

TRADUIRE  
CORTÁZAR  
AVEC  
CORTÁZAR

LAURE BATAILLON

Lorsqu'à la fin des années cinquante je m'engageai dans une collaboration étroite avec Julio Cortázar pour la traduction de ses œuvres – il ne s'agissait alors que d'un texte : *Bestiario* – je ne soupçonnais pas que j'allais m'enfermer peu à peu dans une conception très particulière de la traduction dont je ne pourrais que difficilement rendre compte par la suite.

Si je m'étais décidée à demander à Julio Cortázar son aide, et de façon constante, c'est que je savais déjà, pour en être à ma cinquième ou sixième traduction d'autres écrivains, que seul l'auteur sait ce qui se cache derrière ses mots et qu'il est le seul à pouvoir déchiffrer – dans le cas de Cortázar, pas toujours ! – ses obscurités. Avoir l'écrivain à portée de voix, pour une œuvre écrite sans cesse à la frontière du sens et des mots, me semblait être une chance exceptionnelle. Il m'eût paru déraisonnable de ne pas en profiter. D'autant que je voyais nombre de difficultés nouvelles venir s'ajouter à ce que je connaissais déjà de l'espagnol. D'abord, c'était l'espagnol d'Argentine, ensuite celui de Julio Cortázar et, dans Julio Cortázar même, des variantes sensibles qui apparaissent d'une œuvre à l'autre.

Interroger longuement Julio Cortázar sur la cérémonie du *maté*, les infinies ressources du *zaguan* ou celles de l'*esquina* et du *patio*, c'était faire un indispensable voyage au pays et, qui mieux est en l'occurrence, au pays de Julio Cortázar. Faire parler Julio Cortázar autour d'une résistance de son texte à ma compréhension, l'amener à ressusciter l'état qui avait présidé à l'écriture de tel ou tel passage d'un conte « fantastique », c'était essayer de prendre l'obscurité à revers, sinon pour l'éclaircir dans son rendu en français, du moins pour ne

pas la grever d'une opacité venue d'un non-sens ou d'un contresens. Le tour elliptique que prend la pensée de Julio Cortázar dans les contes, ou, ailleurs, la dispersion de cette pensée pour rendre compte de ce qu'il appelait le tissu interstitiel, cette captation du monde façon pré-socratique qui lui tenait tant à cœur, étaient génératrices de nébuleuses que je saisisais au vol, ou bien pas du tout et il me fallait recourir alors à la « compréhension autour » avec Julio Cortázar.

Voyez Persio dans *Les Gagnants* : rude travail de décryptage car, pour le comprendre d'emblée, il m'eût fallu avoir la même culture, énorme, protéiforme, que l'auteur et l'avoir, comme lui, épousée. Nécessité ensuite d'oublier ce travail pour se glisser dans la peau de ce mage et le faire penser en français avec autant (?) de souplesse qu'en espagnol. Souplesse qui implique compréhension et non explication mais on ne peut pas traduire sans comprendre.

Les avantages de ce travail en résonance sont évidents, les dangers ne m'en apparurent que bien plus tard et grâce à des interventions extérieures.

Pour ce qui est des avantages : éclairage autorisé quant aux obscurités notoires ; acceptations, rejets ou demandes crédibles pour les audaces de traduction ; accentuation du texte (rythme, sonorité) en accord avec l'ouïe de l'auteur : avantage ici, à double tranchant car Julio Cortázar n'hésitait jamais à me pousser plus loin que son texte n'y autorisait, que la demande vînt de lui ou de moi (le savoir traducteur de Poe, Keats et Queneau me confirmait dans cette option). Je reparlerai de son souci du rythme, si essentiel pour les contes brefs. Quant à la sonorité, cette anecdote : on m'a une fois reproché de ne pas restituer dans l'ordre où Julio Cortázar les avançait les successions de mots. Mais ne voit-on pas, n'entend-on pas que pour un écrivain à l'oreille si sensible qu'il entendait à chaque mot toutes les parties de l'orchestre, notre sempiternel *e* final en français, que ne relève aucun accent tonique dans le mot, était d'une pâleur extrême et lorsque je pouvais poser, en fin de phrase, sur la dernière tonique, une voyelle tant soit peu colorée, je servais un souci majeur de Julio Cortázar ?

