

Sound / Writing: On Homophonic Translation

Colloque international trilingue

Paris, 17-19 novembre 2016

École Normale Supérieure
Fondation des États-Unis, CIUP
Maison Heinrich Heine

Organisé par

Université Paris-8, Vincennes–Saint-Denis, EA Transferts critiques anglophones (TRANSCRIT)
Université Paris-Est Créteil, Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman (IMAGER)
Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), Équipe Multilinguisme, Traduction, Création,
CNRS/École Normale Supérieure, Labex Transfers/PSL
Melodia E. Jones Chair, State University of New York at Buffalo

Comité d'organisation :

Vincent Broqua (Université Paris-8, Vincennes—Saint-Denis)
Dirk Weissmann (Université Paris-Est Créteil)

Résumés des communications

Book of Abstracts



JEAN-JACQUES LECERCLE

Un singe de beauté : jouer la langue

The point of departure of the paper is le Lionnais's homophonic translation of the first line of Keats's *Endymion*, "A thing of beauty is a joy for ever". The first section demonstrates the spectacular superiority of the homophonic translation over its Keatsian source. The second section defines the operation of homophonic translation first by stating the eight conditions of a well-formed sentence according to the mainstream conception of language (only one language; a meaning that coherent, unique, fixed, transparent, abstract, limited and devoid of affect), then by showing that homophonic translation rejects all eight constraints. Such deliberate infractions are then theorised, using Barthes's concept of *le neutre* and Deleuze's conceptions of sense and of style. The conclusion shows that the function of homophonic translation is *jouer la langue*, in all the senses of this polysemic French phrase (playing on and with language, being played upon by language, betting on language and acting language).

BEATRIZ DE LA FUENTE MARINA***The Origins of Homophonic Translation in Early Latin and Spanish Parodic Texts***

Homophonic translation has played a significant role since the very origins of Western Literature, especially as a source of humor in comedy and parodic texts. One of its first exponents was the archaic Roman playwright Plautus (ca. 254-184 B.C.), who made use of homophonic translation in his *Poenulus* (“The Young Carthaginian”). There we meet a character, Milphio, who undertakes the task of translating the Carthaginian or Punic without really knowing the language, only basing on phonetics and resorting to the similar signifiers he finds in Latin (e.g., *me har bocca* becomes *miserum buccam*).

During the Renaissance, Latin comedy was translated into Spanish, and some of the first vernacular playwrights took advantage of its inveterate resources. In the 16th century, authors like Lope de Rueda, Torres Naharro and Francisco de Avendaño played with the fact that the Latin language was hardly understood by ordinary people, and consequently they portrayed some peasants praying in hilarious macaronic Latin, in its Spanish variant: *patre nostro, solibranos a malo*, we hear for *pater noster, sed libera nos a malo*. Learned and patrimonial words are mixed up: here Latin “liberare” and Spanish “librar” (with the prefix “so-”, which amusingly renders “sed”).

Some years later (early 17th century), one of the most popular characters in Spanish literature, Sancho Panza, Don Quixote’s squire, uses his scraps of Latin to show that he is an old Christian. But, having acquired them through liturgy and oral tradition, he ends up making the same mistakes as his rustic predecessors. In 1.25, Cervantes makes him say: *Quien ha infierno nula es retencio*, for *quia in inferno, nulla est redemptio*. Sancho is illiterate, but knows the exact meaning of this sentence, since he paraphrases: “whoever is in hell never comes nor can come out of it”.

Cette communication se concentrera sur la traduction homophonique en tant que source d’humour dans plusieurs textes parodiques appartenant aux origines du genre comique en langue latine et espagnole : *Pseudolus* de Plaute (ca. 254-184 avant J.C.) ; des auteurs du 16ème siècle espagnole comme Lope de Rueda ; et notamment le *Don Quichotte* de Cervantès (XVII^e siècle), où l’écuyer Sancho fournira quelques traductions hilarantes du latin appris à la messe. Particulièrement dans cette période, la traduction homophonique est une ressource habituelle et bien maîtrisée qui a l’avantage de jamais ennuyer le lecteur.

DIRK WEISSMANN***Nonsense poetry, Nursery Rhymes, and Modernist Translation : la Oberflächenübersetzung d’Ernst Jandl et la question des sources***

My talk deals with Ernst Jandl’s contribution to the history of homophonic translation. The origin and the evolution of this unconventional form of poetic translation has yet not been addressed by extensive scholarship. Jandl, however, with his poem *oberflächenübersetzung* (= surface translation), can be described as one of the pioneers of this genre. As will be shown, his homophonic translation is closely related to his experimental poetry of the late 1950s and early 1960s, and can be read, among others, as a critical and ironic statement against poetry translation that focuses exclusively on meaning. In addition to a detailed analysis of Jandl’s poetics of homophonic translation my contribution will address the question of the connections between Jandl’s specific translation method and its precursors and successors in Europe and the U.S.

CLAUS TELGE***Deplatziertes Sprechen. Oberflächenübersetzung als (post-)konzeptuelles Schreibverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur***

Surface translation shares a pervasive familiarity with conceptual art, if surface translation is understood as a particular way of writing (*écriture*) that renegotiates the traditional status of original and translation rather than as a general translation style. Following Joachim Sartorius (1985), I understand surface translations as texts which phonologically (sound-wise) or semantically (meaning-wise) 'displace' an antecedent text. More so than any other form of translation, surface translation conveys the autonomy of translation as an artistic practice while simultaneously asking the question what translation really is. It's no wonder that the New York poetry scene in the 1960s showed an enduring affection for homophonic techniques and neo-conceptualist poets like Kenneth Goldsmith (2014) emphatically embrace sound translation as a language-political device which can replace humanist translation. Then as now this school of poetical thought has a vital and sustaining impact on German-speaking poetry. My paper explores the intertwined literary conditions of surface translation and conceptual art in the context of the works of recent German-speaking poets, especially from the so called 'new Berlin-avant-garde' (e.g., Uljana Wolf, Ann Cotten and Ulrike Draesner). These translations perform comical gestures (Zupančič 2014) which do not harmonize or familiarize the sign relations of the source text and the target text but connect them through radical cuts.

