

JULIAN RIOS, BABEL ET LE TALMUD EN HOMMAGE

Albert BENSOUSSAN

J'entends ici, pour aider à la lecture de Julián Ríos et saluer son talent, m'intéresser à Babel et au Talmud. Lecture difficile et plaisante, plaisante parce que difficile – car, comme aurait dit, moral autant qu'éthique, Spinoza : Tout ce qui est beau est difficile autant que rare. Au demeurant, le truchement que je fus (huit ou neuf titres, indiqués plus bas), ébaubi bébé de Babel — de Babel-Oued, à vrai dire — s'est déjà penché sur ce thème-là, et j'ai pu, sinon su, donner son, sinon sens, ou non-sens, voire *non sense*, à *Album de Babel*, dans le sillage de *Larva*, ainsi qu'à *Monstruaire*, petit monstre de plume et de chair, ou aux *Portraits d'Antonio Saura*, plus énigmatique saurien que flegmatique vaurien, et même à ce *Solo à deux voix*, pacifique fleuve bifide qui charrie, dans la Paix du Soir, et Ríos et Paz — et qui attend toujours le bon vouloir des bloqueurs de voix. Et puis, hier encore, il m'était donné de traduire, avec la complicité savante et souriante de Geneviève Duchêne, cette bible rejoyçante : *Casa Ulises* — autrement dit, *Chez Ulysse* —, qui est une nouvelle odyssee de l'espace et du temps. Et puis, encore hier, dans l'adieu à Princess Diana qui fut aussi l'adieu à Geneviève, ce *Pont de l'Alma* qui nous a tous trois réunis, l'auteur et ses deux traducteurs, à Saint-Nazaire pour y recevoir un prix. Sans compter que *mi más cara* — s'il est vrai que le traducteur avance toujours masqué, ou disons fardé au mascara —, *mi más cara ambición*, autrement dit ma plus chère ambition, aurait été de retraduire *Larva* si le besoin d'une réédition avait dû s'imposer. Sauf que voilà, Geneviève n'est plus, et mon encre a séché.

Pourquoi Babel, et pourquoi Talmud ? D'abord parce que le Talmud est de Babylone car c'est dans leur exil de Jérusalem que les Hébreux déportés par les Perses composèrent cette glose multiforme et multivoque de la Parole. Et puis dans *Talmud* il y a *almud*, qui en espagnol désigne une mesure de blé, ainsi que la terre qui en est ensemencée. J'y vois richesse et luxuriance. Je crois que le Talmud — étymologiquement, « étude » —, qui est pour les Juifs un interminable ressassement de mots et de commentaires rebondissant les uns sur les autres, *échommentaires* chers à Julián Ríos, et qui est pour ainsi dire ce *Livre de sable* imaginé par Borges, le Talmud, donc, est ici la mesure-étalon d'une œuvre qui a placé la parole au centre du cosmos, comme une glaise malléable et corvéable à merci, obéissant au doigt encre et au sacré verbe du Créateur. C'est pourquoi chaque mot de chacun des livres de Julián Ríos est frappé au sceau d'une singulière sacralité. Comment s'en approcher, comment jeter un œil et

y mettre la main ? L'auteur, conscient de l'entreprise quasi impossible en français de restituer son langage, son parler, avait fixé la norme : il se contenterait de demi-succès, le traducteur assumant, pour sa part, ses demi-échecs. Quinze partout, jeu égal, dirait Nadal ? Mais à le traduire avec tripes et boyaux, en se cognant sur chaque mot de tête, le travail du traducteur atteint au sang pour sang — *sangre por sangre*. Voici donc élevé le sanglant — cinglant ? — étendard de Ríos.

