé konsidérabl pour aprandr *sèt lang difisil 'onteûz'*, lé milié é milié é milié de petit boud papié avèk le mô fransè dun kôté é sa traduksion ongroiz de l'ôtr, non, jé toujours pa lotorizassion de dir 'traduksion nongroiz' kom on dit 'mon nonkl', épui tu tanmèrd avèk tou sé mô ki sressnbl, rakonté é rankontré, tu mè dé zanné pour lé distingué korèkteman épui toul rèst, brèf, on va pa pleuré sur son sor dans zunn konfèrans [...]. Parske la vrè istoir, sé a lunnivèrsité. Sa spas pandan lépok du ridôd fèr [...]. *ché pa kèl souvenir vous gardé dé dikté mé lé dikté de la seul Fransez a lunnivèrsité avèk tou lé pièj, apsoluman tou pour*

te fêr tombé dedan é pui avèk loblighassion dannonsé le nonbr de té fôt a ôt voi devan toulmond. (Molnár 1999, 16 ; nous soulignons)

Ici, l'apprentissage de la langue française est dépeint comme une tâche insurmontable, mais c'est surtout l'exercice de la dictée qui génère la honte par l'obligation « d'annoncer le nombre de fautes à voix haute devant tout le monde », geste d'auto-dénigrement qui sera ensuite récupéré et mis en scène dans les œuvres de l'auteure. Dans *Quant à je (kantaje)*, les fautes faites à répétition sont reprises par l'auteure dans une série de six tableaux dans lesquels chaque faute est mise en regard avec sa « solution » et une « remarque ». Les questions liées au genre des articles (« un » et « une »), aux temps du passé, et aux fautes que l'on ignore faire sont particulièrement intéressantes (nous reproduisons les pages entières où se trouvent trois de ces tableaux) :

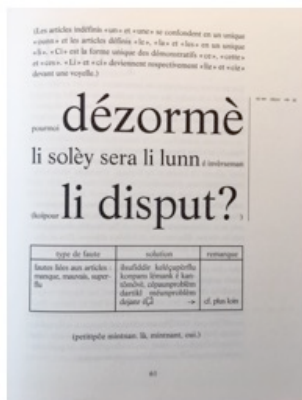


Figure 1 Molnár 1996b, *Quant à je (kantaje)*, p. 61.



Figure 2 Molnár 1996b, *Quant à je (kantaje)*, p. 83

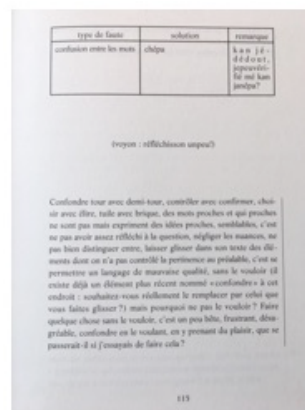


Figure 3 Molnár 1996b, *Quant à je (kantaje)* p. 115.

Dans *Quant a je (kantaje)*, l'institution de l'école mais aussi celles de la littérature et de la poésie sont considérées complices dans cette domination, humiliation et honte infligées par la Langue en partie dû aux origines prolétaires et communistes de l'auteure-narratrice¹⁵, mais aussi dû à son genre, qui, en tant que femme et étrangère, affirme retrouver peu d'alliés dans le milieu littéraire. Molnár, cependant, ne cherchera

¹⁵ Nous ne pourrions malheureusement aborder toutes les dimensions de la domination vécue par l'auteure qui transparaissent dans ses textes. La question de classe notamment ne pourra être traitée ici.

pas à essentialiser le point de vue féminin mais le mettra en relief à travers les thèmes abordés stéréotypiquement féminins (les enfants, l'amour, les recettes de cuisine) en leur donnant le même traitement et la même valeur que les commentaires des textes savants ou canoniques, et à travers la position ironiquement prise de subordonnée, fautive ou victime face à la Langue, et même face aux « poètes » désignés à chaque occurrence avec le pronom personnel « ils ». On lit par exemple,

quant à je, des poètes très peur ai (de ceux qui connus par je sont du moins) et pour qui une famille sommes, la même famille sommes et ensemble la poésie défendre devons (ce que je avec ils jamais faire ne pourrais). (Molnár 1996b, 11)