CHRISTINE IVANOVIC***Asyl in der Sprache. Wie politisch ist die Poetik des Übersetzens ?***

Eines der letzten von Peter Waterhouse betriebenen Übersetzungsprojekte galt dem 2013 erstmals veröffentlichten Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek, in dem die Autorin aus aktuellem Anlass der Räumung einer Gruppe von Asylwerbern, die in der Wiener Votivkirche Schutz gesucht hatten, zur aktuellen Flüchtlingspolitik Stellung nimmt. Die von der Gruppe Versatorium unter der Leitung von Peter Waterhouse erarbeitete homophone Übersetzung "Die, should sea be fallen in" wurde am 19.3.2015, wenige Tage vor der Wiener Uraufführung des Originaltextes von Jelinek, im Vestibül des Burgtheaters vorgestellt. Beteiligt waren, so die Ankündigung des Theaters, "11 Flüchtlinge. 8 Studierende. 2 Künstlerinnen. 6 Sprachen: Deutsch, Englisch, Pashtu, Urdu, Georgisch, Tuschetisch. Ein Theatertext von Elfriede Jelinek. Die Protagonisten des Textes werden zu seinen Übersetzern." (<http://www.dramaforum.at/die-schutzbefohlenen-ein-ubersetzungsprojekt/>) Seither ist dieses Übersetzungsprojekt kontinuierlich fortgeführt und weiter entwickelt worden. Neue Sprachen und andere Sprecher sind hinzugekommen, der Text verändert sich stetig, jede neue Performance bringt neue (Sprach)Gestalten hervor, die Homophonie wird heterophon.

Ausgehend von diesem aktuellen work in progress will ich in meinem Vortrag den Zusammenhang zwischen dem poetischen Akt und der politischen Aktion des Übersetzens diskutieren. Die Notwendigkeit zu übersetzen ergibt sich immer dann, wenn Sprecher ihre gegenseitige Fremdheit offenlegen und einander friedlich vermitteln müssen, indem eine Sprache dem Sprechen der anderen Sprache Schutz gewährt. Einem der ältesten Zeugnisse davon begegnen wir in Hölderlins Pindar-Übersetzungen, deren eine den Titel "Die Asyle" trägt – durchaus ein anderes Modell als das der "Aneignung" oder "Einbürgerung". Seit Hölderlin suchen Autoren nun nach poetischen Möglichkeiten sprachlicher "Asyle"; das keineswegs rein ästhetisch begründete homophone Übersetzen ist eine davon. Der österreichische Autor und Übersetzer Peter Waterhouse hat sich in den Jahrzehnten seiner eigenen übersetzerischen Arbeit konsequent in dieser Richtung bewegt. Der Vortrag versucht anhand von Beispielen aus seinem Werk aufzuzeigen, in welcher Weise homophones Übersetzen politisch begründet sein kann.

ABIGAIL LANG***Le souffle littéral à Puniton. La traduction homophonique chez Louis Zukofsky***

« Cette traduction de Catulle suit le son, le rythme et la syntaxe de son Latin — tente, comme on dit, de *breathe* [respirer / inspirer / souffler / murmurer / cracher / vivre] le sens “littéral” avec lui » annonce Louis Zukofsky en guise de préface. La parution en 1969 de *Catullus (Gai valeri veronensis Liber)*, traduction de l'ensemble des poèmes et fragments de Catulle par Celia et Louis Zukofsky, déclenche un tollé quasiment unanime chez les critiques et les latinistes. Outre les reproches attendus (loufoque, illisible, tortueux, maladroite, charabia), on va jusqu'à accuser Zukofsky d'être un barbare venu détruire la culture : « C'est le Hun qui s'amuse — pire, qui besogne — parmi les ruines. » Comme l'a parfaitement analysé Lawrence Venuti, ces critiques révèlent en creux l'idéologie qui préside à la traduction et que Zukofsky enfreint en mettant en avant les caractéristiques sonores, rythmiques et syntaxiques du texte-source au détriment de la communication et de l'uniformité des tons et des registres. Même ses amis poètes peinent à trouver des arguments pour le défendre. Zukofsky n'est évidemment pas le premier à pratiquer ce qu'on appelle la traduction homophonique, mais il est peut-être le premier à en faire un usage systématique et à traduire les œuvres complètes d'un auteur canonique selon cette méthode, indiquant par là le sérieux de sa démarche et sommant les lecteurs à en considérer les enjeux. Parce que les Zukofsky ont traduit les poèmes dans l'ordre du recueil (à l'exception du poème 64 traduit en dernier), on constate que la méthode se met en place au fur et à mesure. Pour autant, il ne s'agit nullement d'une découverte qu'aurait faite Zukofsky une fois lancé dans Catulle. Il s'y essaye ponctuellement dès les années 1930, dans « A »-9, et en formule l'idée dès 1929, dans l'essai qu'il consacre à Ezra Pound. On le sait, Pound est celui qui affirme depuis le début du siècle l'importance de la traduction pour la poésie et qui, par son exemple et son autorité, convainc plusieurs générations de poètes américains de traduire. Comme souvent, Zukofsky suit Pound mais le subvertit en le prenant au mot, ici en prenant la notion de *persona* mise en avant par Pound littéralement comme *per-sonum* : par le son. Car, écrit-il, « la parole seule transforme ce qui peut rester comme squelette du passé ». Trois lignes plus bas, Zukofsky pose le programme qu'il réalisera 45 ans plus tard dans A-“23” : prendre le catalogue de dates auquel le passé se trouve réduit et « souffler dessus afin qu'il vive comme musique ». C'est sur la continuité du projet zukofskyen et l'articulation de l'approche homophonique avec le reste de sa poétique que j'insisterai.

