



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

La lettre exhumée ou les ambages de la traduction (XII^e-XIII^e siècles)

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Nova de Lisboa (IELT), Portugal

ccarreto@fcs.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-9931-0476>

Reçu le 12-11-2020 / Évalué le 28-11-2020 / Accepté le 11-12-2020

Résumé

Que le roman émerge au XII^e siècle d'un déplacement linguistique qui met en rapport deux imaginaires poétiques et culturels, cela est bien connu. Que l'accès à l'écrit de cette nouvelle fiction en langue vulgaire implique un processus de légitimation où l'intégrité de la parole poétique - produit d'un mouvement rectiligne de *translatio* à partir de la source latine - se mesure aux écarts géométriques par rapport à un idéal grammatical d'écriture, cela aussi est bien connu. En parcourant prologues et épilogues de nombreux récits (tous genres partagés) composés entre les XII^e et XIII^e siècles, nous nous apercevons que l'action de déplacer, d'extraire ou d'exhumer la lettre enfouie dans les archives de la tradition manuscrite (qu'elle soit réelle ou inventée de toutes pièces) engendre une dynamique scripturaire qui n'est pas sans équivoques. L'art de la mise en roman (forme et discours hybride par excellence) se définit alors comme création d'un espace perméable dont l'identité instable réside justement dans la distance à la source qui creuse une faille par où s'engouffrent les limites entre vénération et profanation, vérité révélée et simulacre poétique, effacement de la voix auctoriale et affirmation de l'individualité créatrice, et dont émerge la fiction dans toute son hétérodoxe complexité.

Mots-clés : imaginaire, *translatio*, littérature française, Moyen Âge, poétique, rhétorique

A letra exumada ou as errâncias da tradução (séculos XII-XIII)

Resumo

Como é sabido, o romance nasce no século XII de uma transferência que põe em cena o confronto entre dois imaginários poéticos e culturais. E, como também é sabido, o acesso à escrita dessa nova ficção em língua vulgar implica frequentemente um processo de legitimação em que a integridade da palavra poética - produto de um movimento retilíneo de *translatio* a partir da fonte latina - é medida através dos desvios geométricos em relação a uma gramática da escrita idealizada. Percorrendo prólogos e epílogos de várias narrativas pertencentes a registos poéticos distintos compostas entre os séculos XII e XIII, verificamos que o ato de deslocar, extrair ou exumar a letra sepultada nos arquivos da tradição manuscrita (seja ela real ou fictícia) gera uma dinâmica paradoxal. A arte do romance (forma e discurso híbrido por excelência) insinua-se então como criação de um espaço permeável cuja identidade instável reside precisamente na distância em relação à fonte

que introduz uma falha através da qual se dissolvem os limites entre veneração e profanação, verdade revelada e simulacro poético, apagamento da voz autoral e afirmação da individualidade criadora, e da qual emerge a ficção em toda a sua complexidade heterodoxa.

Palavras-chave : imaginário, *translatio*, literatura francesa, Idade Média, poética, retórica

The Exhumed letter or the paradoxes of translation (12th-13th centuries)

Abstract

As is well known, the romance was born in the middle of the 12th century from a linguistic transfer that brings into play the confrontation between two poetic and cultural. And, as is also known, the access to the writing of this new fiction in vernacular often implies a process of legitimation in which the integrity of the poetic word - the product of a rectilinear movement of *translatio* from the Latin source - is measured through the geometric deviations in relation to an idealized grammar of writing. Through the analysis of the prologues and epilogues of various narratives belonging to distinct poetic genres composed between the 12th and 13th centuries, we discover that the act of displacing, extracting or exhuming the letter buried in the archives of the manuscript tradition (whether real or invented) generates a paradoxical dynamic. The art of *romance* (form and hybrid discourse par excellence) then insinuates itself as the creation of a permeable space whose unstable identity resides precisely in the distance in relation to the source that introduces a failure through which the boundaries between veneration and sacrilege, revealed truth and poetics of simulacrum, authorial voice erasure and affirming the creative individuality are dissolved, and from which fiction emerges in all its heterodox complexity.

Keywords: Imaginary, *translatio*, French Medieval Literature, Poetics, Rhetoric

*Il n'est pas exagéré de dire que nous n'avons de civilisation
que parce que nous avons appris à traduire hors de l'instant.*
(Steiner, 1998 : 67)

Si douz miracle enseveli
Dedens la letre ont trop esté ;
Mais, se vivre puis un esté,
Des plus biaux en volrai fors metre
Tout mot a mot, si com la letre
Et l'escriture le tesmoigne.
Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Prologue, v. 32-37
(in Mölk, 2011 : 150)¹.

La fleur oubliée

Nul n'ignore que la naissance du *roman* (comme discours qui revendique la légitimité de la langue maternelle, langue du désir et de la re-connaissance, à accéder à l'espace de la représentation scripturaire) consiste, dès son origine au milieu du XII^e siècle (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Énéas*, *Roman d'Alexandre*, *Roman de Troie*) dans la dynamique centrifuge et centripète de *translatio* d'une source antique (que celle-ci soit clairement affichée, occultée ou subvertie ; qu'elle soit repérable et récupérable ou purement imaginaire) qui s'érige en paternité textuelle et symbolique du discours fictionnel. Nul récit en langue vernaculaire ne saurait exister sans un retour constant à cette instance linguistique et énonciatrice primordiale et légitimatrice (le latin dont l'*auctoritas* qui peut être relayée ou renforcée par la figure le livre, emblème de l'intégrité d'une source mystérieuse et inviolée), la *translatio* romanesque désignant ainsi le mouvement dialectique qui convertit sans cesse la Loi en une parole marquée par la déviance et le désir. Le *roman* s'insinue ainsi, dans sa dimension profondément médiatrice, comme une Nouvelle Loi, ce qui explique la double nature de la translation comme, d'une part, interprétation²/actualisation de la source sous forme de glose, et, d'autre part, émancipation créatrice face aux modèles latins ou néolatins antérieurs qui creuse la distance entre le texte et sa source, autorisant, comme plusieurs médiévistes l'ont signalé³, un rapport ambigu, voire paradoxale et irrévérent, aux *auctoritates* sur lesquelles se fonde (ou devrait se fonder) le discours poétique (Homère, Virgile, Cicéron, Priscien, etc.). Entre la Chute et la Rédemption, hanté par le spectre de Babel et avide d'instaurer une nouvelle Pentecôte du langage, le roman incarne ainsi une frontière instable, perméable et fluide dont les contours ont vocations à s'élargir de plus en plus. En ce sens, l'essentiel ne réside jamais dans la fidélité de la langue cible à la matière originelle, mais dans le mouvement même de transformation que la *translatio* instaure. Au sein du complexe processus de transmission, la source n'est jamais le passé simple (référentiel, chronologique) d'un texte, se déclinant plutôt au futur antérieur : point aveugle à partir duquel il projette et construit sa temporalité et son espace propre de représentation.

