

La séparation

Autor(en): **Ancet, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1998)**

Heft 28: **Traduction littéraire = Literarische Übersetzung**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006464>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Jacques Ancet

La séparation

“En fin de compte, toute poésie est une traduction”. Affaiblie, privée de tout ce qui en fait l’un des axiomes essentiels du romantisme allemand, cette formule célèbre de Novalis est sans doute à l’origine du lieu commun selon lequel écriture et traduction seraient deux activités jumelles. Écrire, dit-on, c’est *aussi* traduire. C’est convertir du vécu en langage. La même métaphore du passeur peut s’appliquer à l’écrivain et au traducteur: les mots de l’un transposent du vécu, ceux de l’autre du texte. Dans les deux cas, effectivement, l’activité semble, sinon identique, du moins très voisine. Ce point de vue est fondé sur un présupposé qui paraît aller de soi: la réalité (matérielle, événementielle, affective etc..) que l’acte d’écriture a pour fonction de *faire passer* dans les mots est *déterminée* et lui *préexiste*, comme le texte à traduire précède l’acte de traduction. Sous cette affirmation se dissimule un mode de pensée qui, tout en donnant l’impression de valoriser la traduction, la réduit pourtant à une activité doublement subalterne. En effet, si écrire est un reflet du réel, traduire sera le reflet d’un reflet. Double déperdition. Dans cette duplication en chaîne, l’original s’estompe. Écriture et traduction ne sont, finalement, que des *ersatz*. Reste, premier, inimitable en sa pureté, sa plénitude inaccessible, le modèle (vécu, d’une part, texte étranger, de l’autre) qu’au pire elles trahiront, qu’au mieux elles ne feront que suggérer.

Or, cette conception de la littérature comme expression (du moi) /représentation (du monde), dont le corollaire ne peut être qu’une vision ancillaire de la traduction, repose elle-même sur un point de vue traditionnel, une sorte de platonisme dégradé, qu’illustre parfaitement cette affirmation de J.G. Hamann dans son *Esthetica in nuce*: “Parler, c’est traduire – D’une *langue angélique* en une *langue humaine*, c’est-à-dire transposer des *pensées* en *mots* – des choses en

*noms – des images en signes*¹. D'un côté, il y a aurait le réel, le monde, la vie et de l'autre le langage, les mots, l'écriture, les seconds n'ayant évidemment d'existence que par rapport aux premiers. Dualisme qui, ontologiquement, a toujours dévalorisé le devenir, l'histoire, le langage au profit d'un absolu ("langue angélique", Idée, Un, Chose en soi, Esprit, Vie ou Etre) dont ils ne peuvent être que le pâle reflet, l'écho lointain – comme toute traduction le serait de son original. Cette conception de *l'original* (et, par-delà, de l'origine) empêche, me semble-t-il, de penser et l'acte d'écrire et celui de traduire. C'est donc sur elle qu'il faut s'arrêter d'abord.

Affirmer que l'écrivain va du réel au livre et le traducteur du texte au texte c'est, sous couvert d'une apparente lapalissade, oublier une vérité qu'au seuil du XVII^e siècle Cervantès met au cœur de *Don Quichotte*: il n'y a pas de contact adamique avec le monde parce qu'entre lui et nous s'interpose toujours l'épaisseur inépuisable de la *lettre*. C'est pourquoi les aventures de l'ingénieux hidalgo sont au fondement même de la modernité, et il faut sans cesse y revenir si l'on veut échapper aux mirages de l'origine (ou aux fascinations de "l'original"). Comme Don Quichotte, nous ne voyons le monde qu'à travers des livres (de la culture). Toute perception est, au fond, *lecture*. L'écrivain, donc, ne part pas d'un contact immédiat avec les choses mais d'une expérience déjà culturellement élaborée. Il ne va pas du monde au langage, comme on le croit vulgairement, mais du langage au langage, puisqu'entre son expérience et son travail surgissent inépuisablement d'autres livres. De ce point de vue *Don Quichotte* est emblématique, dans la mesure où, on le sait, il se présente explicitement comme une *traduction*. Celle d'un texte arabe par un traducteur maurisque, dont Cervantès ne serait que le modeste éditeur. Et cette version elle-même, que raconte-t-elle d'autre, au fond, qu'une histoire de *traduction* ou de *transposition* d'un monde de livres en un monde de paroles et d'actions? Or, ces livres – ces romans de chevalerie – sont eux-mêmes la transposition d'un modèle initial, l'*Odyssée*. Le texte du roman est donc la version d'une version qui, elle-même renvoie aux versions déjà lointaines d'un

