

Pierre Furlan

L'objet à traduire

Les traductions sont toujours fautives, c'est certain. Mais s'il y a querelle, c'est sans doute que l'objet à traduire n'est pas aussi défini qu'on veut le penser*. Et puisqu'il y a une part d'interprétation dans toute traduction, comment croire que l'interprétation du traducteur puisse prévaloir sur les autres ? Dans le débat exemplaire sur les traductions des *Mille et une nuits*, on a ainsi reproché à Antoine Galland d'avoir habillé ses *Mille et une nuits* un peu comme Perrault ses *Contes* : il en aurait fait un livre acceptable pour la cour, ôtant les longueurs et les épisodes trop crus. Il est vrai que des traductions plus récentes offrent un dépaysement plus rude que cet Orient du début du XVIII^e. Ou peut-être la distance stylistique entre notre époque et celle de Galland joue-t-elle pour en faire un objet que nous trouvons exotique ; peut-être même l'apprêt dont on lui fait grief renforce-t-il cette distance. Mais quelqu'un qui, comme moi, a lu cette traduction dans son enfance garde toujours l'impression d'avoir connu avec elle les véritables *Mille et une nuits*, et ce sont les autres qui lui paraissent moins authentiques. À tort, dira-t-on, et on me le prouve. J'en arrive pourtant à me demander si Galland a vraiment été infidèle, s'il y a jamais eu chez lui une volonté de travestir ces contes. Peut-être ne voyait-il pas les *Mille et une nuits* autrement que comme il les a rendues. Car ce que j'ai appris en traduisant, c'est que le traducteur crée toujours un nouvel objet. Ce qu'il perçoit d'un texte n'est jamais ce que l'auteur ou d'autres lecteurs y verraient: il prend quelque chose qui dépasse la langue de départ, et il arrive à quelque chose qui dépasse la langue d'arrivée.

(*) Ce texte est une élaboration écrite d'une intervention sur le travail du traducteur littéraire prononcée lors d'un colloque à Paris XIII Villetaneuse.

Un écrivain se propose d'appréhender le réel, de le saisir par un objet qui, d'emblée, se pose comme non réel puisqu'il se dit fiction. Cette fiction est pourtant, elle aussi, un fragment du réel qu'elle dévoile et auquel elle s'ajoute. À mon tour, en traduisant, je commence par appréhender l'œuvre originale comme traduction d'un réel que je dois déterminer et qui doit trouver place dans la langue que j'utilise, en l'occurrence, le français. Je postule qu'il est commun aux deux langues, faute de quoi je ne pourrais peut-être pas l'évaluer et certainement pas le rendre. Mais je sais aussi que ce qui est écrit l'est selon des conventions si strictes que des pans entiers de réalité sont accessibles à une langue et pas à une autre. Une langue ne permet jamais de tout dire : elle nous contraint même à dire certaines choses selon le découpage qu'elle opère. Tout traducteur de l'anglais connaît ces mots qui n'ont pas d'équivalent exact, comme *cozy*, ou qu'on adapte directement en français, comme *glamour*, en leur conférant aussitôt un autre sens. Car, dans *glamour* utilisé par un magazine français, il y a inévitablement le surcroît de brillant que lui confère son importation. En anglais, on aime dire *He rose from his chair*, mais en français on préfère un simple « Il se leva » à un « Il se leva de sa chaise » qui mettrait trop l'accent sur « chaise ». Il y a aussi des images qu'on rend par d'autres images : *To pull somebody's leg* devient « Mettre quelqu'un en boîte ». Qu'a-t-on perdu, qu'a-t-on gagné ? Les choses peuvent se compliquer si le mot *leg* avait une signification dépassant le contexte de la locution. Dans ce cas, il faudrait inventer une phrase en français qui en tiendrait compte, et on perdrait sans doute la possibilité d'utiliser une expression toute faite comme « mettre quelqu'un en boîte ». Traduire, c'est avant tout déterminer *ce* qu'on va traduire, c'est construire un objet.

Le xx^e siècle, qui a été une époque de grand formalisme, a aussi connu l'inverse, je veux dire cette notion d'Einstein selon laquelle c'est le contenu qui crée la forme. Einstein ne l'a pas exprimé tout à fait comme ça, mais il a montré que la matière créait l'espace-temps, autrement dit que le vide cartésien où on pouvait tout fourrer – un espace où les objets pouvaient être entreposés et dépouillés de leurs qualités propres – cet espace n'existait pas, ou plutôt n'existait qu'abstraitement, comme tendance, et ne se trouvait pas dans la réalité de l'univers. Je note que la littérature du xx^e siècle a souvent voulu briser le cadre d'une syntaxe conventionnelle, comme si la *masse* de ce qui cherchait à être dit ne s'accommodait plus de la *forme* qu'on lui imposait. Souvent, les mots ont été « libérés » de leurs associations, désenchâssés du grand discours qui les retenait, et nous, petits lecteurs, avons couru pour les récupérer, pour les replanter dans notre jardin, essayant de donner notre sens au délire. Et l'éclatement du cadre linguistique, en plus d'engendrer un certain type de poésie, a aussi créé un genre correspondant de *traduction*.

