

DES TRADUCTIONS

DANS LE TRAIN. PREMIER MONSIEUR : *Quelle heure est-il?* DEUXIÈME MONSIEUR : *Mardi.* TROISIÈME MONSIEUR : *Alors c'est justement ma station.* Il est difficile de se comprendre.

À l'hôtel de Padoue, un touriste demande au concierge : *Pouvez-vous m'indiquer où se trouvent les Giotto?* Réponse : *Au bout du couloir à droite.* Il est difficile de se comprendre.

Si la terre était à plus grande distance du soleil, elle ne pourrait encore savoir s'il se croûte, et le soleil nous verrait encore avec l'aspect d'un soleil. Ils se chaufferaient, sans feu, l'un et l'autre. Il est difficile de se comprendre.

Il est surtout difficile de se comprendre sur notre globe où les langues dressent entre les œuvres des murailles infranchissables. Lorsque les œuvres franchissent ces murailles, elles grimpent d'un côté, et retombent de l'autre sous un déguisement qui échappe à notre police. Rares sont les auteurs qui ont bénéficié d'une escalade.

La traduction ne se contente pas d'être un mariage. Elle doit être un mariage d'amour. On m'affirme que Mallarmé, Proust, Gide, en ont eu la chance. Cette chance, j'ai failli l'avoir avec Rilke. Mais Rilke est mort. Il commençait à traduire *Orphée*.

De moi, se promènent des traductions tellement folles qu'on se demande si le traducteur m'a lu. D'où naissent alors les éloges que l'étranger nous décerne? Je suppose que c'est d'une vapeur qui ne conserve pas la forme du vase, mais délivre un spectre actif de ce qu'il contient. Un génie de conte arabe propre à transporter une salle de théâtre.

La métamorphose d'une œuvre qui change de langue suggère des idées qui viennent de sa grâce originelle, et ne lui appartiennent plus. Sur notre Côte, sous le mont Agel, s'avance un cap, nommé Tête de Chien. C'était un camp romain. La tête de camp est devenue, en patois de Nice, Tête de Can ou Tête de Chien. Maintenant, tout le monde y reconnaît une tête de chien. Que sais-je? Peut-être nos œuvres traduites prennent-elles un profil favorable à leur légende. Cela est possible, comme il est possible qu'une atmosphère remplace des contours, et que ce soit justement le processus de la gloire¹.

Dans la maison Jacobi-Gœthe, à Dusseldorf, au dîner que m'offrait la ville, le bourgmestre déclara que Gœthe était le grand inconnu d'Allemagne. *On le vénère, ce qui évite de le lire. Il est si haut qu'on ne voit que ses pieds.* Ainsi parlait le bourgmestre. J'estime qu'il parlait bien. Le prestige d'une œuvre entraîne le res-

¹ « Voir Naples et mourir. » Entendre : voir Naples et les Maures.

pect qui interdisait aux Chinois de regarder l'empereur de Chine. Si on le regardait, on devenait aveugle. Mieux valait l'être d'abord.

La vraie gloire, c'est en somme lorsque le jugement cesse, lorsque le visible et l'invisible deviennent une salade, que le public n'acclame pas un spectacle, mais l'idée qu'il s'en est faite, s'acclame lui-même de l'avoir eue. Cette sorte de gloire reste l'apanage des artistes de théâtre qui ne peuvent attendre. Leur ombre n'est pas très forte, mais saute de toutes ses forces dans la lumière. L'immédiat qu'ils servent les y oblige. C'est ainsi que nous vîmes acclamer M^{me} Sarah Bernhardt lorsqu'elle entra en scène, lorsqu'elle parlait, se taisait, gesticulait, et quittait la scène, la contraignant à saluer plus qu'à jouer, cette acclamation louant, non point ses paroles ni ses gestes, mais qu'elle puisse encore prétendre à cet exercice, malgré son âge. Le public s'applaudissait d'avoir la finesse de comprendre que l'actrice ne gesticulait, ni ne parlait comme l'exigeait son rôle, mais exécutait un tour de force en son honneur. Il s'admirait, de ce que des vagues de renommée déposassent à son adresse un monstre mythologique, que des contes de ses mères et grands-mères se montrassent en chair et en os. Et l'on cite aussi le cas d'un célèbre chanteur russe qui poussait la plus haute note du registre. Le jour de ses adieux, tout ce que Saint-Pétersbourg comptait de célèbre l'acclama tellement lorsqu'il ouvrit la bouche pour faire sa note, qu'on ne sut jamais s'il l'avait faite.