« This translation of Catullus follows the sound, rhythm, and syntax of his Latin—tries, as is said, to breathe the « literal » meaning with him, » says the short translators' preface. Published in 1969, Louis and Celia Zukofsky's translation of Catullus was greeted by almost unanimous hostility by reviewers and classicists who disparaged it as “knotted, clumsy, turgid and ultimately silly” and so much “unreadable” “gibberish”. Worse than inept for at least one reviewer, it conspired against civilization: “The Hun is at play—worse still, at work—among the ruins.” Lawrence Venuti's analysis of the reviews perfectly brings out the implicit ideology governing acceptable translation, which the Zukofskys eagerly violated by foregrounding the sound, rhythm and syntax of the original at the expense of communication and homogeneous diction and register. Even Zukofsky's poet-friends seemed at a loss for conclusive arguments to defend him. Zukofsky is by no means the first writer to resort to homophonic translation but he may be the first to have applied it so systematically and to the complete works of a canonic poet, thus signaling the earnestness of his project and requiring his readers to come to terms with its principle. The poems, which the Zukofskys translated in their authorized order, suggest that the homophonic method was only arrived at gradually over the course of the first 10 or 20 translations. And yet, transliteration was hardly a new idea for Zukofsky who had started implementing it in the 1930s (in “A”-9) and had formulated it as early as 1929 in his essay on Ezra Pound. It was Pound, of course, who had insisted on the importance of translation and, by his own achievements and authority, convinced several generations of American poets to translate. As so often, Zukofsky follows Pound but subverts him by taking him at his word, in this case by taking Pound's notion of *persona* literally, as *per-sonum*: through sound. For, writes the 24 year-old Zukofsky, “only speech transforms whatever skeleton remains of the past and conveys judgments of it to the intelligence”. Three lines down, Zukofsky defines the project he accomplished 45 years later in A-“23”: “get up a most brief catalog of antiquities (people become dates, epitaphs) [...] and breathe upon it so that it lives as his music.” I propose to insist on the continuity and evolutions of Zukofsky's transliterative practice and to bring out the coherence of the homophonic method with Zukofsky's poetics.

CHARLES BERNSTEIN***Double Talking: Sid Caesar, Benny Lava, and Me***

I will begin with a brief history of homophonic translation, from the Zukofkys (in dialogue with Pound) to David Melnick, Robert Kelly, and Steve McCaffery. This history will be braided with the homophonic sublime in popular culture, with Sid Caesar's “double talking” and the Benny Lava YouTube with homophonic subtitles. I will conclude with a discussion of some of my own homophonic extensions of, and with, various poets, including Claudio Amberian, Virgil, Norbert Lange, Peter Waterhouse, and Versatorium.

GYS-WALT VAN EGDOM**« L'intraduisible pur et le traductible pur y passent l'un dans l'autre » : homophonic translation as a testimony to (a) pure language**

For almost a century, philosophers of language, literature and translation scholars have been wrestling with even the most basic ideas Benjamin advances in his seminal essay *Die Aufgabe des Übersetzters* (1923). Particularly interesting are the ideas he expresses in the passages on 'reine Sprache' (pure language), a notion with which even the most renowned intellectuals – three references impose themselves apropos this notion: Derrida, De Man and Agamben – have painstakingly grappled. The perennial problem that we are faced with in the case of pure language is the concrete shape it is to assume once the hallowed growth of languages has finally been halted – the moment the differences between languages have faded away and translation is, hence, no longer called for.

The present paper is meant as a modest contribution to the lively philosophical debate prompted by this vague and elusive notion. Using the conceptual tools that were offered by the aforementioned poststructuralists and falling back on the aesthetic principles of a small and scattered group of so-called 'asemic' writers – a group that has only rose to prominence with the aid of new technologies –, we hope to push farther into the vast regions of pure language.

As we cautiously yet elatedly move forward, we will make the audacious suggestion that, although the phenomenon does not enable us to remove all obstacles the road to understanding is encumbered with, homophonic translation can indeed lift us to a higher plane, providing unexpected vistas of the landscape of pure language. By observing this crucial notion from an unexpected angle, we wish to dispel the beliefs of a great many leading translation studies scholars who have bookended their reading of *Die Aufgabe des Übersetzters* with a simple reference to source-oriented or foreignizing translation strategies, as if they were Benjamin's translation strategies of choice.

