

Antoine Berman

LA TRADUCTION COMME ÉPREUVE DE L'ÉTRANGER



LE THÈME GÉNÉRAL de mon essai sera *la traduction comme épreuve de l'étranger*. « *Épreuve de l'étranger* », c'est là l'expression par laquelle Heidegger définit l'un des pôles de l'expérience poétique de Hölderlin. Or cette épreuve, chez le poète, s'accomplit essentiellement par la traduction, par la traduction de Sophocle, et c'est même là la dernière « œuvre » publiée par Hölderlin avant de sombrer dans la folie. En son temps, cette traduction a été considérée comme l'une des premières manifestations de sa folie. Mais aujourd'hui, nous voyons en elle l'un des grands moments de la traduction occidentale: non seulement parce que c'est l'une des seules à nous ouvrir l'accès de la Parole tragique grecque, mais parce qu'en nous ouvrant l'accès de cette Parole, elle nous révèle l'essence voilée de toute traduction.

La traduction est « *épreuve de l'étranger* ». Mais en un double sens. Premièrement, elle instaure un rapport du Propre à l'Étranger, en ce qu'elle vise à nous ouvrir l'œuvre étrangère dans sa pure étrangeté. Hölderlin nous révèle l'étrangeté de la Parole tragique grecque là où des traductions plus « classiques » tendent à l'atténuer ou à la biffer. Mais en second lieu, la traduction est une épreuve *pour l'Étranger lui-même*, car elle arrache l'œuvre à *son sol-de-langue*. Et cette épreuve, souvent pour elle un exil, peut aussi manifester le pouvoir le plus singulier de l'acte de traduire: révéler, de l'œuvre étrangère, son noyau le plus originel, le plus enfoui, le plus propre, mais également le plus « lointain ». Hölderlin discerne dans l'œuvre – dans la langue – de Sophocle deux principes antagonistes, dont l'un est la violence immédiate de la Parole tragique, ce qu'il appelle le « *feu du ciel* », l'autre la « *sainte sobriété* », c'est-à-dire la rationalité qui vient contenir et recouvrir cette violence. Et pour lui, traduire signifie d'abord libérer dans la langue traduisante, par une série *d'intensifications*, la violence refoulée de l'œuvre: en d'autres termes, accentuer son étrangeté. Paradoxalement, cette accentuation est la seule manière de nous ouvrir un accès à elle. Alain, dans l'un de ses *Propos*, soutenait au sujet de la traduction :

J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant même l'ordre, tant qu'enfin on trouvera le mètre et même la rime. J'ai rarement poussé l'essai jusque-là: il y faut du temps, je dis des mois, et une rare patience. On arrive d'abord à une

sorte de mosaïque barbare ; les morceaux sont mal joints ; le ciment les assemble, mais ne les accorde point. Il reste la force, l'éclat, une violence même, et plus sans doute qu'il ne faudrait. C'est plus anglais que l'anglais, plus grec que le grec, plus latin que le latin [...]¹

Grâce à une telle traduction, la langue de l'original vient ébranler de toute sa force libérée la langue traduisante. Dans un article consacré à la traduction de *l'Énéide* de Pierre Klossowski, Michel Foucault distingue deux modes de traduction :

Il faut bien admettre qu'il existe deux sortes de traductions; elles n'ont ni même fonction, ni même nature. Les unes font passer dans une autre langue une chose qui doit rester identique (le sens, la valeur de beauté) ; elles sont bonnes quand elles vont « du pareil au même » [...] Et puis, il y a celles qui jettent un langage contre un autre [...] prennent pour projectile le texte original et traitent la langue d'arrivée comme une cible. Leur tâche n'est pas de ramener à soi un sens né ailleurs ; mais de dérouter, par la langue qu'on traduit, celle dans laquelle on traduit.²

Cette distinction, ne correspond-elle pas simplement à cette grande coupure qui divise tout le champ de la traduction, celle qui sépare les traductions dites « littéraires » (au sens large) des traductions « non-littéraires » (techniques, scientifiques, publicitaires, etc.) ? Alors que ces dernières n'opèrent que des transferts de sens et que les textes auxquels elles ont affaire entretiennent un rapport d'extériorité ou d'instrumentalité avec leur langue, les premières s'occupent d'*œuvres*, soit de textes tellement liés à la langue que l'acte de traduire devient ici fatalement un travail sur les signifiants, un travail où, selon des modes variables, deux langues entrent en commotion, et d'une certaine manière *s'accouplent*. Cela est indéniable, et pourtant, n'importe quel regard superficiel sur l'histoire de la traduction suffit à montrer que, dans le domaine littéraire, tout se passe comme si le deuxième type de traduction venait envahir et recouvrir le premier. Comme si celui-ci se trouvait du coup repoussé dans la sphère de l'exception et de l'hérésie. Comme si la traduction, loin d'être l'épreuve de l'Étranger, en était plutôt sa négation, son acclimatation, sa « naturalisation ». Comme si son essence la plus propre était radicalement refoulée. De là la nécessité d'une réflexion sur la visée proprement *éthique* de l'acte de traduire (accueillir l'Étranger comme Étranger); de là la nécessité d'une analyse qui montre comment (et pourquoi) cette visée est depuis toujours (mais pas toujours) déviée, pervertie et assimilée à autre chose qu'elle-même, par exemple au jeu des transformations hyper-textuelles.