Dans ses contes, où la métrique de chaque phrase a son importance, il allait jusqu'à demander le rajout d'un mot s'il sentait la

phrase rester « un pied en l'air », ou la mise en finale d'un mot plus long – que l'espagnol, parfois, avait placé au début – ou d'un mot plus sonore.

« *Porque me suena* » répondait-il souvent quant l'interrogeait sur le sens cette « petite Française rationnelle » (et moi qui croyais l'être si peu !). « Parce que ça me dit à l'oreille. » Exigence du musicien qui n'est pas réservée aux poètes. La narration n'échappe pas au rythme, au son, ils la gouvernent le plus souvent de façon tout aussi tyrannique mais plus secrètement.

C'est pour cela que pour traduire Julio Cortázar il faut, à mon sens, laisser le texte établir en soi une porosité. La vie de la plupart de ces pages est à ce prix. Le préalable à cet état demande plusieurs sortes de lectures. Il va sans dire que l'on ne l'atteint pas toujours. Julio Cortázar répétait sans cesse, surtout à propos de ses contes : « Je ne sais pas si c'est moi qui les écris ou ma machine. » Cette écriture spontanée, pour ne pas dire automatique (au sens bien sûr où l'entendaient les surréalistes), ne « passe » pas telle quelle en français. Moins que beaucoup d'autres. C'est du côté des rythmes et des sonorités qu'il faut chercher ses meilleures équivalences. C'est ce tissu fragile et primordial qu'il convient de ne pas déchirer.

Comme l'interprète musical, le traducteur joue le texte initial avec ses tripes, son cœur ou sa cervelle. Gare à lui s'il se trompe de manière et joue de façon cérébrale, par exemple, un auteur « viscéral ».

Rythmes et sonorités, donc, régnant en maître. Julio Cortázar m'expliqua, bien avant de l'écrire<sup>1</sup>, pourquoi il fallait *absolument* que *rien* n'arrêtât le lecteur dans la montée progressive d'un conte bref. Cette intensité, disait-il, c'est l'élimination de toutes les idées ou situations intermédiaires, de tous les remplissages, explications ou phrases de transition que le roman demande. Il va sans dire que le traducteur sera tenu à la même rigueur, qu'il devra se garder d'exotismes qui risqueraient de détourner le lecteur de l'émotion ascendante qui doit le gagner. Or il est facile de faire de l'exotisme, il suffit souvent d'être trop fidèle au texte. C'est ainsi que pour les besoins

---

1 Dans *Le Tour du Jour en 80 Mondes* : « Du conte bref et de ses alentours », Gallimard, 1980.

---

de la cause, dans une nouvelle (*Après dîner*, je crois), un térou se vit déguisé en chouette, Julio Cortázar ne supportant pas l'idée que le lecteur français risque d'être distrait par un oiseau inconnu et risque de se poser, si brièvement que ce fût, des questions sur sa forme ou son chant alors que se jouait une partie autrement fondamentale. Il est probable que térou sera revissé sur socle si ce livre est retraduit un jour par une personne peu soucieuse ou peu au fait des exigences du conte bref. Ce térou, et pas mal d'autres qui courent encore dans l'ensemble de l'œuvre en français !

Celui-ci par exemple : Julio Cortázar avait, des notes, une horreur égale à la mienne (ce qui n'est pas peu dire, et je regrette celles, rarissimes, que je me suis laissée aller à mettre). Ce pourquoi nous avons adopté, d'un commun accord, le système des incisives ajoutées à la phrase pour situer certains mots ou expressions. Il me revient, au hasard : dans *Marelle*, Oliveira dit qu'il a un frère rosarien. Or, Julio Cortázar ne voulait pas que le frère fût dit : de Rosario. Non, pour le stigmatiser, il fallait qu'il fût « rosarien », et Julio d'ajouter : « Comme qui dirait bordelais » (idées qu'un porteño-parisien se faisait de la province...). Nous avons gardé la formule et, quelques pages plus loin, j'avais l'occasion de la réappliquer, adaptée à la circonstance, aux émouvantes « chinchulinas ».