Et si cela est vrai pour la «quadruple transformation» (Gingras, 2011 : 134) qui préside au passage du latin au roman, du livre au conte (transformation linguistique, spatiale à travers le déplacement de la *translatio studii* d'Est en Ouest⁴, herméneutique⁵ dans la mesure où elle participe d'une logique de la révélation liée à la rhétorique de l'*integumentum*, et temporelle⁶) au sein duquel on peut encore admettre l'existence d'une source réelle et historique, la distorsion devient d'autant plus remarquable lorsque la source est purement orale⁷ et donc, profondément obscure et impossible de confronter (Leupin, 1991). C'est surtout là que

réside l'originalité du projet de Marie de France, « obsessed, [...] with translation » (Bloch, 2003 : 88), dans le célèbre prologue des contes qu'elle rédige à partir des lais bretons. En effet, liée au don divin de la connaissance que tout homme se doit de révéler à travers l'éloquence (v. 1-4), la métaphore végétale qui inaugure le prologue (v. 5-8) ne se rapporte plus à la simple production du texte, selon le *topos* de la nature féconde bien connu depuis l'Antiquité (Curtius, 1956 : 301-326), mais au moment de sa réception, i.e., aux effets produits par la *translatio* de la source. Nous retrouvons la même image dans la chanson de geste *Bueve de Hantone* (fin XII^e s.) où la mise en roman se veut renouvellement fertile de la « droite estoire » dont on a « oublié la fleur » (v. 50 - in Mölk, 2011 : 55) à la suite des versions corrompues par des jongleurs sans scrupules.

Marie de France cherche, d'autre part, à se distancer du processus - devenu conventionnel et assez banal - consistant à traduire du latin au français⁸ et à travers lequel la traduction opère un double mouvement d'écriture et d'extraction (*traire*) d'un *surplus* de sens à travers une glose (activité exégétique par excellence) qui féconde la lettre rendue obscure et subtile par l'action du temps. Se voulant « étologie d'une musique [...] ; retour aux sources de la poésie et à l'émotion d'une aventure [...] ; quête de l'origine d'un chant » (Walter, 2018 : xxxiii), son projet surpasse dès lors le statut de compilation soucieuse de fixer/d'éterniser la mémoire d'une parole itinérante et lointaine (voir la double acception du terme *remembrance* : remémorer et réunir les membres disjoints d'un corps) pour s'ériger en travail exigeant (*grevose ovre*) et douloureux semblable à un accouchement (*de grand dolor delivrer*) qui accueille, dans une nouvelle forme⁹, les modulations (sonores et sémantiques) d'une langue autre que la *translatio* ne saurait entièrement résorber¹⁰.

En ce sens, si la *translatio* participe d'un imaginaire de la Révélation et de l'Incarnation (le sens enseveli ou occulté qui prend corps dans une lettre nouvelle), elle est aussi nouveau. La traduction procède, en effet, à une actualisation continue de la matière fictionnelle, la geste de *Bueve de Hantone* faisant rimer, par exemple, les participes *translatée* et *renouvelée*¹¹, alors qu'Herbert, l'auteur du *Dolopathos* (ou *Roman des sept sages de Rome*), traduction en vers du XIII^e siècle de la version latine de Jean de Haute-Seille, place à la rime les formes verbales « ancomancerai » et « anromancerai »¹², comme si la mise en roman désignait un recommencement absolu aussi bien sur le plan poétique que symbolique et étique. Le roman *Partonopeus de Blois* (dernier quart du XII^e siècle) est très révélateur à cet égard : placé entièrement sous le signe de la *reverdie* et du lyrisme troubadour-resque, l'*incipit* exalte la joie, la vigueur, la jeunesse et la vitalité du poète (ou du narrateur) sous fond d'harmonie cosmique. Le symbolisme printanier est

directement rattaché au désir (transgressif) d'écrire en roman les merveilleuses aventures du jeune Partonopeu ; une activité condamnée par les lettrés qui la considèrent oiseuse, voir dangereuse (comme les jeux de table ou les échecs), et surtout peu profitable et privée de toute autorité :

*Cil clerz dient que n'est pas sens
Qu'escrive estoire d'antif tens,
Quant jo nes escriis en latin,
Et que je perc mon tans enfin* (v. 77-80, in Mölk, 2011 : 120).

La traduction émerge, dans ce contexte, comme rupture et mise à distance face à une culture élitiste de la latinité qui permet de transmettre un savoir exemplaire à un public plus hétérogène. Si le latin se place du côté d'une polarisation dichotomique du monde, voici que le roman, dans sa vocation à l'universalité et à la synthèse, offre une éthique de la connaissance qui se place au-delà du bien et du mal :

Car nus escriis n'est tant frarin (misérable)
*Nis fables as Sarrasins,
Dont on ne puis exemple traire
De mal laisser et de bien faire.
En nul escrit n'a nule rien
Ne senefit u mal u bien ;
Li maus i est que l'on l'eschiut,
Li biens que on en bien la liut :
Mal et bien i doit l'on trover
Por connoistre et por deviser* (v. 103-112).