¹ ALAIN, *Propos de littérature* (Paris, Gonthier, 1934), pp 56-57.

² Michel FOUCAULT, « Les Mots qui saignent », *L'Express*, 29 août 1969, p. 30. [Correction : Cet article est paru en 1964. J. Delisle]

1. L'analytique de la traduction

Je propose d'examiner ici brièvement le système de déformation des textes qui opère dans toute traduction, et qui l'empêche d'être une « *épreuve de l'étranger* ». Cet examen, je l'appellerai *l'analytique de la traduction*. Il s'agit d'une analytique au double sens du terme : d'une analyse, partie par partie, de ce système de déformation, donc d'une analyse au sens cartésien. Mais aussi au sens psychanalytique, dans la mesure où ce système de déformation est largement inconscient, se présente comme une série de tendances, de *forces* déviant la traduction de sa pure visée. L'analytique de la traduction se propose par conséquent de mettre à jour ces forces et de montrer les points sur lesquelles elles s'exercent – un peu comme Bachelard, avec sa « psychanalyse » de l'esprit scientifique, avait voulu montrer comment l'imagination matérielle brouillait, déviait la visée objective des sciences naturelles.

Avant d'en venir à l'examen détaillé de ces forces déformantes, je ferai quelques remarques. D'abord, que l'analyse proposée ici est provisoire : elle s'est constituée sur la base de mon expérience de traducteur (de littérature latino-américaine au premier chef). Pour être systématique, elle exigerait le concours de traducteurs d'autres domaines (de langues et d'œuvres), de linguistes, de « poéticiens » et de...psychanalystes, puisque ces forces déformantes constituent autant de censures et de résistances.

Cette *analytique, négative*, devrait être prolongée par une *analytique positive*, soit une analyse des opérations qui, de tout temps, mais d'une manière intuitive et asystématique qui a limité leur portée – ont constitué une sorte de contre-système destiné à neutraliser, ou à atténuer, ces tendances négatives. Analytique négative et analytique positive devraient à leur tour permettre une *critique des traductions* qui ne soit ni simplement descriptive, ni simplement normative.

L'analytique négative concerne au premier chef les traductions ethnocentriques, annexionnistes, et les traductions hyper-textuelles (pastiche, imitation, adaptation, récréation libre) où le jeu des forces déformantes s'exerce librement. Mais en réalité, tout traducteur est exposé à ce jeu de forces, même s'il est animé d'une autre visée. Plus : ces forces inconscientes forment partie de son *être* de traducteur, déterminent son *désir* de traduire. Il est illusoire de penser qu'il peut s'en délivrer en en prenant simplement conscience. Seule une « mise en analyse » de sa pratique permet de les neutraliser. C'est en se soumettant à des « contrôles » (au sens psychanalytique) que les traducteurs peuvent espérer s'affranchir du système de déformation qui grève leur pratique. Ce système étant aussi bien l'expression intériorisée d'une tradition bi-millénaire que celle de la structure ethno-centrique de toute culture, de toute langue, non en tant que système brut, mais en tant que « langue cultivée ». Les langues « cultivées » sont les seules qui traduisent, mais ce sont aussi celles qui résistent le plus à la commotion de la traduction. Celles qui censurent. On devine tout ce qu'une psychanalyse tournée vers la langue et le langage peut ici apporter à une « traductologie ». Mais l'analytique psychanalytique de la traduction doit être l'œuvre des analystes eux-mêmes, pour autant qu'ils font l'expérience de la traduction comme d'une dimension essentielle de la psychanalyse elle-même.

Un dernier point : il s'agira ici d'une analytique des tendances déformantes intervenant dans le domaine de la prose littéraire – celle du roman et de l'« essai ».

La prose littéraire capte, rassemble, entremêle tout l'espace poly-langagier d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des « langages » coexistant dans une langue. Cela se voit avec Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Emilio Gadda, etc. De là qu'au point de vue de la *forme*, ce cosmos langagier qu'est la prose, et au premier chef le roman, soit caractérisé par une certaine *informité*, qui résulte de l'énorme brassage des langues et langages opéré dans l'œuvre. Et elle est caractéristique de la *grande prose*.

Traditionnellement, cette informité a été caractérisée négativement, c'est-à-dire dans l'horizon de la poésie. Herman Broch, par exemple, remarque à propos du roman : « *Au contraire [de la poésie], il n'est pas producteur, mais consommateur de style [...] Il se rapporte avec une intensité bien moindre à son devoir de représenter une œuvre d'art. Balzac pèse davantage que Flaubert, l'informe Thomas Wolfe que l'artiste Thornton Wilder. Le roman n'est pas soumis, comme la poésie proprement dite, au critère de l'art [...]* »³

En effet. Les très grandes œuvres de prose se caractérisent par un certain « mal écrire », un certain « non-contrôle » de leur écriture. Cela se voit avec Rabelais, Cervantes, Montaigne, Saint Simon, Sterne, J.P. Richter, Balzac, Zola, Tolstoï, Dostoïevski.