En opposant le « je » et le « ils », Molnár ne s'inclut pas dans ceux qu'elle appelle « les poètes », même si elle présente *Quant à je (kantaje)* comme un « livre poétique » (Molnár 1996b, 116), la poésie, pour elle, est un phénomène qui traverse les genres. En même temps que l'exemple ci-dessus soumet la langue française à des déformations syntaxiques qui relèvent d'un calque du hongrois, elle choisit d'employer l'orthographe standard (et non son orthographe phonétique) et une belle police en italiques (et non la typographie molnarienne¹⁶) afin de subvertir la notion d'une belle langue poétique, qui se trouve malgré l'apparence, traversée par « l'incorrection ». Cet habillement du texte qui fait semblant d'être beau et de rentrer dans les catégories mais qui reste cependant profondément déformé par une présence étrangère parvient ainsi à agir tel le *drag* qui met en scène le théâtre qui nous est infligé quotidiennement par les catégories de genre. La question de la domination des Langues est ainsi intrinsèquement liée à la problématique de l'identité sexuelle que le queering permet de mettre en relief.

Déformée de l'intérieur et fautive aux yeux des institutions littéraires et linguistiques, l'œuvre molnarienne ne contestera pas pour autant son statut, elle l'intensifiera – comme fait le queer – afin d'en faire une vertu, une marque de l'extrême personnel qui permet l'individuation en tant qu'auteure de Katalin Molnár¹⁷. Puisque « skel ékri », peu importe la langue, ne peut être que « fôtif », autant l'exagérer :

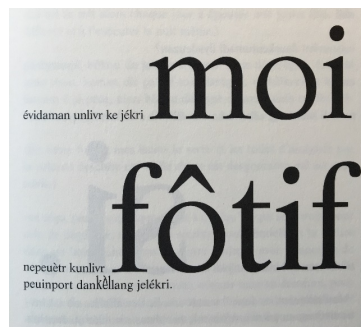


Figure 4 Molnár 1996b, 31

¹⁶ La police du livre a été créée à l'aide d'un typographe cité dans les remerciements : « Cédric Scandella Typographe de ce livre et inventeur de la police de caractères baptisée dans le logiciel X-Press 3.32r2 'Exten-normal.bmap' mais que l'on surnomme, dans la vie courante, molnarienne » (Molnár 1996b, 238).

¹⁷ Le caractère « emphatiquement personnel » du discours molnarien est analysé dans Elisabeth Cardonne-Arlyck 2001, 305-17.

Face à la « névrose correctionnelle » (Molnár 1997, 125) des Français, mais plus généralement contre les institutions d'autorité – qui régissent également les rôles genrés –, Molnár sera toujours condamnée à « parler barbare » (Molnár 1996a, n.p.), comme le dit l'auteure, si bien que la seule alternative consiste à mettre en scène ou à exhiber de façon exagérée non pas sa distance d'une norme langagière ou littéraire, devenue non-localisable, mais sa différence.

Tout comme la notion de queer permet l'illumination du caractère construit du genre, comme le rappelle Butler quand elle explique que nous sommes tous des travestis (Butler 2005), des sortes de copies sans originaux, les poétiques hétérolingues comme celle de Molnár permettent l'illumination du caractère construit des Langues qui se veulent identifiables en tant qu'entités fixes ou patrimoines appropriables, agissant en tant que vecteurs de standardisation et d'effacement de la différence et renforcent la triade essentialiste Langue-Culture-Nation. Molnár, en revendiquant l'habillement de la langue – en parodiant les belles lettres et la « poésie » comme genre, mais aussi en réinscrivant la spécificité de son « Moi » débordant et excessif, expose et subvertit la domination véhiculée et masquée par la Langue. Son œuvre met en scène ce que les œuvres d'apparence monolingues tentent de cacher, à savoir la manipulation qui lui est inhérente. À ce propos Molnár dit, « On sait que la langue sert à décrire le monde, mais on ne sait guère qu'elle sert aussi à le *manipuler* (exercer une domination sur) méçi ! biensûr ! » (Molnár 1996a, n.p.; nous soulignons).

