

TRADUIRE LES CONTRAINTES : Autour de Perec

Si la traduction peut être considérée comme une forme d'écriture sous contrainte – et quelle contrainte que celle de l'original ! – il n'est pas surprenant que des écrivains pour qui le processus créatif s'est souvent confondu avec le défi des contraintes formelles qu'ils s'imposaient, se soient intéressés à la traduction littéraire. Georges Perec a même carrément franchi le pas en se faisant le traducteur d'œuvres de l'écrivain américain Harry Mathews, son ami et complice de l'OuLiPo. Il nous a donc semblé pertinent de mettre en parallèle les réflexions de David Bellos, traducteur de La Vie mode d'emploi en anglais, concernant la traduction des contraintes, et celles d'Isabelle Vanderschelden étudiant les stratégies mises en œuvre par Georges Perec traducteur de Tlooth (en français, Les Verts champs de moutarde de l'Afghanistan).

A propos de Perec encore, signalons que David Bellos est également l'auteur d'une biographie intitulée Georges Perec, A Life in Words, à paraître au printemps, en anglais chez Harvill, et en français, au Seuil, dans la traduction de Françoise Cartano.

David Bellos

**Appropriation, imitation,
traduction**
Réflexions à propos de la version anglaise de
La Vie mode d'emploi,
de Georges Perec

La Vie mode d'emploi est un roman « à contrainte forte », c'est-à-dire un texte construit selon un schéma rigoureux qui influe de façon significative sur sa forme. Les problèmes qu'il pose à son traducteur sont donc en principe semblables aux difficultés auxquelles est confronté un traducteur de Racine ou de bande dessinée : en termes généraux, il s'agit d'un compromis ou, mieux, d'une négociation entre traduction et imitation – entre le transfert de la signification sémantique du texte de départ et la simulation sinon de sa forme, du moins du geste formel qui a présidé à sa composition. Mais le texte de Perec est en même temps très différent du commun des textes à contrainte forte. Il n'est pas constitué de formes régulières héritées d'une longue tradition, comme par exemple une pièce de théâtre en alexandrins ; il ne possède pas non plus de limitations explicites au niveau du signifiant, comme une bande dessinée dont les « bulles » à traduire ont un nombre prédéterminé de millimètres carrés. Les contraintes qui le régissent sont de type « une fois pour toutes » ; elles ont été concoctées pour ce roman et pas pour autre chose, et si l'auteur n'avait pas choisi de les divulguer lui-même en partie, elles seraient sans doute restées très largement secrètes. Le lecteur non averti ne « lit » pas, ne *peut* pas lire ce qui fait la « difficulté » de *La Vie mode d'emploi*, pour la bonne raison que l'auteur a caché son jeu avec un art suprême. Il nous donne un roman qui se lit comme un roman, qui contient des histoires emboîtées dans d'autres histoires, un roman qui amuse, qui instruit ou qui ennuie, tout comme un roman de Lesage, de Mann ou de Nabokov. De quel côté doit

pencher le traducteur : du côté du respect de la narration, ou du côté du respect de la « machine » qui, selon Perec, a généré sinon la totalité, du moins de grands pans de son chef-d'œuvre ? Dans cette situation ambiguë, le choix du traducteur entre *traduction* et *imitation* constitue dès le départ, qu'il le veuille ou non, un acte d'*appropriation*.

Il existe des traductions de *La Vie mode d'emploi* faites par des traducteurs qui se sont passionnés pour la narration de Perec et qui tout au long de leur travail n'ont même pas soupçonné l'existence des contraintes formelles qui jouent sur la composition, la matière et l'ordre des chapitres, ni des surcontraintes qui sont responsables de plusieurs aspects autrement mystérieux du texte de départ (1). Quoi qu'en disent les spécialistes autoproclamés de la chose perecquienne à Paris, ces traductions-là ne constituent pas des trahisons ou des détournements du texte. Perec a mis un soin extrême à rendre possible précisément ce type de lecture non-formaliste. La traduction sémantique d'un texte à contrainte forte (tout comme une version en prose d'un poème en vers) est évidemment recevable ; on pourrait même dire que les traductions de ce type confirment et font s'épanouir les présupposés théoriques de l'écriture à contraintes qui, sinon, seraient beaucoup moins intéressants même pour les spécialistes.

