

JORGE LUIS BORGES ET LA TRADUCTION

JE PRÉCISE AVANT DE COMMENCER, le titre de cette conférence pouvant peut-être prêter à confusion, qu'il ne s'agira pas ici des traductions des œuvres de Borges, ni des traductions faites par Borges, mais des différents textes dans lesquels Borges a parlé directement ou indirectement des problèmes de la traduction.

Borges, par son ascendance et par sa biographie, est pour ainsi dire un Babélien. S'il naît dans la langue espagnole à Buenos Aires en 1899, au terme de sa vie, à Genève, en 1986, il est préoccupé, nous dit son biographe Jean-Pierre Bernès, par l'idée de savoir dans quelle langue il va mourir. Et ses dernières paroles seront la triple déclinaison de la Prière universelle, d'abord en vieux saxon, puis en anglais et en espagnol. C'est que, bien qu'Argentin, Borges a une grand-mère paternelle anglaise. C'est elle, Fanny Haslam, "respectable dame anglaise", comme lui-même la nomme, qui va faire l'éducation de son petit-fils, en anglais bien sûr ; elle qui apprendra à Jorge Luis à lire et lui donnera le goût de la littérature. Bilinguisme de naissance donc, ouvert à des extensions multiples. Le père de Borges avait coutume de plaisanter sur son ascendance anglaise. "Après tout, les Anglais, qu'est-ce que c'est ? Un groupe d'ouvriers agricoles allemands." Si Borges se souvient encore en 1980, date à laquelle il rédige son *Essai d'autobiographie*, de cette phrase sibylline, c'est qu'elle a dû le laisser rêveur.

Babélien, Borges l'est aussi par le fait du hasard. Sa famille, qui a quitté l'Argentine au début de 1914 pour un grand voyage à travers l'Europe, est surprise en Suisse au mois d'août de la même année. Ils passeront toute la guerre à Genève et ne rentreront en Argentine qu'en 1921. Borges fait donc ses études en français, et, Suisse oblige, apprend dans la foulée l'italien et l'allemand. Il a donc à sa disposition, presque naturellement, cinq langues, c'est-à-dire cinq littératures. Dont, d'ailleurs, il ne se suffira pas, ce qui lui imposera de lire ses grands favoris. Homère et *Les Mille et Une Nuits*, dans une multiplicité de traductions.

Mais d'abord en anglais. Car Borges est un enfant particulièrement précoce. Dès l'âge de huit ans, sous la houlette de Granny Fanny, il commence à puiser dans la bibliothèque paternelle : "Si l'on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père", a-t-il écrit. C'est en anglais qu'il va découvrir les grands classiques de la littérature occidentale : Dickens, Mark Twain, Lewis Carroll, et aussi Grimm et Cervantès. D'où cette boutade : "Lorsque, plus tard, je lus *Don Quichotte* dans le texte, cela me parut une mauvaise traduction !"

On peut trouver presque normal dans ces conditions que cet enfant surdoué publie sa première traduction à l'âge de neuf ans : une nouvelle d'Oscar Wilde. "The Happy Prince", qui paraît dans le journal de Buenos Aires *El País*. Signée Jorge Borges : on l'attribue tout naturellement à son père.

Malgré ce succès, malgré son amour de la littérature, son ambition d'enfant est de devenir un "raté" (c'est le terme français qu'on employait à Buenos Aires au lieu du terme espagnol *fracasado*), et non un militaire de carrière comme l'exigeait la tradition familiale. Et c'est bien ainsi qu'on pourrait le considérer, si l'on se réfère à l'obscur emploi qu'il occupa jusqu'en 1946 comme bibliothécaire dans une triste banlieue dont lui-même voulait oublier le nom, avant de devenir en 1955 directeur de la Bibliothèque nationale à Buenos Aires, où il s'inscrivit dans une longue lignée de bibliothécaires aveugles. Mais dès 1946, c'est-à-dire lorsque Perón est élu à la présidence de l'Argentine, parce qu'il a manifesté publiquement son désaccord avec le dictateur, Borges obtient une étrange promotion : "De bibliothécaire de banlieue, écrit-il, je fus «promu» à l'inspection de la volaille et des lapins sur les marchés publics." Il démissionne, et c'est à partir de ce moment-là, à quarante-sept ans, qu'il commence à donner des cours de littérature anglaise et américaine, et qu'il mène une vie exclusivement vouée à la littérature et à la création littéraire.

Sa grande période de traduction, après l'étonnant exploit de ses neuf ans, se situe entre 1936 et 1943, avant de commencer sa vie de conférencier voyageur, et surtout avant que des troubles de la vue, cette cécité "qui gagne peu à peu comme un crépuscule d'été", ne lui rendent la tâche impossible. Il traduit des auteurs contemporains, anglais, français, allemands. 1936 : *Une chambre à soi* de Virginia Woolf ; 1936 : *Perséphone* d'André Gide ; 1937 : *Orlando* de Virginia Woolf ; 1938 : *La Métamorphose* de Kafka ; 1939 : *Les Palmiers sauvages* de Faulkner ; 1941 : *Un barbare en Asie* d'Henri Michaux ; 1943 : *Bartleby* de Herman Melville. Viendront ensuite d'autres traductions en collaboration avec des écrivains argentins ou, dans les dernières années de sa vie, avec sa femme.