Le danger de naviguer dans ces climats d'exception, si propices aux trouvailles, m'apparut une première fois lorsqu'en 1970 je lus sous la plume de Carlos Fuentes que Julio Cortázar était le Bolivar des lettres hispano-américaines et *Marelle* un des grands manifestes de la modernité en Amérique latine. Avoir à répondre devant la postérité d'un pareil « monument » me chargeait, pensais-je, de responsabilités grandissantes. J'avais alors l'innocence de croire qu'une traduction était faite une fois pour toutes et qu'il fallait, de ce fait, s'y investir sans réserves. Je décidai d'en user avec plus de « sérieux » et d'en prendre moins « à mon aise ». Je refis, dans une toute autre optique, les dix premières pages de « 62 » que j'avais commencé à traduire. La réflexion fâchée de Julio Cortázar : « Je n'écris pas comme ça » me fit m'interroger longtemps, sans pouvoir bien y répondre, sur la façon d'être « vraiment » fidèle en traduction.

Et que conclure, que faire pour faire au mieux, quand, à propos d'un passage hermétique, j'entendais Julio Cortázar dire, en même

temps presque que je le pensais : « Cela, je ne l'aurais pas écrit ainsi en français. » Persistant dans ces doutes, je fis, plus tard, l'expérience de donner à lire un passage de *Livre de Manuel* qui me paraissait obscur, à la fois à un Argentin familier de cette œuvre et, dans une traduction à peu près littérale, à un Français également amateur de Julio Cortázar. Le premier trouva le passage « sans problèmes », le second n'y comprit rien. C'est que l'espagnol, non pas entend davantage que nous à demi-mot, mais selon des systèmes d'élosion qui lui sont propres et qui nous échappent (nous en avons d'autres), tout comme nous échappe la démarche d'une phrase trop dérivante. Dans le parti pris de traduction que j'allais adopter, où allait être la trahison ? J'optai pour la paraphrase, légère, car rendre un texte clair par un texte confus m'eût paru être le comble de l'inexactitude. Le postulat visant à placer le lecteur d'arrivée dans le « même » état que celui du texte de départ me paraissait *discret*, dans le sens espagnol du mot : « sage », et dans le sens français ; il sert en effet sans tapage la notion de plaisir qui accompagne le plus souvent la lecture et qu'on a parfois tendance à oublier dans l'opération de traduction.

La deuxième alerte – quant au danger de cette traduction-collaboration « à découvert », sans « arrières assurés » – me vint des étudiants, tant français qu'étrangers de pays francophones, chargés d'établir des mémoires ou des thèses sur Julio Cortázar. Ils voulaient *tout* savoir, à juste titre ou à tort et à travers, depuis : « Le gliglicien français, comment est-il né ? » jusqu'au questionnement mot à mot. Ce n'est que par un grand effort de mémoire ou de déduction que je pus retrouver certaines démarches, et seulement quelques-unes. Aussi me suis-je de plus en plus persuadée qu'il est nécessaire de conserver une trace raisonnée de ses choix afin qu'ils ne paraissent pas arbitraires – ce qu'il ne sont presque jamais, même lorsque le choix se fait inconsciemment – et afin que l'acte de traduire, déjà si exposé à être escamoté, ne s'évapore pas à mesure qu'il se fait. Mais dans les années soixante, c'était bien la dernière chose à laquelle je pouvais penser dans ce climat de jeu, de rire, de gags que nous entretenions à deux, parfois à quatre quand Aurora Cortázar et Philippe Bataillon étaient pris à témoins, et que je prolongeais seule, au moment de la rédaction finale. C'est dans ces moments-là sans doute

que j'ai dû me persuader de la valeur inestimable des « dictionnaires vivants » ! Jamais interroger les autres ne me fut aussi utile que pour traduire Julio Cortázar, écrivain foisonnant, capable de tous les registres. Je demandais alors des synonymes à tous les échos. Pendant des jours je poursuivais, auprès des habitants de la maison, des familiers qui y passaient, le mot, l'expression que je sentais devoir être des plus justes. J'ai ainsi remporté (nous avons remporté !) de grandes victoires sur l'inexprimable-en-traduction et la conviction peu à peu confirmée qu'une langue peut tout rendre (au moins dans ce face-à-face espagnol-français), que la seule limitation est la nôtre, qu'il faut y suppléer par des tas de biais et ne s'avouer que très tard vaincu.