Mon geste de traducteur fut différent. Fasciné par *La Vie mode d'emploi* dès ma première lecture, j'ai senti confusément que le roman était aussi un puzzle, un jeu, une poupée russe tellement sophistiquée que je n'arriverais jamais à la démonter tout à fait. J'ai entrepris la traduction de *La Vie mode d'emploi* pour la provocation qu'elle constituait, pour maîtriser une machine dont les tenants et aboutissants s'éloignaient à chaque fois que je croyais m'en approcher. Ce rapport entre le traducteur et le texte est probablement inhabituel. Il est évident que le geste d'un traducteur qui cherche à se rendre maître des structures d'un texte en le traduisant mérite aussi le nom d'*appropriation*.

Appropriation et *imitation* se situent dans la zone frontalière de la traduction ; et une police des frontières passablement hypocrite subsiste en chacun de nous. Mon propos n'est pas de réhabiliter l'appropriation ou l'imitation, mais de montrer, à travers l'exemple unique et sans doute extrême de la traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi*, que la traduction ne peut vivre à l'intérieur de frontières complètement fermées.

(1) *Животът. Начин на употреба* . trad. Boiana Petrova, Sofia, Narodna Kultura, 1980 ; *La Vita istruzioni per l'uso*, trad. Daniella Selvatico Estense, Milan, Rizzoli, 1984.

Aux pages 102-106 de *La Vie mode d'emploi* (2) se trouve un extrait du catalogue de vente de l'entreprise d'outillerie de bricolage de Madame Moreau ; on trouvera aux pages 70-73 de *Life A User's Manual* (3) un texte qui a l'air d'en être la traduction. De l'aveu de l'auteur, le texte original fut lui-même « bricolé » à partir d'un catalogue de Manufrance : Perec a découpé les descriptions techniques avec des ciseaux, arrangé les coupures dans l'ordre qui lui convenait et, en retapant ces « readymades », ajouté à la fin de chaque article « Garantie totale un an », comme un refrain. Le résultat est une sorte de poème créé, non pas par accident, mais par une volonté très précise de montrer le potentiel poétique de la vie moderne. La version anglaise est une imitation, non pas du texte de Perec, mais du geste qui l'a fabriqué. J'ai découpé un catalogue Black & Decker, avec des conséquences non préméditées mais néanmoins poétiques et réalistes à la fois : notamment, la coexistence de mesures métriques et de mesures impériales, et ce parfois dans la description d'un même objet. Cet « excédent » de signification (car ce mélange de pouces et de centimètres a déjà acquis une charge nostalgique qui fait revivre l'Angleterre d'antan) est précisément l'enjeu de l'écriture à contrainte forte et des présupposés de la littérature potentielle. Il constitue de toute évidence une « mauvaise » traduction au sens ordinaire, puisque le texte anglais ne dit pas tout à fait la même chose que le texte français. (L'incohérence des mesures a d'ailleurs failli disparaître sous le crayon rigoureux de la correctrice américaine de mon manuscrit !) Parce que chez moi aussi subsiste une police des frontières, je me suis cru obligé de retravailler cette imitation afin qu'elle ressemble davantage à une traduction. Ce faisant, je suis tombé comme par hasard sur une autre tactique de la littérature potentielle, le procédé qui s'appelle le *Canada Dry* : un texte qui a tout l'air d'être « à contrainte » mais dont personne ne peut dire en quoi consiste la contrainte (4). Le poème du bricolage dans la version anglaise représente, si l'on veut, le *Canada Dry* de la traduction.

Au chapitre LI de *La Vie mode d'emploi*, le peintre Valène, qui est en quelque sorte le narrateur de l'histoire centrale du livre, donne la liste des éléments qu'il a l'intention de représenter dans le tableau qu'il projette de

(2) Première édition, Hachette, 1978. Toutes les éditions ultérieures (Hachette et Livre de Poche) ont la même pagination.

(3) Première édition, Londres, Harvill, 1987. Toutes les éditions ultérieures (chez David R. Godine, aux USA ; chez Harvill Paperbacks, en Angleterre) ont la même pagination.

