

Albert Bensoussan

## La lettre et l'esprit

Traduire a toujours eu à voir avec ces deux concepts – lettre et esprit, sens propre et figuré –, si l'on consent à dépasser la simple opposition entre le littéral et le littéraire. L'exigence actuelle, en matière de traduction littéraire, impose que l'on sauve l'esprit d'un texte, qu'on le restitue au plus près, sans pour autant sacrifier – de trop – le respect de la lettre, ou disons de la forme. Le point de départ de cette réflexion m'est donné par ce long et cruel chapitre des *Testaments trahis*, où Milan Kundera fait un procès aux traducteurs français en les accusant d'un vice récurrent et jamais surmonté qu'il nomme « le beau style », et dont le symptôme le plus marquant est la synonymisation systématique. Nous voilà, une fois de plus, confrontés au douloureux dilemme de la fidélité en matière de traduction, et je voudrais ici, à partir d'une réflexion plurielle et plurilinguistique, mais aussi d'une expérience univoque, me saisir une fois de plus de l'éternel problème si mal rapporté dans le traître adage à l'irritante paronomase, qui réjouit tant Freud en quête du trait d'esprit\*.

Je ne sais comment ni par quelle aberration de l'esprit on a pu imaginer un seul moment qu'à un texte donné dans une langue correspondait forcément un texte semblable dans une autre langue ; autrement dit qu'il y aurait toujours une traduction rendant parfaitement compte du texte original ; ce qui fait que le traducteur totalement et pleinement fidèle existerait pour de bon. Comme si le don des langues accordé aux apôtres à la Pentecôte leur avait permis de diffuser aux quatre coins du monde et dans toutes les langues un message parfaitement conforme à l'original – le texte

---

\* Texte remanié de la conférence inaugurale prononcée au CETL (Bruxelles), le 25 janvier 1995.

sacré. Or n'y a-t-il pas déjà dans la même langue originale quatre versions sensiblement différentes de l'Évangile ? N'y a-t-il pas aussi quelque différence entre Marc et Matthieu, entre Luc et Jean ? N'ont-ils pas eu dans ce transport du message leur mot à dire, et peut-on faire l'économie de leur parole propre et souveraine ? Lorsque Matthieu transcrit la parole de Jésus sur la montagne : « Magnifiques les pauvres par esprit car le règne des cieux est à eux » (je cite d'après l'édition de la Pléiade), Luc écrit, pour sa part, et en relative contradiction : « Magnifiques les pauvres, car le règne de Dieu est à vous ». On notera que la nuance introduite par Luc – « les pauvres » tout court au lieu de « les pauvres par esprit » –, et le passage injonctif du « à eux » au « à vous », sont à la base de ce que l'on a appelé en Amérique latine « la théologie de la libération », celle de l'église des pauvres, justement, et c'est cette version qu'a retenue l'écrivain vénézuélien Miguel Otero Silva dans son récit hagiographique *La piedra que era Cristo*. La phrase de Jésus citée par Otero Silva est, bien sûr : « *Bienaventurados los pobres porque vuestro es el reino de Dios* », l'exacte phrase de Luc, sauf que j'ai préféré traduire « Heureux les pauvres », suivant la tradition. Ainsi, dès le départ, dès la première mention historique du traducteur, ce dernier a vraiment son mot à dire : il dit, certes en relative fidélité, le message sacré, mais il le dit à sa manière et forcément il le gauchit quelque peu, ou disons qu'il y introduit sa subjectivité. N'est-ce pas inévitable et peut-on feindre encore de croire qu'il existe en toute hypothèse une traduction exacte ? Liliane Picciola, dans *Le grand atlas des littératures* (Encyclopaedia Universalis), écrit fort justement : « L'œuvre à traduire apparaît comme une sorte d'enjeu auquel les paramètres culturels ou politiques, mais aussi l'individualité du traducteur, vont donner la signification la plus variable ». On ne peut mieux dire : le traducteur n'est jamais anonyme, effacé ou éteint, il est vraiment une « individualité », il ne sera jamais ce néant d'écriture à quoi l'on a trop souvent cru ou voulu le réduire.