On ne pourrait pas en effet manquer de voir la manière dont le « Moi » s'impose dans l'image ci-dessus dont la police est la plus grande du livre. Cette inscription de l'extrême personnel qui passe par la langue ainsi que par l'espace de la page, s'effectue également par la manipulation explicite des textes de loi, comme pour parodier, en plus de la langue et la poésie, l'organisation de la société contrôlée historiquement par les hommes. Dans un des textes qui composent *Quant a je (kantaje)* – le livre prend la forme de ce que l'auteure nomme un « agrégat » – intitulé « *traitements de texte* », Molnár remplace notamment le mot « nation » par celui d'« individu », tout en commentant son geste, et ainsi expose le simulacre de la Loi, tout comme il lui a été exposé subitement lors de son arrivée en France :

Je copie ***la clause de la nation la plus favorisée*** et avant de continuer, la sélectionne et agrandis et mets en italiques et en gras. Ensuite la cherche sous forme insécable et la remplace. Essaye 'l'individu'. Ajuste la grammaire ce qui donnera : ***la clause de l'individu le plus favorisé.*** (Molnár 1996b, 156 ; Molnár souligne)

Dans cet exemple, l'intervention d'ordre typographique dans un texte est racontée en même temps que la nouvelle version du texte se trouve sous nos yeux, un exemple parmi d'autres de la performativité de l'écriture molnárrienne qui, motivée par une volonté d'être transparente et démocratique (à prendre au second degré), fait, tant qu'elle le peut, ce qu'elle dit.

Si dans une première configuration, le sentiment d'incertitude se heurte à la certitude de la Loi, ensuite, c'est la Loi qui se voit déstabilisée par la certitude de la langue molnárrienne dont l'affirmation et la prolifération deviendra combat personnel. On peut néanmoins se demander en quoi l'imposition de sa langue diffère de l'imposition des langues nationales. Comment cette langue résiste-t-elle à devenir Langue ? Et quelle portée émancipatrice, ou du moins démocratique, peut avoir une

œuvre d'une telle exigence ? De même que nous pourrions lire une contradiction entre la revendication d'une langue « prolétèr » et « simpl » et l'illisibilité assumée, il vaudrait mieux souligner le caractère ludique et proprement expérimental de son entreprise qui semble appeler à son tour à des lectures et des traductions tout aussi aventureuses. C'est en interrogeant alors le devenir de cette œuvre – notamment la manière de traduire une telle langue qui à la fois appelle et résiste à ce geste, ou du moins à une certaine conception de la traduction – que nous tenterons de répondre.

Le devenir du corps queer molnarien

Dans l'œuvre de Katalin Molnár on repère bien des similarités entre les procédés d'écriture hétérolingue et le fonctionnement du queer de sorte que l'on puisse postuler une telle œuvre elle-même comme un corps queer. C'est bien le *corps* du texte – sa lettre, son orthographe, sa typographie spécifique à l'auteure¹⁸ – qui portent les traces de l'étrangeté présente. Ni dans une langue ni dans une autre, ni dans un genre ni dans un autre, ce positionnement *entre* et l'instabilité qu'il invoque rappelle la mise en cause des catégories effectuée par le queer, et sur le plan des langues, semble, au premier abord, indiquer une vraie intraduisibilité. En même temps, les poétiques hétérolingues semblent paradoxalement appeler davantage à cette action car la traduction est déjà présente dans le texte premier que le mouvement entre les langues précède et excède à la fois.

Si la poétique molnarienne par sa manière démonstrative de s'imposer dans les textes peut paraître agressive voire autoritaire, c'est qu'il y a une réelle préoccupation militante néanmoins conçue dans une perspective qui se veut tournée vers l'autre. C'est en imposant sa langue pour éclater *la* Langue mais aussi, en étalant le savoir, et en remplaçant les textes canoniques et les ouvrages de référence (y compris des dictionnaires) par ses propres références que Molnár entend émanciper tous les opprimés, manipulés, soumis, tout comme elle. Il s'agit avant tout d'une profonde critique de l'univocité, d'une seule manière de dire, dont participe la traduction en tant qu'ouverture, continuation, ré-énonciation, voire appropriation du texte et de la langue d'écriture.