Malgré cette ardeur au travail et ces diverses façons de faire, j'ai mis très longtemps à me sentir en pays connu dans l'œuvre de Julio Cortázar. En effet, qui a traduit *Les Armes secrètes* n'est pas préparé à affronter les redoutables *Cronopes* et qui a peiné sur *Manuscrit trouvé dans une poche* pourrait se trouver sans ressources devant les innombrables dialogues de *Marelle* ou de *Livre de Manuel*. (Julio Cortázar, maître et amoureux des dialogues qui sont, dans ses romans, comme la preuve immédiate de la vie et de convivialité). Les registres divers sur lesquels il jouait d'un livre à l'autre exigeaient un état d'alerte constant et un apprentissage comme sans cesse à refaire de sa phrase. Il s'en sera allé en posant une dernière énigme à ses traducteurs. Insoluble celle-là et noire comme est noir le récit qui la porte : *Satarsa*, dans son dernier recueil de nouvelles : *Heures indues*. Il ne sera plus là, non pas pour m'aider à la résoudre – la clef en est sans cesse jetée dans le puits de l'écriture – mais pour m'aider à rire en se moquant de moi et de lui. J'aurai encore, comme il me la laissait toujours, la bride sur le cou mais non plus ces ailes aux talons qu'il savait vous donner en vous poussant à l'invention. Il répétait souvent en manière de proverbe : « La lucidité c'est la lucidité. » Qui ne joue pas ne trouve pas. Et ici : ne trouve pas le ton. J'aurai du moins longtemps gagné à ce jeu-là une exaltation de créateur – j'ose le mot sans guillemets – et c'est ce qui a sans doute donné à ces traductions cet air de vie et de bonheur que certains ont bien voulu leur reconnaître. Car ce que j'ai cherché à établir, d'abord inconsciemment puis de plus en plus consciente, en invitant Julio Cortázar

au français, c'est une ressemblance qui tient des attitudes, des intonations, des mouvements machinaux, tout cet infra-langage qui rend un être vivant, plus sûrement vivant à mon sens que son exacte copie physique.

Cet article, après être paru dans la Revue *Sud* (n° 69-70, juin 1987) a été republié dans *Traduire, écrire*, un recueil de textes de Laure Bataillon co-publié aux par l'ATLF, ATLAS et la MEET (Éd. Arcane 17, 1991).

### Laure Bataillon (1928-1990)

Après des études d'espagnol à Aix-en-Provence et à Paris, elle traduit dès 1957 de la littérature latino-américaine et se démène avec succès pour la faire connaître en France. C'est grâce à elle qu'on découvre notamment Julio Cortázar, Juan-Carlos Onetti, Felisberto Henrandez, Antonio di Benedetto, Antonio Skármeta, Arnaldo Calveyra et bien d'autres écrivains encore.

Elle est un des membres fondateurs de l'ATLF dont elle fut la présidente de 1981 à 1985. Elle participe également à la création de l'association ATLAS, qu'elle préside jusqu'en 1987, ainsi qu'à celle du Collège international des traducteurs littéraires à Arles.

Le Prix de littérature traduite lui a été décerné en 1988 pour sa traduction de *L'Ancêtre* de Juan-José Saer.

Elle était membre de plusieurs jurys littéraires, dont celui du Grand Prix national de la Traduction.

Elle a été faite chevalier des Arts et Lettres en 1989.



QUAND  
LES GRECS  
DONNENT  
L'EXEMPLE

MICHEL VOLKOVITCH