On raconte, avait entrepris de conter Babelle à son heure dorée, vers les deux heures d'une printanière après-midi verborescente, tout en poussant de concert avec Milalias le fauteuil roulant de la Reine dans le jardin parfumé aux sentiers qui trifurquent... *Cuentan, había empezado a contar Babelle a su hora dorada, hacia las dos de una luminosa tarde primaverbal, mientras empujaba en compañía de Milalias la silla de ruedas de la Reina por el jardín perfumado de senderos que se trifurcan...*

Ce paragraphe initial de *Album de Babel* fonctionne à l'évidence sur trois plans : d'abord le lien larvaire : Babelle et Milalias sortent directement du premier livre — *Larva* —, ainsi que le personnage de Herr Narrator qui, sur le billard du récit, est la boule rouge cognant les deux blanches, et qui, glossateur permanent des aventures des deux amants perdus dans la « Babel d'une nuit de la Saint-Jean », est aussi ce rabbin talmudiste, maître du *pilpoul*, qui coupe chaque mot en quatre, et l'écriture en vivre et survivre, s'il faut en croire ce verbe inédit par lequel l'auteur résume son esthétique : *escrivivir* — « l'écrivivre ». Et donc cet *Album de Babel* — *este Álbum de Papel*, comme, en m'en dédiant un exemplaire, le dénomma l'auteur, totalement livré à l'ivresse de son livre —, si étroitement relié au précédent livre, en est bien la glose infinie, comme le sera aussi ce *Casa Ulises* à l'avant-dernier acte de notre traduction, et a bien sa place dans ce Talmud de Julián Ríos qu'on tente ici de mettre à jour. Jorge Luis Borges au passage — autre fameux talmudiste — aurait apprécié cet hommage bifurqué, voire trifurqué...

Le deuxième plan, en effet, est celui de l'intertextualité des paroles : on aura deviné d'emblée la référence à Jorge Luis Borges et à son « Jardin aux sentiers qui bifurquent », un des contes de *Fictions* ; c'est même le texte qui suit la nouvelle intitulée « La bibliothèque de Babel », référence ici on ne peut plus éclairante, dans une œuvre qui, plaçant le Livre au centre de sa création, revendique Babel dans son titre en interpellant et Babelle et Pluribelle.

Le troisième plan est le plus évident : la malléabilité du mot, du verbe, sa soumission à l'impérieux geste du Créateur. Ainsi de cet adjectif *primaverbal* — *hacia las dos de una luminosa tarde primaverbal* — qui est rendu par « verborescent » alors que le traducteur annonce le printemps un peu plus haut : « vers les deux heures d'une printanière après-midi verborescente ». Qu'y a-t-il en trop ? Qu'est-ce qui est en deçà ? Et qui peut le dire ? Le fait est que ce genre de mots compressés, de mots-valises, unissant ici « primaverbal » et « verbo », ne peut être rendu en français par un calque exact et requiert, donc, par un autre procédé, la restitution du sens sans oblitérer le son : d'où l'adjectif « printanier » et l'acronyme unissant « verbe » et « arborescent », ce qui donne alors, inédit, « verborescent ». C'est cela que l'on appelle ici, non pas traduction, mais transcréation — un mot que Julián Ríos aime à prononcer, en lieu et place de traduction —, autrement dit création transversale, transe créatrice, le traducteur entrant en transe comme toute parturiente en gésine, ou tout mage

tournoyant, ivre de livre. La traduction, ardu — hardi ? — agnelage, ne consiste-t-elle pas à donner le jour ?

