

Bilinguisme et
autotraduction
Julien Green,
Samuel Beckett,
Vladimir Nabokov¹

MICHAËL OUSTINOFF

1. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, 294 pages.

Comme le disait George Mounin dans *Les Belles infidèles* en 1955 : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (cité p. 18). C'est ce que l'on pourrait appeler la vision traditionnelle de la traduction : si celle-ci est forcément inférieure à l'original, c'est qu'elle ne permettrait pas l'accès direct à l'œuvre, qui est contenue dans l'original, lui-même investi de l'autorité que lui confère son auteur. On voit vite les limites d'une telle vision des choses : lire Edgar Poe en traduction, en l'occurrence celle de Baudelaire (et, pour certains de ses poèmes, de Mallarmé), ce ne serait pas vraiment lire Edgar Poe, car il faudrait, pour cela, pouvoir le lire « dans l'original ». Mais imaginons que l'on sache suffisamment d'anglais pour lire l'auteur « dans le texte » : les traductions de Baudelaire et de Mallarmé sont-elles à mettre au placard, car de second ordre par rapport à l'original ?

Jorge Luis Borges avait déjà en 1932, dans « Les traductions d'Homère », montré l'inanité d'opposer de manière aussi crue original et traduction : « La superstition de l'infériorité des traductions – monnayée par l'adage italien bien connu – provient d'une expérience négligente. Il n'est pas un seul bon texte qui ne semble inviolable et définitif si nous le pratiquons un nombre suffisant de fois » (cité p. 20). Pour Borges, il n'y a donc pas solution de continuité entre original et traduction : « Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon 8 – car il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de "texte définitif" ne relève que de la religion ou de la fatigue » (*ibid.*).

C'est dans le même esprit qu'a été conçu *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, et plus précisément en considérant qu'il n'existait pas de solution de continuité entre « traduction » et « écriture », au sens où l'entend Henri Meschonnic dans *Pour la poésie II* (1973, cité p. 7) :

La théorie de la traduction n'est donc pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau dans la théorie et la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste dans sa contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture.

De périphérique, la question de la traduction devient centrale.

On voit, dès lors, l'intérêt d'aborder le sujet sous l'angle de l'*auto-traduction*, car cela permet de court-circuiter les oppositions traditionnelles entre « original » et « traduction ».

C'est ce que fait aussi Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (1994) pour trancher une question ontologique complexe, celle de la localisation de l'œuvre, que Nelson Goodman situe tout entière dans l'original : « Mais si l'on tient une traduction auctoriale [...] pour un texte de la même œuvre, il est bien difficile de ne pas étendre cette admission aux traductions allographes, dont les degrés de fidélité sont évidemment très variables, mais dans une gradation qui ne doit rien à leur caractère allographe » (Genette, cité p. 26). C'est rejoindre le point de vue de Borges et s'inscrire dans une conception dynamique, et non plus statique, de l'œuvre : « l'identité opérable translinguistique est donc variablement extensible, et le public gère cette situation avec une souplesse qui doit, ici encore, plus à l'usage qu'à des principes *a priori*. » (cité p. 27). Il ajoute plaisamment : « En tout état de cause, lorsque l'on juge une traduction infidèle, il est assez rare qu'on ne puisse dire à quoi : une traduction de *L'imitation de Jésus Christ* devrait être vraiment très infidèle pour pouvoir fonctionner comme une traduction du *Voyage au bout de la nuit*. » (*ibid.*). Au-delà de la boutade, la question de « l'identité opérable translinguistique » est en effet fondamentale, et éclaire la première partie de l'ouvrage, intitulée « Problématique de l'auto-traduction littéraire ».

En effet, traduction allographe et traduction auctoriale ne sont pas en tous points interchangeable : les libertés accordées au traducteur auctorial sont, en règle générale du moins, bien plus grandes que celles du traducteur allographe, et notamment en matière des variations apportées à l'« identité opérable ». C'est en ce sens que l'on peut parler (chapitre 1.3) de « L'auto-traduction comme espace propre ». Il faut cependant, au préalable, établir une « Typologie du texte auto-traduit » (chapitre 1.1) sans oublier la question de la langue (chap. 1.2 : « Bilinguisme d'écriture et interférence »), car il ne va pas de soi, du moins en littérature, de passer d'une langue à l'autre, autant de questions qui ont trait, dirait Fernand Braudel, à la « géohistoire », toujours singulière, de chaque écrivain bilingue.

D'entrée de jeu, l'auto-traduction est paradoxale, dans la mesure où elle est susceptible d'aller à l'encontre de la *doxa* traductive, au sens d'Antoine Berman, d'une époque donnée mais « sans préjuger de la valeur de celle-ci, le terme étant à prendre dans une acception descriptive, et non normative » (p. 23). Sera alors considérée comme *doxale* une traduction qui est conforme à l'attente, au sens étymologique. Il ne faudrait pas en conclure que l'auto-traduction est nécessairement « transdoxale », bien au contraire : en bien des passages, rien ne permet de distinguer une traduction auctoriale d'une traduction allographe.