Cependant, si on affirme que l'œuvre de Molnár n'est pas écrite dans une langue quelconque mais entre les langues – qui, par leur contact, déstabilise, ou queerise, la notion même de langue – comment pourrait-on affirmer traduire vers une autre langue encore ?

Nous retrouvons une première piste de réponse chez Meschonnic dans l'idée qui forme la base de sa théorie de la traduction selon laquelle on ne traduit pas d'une langue à l'autre, on refait un *faire* (Meschonnic 1999). Ainsi, l'œuvre en traduction n'est pas une finalité mais une continuation. De même, on ne traduit pas ce que l'œuvre dit, mais ce qu'elle fait, sa *signifiance*, qui ne se soumet pas au régime binaire signifiant/signifié. Le *corps queer* serait alors à *queeriser* et le résultat à prendre non pas comme un aboutissement, mais comme un moment d'arrêt dans le flux du discours. On

¹⁸ L'orthographe phonétique et la typographie sont en effet des manières par excellence de mener à bout une tentative d'inviduation dans la langue puisqu'elles permettent de défaire même les lettres de l'alphabet des langues en question et d'imposer davantage la voix, unique à chaque individu.

ne doit plus chercher à sauter par-dessus du fleuve entre les deux rives devenues instables, car la lecture nous force déjà à nager dedans, et il faut poursuivre.

Le concept de queer lui-même semble par ailleurs pointer vers ce geste puisqu'il se définit en partie (s'il peut se définir) par sa résistance à l'essentialisation, et même à la localisation, et par sa capacité à performer cette résistance. C'est un concept qui ne s'arrête pas ; ou dans les termes de Butler, queer doit rester le site d'une contestation, le site de ce qui n'est jamais pleinement appropriable. L'auteure envisage d'ailleurs son projet poétique (et politique) de cette façon ; elle dit, « j'é toujours konsidéré sèt démarch kom *oen premyé pa vèr unn ékriter plu pèrmissiv é non kom oen naboutisman* » (Molnár 1995, 6, note 4; nous soulignons), raison de plus de se tourner vers son devenir.

L'œuvre de Molnár en tant que corps queer peut alors être appréhendée en toute sa spécificité sans réduire celle-ci à de l'intraduisible, puisque traduire ne signifie pas passer d'une langue à l'autre, mais prendre le relais d'une poétique, d'une oralité, autrement dit, faire corps avec elle en la performant, en y introduisant des éléments de sa propre subjectivité : en faire, dans les mots de Barbara Godard, une *trans(dance)form* (Godard 1989). Si cette manière de penser la traduction peut être appliquée à tout texte, la notion de performance semble d'autant plus pertinente pour ce type de poétique qui se déploie à travers un langage phonétique et ne se laisse découvrir pleinement qu'à la lecture à haute voix.

Une traduction queere¹⁹ du corps queer ne saurait traduire le signifiant ou le signifié ; elle ne saurait être sourcière ou cibliste ; et elle devra reprendre, subvertir, ce qu'elle traduit précisément parce que c'est ce que fait l'œuvre à traduire. Elle devra également se rendre visible : tout comme la langue molnáríenne se veut transparente dans ses manipulations, la traduction, elle aussi, doit l'être. En gardant en tête ces principes, tentons à présent une traduction de l'expression employé comme titre « Quant à je (kantaje) », une reprise et manipulation d'une expression « française » qui résume assez bien le fonctionnement de la poétique molnáríenne. Dans un premier temps, pensons les potentielles lectures de ce syntagme puisque la traduction est toujours d'abord lecture.

