

QUADERNA

QUADERNA 4 (2018)

Anne Garcia

Le traducteur de Juan Villoro : une expérience de traduction collective

Anne, Garcia, « *Le traducteur de Juan Villoro : une expérience de traduction collective* », *QUADERNA* [en ligne], 4 (2018), mis en ligne le 31 décembre 2018 URL : <https://quaderna.org/le-traducteur-de-juan-villoro-une-experience-de-traduction-collective/>

Tous droits réservés

Le traducteur

de

Juan Villoro

UNE EXPERIENCE DE TRADUCTION COLLECTIVE

Une expérience de traduction collective, menée par Anne Garcia à l'université Paris-Est Créteil

Le texte que nous présentons ici est le résultat du travail mené lors d'un atelier de traduction collective, qui s'est tenu entre février et juin 2018. Il est le fruit des réflexions d'une demi-douzaine d'étudiant.e.s d'espagnol (de troisième année de Licence et de première année de Master) qui se sont investi dans ce projet « extracurriculaire ».

Une précision : les étudiant.e.s n'ont pas eu leur mot à dire quant au texte à traduire : c'est moi qui leur ai soumis l'essai, dont j'avais au préalable obtenu les droits de traduction et de publication. En revanche, ce sont eux qui ont fixé les modalités de nos rendez-vous de traduction, aussi bien sur la fréquence et la durée (deux heures hebdomadaires), que sur le travail en amont des réunions (préparation individuelle) et la mise en commun (lecture à tour de rôle des propositions suivie d'une discussion et d'une prise de décision).

J'ai pour ma part essayé de restreindre mes interventions à des questions d'analyse grammaticale ou stylistique du texte source (si cela était nécessaire), sans trop donner d'indication sur des possibles formulations en français. Cette position était parfois difficile à tenir et j'admets avoir fait plusieurs entorses à cette résolution de non intervention. En revanche, je ne participais pas aux votes, ni ne faisais part de mes préférences au moment de fixer un choix de traduction.

Anne Garcia

Après un Master en Littérature hispano-américaine, Anne Garcia s'est formée à la traduction et à la traductologie au sein du *Colegio de México* (México DF). De retour en France, elle a réalisé une thèse portant sur « La réécriture dans l'œuvre de l'écrivain mexicain José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu ». Enseignante ATER à l'Université de Paris-Est Créteil pendant quatre ans, elle est intervenue auprès des étudiants de Licence LLCER et LEA. Ses recherches, au sein du laboratoire IMAGER (Institut des Mondes Anglophones, Germaniques et Romans) portent sur la littérature mexicaine des XX^e-XXI^e siècles : les questions de traduction, d'intertextualité et de transferts culturels l'intéressent tout particulièrement. Elle enseigne actuellement en Lycée.

Le texte

Le texte que nous vous présentons est la première traduction au français d'un essai de l'écrivain mexicain Juan Villoro, « El traductor », inclus dans le recueil *Efectos personales* (Barcelona, Anagrama, 2001). Cet essai foisonnant nous a donné du fil à retordre : empruntant des exemples de traduction à des textes littéraires en diverses langues (espagnol, anglais, français et allemand), convoquant des penseurs tels qu'Adorno, Borges ou Benjamin, multipliant les cas exceptionnels (des intraduisibles comme des trouvailles de traducteurs), il nous a poussé à penser la langue autrement que comme un objet d'apprentissage au sein d'un cadre universitaire, que l'on doit maîtriser et réinvestir dans une perspective presque exclusivement communicationnelle. En équilibre entre une langue source parfois difficile à appréhender dans toute sa complexité et une langue française un peu prompte à s'aplanir sous la pression des automatismes et des solutions faciles (il y en avait), nous avons tenté de maintenir les particularités stylistiques (notamment lorsque l'auteur emploie des tournures absconses pour exprimer en ses mots le potentiel hermétique du langage, qui fait sens là où on ne l'attend plus).