Dès lors, on peut distinguer trois cas de figure, en intégrant la manière dont est pris en compte le rapport à la langue. Le premier, qui fait l'objet de la deuxième partie, intitulée : « L'auto-traduction naturalisante », est celui, justement, de l'auto-traduction que l'on peut qualifier de *doxale*. On a retenu le terme de « naturalisante » car on reprochera souvent à un écrivain bilingue le fait d'utiliser des formes senties comme étrangères, même si ces prétendues erreurs sont en réalité intentionnelles et utilisées de manière créatrice. Cette forme d'auto-traduction constitue en quelque sorte la naturalisation de l'écrivain dans sa nouvelle langue d'écriture. C'est, essentiellement, la forme d'auto-traduction choisie par Julien Green.

C'est une forme d'auto-traduction que l'on retrouve également chez Beckett et chez Nabokov, mais il faut y ajouter une seconde, où, au lieu d'éliminer les interférences d'une langue sur l'autre, ha-

bituellement considérées comme fautives en tant que « calques », celles-ci sont utilisées de manière créatrice. Mais cette forme d'auto-traduction n'est pas seulement d'ordre linguistique, ce qui la réduirait au stade du simple procédé. On a préféré emprunter, en l'appliquant à la traduction, le terme de décentrement tel qu'il apparaît chez Henri Meschonnic au sujet de l'écriture, qui oppose à la « notion de transparence » la « traduction comme réénonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*, le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue » (cité p. 31). Ce sera l'objet de la troisième partie, intitulée « L'auto-traduction décentrée ». Là encore, ce n'est pas ce qui la différencie de la traduction allographe, les deux pouvant être décentrées, mais c'est là une forme de traduction qui tend à être plus facilement l'objet de critique. Le cas le plus frappant à cet égard est celui de l'auto-traduction de *Lolita* en russe par Nabokov en 1967.

Le jugement de Jane Grayson est sans appel : « As for the Russian *Lolita*, the style here bears such strong traces of English constructions that it cannot safely be treated as an autonomous piece of Russian » (cité p. 78). Cette auto-traduction est à ce point jugée déficiente qu'elle ne saurait être prise en compte : « for this reason the two versions have had to be discounted in the analysis of Nabokov's prose style » (*ibid.*). Mais c'est là juger une traduction auctoriale comme si elle ne différait en rien d'une traduction allographe : or c'est justement son auctorialité qui lui permet de prendre toutes les libertés, l'auteur ayant, en principe du moins, tous les droits. C'est pourquoi la *Lolita* russe n'est pas retraduisible, contrairement à *La vraie vie de Sebastian Knight*, *Pnin*, *Feu pâle* ou *Ada*, qui ont déjà connu plusieurs traductions en russe, aucune d'entre elles n'étant auctoriale. Il serait par conséquent tout aussi impensable de retraduire en anglais *Machenka* ou *Le Don*, sous prétexte qu'une meilleure traduction à partir du russe serait possible. À quoi s'ajouterait une difficulté supplémentaire : Nabokov, en raison des transformations introduites dans ses auto-traductions en anglais, les tenait pour des « versions définitives » des originaux russes correspondants, à partir desquelles devaient être faites les traductions dans les autres langues, et non à partir du russe, ce qui

nous amène à la quatrième et dernière partie de l'ouvrage, intitulée « Les opérations de la réécriture traduisante ».

Ce n'est pas tant la première forme d'auto-translation, l'auto-translation naturalisante, ou la deuxième, l'auto-translation décentrée, qui distingue la traduction auctoriale de la traduction allographe : ces deux formes sont en réalité communes aux deux, à l'auctorialité près. C'est la troisième forme, appelée « auto-translation (re)créatrice » (p. 33), qui constitue la véritable ligne de partage, mais seulement à partir d'un certain seuil, au-delà duquel la traduction allographe n'est plus à considérer comme traduction à proprement parler, mais comme « adaptation ». À l'inverse, l'auto-translation, en raison de son auctorialité, peut faire varier l'« identité opératoire translinguistique » bien au-delà de ce qu'il est permis à la traduction allographe.

Cette ligne de partage, à première vue, semble facile à établir, Gérard Genette classant la traduction parmi les « transpositions en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique) » (cité p. 24). La traduction allographe, par conséquent, serait une transformation minimale présupposant l'exclusion des « transpositions ouvertement et délibérément *thématiques* » (*ibid.*). On peut cependant aller au-delà, et adopter le point de vue d'Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* s'inspirant de Novalis : « dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéniable, il en existe un autre où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant* » (cité p. 84). Inutile d'ajouter que cela s'applique aussi bien à la traduction auctoriale qu'à la traduction allographe.