Revenons à nos gloires modestes. Le voyage des œuvres traduites ne concorde pas avec la peine que nous eûmes à les écrire. C'est justice. Elles sont en voyage. Elles se délassent de notre odieuse surveillance. C'est pourquoi je me garde bien de me plaindre. C'est pourquoi j'applaudis les nombreuses comédiennes allemandes qui jouent *la Voix Humaine*. Elles servent des textes si bizarres qu'elles pleurent davantage qu'elles ne font pleurer. Ce qui est fâcheux et vient de ce que la machine à tirer les larmes ne fonctionne plus. Sans doute, est-ce la démarche du siècle coupable où nous sommes. Il serait ridicule de s'en affecter outre mesure. Il était normal que les écrivains s'en affectassent aux époques où ils croyaient habiter un monde durable et attentif. En ce qui me concerne, je ne le prends pas au tragique. Je suis né les mains ouvertes. Œuvres et argent m'échappent. Que ceux qui en veulent vivre, vivent. Je me contente d'écrire mes œuvres, puisqu'il m'est impossible de me taire et de devenir un secret mortel.

Au reste, je m'émerveille qu'on puisse prendre contact avec les autres. Car ils n'aperçoivent de nous que ce qui correspond à leur niveau. La souffleuse de l'*Aigle à deux Têtes* m'entretenait sans cesse des jolis pieds d'Edwige Feuillère. C'est ce que cette souffleuse voyait passer d'elle devant son trou.

Lorsque j'assiste aux scènes d'un film tournées la veille, je me ferme aux spécialistes. Chacun juge d'après sa spécialité. L'opérateur, d'après les lumières, le chef machiniste, d'après son rail, la script-girl, d'après la place des meubles, le comédien, d'après son rôle. Je reste seul juge.

L'opinion se fait d'après l'opinion. Il en faut une première. Comme personne n'ose en prendre l'initiative, chacun se guette. Du reste, une tendance à se méfier de son jugement pousserait plutôt l'individu à se prononcer contre ce qu'il

éprouve. La prudence l'en empêche, et (sauf dans une ville comme la nôtre, où l'on s'en tire par une grêle d'injures) provoque une respectueuse attente. Cette attente laisse à l'invisible le temps de boucler ses valises, de prendre la fuite avant que l'opinion se décide et enveloppe les œuvres d'une couche d'erreurs.

Alors, commencent les traductions individuelles. Leur orchestre exécute une cacophonie. C'est au centre de cette cacophonie que l'artiste tâche de se dépêtrer du visible, pendant que l'invisible enterre son or.

Il importe qu'un jet soit robuste au départ pour qu'en fin de courbe quelque chose subsiste d'une œuvre traduite, et qu'un public étranger nous y aperçoive. *L'Aigle à deux Têtes* triomphait à Londres dans une adaptation inexacte, à cause de l'actrice. À New-York, il échoua dans une adaptation encore plus inexacte, faite d'après l'adaptation anglaise, par l'actrice qui interprétait la reine.

Si le don d'une langue nous venait par miracle, nous ne reconnâtrions pas les livres qui nous charment. Et si des souvenirs personnels s'attachent aux fautes de ces livres traduits et se confondent avec eux, sans doute serions-nous tristes de les perdre.

Parfois, un livre se couvre d'ombre dans son pays natal. Il s'illumine dans un autre. Ce qui démontre que, dans une œuvre, l'invisible l'emporte sur le visible.

Notre collaboration avec notre œuvre nous semble comporter des suites. Nous nous flattions. Elle se passe rapidement de notre aide. Nous ne fûmes que ses accoucheurs.

Léonard de Vinci eut la fortune de dire presque tout dans l'idiome international du graphisme. Ses textes s'accompagnent de dessins explicatifs. Son tableau noir, étoilé de craie, s'adresse souvent à une classe d'élèves incultes. Mais sa craie demeure. Elle est traduite par les exégèses. C'est ce qui se passe avec mon film de 1930, *le Sang d'un Poète*. Les exégèses le traduisent en Amérique. Il m'arrive d'apprendre par elles des choses que j'y ai mises. Ce qui n'implique point que je ne les y ai pas mises. Au contraire. Car une couche invisible du film (invisible à moi-même) appartient aux fouilles des archéologues de l'âme, lesquels rejoignent les ordres qui dirigeaient mon travail, sans que j'en soupçonnasse le sens. Je m'en aperçois à la longue lorsqu'on m'interroge et que je donne des éclaircissements d'après ceux d'autrui. À l'origine, je me comprenais fort peu. Je ne voyais que le visible. C'est l'aveuglement du travail.

Les exégèses sont de toute espèce. Certaines m'apprirent que le film paraphrasait la vie du Christ, que la neige où se creuse l'empreinte de l'écolier, représente le voile de Véronique et que, Fontenoy étant le lieu du Congrès eucharistique, c'est cette circonstance qui me dicta la phrase : *Tandis que tonnaient au loin les canons de Fontenoy*. Cette exégèse venait d'un centre d'études où les jeunes élèves attribuèrent une signification obscène à la cheminée d'usine qui penche au début et s'écroule à la fin. À ma connaissance la cheminée d'usine se contentait d'exprimer que la durée n'existe pas dans ce film, que les épisodes se produisent pendant que la cheminée s'écroule. Il n'en reste pas moins vrai que cette exégèse et d'autres me troublèrent, comme nous ébranle n'importe quelle affirmation.