L'auteur

Juan Villoro est né dans la ville de Mexico en 1956. Sociologue de formation, il a exercé comme professeur de littérature à la UNAM, à Yale, et à l'Université Pompeu Fabra de Barcelone. Chroniqueur culturel, il intervient dans divers journaux mexicains, allemands et espagnols et a dirigé entre 1995 et 1998, le supplément *La Jornada semanal*. Il a traduit des œuvres de Georg Christoph Lichtenberg, Goethe, Heiner Müller, Gregor von Rezzori et Truman Capote. Il est l'auteur de plusieurs recueils de nouvelles, essais et chroniques, ainsi que de plusieurs romans. Parmi ses ouvrages, plusieurs ont été récompensés par la critique. Citons, par exemple, le roman *El testigo* (Prix Herralde 2004), le recueil de nouvelles *Los culpables* (Prix Antonin Artaud 2007) ou encore *Dios es redondo*, sa compilation de chroniques sur le football (Prix Vázquez Montalbán de Journalisme).

Le traducteur

Connaître c'est, dans une large mesure, traduire. La condition toujours relative de notre savoir nous contraint à comprendre progressivement ; les phases de la lune, la chute d'une pierre et le vol d'un faucon trouvent leur place dans les archives lentes de la culture. Et, pourtant, comprendre quelque chose littérairement signifie donner un autre usage au sens commun. La littérature, y compris dans sa variante naturaliste, est toujours un dépassement de tout ce qui est explicite, un désir de voir que les mots habituels, avec lesquels nous achetons le pain et obéissons aux ordres, disent leurs vérités autrement. « La terre est bleu comme une orange » a écrit Paul Eluard. Deux affirmations scientifiques – la terre est bleue, la terre est ronde comme une orange – se combinent et se confondent au profit d'une autre vérité, l'invention poétique.

Dans le domaine littéraire rien n'est univoque. Contrairement aux catalogues d'aspirateurs ou aux discours prosélytistes, les romans et les poèmes s'ouvrent à diverses interprétations et leur permanence dans le répertoire de la culture dépend de leur capacité à susciter de nouvelles lectures. « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire » signale Italo Calvino. L'écriture résistante est une matière poreuse, ses fissures calculées laissent passer l'air, l'atmosphère, les questions sans cesse renouvelées de l'époque.

Dans sa tentative pour doter le langage d'un autre sens, la littérature vivifie l'inventaire quotidien de la langue et se sert de ressources – du silence au non-sens – qui semblent aller jusqu'à la nier. Dans le texte, la « fraîcheur », la « spontanéité » ou la représentation de l'oralité sont des artifices parfois plus travaillés que les passages hermétiques.

Octavio Paz indique dans *L'arc et la lyre* (*El arco y la lira*) que tous les arts aspirent à l'effet poétique, c'est-à-dire à ce moment où le langage dépasse son sens original et devient un déplacement prodigieux, où le plaisir esthétique est réfractaire à l'argumentation. Soudain, une rafale de mots résiste à la compréhension. Aucune interprétation métrique ou rhétorique d'un alexandrin de López Velarde (« ojos inusitados de sulfato de cobre » [« inhabituels yeux de sulfate de cuivre »]) ou d'un hendécasyllabe de Paz (« horas de luz que pican ya los pájaros » [« heures de lumière que becquêtent déjà les oiseaux »]) ne peut déchiffrer ce qui se dit au-delà de la versification. Savoir que les rivières contenant du sulfate de cuivre sont d'une couleur bleu clair et brillante aide à comprendre la métaphore de López Velarde, mais pas l'étrange beauté qu'elle produit sur la page. Il y a, au fond de chaque vers, quelque chose qui entrave la compréhension. Dans l'aube du poète, les fruits appartiennent au temps et doivent être picorés par les oiseaux. C'est pour cela que le contenu fondamental de son discours ne peut être décrit, même dans le code dans lequel il est émis. L'ineffable est son signe, bleu comme une orange.

Si la littérature dépend des multiples possibilités du texte, de cette zone où les mots dévient de leur sens courant, est-il possible que le langage littéraire passe à une autre langue sans aucune perte ?

Il n'y a pas de modèle technique qui mène à la traduction que Baudelaire a faite de Poe ou à celle qu'Elizondo a faite d'Hopkins et, néanmoins, ce voyage est possible. Parvenir à une version poétique remarquable d'un texte étranger ne tient pas d'un vaudou linguistique dépendant de vagues exorcismes, ce n'est pas non plus un transfert mécanique, capable d'être programmé par ordinateur.