C'est en considérant la question sous un tel angle que l'on peut résoudre l'aporie apparente de la localisation de l'œuvre *auto-traduite* : comment déterminer où se trouve l'original, quand sa traduction, en raison de son auctorialité, peut elle-même faire figure d'original ? Comment appréhender *une* œuvre ayant *deux* originaux différents, puisque écrits dans deux langues-cultures différentes ?

Comment une traduction pourrait-elle être à la fois traduction et original ? Autant de questions qui sont impossibles à résoudre dans le cadre traditionnel dans lequel on enferme habituellement la traduction, autrement dit de « l'idée de "texte définitif" » qui « ne relève que de la religion ou de la fatigue » comme le disait Borges (voir supra).

Si l'on considère, au contraire, que l'œuvre n'est plus seulement contenue dans l'original mais se déploie sur l'ensemble de ses versions successives que sont les (auto)traductions qui en dérivent, tout s'éclaire : tout d'abord, il n'y a pas plus de raison d'opposer la *Lolita* russe de Nabokov à son « original » anglais, que l'on considère ou non que cette autotraduction est un échec – au point de l'invalider en tant que « texte autonome » – ou une réussite, que de se demander où se trouve localisée exactement l'œuvre dans le cas de *Fin de partie* de Beckett. Elle est tout autant présente dans *Endgame*, son autotraduction en anglais, que dans *Endspiel*, sa traduction allemande réalisée par Elmar Tophoven en étroite collaboration avec l'auteur, tout autant que dans ses traductions allographes que sont *Finale de partita* en italien, *Końcówka* en polonais ou *Oyun Sonu* en turc. Ensuite, puisque toute (auto)traduction constitue un nouveau « versant » de l'œuvre, ces différentes versions ne sont pas des reproductions interchangeables sur le mode mineur de la copie : c'est ce qui explique que, si l'on connaît assez l'anglais et le français, l'on prendra plaisir à lire *The Purloined Letter* d'Edgar Poe et sa traduction par Baudelaire sous le titre *La Lettre volée* sans qu'il s'agisse d'un simple doublon, et il en va par conséquent ainsi de toutes les œuvres littéraires.

Mais il reste cependant une troisième et dernière dimension qui pourrait constituer une différence essentielle entre traduction allographe et traduction auctoriale, celle que Bruno Clément (cité p. 161) appelle le « projet d'écriture » de Samuel Beckett, mais qui peut s'appliquer au cas de toutes les œuvres autotraduites : le changement de langue en tant que source de la création littéraire, le bilinguisme d'écriture devenant une fonction à part entière de l'œuvre, et non un simple accessoire à travers la traduction, en l'occurrence auctoriale. De ce point de vue, *Ada* de Nabokov, où l'auteur entrecroise ses trois langues d'écriture, l'anglais, le russe et le fran-

çais, en est comme la mise en abyme parfaite, tout comme cet aspect méconnu de Fernando Pessoa, dont Jorge de Sena (cité p. 47) dit qu'une part non négligeable de sa langue poétique aura été créée, en portugais, « à partir de la traduction mentale, effectuée par lui-même, de constructions courantes, ou moins courantes, que la langue anglaise possède et permet ». On est là au cœur de la création littéraire, qui n'appartient a priori qu'à l'auteur de l'œuvre lui-même.

Mais, à partir du moment où, à l'instar de Meschonnic, on considère la traduction littéraire comme intrinsèquement liée à l'écriture, à nouveau la frontière entre traduction allographe et traduction auctoriale est moins aisée à établir qu'il n'y paraît.

Au moment de la parution de l'ouvrage, en 2001, la bibliographie consacrée à l'auto-traduction était des plus réduites : quelques dizaines de titres, tout au plus. Aujourd'hui, celle-ci représente pas moins de deux cents pages², ce qui explique la naissance d'une nouvelle discipline, l'autotraductologie. Une telle progression, aussi rapide que spectaculaire, s'explique notamment par la possibilité qu'offre un tel domaine de dépasser la « dichotomie primitive » traditionnelle opposant « les deux pôles que sont l'écriture d'un original et sa traduction » (p. 17). Gageons que l'autotraductologie a encore de beaux jours devant elle, alors même que la mondialisation en cours ne fait que démultiplier les cas de bilinguisme, voire de plurilinguisme d'écriture dont la géohistoire commence à peine à être explorée dans toute son ampleur, et qui est inséparable d'une démarche résolument interdisciplinaire.

2 Voir l'excellente mise à jour régulière par Eva Gentes en ligne sur <<https://self-translation.blogspot.com/2020/07/update-bibliography-on-self-translation.html>>