Ce non-contrôle a trait à l'énormité de la masse langagière que le prosateur doit concentrer dans son œuvre, au risque de la faire formellement éclater. Plus la visée de la prose est totale, plus ce non-contrôle est manifeste, fût-ce dans la prolifération, le gonflement du texte, et cela dans des œuvres où le souci de la forme est grand, comme chez Joyce, Broch ou Proust. La prose, dans sa multiplicité et son écoulement rythmique, ne peut jamais être entièrement dominée. Mais ce « mal écrire » est sa richesse. Il est la conséquence de son « poly-linguisme ». *Don Quichotte*, par exemple, rassemble en lui la pluralité des « langages » espagnols de son époque, du parler proverbial populaire (Sancho) à la langue des romans de chevalerie et des romans pastoraux. Dans ce roman, ces langages sont entrelacés et s'ironisent mutuellement. La prolifération babélique des langages dans le roman pose des problèmes de traduction spécifiques. Si l'un des principaux problèmes de la traduction poétique est de respecter la polysémie du poème (cf. les *Sonnets* de Shakespeare), le principal problème de la traduction romanesque est de respecter la *polylogie informée* du roman, de ne pas l'homogénéiser arbitrairement.

Dans la mesure où le roman est considéré comme une forme moins haute que la poésie, les déformations de la traduction sont ici mieux acceptées, quand elles ne passent pas inaperçues. Car elles portent sur des points difficilement décelables. Il est aisé de voir en quoi un poème de Hölderlin a été massacré. Il est moins aisé de voir en quoi un roman de Kafka ou de Faulkner l'a été, surtout si la traduction semble « bonne ». Le système de déformation opère ici en toute tranquillité. Voilà pourquoi il est urgent d'élaborer une analytique de la traduction romanesque.

³ *Création littéraire et connaissance* (Paris, Gallimard, 1966), p. 68.

Cette analytique part du repérage d'un certain nombre de tendances déformantes. Celles-ci forment un tout systématique. J'en évoquerai ici douze. Il y en a peut-être d'autres ; certaines se recourent, ou dérivent des autres; d'autres sont bien connues. Certaines, enfin, peuvent paraître ne concerner que la traduction française « classicisante ». Mais en fait, elles concernent toute traduction, du moins dans l'espace occidental. On les trouverait aussi bien chez les traducteurs anglais, espagnols ou allemands, à ceci près que certaines tendances sont plus accentuées dans tel espace linguistico-culturel que d'autres. Voici les douze tendances en question:

1. la rationalisation
2. la clarification
3. l'allongement
4. l'ennoblissement et la vulgarisation
5. l'appauvrissement qualitatif
6. l'appauvrissement quantitatif
7. la destruction des rythmes
8. la destruction des réseaux signifiants sous-jacents
9. la destruction des systématismes
10. la destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation
11. la destruction des locutions et idiotismes
12. l'effacement des superpositions de langues

1.1 La rationalisation

Elle porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, par exemple sur cet élément sensible et modifiable du texte en prose qu'est la *punctuation*. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'*ordre* d'un discours. Or, partout où la structure des phrases est plus libre (c'est-à-dire ne répond pas à cette idée d'un ordre), il y a péril d'un resserrement rationalisant. Cela est visible, par exemple, dans l'hostilité foncière que porte le français aux redites, à la prolifération des relatives et des participes, aux longues phrases ou aux phrases sans verbe – tous éléments essentiels à la prose.

Ainsi, le traducteur des *Frères Karamazov*, Chapiro, écrit : « *La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu.* »⁴

En « clair », cela signifie que le parti de la rationalisation a été adopté ! Or, nous l'avons vu, la prose comporte par essence une part « broussailleuse ». Plus encore : tout excès de forme fige la prose romanesque, dont l'« imperfection » est une condition de possibilité. L'informité signifiante indique que la prose s'enfoncé dans les profondeurs, les strates, le polylogisme du langage. La rationalisation détruit tout cela.

⁴ Cité par Henri MESCHONNIC in *Pour la poésie II* (Paris, Gallimard, 1973), p. 137.

Elle anéantit aussi un autre élément de la prose : *sa visée de concrétude*. Qui dit rationalisation dit abstraction. La prose est axée sur le concret, et tend même à rendre concrets les nombreux éléments abstraits qu'elle charrie dans son flot (Proust, Montaigne). La rationalisation fait passer l'original du concret à l'abstrait, non seulement en réordonnant la structure des phrases, mais – par exemple – en traduisant les verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général, etc. Yves Bonnefoy a montré ce processus pour l'œuvre de Shakespeare.

Cette rationalisation/abstraction est d'autant plus pernicieuse qu'elle n'est pas *totale*. Et que son sens est de ne pas l'être. Car elle se contente d'*inverser* le rapport du formel et de l'informel, de l'ordonné et du désordonné, de l'abstrait et du concret qui prévaut dans l'original. Cette conversion – typique de la traduction ethnocentrique – fait que l'œuvre, sans paraître changer de forme et de sens, change de *signe*, de *statut*.

Résumons : la rationalisation déforme l'original en *inversant* sa tendance de base.

1.2 La clarification

C'est un corollaire de la rationalisation, concernant en particulier le niveau de « clarté » sensible des mots ou leur sens. Là où l'original se meut sans problème dans l'*indéfini*, notre langue littéraire, par exemple, tend à imposer du défini. Quand le romancier argentin Roberto Arlt écrit : « [...] *y los excesos eran desplazados por desmedimientos de esperanza* »⁵, le français tolère mal que l'on traduise cette phrase littéralement, parce que nulle part, dans ce passage des *Sept Fous*, il n'a encore été question d'excès. Il se demande : des excès de quoi ?

De même pour Dostoïevski, Chapiro écrit : « *Pour rendre les suggestions de la phrase russe, il faut souvent la compléter.* »⁶.