Le traducteur, dans l'histoire, a été fort malmené, et injustement. « Transparent comme le verre » – toujours cette vieille lune d'une traduction parfaite, d'une adéquation sans bavure ni scorie entre la source et la cible – ou perçu seulement « comme un écho ». Et Stendhal, évoquant cette « physionomie » de la phrase que jamais aucune traduction ne pourra rendre, mettait le doigt, plus qu'il ne le croyait, sur le véritable problème de la traduction qui n'est jamais transfert pur et simple – et donc facile – d'un texte à l'autre, mais toujours transposition en vertu d'un certain code qu'il nous appartient de définir, et dont nous donnerons ici certains aspects caractéristiques.

Mais auparavant il nous faut examiner l'hypothèse de Milan Kundera. Son expérience professorale l'a amené à comparer les différentes versions du *Château* de Kafka en français, depuis celle de Vialatte en 1938 jusqu'à celle de Lortholary en 1984 en passant par les retouches de David dans l'édition de la Pléiade. Après les avoir citées autour d'un paragraphe caractéristique – la scène d'accouplement entre K. et la fille de brasserie – dont il nous donne le texte allemand, Kundera nous propose ce qu'il appelle « une traduction fidèle ». Pour juger du rendu, voici côte à côte la version Kundera (qui n'est pas traducteur) et la version Lortholary : « Là passaient des heures, des heures d'haleines communes / Là passèrent des heures, des heures de respirations mêlées » (changement de temps, Lortholary privilégiant le temps de l'action achevée – remplacement de « haleines communes » qui « sonne » bien curieusement en français par « respirations mêlées »), de battements de cœur communs / de cœurs battant ensemble (même bizarrerie du français dans le premier cas), des heures durant lesquelles K. avait sans cesse le sentiment qu'il s'égarait / des heures durant lesquelles K. avait le sentiment constant de s'égarer (où l'on entend clairement chez Lortholary la volonté rythmique des finales nasales, évoquant l'effort ou l'ahan : battant... durant... constant – allègement de la proposition finale, l'infinitif étant préféré à l'imparfait alourdi d'un second pronom relatif), ou bien qu'il était plus loin dans le monde étranger qu'aucun être avant lui / ou bien de s'être avancé plus loin que jamais aucun homme dans des contrées étrangères (le passage à l'infinitif rend de même la phrase suivante infiniment plus souple ; suppression du fâcheux effet que de la traduction littérale); à l'étranger, dans un monde étranger où l'air même n'avait aucun élément de l'air natal / où l'air lui-même n'avait pas un seul élément qu'on retrouvât dans l'air du pays natal (avec une volonté d'explicitation chez Lortholary sur laquelle nous reviendrons), où l'on devait étouffer d'étrangeté et où l'on ne pouvait rien faire, au milieu de séductions insensées / où l'on ne pouvait qu'étouffer à force d'étrangeté, sans pouvoir pourtant faire autre chose, au milieu de ces séductions insensées (là aussi dans la seconde version volonté d'explicitation ou d'insistance sur l'articulation syntaxique de la phrase), que continuer à aller, que continuer à s'égarer / que de continuer et de s'égarer davantage » (abominable euphonie kundérienne « que-con », deux fois reprise, et dans quel contexte ! refus lortholarien de l'anaphore terriblement lourde : Kundera n'hésite pas à répéter deux fois la quadruple syllabe de « continuer » – quand l'allemand use du double « weiter » – « weiter gehen, weiter sich verirren » –, charge allégée par l'astucieux recours de Lortholary qui met, en quelque sorte, « continuer » en facteur commun en prolongeant

le mouvement par un « davantage », d'une incontestable réussite en ce qu'elle me semble préserver le sens, certes, mais surtout le rythme de la phrase, cette fameuse « physionomie » dont parlait Stendhal). Eh bien ! je crois assez naïf de qualifier la première version de « traduction fidèle », comme si la seconde ne l'était pas tout autant, sous prétexte qu'elle use ici et là de procédés de substitution, de compensation, d'explicitation et de restitution rythmique – toutes choses que nous analyserons plus loin. Naïf, car elle semble penser qu'on peut faire l'économie du traducteur : une machine – ou un robot, à la limite – y suffirait. Surprenante position de la part de l'éminent humaniste tchèque, ardent défenseur de la part de liberté qui est dans l'homme – mais apparemment pas chez le traducteur. Mais il s'agit, évidemment, d'un malentendu, et l'on n'oubliera pas l'hommage que rendit implicitement Kundera aux traducteurs en étant un des rares écrivains actuels à avoir dédié un roman à son traducteur – *La valse aux adieux*, à François Kérel.