On songe en premier lieu à l'écart avec l'expression courante « quant à moi » qui, employée en début de phrase, indique que ce qui suivra relèvera de l'expérience ou de l'avis personnels de celle ou celui qui parle. Lorsque reprise par l'auteure, cette expression constitue une manière de montrer d'emblée que l'œuvre en question sera hautement personnelle et consciente de l'être. Cette expression peut par ailleurs également être employée comme nom : « On dit d'une personne qu'elle reste sur son quant-à-moi lorsque cette dernière met des distances entre elle et les autres » (Dictionnaire Internaute 2017). Cette deuxième définition n'est pas banale car elle renvoie à la distance que Katalin Molnár souhaite placer entre son œuvre – et surtout sa langue – et la Langue française comme institution y compris littéraire. Mais Molnár ne reprend pas simplement cette expression ; elle la déforme afin d'y introduire une étrange(r)été qui inscrit à la fois sa subjectivité. Ainsi, le pronom personnel « moi » est remplacé par « je », pronom qui partage sa phonétique avec le mot « jeu », rappelant la dimension ludique de ses interventions dans la Langue.

Ensuite, le syntagme « quant à je » est transcrit en langage phonétique pour devenir « (kantaje) », mais cette transcription ne supprime pas au syntagme premier,

¹⁹ Pour une réflexion développée autour de cette notion, voir Robert-Foley 2018.

elle s’y ajoute, comme pour mettre ce dernier face à un miroir réfractaire grâce auquel on se lirait autrement : « quant à je (kantaje) ». De même, le lecteur relit « la même chose » autrement et en même temps bascule sur un registre qui ne reconnaît pas la séparation des mots, celle-ci étant conçue chez Molnár comme une imposition artificielle, et ainsi comme un mécanisme de contrôle sur la fluidité de la parole. Chez Molnár, c’est, en effet, aux lecteurs comme aux traducteurs d’arrêter le flux du discours quand cela leur convient. Cette expérience de pensée qui consiste à sortir le langage du paradigme des mots (ou en tout cas, des mots recensés dans des dictionnaires) est de fait le fondement de l’œuvre molnárienne, car en déconstruisant les mots comme unités, on dénature la Langue. Si Molnár ne libère pas entièrement le langage de l’emprise de la Langue, elle permet au moins, par ce type de procédés, l’ouverture d’un espace dans lequel on peut écrire (ou transcrire), et par conséquent lire et traduire, *autrement*.

En menant alors encore plus loin notre lecture, car l’œuvre semble nous appeler à le faire, on pourrait relever dans le syntagme « kantaje » encore un autre élément significatif : la proximité avec le mot « contagieux » qui ne se repère qu’en lisant à haute voix et en modifiant légèrement sa prononciation. Ce ne serait pas étonnant d’apprendre que l’auteure ait songé à la résonance de son titre avec ce mot car le thème de la contagion des virus est traité dans *Quant à je (kantaje)* (Molnár 1996b, 90-4) ainsi que dans *Konfërans pour lé zilétré* (Molnár 1999, 29-33) et rappelle, dans son fonctionnement, le travail poétique de Molnár qui cherche à agir de même à l’intérieur de la Langue française.

Avant de nous tourner vers la traduction de ce syntagme en d’autres langues, visualisons ces gestes proches de la traduction (tout de même sans changer de langue) – ce queering de la Langue – sous la forme d’un glissement sur un continuum d’altérité (Suchet) :



Figure 5 Le mouvement de la traduction à l’intérieur de la langue molnárienne

En pensant ensuite à une traduction possible de ce titre vers l’anglais, on pourrait imaginer comme origine absente, ou norme contre laquelle inscrire sa poésie, l’expression « As for me » qui pourrait, puisque l’anglais comme le français possède deux pronoms personnels de la première personne, être transformée en « As for I ». Pour traduire l’effet d’oralisation produit dans « (kantaje) », on pourrait proposer une transcription de notre prononciation qui donnerait quelque chose comme « asforay ». Il s’avère que cette expression introduit un aspect significatif proche de la notion de « contagieux » dans le français, car on peut y lire, en redivisant les mots à notre façon, « as foray », le terme « foray » signifiant une incursion ou attaque soudain dans un territoire ennemi. « Foray » est également souvent employé (sur un registre assez soutenu) pour exprimer l’idée d’une première tentative (i.e. *It was his first foray in writing*), idée qui dote cette proposition d’un caractère ludique en le présentant comme une ébauche et donc, toujours à refaire.