Le maître de toute écriture ludique est, pour nous, Français, mais pas seulement pour nous — qui en avons tant ri et rougi à l'école — puisqu'il est revendiqué aussi et primordialement par Julián Ríos : Rabelais. Sauf que celui-là, avec ce style si particulier qui le caractérise, et qui fait de la glissade linguistique, du mot-valise et de la paronomase l'idiosyncrasie de son écriture, le nomme *Babelais*. Et l'auteur s'en donne à cœur joie, « pour ce que rire est le propre de l'homme », non seulement dans *Larva* où le médecin de Chinon apparaît comme « El gran Maestro », mais surtout dans le chapitre d'*Album de Babel* intitulé *Rabelais / Babelais*. Expliquons les jeux : « paronomase » est ce titre même, car il suffit de remplacer le R par un B pour faire de François le Maître de Babel. « Mot-valise », qui vient, en fait, de l'anglais *porte-manteau word*, et qui consiste à faire de deux mots un seul en prenant de l'un la tête et de l'autre la queue, et voilà comment le médecin du rire est qualifié de *sabihediondo*, en français « maîtriphitique », où l'on voit *sabio* allié à *hediondo*, d'une part, avec le sens de sage puant — puant et donc méphitique —, d'où en français l'alliance de maître et de méphitique. « Glissade linguistique », enfin, c'est tout bonnement le *trabalenguas*, la langue qui accroche, le lapsus, étymologiquement « glissade », comme de dire, dans ce même texte, « Boire à la rigolade et pouffer sans jamais pifer », qui sont glissements en forme de paronomase — cette paronomase qui, selon Cabrera Infante, autre maître à penser de Ríos, venait d'Asie, puisqu'il se dit bien en espagnol *Paronom-Asia*, à quoi correspond, plus approximativement, le français fabriqué « paronomasie », mais après tout, pourquoi pas ? Bref la phrase « boire à la rigolade et pouffer sans jamais pifer » correspond à l'espagnol *Ristras de risas y carcajadas jamás ajadas*, où l'on sent bien le « trabalenguas » — en français *trabalenguas* est rendu, non par « accroche-langue », qui serait plausible autant que « accroche-cœur » ou « accroche-plat », mais par les piètres mots d'« allitération », bof ! ou de l'artificiel « virelangue », voire « casse-langue » et « fourche-langue » —, et donc l'on voit bien que la traduction n'est jamais stupide et insipide calque, mais quelque chose de plus « calcophonique », et disons-le franchement, à côté de la plaque, autrement dit en plein dedans. Le grand Umberto Eco disait de la traduction qu'elle est *quasi la stessa cosa* — presque la même chose. En effet, rendu à ce point d'écriture, il n'est pas question de traduire *ristras de risas* par « chapelets de rires » — qui pourrait en rire ? — et *carcajadas jamás ajadas* par « éclats de rires jamais flétris » — une sorte de non-sens —, mais de trouver quelque chose d'équivalent en suivant les deux lignes obligatoires de la clause : le sens — un rire soutenu — et le son — l'euphonie — ; à partir de là, il suffit de chercher un mot signifiant rire et permettant d'en rire, d'où le facile « rigolade » / « régalade » associé au verbe pléthorique « boire », qui, parce qu'il remplit et accumule, renvoie à l'idée de chapelets, de succession et donc d'accumulation. Quant à « pouffer sans jamais pifer », on dira qu'on n'a gardé ici de l'original que l'adverbe — *jamás* —, et pour le reste, rendre *carcajadas* par « pouffer » qui est toujours pouffer de rire, est parfaitement juste ; quant à *ajadas*, qui témoigne d'un rire las et délacé, il ne reste plus que le recours à la paronomase de pouffer, autrement dit pifer, au sens de supporter, ne pas pifer c'est n'en pas vouloir, et donc on pouffe à n'en plus pouvoir.

Un des procédés les plus typiques, et proprement talmudique, de la composition scripturaire de Julián Ríos est la note marginale. De *Larva* à *Album de Babel*, il réserve la page de gauche, ou bien un large pan de bas de page, à une glose pertinente et impertinente, mais toujours potinante et patinante. Ainsi, comme dans quelque volume de la Pléiade, chaque fois qu'on bute sur un mot ou une expression réclamant des éclaircissements, on doit se reporter en bas de page, ou sur la page de gauche, pour entendre en éclairage l'*échommentaire* de l'Auteur. Et, bien entendu, au-delà de la Pléiade, comment ne pas penser, encore et toujours, au Talmud, dont l'esprit même est de multiplier à l'infini la glose et le commentaire ? Voyons que nous dit en marge Rav Ríos — pour pasticher ici les commentaires talmudiques qui commencent toujours par « Rav Gamaliel dit que... », « Rav Shim'on dit que... », formules tant prisées par le poète Edmond Jabès, le plus Oriental des poètes français contemporains, qui va jusqu'à attribuer, dans son délire déconstructionniste, des commentaires à « Rav Derrida » ! Et donc Rav Ríos inscrit ici sa voix glossatrice sans glossite, mais riche en glisse, glissade et glossolalie. Et cela dès le paragraphe initial d'*Album de Babel* examiné plus haut, où « jardin parfumé » déclenche cette note de bas de page :

Todos los caminos, Harum al Raschid, llevan aroma... / en français presque littéral : « Tous les chemins, Harum al Rashid, mènent arôme... », où l'on peut tenir pour paronomase le changement d'accent : « à Rome » devenant « arôme ».