Dans son commentaire, Kundera sanctionne chez les traducteurs de Kafka le goût de l'expressivité – comme de traduire « *gehen* » par marcher plutôt que par aller (le dictionnaire allemand-français donne, pourtant, indifféremment ces deux équivalents), comme de traduire « *die Fremde* » qui signifie « ce qui est étranger » par « dans ces contrées étrangères », qui introduit un côté « touristique », dit-il, tout à fait inadéquat à l'esprit d'abstraction de Kafka. Bien sûr, il a raison, lui, le professeur exigeant, le commentateur avisé du *Château*, et l'on doit reconnaître que la quête de l'expressivité qui nous affecte tous, traducteurs, n'est jamais qu'un compromis entre l'exigence littérale et le souci littéraire. Encore faut-il que ce souci littéraire soit, évidemment, celui de l'auteur. Kundera, dans la même ligne, est sévère pour ce qu'il appelle le « réflexe de synonymisation » propre à presque tous les traducteurs, car, dit-il, « cela fait partie de la virtuosité du "beau style" ». On lira avec profit ce chapitre des *Testaments trahis* (Quatrième partie : « Une phrase ») qui est l'un des plus éclairants qu'on ait écrits récemment sur la fonction du traducteur. Kundera a raison, bien sûr, de sanctionner chez le traducteur français ce réflexe du « beau français » qui est le reproche qu'on a pu faire en comparant, par exemple, la version Galland des *Mille et Une nuits*, pleine de dentelles et de délicatesses versaillesques, à celle, plus gaillarde et plus vraie, et postérieure de plus d'un siècle, de Mardrus. Nous reviendrons sur cet effacement des truculences qui semble affecter trop souvent l'attitude du traducteur français. Mais retenons chez Kundera la juste façon de poser le problème : « La situation du traducteur, écrit-il, est extrêmement délicate : il doit être fidèle à l'auteur et en même temps rester lui-même ; comment faire ? Il veut (consciemment ou

inconsciemment) investir le texte de sa propre créativité ; comme pour s'encourager, il choisit un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative ». C'est, donc, là que le réflexe de synonymisation va jouer dans toute sa perversité. Kundera éclaire son propos : « j'écris "auteur", le traducteur traduit "écrivain" ; j'écris "écrivain", il traduit "romancier" ; j'écris "romancier", il traduit "auteur" ; quand je dis "vers", il traduit "poésie" ; quand je dis "poésie", il traduit "poèmes" ». Eh bien ! que chacun sache s'y reconnaître et batte sa coulpe. Mais faut-il pour autant remiser au fond de sa bibliothèque l'excellent dictionnaire des synonymes de Robert ? Qu'en serait-il alors de cette fameuse « pesée » de mots par quoi Valéry Larbaud définit l'activité traduisante ? Le traducteur doit, en effet, peser chaque mot, comparer divers synonymes et choisir souverainement celui qui, d'après lui, rendra le mieux compte du mot du texte source et dans son esprit et dans sa lettre – comme de refuser, par exemple, de traduire un mot allemand répété deux fois et composé de deux syllabes tel que « *weiter* » par un mot français de quatre syllabes ; et notons là que Lortholary en refusant la répétition de « continuer » a bien pesé ses mots, car il rend « *weiter* » répété, soit 2 syllabes multipliées par 2, par un seul mot de 4 syllabes, en parfait respect du volume ou de la physionomie. En vérité, le traducteur est un orfèvre qui s'active devant les plateaux de sa balance et ses minuscules poids de laiton qui lui permettront de « peser » sa traduction (l'espagnol userait d'un verbe plus expressif : « *aquilar* », c'est-à-dire calculer les carats – « *los quilates* » – de son or, mais là, même le dictionnaire des synonymes reste muet).