PAOLO BELLOMO**Le material turn de la traduction : traductions homophoniques et perceptibilité des ressemblances**

Notre communication se propose d'inscrire la réflexion sur les traductions homophoniques dans une histoire et une théorie de la traduction centrée sur la matérialité de l'œuvre littéraire. Le maintien du son, élément matériel et immédiatement perceptible de l'œuvre, nous permettra d'interroger, à l'aide d'analyses développées par Didi-Hubermann dans *La ressemblance par contact*, les relations existantes ou fantasmées entre traduction, trace et survie. Si pendant le XIX^e siècle la littérature affirme son autonomie vis-à-vis de la rhétorique et des autres discours savants, c'est sans doute parce que la matière dont elle est composée change dans la perception de ceux qui s'y confrontent. La « forme » et les « pensées » ne sont plus l'objet de la traduction, qui s'attachera désormais à la « lettre », matière sacrée et ambiguë où l'immanence et l'évidence de l'œuvre d'art se confondent. La relation entre imitation et traduction littérale du siècle précédent est renversée. La traduction littérale est devenue, pour certains, synonyme de la traduction tout court. La ressemblance entre traduction et original se déplace d'un niveau de sensibilité plus générale, à un niveau de perceptibilité immédiate : la reconnaissance se fait au niveau même de la matière. Depuis, il nous semble que la théorie de la traduction n'arrive pas à penser celle-ci en dehors de ce paradigme : « Le sacré et l'être-à-traduire ne se laissent pas penser l'un sans l'autre » (Derrida). À l'intérieur de ce *material turn*, les traductions-pastiches et les traductions-reproductions (à l'identique) deviennent les approches non étanches reconfigurant les pratiques traductives. Dans cette reconfiguration, les traductions homophoniques se trouvent rapprochées des calques de Chateaubriand ou de la poétique rythmique de Meschonnic. Nous questionnerons les implications épistémologiques d'une telle pratique : qu'est-ce qu'on connaît par les traductions homophoniques ?

RYAN FRASER***Travestic disorders: Homophonic translation and the counter culture of drag***

Until now, “homophonic” or “surface translation” has been addressed almost exclusively as a poetic pursuit falling within the categories of wordplay, experimental poetics, and experimental translation—always somewhat comparable to phenomena like the pun, the mondegreen, or the poetry of dada, but never entirely reducible to any of the latter’s defining criteria. Perhaps for this very reason, it stands alone in the cultural arena as a single, contrived mode of poetic experimentation pitted against the overwhelming force of more orthodox creative writing practices.

Homophonic translation is, in my opinion, a poetic and linguistic version of the global art form of theatrical drag—specifically, the modern type of theatrical drag referred to as “false disguise.” In this particular sphere of gender-questioning counter-culture, I would argue that this type of translation finds its relevance, and the support of its closest-allied art form. The traditional epistemological metaphor of translation as a type of “transfer” or “carrying over” becomes a hindrance when the object under examination is homophonic translation, which is not a “transfer” at all, but rather a counterintuitive compression: through a collage of target-language words and phrases, pieced together to form an unlikely “vestment,” the sound-discriminative features of the source text and language emerge as the “wrong body” performing within and through this vestment. The effect is one of a canonical cultural form comically and theatrically (and for many unethically) re-stylized through the signifier of the Other. As such, it intersects directly with theatrical drag—the world’s most widely practiced art form trading in the compression of incompatible gender signifiers. Like the drag performer who parodies gender-assigned manners, gestures, and speech patterns, homophonic translation parodies the manners, gestures, and speech patterns passing as “natural” to a given language. Perhaps most importantly, both theatrical drag and homophonic translation share in their status as fringe artistic pursuits, hailed alternatively as comic, playful, vulgar, taboo, and not-infrequently as “symptomatic.” This paper will focus on homophonic translation’s more comic and theatrical figures—Luis van Rooten, Ormonde de Kaye, and John Hulme, whose *Guillaume Chequespierre and the Oise Salon* (1985) happens to feature a depiction of Shakespeare in French drag on the cover.

LILY ROBERT-FOLEY***The Traduit Partouze Archives***

In 2010, two poets (Brandon Brown and myself), a Benjamin scholar (Johan Härnston) and a Beckett scholar (Léa Simonieri) assembled four chairs at the basement rehearsal space of the Compagnie Libre acting troupe in Paris, and attempted collaborative sound translations between French and English of the first pages of Beckett’s *Waiting for Godot/En Attendant Godot*. “Rien à faire” became “Rihanna affair”; “Nothing to be done” became “Nadine se bidonne.” The event was entitled the “Traduit Partouze.”

This first attempt was to be performed before an audience of writers, translators, young academics and actors. However, as the night wore on, wine was drunk, friends were made, the separation between audience and performers grew thinner and thinner until it disappeared entirely. A circle of sound translators was formed in which barriers between sound and sense, speaker and listener, audience and performer, were undone phoneme by phoneme.

Over the past six years the Traduit Partouzes have continued as a series of collective sound translation happenings taking place all across Paris and now comprise over a dozen events. The results (transcriptions and recordings) of some of the events have been archived on the Traduit Partouze blog.

It has also evolved to take on new forms in Outranspo: Ourvoir de Translation Potencial, a group of experimental translators and theorists. It now sometimes occurs online under the modified name “Piratouze”, a name give for the collaborative writing platform Pirate Pad that is used. Members of Outranspo have likewise developed the results into artistic products such as a video adaptation of Yves Duteil’s by Jonathan Baillehache or a musical composition by Irène Gayraud and Fernando Munizaga.

In this proposition I will tell the story of the Traduit Partouze, chart its evolution and present its results. In so doing, I will also have occasion to reflect on the textual, performance and translative elements of the Traduit Partouze. What kind of texts does it produce? Where is its sense? How does it fit into the history of homophonic writing? Do different kinds of texts or different languages produce different kinds of results? What can it bring to the theory and practice of translation? Do certain types of translations or sense making reoccur, and why? Is homophonic translation a special case for collaborative writing?