Figure 6 Le mouvement de la traduction de la langue molnarienne vers l'anglais

Avec cette traduction, on parvient à reproduire plusieurs éléments signifiants de ce syntagme tout en faisant allusion, comme le fait l'auteure, à notre propre incursion – par la performance de notre propre langue (*tongue*) – dans la Langue, en l'occurrence l'anglais. En revanche, cette proposition, cette « *foray* », dans une approche queere serait toujours à reprendre, à retordre dans d'autres sens, comme le rappelle la racine étymologique proto-indo-européen *terkw* : “*to turn, twist, wind*” (tourner, tordre, lover) qui le relie, comme le souligne Lily Robert-Foley à la traduction, ou du moins à la « version », *vertere* (tourner) (Robert-Foley 2018).

En retraduction vers le français, afin de continuer à *tordre*, donc, le mouvement de la traduction, « As for I (as foray) » pourrait alors devenir « Comme pour moi (comme incursion) » ou encore « Demande quatre œil (as forêt) », dans une lecture-traduction qui s'autorise, comme le fait Molnár elle-même, des déformations liées à la prononciation (« as » lu comme « ask ») ou des traductions littérales ou homophoniques (« foray » lu comme « forêt ») :

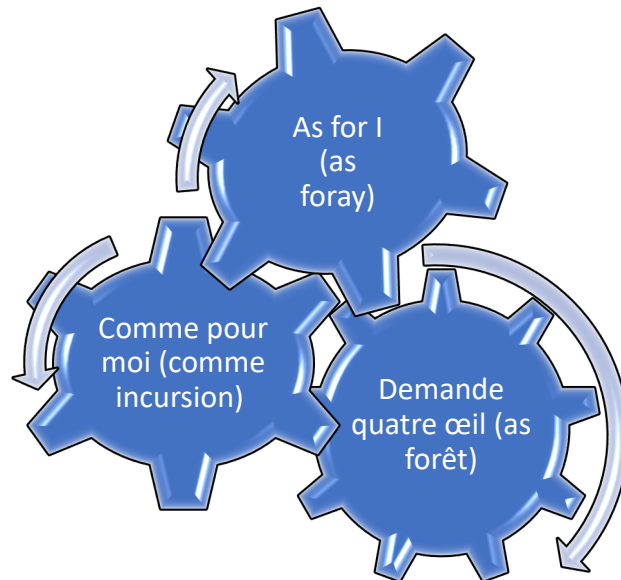


Figure 7 La variation continue de la traduction queere

Avec ces propositions, nous nous éloignons peut-être, au niveau du signifiant, du sens de ce titre choisi par l'auteure, mais nous nous rapprochons de sa *signifiance*, de son *faire* qui se caractérise par un travail de variation continue à l'intérieur de la langue poétique, et parfois à même le mot, de sorte à créer un effet défamiliarisant et imprévisible rappelant le fonctionnement du queer²⁰. En opposition aux « *fluent*

²⁰ Nous songeons à la « prévisibilité attendue » par la société en termes de sexualité telle qu'elle est présentée par Eve Kosofsky Sedgwick. Cette idée peut également être étendue à la traduction puisqu'il y a bien des manières d'être qui lui sont attendues, notamment en ce qui concerne la fidélité et ainsi la soumission à l'original.

translations » décrit par Lawrence Venuti comme visant à apparaître comme l'original²¹, ce sont ce que la traductrice féministe Susan Holbrook nomme des « *fluid translations* » voire des « *delirious translations* » (Holbrook 2005, 176-7), infidèles à la doxa (rappelons l'ouvrage de référence dans ce domaine, *Re-belle et infidèle/The Body Bilingual* de Susanne de Lotbinière-Harwood), mais justes dans leur contribution à la performance de la poétique. Puisque toute traduction est une sorte de déformation, autant l'exagérer.

