

## L'esprit et la lettre. Sur la traduction de textes impossibles<sup>1</sup>

Qu'est-ce que la traduction ? La question pourrait servir à une dissertation de philosophie tant elle est française et abstraite, mais pour l'art de la traduction — un art tout de pratique — elle est assez mal posée. Soyons donc plus concrets et demandons : Qu'est-ce qu'une traduction ? On ne se rend pas toujours compte qu'il n'y a pas une réponse, mais toute une gamme de possibilités parfaitement légitimes. Une traduction peut être beaucoup de choses. Au cours de l'histoire, les traductions ont eu des rapports variables, d'une part avec leurs textes de départ, d'autre part avec leur langue d'arrivée. Une traduction peut viser avant tout l'enrichissement de la langue d'arrivée (ce fut le cas, notamment, des traducteurs italianisants de la Renaissance française et des traducteurs des classiques à l'époque du renouveau allemand) ; mais elle peut tout autant viser l'occultation de l'origine étrangère du texte de départ, comme c'est presque toujours le cas aujourd'hui pour la traduction de romans de consommation courante vers l'anglais. Pourtant, qu'il vise l'homogénéisation la plus complète ou un xénisme comique ou décoratif, le traducteur accomplit toujours le même acte. Cet acte consiste à faire passer le sens d'un texte écrit dans une langue A vers une langue B tout en respectant les attentes culturelles et les normes idéologiques, juridiques et éditoriales du pays ou des pays où la langue B est pratiquée. Un traducteur qui ignore — volontairement ou non — ces attentes et ces normes voue son texte à l'oubli ; c'est la plus sûre façon de ne rien faire passer du tout. Écartons l'hypothèse d'un « contexte zéro » tout comme celle d'un traducteur désincarné. Savoir ce que c'est qu'une traduction dans l'abstrait est sans intérêt — il n'y a que des cas réels, donc concrets, donc soumis à des contraintes qui sont, elles, dans leur variété même, du plus grand intérêt.

Nous avons hérité de la longue histoire de l'enseignement du latin un modèle mental de l'acte de traduire qui aurait la forme d'un grand V. La pointe de gauche du V représente le texte de départ, la pointe de droite le texte d'arrivée. L'activité du traducteur serait de « déshabiller » l'original de ses formes linguistiques spécifiques en allant à chaque pas plus profondément vers la pointe inférieure du V, le « noyau de sens » de l'énoncé, pour le « rhabiller » ensuite des formes spécifiques de la langue d'arrivée, en remontant vers la pointe de droite. Ce modèle est sans doute fort utile lorsqu'il s'agit d'enseigner

---

<sup>1</sup> Intervention faite dans le cadre des soirées de la librairie sur le thème « Traduire, transmettre », le 12 juin 2004.

aux jeunes qu'on ne traduit pas mot à mot entre latin et français. C'est un modèle qui a la vertu de s'apparenter à toute la gamme des idéologies bipolaires du vingtième siècle : structure de surface/structure profonde chez Chomsky, conscient/inconscient chez Freud, base/superstructure chez les marxistes, etc. Mais il ne rend pas compte du tout de l'activité véritable du traducteur, dans sa simplicité il donne une image trompeuse de l'acte de traduire. Le modèle présuppose l'existence d'un noyau de sens (à la pointe inférieure du V) qui serait habillé ni des formes de la langue de départ ni de celles de la langue d'arrivée. Pourtant, il doit être évident qu'un noyau de sens sans langage ne peut exister : il n'y a pas de « dehors » du langage, il n'existe pas de « zone interlinguistique » où le sens circule tout nu. Ce noyau hypothétique, le traducteur ne peut le travailler ni l'habiller, car il n'est rien. Comment donc fait-on passer le sens de A à B ?

Pratiquement, le transfert de A à B se passe selon les cas à des niveaux assez variables et souvent tout proches de la « surface ». Par exemple, quand on traduit du français en anglais, on sait sans réfléchir que le pronom impersonnel *on* va disparaître au profit d'un verbe au passif, tout comme on sait que le passé simple va disparaître dans sa spécificité et sera représenté par un prétérit. Ce qui différencie le traducteur d'un lecteur bilingue, c'est que celui-là possède ce genre d'outillage — un bric-à-brac non d'équivalences exactes, mais de tactiques de transfert sémantique et grammatical. Acquis par la pratique simultanée de deux langues, par l'effort, l'étude et le travail, c'est cet outillage qui permet au traducteur de sauter d'une forme de la langue A à une équivalence adéquate dans la langue B sans passer par la divination toute théorique d'un noyau de sens hors du langage. La traduction, c'est l'application d'un savoir spécifique, semblable au travail d'un plombier ou d'un bricoleur, un savoir hélas non systématique et difficilement systématisable : une panoplie de trucs associés exclusivement au passage de cette langue-ci à celle-là.