Dans mon vieux film, Freud effectua jadis une descente assez indiscreète. Les uns le déclarèrent glacial et sans sexe. D'autres l'accusent de sexualité malade. Voilà donc une œuvre visuelle *traduite en plusieurs langues*.

Le sort des œuvres recouvertes est d'être traduites en plusieurs langues. L'invisible, s'il met notre propre clairvoyance en échec, ne déteste pas que d'autres ne le fouillent. Cela complique le dédale où il se dissimule. Les œuvres trop ouvertes n'attirent que les touristes. Ils passent distraitement et consultent le catalogue.

Le film *Orphée* fut, vingt ans après le *Sang d'un Poète*, traduit dans toutes les langues. Je parle de l'écriture visuelle. L'écriture des paroles se minimise en sous-titres auxquels aucune personne sérieuse n'accorde la moindre importance. L'Allemagne m'a beaucoup renseigné sur les arcanes de ce film. Sa faculté d'attention, de recherche, son héritage philosophique, métaphysique et métapsychique la rend apte aux fouilles de ce genre. Mille lettres allemandes soumettent à mon expertise des objets sortant de mon sol. Objets encore tachés de lave et d'oxydes. Et je reconnais l'objet d'or à ce que ni les oxydes, ni la lave ne le maculent.

Peu à peu archéologues me présentent mon film sous un aspect que je n'avais pas vu, et m'obligent à en tenir compte. Il y a là un phénomène d'échanges qui s'engourdirait si l'œuvre restait intraduite.

Éviter la musique d'une phrase pour ne lui communiquer que le rythme. Laisser à ce rythme l'irrégularité d'une pulsation. Dérimer la prose, parce que les rimes y amollissent les angles, ou la rimer exprès coup sur coup. Tasser par des *qui* et des *que*, notre langue sujette à couler trop vite. L'endiguer par le contact de consonnes ingrates, par les syncopes de phrases trop longues, et de phrases trop courtes. Sentir qu'une brève ou qu'une longue (masculine ou féminine) doit précéder la virgule ou le point. Ne jamais tomber dans les guirlandes que les gens confondent avec le style... défaire et refaire sans cesse (ce qu'on pourrait appeler complexe de Pénélope), que deviennent ces efforts par lesquels je m'articule, dans un idiome étranger où l'on se flatte que les idées passent, alors qu'il serait inimaginable de remplacer une présence physique par une autre, et de prétendre qu'elles pussent le même amour.

J'ai de l'avantage à mal connaître une langue pour la traduire. J'éprouve plus de gêne en face d'un article de journal allemand ou anglais qu'en face d'un poème de Shakespeare ou de Goethe. Un grand texte possède son relief. Mes antennes le ressentent à la manière dont les aveugles lisent le Braille. Si je savais trop l'une de ces langues, un poème me découragerait par l'obstacle infranchissable des équivalences. En le sachant mal, je le caresse, je le tâte, je le palpe, je le renifle, je le tourne et le retourne. J'éprouve les moindres aspérités du sillon. Finalement, mon esprit frotte contre ses aspérités comme l'aiguille du gramophone. Il ne s'en échappe pas la musique incluse, mais l'ombre chinoise de cette musique. Ombre chinoise assez conforme à son essence.

Méfions-nous d'une traduction d'un de nos textes, si elle nous paraît conforme parce qu'elle lui ressemble. Elle équivaut à un portrait médiocre. Il est préférable qu'elle nous déroute.

Une méthode inverse à la mienne peut se défendre. L'une et l'autre se vaut ou se valent. Il y a souvent moins de risque lorsqu'un de nos compatriotes nous transporte dans une langue étrangère. Notre langue française est pleine de chausse-trappes, de termes à double orthographe et à double signification (tels que trappe et chausse-trape). Rien de plus difficile pour un étranger que d'en suivre les cassures et les ellipses. En outre, l'emploi que je fais des lieux communs, sous un éclairage neuf. Traduits, mes lieux communs deviennent de plates recherches. J'en ai eu la preuve avec *la Voix Humaine* en Angleterre, où le lieu commun *il rôde comme une âme en peine* affectait un lyrisme à la lord Byron.

Le meilleur est de laisser une œuvre se débrouiller au loin. Elle ne rêve que de prendre ses aises. Tant mieux si elle est contente, puisqu'elle se moque des soins que nous continuons d'en prendre, et s'en agace, comme un fils des reproches d'une mère qui ne le voit ni grandir, ni enlaidir.

Source : *Journal d'un inconnu*, Paris, Bernard Grasset, 1953, p. 121-129.