1 Traduction de J.-F. Courtine, *PoËsie*, Paris, Belin, 1980, p. 17.

inaccessible archétype: enfilade vertigineuse de miroirs dont la traduction est le foyer... Comme si, finalement, Cervantès avait voulu nous dire que l'original, la pureté n'existent pas. Que tout est toujours transcription, transposition, translation. *Trans*: passage, ouverture, et non pas clôture. Il n'est pas indifférent que cette vision de l'expérience littéraire comme *métissage* soit née en Espagne, pays à la culture foncièrement métisse (même si près de quatre siècles d'histoire ont cherché à prouver le contraire) et qui, plus que tout autre, a connu les tentations de la pureté et les tragédies de la purification – terme qui nous ramène, hélas, à notre actualité la plus brûlante.

Loin d'en être une province éloignée, la traduction est donc au cœur de l'expérience littéraire. Toute grande œuvre est la résultante d'une somme d'influences qui dépassent de loin le cadre national. *Robinson Crusoé*, *Madame Bovary* ou *L'idiot* existeraient-ils sans *Don Quichotte*? Corneille sans le théâtre du Siècle d'Or espagnol? Le poème en prose – et donc des œuvres aussi considérables pour la tradition poétique européenne que *Le spleen de Paris* ou *Une saison en enfer* et *Les illuminations*, pour ne citer que les exemples les plus connus – sans la traduction en prose des romantiques anglais? Et la poésie anglaise moderne elle-même serait-elle ce qu'elle est sans *Cathay*, la traduction du chinois que publie Ezra Pound en 1915? Autrement dit, au lieu d'être ce truchement, ce pâle reflet d'une inaccessible plénitude, à quoi on veut le réduire, l'exercice de la traduction, à son tour, peut être une origine. C'est ce qu'Herder, à la fin du XVIII^e siècle, affirmait déjà avec force. Pour lui, une langue n'est *maternelle* qu'à condition, non pas d'être première et pure, mais *fécondée* par les œuvres de l'étranger. Fécondation qui n'a évidemment lieu que par la traduction qui ne peut donc pas être "seconde mais au moins aussi originelle que l'origine"². Traduire ne sera donc pas plus imiter, copier servilement qu'écrire ne sera traduire, transcrire du réel, du vécu. Car, – et l'exemple de *Don Quichotte* nous l'a montré – le langage n'est pas l'instrument de reproduction ou d'expression auquel on le réduit d'ordinaire, puisque le monde

2 Pierre Pénisson, "Traduction transplantation", in *La pensée dans la langue – Humboldt et après*, Publication de l'École doctorale de Paris VIII sous la direction d'Henri Meschonnic, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

tel que nous le percevons et le pensons est lui-même tissé de langage et de culture. Loin de n'être qu'un outil – un instrument – à appréhender et ordonner les phénomènes, il est l'élément dans lequel, pour l'homme, se constitue et se déploie le monde même. Dans ces conditions, travailler les mots ce sera, si peu que ce soit, faire bouger les choses. L'acte littéraire ne consistera donc plus à *traduire*, c'est-à-dire à *reproduire* une réalité connue d'avance, mais à la *produire*. Autrement dit – et je parle ici de ma propre expérience, mais un certain nombre d'écrivains n'ont pas dit autre chose –, écrire, ce sera donner forme à ce qui est sans forme, à faire exister ce qui ne peut exister qu'à être dit. Avant le texte, rien de constitué, pas de modèle, pas de réalité déterminée qu'il s'agirait de "rendre". La seule chose préexistante c'est ce que, faute d'un autre mot, j'appellerais le "désir". Un mouvement qui, en même temps qu'il cherche son objet le constitue. L'œuvre ne commence vraiment que lorsque s'ouvre dans les mots un espace vacant où quelque chose peut ou non advenir. Je me souviens d'avoir écrit tout un livre pour répondre à un appel obsédant et énigmatique dont je n'ai su ce qu'il était qu'une fois le texte achevé. En somme, d'avoir écrit *pour savoir*. Et, pour savoir, d'avoir peu à peu oublié ce que je savais. Afin d'entrer dans ce territoire de la dépossession, de l'"inconnnaissance" (comme dit le mystique) qui est, pour moi, celui de toute création.