Chaque métier présente des mystères pratiques, et l'un des plus spécifiques à l'art de traduire est la notion de solitude partagée. Ni grégaire ni misanthrope, le médiateur entre deux langues requiert la voix d'autrui pour offrir la sienne. Séparé de son environnement et de sa langue, il revient à son époque vivifié par un air lointain. Selon la célèbre formule de Pascal, la tragédie d'un homme vient du fait qu'il ne puisse demeurer seul dans sa chambre. L'écriture est une résistance, une porte close, le défi que quelqu'un accepte pour se trouver lui-même. Au moment de traduire, la situation change en quelque sorte. Le traducteur est seul et ne l'est pas ; il est un peu plus qu'un lecteur et un peu moins qu'un auteur. « Tout livre est l'image d'une solitude », écrit Paul Auster ; dans le cas de la traduction, cette solitude est touchée par une voix distante : l'isolement du lecteur est envahi par celui de l'auteur. Cet échange de solitude définit cet acte de transvaser des langues : « Même si un seul homme se trouve dans la pièce, ils sont deux. A. se voit comme une sorte de fantôme de cet autre, présent et absent à la fois, et dont le livre est et n'est pas le même que celui qu'il est en train de traduire. C'est pourquoi, se dit-il, on peut à la fois être et ne pas être seul. » (Paul Auster, *L'invention de la solitude*.)

L'enfermement avec un spectre étranger met les réflexes en alerte, impose une saine paranoïa : la langue reste en forme, poursuivie par une autre. La fréquentation, voire le harcèlement d'une langue étrangère aiguise notre propre langue. Lors de son discours devant l'Académie bavaroise des Beaux-Arts Elias Canetti a expliqué : « Je me souviens que durant la guerre, en Angleterre, je remplissais des pages entières de mots allemands. [...] Il s'agit là, il faut le souligner, non de l'apprentissage d'une langue étrangère chez soi, entre quatre murs, avec un professeur et avec le parados de tous ceux qui, dans leur propre ville, parlent à tout moment comme on y est accoutumé depuis toujours ; mais il s'agit de ceci, qu'on est livré à la langue étrangère dans son territoire à elle, où tout le monde, unanimement, avec un semblant de droit, sans scrupule, ni hésitation, ni interruption, va martelant ses mots. » L'exil a inscrit Canetti à l'école obligatoire de la préservation linguistique : il devait veiller sur l'allemand dans un environnement où celui-ci était devenu la langue de l'adversaire. Justement parce qu'il s'agissait d'une langue dégradée, avilie par le national-socialisme, il était urgent de la préserver. Selon Karl Kraus, l'écrivain doit rendre sa virginité au mot prostitué. Ce fut l'épineuse tâche de Canetti durant la guerre. Partageant la politique des Anglais, il devait doter d'une pureté et d'un éclat nouveaux les mots avec lesquels Hitler se trompait au quotidien.

Javier Marias a décrit l'envers de cette situation lorsqu'il a reçu en Allemagne le Prix Nelly Sachs. En temps de paix, les classiques ont à l'étranger un droit du sol qu'ils n'acquerront jamais sur le leur, celui de s'adapter aux usages et idiomatismes d'une époque.

Selon le traducteur de *Tristram Shandy*, l'un des moindres maux de la grande littérature est qu'elle ne peut être modernisée dans la langue dans laquelle elle a été écrite. Même si on ne comprend pas Cervantes de bout en bout, ce serait une folie de rénover ses pages. C'est à cela que servent les éditions critiques, riches en notes de bas de pages. En revanche, les classiques étrangers à notre tradition reçoivent périodiquement un souffle rafraîchissant. Ainsi, nous disposons d'un Shakespeare du XIXe siècle, un autre du début du XXe, un autre de la fin du siècle, etc. Il est possible de supposer que les allemands auront un Quichotte à venir et que les hispanophones un Faust à venir. Les œuvres qui traversent le temps peuvent continuer à changer de peau dans d'autres langues.