Le rejet viscéral du littéralisme – car le littéralisme est le suicide du traducteur – conduit ce dernier à refuser tout ce qui correspond trop à l'original. C'est sans doute là l'explication de ce petit jeu de cache-cache qui horripile tant Kundera. À ce jeu, certes, le traducteur recherche désespérément une expressivité qui est la marque de son interprétation du texte, autrement dit qui le fonde en tant que créateur – ce que Kundera a parfaitement vu et admis plus haut. Il est temps, pour illustrer mon propos, de considérer une démarche personnelle – afin de ne m'en prendre qu'à moi – et de la juger après coup. Dans ma version de *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa – en français, *Les chiots* –, voici une phrase prise un peu au hasard, appliquée au héros du récit, un garçon qu'une mutilation amène à l'exacerbation virile et au défi suicidaire : « *Miró con burla a los bañistas... y miró los olones abocados y furiosos que sacudían la arena y alzó la mano, nos saludó y se acercó* », rendue en français par : « Il lança un regard moqueur aux baigneurs..., toisa les grosses vagues furieuses et folles qui secouaient le sable, leva la main, nous salua et s'approcha ». Il saute aux

yeux que le traducteur a refusé de traduire « *mirar* » par « regarder » ; on est, donc, bien là dans la fameuse synonymisation clouée au pilori ; et du même coup la répétition – dont la langue française a une sainte horreur, sauf spécial effet de style – de « *miró* » tombe aux oubliettes ; mais qu'était-elle d'autre qu'une plate notation d'attitude, sans valeur rhétorique particulière ? Le traducteur a refusé comme trop littéral et peu conforme au rythme français le « Il regarda avec moquerie – ou d'un air moqueur (horrible périphrase) – les baigneurs » ; son « Il lança un regard moqueur » dit mieux l'attitude de défi du personnage et c'est ce que le traducteur, qui a lu tout le récit, l'a disséqué et analysé, rend au lecteur de façon plus directe et explicite. Nous verrons que l'explicitation du texte est l'attitude constante des traducteurs et qu'il ne peut en être autrement. Car la traduction littéraire doit recourir à l'herméneutique et à l'interprétation. Le deuxième « *miró* » est plus intéressant car, accolé à « *olones* », cet augmentatif de « *olas* » rendu par « les grosses – non les grandes – vagues », il introduit mieux encore l'attitude de défi qui caractérise le protagoniste ; c'est bien cela, n'est-ce pas ? il se mesure aux éléments, il les défie – il finira par en mourir –, d'où le recours au verbe expressif : « toisa les grosses vagues ». Peut-on reprocher au peintre de gâcher, au service de sa reproduction, un peu plus de peinture qu'il n'en faut ?

Autre exemple tiré du même texte, ce fragment où l'auteur évoque l'ennui provincial des hommes réunis au café : « *jugando dominó, casino, rocambor, chismear de política* », rendu littéralement à un mot près : « jouant aux dominos, au poker d'as, à la manille, papotant politique ». C'est la chute évidemment qui introduit l'élément d'expressivité : « *chismear* » signifie colporter des cancons, des ragots, mais comment éviter la périphrase « colportant des ragots politiques » ? c'est lourd et trop long, ce n'est pas la physionomie de la phrase, d'où le recours à un verbe expressif qui a également l'avantage de jouer avec le complément et de créer une musique des mots qui vise à rendre compte aussi du bavardage de coulisse : « papotant politique », comme si l'on postillonnait.

Le traducteur est donc sans cesse amené à éclairer, à expliciter sa traduction et s'il ne le fait pas – ou pas assez – les correcteurs de maison d'édition le feront à sa place et les critiques littéraires lui en feraient reproche. Le traducteur est bien conscient qu'il écrit pour un lecteur à qui il tend ses mains tressées en courte échelle. Voici deux exemples qui me semblent caractéristiques de cette démarche : dans *¿Quién mató a Palomino Molero?* [*Qui a tué Palomino Molero?*] de Vargas Llosa, cette simple phrase : « *La noche estaba tibia, quieta y con muchas estrellas* », rendue

ainsi : « La nuit était tiède, tranquille et brillait de toutes ses étoiles ». Fallait-il préférer l'expression toute plate : « et avec beaucoup d'étoiles » ? Notons que même dans ce cas la traduction restait fautive, car il y a une sonorité, une musique entre « *muchas* » et « *estrellas* » qui est perdue dans « beaucoup d'étoiles » (et n'oublions jamais que le traducteur traduit à haute voix, pesant les mots, certes, mais aussi écoutant leur musique et leur rythme) ; autant tenter une expression qui, sans être baroque ni compliquée, dit la même chose d'une façon plus naturelle. Certes on va plus loin, on passe de « beaucoup » à « toutes » mais le résultat est le même, car en français nous savons bien que toutes les étoiles du ciel ne sont jamais que celles que l'on voit et pas réellement *toutes* les étoiles. Il s'agit, en somme, d'une convention du dire.

