

Céline Zins

Table ronde animée par
Hubert Nyssen

**LES PARTIS PRIS DE TRADUCTION :
LA PRATIQUE IMPLIQUE-T-ELLE UNE THÉORIE?**

[Extrait]

Source : *Deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 49-53.

J'ai moi-même défini les enjeux tout à l'heure. De même que j'avais, l'an dernier, montré comment la résistance à reconnaître le traducteur était liée à ce que celui-ci mettait en jeu du rapport à l'autre, l'étranger — rapport qui renvoie à la scène de la création littéraire et de la place qu'y occupe cette « voix en trop », le traducteur.

Aussi si je dois qualifier ma position dans cette scène, je dirai, au risque de surprendre, qu'elle relève plutôt de l'éthique que de la théorie. Car l'éthique est le seul « parti » qui me semble pouvoir être « pris ». Ethique de la langue, éthique de la littérature, éthique du rapport à l'autre *dans* (à l'intérieur de) la scène de la création littéraire.

Mais cette éthique n'est pas une morale, encore moins au sens puritain du terme. Donc, si je cherche à en comprendre le fonctionnement, pour moi-même, je ne peux en saisir le sens qu'en posant une autre donnée : définir la traduction comme un art.

Et je dirai que l'éthique de la traduction consiste précisément à considérer et pratiquer la traduction comme un art.

En effet, un art, qu'est-ce que c'est ?

Un art, c'est une maîtrise technique (un savoir) au service d'une vision intérieure.

Et dans tout art, la maîtrise technique seule ne suffit pas à faire un créateur; de même que la vision intérieure ne peut s'exprimer sans moyens pour ce faire.

Dans le cas de la traduction, la maîtrise technique, c'est la possession d'un double savoir :

- savoir de la langue étrangère,
- savoir de sa propre langue,
- + un élément qui se situe *entre* le savoir et la perception : la capacité d'analyse littéraire : *la perception littéraire du texte.*

Et, ce qui se situe hors technique et que j'ai nommé (comme j'ai pu) *vision intérieure*, c'est la vision de l'intériorité du texte, de son fonctionnement interne — non sur le plan linguistique (qui relève du savoir), mais du *processus créatif qui l'anime.*

La traduction, donc, repose sur cette sorte de quadripode : Savoir de la langue étrangère + Savoir de la langue propre + Analyse-Perception littéraire + Intériorité du texte.

Quand une traduction est défailante, c'est parce que l'un (ou plus) des quatre éléments vient à manquer.

Et ces éléments fonctionnent de manière dialectique, c'est-à-

dire qu'ils sont inséparables dans leur constante interaction, voire dans leurs contradictions; dialectique qui fonde l'art de traduire.

Je reprends mes quatre éléments :

1) *Savoir de la langue étrangère* : je n'y insiste pas, sa nécessité est évidente; je dirai simplement qu'elle est la condition nécessaire mais *non suffisante* de l'acte de traduire (encore qu'il y ait eu controverse sur cette nécessité; certains affirmant qu'ils peuvent traduire d'une langue qu'ils ne connaissent pas).

2) *Savoir de sa propre langue* : elle est le premier des deux piliers fondamentaux de la traduction. Elle en est souvent aussi, hélas, le point le plus faible.

Traduire implique une parfaite connaissance de sa propre langue. Pourquoi? Eh bien tout simplement parce que c'est l'instrument sur lequel on va jouer la partition.

Quelques exemples concrets :

— Comment traduire un classique étranger si l'on n'est pas capable de manier la langue classique et ses archaïsmes?

— Comment traduire une écriture raffinée et savante, à la syntaxe impeccable, si l'on n'est pas maître de sa propre syntaxe?

Et surtout, comment rendre compte de la recherche stylistique d'un écrivain, de ses glissements hors normes de la langue, si l'on ne fait pas la *différence* entre une grammaire et une syntaxe dites normales (voire normatives), et une volonté délibérée de bousculer la langue?

Cette *différence* implique effectivement un parti pris qui se situe au carrefour du savoir des deux langues. Puisqu'il s'agit, dans la traduction, de situer la langue de l'original, *telle* qu'elle est utilisée par l'auteur pour utiliser la langue française *en tant qu'instrument capable de rendre compte de l'attitude d'un écrivain étranger à l'égard de la sienne*.