Au cours de ce transvasement, la littérature parvient à de curieux résultats, à tel point que certains effets ne peuvent être obtenus que grâce à la tension qui provient du déplacement depuis une langue étrangère. Dans l'une de ses versions du sonnet « El desdichado » de Nerval, Octavio Paz écrit « Yo soy el tenebroso –el viudo– el sin consuelo. » La force de ce vers dépend

de sa fin inhabituelle (« el sin consuelo » pour « l'inconsolé »), trouvaille qui surgit de la versification à la croisée de deux langues. Cette « étrangeté » du style capte particulièrement bien les émotions ambiguës, propres à un exil intérieur impossible à codifier. C'est pour cela que la mélancolie sans nom de Gérard de Nerval a trouvé refuge sous un titre en espagnol : « El desdichado ». Il ne serait pas difficile de réunir une anthologie de textes qui ont pour titre des mots étrangers, décentrés, renvoyant à une peine indicible dans la langue commune : « Lisbon revisited » de Fernando Pessoa, « Walking around » de Pablo Neruda, « Ewigkeit » de Jorge Luis Borges, « Anywhere out of the World » de Charles Baudelaire (ce titre fut repris non pas par un auteur de langue anglaise, mais comme il convient à l'intranquillité qui ne peut dire son nom, par l'italien Antonio Tabucchi). Même si les allemands ont un mot qui donne la migraine aux traducteurs, *weltschmerz* (la « douleur du monde » que l'on traduit d'habitude par « pensée mélancolique » ou de façon plus érudite comme « wertherisme »), Gregor von Rezzori a choisi un mot russe pour commencer ses *Mémoires d'un antisémite* : « *Skoutchno* est un mot russe très difficile à traduire. Cela signifie plus que morne ennui : c'est un vide de l'âme qui vous aspire de manière indéfinie mais vive vers une nostalgie prenant, telle une vague. » L'homme abattu ne peut se définir.

Dans les dictionnaires espagnols, il manque des équivalents pour *saudade*, *spleen*, *skoutchno* ou *weltschmerz*, cependant Nerval y a trouvé « El desdichado » (et, en espagnol, on pourrait conserver le déracinement en revenant au titre en français.)

Dans les alcôves de la littérature, la notion de fidélité ressemble assez à celle des grands libertins : l'obtention d'un plaisir véritable justifie la transgression des normes.

L'obéissance aveugle est fâchée avec la traduction littéraire. Les ordinateurs traduisent avec la subtilité d'un robot ménager et les douaniers qui suivent un manuel linguistique créent en miniature des scènes du théâtre de l'absurde comme celle que Luis Humberto Crosthwaite a recueillie à la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis :

- Qu'avez-vous à déclarer ? Rien.
- Qu'avez-vous à déclarer ? Rien.
- Vous devez répondre par « oui » ou « non ».
- Non.
- Très bien. Vous pouvez passer.

Les passions de la langue exigent que l'on y arrive par la fenêtre interdite, selon la méthode de Casanova. *The Turn of the Screw* signifie littéralement « le tour de vis », un titre de quincaillerie, et au sens figuré « la contrainte ». José Bianco est resté loyal à Henry James, en inventant une métaphore qui a changé l'histoire de l'espagnol : *Otra vuelta de tuerca* (« un autre tour d'écrou »).

Au XVIII^e siècle, Lichtenberg a réfléchi à la loyale insoumission des traducteurs : « n'est-il pas étrange qu'une traduction littérale soit presque toujours mauvaise, mais que pourtant tout soit traduisible ? » Loin de la pieuse servitude envers son modèle, le traducteur doit suivre la logique de sa langue.

Chaque langage a une structure si définie que celui qui parle plusieurs langues a l'habitude de penser différemment dans chacune d'entre elles. C'est pour cela que Walter Benjamin conseille au traducteur de moins prêter attention aux phrases étrangères qu'aux mots et particules qui devront assumer les lois d'une autre langue.

Quand W. H. Auden et Chester Kallman ont traduit *Les sept péchés capitaux*, une pièce dont la musique a été composée par Kurt Weill et le texte écrit par Bertolt Brecht, ils se sont confrontés à un texte complexe qui devait être compris chanté. Le ton de farce et de cabaret risquait de se perdre si ses doubles sens et son insolence ne touchaient pas le public de façon immédiate. Auden et Kallman ont cherché de nouvelles métaphores pour conserver le sens original. Dans la version allemande, le postérieur tout blanc d'une femme « a plus de valeur qu'une petite usine » et dans celle en anglais il « vaut deux fois plus qu'un petit motel au Texas ».