Deuxième exemple d'explicitation, dans *La tía Julia y el escribidor* [*La tante Julia et le scribouillard*], de Vargas Llosa, il est dit d'un personnage : « *Y el doctor Quinteros, en uno de esos arranques que le habían ganado el aprecio general, decidió que...* », rendu de la sorte : « Et le docteur Quinteros, dans un de ces élans de générosité qui lui avaient valu l'estime générale, décida que... ». On ajoute là réellement un complément d'explication ; « *arranques* » signifie « élans » sans plus, mais en français ça ne dit rien, ou pas assez. Il est clair qu'ici l'auteur faisait allusion aux « élans du cœur du docteur Quinteros », à ces « élans de générosité » ; sans ce petit coup de pouce, on ne comprend pas pourquoi il jouit de l'estime générale. Milan Kundera est sévère pour ce procédé, qui peut être affadissant, mais le traducteur garde sa conscience pour lui : celle d'avoir mieux servi le texte, de l'avoir, par l'ajout éclairant, mieux fait passer.

J'en viens, en dernier lieu, aux figures de compensation avec un seul exemple, tiré du même roman où le protagoniste évoque sa vie de patachon : « *de modo que yo andaba mucho en la calle, tomando cafecitos en Colmena* ». Quelle plaie, ces diminutifs qu'affectionnent de préférence les Péruviens et qui donnent à tout ce qu'ils disent une expressivité si particulière qu'ils ont, pour qualifier cette attitude, inventé un mot, « *la huachafería* », intraduisible, certes, quelque chose entre la prétention et le ridicule ! Rendre littéralement le texte en écrivant « prenant des petits cafés » est d'une platitude mortelle où toute cette expressivité justement se perd irrémédiablement. Alors, si l'on ne peut pas rendre un diminutif en affectant le mot d'un pareil suffixe, il faut compenser ailleurs, et c'est là que notre vice de la synonymisation est bien utile : oui, recourir ici à un verbe dont l'expressivité rendra compte de cette attitude du protagoniste passant des heures interminables dans les cafés : « de sorte que j'étais souvent

dehors à siroter des cafés à la Colmena » (notons au passage que « *en la calle* » – dans la rue – est tombé aussi au nom de l'économie des moyens pour devenir un simple « dehors »). Donc, « siroter » au lieu de prendre ou de boire, veut restituer à la phrase ce dont le diminutif affecté – « *cafecitos* » – la colorait. C'est du « beau style », sans doute, mais ce n'est sûrement pas une trahison, comme l'aurait été à coup sûr le calque littéral.

Un traducteur est bien, répétons-le, « producteur de texte » au même titre que l'auteur. C'est un « *escritor* », ou peut-être un « *escribidor* » – c'est selon. Sur le sens de ce dernier terme, je me souviens qu'une éminente universitaire m'avait reproché de n'avoir pas traduit « *escribidor* » par « écrivant », en recourant ainsi à la terminologie de Roland Barthes ; un mot si laid, terminé en nasale, là où l'espagnol est claironnant de vaine gloire ; qui peut, aujourd'hui, réfuter la traduction par, mot pareillement sonore et signifiant, « scribouillard » ? Au fond, on en a toujours voulu au traducteur d'être maître de son texte et, donc, de proposer à la place d'un original que la plupart ne pouvaient lire, une version qui était forcément la sienne, car elle était sa production, à lui, second auteur ou auteur autre d'un même texte. La modestie du traducteur, qui doit être réelle, car enfin il sait bien que l'auteur c'est l'autre, celui qu'il traduit, cette modestie ne doit en rien affecter son audace créatrice ou simplement son art de la transposition. Célèbre était chez Gallimard, dans ces caves où s'entassaient les volumes de la « Série Noire », un traducteur de renom qui, assis devant sa machine, lisait d'abord à haute voix une page de l'original puis, rejetant le livre et plissant les yeux, recrachait du bout des doigts une page entière qui, selon lui, devait dire la même chose dans l'autre langue. Mais, bien sûr, ce n'était pas tout à fait la même chose. Seul l'auteur a pouvoir de décider de l'adéquation d'une traduction à son original, et c'est justement ce qu'a fait Milan Kundera dans les derniers titres de son œuvre traduite du tchèque et révisée par ses soins : il prend bien soin d'écrire en avertissement à *L'immortalité* : « La traduction, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque », avertissement qu'il a, ensuite, étendu à l'ensemble de sa production en français : « Entre 1985 et 1987, les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque ». Du moment que c'est l'auteur qui le dit !... Il me semble naturel que, dans son désir forcené de paternité, l'auteur, non content d'avoir engendré une œuvre dans sa langue, se veuille aussi le géniteur de ses traductions. Nous avons vu cela jadis avec Cabrera Infante. C'est donc chose connue et avérée que cette hypertrophie de paternité chez un auteur qui souffre toujours, à l'avance, de savoir son enfant