On dira : mais qu'est-ce que cela à voir avec le « fauteuil roulant de la Reine dans le jardin parfum » ? Rien, si ce n'est l'association d'idées dans le cerveau bouillonnant / brouillonnant de l'auteur. Lequel, pris de cette diarrhée de mots, chère aussi à un Quevedo, cet immense bouffon d'écriture de l'Espagne du XVII^e siècle, ne peut s'empêcher de lâcher, oui, il se lâche :

*Ahora estos meandros — Maintenant ces méandres — de Kensington Gardens, qué efluvio revuelto de aguas de colonias — quel effluve mêlé d'eau de toilettes [mais attention, avec un « s », en somme l'eau des cabinets] — los perfumeados de Miss Peebles, la reina de Queensberry Place —, les parfumés de ... [où je m'accuse de n'avoir pu ou su rendre le subtil « perfumeados », alliant parfum et meado, autrement dit « pissé ». Que pouvait-on dire : les « hodreurs » ? « odoripuant » ? Dire les « pirefums » pour les « parfums » ? C'était trop tiré par l'écheveau... Passons. Qui est Miss Peebles ? Peut-être l'héroïne de *La nuit de l'iguane*, de Tennessee Williams ? Qui sait ?] *Cámbiale la funda del almohadón, don — Change la housse du coussinet, minet [une simple rime pour préserver l'effet phonique] — La banda inglesa. Inhalación profunda, hedionda. — La bande anglaise. Inhalation profonde, fétide. — Y mal haya, Harum, quien mal husmee — Et maudit soir, Harum, qui mal hume [Alors là c'est le traducteur, peut-être trop retenu précédemment, qui se lâche, puisqu'il ajoute, avec la permission de l'auteur, au plan renifleur, allié au personnage des *Mille et Une Nuits* qui n'est là que parce qu'il est une référence permanente du bouquin (qu'on songe à Milalías !), et qui ajoute donc un autre plan par un nouveau jeu de mots : « Harum qui mal hume / qui m'allume ». Et que la lumière soit !]**

Si parler de glossolalie à propos de Julián Ríos peut soulever, chez quelque grammairien, un sourcil soupçonneux, on arguera de cette ludique variation sur le coup de langue au chapitre *La lengua del camaleón* (un jeu d'enfant : « La langue du caméléon ») :

El golpe de lengua, zas, súbito, es muy importante para captar una sensación, una imagen un instante fugaz, facilement rendu par : « Le coup de langue, chlaf ! bref, est très important pour saisir une sensation, une image, un instant fugitif ».

La suite reste en registre modeste : *Pienso ahora, por ejemplo, en el camaleón Tolstoi, chascando la lengua con su Na-tach-a con tacha*, tout aussi simplement rendu par : « Je pense maintenant, par exemple, au caméléon Tolstoï, claquant la langue avec son Na-tach-a avec tache », mais c'est chez l'un (l'Auteur) comme chez l'autre (le traducteur, *vulgo* l'Autreu) comme un moment d'arrêt avant l'élan qui aboutit à ce grand saut, cette cabriole, du langage : *mucho antes de que su compatriota el poliglótón Nabokov saboreara goloso la "glosolabia" de su Lo-li-ta*, où le traditeur (comme l'appelait Du Bellay) peut s'en donner à cœur joie et à langue que veux-tu : « bien avant que son compatriote le polyglouton Nabokov ne savoure goulûment son "glossobabil" de Lo-li-ta ». L'essentiel ici reste l'euphonie, ce jeu glo-goul-glo qui renvoie à cette « régalaide » antérieure, inventé par quelqu'un qui sait bien que son pays maghrébin a aussi intronisé la « gargoulette ».