Redresser la chanson

Pour parvenir à ses fins (herméneutique, morales et poétique), la mise en roman requiert néanmoins toute une éthique de la traduction qui s'appuie sur une minutieuse mise en scène de la rencontre privilégiée avec la source (rhétorique de *l'inventio*) et un imaginaire grammatical qui traverse la plupart des textes, nonobstant l'existence de variantes plus ou moins significantes. L'accès de la fiction au statut privilégié de l'écrit implique, en effet, un processus de légitimation de la parole qui se fonde alors sur deux stratégies rhétoriques convergentes : un distancement face au modèle négatif de la *fabula* et une revendication du statut véridictionnel du récit impliquant une continuité - ou une contiguïté presque métonymique - ininterrompue entre l'œuvre traduite et sa source : malmenée par les jongleurs et les troubadours (histrions à la morale douteuse, vu que leurs

performances sont souvent motivées par l'attrait du gain ou le désir de plaire aux seigneurs), i.e., par les représentants d'une transmission purement orale, le conte a été déformé, corrompu, fragmenté¹³. Devenue fable vaine et plaisante, la « vraie histoire » risque alors de sombrer dans l'oubli et la parole poétique qui la fonde de perdre son intégrité et son efficacité morale et symbolique. Il s'agit dès lors de racheter cette parole menacée en ancrant le roman dans l'*auctoritas* d'une source livresque trouvée (ce verbe, apparentée au *trobar* occitan, renvoie à la rhétorique de *l'inventio*) au fin fond de l'espace (con)sacré d'une bibliothèque monastique¹⁴ que le poète traduit afin qu'elle puisse profiter à un plus grand nombre¹⁵. La *translatio* conduit ainsi à une désacralisation du latin et à une sacralisation de la fiction en langue vernaculaire dont les implications ne sont nullement négligeables du point de vue poétique et culturelle, voir civilisationnel.

Certains récits surenchérisissent même sur ce *topos* en inscrivant généalogiquement le nouveau récit dans une source écrite plus archaïque encore (et donc plus prestigieuse) que le livre : le rouleau ou *volumen*. Ainsi en est-il dans *La Destruction de Rome* (XIII^e s.) qui place la *translatio* de la chanson perdue et faussée sous la double autorité d'un certain Gautier et du roi Louis lui-même qui ont « l'estoire aünée / Et la chanchon drescie, esprise et alumee » (v. 11-12, in Mölk, 2011 : 57) à partir « del rolle [rouleau] de l'église » (v. 14)¹⁶ de Saint-Denis¹⁷ où il se trouvait il y a plus de cent ans ! Face au déclin d'un genre soumis aux aléas de la transmission orale¹⁸, la traduction est acte de réunification (*aüner*) et de correction (*drescier*) qui revivifie (*alumer*) la source. Ce redressement poétique est à prendre aussi bien au sens métaphorique que grammatical du terme¹⁹. En effet, quand prologues et épilogues insistent sur ce lien géométrique et rectiligne qui doit unir le roman à sa source, ils ne font que placer la parole poétique et ses propriétés sous l'égide auctoriale d'une conception de grammaire héritée de l'Antiquité et du Haut Moyen-Âge qui repose sur le principe structurant de la rectitude²⁰. Traduire engage alors une opération complexe qui participe davantage des arts mathématiques (arithmétique, géométrie, astronomie, musique) ou de certains arts mécaniques (comme la sculpture, l'architecture ou le travail de la pierre) que des arts (toujours fallacieux ?) du langage. C'est ce que suggère l'épilogue de *La Mort Aymeri de Narbonne* (fin du XII^e - début du XIII^e s.) :

Nus hom ne puet chançon de jeste dire
 Que il ne mente la ou li vers define,
 As mos drescier et a tailler la rime.

Ce est biens voirs, gramaire le devise (v. 3055-30658, in Mölk, 2011 : 58).

Ou encore le prologue des *Enfances Ogier* (circa 1273-1274) dans lequel Adenet le Roi érige la science rigoureuse de la rime - géométrique et tracée au compas - en véritable « mesure du monde »²¹ où bruisse l'harmonie de l'univers :

*Cil jogleor qui ne sorent rimer,
Ne firent force fors que dou tans passer,
L'estoire firent en plusours lieux fausser,
D'amours et d'armes et d'onnour mesurer
Ne sorent pas les poins compasser,
Ne les paroles a leur droit enarmer
Qui apartiennent a noblement diter ;
Car qui ceste estoire ver par rime ordener,
Il doit son sens a mesure acorder
Et a raison, sans point de descorder* (v. 13-22, in Mölk, 2011 : 63).

Face au spectre de la dispersion, de l'oubli, de la corruption ou de l'égarement, un imaginaire de la brièveté (*brevitas*) se met alors en place, la *translatio* devant suivre la voie la plus droite possible, comme si toute *amplificatio* rhétorique de la matière impliquait nécessairement une déformation de la source. Dans son prologue d'*Ille et Galeron* (circa 1156-1157), Gautier d'Arras fait ainsi l'éloge d'une poétique de la tempérance (« trover atemprement », v. 7, in Mölk, 2011 : 116) qui le pousse à condamner toute glose comme emblème d'une rhétorique ornementale qui décolore la lettre du tissu narratif²². Dans le cas d'*Ipomenon* (fin XII^e s.) de Hue de Rotelande, l'impératif de la brièveté se fait si obsédant qu'il transforme la *translatio* en une dynamique qui accélère, précipite ou bouscule le temps suivant un triple objectif : se situer au plus près de sa source, en stimuler la matière et éviter que l'auditoire ne s'ennuie, ce qui mettrait en cause l'efficacité du récit²³.

Comme le souligne Guernes de Pont-Sainte-Maxence dans sa *La Vie de Saint Thomas de Canterbury* (circa 1172-1174), s'il est vrai que tout physicien n'est pas toujours bon médecin et que tout lettré ne sait pas toujours bien lire ou chanter, il arrive donc que certains troubadours ne savent pas traduire et retransmettre adéquatement les histoires, malmenant ou détruisant la matière poétique primordiale (v. 1-3 in Mölk, 2011 : 71). Si l'invention poétique consiste, par le biais de la *translatio*, à (re)trouver (*trover*, *troveüre*, *trovement* en ancien français) et à restaurer l'intégrité, la cohérence et l'homogénéité d'une ancestrale parole perdue ou ensevelie, oubliée, déformée ou gardée dans le plus profond des secrets, son double négatif (la fable) se place, quant à lui, toujours sous le signe de la *controvure* où la mimésis s'insinue comme contrefaçon aux contours lucifériens (Cerquiglini-Toulet, 1993 : 107) :

*Ce sachiez, n'est pas controvure,
Ainz est tot estrait d'escriture.
A Tors ou mostier sain Martin
Le trovai escrit en latin* (Robert de Blois, Biaudouz, v. 283-286, in Mölk, 2011 : 111).