défiguré dans ses vagabondages linguistiques, dans ces contrées étranges – *Die Fremde* – qui faisaient peur à Kafka. N'est-ce pas plus juste de considérer que le traducteur a aussi porté l'enfant dans sa chair, qu'un peu de sa propre chair et de son sang passent dans le fruit de ses entrailles ? Toute traduction n'est-elle pas l'enfant du traducteur, plutôt que le clone monstrueux de l'auteur ?

Je prendrai trois courts exemples, pour finir, d'un même texte vu par deux traducteurs différents, et l'on verra bien de quel poids pèse alors ce scribouillard du truchement. Honneur au grand Argentin Jorge Luis Borges, et ces deux longs vers :

« *En las letras de la rosa está la rosa*  
*Y todo el Nilo en la palabra Nilo* »

vers d'une extrême simplicité, rendue assez littéralement et justement par Roger Caillois :

« Dans les lettres du mot rose est la rose  
Et le Nil tout entier dans le mot Nil »

avec juste un brin d'explicitation dans « le mot rose » traduisant « *rosa* » et dans « tout entier » traduisant « *todo* ». Mais que penser de Néstor Ibarra qui nous propose cette monstrueuse prolifération :

« Dans les lettres de rose embaume la fleur rose  
Et le Nil entre en crue aux lettres du mot Nil » ?

Alors là, on dédiera avec plaisir ce déluge de paroles à Milan Kundera. Le traducteur ne peut pas tout faire et aller aussi loin dans l'interprétation, car enfin « embaume » et « entre en crue » ne figurent nullement dans l'original. Toute l'œuvre poétique de Borges traduite par Ibarra souffre de cette hypertrophie fleurie de celui qui, son traducteur français, se disait son ami. Mon Dieu, doit penser Borges dans sa tombe, gardez-moi de mes amis !

Un deuxième exemple, tiré d'un livre réputé intraduisible, le célèbre *Finnegans Wake*, de Joyce. La version publiée chez Gallimard par André du Bouchet en 1962 s'ouvre ainsi :

« Sandhyas ! Sandhyas ! Sandhyas ! Tôt le monde en basse ! Tôt le monde à aube ost. Ourrez ! Surrection. Oeireveille allo galobe d'épôle en pôle. O raillez, O ralliez, O ralliez ! Gomphanix, O ralliez ! A tout figne quasivif de l'oiseau. Mertez rubis en quête. Nue mer este pour l'Ossianie. Irci ! Irci ! Briquet, Briffaut, Brillard, Bégueur, Rador et Bavard. La brumée s'élave. »

Nous n'y comprenons goutte, évidemment, mais ce passage est d'autant plus intéressant qu'il vient à l'appui du nécessaire effort

d'éclaircissement, dans les limites de la fidélité à un texte foisonnant et prolifique. La version plus récente de Philippe Lavergne, publiée chez Gallimard en 1982 l'illustre par la présente traduction :

« Sanctus ! Sanctus ! Sanctus ! Appel à toutes à jour. J'appelle toutes les brebis à boire le jour. Orée ! Surrection ! Eireweeker s'adresse au bon peuple de Bludin. O raillez, O Railliez, O reillers ! Mes phlammes, oyez ! Ce qu'ensigne comme vie le Canaan sauvage. T'as gourdé tant d'histoires. As-tu vu l'Ossianie. Ici ! La voici ! C'est ça Tass, Patent office, avec AFPlouf et Reuters. Le brouillard s'élève. » C'est quand même plus clair, non ? et aussi déliant. Mais qui a trahi le plus ? bien malin qui le dira.