On remarquera que tous les textes de lui où il est question de traduction sont antérieurs à 1936, et donc à sa pratique de la traduction. Trois d'entre eux affichent clairement, dès le titre, cette préoccupation : "Les deux manières de traduire" (1929, traduction de Jean-Pierre Bernès), "Les traductions d'Homère" (1932, traduction de Claire Staub), "Les traducteurs des *Mille et Une Nuits*" (1935, traduction de Laure Guille et Roger Caillois). Et, enfin, la plus connue des nouvelles écrites par Borges, au titre provocateur, sinon évocateur, "Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*", publié en 1939 dans la revue *Sur* de Buenos Aires, puis incluse dans son livre *Fictions* (1941, traduction de Paul Verdevoye). On a donc affaire à des textes nourris par son expérience, non de traducteur, mais de lecteur de traductions et, bien sûr

et avant tout, par son labeur d'écrivain.

Car Borges n'est ni un philologue, ni un boulimique des langues, ni un théoricien. Un polyglotte certes, mais qui n'a jamais écrit qu'en espagnol. Un écrivain pour qui l'écriture n'est ni souffle épique, ni épanchement lyrique, ni réflexion théorique, mais utilisation d'un matériau préexistant. "L'œuvre borgésienne pratique abondamment et en toute clarté la citation... Elle pratique aussi la répétition, non moins abondamment, mais de manière moins visible. D'une part, l'utilisation de textes d'autrui, l'érudition ; d'autre part, la réutilisation de ses propres textes, la reconduction" (Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Le Seuil, 1990). Comme exemple de citation, je proposerai une page entière de *l'Histoire de la guerre européenne* de Liddell Hart, qui est à l'origine de la nouvelle bien connue. "Le jardin aux sentiers qui bifurquent". Comme exemple de réutilisation, "Kennigar", un des textes qui composent *Histoire de l'Éternité* (1936). Un premier état de ce texte paraît en 1932, dans la revue *Sur*, puis en fascicule en 1933 dans une version augmentée ; il sert plus tard de matériau à l'élaboration d'un chapitre des *Anciennes littératures germaniques* (1954) ; enfin, une dernière version figure dans la *Nouvelle anthologie personnelle*, publiée en 1968, en traduction française, chez Gallimard. Ecrire, pour Borges, c'est réécrire. N'a-t-il pas affirmé lui-même dans une nouvelle intitulée "L'Évangile selon saint Marc" : "Les hommes sont condamnés à répéter toujours deux mêmes histoires : celle d'un vaisseau perdu qui vogue sur la mer Méditerranée et celle de l'homme qui se fait crucifier" ; en bref, l'Odyssée et la Passion.

Cette répétition, cette réécriture sous la plume de Borges, n'est pas une forfaiture. Bien au contraire. Si Borges prend, ce n'est pas pour voler, mais pour tenter de donner aux éléments dont il s'empare une cohérence, une clairvoyance nouvelles. Étrange Borges, à qui l'on pourrait appliquer la formule qu'il applique lui-même à Paul Valéry : "champion d'une lucidité organisatrice". Borges organise imperturbablement, avec une volonté inquisitoriale, un soin du détail digne d'un commissaire de police, un besoin de mise en équation du réel ou de ce qui lui sert d'apparence. Tout en sachant, et c'est la logique du paradoxe, que c'est un monde où les éléments au lieu de se constituer s'annulent, ou bien s'effacent comme des pas sur le sable. Borges met en œuvre sa logique infallible pour donner une architecture au néant. On ne peut pas figer les dunes de sable d'un désert. Mais on peut les décrire. Par exemple : "Dans les palais que j'explorais imparfaitement, l'architecture était privée d'intentions. On n'y rencontrait que couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou un puits, incroyables escaliers inversés, avec les marches et la rampe tournées vers le bas" (*L'Aleph*).

Mais la traduction n'est-elle pas elle-même une des pratiques de la réécriture, puisqu'elle consiste à produire un état, ou mieux, des états successifs du même texte ? C'est cette fascination pour la réécriture, en

même temps que ce regard enquêteur de commissaire, qui expliquent que les deux essais les plus importants que Borges consacre à la traduction portent sur des retraductions de textes anciens, *l'Iliade* et *Les mille et Une Nuits*, ceux-ci autorisant une perspective plus large, un matériau plus riche, et donc des confrontations plus nombreuses. Pour le multilingue qu'est Borges, ces deux livres composent à eux seuls, grâce à son ignorance du grec et de l'arabe, une véritable bibliothèque en français, en anglais, en allemand !