Cette image de la traduction comme métier artisanal reproduit assez fidèlement le travail du traducteur de textes d'information sans grande profondeur — des textes où les mots signifient ce qu'ils signifient et pas beaucoup plus. Les choses se compliquent lorsque nous avons affaire à des textes provenant d'un véritable travail d'écriture.

Même le texte le plus plat d'un journaliste quelconque signifie toujours plus qu'il ne dit, puisque c'est dans la nature de la langue écrite de posséder toujours un supplément de sens. Le traducteur comme le lecteur moyen se moque bien des sens secondaires ou parasites lorsqu'ils sont involontaires. Mais dans le cas de textes dont la multiplicité de sens est voulue et dont le polysémisme provient d'une véritable organisation des signifiants, le traducteur se voit obligé d'abandonner pour une partie les automatismes acquis qui font de

lui un professionnel du passage des sens. C'est ici, où l'esprit est dans la lettre, que commencent les défis de la traduction ; c'est ici que commence la traduction de textes impossibles.

Deux règles d'or ne doivent jamais être perdues de vues : d'abord, qu'aucun lecteur, a fortiori aucun traducteur, ne peut être certain d'avoir saisi tous les sens d'un texte ; et qu'aucun de ces sens n'est en principe intraduisible.

Pour alléger le poids de ces règles, deux façons de tricher sont permises. La technique de la *compensation* permet de remplacer un effet de sens (par exemple, un jeu de mots) par un autre effet de sens du même type (par exemple, un jeu de mots qui marche mieux dans la langue d'arrivée). La technique du *déplacement* permet de changer de place des sens secondaires, des allusions culturelles, des références historiques etc., à un autre endroit du texte, où ces effets « passent mieux ». *Compensation* et *déplacement* ne gagnent pas toujours des bonnes notes à l'épreuve de l'agrégation, mais elles permettent — ont toujours permis — aux traducteurs de faire passer sans gaucherie la multiplicité même des sens de l'original. Mais elles ne lèvent pas toutes les difficultés. Elles sont inapplicables lorsque le texte de départ s'organise principalement autour de la forme même de ses signifiants. Nous approchons un peu plus de ce que j'ai appelé les « textes impossibles ».

Une organisation formelle qui relève de traditions bien établies dans la culture de départ peut toujours être figurée dans le texte d'arrivée, grâce au principe de la compensation, par une forme traditionnelle équivalente de la culture d'arrivée : ainsi l'alexandrin est souvent remplacé en anglais par le pentamètre, qui remplit à peu près la même fonction de prosodie canonique. L'impossible arrive lorsqu'il s'agit d'une forme « une fois pour toutes », d'une forme hapax, sans le soutien d'une tradition et sans attaches culturelles spécifiques. Un exemple type est fourni par *La Disparition* de Georges Perec, roman lipogrammatique fait exclusivement de mots où ne figure pas la lettre *e*. Que peut la traduction ? Et sur quelles bases ? Selon quel principe ?

Telle la route du Tourmalet, cette montée impossible à vélo qui attire des hordes de cyclistes dès la fonte des neiges, *La Disparition* attire les traducteurs de tous bords, qui ne rêvent que de maîtriser l'impossible. Il en existe plusieurs versions en anglais ainsi que des traductions allemande, espagnole, italienne, japonaise... Mais dans tous ces cas, la tactique de traduction se révèle très différente de celles décrites jusqu'ici. Pour représenter la forme du lipogramme, forme qui fait le sens du texte, aucun déplacement, aucune compensation ne peut entrer en jeu : il faut simplement faire comme Perec, et écrire sans *e* (en anglais, en allemand) ou sans *a* (en espagnol), c'est-à-dire se priver de la lettre la plus fréquente de l'alphabet de la langue d'arrivée.