(4) Les « parapétories » fournissent un échantillon de *Canada Dry* : ce sont des phrases qui ont l'air d'être des contrepétories, mais n'en sont pas. Par exemple : « Le page remercie la Duchesse pour l'avoir fait mander ».

peindre de l'immeuble où il vit et qui est précisément celui où est situé tout le roman. Ce sera une toile très grande et fort détaillée où l'on verra tout – jusqu'aux deux cache-pots cylindriques du Docteur Dinteville, les quatre calendriers de Cinoc, les babouches rapportées à Mademoiselle Crespi par Béatrice Breidel, etc., et « tout autour, la longue cohorte des personnages, avec leur histoire, leur passé, leurs légendes » (p. 292). La liste qui suit a ceci de particulier que chacun de ses éléments est numéroté (cela va de 1 à 179) et possède une régularité rythmique et stylistique : à quelques exceptions près, les éléments de ce « Compendium » sont des phrases participiales (« L'amie d'enfance relisant les biographies de ses enfants ») qui ne précisent pas le nom du personnage dont il s'agit (« Le faiseur de puzzle s'acharnant dans des parties de jacquet »). Cela a donc l'air d'être un puzzle, du genre : devinez de qui je parle, puzzle que le lecteur ne saura résoudre sans lire le reste du livre, puisque le « Compendium » se situe à peu près au milieu du texte et que les personnages ainsi « résumés » viennent indifféremment des chapitres précédents et des chapitres suivants. Mais ces régularités visibles, que le traducteur aura de toute façon beaucoup de mal à simuler, ne sont là que pour détourner le regard de la régularité compositionnelle de ce poème qui est à la fois invisible et flagrante. Chaque ligne (sauf exception probablement involontaire) comprend 60 signes typographiques, les signes de ponctuation et les espaces comptant comme des signes, comme sur une machine à écrire sans espacement proportionnel. Mais il y a pire, ou plus. Les 179 vers sont groupés en trois strophes, respectivement de 60, 60 et 59 vers, ce qui fait que chaque strophe (sauf la dernière, qui « boîte ») est un carré de signes de 60 sur 60. Cette forme, qui n'est pas sans ressemblance avec la contrainte fondamentale qui régit l'ordre compositionnel du livre entier (un carré de 10 sur 10), permet évidemment un ornement supplémentaire, une « supercontrainte » qui donne peut-être la clé non seulement du « Compendium » mais du livre et, qui sait, de l'œuvre entier de Georges Perec. Car si l'on regarde de près, on verra que le 60^e caractère du vers 1 est le même, dans chaque groupe, que le 59^e caractère du vers 2, le 58^e du vers 3, et ainsi de suite jusqu'au second caractère du vers 59 et au premier caractère du vers 60. Le « Compendium » n'est donc pas seulement une série de 179 énigmes narratives écrites sans verbe conjugué dans un mode personnel et sans le nom des personnages concernés, mais un énorme acrostiche de type senestro-descendant qui épelle, soixante fois ou presque, en toutes lettres, le mot AME.

Traduire un texte à contrainte forte de ce type peut sembler une folie, et même une folie dangereuse. Cependant, dès que les clés sont fournies au traducteur (et c'est Perec lui-même qui les a fournies à son traducteur

allemand, qui à son tour me les a passées), il faudrait un parti-pris extraordinairement ferme pour ne pas essayer d'imiter ce texte qui est, matériellement et moralement, le centre du livre.

Au départ, je me suis limité à deux heures de « Compendium » par jour, avec une perspective de trois mois de travail à ce rythme pour en venir à bout. Mes premières tentatives, fondées sur la notion de traduction, ont échoué : je n'arrivais ni à tomber juste sur les soixante signes, ni à placer la lettre magique là où il fallait. J'ai donc abandonné par force la méthode normale en traduction, qui est de bien lire et relire le texte de départ. Grâce au hasard qui a mis devant mes yeux la thèse (encore inédite) de Michel Guillaume, j'ai repéré dans le roman chacun des épisodes dont les vers du compendium représentent autant de résumés. J'ai relu les épisodes non pas dans l'original mais dans la traduction déjà faite ou en cours de fabrication, et j'ai fait mes propres résumés, écrivant au crayon sur du papier à carreaux préalablement numérotés de 1 à 60. Petit à petit, j'ai appris à écrire des phrases participiales sans nom propre en soixante signes. Après un apprentissage pénible, calqué sur ce que j'imaginai avoir été l'apprentissage de Perec, cela a démarré, et, l'imitation du geste devenant une véritable appropriation du texte, j'ai pu terminer cette traduction « impossible » très vite, dans une sorte d'ivresse sexagésimale. En fait, je n'avais à la fin aucune envie de terminer : j'étais devenu capable de pondre des expressions de 60 signes bien au-delà des 179 qu'il fallait.