Peut-on prétendre encore, après cela, que le traducteur est un néant d'écriture ? Heureusement qu'il est là pour nous donner à lire et entendre l'indicible et l'abscons. Et pour clore ce panorama, rien de moins que Dostoïevski et ce fameux *Sous-sol* du Russe réfugié en bas, en cave, en souterrain, et qui contemple ses bobos et gratte ses croûtes. La version de la Pléiade en 1956, due à Boris de Schloezer, commence ainsi :

« Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant. Je suis un homme déplaisant. Je crois que j'ai une maladie de foie. D'ailleurs, je ne comprends absolument rien à ma maladie et ne sais même pas au juste où j'ai mal. »

Ce que rend André Markowicz dans sa version des *Carnets du sous-sol* – titre légèrement différent – de la sorte :

« Je suis un homme malade... Je suis un homme méchant (jusque-là c'est pareil, mais) Un homme repoussoir, voilà ce que je suis (avec une astucieuse inversion de la structure). De toute façon, ma maladie, je n'y comprends rien, j'ignore au juste ce qui me fait mal »

En somme, une autre mise en texte. Un peu plus bas on relèvera quelques différences notables comme : « Je pourrais donc ne pas être superstitieux, mais je le suis », que Markowicz écrit : « En plus, je suis superstitieux comme ce n'est pas permis ». Ou encore « Vous ne daignerez certainement pas le comprendre. Eh bien ! moi je le comprends », transformé – ou transfiguré – ainsi par Markowicz : « Ça, messieurs, je parie que c'est une chose que vous ne comprenez pas. Moi, si ! » Où l'on sent, bien sûr, que Markowicz est avant tout un traducteur de théâtre et qu'il mime, joue, interprète dans toute sa truculence son texte, allant inévitablement jusqu'au gros mot. Quand Schloezer écrit : « ce ne sont pas les médecins que j'embête en agissant aussi méchamment », lui il dit

carrément : « je sais parfaitement que ce ne sont pas les docteurs que j'emmerde... » Seulement le hic, c'est que si Markowicz traduit Tchekhov, cela donne un résultat tout aussi vif et truculent. Existe-t-il un prisme Markowicz ? je ne suis pas loin de le penser. Adieu le traducteur transparent comme le verre ! Néanmoins, ce très grand traducteur donne entièrement raison à Milan Kundera et justifie tout le propos de ce fameux chapitre des *Testaments trahis*, quand il proclame dans son édition d'Actes-Sud de *L'œuvre complète de Dostoïevski* :

« Les traducteurs ont toujours *amélioré* son texte, ont toujours voulu le ramener vers une norme française. C'était, je crois, un contresens, peut-être indispensable dans un premier temps pour faire accepter un auteur, mais inutile aujourd'hui, s'agissant d'un écrivain qui fait de la haine de *l'élégance* une doctrine de renaissance du peuple russe. »

En vérité, ces nombreux et plaisants exemples le prouvent, le traducteur doit s'imposer, dans l'acte d'écriture, non par-dessus le texte de son auteur, mais à l'intérieur, dans ses replis profonds et dans sa respiration, dans son souffle, sans rien renier ni trahir, mais sans servilité non plus, en faisant valoir sa voix, ses choix, ses partis pris de traduction qui, nous venons de le voir, sont aussi divers qu'il y a de traducteurs. Et c'est tant mieux, car pourquoi ne pas considérer le traducteur, en l'élevant à la dignité de l'artiste, comme un interprète et, pourquoi pas, un virtuose choisissant son clavier et jouant une partition en y ajoutant, forcément de son cru, une cadence ? Comme le soliste d'un concerto. Acceptons donc, à l'encontre des exigences étriquées et des a priori fallacieux sur la traduction, l'idée que le traducteur est aussi un être libre, un artiste épanoui, un écrivain heureux.