Oui, bien sûr, il faut une énergie toute spéciale, sinon un tour d'esprit obsessionnel pour y parvenir, mais le plus important est d'apprendre le même procédé d'écriture que celui qui a commandé l'original. C'est en ce sens, pointu mais fondamental, que la traduction de textes impossibles se différencie de la traduction en général : lorsqu'on crée dans la langue d'arrivée un équivalent au style de Céline ou de Bulgakov, on n'écrit pas avec exactement les mêmes outils que ces auteurs, mais avec des outils supposés être équivalents, ou capables de créer des effets équivalents. Pour le lipogramme, il ne s'agit pas d'équivalence mais d'identité : il faut écrire exactement comme Perec. Comment faire ? En faisant exactement comme Perec. On écoute les gens et on fait un petit carnet d'expressions naturelles saisies au vol qui ont le mérite d'éviter le *e*. On regarde dans la rue, on se dit, oui, on peut s'asseoir dans un MacDo mais non dans un Burger King. On peut prendre un train pour Zürich, mais non le train de Senlis. Le traducteur se prépare en jouant à Georges Perec, qui a préparé son roman par un travail de recherche de ce type. C'est un immense plaisir. Le traducteur devient enfin l'écrivain ! Voilà pourquoi *La Disparition* attire à ce point les traducteurs, car il offre la réalisation du rêve de plus d'un — de se transformer en auteur, et, qui plus est, en l'auteur de ses propres livres.

L'apprentissage réussi d'une forme hapax fait du traducteur de ce type de textes impossibles un praticien de cette forme. En tant que lipogrammatiste maintenant formé, le traducteur peut très naturellement vouloir poursuivre l'application de cette maîtrise péniblement acquise. C'est ce qui s'est passé pour Gilbert Adair, auteur de la version anglaise de *La Disparition* : il en a tellement rajouté du sien que sa version est de quelque 20% plus longue que l'original ! Est-ce un crime de continuer le plaisir d'écrire ? Non, certes ; mais ce n'est peut-être pas tout à fait une traduction.

J'ai eu une expérience analogue en traduisant la dernière des œuvres de Perec, « *53 jours* », un roman policier inachevé. Au beau milieu d'un chapitre volontairement couché dans le langage plat du rompol, je bute sur un puzzle. Le détective du roman est alerté par la secrétaire d'un auteur de rompols mystérieusement disparu que le dernier texte de celui-ci, tout aussi inachevé que celui de Perec, contient un passage recopié presque mot pour mot d'un autre roman policier. Elle lui montre les deux passages. On voit qu'ils sont effectivement identiques, à l'exception de douze mots de l'original, remplacés par douze autres tout aussi plausibles. Et ces douze mots remplacés (ainsi que leurs remplacements) ont chacun douze lettres. Les deux séries sont présentées de façon tabulaire, originaux dans la colonne de gauche, remplacements dans la colonne de droite :

LAMENTATIONS  
CALLIGRAPHIE

RESURRECTION  
STENOGRAPHIE

SECHECHEVEUX	TAILLECRAYON
SACHERMASOCH	ROBBEGRILLET
MITRAILLEUSE	KALEIDOSCOPE
READERDIGEST	HEBDOMADAIRE
CARICATURALE	PAROXYSTIQUE
INTEMPORELLE	METAPHYSIQUE
FOOTBALLEUSE	OCEANOGRAPHE
HAMPTONCOURT	CHANDERNAGOR
QUELQUECHOSE	JENESAISQUOI
FORTDEFRANCE	SALTLAKECITY

Douze fois douze lettres deux fois, la seule arithmétique vous met la puce à l'oreille. De tels carrés de lettres sont à l'acrostiche ce que le chêne est à la truffe. Perec en avait déjà caché de grandioses acrostiches dans *Alphabets* et dans *La Vie mode d'emploi*. Il suffit de bien regarder. Et voilà !

LAMENTATIONS	RESURRECTION
CALLIGRAPHIE	STENOGRAPHIE
SECHECHEVEUX	TAILLECRAYON
SACHERMASOCH	ROBBEGRILLET
MITRAILLEUSE	KALEIDOSCOPE
READERDIGEST	HEBDOMADAIRE
CARICATURALE	PAROXYSTIQUE
INTEMPORELLE	METAPHYSIQUE
FOOTBALLEUSE	OCEANOGRAPHE
HAMPTONCOURT	CHANDERNAGOR
QUELQUECHOSE	JENESAISQUOI
FORTDEFRANCE	SALTLAKECITY

Ce « message caché » fait sens, doublement. D'abord, « La Chartreuse » renvoie au plus important des intertextes du roman, *La Chartreuse de Parme*, dont Perec avait emprunté des noms de personnes et de lieux (comme Grianta) ; en second lieu, l'acrostiche fonctionne aussi comme indice au niveau de l'intrigue policière, qui a son origine et aurait eu probablement son dénouement dans le massif de la Chartreuse. Il ne s'agit donc pas seulement d'une décoration ou d'un petit jeu d'auteur, mais bel et bien d'une des « clés » de ce roman. Il est vrai que personne, pas même les éditeurs posthumes du texte, Harry Mathews et Jacques Roubaud, n'avait remarqué l'acrostiche. Mais il est non moins vrai que le traducteur, ayant vu, n'a pu faire comme si de rien n'était.