Qui d'Aliscans ot les viers controvés

Ot tous ces mos perdus et desvoisés.

Ore les ra Guillaumes restorés [...] (Aliscans, v. 37-38, in Mölk, 2011 : 56).

Avec l'émergence, au XIII^e siècle, de la fiction en prose qui fixe un lien indissoluble entre la figure du livre et celle du Graal, le récit, placé entièrement sous le signe de la Révélation et d'une conception eschatologique de l'histoire, est désormais parcouru par le désir confessionnel de colmater toute faille, hiatus et non-dit du roman en vers (Seguy, 2001 ; Galderisi, 2006). Sur ce dernier, plane alors désormais le spectre d'une oralité lacunaire et problématique soumise, qui plus est, à l'artifice/simulacre rhétorique qui éloigne fatalement la *translatio* de la vérité et de l'intégrité de la source. Le prologue du *Bestiaire* de Gervaise est à cet égard révélateur : juste avant d'affirmer qu'il « extrait le roman » du livre composé en latin par Jean Chrysostome (*Dicta Chrysostomi*) conservé dans la bibliothèque du monastère cistercien de Barbery (Calvados) fondé en 1175²⁴, le poète s'attaque aux versions corrompues de l'histoire qui ne suivent pas la lettre du texte-source, pures fables « delitouses et plaisantes » (v. 20, in Mölk, 2011. 166) où le mensonge est stimulé par une esthétique du discours qui s'alimente de la propre jouissance qu'il engendre :

Quant il plus ment et plus li haite [donne de l'ardeur]

Por ce que il enbelist son dit.

Mais celui qui verite dit

Et selonc divine esriture

Covient sevre la letreüre ;

Se l'estoire estoit corronpue

Tore avoit sa poine perdue (v. 22-28, in Mölk, 2011 : 166).

Mais c'est bien entendu dans les chroniques que l'exorcisation de la rime se fait la plus impérieuse et éloquente. Ainsi en est-il dans *La Chronique du Pseudo-Turpin* (traduction de l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* attribuée à l'archevêque Turpin et datant du début du XIII^e siècle) où le poète manifeste son désir de « rafraichir le cœur des gens » à travers sa traduction en prose de l'original latin car la « rime est désireuse de s'agrémenter de mots cueillis en dehors de l'histoire » (in Mölk, 2011 : 183)²⁵. Mais aussi dans *Le Roman de Troie* en prose (2nde moitié du XIII^e siècle) dont l'épilogue justifie le refus de la *translatio* en vers (comme le font les ménestrels) expliquant que la rime est synonyme de « contre-œuvre », véritable langue de Babel entièrement parsemée de bourdes et de mensonges (in Mölk, 2011 : 187). Ou encore, entre de nombreux autres exemples possibles, dans le prologue d'une traduction anonyme de l'*Histoire de Philippe Auguste* (dont l'ouvrage est perdu) où le poète réitère les arguments contre le vers comme entrave à l'exactitude de

l'histoire en insistant sur le couple synonymique *rimé/fausseté*. À la demande du seigneur de Flagi, l'œuvre sera donc rédigée en prose, « sans rien ôter et sans rien mettre [ajouter] » (v. 98, in Mölk, 2011 : 186). Connaissant toutefois les préférences du public pour qui le vers est encore, au début du XIII^e siècle, l'instrument privilégié du divertissement et de l'instruction, le poète composera néanmoins le prologue en vers, comme s'il s'agissait « d'une dernière concession faite au goût des auditeurs » (Meyer, 1877 : 495).

Le roman détourné

Qu'elle soit *translatio* réelle ou pure mise en scène fictive au service d'un processus de sacralisation/légitimation du discours fictionnel, la mise en roman n'est cependant pas toujours une opération linéaire et sans équivoques. Comme l'a naguère suggéré Anne Berthelot (1991 : 66), s'il est difficile au poète, dans le contexte scripturaire et symbolique du Moyen Âge, d'exhiber sa supériorité auctoriale, c'est justement dans la faille ou la distance creusée, à travers la *translatio*, entre deux langues, deux moments culturels et deux temps de l'écriture, qu'émerge la figure de l'écrivain et l'originalité de son projet poétique.

Entre vénération et profanation sacrilège, vérité révélée et simulacre poétique, l'entre-deux de la *translatio* devient ainsi souvent l'espace/temps privilégié d'une critique ou mise à distance parodique de l'autorité. Dans le prologue du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, le poète se permet de contester l'autorité d'Homère et de démentir sa version du siège de Troie, déclarant qu'il va traduire en roman celle qui fut premièrement traduite en latin par Cornélius à partir de « l'estoire que Daire [Darès de Phrygie] ot escrite/ en grecque langue faite et dite » (v. 91-92, in Mölk, 2011 : 93), car ce dernier - né et élevé à Troie - avait témoigné de ses propres yeux (v. 106) les événements qu'il a immédiatement retranscrits la nuit suivante²⁶. Déclarant être le premier à traduire cette version (« ja retraite ne fu encore », v. 131), Benoît de Sainte-Maure clôt néanmoins l'éloge de son œuvre sur une affirmation extrêmement ambiguë :

[...] Beneiz de Sainte More
L'a contrové e fait e dit
E o sa main les moz escrit,
Ensi tailliez, ensi curez,
Ensi asis, ensi posez,
Que plus ne meins n'i a mestier.

Ci cueil l'estoire comencier :

Le latin sivrai et la letre (v. 132-139, in Mölk, 2011 : 94).

S'il est vrai que le verbe *controver* renvoie, tout comme sa forme simple *trover*, à la trouvaille poétique (*l'inventio*) ainsi qu'au travail sur le langage et la forme qui l'accompagne (*tailler, soigner, asseoir/disposer, poser*), ne laisse-t-il pas néanmoins transparaître l'ombre de la fiction mensongère que nous avons signalée auparavant ? Placée sous le signe d'une déconstruction de l'autorité, l'affirmation d'une subjectivité et d'une autonomie littéraires jaillirait-elle ainsi de cette fissure qui s'ouvre entre une *translation* marquée par la rectitude grammaticale/littérale (« Je suivrai le latin et la lettre ») et une poétique de la *controver* ?²⁷ Dans *Beaudous*, Robert de Blois affirme lui aussi que son œuvre « n'est pas controver, / Ainz est tot estrait d'escriture » (v. 283-284, in Molk, 2011 : 111), qu'il suivra la lettre latine et qu'il n'ajoutera rien à l'histoire « Fors tant ke par rime dirai » (v. 290). Mais le diable ne se loge-t-il pas précisément dans la rime ?