Et si la maîtrise de sa propre langue par le traducteur est si importante c'est parce que son acte est plus qu'un parti pris : c'est un *pari* : un pari sur sa propre langue.

Toute l'opération de traduction est une opération dangereuse : il y a toujours péril en la demeure. En décidant de traduire, le traducteur mise sur la capacité de sa langue (maternelle) à absorber, digérer, une forme étrangère pour la recréer ensuite avec ses propres instruments lexicaux, grammaticaux, syntaxiques; en faisant appel à la mémoire de cette langue, à son histoire, enfin et peut-être surtout à ses *dons créateurs*.

3) *Analyse ou perception littéraire* : elle constitue le deuxième pilier fondamental de la traduction. Elle est liée aux deux savoirs précédents. Mais le statut de cet élément du « quadripode », tout en restant de l'ordre de la maîtrise technique, ressortit déjà de la « vision » de l'écriture.

Car ici s'articule la donnée éthique fondamentale : le traducteur doit prendre le parti de *l'écrivain et de son texte*. De ce que l'auteur a voulu communiquer et des *moyens* qu'il s'est donnés pour le faire.

Il faut d'abord discerner la *langue qu'il emploie* (classique, moderne, archaïsante, populaire, argotique; bizarreries de

langage, néologismes, emploi surinterprétatif de certains mots, etc.). Ce qui nous fait immédiatement mesurer que la simple « connaissance » de la langue étrangère ne suffit pas, comme je le disais tout à l'heure, mais doit d'emblée se situer dans le registre littéraire, celui de l'écriture.

Vient ensuite ce qu'on appelle le *style*, c'est-à-dire l'organisation de cette langue selon une certaine syntaxe, un certain rythme. Toute écriture est rythme. On ne s'en rend pas assez compte. On n'en tient pas assez compte.

De même qu'on ne prend presque jamais en compte l'importance des *sonorités*, notamment dans la traduction des auteurs classiques qui écrivaient en vers (problème du théâtre). On oublie trop qu'un mot c'est toujours *du sens + du son*.

Tout écrivain écrit, se situe, par rapport à sa propre langue, s'inscrit dans une lignée littéraire qui est celle de sa propre culture. C'est donc *dans la perspective de son propre champ* (le champ de l'étranger) qu'il doit être perçu par le traducteur, lequel devra ensuite situer son texte à lui dans une sorte de « *transposition du champ* ».

Il est évident qu'on ne peut juger d'une « bizarrerie » que par rapport à la « norme » — historiquement située — de la langue. Car les mots et les syntaxes ne se ressemblant pas d'une langue à l'autre, toute phrase, transcrite littéralement paraît « bizarre ».

Et c'est grandement trahir l'auteur, à mon avis, que de lui attribuer des anomalies de langage alors qu'il n'en a aucune dans sa langue et n'avait aucune *intention* d'en avoir (ce qui ramène à la fonction de la *différence* dont il était question plus haut).

A contrario, c'est tout autant trahir l'auteur que de lui transcrire un texte lisse et polissé en vertu d'on ne sait quel principe de « bonnes mœurs littéraires » (du reste variable dans le temps lui aussi) quand le sien est plein d'épines et d'aspérités (par rapport à sa propre langue).

Le seul principe éthique qui à mes yeux soit capable de présider à la transcription de l'œuvre littéraire est la saisie du texte dans la spécificité qui *lui* est propre, c'est-à-dire de la place qu'il occupe dans l'histoire de sa propre culture.

C'est pourquoi, à propos du champ de l'étranger, je m'inscrirai en faux contre la traduction dite « littérale ».

Car, dans celle-ci, il s'agit de transcrire les *structures* de la langue étrangère. « Pas une souris se mouvant » (« *Not a mouse moving* ») n'est pas une traduction littéraire mais une traduction *linguistique*. C'est une phrase que peut énoncer un professeur ou un linguiste devant ses élèves pour expliquer la grammaire d'une langue. Ce n'est pas le travail d'un traducteur qui, lui, est chargé de transmettre de la *littérature*. « Pas une souris se mouvant » est peut-être exotique à entendre, mais ce n'est en aucun cas, en français, le langage employé en anglais par Shakespeare dans cette phrase précise.

Transposer les structures grammaticales n'est pas transposer le langage, encore moins une écriture.