Venons-en au fameux et tyrannique palindrome ! Le français ne connaît que le classique « élu par cette crapule » qu'on lit pareil dans les deux sens, à l'endroit et à l'envers, et bien sûr, on le retrouve tel quel dans *Album de Babel*, mais il traduit l'original espagnol percutant *acráneooenarca*. Qui inventerait ici le calque parfait « acranenarca » ? joli, mais cela ne veut rien dire, alors tant pis ! Il m'est arrivé d'en inventer en traduisant *Trois tristes tigres*, de Rav Cabrera Infante (l'homme qui m'a appris à traduire), comme en écho au fameux et insurpassable *Abaja el Ajab y baja lea jaba* (qui joue, si l'on a bien entendu, sur le nom du héros de *Moby Dick*, le capitaine Achab, prononcé en cubain de cuisine *Ajab*), et voilà un chapelet de trois : « Esop un aga nu pose... Non Lana anal non... Ivre il a été Ali Ervi ». Et donc, nous sommes bien là dans le champ de la « transcréation », voire de la « transfiguration ». À vrai dire, tout est affaire de métamorphose, je veux dire d'« anamorphose », qui est la transformation de l'objet vu à travers le miroir — *through the looking glass*, comme dirait le créateur d'*Alice au pays des merveilles*, tant prisé par Ríos. autrement dit le mot en trompe-l'œil.

Nous touchons là à un climat de prédilection de Julián Ríos. Tel qu'on le voit dans son ouvrage *Retrato de Antonio Saura* — en français : *Portraits* (au pluriel, à cause du talent multiple de l'auteur) d'*Antonio Saura*. Et à l'initiale, dans le bref chapitre intitulé « *Ab ovo* » :

« Qu'est-ce qui fut d'abord, l'œuf ou la poule — *el huevo o la gallina* ? » L'énigme n'en est pas une pour Antonio Saura. À la fin de la guerre civile, de retour à Huesca, le souvenir des premiers œufs au plat — *huevos fritos* — qu'il mangea, à huit ans. Son frère Carlos et lui, dans la salle à manger de chez la grand-mère, sans trop bien savoir comment ni par où commencer à manger ce jaune et blanc mirobolant — *esa blanquiamarilla maravilla*. [La « transcréation » ici vaut ce qu'elle veut, il est des territoires linguistiques inaccessibles à la traduction littérale, l'essentiel étant toujours de préserver le son et le sens, une fois sacrifié le jeu euphonique *amarilla / maravilla*, il n'y avait plus qu'à suggérer les deux couleurs de l'œuf et de trouver un mot évoquant la merveille / *maravilla* tout en suggérant la rotondité / *obole* de l'œuf et l'action du regard / *mirer* — *mir-obolant* —, car on ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit ici d'évoquer un thème récurrent chez ce peintre qui va allier l'œuf primordial et le regard.]

— Je ne savais pas ce que c'était, dit Saura, je me rappelle que Carlos et moi on avait tous deux mis le doigt dans le jaune — *el dedo en la yema* — pour savoir ce qu'il en était.

« Goûtant et dégustant : fourrant les doigts jusqu'au fond des œufs — *Probando con los dedos : las yemas en las yemas.* » (Julián Ríos ici se déchaîne en jouant sur le double sens de *yema* : jaune d'œuf et bout du doigt. L'impossibilité linguistique ne doit pas décourager, il suffit de jouer ailleurs tout en restant dedans, c'est-à-dire dans l'équation entre l'œuf primordial et l'œil du peintre, même si pour l'heure c'est le doigt du peintre qui trempe dans la couleur de l'œuf.)

Presque un demi-siècle après, une trace plus ou moins consciente de cette splendeur jaune et blanche de l'œuf primordial — *del huevo primigenio* — brille, peut-être, au plafond d'une salle du conseil général de Huesca. Élégie de l'œuf frit — *Elegía del huevo frito* —. Un œuf plus ou moins brouillé — *estrellado* — nous regarde comme un œil depuis ce ciel d'ocelles — *un ojo desde ese cielo de ocelos* —. Yeux au plat — *ojos como platos*. (Finalement assez facile, rendus où on en est : une simple assimilation entre « yeux » et « œufs » : nous avons précédemment les doigts au fond des œufs, et là, au plafond, inversement, des yeux comme des œufs au plat. N'est-ce pas là ce qu'on appelle une anamorphose ?)