Time permitting, at the end of presentation, a short Traduit Partouze will be initiated.

OUVROIR DE TRANSLATION POTENCIAL (OuTransPo)**Atelier « Où ? Air que chope aux mots faux, nique outre en ce pot ! »**

L'Outranspo, créé en 2012 et composé aujourd'hui d'une petite quinzaine de membres, est un OuXPo dont l'acronyme signifie « Ouvroir de Translation Potencial ». Il s'agira de présenter quelques-unes des idées principales du groupe, qui assume une pensée de la traduction comme création, invention, libération de la langue par la contrainte et même révélation de l'étrangeté de la langue à elle-même. Il s'agira également de montrer comment ces pensées théoriques – en perpétuelle germination et transformation – s'incarnent dans une pratique de traduction collective, souvent ludique et toujours créative, entre écriture, traduction et performance. La présentation sera suivie d'un atelier de traduction collaborative par deux membres de l'Outranspo.

JONATHAN BAILLEHACHE***L'écriture homophonique au service de la traduction : de la valeur traductive de l'homophonie dans la pensée de Berman, Allouch et Toutin***

Cette présentation se propose d'explorer la place de la traduction homophonique dans certaines pensées de la traduction des années 1980 en France, en particulier dans la pensée d'Antoine Berman, de Jean Allouch et de Christine Toutin. Berman, Allouch, et Toutin, chacun à leur façon, ont vu dans l'usage de l'écriture homophonique bien plus qu'un procédé d'écriture créative, ludique ou parodique. Tout comme Zukofsky avant eux, ces penseurs de la traduction ont vu dans l'écriture homophonique la possibilité d'une méthode de traduction de pointe. Pour Berman, l'écriture homophonique, illustrée partiellement par la traduction de *L'Énéide* de Klossowski, fait œuvre de traduction en révélant une part occultée du texte de Virgile. Pour Allouch, l'écriture homophonique, illustrée par le déchiffrement des hiéroglyphes égyptiens par Champollion, offre la possibilité de chiffrer ce qui du discours échappe au sens et à son imaginaire. Pour Toutin, finalement, l'écriture homophonique, illustrée partiellement par une traduction de Lewis Carroll par Henri Parisot, offre la possibilité de réaliser une traduction qui, sur le modèle de la logique du trait d'esprit, fait de son échec à faire consister un sens plein la condition de sa réussite. Pour chacun de ces penseurs, l'écriture homophonique est une opération qui, articulée à d'autres opérations, peut participer à la visée éthique, analytique ou critique de la traduction. Dans cette perspective, l'écriture homophonique n'est pas envisagée comme un procédé d'écriture créative, mais bien comme une opération de traduction littéraire. Sur la base de ces réflexions théoriques, cette présentation tentera donc de proposer une distinction entre les écritures homophoniques qui relèvent de l'écriture créative et les écritures homophoniques qui sont mise au service d'un véritable projet de traduction.

ANDRÉS EHRENHAUS***The Case of Lewis Carroll's Humpe Dante: Does Homophonic Translation Belong in the Publishing Industry?***

In 2011 Media Vaca, a publishing house from Valencia, Spain, asked me if I would be interested in translating Carroll's second Alice book, *Through the Looking Glass*. They had read my eclectic and homophonic translation of John Lennon's *In His Own Write* and *A Spaniard in the Works* (*Por su propio cuento*, Global Rhythm, Barcelona, 2009) and my work with the Sonnets and poetry of Shakespeare or Poe, and thought I could offer a suitable translation to match with Franciszka Themerson's wonderful illustrations. So I set myself to work. On one hand, Lewis Carroll is a classic, which means that every new translation of one of his works has to find its place and make its way among many others, some of them already canonized and rooted in the minds of thousands of readers. On the other hand, the fact that classics are regularly revisited opens a wide and wild territory to unexplored translation strategies and conceptions. Not only in my own translations for the cultural and publishing industry, but also in my classes at the Literary Translation Master in Pompeu Fabra University, I have always stressed on the need to detach translation techniques from the widespread *hermeneutic anxiety syndrom* (HAS) or fear of not fully understanding, which seems to affect both academic and professional translators—not to speak of publishers or critics. In my experience, partial homophonic translation has been a solid and creative way of resisting this undertoad while rendering results paradoxically closer to the ultimate meaning of the original than many HAS translations. Focusing thus in the Humpe Dante case (and other homophonic examples in my translations of Carroll's, Lennon's and even Shakespeare's works), I mean to stress on the need to bring non-anxiously interpretative translation out of the experimental closet and into the publishing mainstream.

JACQUES LAJARRIGE***La traduction homophonique chez Oskar Pastior***

Dans ses textes théoriques comme dans sa pratique poétique personnelle, Oskar Pastior n'a cessé d'interroger l'acte de traduire, de mettre en doute que le mot même de traduction puisse être autre chose qu'une convention de langage pour désigner quelque chose qui ne peut au fond exister puisque seuls des textes qui ne relèveraient pas du domaine de la langue pourraient se prêter à la traduction.

Et pourtant la traduction, sous toutes ses formes, occupe une place considérable dans son écriture et dans sa confrontation ou son dialogue avec d'autres auteurs (J. P. Hebel, Pétrarque, Baudelaire, etc.).

C'est à ces cas limites de l'activité traductive que s'intéressera la communication à partir de l'analyse de quelques exemples représentatifs d'une écriture oulipienne permettant de clarifier les enjeux de la traduction sous contrainte.