Sous ce rapport, la traduction est, apparemment, une démarche très différente, puisque l'objet du travail est connu d'avance. Il est même nécessaire qu'il le soit. Comment traduire ce qu'on ignore? Les choses semblent donc, là, beaucoup plus simples. Elles le seraient, si traduire était effectivement "faire passer", c'est-à-dire transporter une denrée inaltérable et indépendante des mots qui la véhiculent d'une langue à l'autre. Cette denrée s'appelle le *sens*. Or, contre l'instrumentalisme spontané qui croit que les mots des diverses langues ne sont que des différences de sons pour désigner le même contenu, Humboldt a montré que "même pour des choses tout à fait perceptibles, les mots des différentes langues ne sont pas entièrement synonymes" et qu'en disant *hippos*, *equus* ou *cheval*, "on ne dit pas complètement et entièrement la même chose". Ainsi, pour comparer l'espagnol et le français, *luz*, ça n'est pas exactement la même chose que *lumière*: c'est un mot sec, coupant, qui tient sans

doute à une expérience météorologique extrême à laquelle ne peut pas renvoyer le terme français, plus doux, plus ouvert, plus vaporeux. C'est pourquoi, chaque fois que c'est possible, je traduis "luz" par "éclat" ou même "feu". "La palabra justa" disait Borges, ça n'est pas "le mot juste". Si donc on refuse cet instrumentalisme vulgaire qui croit qu'à un mot d'une langue correspond celui d'une autre, on s'aperçoit que le *sens* ne passe pas sans être altéré d'une langue à l'autre. A plus forte raison s'il s'agit d'un texte littéraire. Qui, on le sait, est lui-même une langue à l'intérieur de sa propre langue. Puisqu'il y modifie le sens courant des mots pour le transformer en "valeur", comme dirait Saussure, selon une systématisme relevant de tout une organisation d'ensemble. Laquelle tient au mouvement d'énonciation qui le produit. "Chaque texte, écrit Valéry Larbaud³, a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur". De même que le sens du discours parlé, ne tient pas seulement aux mots, mais à l'intonation, au timbre de voix, aux mimiques, aux gestes, c'est-à-dire à la *présence* de celui qui parle, de même le sens du texte ne tient pas seulement au lexique mais à une configuration syntaxique, métaphorique, phonématique, prosodique – en un mot, à un *rythme*⁴ – qui manifeste, ici aussi le passage d'une présence. Or, ce passage, dans ce qu'il a de totalement spécifique, est intraduisible. Le traducteur ne peut donc être ni un "passeur" ni une entreprise d'import-export. L'opération à laquelle il doit se livrer, s'il veut obéir à l'injonction de Valéry Larbaud, est beaucoup plus inquiétante: *tuer* l'original pour le *re-susciter* dans son propre texte. Mort et renaissance. De ce point de vue, la poésie n'est pas seule à être, selon Lezama Lima, une "métaphore de la résurrection". Traduire, aussi, c'est *re-susciter, re-faire*. Mais attention: le corps ressuscité n'est plus le même. Il est d'une autre nature. Ainsi pour le texte – et pour le sens.

3 *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946 (1^{ère} édition).

4 Cf. Henry Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, 2^e éd., 1990.

Ce qui nous amène à remettre en question les notions d’“exactitude littérale” ou de “fidélité”. Notions récentes (organiquement liées à une conception romantique dégradée de la traduction) et qui, parce qu’elles sont la conséquence des postulats évoqués plus haut (dualisme, instrumentalisme) continuent à être la vulgate en la matière, malgré un certain nombre de mises en garde autorisées venues d’époques et d’horizons les plus divers. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle, en France, le grammairien Jean-François Laharpe s’exclame, devant la traduction systématique des vers en prose, sous prétexte de “fidélité”: “Quoi! Vous appelez fidèle une copie qui ôte nécessairement à l’original la moitié de son mérite et de son effet? Etes-vous bien sûr que ce que vous nommez fidélité ne soit pas une perfidie?”⁵ Un demi-siècle plus tard, dans la Russie du XIX^e siècle, Pouchkine remarque de son côté, à propos de la traduction du *Paradis Perdu* de Milton par Chateaubriand: “Il n’est pas douteux que Chateaubriand s’efforçant de rendre Milton MOT A MOT, n’a pas pu conserver dans sa traduction, la fidélité du sens et de l’expression. Une traduction juxtalinéaire ne peut jamais être fidèle”⁶. Affirmation définitive à laquelle se fait écho Valéry, un siècle et demi plus tard: “S’agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. Que d’ouvrages réduits en prose, c’est-à-dire à leur substance significative, n’existent littéralement plus! On met en prose comme on met en bière”⁷. Dans les trois cas, la notion de fidélité au sens des mots est rejetée au profit d’une *autre fidélité* que le vulgate régnera de “trahison”, selon le trop fameux adage, *traduttore/traditore*, accepté sans examen, et dont la fortune tient sans doute essentiellement à la qualité du jeu de mots qui le fonde en italien. Car, sans aller jusqu’à affirmer avec les Romantiques allemands que toute traduction est, par essence, *supérieure à son origi-*