Si l'on jette maintenant un coup d'œil à quelques écueils de traduction dans l'un des derniers livres de Julián Ríos, *Casa Ulises*, on se heurte à des récifs apparemment inabordables, comme cette expression quelque peu abrupte : *Hay morros en la costa o escolios* traduit par « La côte grouille d'écueils et de recueils ». On reconnaît là, précédant le jeu de mot entre *escollo* et *escolio* (scolie ou commentaire) le fameux idiotisme espagnol *hay moros en la costa* qui signale un danger, sauf qu'avec deux rr cela joue aussi sur *morro*, le mufle. La phrase succède, en effet, à cette observation géographique : *los amigos se detuvieron mirando hacia, towards, el morro romo de Bray Head*, traduit littéralement : « les amis s'interrompirent en regardant vers, towards, le mufle camus de Bray Head ». Le traducteur, face à ce genre de difficultés, ne retient ici que la superposition des deux plans : géographique (écueil) et poétique (scolie), mais forcé de conserver l'allure ludique du texte, il invente la paronomase *écueil / recueil*. Et l'on est bien là dans ce demi-échec ou ce demi-succès dont on parlait plus haut. La traduction, à dire le vrai, n'est qu'un compromis entre deux incertitudes.

Et pour finir, ce petit bouquet d'artifices de *Album de Babel*, un court texte de ses *Quichottexes / Quijotextos* :

Vivo la momoria de Don Quichiotte — Vive la momoire de Don Quichiotte — *caballero sin mierdo y sin tacha* — *chevalier excrementement sans peur et sans reproche* (pour rendre le *mierdo* qui est la paronomase et l'acronyme de *miedo* et de *mierda*, cette solution qui en vaut une autre : l'introduction de l'adverbe « extrêmement » contaminé par l'« excrément » selon le même procédé de paronomase et d'acronyme en *excrementement*) —, *y sea imitado de Milalias de las mil manchas* — et qu'il soit imité par Milalias des milles taches — *¡borrón y cuento nuevo!* — passons l'éponge — *en todo lo que pudriere...* — dans tout ce qu'il pourrirait...

On notera la transcréation du proverbe bien connu en Espagne sous la forme *Borrón y cuenta nueva* qui signifie qu'on doit tourner la page et oublier le passé, les offenses et les fautes ; mais comme on a parlé de *manchas* et de « mille taches », la fameuse tache de souillure qui semble déterminer d'emblée le destin de « Don Quichotte de la Tache » (la tache d'honneur ? la tache de qui n'a pas le sang propre ? rappel de l'omniprésente et pesante et oppressante et donc omnipressante *limpieza de sangre* ? Tous les experts et les glossateurs l'ont bien flairé et s'y sont cassé le nez), alors en français

quelle meilleure image que celle qui fait effacer ce qui fut dit et gommer le passé : « passons l'éponge » ! voilà tout.

Bon, tirons le rideau — le ris d'eaux ou *riso de Ríos* [si l'on accepte l'archaïsme *riso* pour *risa*] — sur une note ludique, comme l'indique une note talmudique de Julián Ríos :

Arre que erra, porque de la momia se saca el momio — Vas-y que je divague, car du corps mort s'envole le cormoran.

Car finalement *Ancha es la Mancha y aquí me ensancho* — Large est ma Manche et mon Sancho n'est pas manchot.

Pardon pour cette longue orée, je veux dire, logorrhée... L'Autreu décline toute responsabilité et en révère (réfère ?) à l'Auteur : ne dit-on pas, en effet, que l'oraison du plus fort est toujours la meilleure ?

Julián RÍOS

- *Album de Babel*, Corti, 1996
- *Portraits d'Antonio Saura*, Corti, 1998
- *Le destin de l'architecte (Monstruaire)*, Corti, 1998
- *Chez Ulysse*, Tristram, 2007
- *Ulysse et la tante Joséphine*, *La Revue des Deux Mondes*, mai 2007
- *Quichotte & fils*, Tristram, 2008
- *Monstruaire*, Tristram, 2019
- *Pont de l'Alma*, Tristram, 2010. Prix Laure-Bataillon
- *Solo à deux voix* (à paraître, si Gutenberg le veut)