Il n'y a pas de mot anglais synonyme d'AME en trois caractères. J'aurais pu inventer encore une soixantaine de vers pour permettre un acrostiche de 239 vers sur SOUL ; mais là on aurait hurlé : appropriation ! Le mot que j'ai choisi de représenter dans l'acrostiche anglais se défend donc non pas comme une traduction de l'« âme » de Perec, mais par sa conformité en nombre de lettres. L'idée m'en a peut-être été soufflée par le « Ich » de la traduction allemande, approuvé par Perec avant sa mort, ou bien par ma femme (qui est psychologue), ou bien par mon propre souvenir (d'ailleurs erroné) de l'inscription d'un tableau célèbre de Poussin. Mais je constate que dans cette re-création d'un texte à contrainte forte je me suis inscrit moi-même, et que le EGO de l'acrostiche anglais est *aussi* la trace d'une appropriation personnelle.

La traduction de textes à contraintes vraiment fortes passe nécessairement par l'imitation, dès que l'on choisit d'entrer dans le jeu de leur construction. L'imitation intense et difficile comme celle qui m'a permis de fabriquer la version anglaise de l'acrostiche devient, qu'on le veuille ou non,

une appropriation : mais je ne me suis approprié le texte de Perec que dans la mesure où la « machine » de Perec a pris possession de moi.

Un autre exemple d'imitation qui va plus loin que l'original est fourni par « 53 jours », le roman policier que Perec a laissé inachevé à sa mort et qui vient de paraître en version anglaise. Au chapitre 8, le narrateur compare un texte avec sa variante et s'aperçoit que la différence entre les deux ne porte que sur douze mots, de douze lettres chacun. Pour voir plus clair dans ce qui pourrait être un indice de taille, il transcrit les douze mots de la version originale et les met en regard des douze mots du texte « variant » ; mais le narrateur n'y trouve pas la clé qu'il cherche, et la piste est abandonnée. Le traducteur d'un acrostiche géant est prédisposé à lire des carrés de lettres en diagonale. Perec a bien mis un indice dans ce petit exercice d'écriture : les douze mots de l'original donnent, en diagonale et en commençant cette fois en haut à gauche, LACHARTREUSE, explication indirecte de toutes les allusions stendhaliennes qui parsèment son texte (5). La difficulté que présente la traduction d'un texte même court en utilisant des mots de la même longueur que les mots du texte de départ et, de surcroît, des mots qui, placés les uns sous les autres, donnent le même acrostiche sur LACHARTREUSE, est telle qu'une fois le problème résolu, on peut par définition aller plus loin. On devient comme un trapéziste qui ne voudrait plus redescendre ; et, consciemment cette fois, je suis allé plus loin que Perec en faisant que les douze mots variants composent eux aussi un acrostiche dont l'immodestie paraîtra sans doute tout à fait déplacée à certains. Mon filet de sécurité, bien sûr, est que personne, ou presque, ne s'en rendra compte.

L	A	M	E	N	T	A	T	I	O	N	S	B	E	N	E	D	I	C	T	I	O	N	S
C	A	L	L	I	G	R	A	P	H	E	R	P	E	N	C	R	A	F	T	S	M	A	N
F	A	C	U	P	R	O	S	E	T	T	E	K	A	L	E	I	D	O	S	C	O	P	E
S	A	C	H	E	R	M	A	S	O	C	H	C	A	R	L	O	F	R	U	G	O	N	I
M	O	R	T	A	R	B	A	R	R	E	L	D	E	D	I	O	N	B	O	U	T	O	N
N	E	W	Y	O	R	K	T	I	M	E	S	S	M	I	T	H	S	W	E	E	K	L	Y
E	X	O	R	B	I	T	A	N	T	L	Y	T	O	O	E	V	I	D	E	N	T	L	Y
C	R	A	F	T	Y	A	R	T	F	U	L	S	T	U	P	I	D	F	U	T	I	L	E
H	U	N	D	R	E	D	M	E	T	R	E	T	R	A	M	P	O	L	I	N	I	N	G
H	A	M	P	T	O	N	C	O	U	R	T	T	R	I	P	O	L	I	T	A	N	I	A
C	L	E	A	R	L	Y	G	U	E	S	S	A	L	M	O	S	T	I	N	T	U	I	T
F	O	R	T	D	E	F	R	A	N	C	E	N	O	R	T	H	D	E	T	R	O	I	T