5 *Cours de littérature ancienne et moderne (1786-1798)*, 1813.

6 “Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand”, in: *Œuvres complètes*, Paris, André Bonne éditeur, t. III, p. 698, traduit par André Meynieux. (Ces deux citations sont extraites de *Un art en crise*, d’Efim Etkin, Lausanne, L’Age d’Homme, 1982).

7 Paul Valéry, “Variations sur *Les Bucoliques*”, in Virgile, *Bucoliques – Géorgiques*, Folio/Classique, Paris, Gallimard, 1977.

nal (puisqu'elle échappe, par le passage dans une autre langue, à la pesanteur linguistique finie dans laquelle est prise l'Idée d'Œuvre vers laquelle tend son modèle et s'approche donc, plus que lui, de cette visée interne⁸) on pourrait citer un certain nombre d'exemples qui montrent que, parfois, la traduction peut être *meilleure* que son modèle. Un seul suffira. Il est proposé par Borges dans sa préface au "Cimetière marin" de Valéry⁹. Tout en reconnaissant la beauté du texte original, le poète argentin fait remarquer que le traducteur, Nestor Ibarra, au moins sur un vers, a fait mieux que son modèle¹⁰. Ce qui l'amène, avec l'humour qui est le sien, à parler du "vers original" en espagnol et de "son imitation par Valéry". Et il faut bien reconnaître que "Le changement des rives en rumeur", n'égale pas "La pérdida en rumor de la ribera" et toute la saveur gongorisante que lui donne son tour latin. Quant à l'avant-dernière strophe du poème, il faut l'entendre en espagnol, pour sentir tout ce qu'y perd la "version" française:

¡Sí! Delirante mar, piel de pantera,
 Peplo que una miríada agujera
 De imágenes del sol, hidra infinita
 Que de su carne azul se embriaga y pierde,
 Y que la cola espléndida se muerde
 En un tumulto que al silencio imita!

Splendeur visuelle, sonore et, surtout, simplicité que n'atteint évidemment pas la froideur classicisante et rhétorique du texte français:

8 Voir sur ce point "La théorie spéculative de la traduction", in Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

9 *Livre des préfaces suivi d'Essai d'autobiographie*, Folio, Paris, Gallimard, pp. 241-242.

10 Réussite qu'on ne retrouve pas, à mon sens, dans les traductions que le même Nestor Ibarra, passant d'une langue à l'autre avec virtuosité, nous a données de l'œuvre poétique de Borges. Celles-ci, qui témoignent d'une haute technicité dans l'usage du vers, nous offrent pourtant des poèmes français guindés, comme taillés dans le marbre et qui me semblent très éloignés de la subtile simplicité des poèmes originaux. Où l'on voit que trop de maîtrise peut également être un handicap.

Oui! Grande mer de délires douée
 Peau de panthère et chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil.
 Hyde absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remords l'étincelante queue
 Dans un tumulte au silence pareil.

Trahison, donc, puisqu'on affaire ici à un *autre* texte, mais trahison créatrice "régénération", écrivait Goethe – du texte original.