Dans "Les deux manières de traduire" (1929) il pose le cadre de ses réflexions futures : "Je pense, sans exception, qu'il y a deux sortes de traduction. L'une met en œuvre la littéralité, l'autre la périphrase. La première correspond aux mentalités romantiques, la seconde aux mentalités classiques." Et il s'empresse d'ajouter : "Je retire ici toute connotation historique aux mots «classique» et «romantique». J'entends par là deux modes d'être... Le traducteur classique est celui qui fait fi de l'artiste pour ne s'intéresser qu'à l'œuvre d'art. Il devra savoir faire passer l'original non seulement dans la lettre, mais dans la syntaxe et dans les métaphores en usage dans sa propre langue... A l'inverse, le romantique ne sollicite jamais l'œuvre d'art, il sollicite l'homme. Ce respect de la personne, de l'irremplaçable différence qu'il y a entre les êtres, justifie la traduction littérale." On est presque étonné de l'assurance avec laquelle Borges tranche, coupe en deux, une matière aussi controversée.

Trois ans plus tard, en 1932, face aux traductions d'Homère, la réflexion se fait plus complexe, plus perverse, plus elliptique aussi ; en un mot beaucoup plus borgésienne. En présence d'une œuvre aussi ancienne et prodigieuse, c'est le texte lui-même qui fait problème, et non la manière de l'aborder. Comment "faire la part de ce qui appartient au poète et de ce qui appartient au langage" ? Où s'arrête l'originalité de l'auteur, où commence l'originalité de la parole, parlée ou écrite, d'une époque donnée ? Borges propose comme exemple l'adjectivation homérique : "... le divin Patrocle, la terre nourricière, les flots humides, le noir vaisseau...". Et il poursuit : "Alexander Pope crut que ces épithètes inamovibles avaient un caractère liturgique ; Remy de Gourmont écrit qu'elles durent enchanter jadis, même si à présent elles n'ont plus d'effet. J'ai préféré supposer que ces épithètes fidèles avaient le rôle que les prépositions ont encore aujourd'hui : des sons obligatoires et discrets que l'usage attache à certains mots, et sur lesquels on ne peut exercer aucune originalité." C'est dire que, selon lui, ces adjectifs faisaient partie d'une syntaxe et non d'une éthique.

Dans ces conditions, la traduction devient déchiffrement d'une énigme : "L'état présent des œuvres d'Homère est semblable à une équation complexe qui pose des relations précises entre des quantités inconnues." En d'autres termes, les grands textes du passé possèdent ce

qu'on pourrait appeler une infaillibilité aléatoire, puisqu'ils participent à la fois d'une logique rigoureuse, imperturbable, celle du langage, et d'une variabilité au niveau de la représentation, qui s'accroît en proportion du temps qui nous sépare d'eux. Un support à la fois solide et mouvant, rien de tel pour la réécriture ! "Rien, nous dit en effet Borges, ne possède une plus grande richesse virtuelle pour les traducteurs." Dès lors, de deux manières de traduire, on passe à dix ! Dix manières de résoudre l'énigme. "Le livre de Browning le plus connu (*L'Anneau, et le Livre*, 1869) se compose de dix rapports détaillés concernant un seul et même crime, d'après les dépositions des personnes impliquées. Tout le contraste vient de leurs caractères, non des faits, et il est presque aussi abyssal que celui de dix traductions justes d'Homère."

Sa lecture des retraductions va donc se faire à la manière d'une enquête policière. Borges reste à l'écoute de toutes les différences qui servent à se rapprocher d'une vérité fluctuante. Car le texte littéraire, malgré la métaphore du crime, est un fait vivant, fluctuant qui, de même qu'un délit, a besoin pour se construire de regards multiples.

Telle que le commissaire Borges la conçoit, la traduction est d'abord la remise en cause du livre à traduire : l'épreuve du feu. A cause d'elle, l'œuvre originale ne peut plus s'abriter derrière des certitudes empesées ; en particulier, sa perfection stylistique, sur laquelle viendraient inutilement buter les outrages du temps. Pour Borges, cette perfection n'est qu'un "leurre d'éternité", et il cite un passage de la correspondance de Flaubert, avant d'en prendre le contre-pied. Voici ce qu'écrit Flaubert : "La correction (j'entends dans le plus haut sens du mot) fait à la pensée ce que l'eau du Styx faisait au corps d'Achille : elle la rend invulnérable et indestructible." Borges affirme au contraire: "La page parfaite, la page dont aucun mot ne peut être altéré sans dommage, est celle qui se détériore le plus facilement ; inversement, la page qui a une vocation d'immortalité peut traverser le feu des errata, des traductions approximatives... Exemple : on ne peut modifier impunément aucune des lignes qu'écrivit Góngora. Mais *Don Quichotte* gagne des batailles posthumes contre ses traducteurs et survit à toute traduction négligente."