MIRCEA ARDELEANU***Homoletrisme et traduction dans Okular ist eng oder Fortunas Kiel d'Oskar Pastior (et Georges Perec)***

Pour la transposition de *La Clôture* (Paris : Hachette 1980) en allemand (*Okular ist eng oder Fortunas Kiel*, Berlin : Plasma 1992), Oskar Pastior emprunte l'alphabet dépourvu de Georges Perec et son mode d'emploi (lipogrammatie, sérialité, quadrature etc.) qu'il applique presque sans dérogation. Il en résulte des 'traductions homoletriques' vaguement homophoniques qui restent, malgré leur aspect insolite, définitivement tournées vers les textes correspondants de Georges Perec, liées à eux par des liens de sens incontestables, en même temps qu'elles tendent à s'en affranchir, ce dont la structure du recueil fait état. L'accent portera dans cette intervention, sur l'exploration des stratégies de maîtrise de la lettre et/ou du phonème, du mot et du sens (équivalences sémio-sémantiques, traductions de surface, 'Larsen', variations palindromiques, jeux sur l'impli-explicitation, tentation du lettrisme, métatexte intégré etc.) et, le cas échéant, sur le risque de dérive et d'échec inévitablement associé aux entreprises expérimentales. Cinq études de cas partant d'exemples choisis dans le volume, fourniront les arguments nécessaires pour décrire la démarche pastiorienne – ludique et audacieuse, lucide et déraisonnable, ingénue et rusée etc. – pour faire le partage entre homophonie et 'homoletrie' ou 'homoletrisme', entre traduction et création ainsi que pour nourrir quelques considérations sur le statut et les conditions de fonctionnement sémiotique des 'traductions homoletriques'.

For the transposition of *La Clôture* (Paris : Hachette 1980) into German (*Okular ist eng oder Fortunas Kiel*, Berlin : Plasma 1992) Oskar Pastior employs Georges Perec's lipogrammatic alphabet and his constraints (lipogrammatism, seriality, quadrature etc.) in the most rigorous manner. This "homoletristic" texts, involving sometimes vaguely homophonous effects, remain, despite their unusual aspect, definitively orientated towards the corresponding texts by Georges Perec, and at the same time they are tending to free themselves from Perec's texts. The focus of my intervention will be on the exploration of strategies to manage the letter, the word and the meaning (semantic equivalences, surface translations, plays on impli-explicitness, integrated metatext, temptation of lettrism), and also on the risk of deviation and failure inevitably associated with experimental undertakings. Five case studies from examples chosen in this album will offer the arguments necessary to describe the Pastiorian approach – playful and audacious, lucid and unreasonable, ingenuous and crafty –, in order to distinguish between homophony and "homoletrism", between translation and creation, as well as in order to nourish some considerations on the status and the conditions of the semiotic working of "homoletrist translations".

HEIKE FIEDLER***À l'instar d'Oskar Pastior : désir de langue(s) - die Lust der Zunge, der Sprachen***

À l'instar de l'auteur allemand Oskar Pastior, ma contribution examinera la traduction homophonique sous l'angle de l'oralité poétique et la notion de culture populaire. Dans un premier temps, j'aborderai la poésie en performance de manière plus générale, née du souhait commun aux auteur.e.s qui la pratiquent de libérer le mot de la page, de son enfermement dans une sémantique trop convenue. Poésie et action, ici *en disant*, le son comme méthode pour en faire surgir une écriture spécifique, celle guidée par les sons de la langue. Le noyau de mon exposé examinera le travail de Pastior sous cet angle-là et parlera de l'aspect plurilinguistique qui y est intrinsèquement lié. Si ses traductions homophoniques, « improvisations faites de 26 lettres... comparable à la musique de 12 tons » (Christina Weiss), sont inséparables de son goût pour l'oralité (« Dann fährt das Wort in die Zunge », Oskar Pastior), il y en résulte une « esthétique du malentendu » (Christina Weiss). Ensuite, j'aborderai le sujet de la traduction homophonique à travers l'analyse d'une séquence de la performance *patmot* de l'écrivain Christophe Tarkos (cipM, 1997). Guidé par ces mêmes prémisses, la séquence dévoile quelques aspects joyeux de la translation homophonique, ici intralinguistique. Texte et oralité, deux aspects de la performance, instant où se déploie un réseau de signes interactives. Ma contribution est en lien avec mon sujet de thèse en cours: « performance writing - quand le texte devient stratégie ».

My contribution will examine homophonic translation within the aspect of oral poetry and/or popular culture, here linked to German writer Oskar Pastior. We will have a look on performance poetry, with consideration of the aim of performing poets to free the word from the page and from traditional, semantic contexts. Poetry in action, here materialized through orality and the sound of spoken words as method for elaboration of a specific writing. Based on this assumption, I will observe the homophonic translation done by Oscar Pastior and the multilingualism as integral, as inseparable. As Pastior's writing, an « improvisation made out of 26 letters... as in 12 tone music » (Christina Weiss), cannot be conceived without spoken sound (« the word goes straight into the tongue », Oskar Pastior), it leads to what is considered to be his « aesthetic of misunderstanding » (Christina Weiss). Regarding these aspects, I will further examine a short sequence of the performance *patmot* (cipM, 1977) by French writer Christophe Tarkos. Proceeding in similar fashion, the sequence will show some joyful examples of homophonic translation. Text and orality: two aspects of performance as a map of interactive signs. My contribution is part of my dissertation project «performance writing - when text becomes a strategie».

