

William Desmond

## **Enjeux de la traduction, enjeux d'une traduction**

### *Enjeux de la traduction*

Après avoir réfléchi, pendant des années, sur la pratique de la traduction, et même commis un certain nombre d'articles sur le sujet ; après avoir fait quelques intrusions dans la traductologie ; après, enfin, près de deux cent livres traduits, j'ai l'impression de ne pas être tellement plus avancé.

D'ailleurs, c'est ça : je n'ai que des impressions.

Impression récurrente d'être en dessous du compte. Que j'aurais pu faire mieux.

Impression, par moments, de faire des choses qui vont dans le sens de ce qui est recommandé par la littérature consacrée à la traduction (mais je ne suis pas toujours sûr d'avoir compris ce qui est recommandé) ; impression plus fréquente du contraire : que, quoi que je fasse, ce n'est jamais tout à fait « ça ».

C'est ainsi que, si j'ai bien compris le cœur de la problématique de Meschonnic dans *Poétique de la traduction*, une « véritable » traduction doit être une recreation au point de devenir paradigmatique – d'où l'inutilité des retraductions quand la traduction est vraiment réussie. Qu'un texte ne soit pas retraduit devient ainsi la pierre de touche de son excellence. Diable. Je vais devoir attendre ma mort, et l'éventuelle non-retraduction de ce que j'ai traduit pour savoir si telle ou telle de mes traductions a été réussie. Frustrant, non ? D'autant que je ne dois pas me faire d'illusions : la majorité des textes que j'ai traduits ont, de toute façon, peu de chances d'être retraduits.

J'ai glosé ailleurs sur un aspect à mes yeux fondamental de l'acte de traduire, essayant de comprendre ce qui se passait quand je lisais une phrase

en anglais pour en écrire une tout de suite après en français. J'insistais alors sur la notion de sens : le texte anglais aurait été le doigt qui me montre la lune (le sens) et je dois tendre un doigt « français » vers ce même sens. Conscient de ce que cette image avait de réducteur, j'ajoutais que l'on ne traduit pas que le sens ; qu'un bon texte trimballe bien autre chose que le sens littéral ; qu'il ouvre toutes sortes de voies, provoque toutes sortes d'émotions, etc. Un bon texte est riche de tout ce qu'il ne dit pas explicitement mais à quoi renvoie, avec plus ou moins de subtilité, ce qui est énoncé et la manière dont il est énoncé. C'était ce que j'appelais, faute de mieux, une « nébuleuse de sens » qu'il nous fallait restituer en traduisant.

Ce qui complique la chose, c'est que nous devons non seulement restituer cette polysémie de la manière la plus parfaite possible, afin que le lecteur puisse avoir accès à tout ce que l'auteur a pu suggérer sans le dire, mais en outre, il faut le faire en s'efforçant de garder la note d'exotisme, sinon la foncière étrangeté, que ne peut pas ne pas présenter un texte écrit dans une autre langue, c'est-à-dire issu d'une autre culture. J'en étais resté là de mes réflexions, même si j'étais loin d'en être satisfait.

Mais voilà, à en croire notamment Meschonnic et Berman, une traduction réussie serait, dans notre langue, un texte qui rendrait ce que celui de la langue de départ avait « d'inouï » dans la langue en question. Un authentique texte littéraire, disent-ils, est l'irruption de quelque chose de fondamentalement nouveau dans une langue et qui donc la malmène passablement ; or, trop souvent, on nous demande d'écrire en « bon français » ce qui revient précisément à raboter toutes ces aspérités dans lesquelles tient une bonne partie de l'originalité du texte de départ.

Voilà un paragraphe qui appelle quelques commentaires.

En premier lieu, *qui* est juge de la nouveauté radicale d'un texte ? *Qui* décrète que celui-ci est « authentiquement littéraire » alors que celui-là ne l'est pas ? Question d'autant plus intéressante qu'on ne peut pas répondre benoîtement : « personne ». Car la littérarité d'un texte fait bien l'objet d'un jugement – qui plus est, d'un jugement pratiquement sans appel : celui de la postérité. Seuls les grands textes, en effet, surnagent sur le torrent qui emporte tout le reste : le temps. La difficulté étant qu'il faut parfois un siècle, sinon deux, pour qu'un consensus s'établisse. Il peut aussi y avoir des oublis (et des réhabilitations) et des disparitions (quelle vision aurions-nous du théâtre grec ancien si l'intégralité des comédies de Ménandre nous était parvenue ?). Si bien que lorsqu'on nous propose un texte qu'on nous dit génial, innovant, sans précédent, comme étant une vision unique des choses, il s'agit forcément d'un jugement prématuré. On peut se faire piéger par une originalité de pacotille, des trouvailles verbales sans lendemain, une intrigue

misant sur les nouveautés technologiques (voyez à quelle vitesse a vieilli la science-fiction !) ou que sais-je encore. Les auteurs les plus célèbres d'une époque tombent parfois dans un oubli quasi-total.