La traduction est aussi témoignage d'un texte. Car chaque traduction qu'un texte suscite en éclaire "le modeste mystère" et manifeste au grand jour "toute cette incalculable réserve d'ombre qui voile les écritures directes". Dans la traduction, point de voiles. Le mystère dont s'entoure le livre permet de cacher le criminel - sinon le crime -, cet auteur qui n'ose avouer sa vanité, ses tentations de facilité, ses banalités. Mystère de la création, élucidation par la traduction qui fait ses simulations au grand jour et, pour cette raison, nous dit Borges, "semble destinée à illustrer la discussion esthétique".

La traduction est le révélateur non seulement du mystère d'un texte, mais de sa mobilité. Tout texte, affirme Borges, est "un fait mobile". Chacune des

traductions d'un livre constitue ainsi "... un document partiel et précieux des vicissitudes par lesquelles il passe. Que sont d'autre les nombreuses traductions de *l'Iliade* sinon les différentes perspectives d'un fait mobile, qu'un long choix expérimental d'omissions et d'emphases." Chaque retranscription est un éclairage nouveau, la mise en scène d'une différence. La mobilité est le fait du matériau même qui constitue le livre, "le verbe aux répercussions incalculables". Quant à la traduction dans sa pratique, elle est ici définie comme un long tâtonnement ; non comme une science, mais comme une expérience, à la rigueur une expérimentation, qui met en lumière les trous et les trop-pleins du texte original, ses manques, ses excès.

Mais c'est dans la phrase suivante, quand le lecteur est déjà un peu préparé, que Borges porte à l'œuvre originale le coup fatal : affirmation péremptoire, dans laquelle écriture directe et traduction se trouvent unies par des liens qui malmènent toutes les théories reconnues, romantiques, classiques, postmodernes, etc. : "Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H - car il ne peut y avoir que des brouillons." On remarque que les deux séries, chiffres et lettres, l'une pour les originaux, l'autre pour les traductions, sont en équivalence, sans hiérarchie.

Il est bien évident que Borges n'écrit pas ces lignes pour faire plaisir aux traducteurs et que les deux idées qu'il expose là sont en parfaite cohérence avec sa conception de la littérature comme pratique de la réécriture, c'est-à-dire comme production d'états successifs du même texte. Que les textes ne soient que des brouillons d'une Idée, les romantiques, Novalis en tête, l'avaient dit avant lui. Qu'œuvre et traduction soient dans un rapport interchangeable, Proust l'avait évoqué à sa manière : "Le seul vrai livre, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà dans chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur."

Mais Borges va tout de même plus loin, puisqu'il nie toute possible infériorité de la traduction par rapport à l'original, l'un et l'autre n'étant qu'un moment d'une œuvre. Et il ajoute, irrévocable, ou peut-être simplement pervers, mais toujours elliptique : "L'idée de *texte définitif relève* de la religion ou de la fatigue." C'est la faute du lecteur, c'est parce qu'il lit distraitement, qu'un texte lui semble immuable, intouchable. Ou alors, c'est que ce lecteur souffre d'une autre maladie qui a pour nom dogmatisme.

On comprendra qu'intervienne, après cette ultime banderille, la mise à mort par Borges de l'adage italien bien connu : "On suppose d'ordinaire que tout texte original ne saurait être corrigé tant il est parfait, et que les traducteurs sont des saboteurs sans rémission ; cela, on le déduit de la sentence italienne : *traduttore, traditore*. Et cette raillerie suffit à les

condamner. Je soupçonne que ceux qui pensent de la sorte répètent ce jugement pour d'autres raisons. Premièrement, à cause de sa mémorisation facile ; deuxièmement, parce que les pensées ou pseudo-pensées dites en forme de jeux de mots semblent comme sollicitées par le langage, préfigurées par lui ; troisièmement, parce que la médisance est une habitude confortable ; et quatrièmement, pour avoir l'air malin."

Et Borges reprend sa démonstration, son travail de sape, avec des exemples cette fois. "La superstition de l'infériorité des traductions provient d'une expérience distraite. Il n'est pas un seul bon texte qui ne semble invariable et définitif si nous le pratiquons un nombre de fois suffisant. Nous avons tendance à prendre pour des nécessités ce qui n'est que répétitions. *Don Quichotte*, de par ma pratique congénitale de l'espagnol, est un monument uniforme, sans autres variations que celles qu'apportent l'éditeur, le relieur et le compositeur. Par contre, *l'Odyssée*, grâce à mon ignorance opportune du grec, est une librairie internationale d'œuvres en prose et en vers." Borges, maniant le paradoxe, savoure son ignorance des langues.