(5) Les éditeurs du texte français, Harry Mathews et Jacques Roubaud, n'ont pas remarqué l'acrostiche, qui n'est guère lisible dans l'édition française (POL, 1989), puisqu'il est imprimé sur deux pages (99-100).

La traduction anglaise de *La Vie mode d'emploi* a été vivement contestée des deux côtés de la Manche, et dans les deux cas la contestation a porté entre autres sur les effets de mon imitation du procédé citationnel de Perec. Dans chaque chapitre de ce roman se trouvent en principe deux passages recopiés (avec ou sans petites modifications) des ouvrages de vingt auteurs. Bon nombre de ces auteurs sont de langue anglaise, et d'autres sont bien connus en traduction anglaise. Encore une fois, j'ai choisi ici de respecter, non le texte de Perec, mais son procédé : j'ai inscrit dans la version anglaise les phrases correspondantes des textes originaux, dans le cas des auteurs de langue anglaise, ou des traductions existantes. Comme dans l'acrostiche du chapitre 51, ce choix du niveau d'imitation ne correspond ni aux normes de la traduction professionnelle (on donne les originaux des citations données comme telles, pas des plagiats !) ni à une soumission exagérée au texte de départ. Il provient d'une motivation profonde qui, toute rationalisation faite, relevait d'une volonté d'appropriation.

L'imitation du procédé citationnel produit dans la version anglaise des effets de surface très différents des effets stylistiques de Perec, et ce pour des raisons que l'on peut rendre explicites. L'original, si l'on peut encore se servir de ce terme pour un roman fait en grande partie de « readymades », est tissé de fils qui sont eux-mêmes en grande partie des traductions, et la traduction, comme l'on sait, normalise les écarts stylistiques : les écarts stylistiques seront donc plus grands dans une « traduction » qui tisse son texte à partir d'« originaux ». En second lieu, Perec avait l'art de cacher par toutes sortes d'astuces d'écriture la présence de citations qui, sinon, auraient été trop visiblement « différentes » du style qui les entoure ; mais cet art sert à cacher les citations qui seraient visibles en français (par exemple, Rabelais), non pas celles qui sont visibles en anglais. Troisièmement, les différences en anglais entre Nabokov et Sterne dans l'original, entre Borges et Rabelais en traduction, et entre James Joyce et n'importe qui, sont beaucoup plus grandes au niveau stylistique (et même orthographique) qu'en français, langue plus standardisée et moins riche en dialectes écrits que l'anglais. Le résultat inéluctable et prévisible dès le choix de l'imitation du procédé est que *Life A User's Manual* est moins uni dans son ton que *La Vie mode d'emploi*. Preuve éclatante de sa vaste culture littéraire, Gabriel Josipovici, professeur de littérature anglaise et grand connaisseur de littérature européenne, s'est aperçu tout de suite de cette différence majeure entre *Life A User's Manual* et le livre dont il prétend être la traduction. Mais, preuve également de la vertu de l'imitation du geste de Perec, Josipovici ne s'est pas rendu compte de la raison de son agacement devant les sauts

stylistiques de cette traduction. Car chacun des passages qu'il cite à l'appui de sa conviction que la traduction trahit l'art de Perec (6) n'a pas été écrit par le traducteur, mais par... James Joyce. Cinq ans ont passé depuis ce débat assez animé dans le *Times Literary Supplement*, et c'est peut-être le moment de réfléchir sur sa signification. Il aurait été pour moi impensable de retraduire James Joyce en anglais dès que la connaissance de l'original m'était donnée ; impensable aussi d'arranger une phrase de Joyce pour qu'elle ressemble à sa traduction française. Le choix du traducteur de respecter le procédé de Perec entraîne inévitablement un non-respect du ton de l'original.