De la mise à nu des mythes et artifices de la Langue à l'exhibition du corps queer textuel en tout sa singularité, le queering à l'œuvre chez Molnár ne cesse de montrer à quel point il est possible de fragiliser l'appareil idéologique de la Langue sans pour autant s'inscrire ailleurs que dans la langue elle-même. La traduction en tant que création de nouveaux textes serait alors le pas de plus – l'excès – et constituerait une des réponses possibles à l'appel de la poétique hétérolingue à rendre compte de la complexité des identités, celles des langues, et peut-être aussi celles des textes.

Bibliographie

Œuvres de Katalin Molnár

- Molnár, Katalin. 1995. *poèmesIncorrects et mauvaisChants-chantsTranscrits*. Paris: Fourbis et l'auteure.
- Molnár, Katalin. 1996a. « Dlalang ». *digest* (Revue de littérature générale) 96 (2) : ch. 25, n.p.
- Molnár, Katalin. 1996b. *Quant à je (kantaje)*. Paris: P.OL.
- Molnár, Katalin. 1997. « Diskusion ». *Poézi Prolétèr* 1, 1997, n.p.
- Molnár, Katalin. 1999. *Konfèrans pour lé zilétré*. Romainville: Al dante.

Références bibliographiques

- Balibar, Renée. 1985. *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des carolingiens à la République*. Paris: PUF.
- Balibar, Renée. 1990. *Les français fictifs : le rapport des styles littéraires au français national*. Paris: Hachette.
- Bourcier, Sam. 2018. *Queer Zones : la trilogie*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Butler, Judith. 1993. « Critically Queer ». *GLQ* 1: 17-32.
- Butler, Judith. 2005. *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Cynthia Kraus. Paris: La découverte.
- Butler, Judith. 2008. *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann. Paris: Éd. Amsterdam.
- Crépon, Marc. 2005. *Le malin génie des langues*. Paris: Galilée.
- Dambre, Marc et Monique Gosselin-Noat, ed. 2001. *L'éclatement de genres au XX^e siècle*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- De Lotbinière-Harwood, Susanne. 1991. *Re-belle et infidèle/The Body Bilingual*. Montréal: Les éditions du remue-ménage.

²¹ « Fluent strategy erases signs of difference, performing radical acculturation with an end to promoting the concept of universality » (Venuti 1992, 180).

- Dictionnaire Internaute, « quant-à-moi », <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/quant-a-moi/>, consulté le 30 juillet 2019.
- Gauvin, Lise. 2003. « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur ». In *Littératures mineures en langues majeures*, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Lise Gauvin et Laurent Demoulin, 19-40. Montréal: Presses Universitaires de Montréal.
- Gauvin, Lise. 2004. *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil.
- Godard, Barbara. 1989. « Theorizing Feminist Discourse/Translation ». *Tessera* 6 (printemps): 42-53.
- Grutman, Rainier. 1997. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec): Fides.
- Holbrook, Susan. 2005. « Delirious Translations in the Works of Nicole Brossard ». In *Nicole Brossard. Essays on her Works*, sous la direction de Louise Forsyth, 175-90. Ontario: Guernica Editions Inc.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Meschonnic, Henri. 1990. *La rime et la vie*. Paris: Verdier.
- Meschonnic, Henri. 1997. *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*. Paris: Hachette.
- Meschonnic, Henri. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Riot-Sarcey, Michèle. 2010. *De la différence des sexes : le genre en histoire*. Paris: Larousse.
- Robert-Foley, Lily. 2018. « Vers une traduction queere », *TRANS-* 23, n.p.
- Sofo, Giuseppe. 2019. « Du pont au seuil : Un autre espace de la traduction », *TRANS-* 24, n.p.
- Suchet, Myriam. 2014. *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent des textes à la croisée des langues*, Paris: Classiques Garnier.
- Venuti, Laurence, ed. 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge.
- Whorf, Benjamin. 1964. *Language, Thought and Reality*. Cambridge (Mass.): MIT Press.