Alors que l'on s'attendrait à trouver dans le récit hagiographique un effacement plus prononcé de la voix auctoriale et une certaine neutralité des instances d'énonciations motivée par un désir de fidélité maximale par rapport à la source latine (Berthelot, 1991 : 152), nous sommes surpris par la présence, au cœur de ce genre narratif, d'une « conscience littéraire » (Mölk, 2011 : 17-18) particulièrement aigüe qui se caractérise très souvent par l'irrévérence, la transgression et la déviance, ce qui confirmerait le statut singulier de l'hagiographie comme véritable laboratoire de l'écriture fictionnelle au Moyen Âge. Ainsi, bien que sous le couvert de l'anonymat en signe d'humilité face à la grandeur du saint et de la matière rapportée, l'épilogue d'une version anonyme en vers de *La Vie de saint Édouard le confesseur* (fin XII^e), ose afficher clairement l'identité féminine de la main qui traduit, une sainte none de l'abbaye bénédictine de Berking près de Londres, dont l'autorité auprès des auditeurs est défendue dans les derniers vers :

Si requiert a toz les oianz,
Ki mais orrunt cest soen Rumanz,
Qu'il ne seit pur ço avilé,
Se femme l'ad si translaté (v. 5312-5315, in Mölk, 2011 : 71).

Quand on relit le prologue de *La Vie de Saint Thomas de Canterbury* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence évoqué plus haut, nous voyons les méandres du roman se brouiller considérablement. Contrairement aux textes qui récupèrent une parole archaïque et lointaine, ce récit se place au cœur de l'actualité, puisque Guernes décide d'écrire (en 1172-1174) la vie de Thomas Becket canonisé peu de temps après sa mort en 1170. Exorcisant le spectre de la « controver » (v. 6, in Mölk, 2011 : 72), il veut évidemment, lui aussi, faire œuvre de « bien dire » (v. 7), un jugement qu'il faut entendre aussi bien au sens esthétique que moral. Afin d'ancrer sa version dans la vérité témoinnée, le poète se déplace à Canterbury pour rassembler un maximum

de renseignements authentiques sur la vie du saint. Ce long (plus de quatre ans) et rigoureux travail, difficile et exténuant (v. 144-145), lui permettra, dans l'épilogue, de vanter l'originalité de son œuvre et d'exhiber clairement son autorité comme écrivain²⁸. C'est néanmoins l'expérience personnelle (vécue ou inventée de toutes pièces) que le poète évoque pour expliquer pourquoi son œuvre (contrairement aux autres romans mensongers qui circulent) est si exemplaire qui constitue l'aspect le plus surprenant du prologue. En effet, à partir de témoignages peu fiables transmis par oui-dire (« Primes traitai d'oië, e suvent i menti », v. 146), Guernes aurait composé un premier roman imparfait de la vie du saint qu'il n'avait pas encore eu le temps de corriger. Or, cette première version, parsemée de mensonges et de vérités (v. 156), lui a été dérobée, affirme-t-il, par un *escrivein* (v. 151) - un rival sans doute ? -, ayant par la suite été vendue et achetée par « maint riches hommes » (v. 158), ce qui a donné lieu à une tradition textuelle corrompue et à la transmission d'une leçon déformée du martyr de saint Thomas Becket. Au cœur de cette insolite mésaventure - une « habile publicité » (Berthelot, 1991 : 157) sans doute, mais qui ne bouscule pas moins les conventions du discours prologal -, les étiquettes génériques deviennent particulièrement flottantes et indécises, le récit étant alternativement désigné comme *sermon* (v. 22, 6156) - de par sa nature exemplaire destinée à la prédication - et comme *roman* (v. 151, 161, 6161), terme équivoque qui renvoie à la fois à une langue accessible et profitable à tous (le français) et à un discours littéraire qui se caractérise par la mouvance, une instabilité (sémantique et formelle) foncière et une permanente ambigüité fictionnelle (roman fourvoyé, lacunaire, vendu, acheté, complété, revu et corrigé).

La scène du manuscrit volé ainsi que les arguments rhétoriques qui justifient la *translatio* comme un moyen de partager, auprès d'un public plus vaste et plus hétérogène, un savoir sur le monde ainsi que le plaisir lié à cette révélation (le fameux couple *docere/delectare*) témoignent d'une caractéristique essentielle de la mise en roman : la jouissance de et par la langue qu'elle procure. Et peu de textes l'illustrent aussi bien que *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (circa 1214-1236). En effet, si le poète décide de traduire et de mettre en rime les récits trouvés en latin, ce n'est pas seulement pour rendre gloire à la Vierge et en perpétuer la mémoire exemplaire (v. 1-7), mais surtout pour le plaisir d'en goûter la saveur :

*Si miracle sunt tant piteus,
Tant boen, tant douz, tant deliteuz,
Tant savoureux et tant eslit,
Qu'el réciter ai grant délit
Sovent m'i vois mout delitant* (v. 23-27).