Une bonne traduction littéraire vainc la littéralité et, cependant, quelque chose se perd en chemin. À ce sujet, Jacques Derrida observe qu'un texte significatif, s'il peut être traduit, présente toujours des passages intraduisibles. Souvent un mot original expulse son médiateur en marge de la typographie, cette Sibérie « en dehors » de l'œuvre où il note avec résignation : « jeu de mots intraduisible ».

À l'inverse, les auteurs de la masse linguistique sont souvent enrichis par leurs traducteurs. Grâce à un accommodage efficace, le langage sans inventivité, alourdi par des cacophonies, des répétitions et des lieux communs revêt dans un autre pays ses habits du dimanche.

Au cours de cette incessante traversée d'une langue à une autre, peut-il y avoir des rhétoriques qui fonctionnent avec une plus grande force, avec une autonomie de vol plus évidente ? Borges observe que toute langue obéit à une certaine impulsion machinale, à une autorité propre, déterminée par les nombreuses personnes qui, avant, ont dit la même chose, ou presque la même chose, et guident secrètement les usagers du présent. Dans son livre de dialogues avec Osvaldo Ferrari, il commente : « j'ai connu beaucoup d'Argentines qui étaient facilement spirituelles en anglais et facilement banales en espagnol. [...] Goethe, lui, disait qu'il ne fallait pas trop admirer les écrivains français car, ajoutait-il "la langue versifie pour eux" et il pensait que le français était par essence une langue spirituelle. Personnellement, je crois qu'avoir sous les yeux une belle page en français ou en anglais n'autorise pas pour autant à la juger : ce sont des langues si travaillées qu'elles fonctionnent presque toutes seules. Par contre, une bonne page en espagnol aura dû éviter tant de pièges, tant de rimes forcées, tant de *ento* et de *ente*, tant de mots sans liens, qu'elle aura exigé de son auteur de sérieux dons littéraires. »

De manière implicite, traduire signifie réfléchir au pouvoir culturel et au développement historique des langues. Certaines, comme le suggère Borges, ne sont pas seulement plus répandues, elles possèdent également une structure interne tellement perfectionnée par la tradition qu'elles disposent d'un plus grand pouvoir sur leurs acteurs.

Cependant, bien qu'il suive les impulsions et les codes de la civilisation qui lui donne naissance, le langage ne dépend pas toujours d'une rhétorique de la clarté : ce que l'on ne comprend pas communique aussi. Dans la ville de la langue il n'y a pas que des flèches utiles. Les virelangues, torrents verbaux, quiproquo, ont autant de sens que les phrases transparentes. Comment traduire, alors, ce que l'on ne doit pas saisir complètement ? Les discours irrationnels reproduisant la folie, la confusion ou les états ambigus de la conscience, (l'agonie dans *La mort de Virgile*, les évocations sensorielles dans *À la recherche du temps perdu*, l'esprit effréné de *Mademoiselle Else*), réclament dans une autre culture une adaptation stylistique et psychologique ardue, à l'aide d'effets qui vont de la ponctuation à l'emploi de mots qui ne sont pas synonymes (en allemand l'usage continu de « âme » et « esprit » dans un contexte clinique oblige à chercher des équivalents plus modérés en espagnol comme : « conciencia »

[conscience] et « mente » [raison, esprit], pour éviter que l'interprétation psychologique ne ressemble à un traité d'ésotérisme).

Toute langue possède des particularités ineffaçables, semblables aux goûts des premiers fruits et aux voix dispersées de l'enfance ; elle ne peut exister sans les notions de temps et de territoire. La « couleur locale » est une illusion littéraire indispensable. Et je ne me réfère pas au pittoresque ou à l'exotisme bon marché, mais au contact nécessaire d'une langue avec son époque.

L'empreinte du moment dépend en grande partie de tournures familières, insultes, toponymes, marques, sigles, abréviations, technicismes, qui dénotent un terrain très particulier et qui font sentir le traducteur comme doublement étranger. Peut-être le recours le plus local et restreint de la littérature est-il l'invective. Son efficacité dépend de sa compréhension absolue : le message doit être humiliant pour sa victime ; dans le cas contraire, le langage le plus grossier s'avère inoffensif. Revoyons la manière avec laquelle Shakespeare décrit un corps bien gras : « Si elle survit jusqu'au jour du jugement dernier, elle brûlera une semaine de plus que tout le monde. » Adressée à une sylphide ou à une civilisation amatrice d'embonpoint, cette marque élaborée de vacherie perd tout son sens.