Quant à la notion de « bon français », en second lieu, nous savons tous, nous traducteurs, ce qu'elle signifie dans la bouche de l'éditeur qui l'emploie : pour l'essentiel une langue dépourvue de la moindre originalité. On nous somme d'employer un vocabulaire, des expressions, des images, des métaphores et des constructions grammaticales qui ont fait leurs preuves – et surtout, pas de néologismes ! Autrement dit, si l'on pousse la chose à l'extrême, vous devez pratiquer une langue cadavérisées<sup>1</sup>, mes amis ; tout ce qui est dans le grand Larousse et dans le manuel de grammaire à l'attention des maîtres d'école, et seulement ce qui est dans le grand Larousse et dans la grammaire. Et n'en avons-nous pas lu, sinon commis, de ces textes insipides auxquels on ne peut rien reprocher sinon l'ennui de bon ton qui s'en dégage ? D'autant que si l'on va par là, j'estime, à titre personnel, que le français n'a jamais été aussi admirable qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est mon droit, mais on a aussi le droit de préférer celui du siècle précédent, ou du suivant, ou encore celui de Proust ou de Céline. Sauf qu'admirateur du style de Voltaire et de Diderot, je me garde bien de tenter d'écrire comme eux et pas seulement parce que j'en serais bien incapable, pour commencer. La notion de « bon français » est d'une absolue inanité, puisqu'elle évolue au gré des avatars de l'histoire, et que jamais académie n'y a changé quoi que ce soit.

Si bien que si l'on n'est jamais sûr d'avoir un chef-d'œuvre de la littérature à traduire dans l'esprit de cette inaccessible traduction de la Bible dont rêvait Meschonnic, nous aurions tout de même le devoir de faire passer en français non seulement la nébuleuse de sens dont j'ai parlé plus haut, mais encore l'irréductibilité du texte à sa propre langue et donc à la nôtre.

Son *ovnicité*, si l'on me permet ce nouveau néologisme.<sup>2</sup>

Il faut enfin rappeler, en troisième lieu, que la plupart du temps nous ne traduisons ni Shakespeare, ni Cervantès, ni Dante, ni Goethe. Les

(1) Je me rends compte en me relisant que cette formule est l'exemple typique de la revendication que sous-tend ma critique : j'avais tout d'abord écrit morte, mais j'ai aussitôt corrigé par ce néologisme, non pas pour faire mon intéressant, mais parce qu'ici, il fait diablement sens : « morte » renvoie à une langue qui n'est plus employée, qui est entièrement figée ; son emploi est passif ; écrire *cadavérisée*, c'est au contraire montrer que c'est notre activité d'écrivain-écrivain-en-bon-français qui tue la langue vivante au profit d'une représentation définitive (c'est-à-dire totalitaire) de celle-ci. J'aurais pu écrire embaumée, mais il y a trop d'autres connotations.

(2) J'ai lu (je ne sais plus où, pardon pour l'auteur) l'expression *objet littéraire non identifié* et il faudrait donc écrire *olnicité*...

traducteurs professionnels que nous sommes doivent avoir un arc multicoloré et être capables de traduire des textes n'ayant pas tous les mêmes ambitions (restons courtois). Le polar, par exemple, a explosé en tant que genre et se fond dans la littérature dite « générale », et certains sont indiscutablement de la vraie littérature. Mais parmi ces textes, beaucoup sont avant tout de bonnes histoires bien ficelées, sans plus ; l'auteur y appose certainement sa marque personnelle, sans qu'on puisse dire pour cela qu'il a un style, une originalité réelle. Devons-nous faire *mieux* que lui ? Poser la question suffit à en montrer l'absurdité.

Et il y a les textes non littéraires : essais, documents. La plupart du temps, leurs auteurs ne visent qu'à expliquer, analyser, démontrer ; la seule exigence est alors celle de la clarté et de la rigueur. Il arrive qu'ils aient aussi un style ; leur irréductibilité aux normes de la langue n'est cependant pas dans l'emploi inédit qu'ils en font – ce n'est en aucun cas un enjeu pour eux puisque ce qui compte à leurs yeux, avant tout, est la nouveauté de leurs idées. Ils doivent même faire attention à utiliser une langue *conventionnelle* s'ils veulent être sûrs d'être compris et n'introduire de néologismes qu'à dose homéopathique, s'ils en ont besoin pour leur démonstration (cf. *ovnicité*). J'aimerais avoir le sentiment des traductologues sur cette question.