Quand on traduit un poème, on le prive de la langue – son matériau le plus visible – et on le transpose dans une autre langue. On fait un double postulat : il existe un noyau que le traducteur peut saisir dans l'original, et ce noyau va résister à l'arrachage. Le traducteur se fait jardinier. Mais le noyau se manifeste alors sous une autre forme, et la nouvelle plante peut avoir un rapport très insolite avec l'ancienne. Ainsi dans ce genre de traduction qu'on a appelé homophonique. Comme dans la chanson, *What time is it ?* devient « Boîte à musique ». Les sonorités sont les seuls éléments communs aux deux poèmes, et le sens devient relatif au contexte de celui qui écoute. Un poète américain, Charles Bernstein, a fait de ce genre de traduction une spécialité. Ici, le poème est un simple stimulus, comme le serait la couleur du papier sur lequel il est écrit. C'est peut-être à la fois l'autonomie la plus grande de l'objet-poème et sa dépendance ultime. Il se situe alors au-dessus de toute langue et passe indifféremment de l'une à l'autre. Le traducteur et l'auditeur prennent une part plus importante dans sa construction, puisque le texte est transformé en simple bruit à interpréter. Et pourtant le traducteur s'efface aussi en tant que tel, il réagit comme un auditeur, laissant la langue parler à la langue.

Ce processus n'a pas été inventé pour les besoins de la traduction poétique : il existe toujours à des degrés divers, selon la proximité qu'ont les deux langues entre elles. Dans la période où je réfléchissais à l'élaboration écrite de ce texte, je me suis surpris par deux fois, dans mon travail, à recourir à des traductions homophoniques. Pour *vial*, qui d'habitude signifie « ampoule », j'ai noté, presque automatiquement, « fiole ». Dans une phrase où il était question de combattre un accès de fièvre (*a bout of fever*), je me suis arrangé, encore une fois sans y penser, à écrire qu'on allait venir « à bout de la fièvre ». Clairement, dans ces deux cas, je lisais le français dans l'anglais au lieu de le trouver dans cet entre-deux-langues qui est l'espace propre de la traduction. Il se trouve que je n'ai pas commis de faute, trouvant, par intuition ou par un heureux hasard, un endroit de l'anglais où cette solution était possible.

On peut perfectionner la démarche, voire l'exagérer. Quand Rilke a traduit les *Sonnets de la Portugaise*, d'Elizabeth Barrett Browning, il ne connaissait pas l'anglais. Il s'est laissé guider par deux choses : d'abord par une traduction littérale que lui a procurée Alice Faehndrich, puis par une lecture à haute voix des poèmes, en anglais, que lui faisait la même Alice. C'est la sonorité qui l'aidait à trouver ses vers allemands. Rilke a également traduit une pièce de Tchekhov et des sonnets de Michel-Ange alors qu'il connaissait à peine le russe et mal l'italien. Il a dû racheter sa mauvaise

connaissance de l'original par une sorte de vision assez semblable à l'homophonie. C'est encore ce qu'on remarque dans sa traduction des poèmes de Louise Labé. Il les a transformés en poèmes rilkéens, au point même que le critique George Steiner a reproché à cette traduction son *excellence*. Rilke aurait surpassé son modèle. Or, selon Samuel Johnson, « Un traducteur doit tenter d'égaliser son auteur, mais il ne doit pas le surpasser. »

On se demande pourquoi faire du Rilke reviendrait à surpasser Louise Labé, mais on peut aussi s'interroger sur la relation entre le traducteur et son auteur que sous-entend le jugement de Johnson. Je dis « son » auteur parce que, dans une mesure non négligeable, l'auteur et le traducteur finissent par s'appartenir l'un à l'autre. J'ai eu l'impression que si Rilke voulait traduire des écrivains célèbres, c'était aussi pour être vu en leur compagnie et devenir leur égal par association. Pour cela, il devait surmonter un léger handicap comme celui de mal connaître leur langue ! Leurs œuvres étaient donc en partie gommées, pour lui, existant surtout par leur auréole de gloire et remplies de ses attentes personnelles. Déjà, là, il concevait la poésie comme un au-delà de la langue. Plus tard, il a traduit Gide et Valéry en grande partie pour se faire accepter par l'élite littéraire française. D'autres raisons ont certes joué. Rilke a connu de longues périodes où il ne pouvait pas créer et où, disait-il, traduire le calmait. Au cours de la dernière année de sa vie, alors qu'il était très affaibli par sa leucémie, il considérait la traduction comme le travail qui lui convenait le mieux. Il l'appelait un dialogue entre textes existants et songea même à traduire *RUR*, la pièce de Karel Čapek, du tchèque vers le français. Or, le français n'était pas sa langue maternelle et sa connaissance du tchèque était assez limitée. Chez lui, le recours à la vision dont l'homophonie est un dérivé se justifierait par un accès direct à l'œuvre d'autrui qui dépasserait la langue.