Essayons de l'imiter dans sa logique. Nous pourrions développer le syllogisme suivant : aucun texte n'est définitif ; or, un original est un texte comme un autre : donc un original n'est pas définitif. Il en résulte une série de corollaires. 1. Une traduction est un autre texte que l'original, non pas un texte autre ; elle doit être jugée selon des critères littéraires et non *par rapport* au texte original. Elle ne peut être appréciée en termes de différences, donc de trahison. 2. S'il y a lecture comparée de l'original et de la traduction, elle se fera dans le sens d'un éclairage, puisque chaque nouvelle traduction n'est qu'une perspective possible d'une oeuvre jamais achevée. Non seulement une traduction ne trahit pas, mais elle permet de voir plus clair dans le processus créateur de l'œuvre. 3. Enfin, les traductions contribuent à multiplier "le plaisir du texte". (Non, je ne fais pas un anachronisme, car bien avant Barthes, en 1926, Borges n'hésite pas à intituler un court essai *L'écriture du bonheur* ; un autre, en 1927, *La Jouissance littéraire*).

En un mot, préférons les traductions et retraductions aux originaux.

Que deviennent dans ces conditions les notions de fidélité, de littéralité, de traducteur véridique ou faussaire, bref, que devient la moralité d'une traduction ? Comme on peut s'y attendre. Borges tranche en inversant les valeurs. "Le propos annoncé de véracité fait du traducteur un faussaire, car ce dernier, pour restituer l'étrangère de ce qu'il traduit, se voit obligé de charger la couleur locale, d'accentuer les détails crus, d'affadir les douceurs, en boursouflant tout, y compris les artifices." C'est cette boursoufflure qui dénature le propos de véracité.

Cette déclaration, qui date de 1929, va être nuancée ultérieurement par des exemples. Parmi les traductions de *l'Iliade*. Borges en choisit trois : celle de Pope (1725), celle de Chapman (1857), celle de Butler (1900). "Celle de Pope est

extraordinaire... Elle est oratoire et visuelle... Sa langue somptueuse peut se définir par l'emploi inconsidéré et mécanique des superlatifs. Chapman est spectaculaire, mais son élan est lyrique et non oratoire. Butler (...) fuit toute occasion visuelle et ramène le texte d'Homère à une série d'informations paisibles". De ces nombreuses traductions, laquelle est fidèle ? Réponse de Borges : "Aucune ou toutes. Si la fidélité doit concerner le monde imaginaire, irrécupérable d'Homère, les hommes et les jours qu'il s'était représentés, aucune ne peut être fidèle. Si elle concerne les intentions qu'il avait eues, n'importe laquelle est fidèle, à l'exception des traductions littérales, qui tirent toutes leur vertu du contraste avec les mœurs actuelles."

Véracité et littéralité. Borges semble les mettre dans le même panier : parce que toutes deux manifestent un faux respect du brouillon H, en exagérant ou en dénaturant les effets du temps ou de l'espace pour mieux donner à voir l'œuvre comme lointain vestige. Ce qui est certain, c'est que les traducteurs se suivent et ne se ressemblent pas et que pour comprendre leur travail et leurs choix, il faut considérer ce que Borges appelle la "dynastie ennemie" qu'ils composent. On retraduit toujours contre quelqu'un. Même si ce "contre" implique aussi la proximité, le contact ; car s'il y a dynastie, c'est qu'il y a filiation reconnue.

Pour donner des preuves de cette filiation ennemie, Borges va comparer entre eux quelques-uns des traducteurs les plus prestigieux des *Mille et Une Nuits* sur le terrain de l'érotisme. Il s'agit d'Antoine Galland, français (début XVIII^e), d'Edward Lane, anglais (fin XVIII^e), de Richard Burton, anglais (fin XIX^e), du docteur Mardrus, français (début XX^e), et enfin d'Enno Littmann, allemand (début XX^e).

"Antoine Galland, dit-il, seulement à l'occasion, corrige les grossièretés, parce qu'il les croit de mauvais goût. Ses réticences sont toutes mondaines, la pudeur les lui inspire, non la morale." Et il donne un exemple de ces "réticences", tiré de la troisième page du premier volume des *Nuits* : "Il alla droit à l'appartement de cette princesse qui, ne s'attendant pas à le recevoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison." Or, cet "officier" est un cuisinier couvert de suie, et qui sent le graillon ! D'autre part, ajoute Borges, "dans la prose discrète de Galland, le fait de «recevoir dans son lit» devient une expression brutale".

Edward Lane qui "traduisit contre Galland" pratique une censure délibérée. Borges le qualifie de "précurseur incontesté des pudeurs de Hollywood", et en avance deux preuves : "Dans la trois cent quatre-vingt-onzième *Nuit*, un pêcheur présente au roi des rois un poisson ; le roi veut savoir s'il est mâle ou femelle : il lui est répondu que le poisson est hermaphrodite. Lane édulcore l'indécemment colloque en traduisant que... l'astucieux pêcheur répond au roi : il est d'une espèce mixte. Dans la deux cent dix-septième *Nuit*, il est question d'un roi qui a deux femmes. Il cou-

chait une nuit avec l'une et une nuit avec l'autre, et tout le monde était content. Lane escamote la bonne fortune du monarque en disant qu'il traitait ses femmes *avec impartialité*."