Dans l'abondante bibliographie sur la traduction, il ne pouvait manquer un texte avec des avenues impraticables. La « tâche du traducteur » de Walter Benjamin, une réflexion aussi fuyante que son sujet, alterne entre luminosité et hermétisme. A sa manière, le traducteur de Proust à l'allemand nous a laissé un texte sacré sur l'art de transvaser des langues. La forme de l'essai est son message central. Benjamin demande un interprète perçant, presque un cabaliste. Sa conclusion est une énigme : « Car tous les grands écrits, et en premier lieu les Saintes Écritures, contiennent dans une certaine mesure entre les lignes leur traduction virtuelle. La version interlinéaire du texte sacré est le prototype ou l'idéal de toute traduction. » Lire entre les lignes peut être vu comme une aptitude proche de l'occultisme ou comme un appel rationnel à discerner dans le flux de la syntaxe l'esprit de l'auteur et de son temps.

Benjamin croit à la possibilité de surmonter la diversité linguistique, pas tant pour que chaque mot trouve un équivalent mais parce que toutes les langues aspirent à communiquer des messages qui peuvent être partagés, en incluant, évidemment, galimatias et non-sens. Derrière les dialectes, les imprécations, les balbutiements, les combinaisons abstruses il y a la nécessité de faire sens. Au-delà des malentendus on aperçoit un « langage pur », sans doute inaccessible, exemplaire : les mots antérieurs à Babel et à ses marches. Grâce à cela, Cela permet de se partager la tâche littéraire entre diverses langues mais également de renforcer sa propre langue au moyen de la fréquentation d'autres systèmes linguistiques. Celui qui traduit de l'anglais à l'allemand ne doit pas germaniser l'anglais mais angliciser l'allemand. Dans son essai « Mots de l'étranger », Theodor W. Adorno souligne l'importance des langues étrangères pour lutter contre le nationalisme et l'affaiblissement de la culture. Son expérience s'est située à l'opposé de celle de Canetti, qui préservait l'allemand alors qu'il était entouré d'anglais. Adorno écrit que pendant la domination nazie, « les mots étrangers faisaient rougir, comme le fait de prononcer un nom secrètement aimé » ; ils étaient donc le meilleur système d'alarme contre les mensonges d'une langue commune tombée dans un délire collectif. En des temps totalitaires, la langue étrangère est « porteuse de la dissonance ». La protéger équivaut non seulement à comprendre mais aussi à résister.

Sans la voix incommode des autres, la littérature n'existerait pas. La tâche du traducteur, féconde et agonistique consiste à dévoiler les mots obscurs d'une autre langue en faveur de la

sienne. En 1675, Angelus Silesius a réussi à résumer ce voyage de l'inconnu vers l'intériorité sévère :

Ami, j'arrête là. Si tu veux lire encore,
Va, toi-même deviens l'écriture et l'essence.

Traduction collective réalisée par Wafaa Bouhafs, Mathieu Cardona, Mariana Ferreira Da Silva, Ana María Suárez Acebedo et Katlene Jersier.

Les citations en français ont été empruntées aux traductions suivantes :

ADORNO, Theodor W., *Mots de l'étranger et autres essais. Notes sur la littérature II*, tr. et notes Lambert Barthélémy et Gilles Moutot, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2004, p. 61.

AUSTER, Paul, *L'invention de la solitude*, tr. Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1988, p. 168.

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté. Suivi de Le conteur et La tâche du traducteur*, tr. Cédric Cohen Skalli, Paris, Payot & Rivages, p. 137.

BORGES, Jorge Luis et Osvaldo Ferrari, « Nouveaux dialogues », in *Dialogues I*, tr. Claude Couffon, Paris, Pocket, 2012, p. 430.

CANETTI, Elias, *La conscience des mots*, tr. Roger Lewinter, Paris, Albin Michel, 1984, p. 204 et 205-206.

SHAKESPEARE, William, *La Comédie des erreurs*, tr. Mériam Korichi, Paris, L'Arche, 2011, p. 61.

VON REZZORI, Gregor, *Mémoires d'un antisémite*, tr. Jan Dusay, Paris, Éditions de l'Olivier, 2003, p. 7.