Si l'imitation du procédé citationnel a suscité des critiques à l'encontre du texte d'arrivée, lequel en vérité n'a pas le style uni et agréable que l'on attend d'un traducteur littéraire haut de gamme, d'autres types d'imitation ont provoqué le mécontentement des gardiens de la flamme perecquienne à Paris. Le texte français contient de nombreux clins d'œil destinés à aider le lecteur à résoudre le puzzle des passages qu'il aurait peut-être vaguement reconnus, comme s'il les avait lus quelque part. La plupart de ces clins d'œil reposent sur une connaissance supposée de la culture française et sont donc moins lisibles, ou pas lisibles du tout, par le lecteur anglophone, même fort cultivé. Suivant le principe généralement admis de la compensation, j'en ai donc rajouté des miens. Par exemple, à la page 363 de *La Vie mode d'emploi*, Perec donne une liste d'auteurs (passablement obscurs) consultés par Cinoc ; j'ai ajouté à cette liste (page 289 de la version anglaise) le nom de Sterne, qui n'a rien à y voir sauf pour annoncer que le passage qui suit (d'une orthographe bizarre) est directement repris de *Tristram Shandy*. Il y a peut-être une douzaine de secrets « suppléments du traducteur » de ce genre dans le livre, et, à bien des égards, mes critiques français ont parfaitement raison de dire que ma traduction n'est pas correcte et ne passerait absolument pas au CAPES. Ce n'était pas le but recherché !

Je me suis permis, dans ce long travail, une seule insertion personnelle tout à fait arbitraire. Une liste de dramaturges oubliés du XVIII^e siècle français qui méritent d'être redécouverts, selon un des personnages de Perec, contient une douzaine de noms « vrais » et un seul qui est un « faux », le nom d'une personne contemporaine bien réelle qui était très chère à Perec. Le faux est parfaitement invisible à tout lecteur qui ne serait pas spécialiste des fonds obscurs du théâtre postclassique et préromantique, et je l'ai

(6) *Times Literary Supplement*, n° 4413 (30 octobre 1987), pp. 1191-2 ; n° 4415 (13 novembre 1987), p. 1251, etc.

remplacé par un « faux » de ma propre invention qui, à la différence du faux de Perec, a tout l'air d'être une astuce de lycéen. Mon invention a été citée plus d'une fois dans la presse anglophone comme un exemple de l'humour de Perec. (Il est possible, bien sûr, que les critiques en question considéraient les noms *vrais* de la liste comme d'autres exemples de l'humour onomastique de l'auteur). En fait, seul l'Index de l'édition anglaise contient dans les prénoms et les dates de l'inexistant dramaturge Malte d'Istillerie la trace de trois personnes qui me sont chères.

Life A User's Manual est évidemment une traduction *fautive* de *La Vie mode d'emploi* selon la morale habituelle de la traductologie. Elle est impropre parce que je me suis permis des incursions dans la zone dangereuse de l'*imitation*. L'*imitation*, pour peu qu'elle soit faite avec constance et bonne foi, mène inexorablement à une *appropriation* du texte de départ, c'est-à-dire transforme l'acte de traduire en acte d'écriture autonome. Il me semble que ce résultat est assez conforme à l'ambition de l'écriture à contrainte forte, que ce soit dans le domaine de la traduction, de l'enseignement, ou simplement de la lecture. Le roman de Perec invite et provoque une lecture qui est en même temps réécriture ; il est de toute façon construit selon le modèle de la réécriture ; et mes gestes d'*imitation* et d'*appropriation*, pour arbitraires qu'ils fussent dans mon esprit, retrouvent en fin de compte quelque chose que l'on pourrait appeler, non le sens du texte, mais la leçon de l'auteur.

Il me semble qu'il y a là matière à réflexion du côté de la théorie de la traduction, qu'il faudrait sortir quelque peu de son ornière habituelle, utilitaire et excessivement sémantique. « On n'écrit pas pour emmieller le monde », disait le sage Raymond Queneau. On ne traduit pas non plus pour s'assombrir, pourrait répondre un traducteur de textes à contrainte forte. Le recours à l'*imitation* n'est peut-être pas tout à fait légitime ; mais si celle-ci permet au lecteur de la traduction d'entrer dans la fabrique de la littérature, elle n'est peut-être pas tout à fait inutile.