Si bien que les enjeux de la traduction me paraissent relever d'un horizon aussi fuyant et aussi peu accessible que le chef-d'œuvre absolu dont rêvent tous les artistes.

### *Les enjeux d'une traduction*

Donc nous sommes très rarement confrontés (jamais, pour la plupart d'entre nous) à des textes du calibre de ceux de Shakespeare, Goethe, Dante ou Cervantès.

N'empêche : presque toutes les discussions théoriques sur la traduction donnent l'impression de partir du principe que c'est à un « grand texte » que nous avons affaire, un texte devant lequel nous, traducteurs, ne sommes que pécores voulant se faire aussi grosses que le bœuf et que nous devrions aborder à genoux, après de longues ablutions, incantations et offrandes aux mânes du grand homme qui en est l'auteur.

J'admets que l'on soit pris sinon de vapeurs, du moins d'une certaine angoisse quand on vous demande de retraduire l'un des auteurs cités plus haut ; disons que ça ne fait pas de mal et contribue à la concentration.

Mais *quid* du petit polar sympa, du compendium sur les plantes médicinales, du livre de recettes de cuisine, de l'essai sur Heidegger ou sur le Tour de France, du nouveau point de vue sur les Croisades ou l'homéopathie, du traité d'économie ? Comment doit-on aborder ces textes

qui – et c'est de ce constat et de nulle part ailleurs qu'il nous faut partir – ne sont pas forcément mauvais sans être à proprement parler de la littérature, même si on a vu que la définition de celle-ci était problématique ?

En bon paresseux mal guéri, je me suis longtemps contenté d'opérer une distinction simplette en divisant les textes en deux catégories : les « purement littéraires » (encore que cette notion de pureté... voir ci-dessus) et les essais-documents. Cette dichotomie n'est sans doute pas absurde ; elle est en revanche insuffisante. Rien qu'en l'énonçant, on a l'impression de ratisser avec un filet qui n'aurait que deux mailles et que nombre de poissons vont nous échapper.

C'est là qu'il faut avoir recours à la notion d'enjeux – non pas ceux de la traduction, dont la première partie de ce texte a tenté de rendre compte selon un angle particulier, mais ceux du texte concret posé devant nous. Qu'a voulu démontrer l'auteur ? A-t-il seulement *voulu* démontrer quelque chose ? On voit d'emblée que la dichotomie texte littéraire/essai se justifie au moins à ce stade : un romancier protestera toujours qu'il n'a rien cherché à démontrer ; un essayiste, au contraire, qu'il a essayé de démontrer que son analyse de tel phénomène ou événement est la bonne (ou meilleure que les autres, ou nouvelle). Si, en tant qu'auteur de textes se voulant littéraires – ayant signé moi-même quelques romans et nombre de nouvelles – on me pousse dans mes retranchements, je suis bien embêté : pourquoi ai-je *voulu* écrire cette histoire ? Pour qui l'ai-je écrite ? Quelles raisons puis-je invoquer pour avoir entrepris ce long et laborieux travail (dans mon cas, au moins) de l'écriture d'un roman ? La seule réponse honnête est que je n'en ai aucune idée. Et ne comptez pas sur moi (ni, j'en ai peur, sur la plupart des écrivains) pour aller m'allonger sur un divan afin de le savoir. Nous préférons de beaucoup l'ignorance, la bienheureuse ignorance, car la perdre nous ferait courir le risque de nous stériliser définitivement.

Peut-être redoutez-vous de me voir égrener un « catalogue d'enjeux », en fonction des finalités assumées ou non, conscientes ou pas, des auteurs. Je ne m'y risquerai pas. En premier lieu parce qu'esprit de système et traduction ne font pas du tout bon ménage, comme nous l'avons tous constaté à un moment ou un autre. Meschonnic lui-même dit qu'il ne peut en somme y avoir qu'une théorie de la pratique traduisante<sup>3</sup>. En deuxième lieu parce qu'il me semble que l'enjeu ou les enjeux d'un livre sont intimement liés aux idiosyncrasies de son auteur, y compris dans des ouvrages à la limite du technique. Il n'y a que des cas particuliers, même s'ils peuvent se ressembler.