ECKHARD SCHUMACHER

« Meine schönste Lengevitch. » Über Missverständnisse, falsche Freunde und kollaborative Oberflächenübersetzungen

Camille BLOOMFIELD

La traduction homophonique et le canon musical : le cas des Oeuvres complètes de Lord Charles par John Hulme

Les *Oeuvres complètes* du mystérieux Lord Charles, présenté par le tout aussi mystérieux John Hulme comme un « vieux lord » excentrique au style « légèrement alcoolique », n'ont à ce jour – et à notre connaissance – fait l'objet d'aucune étude. Publié en 1984, et fondé sur la traduction homophonique en anglais de célèbres comptines françaises (*Frère Jacques, Au clair de la lune, Au près de ma blonde*, etc.), l'ouvrage constitue pourtant un pendant intéressant au plus célèbre *Mots d'heures gosses rames* d'Antin Van Rooten (1967), qui opérait de la même manière à partir de comptines anglaises.

Si les rares commentaires que l'on peut en trouver sur Internet font appel à des synthétiseurs vocaux pour faire entendre la correspondance sonore entre les deux langues, il apparaît à leur écoute que ce procédé ne fonctionne pas : prononcé dans un anglais correctement accentué, l'homophonie n'est pas vraiment reconnaissable. C'est cet écart, et partant l'idée d'une troisième sorte de prononciation, un « tiers-espace sonore », qui nous intéressera ici : non pas l'accent de la langue source, ni exactement l'accent de la langue-cible, mais une sorte d'entre-deux qui viserait à faire entendre, simultanément, trois langues – l'anglais, le français, et la langue de l'homophonie. L'étude de ce texte drôlatique et de son exégèse fantasque par le pseudo-maître d'hôtel qu'est John Hulme permettra également de resituer l'œuvre dans le contexte plus large des rapports entre traduction homophonique et musique, plus particulièrement cette forme de musique populaire, fondée sur la mémoire collective, que sont les comptines.

Enfin, la quatrième de couverture, dévoilant sans ambages le principe ludique du livre, le présente également comme un « exercice (...) hilarant à l'usage des classes d'anglais » : on s'interrogera sur la vocation pédagogique de l'exercice homophonique, par exemple dans le cas de l'apprentissage d'une langue.

KASIA SZYMANSKA***How A Prancing Pegasus Fell Dumb: La Marseillaise in Homophonic Translation by Stanisław Barańczak***

In a conversation with Czesław Miłosz, Iosif Brodsky once said: “The boy is a genius. What he does in translation rates absolutely remarkable”. This statement referred to Stanisław Barańczak (1946-2014), a Polish ‘New Wave’ dissident poet intermittently banned from print in the Communist era, prolific translator of Western poetry and, from the early 1980s until his recent death, an émigré and professor at Harvard University. As Barańczak re-entered the literary scene after 1989 with great panache, he also published an immense number of poetic translations, often in an unconventional form, playful thematic anthologies and translation riddles.

This paper will focus on Barańczak’s multiplied homophonic translations which he called ‘phonets’ (fonety) and classified as an example of ‘polyglot blather’. Alluding to Julian Tuwim’s book of literary curiosities titled *Pegaz dęba* (Prancing Pegasus, 1950), Barańczak published some of his experimental translation genres in his own *Pegaz zdębiał* (Pegasus Fell Dumb, 1995). This book included, most notably, his multiplied homophonic renderings of the same lyrics. In treating the original as a musical score to be performed in multiple different homophonic variations on the same theme, the poet construed this creative act in liberating terms: both on the artistic, but also political or ethical level. For instance, in his *Oratorium Moratorium*, a semi-operatic poem woven from multiple homophonic translations of the French anthem *La Marseillaise*, the translator introduced and commented critically on different political stances of the West after the fall of Communism. His creative ‘mishearings’ could thus reveal respectively: naïve optimism, scepticism, and complete indifference towards the situation of East European countries, depending on the voice and translation variant. In my paper, I will argue that Barańczak’s idea of homophonic translation “liberating us from the obligation of slavish fidelity towards the original and any senses unlawfully imposed by it” coincided with his ethical agenda. In the poet’s understanding, multiplied homophonic translation could simultaneously acknowledge different interpretative perspectives and political viewpoints, and therefore open up the text in a democratic gesture.

TIFFANE LEVICK***Translation homophonic wordplay in Patrick Goujon’s Moi non***

Écrit par Patrick Goujon et publié par Gallimard en 2003, *Moi non* raconte des parcours de la vie quotidienne de deux jeunes hommes qui habitent en banlieue parisienne. Le roman est écrit dans un style profondément oral, les personnages exprimant leurs pensées et expériences comme s’ils s’adressaient directement au lecteur, parlant à haute voix. Bien que leur langage soit familier, parsemé de l’argot employé par la jeunesse de la banlieue parisienne, il est également caractérisé par de forts éléments de poésie et de musicalité. L’une des particularités de ce roman est l’approche imaginative qu’adopte Goujon dans la mise en avant de la relation entre le son et le sens des mots employés. Les trois exemples qui suivent sont typiques de l’emploi inventif d’homophones qui figurent de manière prépondérante dans *Moi non* : *Oublie la franchise, franchise les détours de langage et fais des petits. / On se raconte nos petites histoires [...], les taffes soporifiques et les tafs en sous-marin... / Mon ami est mon paravent et d’ici que le type calcule, je prends ma part avant*. Cette communication étudiera les obstacles que présente la traduction en anglais des nombreux usages de jeu de mots homophonique nichés dans la prose poétique du roman. Face à la complexité de l’expression du texte original, produite par une manipulation ingénieuse de la langue, le traducteur tente d’identifier des solutions qui respectent à la fois les fonctions ludiques et connotatives des mots employés. Ce processus soulève des questions liées à la liberté créative cédée au traducteur confronté à un style d’écriture fortement influencé par la sonorité. Lorsqu’une traduction directe n’est pas immédiatement disponible, le traducteur a besoin de déterminer l’importance du son par rapport à celle de la sémantique dans un effort d’établir un compromis entre signification et jeu de mots.