La *translatio* devient alors une espèce de *pharmakon* destiné à guérir ou purifier le corps et l'âme. Cette vertu médicinale est clairement soulignée dans les prologues et les épilogues qui accompagnent chaque miracle où Gautier cherche à légitimer et à valoriser son œuvre face à la littérature profane (le roman chevaleresque basé sur le merveilleux, les fabliaux et autres contes licencieux, le lyrique courtois) considérée fallacieuse, vaine, stérile et nuisible, car elle détourne rois, princes, nobles et clercs de la droite voie des saintes Écritures²⁹. En ce sens, la bonne parole, d'essence divine, retrouvée ou restaurée grâce à la traduction ne saurait être autre que cette parole géométrique évoquée précédemment, bien sculptée et taillée au compas (Prologue II, v. 90-96), sobre et située aux antipodes de l'inflation rhétorique de la fable qui ne vise que combler un vide de sens. Cet idéal de rectitude ancré dans les *auctoritates* sacrées (et non dans les sources profanes de l'Antiquité : Lucain, Juvénal, Virgile) est néanmoins parcourue par une insurmontable contradiction (ou *contrediction*, pour reprendre un terme cher à Roger Dragonetti [1987 : 51]), dans la mesure où, jouant constamment sur les virtualités sonores de la langue (homophonies, paronomases, etc.) au seuil de la glossolalie (Berthelot, 1991 : 191), Gautier de Coinci explore à outrance la séduction et la jouissance engendrées par les signifiants³⁰, employant ainsi, somme toute, une stratégie rhétorique semblable à celle qu'il vient de condamner dans la fiction profane.

Ce jeu inépuisable sur le langage à travers lequel Gautier exhibe sa virtuosité ne saurait cependant se réduire à un pur plaisir personnel, à une simple aspiration à séduire cœurs et âmes de ceux qui écoutent les miracles et au désir de rivaliser avec la fable païenne. Il rêve avant tout de célébrer, à travers la parole poétique, les Mystères de l'Incarnation, la lettre émergeant alors comme substance plastique, organique et vibrante qui doit être constamment travaillée, modelée, profondément sentie et incorporée afin que d'une matière première ensevelie et inerte renaisse le Sens dans toute sa plénitude féconde³¹. Aussi, plus que prière qui invite à la prière ou langage mystique qui incite à la contemplation, l'introspection et la conversion (Benoît, 2013), les *Miracles* de Gautier de Coinci émergent comme une célébration de la *translatio* grâce à laquelle la parole poétique, dans sa nature intrinsèquement charnelle et sensuelle, peut désormais réconcilier et rassembler matière et esprit, corps et âme, monde terrestre et monde céleste, univers tangible et univers invisible. Le livre en latin peut dès lors être fermé et redevenir source ensevelie au fin fond d'une quelconque bibliothèque monacale, la traduction l'ayant définitivement délivré et converti en lettre vive, réparatrice, (ré)jouissante et salvifique³².

Replacer la traduction au cœur de la création poétique au Moyen Âge nous invite ainsi à déplacer ou à dissoudre les frontières (linguistiques, territoriales et poétiques) de la littérature (Buescu, 2013 : 50) comme objet foncièrement

cosmopolite, décentré ou excentré, hybride, marqué par une remarquable mobilité et sans cesse traversée par frictions, interférences, tensions, confluences et contaminations qui sont à l'origine de toute culture. Déployant un imaginaire complexe de l'entre-deux, la *translatio* imaginée par les poètes médiévaux révèle en somme que la traduction ne saurait être réduite à un phénomène exogène aux traditions littéraires nationales, radicalement autre, inférieure ou secondaire, foncièrement imparfaite et dépourvue d'autorité, s'affirmant plutôt comme une force créatrice dans laquelle résonne une « tierce voix »³³ qui non seulement « fait partie du devenir d'un texte » mais qui est « accomplissement du texte » (Buescu : 2013 : 63)³⁴.

Bibliographie

- Benôit, J.-L. 2013. La bonne mort dans les *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci et dans « Le Gracial » d'Adgar. In : *La Mort dans la littérature française du Moyen Âge*. Villers-Cotterêts : Ressouvenances.
- Berthelot, A. 1991. *Figures et fonctions de l'écrivain au XIII^e siècle*. Montréal / Paris : Université de Montréal / Librairie Philosophique J. Vrin.
- Bloch, R. H. 1989. *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*. Paris : Seuil.
- Bloch, R. H. 2003. *The Anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press.
- Buescu, H. C. 2013. *Experiência do incomum e boa vizinhança : literatura comparada e literatura-mundo*. Porto : Porto Editora.
- Galderisi, Cl. 2006. Vers et prose au Moyen Âge. In : *Histoire de la France Littéraire*, vol. I. *Naissances-Renaissances, Moyen Âge-XVI^e siècle*. Paris : PUF.
- Cerquiglini-Toulet, J. 1993. *La Couleur de la mélancolie, La fréquentation des livres au XIV^e siècle : 1300-1415*. Paris: Hatier.
- Copeland, R. 1991. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Dragonetti, R. 1987. *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*. Paris : Seuil.
- Gingras, F. 2011. *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*. Paris : Champion.
- Leupin, A. 1991. « The Impossible Task of Manifesting « Literature « : On Marie de France's Obscurity », *Exemplaria*, n° 3, 1, p. 221-242.
- McCracken, P. 2009. « Translation and Animals in Marie de France's Lais ». *Australian journal of French studies*, n° 46, 3, p. 206-218.
- Meyer, P. 1877. « Prologue en vers français d'une histoire perdue de Philippe Auguste ». *Romania*, t. 6, n° 24, p. 494-498.
- Mölk, U. 2011. *Les Débuts d'une théorie littéraire en France. Anthologie critique*. Paris : Classiques Garnier.
- Nebbiai, D. 2013. *Le discours des livres : Bibliothèques et manuscrits en Europe - IX^e-XV^e siècle*. Rennes : Presses de l'Université de Rennes.
- Séguy, M. 2001. *Les Romans du Graal ou le signe imaginé*. Paris : Honoré Champion.
- Stahuljak, Z. 2004. « An Epistemology of Tension: Translation and Multiculturalism ». *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, n° 10, 1, p. 33-57.
- Steiner, G. 1998. *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel.

Walter, Ph. 2018. Introduction. In : *Lais du Moyen Âge. Récits de Marie de France et d'autres auteurs (XII^e-XIII^e siècle)*. Paris : NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Zumthor, P. 1993. *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris : Seuil.

Notes

1. Par commodité et soucis d'économie d'espace, toutes les citations renvoient à l'anthologie établie par Mölk (2011).

2. Voir la conception d' « interprète » chez Isidore de Séville (Étymologies, X, 123), par exemple.

3. Voir, par exemple, Dragonetti (1987) et, plus récemment, Gingras (2011 : 2011 : 119-158) pour qui le roman, « à la fois barbare et romain, [...] est véritablement l'héritier de Babel [...]. En tant que forme littéraire, il se manifeste sous les auspices de la 'translation', c'est-à-dire du déplacement, de traduction d'une langue vers une autre, incarnant et corrigeant à la fois l'incompréhension originelle. Le roman est ainsi parallèlement une nouvelle preuve du châtement linguistique et une tentative de solution à la sanction divine » (p. 119).