Le problème de la relation du traducteur à l'auteur original se complique (ou se purifie) quand on traduit la parole de Dieu. Un des premiers à traduire la Bible en anglais à partir de l'hébreu et du grec, William Tyndale, a été étranglé et brûlé en 1536 parce que sa traduction avait été jugée hérétique. Elle a pourtant servi de base à la King James Version. Traduire le mot parlé en mot écrit peut être tout aussi dangereux. Un imprimeur de Bâle, au XVI^e siècle, en a fait l'amère expérience : il a été condamné parce que le mot *Narr* (fou) était apparu à deux endroits de son texte du Nouveau Testament à la place du mot *Herr* (Seigneur). Cette erreur, a-t-il dit pour sa défense, venait d'une mauvaise action de sa femme qui avait voulu se venger de lui. Il n'en a pas moins été exécuté.

Il est moins risqué de traduire des écrits jugés de peu d'importance. François Mathieu, dans *TransLittérature* (n° 14, hiver 1997), nous parle de l'activité de traducteur du poète Paul Celan. À partir de 1954, Celan a notamment traduit vers l'allemand des romans de Georges Simenon dans lesquels il retranchait et ajoutait des pages. L'éditeur, alerté, lui a alors retiré ce gagne-pain, et Celan aurait répondu pour sa défense qu'il ne trouvait pas que les écrits de Simenon soient des « chefs-d'œuvre dignes de respect ». On peut se demander ce qui l'autorisait à de telles libertés. Peut-être, alors qu'il était poète et qu'il traduisait aussi tant de poètes, exprimait-il (traduisait-il) là son mécontentement d'être obligé de gagner sa vie en tant que traducteur. Il y a aussi l'air du temps, celui d'une époque qui considérait la littérature policière comme un genre inférieur. On sait que les premiers éditeurs et traducteurs des romans américains de la « Série noire » ne se sont guère embarrassés d'exactitude. Ils coupaient ce qu'ils ne comprenaient pas, ils francisaient à outrance. Raymond Chandler a même écrit une lettre à Marcel Duhamel en le suppliant de ne pas supprimer un de ses personnages ! Mais il devrait exister un rapport de traducteur à auteur qui dépasse la question du genre littéraire. Ce n'est jamais un simple produit commercial que je traduis. Et si je considère que l'auteur est mauvais (ou en tout cas inférieur à l'idée que j'avais d'abord eue de lui), je préfère que ma supériorité se manifeste par l'exactitude de mon travail, par la rigueur qui lui manque. J'exprimerai ma rivalité en *révélant* cet auteur et non en le corrigeant.

Car c'était aussi de rivalité qu'il s'agissait entre Rilke, Celan et les auteurs qu'ils traduisaient. On a coutume de mettre en avant l'évidente complémentarité du couple auteur-traducteur, mais la rivalité apparaît très souvent, et elle n'est pas toujours destructrice. Non seulement elle peut accroître la compétence technique, comme je viens de le noter, mais elle incite le traducteur à s'appropriier l'œuvre, à lutter pour en prendre la responsabilité.

J'ai noué, avec certains des auteurs que j'ai traduits, des liens personnels qui sont restés alors même que j'ai en grande partie oublié mes traductions. D'abord avec Erich Fried, poète de langue allemande, avec qui j'avais une relation quasi filiale. Je ne l'ai connu que trois ans (il devait mourir en 1988), mais nous nous téléphonions souvent, et quand il venait à Paris, ce n'était pas à l'Institut autrichien qu'il habitait, mais chez moi. Il m'a beaucoup encouragé à écrire.

Marie Luise Kaschnitz m'a également été très importante. Elle reste mal connue en France, et mes tentatives pour la faire apprécier n'ont pas eu grand succès, mais j'éprouve une immense estime pour ses poèmes et ses

récits. Quand je finissais de traduire une de ses nouvelles, il m'arrivait d'éclater en sanglots. Aucun autre auteur n'a jamais eu sur moi cet effet. C'était comme si quelque chose s'ouvrait en moi qui, sinon, serait resté clos, en friche, désert. Je n'ai pas pu la voir en personne, car elle était déjà morte quand j'ai connu ses écrits. Je ne le regrette pas : je n'ai aucune idée de ce que j'aurais pu faire de cette rencontre. Au fil du temps, mes sentiments pour son œuvre ont d'ailleurs pris un tour inhabituel. Je me suis assez familiarisé avec certains de ses poèmes pour ne pas avoir envie de les traduire : il me semble qu'ils n'en ont pas besoin, qu'ils sont enracinés dans la carte d'un autre monde plus réel, aux couleurs plus vives ; et j'aime mieux aller vers lui que tenter de le transplanter dans un milieu peu réceptif. N'en est-il pas de certains textes comme des êtres vivants ? Je pense à cette Tasmanienne qu'on a transportée en Angleterre pour la montrer à la reine Victoria avant que tout son peuple ne disparaisse. Qu'est-ce que la reine a vu en elle ? De quelle *translation* s'agissait-il là ? Et cette femme est morte en exil. Non, je ne souhaite pas toujours libérer de leurs attaches les objets que j'aime pour les mettre en circulation.