La clarification paraît un principe évident à beaucoup de traducteurs et d'auteurs. Ainsi le poète anglais Galway Kinnell écrit-il : « *The translation should be a little clearer than the original.* »⁷.

Certes, la clarification est inhérente à la traduction, dans la mesure où toute traduction comporte une part d'explicitation. Mais cela peut signifier deux choses fort différentes :

1) l'explicitation peut être la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé dans l'original. La traduction, par son propre mouvement, met à jour cet élément. C'est à quoi fait allusion Heidegger pour la philosophie : « *Pour la traduction, le travail de la pensée se trouve transposé dans l'esprit d'une autre langue, et subit ainsi une transformation inévitable. Mais cette transformation peut devenir féconde, car elle fait apparaître en une lumière nouvelle la position fondamentale de la question.* »⁸ Ce pouvoir d'éclairage, de *manifestation*, 1) j'ai indiqué à propos de

⁵ In *Les sept fous*, trad. Isabelle et Antoine Berman (Paris, Belfond, 1981), p. 37.

⁶ Marc CHAPIRO, cité par H. MESCHONNIC, *op. cit.*, pp. 317-318.

⁷ Cité par Michel GRESSET, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », *Revue française d'études américaines*, n° 18, nov. 1983, p. 519.

⁸ M. HEIDEGGER, *Questions I* (Paris, Gallimard, 1968), p. 10.

Hölderlin que c'est le pouvoir suprême de la traduction. Mais en un sens négatif, 2) l'explicitation vise à rendre « clair » ce qui ne veut pas l'être dans l'original. Le passage de la polysémie à la monosémie est un mode de clarification. La traduction paraphrasant ou explicative est un autre. Et cela nous conduit à la troisième tendance.

1.3 L'allongement

Tendanciellement, toute traduction est plus longue que l'originale. Steiner dit qu'elle est « inflationniste ». C'est là une conséquence, en partie, des deux premières tendances. Rationaliser et éclaircir exigent un allongement, un *dépliage* de ce qui, dans l'original, est « plié ». Or cet allongement, du point de vue du texte, peut être qualifié de « vide ». Il peut fort bien coexister avec diverses formes quantitatives d'appauvrissement. Je veux dire par là que *l'ajout n'ajoute rien*, qu'il ne fait qu'accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou signifiante. L'ajout n'est plutôt qu'un bavardage qui vient recouvrir la voix propre de l'œuvre. Les explicitations rendent peut-être le texte plus « clair », mais elles obscurcissent en fait *son mode propre de clarté*.

L'allongement est en outre un étirement, un relâchement, qui porte atteinte à l'écoulement rythmique de l'œuvre. C'est ce qu'on appelle souvent la « surtraduction », dont un cas typique est *Moby Dick*, traduit par A. Guerne. *Moby Dick* allongé, majestueux et océanique, devient boursoufflé et inutilement titanique. L'allongement, dans ce cas, aggrave l'informité initiale de l'œuvre, la fait passer d'une informité pleine à une informité vide, ou creuse. Traduits par le même Guerne, les *Fragments* de Novalis, qui en allemand ont une brièveté très particulière, une brièveté qui capte une infinité de sens, et les rend d'une certaine manière « longs », mais verticalement, comme des puits, s'étirent démesurément, et sont, du coup, aplatis. L'allongement aplatit, horizontalise ce qui est essentiellement profond et vertical chez Novalis.

1.4 L'ennoblissement

Il marque le point culminant de la traduction « classique ». En poésie, c'est la « poétisation ». Pour la prose, ce serait plutôt une « rhétorisation ». Alain fait allusion – pour la poésie anglaise – à ce processus :

Si quelqu'un s'exerce à traduire en français un poème de Shelley, il s'espacera d'abord, selon la coutume de nos poètes qui sont presque tous un peu trop orateurs. Prenant donc mesure d'après les règles de la déclamation publique, il posera ses qui et ses que, enfin ces barrières de syntaxe qui font appui et qui empêchent, si je puis dire, les mots substantiels de mordre les uns sur les autres. Je ne méprise point cet art d'articuler... Mais enfin ce n'est plus l'art anglais de dire, si serré et ramassé, brillante, précieuse et forte énigme.⁹

⁹ ALAIN, *Propos de littérature*, (Paris, Médiations, 1934), p. 56.

La rhétorisation consiste à produire des phrases « élégantes », en utilisant pour ainsi dire le texte de départ comme *matière première*. L'ennoblissement n'est donc qu'une ré-écriture, un « exercice de style » à partir de et aux dépens de l'original. Cette procédure est active dans le champ littéraire, mais aussi dans celui des sciences humaines, où elle sert à produire des textes « lisibles », « brillants », débarrassés de leurs lourdeurs et complexités d'origine au profit du « sens ». Ce type de ré-écriture croit se justifier en reprenant – mais pour les banaliser et leur donner une place prédominante – les éléments rhétoriques inhérents à toute prose. Ces éléments, par exemple, chez Rousseau, Balzac, Hugo, Melville, Proust, etc. – relèvent d'une certaine « oralité », et cette oralité possède effectivement ses propres normes de noblesse – celles du « beau parler » qu'il soit populaire ou « cultivé ». Mais ce beau parler original n'a rien à voir avec l'«élégance rhétorique » prônée par le *re-writing* ennoblissant. Celui-ci, en fait, anéantit simultanément la rhétorique orale et la dimension polylogique informelle dont nous avons parlé plus haut.