4. La traduction désignant une opération de transfert, il n'est pas étonnant que la mise en roman s'accompagne de verbes étroitement liés au mouvement spatial : l'expression *traire* (ou *retraire*, ou encore *extraire*) en roman à partir du latin (par exemple) ouvre un champ sémantique très riche (*tirer, faire sortir de, transposer, enlever, éloigner*) qui décrit une trajectoire à la fois horizontale et verticale et engage simultanément une opération de sélection, d'extraction (du sens, de la matière), de séparation et de mise à distance. Si, comme le rappelle J. Cerquiglini-Toulet (1993 :80), « le livre est un lieu au Moyen Âge, on lit *en* un livre », la traduction est, elle aussi, une dynamique qui se joue essentiellement dans l'espace (on met un récit *en roman* - voir *Bauadous* de Robert de Blois v. 287, in Mölk, 2011 : 111).

5. Voir, à ce sujet, les observations de Copeland (1991, notamment au chapitre 4).

6. La traduction - comme dynamique médiatrice et transformatrice de la matière - instaure clairement un avant et un après de la fiction, comme le souligne Jean Bodel dans son fameux prologue de la *Chanson des Saisnes* : « Qui de l'estoire as Saisnes veut conter la raison, / Des anciens d'arriere doit mouvoir sa chanson » (v. 43-44, in Mölk, 2011 : 50).

7. Dans Guigemar, Marie de France admet néanmoins restituer le récit « selunc la letre et l'écriture » (v. 23), i.e., à partir d'une source bretonne manuscrite.

8. « E de grand dolur delivrer. / Pur ceo començai a penser/ D'aucune bone estoire faire / E de latin en romaunz traire ; / Mais ne me fust guaires de pris : / Itant s'en sunt altre entremis » (v. 28-32).

9. Le Moyen Âge fut particulièrement sensible à la question de la Forme (la Création comme *plastica Dei*, centralité théologique et poétique de l'Incarnation). P. McCracken (2009 : 207) en vient, dans cette perspective, à proposer une lecture particulièrement audacieuse de la métamorphose chez Marie de France (*Bisclavret, Yonec*) comme métaphore de la traduction : « It seems that Marie's *Lais* implicitly link animal-human transformations to translation : that is, animal-human transformations are metaphors for translation. By reading the movement between the animal and the human as a movement of translation, we can see these transformations not as a site in which the text emphasizes the value of humanity over animality, as many critics have argued, but as a place where the text posits a translatability between human and animal forms ».

10. « Quant de lais faire m'entremet, / Ne voil ublier *Bisclavret* ; / *Bisclavret* ad nun en breton, / *Garwalf* l'apelent li Norman » (*Bisclavret*, v. 1-4) ; « Une aventure vus dirai, / dunt li breton firent un lai. / L'Aüstic a nun, ceo m'est vis, / si l'apelent en lur païs / ; ceo est russignol en Franceis / e nihtegale en dreit Engleis » (*Le Laüstic*, v. 1-6). Il faut, bien entendu, situer cette diglossie dans le contexte multilingue et transculturel qui est celui de l'Angleterre normande après la Bataille de Hastings en 1066, mais également dans la dynamique

interculturelle qui caractérise l'Europe du XII^e siècle : « Marked by Roman and Germanic conquests, by contact with Muslim culture and Arabic learning, by Hebrew influences and by a Celtic past that survived in oral traditions, twelfth- and thirteenth-century Europe was a place of diverse knowledges and languages. Metaphorical uses of translation assume that diversity is translatable and [...] obscure the relations of power that are negotiated in political and cultural translation » (McCracken, 2009 : 207). À ce sujet, voir aussi Stahuljak (2004) et Gingras (2011 : 95-158) qui explore amplement, aux chapitres 2 et 3, les rapports entre roman, plurilinguisme et traduction. Denis Piramus affirme lui aussi, dans son épilogue de la *Vie de saint Edmond le roi* (circa 1190-1193), avoir « translaté [...] l'aventure, / Selum le livre et l'écriture / [...], desqu'a la fin / Et de l'engleis et del latin / Qu'en franceis le poent entendre / Li grant, li maien et li mendre » (v.3261-3270, in Mölk, 2011 : 75-76) alors que dans le prologue des *Fables Marie de France* évoque une traduction polyphonique et multidirectionnelle qui passe par le grec, le latin, l'anglais et le français.

11. « Mais j'en dirai, c'est verités prouee, / La droite estore sans point demouree, / Si comme fu en romans translatee / Et par un clerc nos fu renouuelee » (v. 12-15, in Mölk, 2011 : 55).

12. « Pour s'onour ancommencerai, / Ceste ystoire anromancerai » (v. 47-48, in Mölk, 2011 : 131).

13. Voir le célèbre prologue du roman *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes ou encore celui de *La Chanson des Saisnes* de Jean Bodel, de *La Manekine* de Philippe de Rémi, l'*incipit* d'une chanson de geste comme *Anseïs de Carthage* ou *Berte aux grands pieds* d'Adenet le Roi ou encore celui du *Bestiaire* de Gervaise ou de *La Destruction de Rome*, entre beaucoup d'autres exemples possibles.

14. Là encore les exemples abondent : prologue de *Girard de Vienne* de Bertrand de Bar-sur-Aube, *Beuve de Hantone*, *Doon de Maïence*, des *Enfances Guillaume*, du *Bestiaire* de Gervaise, de la *Vie de Saint Edmund* de Denis Piramus de *Berte aux grands pieds* d'Adenet le roi, du roman *Guillaume d'Angleterre*, de *Beaudous* de Robert de Blois.

15. « De latin en romman, pour en donner congnaissance », comme l'affirme le prologue de *Doon de Maïence* (v. 24, in Mölk, 2011 : 61).