Arrive Burton qui se propose, nous dit Borges, "la destruction intégrale" de son ennemi Lane. Ce gênant prédécesseur, qui était un arabisant distingué, ne lui laisse qu'un domaine inexploré : le domaine érotique. "Burton, dont le premier exercice de style avait été un rapport des plus personnels sur les bordels du Bengale, était on ne peut plus capable de réparer cet oubli. Un bon exemple des délectations moroses où il sombra est cette note arbitraire du tome VII, plaisamment intitulée dans l'index : *Capotes mélancoliques*". L'Angleterre de l'époque accusa Burton "d'écrire pour le grand égoût".

Une fois établie cette opposition sur le terrain de l'érotisme. Borges passe à une réflexion sur la qualité des traductions des *Mille et Une Nuits* et tente de répondre à la question : est-il possible de traduire fidèlement un texte du XIII^e siècle ? Pour ce faire, il va enquêter auprès du docteur Mardrus, à qui Ton a décerné, dit-il, "le titre moral d'être le plus fidèle traducteur des *Mille et Une Nuits*, et dont la scrupuleuse exactitude est supposée garantie par le sous-titre péremptoire : *version littérale et complète du texte arabe*."

Borges, qui n'a pas accès à l'original, reconstitue celui-ci par la méthode comparative, à partir des traductions anglaises, françaises et allemandes qu'il consulte. Lorsqu'un passage de la très véridique traduction de Mardrus le fait douter de la fidélité de celle-ci, il compare. Jusqu'à ce qu'il soit sûr de son fait. Par exemple, cet extrait : "L'eau, pour arriver dans ce bassin, suivait quatre canaux tracés dans le sol de la salle en contours charmants, et chaque canal avait un lit d'une couleur particulière. . . Si bien que l'eau se teintait selon son lit, et, frappée par la lumière atténuée filtrant des soieries du haut, projetait sur les objets d'alentour et les murs de marbre une douceur de paysage marin." Opinion de Borges : "En tant qu'essai de prose descriptive à la manière du *Portrait de Dorian Gray*, j'admets, je révère même ce passage. Mais comme version *littérale et intégrale* d'un morceau composé au XIII^e siècle, je répète qu'elle m'inquiète infiniment... Dans l'image finale, on se croirait au Salon des aquarellistes." Quant au point de départ des six lignes de Mardrus, le voici : "Les quatre canaux aboutissaient à un bassin en marbre de diverses couleurs".

La conclusion qu'en tire Borges n'est pas négative pour autant. Si traduction complète veut dire, selon le docteur Mardrus, traduction complétée d'interpolations de tous genres, tant pis, ou plutôt tant mieux. C'est tout simplement, explique Borges, parce que "Mardrus ne traduit pas les mots, mais les spectacles du livre". Et il termine ainsi : "Je ne sais si ce sont ces digressions aimables qui donnent à l'oeuvre cet air heureux, cet air d'improvisation personnelle et non de manipulation de dictionnaire. Je sais simplement que la «traduction» de Mardrus est la plus lisible de toutes."

Infidélité, véracité, littéralité, négligence, peu importe à Borges, la qualité majeure d'une traduction étant d'être "lisible". Mais il faut s'assurer de ce qu'il entend par là. A propos de la toute première traduction des *Mille et Une Nuits*, celle de Galland, qui fut elle-même traduite dans plusieurs langues, dont l'arabe et l'hindoustani, voici ce qu'il écrit : "La version d'Antoine Galland est la plus mal écrite de toutes, la moins fidèle, la plus faible, mais ce fut la mieux lue de toutes. Ceux qui la fréquenterent connurent l'éblouissement et la félicité. L'expression «digne des *Mille et Une Nuits*» n'a rien à voir avec les obscurités érudites de Burton ou de Mardrus, mais tout avec les splendeurs et les féeries de Galland." Non pas la plus lisible, ni la plus lue, mais la *mieux* lue. C'est-à-dire celle qui a la capacité d'enrichir l'imaginaire du lecteur.

Du même coup, la "lisibilité" devient suspecte, insuffisante. De la traduction allemande d'Enno Littmann, dont *l'Encyclopedia Britannica* prétend qu'elle est la meilleure de toutes les traductions des *Mille et Une Nuits*, Borges, lui, écrit : "Elle est toujours (...) lisible, médiocre." Cette médiocrité n'est ni la cause ni la conséquence de la lisibilité. Et Borges s'explique : "Les traductions de Burton, de Mardrus et même de Galland ne se conçoivent que *venant après une littérature*. Quels que soient leurs manques ou leurs mérites, ces oeuvres significatives supposent des antécédents considérables. Chez Burton, on retrouve l'inépuisable patrimoine anglais : l'obscénité crue de John Donne, le vocabulaire excessif de Shakespeare, le goût archaïsant de Swinburne, la pédante érudition des essayistes du XVII^e siècle... Dans les riants paragraphes de Mardrus se rejoignent *Salammbô*, *La Fontaine*... et les Ballets russes."