L'envers logique de l'ennoblissement – ou complément –, c'est, pour les passages jugés trop « populaires », le recours aveugle à un pseudo-argot qui *vulgarise* l'original, ou à un langage « parlé » qui atteste seulement que l'on *confond l'oral et le parlé*. La grossièreté dégénérée du pseudo-argot trahit aussi bien la faconde rurale que le strict code des parlars urbains.

1.5 L'appauvrissement qualitatif

Il renvoie au remplacement de termes, expressions, tournures, etc. de l'original par des termes, expressions, tournures n'ayant ni leur richesse sonore, ni, corrélativement, leur richesse signifiante ou « iconique ». Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, « fait image », produit une conscience de « ressemblance ». Spitzer fait allusion à cette iconicité dans ses *Études de style*: « Un mot qui désigne la facétie, le jeu avec les mots se comporte aisément de manière fantaisiste, – tout comme dans toutes les langues du monde, les termes qui désignent le papillon changent à la manière du kaléidoscope. »¹⁰.

Cela ne veut pas dire que le mot « papillon » ressemble objectivement au « papillon », mais que dans sa substance sonore, corporelle, dans son épaisseur de mot, il nous semble avoir quelque chose de l'être papillonnant du papillon. Prose et poésie – de manière différente – produisent ce qu'on peut appeler des *surfaces d'iconicité*.

Quand on traduit le péruvien *chuchumeca* par « pute », on a certes rendu le sens, mais nullement la vérité phonético-signifiante de ce mot. Il en va ainsi de tous les termes que l'on qualifie communément de « savoureux », « drus », « vifs », « colorés », etc., épithètes qui, toutes, renvoient à cette corporéité iconique du signe. Et quand cette pratique de remplacement, le plus souvent inconscient, s'applique au tout d'une œuvre, à la totalité de sa surface iconique, elle efface du coup une bonne partie et de sa signifiante et de sa parlance – de ce qui fait qu'une œuvre nous *parle*.

¹⁰ L. SPITZER, *Études de style* (Paris, Gallimard, 1970), p. 51.

1.6 L'appauvrissement quantitatif

Il renvoie à une déperdition lexicale. Toute œuvre en prose présente une certaine *prolifération* de signifiants et de chaînes de signifiants. La grande prose romanesque est « abondante ». Elle présente par exemple des signifiants dont on peut dire qu'ils sont *non-fixés*, dans la mesure ou ce qui importe, c'est que pour un signifié il y ait une multiplicité de signifiants. Arlt, par exemple, emploie pour le signifié « visage » *semblante*, *rostro* et *cara*, sans justifier l'emploi précis de tel ou tel de ces signifiants dans telle ou telle phrase. L'essentiel est que l'importance de la *réalité* du visage dans son œuvre soit indiquée par l'emploi de trois signifiants. La traduction qui ne respecte pas cette multiplicité rend le « visage » de l'œuvre méconnaissable. Il y a alors déperdition, puisqu'on a *moins* de signifiants dans la traduction que dans l'original. Ce qui est attentif au tissu lexical de l'œuvre, à son mode de lexicalité – le foisonnement. Cette déperdition coexiste parfaitement avec un accroissement de la quantité brute, de la masse brute du texte avec l'allongement. Car celui-ci consiste à ajouter des « le », « la », « les », « qui », « que » – ou encore des signifiants explicatifs et ornementaux n'ayant rien à voir avec le tissu lexical d'origine. Si bien que la traduction donne un texte à la fois *plus pauvre* et *plus long*. De plus, l'allongement sert souvent à masquer la déperdition quantitative.

1.7 La destruction des rythmes

Je passerai rapidement sur cet aspect, pourtant fondamental. Le roman n'est pas moins rythme que la poésie. Il est même multiplicité de rythmes. La masse entière du roman étant ainsi en mouvement, il est heureusement difficile, pour la traduction, de briser ce mouvement rythmique. Ce qui explique que, même mal traduit, un grand roman continue à nous entraîner. La poésie ou le théâtre sont plus fragiles. Cependant, la traduction déformante peut – par exemple en remaniant arbitrairement la ponctuation – affecter considérablement la rythmique. Michel Grasset, dans un article « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture »¹¹, montre comment la traduction d'un texte de Faulkner brise sa rythmique propre : là où l'original ne comportait que *quatre* signes de ponctuation, la traduction en compte *vingt-deux*, dont dix-huit virgules!