Il me semblait exclu de laisser ces deux carrés de lettres en français dans le texte de la traduction anglaise : admissible peut-être dans le sens inverse, une telle présence de l'étranger ne passe simplement pas aujourd'hui auprès du

public anglo-saxon. Il fallait donc non pas traduire, mais réinventer le jeu de signes de Georges Perec — c'est-à-dire, imaginer et ensuite simuler le procédé par lequel il était arrivé à cacher sa « clé ». Donc aligner les mots de douze lettres qui pourraient, d'une part, s'insérer dans le texte d'origine sans trop en déformer le sens, et d'autre part être arrangés, dans le même ordre, pour faire ressortir l'acrostiche en diagonale de « La Chartreuse ». Le résultat, évidemment, c'est que pour arriver au bon nombre de mots adéquats, on en trouve beaucoup plus ; on finit par avoir presque l'embaras du choix parmi des douzaines de mots de douze lettres qu'on arrive en fin de compte à manipuler pour cacher d'autres messages encore. Un peu comme Gilbert Adair, je n'ai pu ni voulu résister à la tentation d'y laisser aussi la marque du traducteur. Voici donc le résultat :

LAMENTATIONS	BENEDICTIONS
CALLIGRAPHER	PENCRAFTSMAN
FACUPROSETTE	KALEIDOSCOPE
SACHERMASOCH	CARLOFRUGONI
MORTARBARREL	DEDIONBOUTON
NEWYORKTIMES	SMITHSWEELY
EXORBITANTLY	TOOEVIDENTLY
CRAFTYARTFUL	STUPIDFUTILE
HUNDREDMETRE	TRAMPOLINING
HAMPTONCOURT	TRIPOLITANIA
CLEARLYGUESS	ALMOSTINTUIT
FORTDEFRANCE	NORTHDETROIT

Jusqu'ici, à ma connaissance, aucun lecteur n'a lu mes deux messages dans la version anglaise de « 53 Jours » de Georges Perec. Je sais attendre. Mais si par hasard un spécialiste français de l'œuvre de Perec tombe un jour sur cette décoration supplémentaire de l'acrostiche, il criera sans doute au scandale et dénoncera, comme Bernard Magné l'a fait pour la traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi*, à l'« exhibitionnisme » du traducteur. À mon sens de telles protestations, qui n'ont pas manqué non plus lors de la publication de *La Disparition* de Gilbert Adair, sont fondées sur une profonde ignorance de l'acte de traduction. Il ne peut être sensé de traiter des textes littéraires à forte contrainte comme des versions latines à but pédagogique. Il faut les aborder pour ce qu'ils sont et les traduire par les techniques mêmes qui les ont engendrés. Pour représenter ce que c'est qu'un lipogramme, il faut faire du lipogramme ; même chose pour les acrostiches et, en général, pour tous les effets reposant sur l'organisation du matériau signifiant. La traduction se doit de faire passer le sens ; mais pour les textes dits impossibles, elle se doit de faire passer aussi le geste de l'écrivain.

Ce que ces quelques cas limites de l'art du traducteur rendent plus visible, c'est que l'imitation formelle ne se distingue pas aisément d'un acte d'appropriation. Nous approchons donc d'un sens plus profond de l'acte de traduire. Les normes culturelles de la langue d'arrivée, et non celles de la langue de départ, sont seules compétentes à circonscrire ce qui est légitime en matière d'appropriation. Mais ce qui pousse tant de traducteurs à vouloir se rendre maîtres de formes aussi absconses et difficiles que le lipogramme et l'acrostiche, c'est qu'elles permettent et légitiment une volonté, sans doute présente à tous les niveaux de la traduction, mais presque toujours cachée et niée, de *devenir écrivain*. La traduction de textes impossibles, où l'on ne peut sacrifier l'esprit à la lettre, ni la lettre à l'esprit, traduit dans son exceptionnalité même le rêve de tout traducteur : d'*être* l'écrivain qu'il traduit.