16. La référence à cette forme ancestrale d'écriture qu'est le *volumen* se retrouve notamment dans le prologue des *Enfances Guillaume* (v. 20, in Mölk, 2011 : 61)

17. La récurrence de ce toponyme dans la chanson de geste (*Mort Aymeri de Narbonne*, *Doon de Maïence*, *Enfances Guillaume*, *Bertes aux grands pieds*, etc.) ne saurait nous surprendre, l'abbaye de Saint-Denis étant l'espace par excellence de la consécration et de la commémoration du pouvoir carolingien. Mais c'est également l'emblème de l'alliance entre le réel, l'histoire et la fiction où la légitimité repose sur l'*invention* des pseudo-reliques de Denys l'Aréopagite qui sont à l'origine d'une construction mythico-légendaire de l'histoire de France commencée sous les auspices de l'influent abbé Suger au cours de la première moitié du XII^e siècle (version latine des *Grandes Chroniques de France*).

18. « Seignours, oez qu la chançon demandez, [...] / Coment les jestes vindrent a decliner » (*Mort Aymeri de Narbonne*, v. 1 et 4, in Mölk, 2011 : 58),

19. Cette dimension est particulièrement présente dans le prologue d'une version anonyme de la *Vie de Saint Edouard* du XIII^e siècle où le poète compare la *translatio* à un jeu dont les règles (grammaticales) doivent être respecter tout en tenant compte qu'un terme qui se décline au nominatif en latin peut devenir accusatif en français (v. 1-8, in Mölk, 2011 : 70).

20. Voir, à ce sujet, Bloch (1989 : 126-173).

21. Je reprends le titre du beau livre de P. Zumthor (1993).

22. La métaphore textile est présente dans le texte même : « Çou est la letre, mes la glose / Puet on atorner fausement, / Sor cui qu'on veut ; mes longement / Ne se tient nule dorée / A envers d'une laveüre [éttoffe de mauvais teint qui perd ses couleurs quand on la lave] » (v. 10-14).

23. « Por ceo voil dire en romanz / A plus brefment qe jeo savrai, / Si entendrunt e clerc e lai » (v. 30-32, in Mölk, 2011 : 118) ; « Mes pur hastiver la matire / Nos estovra par biau motz dire ; / Fors la verrour n'y acrestrai, / Dirai brefment ceo qe jeo en sai. / Ke grant

ovre voet translater, / Brefment l'estuet outre passer, / Ou si ceo noun trop se anoieront » v. 39-45). Outre l'insistance sur la brièveté (répétition de l'adverbe *brefment*), l'emploi du verbe « hastiver » (*aiguillonner*) lié à l'esthétique de la *translatio* (« par beaux mots dire ») est particulièrement intéressant. Il suggère, en effet, que la matière première en latin sur laquelle se fonde le roman est une espèce lettre morte - ou, du moins, figée dans un sommeil léthargique - que la traduction et le travail poétique et rhétorique de versification qui l'accompagne vient ébranler, revivifier, éveiller tout en réveillant l'auditoire.

24. « A Barbarie en l'aumaire » (v. 34, in Mölk, 2011 : 166). La façon dont le scribe retranscrit le nom du monastère (*Barbarie* pour *Barbery*) introduit une étrange note dissonante au sein du discours de la légitimation, le principe de rectitude faisant soudain miroiter le spectre de l'altérité et de l'incompréhension linguistique. Sur les bibliothèques du Moyen Âge et l'imaginaire du livre, voir Nebbiai (2013).

25. C'est moi qui traduis.

26. L'ancrage de la fiction dans le registre de l'histoire implique une continuité entre l'écriture et la présence pleine au réel par le biais du témoignage *de visu*, les poètes jouant parfois sur l'homophonie du signifiant *voir* qui renvoie simultanément au vrai et à la vue. Choisir Darès au lieu de Homère c'est ici réduire au maximum l'écart entre le temps de l'histoire et le temps de l'écriture comme moyen d'accroître l'effet de réel / de vérité et de renforcer la supériorité de la version rapportée par Benoît de Sainte-Maure.

27. Dans un roman de la fin du XII^e siècle, *Guillaume d'Angleterre*, cette déconstruction de l'*authoritas* qui préside à l'écriture fictionnelle est encore plus frappante : après avoir déclaré, dans le prologue, qu'il va suivre la plus droite voie pour transmettre l'histoire trouvée au monastère Saint-Edmond, voici que le poète termine son récit en affirmant que la matière du conte lui a été fournie par un certain Roger, la prestigieuse source se perdant à nouveau dans les aléas d'une transmission orale d'authenticité douteuse.

28. « Guernes li Clercs del Punt fine ici sun sermun / Del martir saint Thomas e de sa passiu. / [...] / Ainc mais si bons romans ne fu faiz ne trovez. / A Cantorbire fu e faiz e amendez. / N'i a mis un sul mot qui ne veit veritez. / Li vers est d'une rime en cinc clauses cuplez. / Mes languages est bons, car en France fu nez » (v. 6156-6165, in Mölk, 2011 : 73). Voir, à ce sujet, l'étude qu'Anne Berthelot (1991 ; 152-163) consacre à ce texte.

29. Cette condamnation de la littérature profane est très clairement exprimée dans le prologue du II^e Livre.

30. Que l'on songe, par exemple, au prologue du Livre I où Gautier joue avec les signifiants *mer / mère / amère, mort / mord*, faisant rimer le nom d'Ève (*Evain*) avec *cuer vain*.

31. Voir citation en ennergie.

32. Centrée sur la dialectique clôture/ouverture, la fin de l'épilogue du Livre II évoque exemplairement l'imaginaire poétique du livre au Moyen Âge : « A tant puis clorre le grant livre / Qui matère me donne et livre [...]. / Or l'en report en nos armaires / Oû nos priers, oû nos armaires / Je n'i bée oie plus à penre, / Ains y lerai un autre à penre. / Qui oie veut lire s'i lise / El biaux miracles y eslise, / De biaux, de genz et de granz pris [...]. / Quant issus sui et eschapez, / Du grant livre as granz cleus chapez, / Ains que ceslui ai fine, / J'ai dit *tu aulem, Domine* » (v. 157-172). Je cite ici à partir de l'édition de l'Abbé de Poquet publiée chez Slatkine Reprints en 1972.

33. L'expression est de J. Barrento cité par Buescu (2013 : 60).

34. C'est moi qui traduis.