Le double parfait n'existe pas.

La traduction n'est pas un double, en tout cas pas au sens de calque.

C'est l'agression la plus terrible qu'on puisse commettre contre un auteur que d'en faire un clown analphabète dans une autre langue.

En fait de théorie de la traduction, c'est la suprême dérision de l'acte de traduire, une singerie grotesque. Une sorte de mime de meurtre de l'auteur et de suicide de la traduction en tant qu'acte littéraire.

Sans compter que c'est la porte ouverte à toutes les justifications, toutes les paresseuses, toutes les incompétences.

Non, ce n'est certainement pas en le faisant parler « petit nègre » ni même en théorisant la sacralisation de sa grammaire ou de sa syntaxe qu'on aide un auteur à faire passer son écriture dans sa spécificité littéraire. Pas comme ça qu'on crée pour lui un texte, pas comme ça qu'on reconnaît sa singularité de sujet de l'œuvre, non plus qu'on se pose en sujet de la traduction.

Sur la scène de la création littéraire, le traducteur doit faire passer un vivant, pas un mort.

Le danger qui le guette est toujours le meurtre inconscient. Meurtre de l'autre ou mort propre. L'objet investi — l'œuvre — fruit représentatif du rapport original du sujet qui écrit avec sa langue maternelle, est un objet dangereux à fréquenter.

4) *L'intériorité du texte* : c'est sans doute ce qu'il y a de plus difficile à définir, de plus insaisissable dans le processus de traduction. Mais là aussi que se décide la création du texte comme l'œuvre d'écriture, là que réside l'enjeu du propre et de l'étranger, là que se fonde la traduction comme art.

J'ai dit, je crois, l'an dernier au cours d'une discussion, qu'il fallait que le traducteur aille voir *d'où vient le dire* de l'autre. Qu'il fallait qu'il aille jusque-là.

J'ai la conviction que si l'on ne saisit pas ce qui fait écrire l'écrivain dont on traduit le texte, si l'on ne saisit pas le fonctionnement interne de son écriture, non seulement par ce qu'elle révèle de ses contenus psychiques conscients et inconscients mais parfois même des mouvements du *corps* qu'elle implique, on ne peut pas réellement le traduire. Parce qu'une écriture est une totalité, parce que le langage et le mouvement du langage constituent le corps même du désir d'écrire.

Quand on a trouvé le *souffle* profond qui anime le texte (on se souvient peut-être de ce livre de François-Bernard Michel, *Le Souffle coupé*, qui faisait procéder l'écriture de la relation de l'écrivain à la respiration — à ses problèmes de respiration), quelque chose se passe qui permet au traducteur (qui écrit l'« autre » texte) de percevoir — rationnellement et intuitivement à la fois — ce qu'il doit laisser passer d'« étranger ». *Ce qui est lié, structurellement, à un certain souffle*. Tout en sachant que souffle-rythme-pensée-écriture sont indissolublement liés et qu'en changeant de langue, pour dire la même chose, on change forcément, si ce n'est le souffle (qu'on doit faire passer en profondeur), mais au moins son symptôme apparent, le rythme, car ce qui est vrai pour la langue « étrangère » est

vrai pour toute langue, donc la sienne propre, c'est-à-dire que dans la langue du traducteur souffle-rythme-pensée-écriture sont également indissolublement liés. Dans *Le Langage et son double*, Julien Green a magistralement exposé ce qu'il en est de la pensée elle-même, donc du langage qui l'exprime quand on passe d'une langue à l'autre, même et surtout quand on est bilingue. On *est* autrement, on *écrit* autrement, affirme-t-il.

Le travail intérieur du traducteur comme artiste consiste à se laisser *traverser* par le texte étranger, à l'accueillir en soi comme une parole de l'autre qui en soi fait un chemin dont on ne *sait* pas tout (d'où sa théorisation impossible, si l'on entend par théorisation un système codifié qu'il suffirait d'appliquer pour réussir une traduction), mais dont l'aboutissement est le nouveau texte, ressemblant et différent à la fois. Comme fut, pour l'auteur (pour tout créateur), ressemblante et différente de ce qu'il sentait en lui, l'œuvre qui a finalement émergé du long travail intérieur qu'il lui a fallu parcourir pour faire advenir un objet de création.