1.8 La destruction des réseaux signifiants sous-jacents

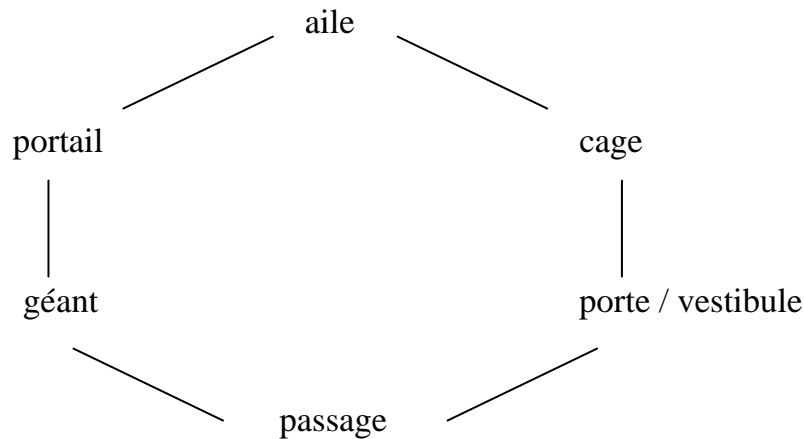
L'œuvre littéraire comporte une dimension cachée, un texte « sous-jacent », où certains signifiants se répondent et s'enchaînent, formant toutes sortes de réseaux sous la « surface » du texte même – du texte manifeste, donné à lire. C'est donc le *sous-texte*, qui porte le réseau des mots-obsessions de l'œuvre. Ces chaînes sous-jacentes constituent l'une des faces de la rythmique et de la signifiante du texte. Ainsi reviennent de loin en loin certains mots, certains types de substantifs qui constituent, ne fût-ce que par leur

¹¹ *Loc. cit.*

ressemblance ou leur type de visée, leur « aspect », un réseau particulier. Chez R. Arlt, on trouve à d'assez grandes distances les uns des autres – parfois dans des chapitres différents –, et sans que le contexte justifie ou appelle leur emploi, un certain type de mots qui atteste la présence d'une obsession, d'une hantise, d'une perception particulière. Ainsi de la série des *augmentatifs* suivants :

Portalón – *alón* – *jaulón* – *portón* – *gigantón* – *callejón*
 (portail) (aile) (cage) (porte/vestibule) (géant) (passage/venelle)

ce qui donne en réseau:



La simple mise en réseau de ces signifiants montre qu'il ne s'agit pas de n'importe quels signifiants, que leur enchaînement *fait sens* – et en vérité signale l'une des dimensions les plus importantes de l'œuvre. Maintenant, tous ces signifiants sont des *augmentatifs*, et là encore, ce n'est pas pour rien. Car il y a dans les *Sept Fous* une certaine *dimension d'augmentativité* : les portails, les ailes, les cages, les vestibules, les géants, les venelles y acquièrent la taille démesurée des rêves nocturnes. Si l'on ne transmet pas de tels réseaux, on détruit l'un des tissus signifiants du texte.

La méconnaissance de ces réseaux va de pair avec celle des *groupes de signifiants majeurs* d'une œuvre, comme ceux autour desquels elle organise sa parlance. Par exemple, un auteur emploiera pour le domaine de la vision certains verbes, adjectifs et substantifs, et *pas d'autres*. Ainsi V.A. Goldsmith étudie-t-il actuellement les mots que Freud n'emploie *pas, évite*, là où on s'attendrait à les trouver. Inutile de dire que les traducteurs, souvent, les y ont mis.

1.9 La destruction des systématismes internes d'un texte

Le systématisme du texte dépasse le niveau des signifiants, des métaphores, etc. : il s'étend au type de phrases, de constructions de phrase employées. L'emploi des temps peut être un tel systématisme; le recours à tel type de subordonnées (le « *because* » de

Faulkner cité par Gresset). C'est tout le système qu'étudie Spitzer à propos de Racine ou de Proust, et qu'il appelle encore le « style ». Rationalisation, clarification, allongement, etc. détruisent ce système du texte et y introduisent des éléments que ce système, par essence, exclut. D'où une curieuse conséquence: alors que le texte de la traduction est plus « homogène » que l'original (plus « stylé » au sens banal), il est également plus *incohérent* et, d'une certaine façon, plus hétérogène, plus *inconsistant*. C'est un *patchwork* de différents types d'écriture employés par le traducteur (comme l'ennoblissement plus la vulgarisation là où l'original n'est qu'oralité). Et cela découle aussi de la position du traducteur qui, au fond, recourt à toutes les lectures pour traduire l'original. Si bien que la traduction risque toujours d'apparaître comme *homogène et incohérente* à la fois, et Meschonnic l'a montré à propos de la traduction, de Celan. L'analyse textuelle d'un original et de sa traduction, menée à fond, démontrerait que la langue-de-la-traduction, l'écriture-de-la-traduction est *a-systématique*, comme celle de ces œuvres de néophytes que rejettent dès la première page les lecteurs de maison d'édition. Sauf que, dans le cas de la traduction, cette a-systématicité est inapparente, et en fait dissimulée par ce qui reste tout de même de la systématisme de l'original. Le lecteur perçoit cependant cette inconsistance du texte de la traduction, dans la mesure où il lui accorde rarement sa confiance, et ne le vit pas comme le « vrai » texte ni comme un « vrai » texte. Par delà les préjugés, il a raison : ce n'est pas un « vrai » texte, il n'a pas les marques d'un texte, et en premier lieu la systématisme. *L'homogénéisation ne peut pas plus dissimuler l'a-systématicité que l'allongement ne peut dissimuler l'appauvrissement quantitatif.*

1.10 La destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation

Le domaine est essentiel, parce que toute grande prose est enracinée dans le langage vernaculaire. « *Que le gascon y aille si le français n'y peut aller!* » disait Montaigne.¹²

En premier lieu, la visée poly-logique de la prose inclut forcément une pluralité d'éléments, vernaculaires.

En second lieu, la visée de concrétude de la prose inclut nécessairement ces éléments, car la langue vernaculaire est par essence plus corporelle, plus iconique que la langue « cultivée ». Le picard « biblioteux » est plus parlant que le français « livresque ». Le vieux français « sorcelage » plus riche que « sorcellerie », l'antillais « dérespecter » plus parlant que « manquer de respect ».