Borges met là le doigt sur l'un des aspects essentiels de la traduction. Pour qu'une traduction soit bonne, pour qu'elle soit *bien* lue, il faut qu'elle s'insère dans un patrimoine, qu'elle manifeste son appartenance à un ou plusieurs précédents littéraires. Il peut y avoir à la fois du *Salammbô* et du *La Fontaine* ! Quand on dit d'un texte qu'il "sent la traduction", cela signifie que ce texte a "des chutes de vraisemblance, comme on a des chutes de tension ; qu'il n'est plus recevable ; et il nous tombe des mains. Quand, au contraire, "ça marche", c'est parce qu'il y a déjà eu un précédent, à partir duquel le traducteur peut faire du neuf. Le traducteur recycle du style, comme on recycle de l'eau en vue de sa réutilisation.

Pour qu'une traduction soit bonne, il faut que le lecteur y reconnaisse une filiation, un rameau appartenant à l'arbre de sa propre littérature (je reprends ici le titre d'un recueil d'essais de l'écrivain espagnol Juan Goytisolo, *L'Arbre de la littérature*). Ou, si l'on préfère rester dans la métaphore de l'enquête policière chère à Borges, il faut que, dans la traduction, on retrouve une trace, une piste qui nous ramène à la littérature de la langue d'arrivée. C'est d'ailleurs ce qui justifie l'historicité de chaque traduction. "Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société" (Henri

Meschonnic, *Poétique du traduire*). La difficulté singulière de la traduction est qu'elle doit faire apparaître un rameau issu d'un tronc double, mêlant deux langues et deux littératures.

Et Borges de rêver à ce qu'un Kafka aurait pu faire d'un texte comme *Les Mille et Une Nuits*, tandis que "chez Littmann (...) on ne trouve rien d'autre que la probité allemande".

J'en arrive à présent au récit intitulé "Pierre Ménard, auteur du *Quichotte*", qui, bien que ne parlant à aucun moment de traduction, en dit, semble-t-il, long sur le sujet. Il s'agit d'une nouvelle dans laquelle le narrateur évoque la figure d'un écrivain français imaginaire, qui fut de ses amis. Après avoir énuméré les textes composant l'œuvre "visible" de ce Pierre Ménard, dix-neuf très exactement, il en vient à son œuvre invisible, "souterraine, interminablement héroïque, sans pareille" : la réécriture de quelques chapitres de *Don Quichotte*. Pour présenter ce projet impossible, le narrateur manie un "insidieux foisonnement de contradictions, plus encore que d'ambiguïtés et de paradoxes" (Michel Lafon, *op. cit.*), de telle sorte que ce texte a suscité des interprétations multiples. Comme cette réécriture se veut une copie conforme dans une langue étrangère, puisque Pierre Ménard est français, beaucoup y ont vu une métaphore de la traduction.

Au départ de cette métaphore, il y a, nous explique le narrateur, deux textes. Le premier est un extrait de Novalis : "Je n'ai vraiment compris un auteur que si je peux me substituer à lui, que si je peux, sans altérer son originalité, le traduire." Le second est un livre dont il ne donne pas le titre mais dont il nous dit qu'il est "un de ces livres parasites qui situent le Christ sur un boulevard, Hamlet sur la Canebière, ou Don Quichotte à Wall Street. En homme de bon goût qu'il était, Pierre Ménard avait horreur de ces mascarades inutiles, tout juste bonnes, disait-il, à procurer le plaisir plébéien de l'anachronisme." Le dessein étrange qu'éveillent en Pierre Ménard ces deux lectures est donc la réécriture du *Don Quichotte*. Et là s'installe la contradiction : il ne s'agit pas pour lui d'écrire un *Don Quichotte* contemporain, c'est-à-dire un autre *Don Quichotte*, ce qui serait trop facile, mais LE *Don Quichotte*. Cependant, Ménard n'envisage nullement une transcription mécanique de l'original. Il ne se propose pas de le copier. "Son admirable ambition, nous dit le narrateur, était de reproduire quelques pages qui coïncideraient - mot à mot et ligne à ligne - avec celles de Miguel de Cervantès."

Comment va procéder Pierre Ménard pour mener à bien son projet impossible, cette contradiction poussée jusqu'à l'absurde ? Pour commencer, il apprend l'espagnol et retrouve la foi catholique. Est-ce à dire qu'il va s'oublier pour s'identifier à Cervantès ?

Bien au contraire, et le paradoxe continue de se construire : "Être, en quelque sorte, Cervantès et arriver au *Quichotte* lui sembla moins ardu - et par conséquent moins intéressant - que continuer à être Pierre Ménard et

arriver au *Quichotte* à travers les expériences de Pierre Ménard.” Voilà qui déjà commence à faire sens pour nous, traducteurs : plus nous serons nous-même, mieux nous traduirons. Une traduction ne peut se faire qu’à travers les expériences propres du traducteur.