Written by Patrick Goujon and published by Gallimard in 2003, *Moi non* tells the story of two young men living in the suburbs of Paris. The novel is written in a fundamentally oral style, the characters relating their thoughts and experiences as though speaking directly to the reader. Though their language is colloquial, peppered with the slang employed by the young people of the Parisian suburbs, it is also characterised by strong elements of musicality and poetry. A defining feature of the novel is Goujon’s imaginative approach to highlighting the relationship between the sound and the meaning of the words he chooses to employ. The following three examples are typical of the inventive use of homophones that figures so prominently in *Moi non*: *Oublie la franchise, franchise les détours de langage et fais des petits. / On se raconte nos petites histoires [...], les taffes soporifiques et les tafs en sous-marin... / Mon ami est mon paravent et d’ici que le type calcule, je prends ma part avant*. This paper aims to explore the obstacles presented in the translation into English of the numerous examples of homophonic wordplay nestled within the poetic prose of *Moi non*. When faced with the intricacy of the expression in the original text, produced by the author’s resourceful manipulation of language, the translator must try to identify solutions that respect simultaneously the playful and the connotative functions of the words used. This process beckons questions relative to the translator’s artistic licence when confronted with a style of writing heavily influenced by sound. When a straightforward translation is not apparent, the translator needs to establish the importance of sound versus that of semantics, before attempting to reach a creative compromise between meaning and wordplay.

PATRICK HERSANT***Le comique et le sacré : Coleridge à l'épreuve de l'homophonie***

On se propose d'examiner les effets — et, plus largement, les enjeux poétiques — de la traduction homophonique d'un unique vers, le premier du « Kubla Khan » de S. T. Coleridge (1798) :

In Xanadu did Kubla Khan

A stately pleasure-dome decreed

Deux versions très différentes, dans leur aspect comme dans leur visée, seront analysées et comparées. Jacques Mailhos (2000), qui donne du poème entier une traduction homophonique « explicite » aux vertus déstabilisantes et ludiques, oulipiennes pour le dire d'un mot :

L'examen doux, dit de Kubla Khan :

Esthète lié, blessure d'homme décrit

Et Jacques Darras (2007), chez qui une homophonie plus discrète semble motivée, non par l'intention comique, mais par le souci de préserver la dimension incantatoire d'un poème qui s'ouvre sur un acte de magie :

En Xanadu dit Kubla Khan

Qu'on crée un grand dôme de plaisir

La comparaison de ces deux versions — et de ces deux intentions traductives — mettra en lumière cet enjeu fondamental de « Kubla Khan » qu'est la performativité de la parole poétique. Les effets de l'homophonie, entre procédé comique et vertu sacrée, donneront lieu à quelques détours critiques et seront illustrés par d'autres exemples de micro-traductions homophoniques, notamment chez Geoffrey Hill, Anne Hébert et Paul Celan.

ALAIN CHEVRIER***Sur deux traductions homophones du français au français chez Robert Desnos***

Aux débuts du surréalisme, Robert Desnos a donné une traduction homophone du *Notre Père* ainsi que de « Rrose Séclavy », d'intention parodique et subversive. On montre que les mécanismes de transposition dans cette traduction du français au français ne sont pas différents de ceux des traductions d'une langue étrangère. On étudie la place de ces jeux de mots dans l'œuvre de Desnos et sa signification au sein du mouvement surréaliste. Les antécédents de cette contrainte ludique dans la poésie française, des rimes équivoques aux vers holorimes, ainsi que dans l'histoire des jeux d'esprit, sont rappelés. Une comparaison est proposée enfin avec les réalisations de l'Oulipo.

ELIANA VICARI

De l'autotraduction à la traduction : l'exercice de style « homophonique » de Raymond Queneau face à son texte source et à ses versions italienne, anglaise et espagnole

Non seulement Raymond Queneau et l'Oulipo se sont beaucoup intéressés à la traduction, mais ils l'ont aussi pratiquée. Certes, il s'agit bien souvent d'une traduction *sui generis*, effectuée à l'intérieur de la même langue et axée sur l'application d'une contrainte parfois étonnante : traduction transsexuelle, lipogrammatique, antonymique ou homosémantique (qui implique un changement de typologie textuelle, voire le passage de la prose au vers ou vice versa...). Dans ce domaine, comme dans tant d'autres, le précurseur reste Raymond Queneau dont l'une des œuvres les plus connues, *Exercices de style* (1947 édition originale ; 1973 édition définitive), représente sans doute le premier recueil d'auto-traductions intra-linguales. L'analyse d'« homophonique » - posée en guise de synecdoque - vise à rendre compte des spécificités du travail mis en acte par le fondateur de l'Oulipo aussi bien que des implications traductologiques sous-entendues. Tout cela permet de mieux examiner – quoique brièvement - la démarche de certains traducteurs pour observer comment ils ont effectué le transfert de cette rose rare et sonore. Comment l'ont-ils transplantée dans leur jardin italien, britannique et espagnol ? Ce rosier insolite a-t-il produit presque les mêmes fruits ? Et les fruits, eux, ont-ils gardé voire dépassé la promesse des fleur-phénix en dépit du changement de sol et de climat ?