En troisième lieu, la prose a souvent comme visée explicite la reprise de l'oralité vernaculaire. C'est le cas, au XX^{ème} siècle, d'une bonne partie – de *la* bonne partie – de la littérature latino-américaine, italienne, russe et nord-américaine.

L'effacement des vernaculaires est donc une atteinte très grave à la textualité des œuvres en prose. Qu'il s'agisse de l'effacement des diminutifs espagnols, portugais, allemands ou russes ; du remplacement des verbes par des tournures nominales ou des verbes d'action par des verbes avec substantifs (le péruvien « alagunarse », s'enlaguner,

¹² Cité par Georges MOUNIN, *Les Belles Infidèles* (Paris, Cahiers du Sud, 1955), p. 38.

devenant platement « se transformer en lagune »); de la transposition de signifiants vernaculaires comme « porteno », portègne, devenant « habitant de Buenos Aires », etc.

Traditionnellement, il existe une manière de conserver les vernaculaires en les *exotisant*. L'exotisation peut prendre deux formes. D'abord, par un procédé typographique (les italiques), on isole ce qui, dans l'original, ne l'est pas. Ensuite, et plus insidieusement, on en « rajoute » pour « faire plus vrai », en soulignant le vernaculaire à partir d'une certaine image (d'Épinal) de celui-ci. C'est la traduction sur-arabisante des *Mille et Une Nuits* ou du *Cantique des cantiques* par Mardrus.

L'exotisation peut rejoindre la vulgarisation en s'efforçant de rendre un vernaculaire étranger par un vernaculaire local : l'argot parisien traduira le « lunfardo » de Buenos Aires, le « parler normand » le parler des Andes ou des Abruzzes. Malheureusement, le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. *Seules les langues « cultivées » peuvent s'entre-traduire*. Une telle exotisation, qui rend l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original.

1.11 La destruction des locutions et idiotismes

La prose abonde en images, locutions, tournures, proverbes, etc. qui relèvent en partie du vernaculaire. La plupart d'entre elles véhiculent un sens ou une expérience se retrouvant aisément dans des locutions, etc. d'autres langues.

Voici deux idiotismes qui se trouvent dans le *Typhon* de Conrad:

He did not care a tinker's curse
 Damme, if this ship isn't worse than Bedlam !¹³

Le comparatiste qui cite ces deux idiotismes et leur traduction par Gide s'étonne que celui-ci les ait traduits presque littéralement:

Il s'en fichait comme du juron d'un étameur
 Que le diable m'emporte si l'on ne se croirait pas à Bedlam!¹⁴

car le premier pouvait se rendre par: « il s'en fichait comme de l'an quarante, comme d'une guigne, etc. » et le second semblait imposer le remplacement de « Bedlam », incompréhensible pour le lecteur français, par « Charenton » - Bedlam étant un célèbre asile anglais. Or, il est évident que, même si le sens est identique, remplacer un idiotisme par son « équivalent » est un ethno-centrisme qui, répété à une grande échelle (et c'est toujours le cas pour un roman), aboutirait à cette absurdité que, dans *Typhon*, les personnages s'exprimeraient avec des réseaux d'images français ! Tout ce que je signale avec un ou deux exemples doit toujours ici être multiplié par cinq ou dix mille. Jouer de

¹³ Van de MEERSCHEN, « La traduction française, problèmes de fidélité et de qualité » in *Traduzione-Tradizione* (Milan, Dedulo Libri, 1982), p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

l'« équivalence », c'est attenter à la parlance de l'œuvre. Certes, un proverbe a des équivalents dans d'autres langues, mais... ces équivalents ne le *traduisent* pas. Traduire n'est pas chercher des équivalences. Vouloir le remplacer est en outre ignorer qu'il existe en nous une *conscience-de-proverbe* qui verra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d'un proverbe du cru: le monde de nos proverbes en sera d'autant accru, enrichi¹⁵.

1.12 L'effacement des superpositions des langues

Dans une œuvre romanesque, les superpositions de langues ont trait au rapport des dialectes à une langue commune, une koïné, ou à la coexistence, au sein d'un texte, de deux ou plusieurs koïné. Le premier cas est illustré par les romans de Gadda, de Grass, par le *Tirano Banderas* de Valle-Inclan, qui coiffe de son espagnol d'Espagne divers espagnols latino-américains, par l'œuvre de Guimarães Rosa, où s'interpénètrent le portugais classique et les parlers du Centre du Brésil. Le second, par J.M. Arguedas et A.R. Bastos, dont l'espagnol est modifié en profondeur (syntaxiquement) par deux autres langues de culture orale – le quechua et le guarani. Et il y a enfin – cas limite – le *Finnegans Wake* de Joyce et ses seize langues agglutinées.

Dans les deux cas, la superposition des langues est menacée par la traduction. Le rapport de tension et d'intégration existant dans l'original entre la langue vernaculaire et la koïné, entre la langue sous-jacente et la langue de surface, etc. tend à s'effacer. Comment préserver chez Roa Bastos la tension guarani-espagnol? Le rapport espagnol d'Espagne/espagnols latino-américains dans *Tirano Banderas*? Le traducteur français de cette œuvre n'a pas affronté le problème, et on a en français un texte parfaitement homogène. Il en va de même pour la traduction de *Macunaima* de Mario de Andrade, où tout enracinement vernaculaire de l'œuvre est supprimé (ce qui n'est pas le cas dans la version espagnole de cette œuvre brésilienne).