---

(3) Les deux grandes divisions de *Poétique du traduire* sont intitulées « La pratique, c'est la théorie » et « La théorie, c'est la pratique ».

Car que ce soit pour un roman ou pour un traité sur la fabrication du pain, l'auteur a constamment fait des choix : de structure, de découpage des séquences, de mots, d'éclairage, de points de vue. Ces choix ont des motivations, conscientes pour partie, inconscientes pour une autre, et il paraît difficile, sinon impossible, d'évaluer leur importance relative. L'auteur serait le dernier à pouvoir le faire.

Mais les enjeux, alors ?

Partons d'un premier exemple (puisque la théorie, c'est la pratique) qui a l'avantage d'être bien connu de tous, la traduction des nouvelles d'Edgar Poe. L'ouvrage magistral que la psychanalyste Marie Bonaparte<sup>4</sup> a consacré à cet auteur donne un éclairage (assez terrifiant) sur les motivations inconscientes de Poe, traumatisé à l'âge de deux ans pour avoir assisté à la longue agonie de sa mère tuberculeuse dans une misérable chambre meublée. Fallait-il savoir cela pour bien le traduire ? En aucun cas, puisque Baudelaire l'a fait admirablement en ignorant tout de l'histoire personnelle de son auteur. En revanche, il a su identifier (et s'identifier à) ce qui était en jeu dans ces nouvelles : la mise en scène morbide de tribulations dont l'issue est presque toujours une mort effrayante. Soit dit en passant, la clef de l'identification de Baudelaire à Poe nous est donnée par Michel Butor : « Chaque mot écrit est une victoire contre la mort »<sup>5</sup>. Ainsi écrivait Poe, ainsi écrivait Baudelaire.

Prenons un deuxième exemple de ce qu'il faut entendre par *enjeu d'une traduction*. Je suis obligé de faire appel à celles que j'ai faites, car on n'a pas toujours une Marie Bonaparte sous la main pour décrypter un auteur et pouvoir parler en connaissance de cause.

J'ai traduit en 1997 une grosse biographie du nazi Albert Speer, due à Gitta Sereny. On sait combien il est dangereux de tenter « d'expliquer » les mécanismes de la monstruosité, « expliquer » pouvant devenir « comprendre » et finalement « pardonner ». Le premier enjeu, autrement dit, était de toujours veiller strictement, dans mon travail de traduction, à ne jamais laisser d'ambiguïtés à ce sujet : il s'agissait d'expliquer – et telle était la volonté affichée de Sereny – de décortiquer, pas de tomber dans le syndrome de Stockholm. Mais voilà : Sereny avait pu interviewer longuement Speer après sa sortie de prison, chez lui, dans son agréable maison de Heidelberg. Agréable grâce aux droits d'auteur de son autobiographie – lesquels, à mes yeux, auraient dû aller intégralement aux survivants de la Shoah, mais c'est une autre affaire. Or Speer était un

---

(4) Marie Bonaparte, *Edgar Poe*, Denoël, 1933.

(5) Entretiens avec Georges Charbonnier, Gallimard, 1967.

séducteur doublé d'un stratège. Et il a incontestablement mis Sereny dans sa poche. Elle avait devant elle un homme qui disait se repentir d'avoir participé à l'effroyable et effarante épopée nazie, mais qui prétendait en même temps avoir tout ignoré de ses pires extrémités.<sup>6</sup> Il faut croire qu'il savait admirablement s'y prendre, puisqu'il aurait dû être pendu à Nuremberg (comme le fut son second, Sauckel) et qu'il n'a eu droit qu'à vingt ans de prison. Il avait donc déjà su convaincre ses juges. Où je veux en venir ? À ceci : l'enjeu essentiel n'était pas de rendre fidèlement l'analyse de Gitta Sereny – clarté, précision, style respectant la tournure d'esprit de l'auteur. Mais de constamment garder présent à l'esprit que ce personnage était une parfaite ordure. J'ai eu quelques accrochages avec l'auteur (qui se piquait, hélas, de parler le français, qu'elle baragouinait) précisément à cause de passages où, parce que j'avais été maladroit ou tiré vers l'explicite par un terme, sa complaisance transparaisait trop et lui revenait à la figure. L'enjeu affiché de ce texte, qui aurait dû être de rendre cohérent le parcours d'un homme normal participant à une monstruosité, était en fait aussi ambigu que le personnage qui y était décrit : laisser entendre que cet homme pouvait aussi être tout à fait charmant. On comprendra que j'ai tout fait pour ne pas jouer cet enjeu-là, si je puis dire. Me relisant quelques années plus tard, je constate avec amertume que moi aussi, je me suis fait parfois avoir. En somme, c'est un échec.