Où mène cette logique du paradoxe ? A une véritable révélation : “Le texte de Cervantès et celui de Pierre Ménard sont verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche (plus ambigu, diront ses détracteurs ; mais l’ambiguïté est une richesse).” C’est par une comparaison détaillée des deux textes que le narrateur en vient à cette conclusion. Voici un passage de Cervantès : “... la vérité dont la mère est l’histoire : émule du temps, dépositaire de nos actions, témoin du passé, modèle et leçon pour le présent, avertissement pour l’avenir”. Rédigée au XVII^e siècle, cette énumération est “un pur éloge rhétorique de l’histoire”. Voici le texte de Pierre Ménard : “... la vérité dont la mère est l’histoire : émule du temps, dépositaire de nos actions, témoin du passé, modèle et leçon pour le présent, avertissement pour l’avenir”. Ecrit quatre siècles plus tard, ce texte est “stupéfiant”, chargé qu’il est de tout l’apport supplémentaire de quatre siècles d’histoire des idées. En effet, “Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l’histoire comme une recherche de la réalité, mais comme son origine...”. Le temps agit sur les bons textes comme sur les bons vins ; il les bonifie.

Autre différence dans cette copie conforme, différence de degré, celle-là, et non de nature : le style. En réécrivant littéralement, Ménard tombe dans un style archaisant qui “pèche par affectation”. Tandis que son “précurseur... manie avec aisance l’espagnol courant de l’époque”.

Que conclure ? Si tant est que, dans cette nouvelle ou apologue, Borges ait voulu faire une métaphore de la traduction, c’est pour nous dire que la tâche du traducteur est à l’opposé de celle que Pierre Ménard se donne. Ce que fait Ménard, c’est nous prouver que “la répétition la plus exacte, la plus stricte a pour corrélat le maximum de différence” (Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*). Le traducteur est un anti-Pierre Ménard. Au lieu de faire, comme celui-ci, le même texte et qu’il dise autre chose, le traducteur fait un texte différent qui dit la même chose. Comme le démontre Borges en usant du paradoxe, même si dans la lettre il peut y avoir réversibilité, celle-ci n’est qu’illusion. La réversibilité ne peut être rendue que par homologie. Toute traduction est réécrite.

Je voudrais terminer par une anecdote que m’a aimablement fournie Bernard Hoëpffner en m’envoyant, il y a quelques jours, un de ses articles, écrit au cours de l’été 1984. Hoëpffner y raconte comment cet été-là, au cours d’un séjour dans une des îles Canaries, il s’était vu remettre, par un vieux monsieur qui disait avoir bien connu Borges dans les années trente, un livre que, prétendait le vieil homme, Borges lui avait offert. Notre ami, guère convaincu, feuillette distraitemment ce livre qui aurait appartenu à Borges. A la fin du livre, il y a une feuille de papier, qui a dû servir de marque. Il la déplie. C’est une

lettre adressée à Borges en anglais :

“Dear Mr Borges, je ne pouvais recevoir de plus agréable nouvelle... Que *L'Histoire universelle de l'infamie* (ou plutôt *Historia universal de la infamia*) doive être publiée incessamment par un éditeur populaire et non à compte d'auteur, quel succès pour vous. Et pour moi l'aboutissement d'un rêve ancien... Quelle satisfaction pour vous, de voir que le labeur dont je vous ai chargé, cette folle idée que j'avais eue et que, maintenant, il me semble, vous faites vôtre, aboutisse à faire de vous l'écrivain que vous méritez d'être. Il faut pourtant que je vous conjure à nouveau de faire en sorte que jamais personne ne puisse remonter jusqu'à mon nom. C'est pour moi, mais aussi pour vous dorénavant, de la plus grande importance. Je ne pense plus jamais pouvoir écrire de nouvelles (les médecins me donnent quelques semaines, au plus), et je vous envoie tout ce qui me reste, surtout des poèmes : vous pourrez évidemment les traduire et les utiliser comme ceux que vous détenez déjà... Je vous avais demandé de ne jamais m'envoyer vos « traductions » et pourtant vous avez ajouté à votre lettre une épreuve de la première nouvelle du livre à paraître. Voilà, je l'ai lue, et bien que je connaisse ma valeur d'écrivain, je ne peux que vous dire que l'original est infidèle à la traduction... Agréez, senior Borges, l'hommage que je voue à la naissance du plus grand des écrivains latino-américains. Signé : G. Gwinnet.”

Et Bernard Hoëpffner de conclure : Borges ne serait-il qu'un imposteur, un imposteur de génie ?

Ma conclusion sera autre : le jour où un traducteur pourra répondre à quiconque lui demande si sa traduction reproduit fidèlement ou infidèlement l'original : “Quelle question ! C'est l'original qui est infidèle à la traduction !”, alors la réversibilité, non pas des textes, mais du métier d'écrivain et de celui de traducteur, sera enfin établie et reconnue.

Source : *Dix-septièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2000)*, Atlas Actes Sud, p. 81-95.