On a là la quintessence des problèmes que pose la traduction romanesque – le problème exigeant une réflexion maximale du traducteur. Mais toute œuvre romanesque est caractérisée par des superpositions de « langues », même s'il s'agit de sociolectes, d'idiolectes etc. Le roman, dit Bakhtine, rassemble en lui « *hétérologie* » (diversité des types discursifs), « *hétéroglossie* » (diversité des langues) et « *hétérophonie* » (diversité des voix)¹⁶. De l'« *hétéroglossie* », *La Montagne magique* de Thomas Mann offre un exemple fascinant, que le traducteur, Maurice Betz, a su préserver : les dialogues entre le « héros », Hans Castorp, et Mme Chauchat. Tous deux communiquent en français dans l'original, et ce qui est fascinant c'est que le français du jeune Allemand n'est pas le même que celui de la jeune Russe. Et ces deux français sont à leur tour encadrés, dans la traduction par le français de celle-ci. Maurice Betz a suffisamment laissé résonner l'allemand de Thomas Mann dans sa traduction pour que les *trois français* puissent se

¹⁵ Valéry LARBAUD, *Sous l'invocation de St. Jérôme* (Paris, Gallimard, 1946).

¹⁶ M. BAKHTINE, *Le principe dialogique : suivi de [J]écrits du Cercle de Bakhtine* (Paris, Seuil, 1982), p. 89.

distinguer et posséder, chacun, leur étrangeté spécifique. Et telle est la réussite – nullement impossible, certes difficile – à quoi doit aspirer tout traducteur de roman.

L'analytique de la traduction dont nous venons d'esquisser les grandes lignes doit être soigneusement distinguée de l'étude des « normes », littéraires, sociales, culturelles, etc. qui, dans toute société, régissent en partie l'acte de traduire. Car ces « normes », qui varient historiquement, ne concernent jamais spécifiquement la traduction ; elles s'appliquent, en fait, à n'importe quel acte d'écriture. Ce que l'analytique a en vue, par contre, ce sont des universaux de la déformation inhérents au traduire comme tel. Que ces universaux recourent, à certaines époques, et dans certaines cultures, les systèmes de normes régissant l'écriture, c'est évident : il suffit de penser à l'Age classique et à ses « belles infidèles ». Mais cette coïncidence est momentanée : au XX^e siècle, nous ne sommes plus soumis aux normes classiques, et néanmoins les universaux de la déformation subsistent, entrant même en conflit avec les nouvelles normes régissant l'écriture et la traduction.

Pour autant, les tendances déformantes analysées plus haut ne sont pas a-historiques. Elles sont même historiques en un sens originel. Car elles renvoient toutes à la figure de la traduction fondée en Occident sur la base de la pensée grecque et, plus précisément, du Platonisme. Par « figure de la traduction », on entendra ici la forme sous laquelle la traduction, dans une culture, se déploie et s'apparaît à elle-même, avant toute théorie explicite. Dès ses débuts, la traduction occidentale est une restitution embellissante du sens, basée sur la séparation, typiquement platonicienne, du sens et de la lettre, du contenu et de la forme, du sensible et du non-sensible. Lorsqu'on affirme aujourd'hui encore que la traduction (même non-littéraire) doit produire un texte « clair » et « élégant » (même si l'original ne possède pas ces qualités), on parle à partir de cette figure platonicienne du traduire, même si l'on n'en a pas conscience. Toutes les tendances repérées dans l'analytique aboutissent au même résultat : produire un texte plus « clair », plus « élégant », plus « coulant », plus « pur » que celui des originaux. Elles sont destruction de la lettre au profit du sens. Toutefois, cette figure platonicienne de la traduction n'est pas quelque chose de « faux » que l'on pourrait critiquer théoriquement ou idéologiquement. Car elle ne fait qu'absolutiser un possible essentiel du traduire, qui est précisément la restitution du sens. Toute traduction est, et doit être, restitution du sens.

Le problème est de savoir si cette tâche est sa tâche unique, ultime, ou si la traduction n'est pas encore autre chose. L'analytique de la traduction, en tant qu'analyse des tendances proprement déformantes agissant chez le traducteur, présuppose en fait une autre figure du traduire, qu'il faut appeler la traduction littérale. Littéral signifie ici : attaché à la lettre (des œuvres). Plus originaire que la restitution du sens est le travail sur la lettre, par lequel la traduction, d'une part, restitue la signification propre aux œuvres (qui est plus que leur sens), et d'autre part transforme sa propre langue. Tout le long façonnement des grandes langues occidentales opéré par la traduction n'a pu être possible que parce que la traduction, en tant que travail sur la lettre, modifiait en profondeur la langue traduisant. En tant que simple restitution du sens, jamais elle n'aurait eu ce rôle formateur. En conséquence, l'analytique de la traduction a pour but essentiel de montrer, comme en creux, cette autre essence du traduire, qui est celle qui lui a donné, sans jamais

être reconnue comme telle, toute son effectivité historique, et cela dans tous les domaines où elle a pu s'exercer.

Collège International de Philosophie

Source : *Texte*, revue de critique et de théorie littéraire (Université de Toronto, Canada), n° 4, 1985, p. 67-81