Deuxième exemple : *Un monde à part*, de Gustaw Herling. Polonais et sympathisant communiste, Herling fuit en 1939 en URSS (le « pays-frère ») quand l'Allemagne nazie envahit la Pologne. Quelques mois plus tard, c'est la signature du pacte germano-soviétique. Il est interné comme suspect au goulag et y restera deux ans. *Un monde à part* est le récit de cette expérience. Jorge Semprun, son préfacier, en dit : « *Un monde à part* est un témoignage. Mais il est aussi de la littérature. » Là, l'enjeu était différent : il y avait des descriptions dans une langue d'une grande simplicité, à l'élégance à peine perceptible, qu'il fallait restituer en français avec cette même simplicité et élégance discrète. Mais ce qui rend ce récit inoubliable et lui donne une force, en trois cents pages, que n'atteignent jamais les indigestes pavés de Soljenitsyne, c'est le ton détaché, sans la moindre imprécation, chargé d'une tendresse inépuisable pour le genre humain, avec lequel tout cela est présenté. Ce livre, pour Semprun comme pour moi-même, était un chef-d'œuvre. L'enjeu, au fond, était simple : tenter de faire preuve de la même retenue, de la même sérénité, transmettre cette stupéfiante impression d'un

(6) Il avait néanmoins visité en décembre 1943 le camp de travail forcé de Dora, dont la main-d'œuvre venait de Buchenwald.

homme martyrisé réconcilié, cependant, avec les hommes. Et pour cela, un seul moyen : être touché par la grâce d'une identification absolue avec l'auteur. Quant à y parvenir, évidemment... Ce que je sais, c'est que j'avais souvent les larmes aux yeux en le traduisant. Que je quittais à regret ma machine à écrire (à l'époque) pour essayer de penser à autre chose, le soir. Disons aussi que Jorge Semprun, pour qui la traduction de ce livre en français était quelque chose de fondamental, m'a beaucoup aidé. Et qu'un critique, ami de guerre de Gustaw Herling, a pu écrire à propos de cette traduction : « ... J'y ai retrouvé, à ma stupeur, la voix même de mon ami, ce mélange de retenue, d'émotion et de précision sensuelle à quoi tiennent la force de ce livre, sa beauté sereine, son pouvoir de conviction. »<sup>7</sup>

Ces trois exemples montrent assez clairement, me semble-t-il, que la détermination des enjeux est la détermination de ce qui, dans un texte, est essentiel, *stricto sensu* : son essence. Baudelaire a pu traduire Poe parce que l'univers de Poe était aussi, *ceteris paribus*, le sien. Même les fois (beaucoup plus rares que ce qu'on entend parfois dire) où il se trompe, il le fait avec bonheur.

Les enjeux du *Speer* de Gitta Sereny, non seulement étaient doubles, mais entraient en conflit : décrire la métamorphose d'un homme civilisé en monstre, tout en lui laissant le masque de personne civilisé dont il savait si habilement s'affubler. On l'aura compris, je ne pouvais qu'être mécontent du résultat.

L'enjeu de *Un monde à part* relevait du défi : comment être aussi simple, aussi direct, aussi juste, aussi émouvant, aussi déchirant, aussi authentique avec des mots de tous les jours, en leur donnant ce poids de vérité que leur usage quotidien et leur banalisation leur font presque toujours perdre ? Si je peux penser avoir en partie<sup>8</sup> réussi, c'est grâce au témoignage de Jelenski, son ami du temps de guerre, qui savait de quoi il parlait. D'une certaine manière, ma tâche était facilitée par la *clarté* des enjeux.

Ces réflexions présentent un caractère trop ouvert pour que je puisse les conclure de quelque belle formule comme l'exigent les lois de la rhétorique. En ce sens, elles reflètent assez bien l'incertitude qui nous habite, le flou dans lequel nous avançons, ce permanent exercice de grand (ou petit) écart auquel nous nous livrons par la force des choses, c'est-à-dire des idées, des images, des évocations et des mots par lesquels surgit un texte.

---

(7) Constantin Jelenski, *L'Express*, 22/28 février 1985.

(8) Cette réserve n'est pas de la modestie, vraie ou fausse, mais le simple rappel qu'une traduction perd toujours quelque chose. Du moment que ce n'est pas l'essentiel...