Alors, au lieu de déplorer le fait que toute traduction est une trahison (pour ainsi justifier par avance certaines insuffisances), il faut le revendiquer. Oui, traduire, c'est toujours trahir. C'est même trahir deux fois, puisque, contrairement au lieu commun hardiment répété, traduire ce n'est pas, comme on l'a vu, "faire passer", mais faire *se rencontrer*: deux langues, deux voix qui se transforment mutuellement de ce rapport¹¹. Traduire c'est donc, d'abord, trahir la langue d'origine, puisqu'elle s'efface comme telle. Ce qui faisait dire à Thomas Bernard: "Une traduction est un autre livre qui n'a absolument rien à voir avec le texte original. C'est le livre de celui qui l'a écrit. Moi j'écris en langue allemande". Mépris apparent qui cache un profond respect du travail de traduction comme meurtre et "régénération" de l'œuvre originale dans un autre espace culturel. Traduire, c'est ensuite trahir la langue d'accueil, puisque c'est la contraindre à dire ce qu'elle ne dit pas habituellement, en y faisant entendre la voix insolite de l'*altérité*. Double trahison, donc, de l'original en direction de la langue réceptrice, et de cette même langue en direction de l'original. Alors, seulement, cette trahison n'en n'est plus une. Car, en la forçant à dire ce qu'elle ne dit pas couramment, le traducteur oblige sa propre langue à *se trahir*: à révéler des richesses insoupçonnées qui, jusqu'ici, étaient restées latentes et inexploitées. Traduire, c'est donc approfondir sa propre langue, réveiller ses virtualités qui sont inépuisables, une langue n'étant pas un monde clos, définitivement constitué, mais "la projection totalisante de la parole en acte" comme, au seuil du XIX^e siècle, l'a fortement remarqué Humboldt. Contre le lieu commun du

11 On se reportera sur ce point au livre d'Antoine Berman déjà cité ainsi qu'aux travaux d'Henri Meschonnic: "Poétique de la traduction", in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973 et, surtout, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

“génie des langues”¹² qui entraîne celui, daté, de l’intraduisibilité de la poésie (Coleridge, *Biographia literaria*, 1817), il faut affirmer – et tel sera pour moi le credo du traducteur – que chaque langue est *capable de tout*. Un exemple le fera mieux comprendre.

Il y a, dans le sonnet célèbre de Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”, une expression qu’aucun traducteur, à ma connaissance, n’a, jusque là, osé traduire littéralement, sans doute parce qu’apparemment elle n’aurait pas *passé* en français, comme on dit: “Jueves será, porque, hoy, jueves, que *proso / estos versos ...*”. Expression pourtant centrale dans le poème, en ce qu’elle résume dans cette fusion des contraires (prose/vers) toute la poétique de Vallejo qui est, précisément une remise en cause de l’opposition convenue. Ici, la poésie est sa propre prose; langage du poème et langage ordinaire ne s’opposent plus mais se confondent. Traduire cette expression, comme on l’a fait, par: “j’écris / ces vers” ou “j’aligne / ces vers”, c’est manquer Vallejo. Peut-être, répondra-t-on, mais ainsi en va-t-il de la différence des langues; l’une supporte ce que l’autre ne peut accepter. Traduire en charabia, ce n’est pas traduire. Et, de fait, j’ai moi-même tenu pendant longtemps cette formule pour intraduisible. Jusqu’au jour où, par hasard, je suis tombé sur ces vers de Mathurin Régnier: “Ils rampent bassement faibles d’inventions; / Et n’osent, peu hardis, tenter des fictions, / froids à l’imaginer: car s’ils font quelque chose, / C’est proser de la rime, et rimer de la prose”. *Proser de la rime*: voilà l’équivalent français de la formule apparemment intraduisible de Vallejo. C’est la rencontre avec son espagnol qui a permis d’éveiller une virtualité endormie de ma propre langue. Qui peut être bien plus souple, bien plus inventive et bien moins guindée qu’on ne le pense si l’on sort des moules rigides imposés par un certain conservatisme comme nous y invite notre XVI^e siècle ou, aujourd’hui, nos littératures francophones. Ce qui, donc, paraît intraduisible n’est, en fait, que ce qui n’a *pas encore* été traduit. “L’intraduisible, écrit Henri Meschonnic, est social et historique, non métaphysique (l’incommunicable, l’ineffable, le génie). Tant que le moment de la traduction-texte n’est pas venu,

12 Voir sur ce point, le beau livre d’Henri Meschonnic, *De la langue française*, Paris, Hachette, 1997.

l'effet translinguistique est un *effet de transcendance* et l'intraduisible passe pour une nature absolue¹³. Il faudrait ajouter que si toute véritable traduction – ce que Meschonnic appelle ici “traduction-texte” par opposition à la “traduction-information” – est, comme on l’a dit un rapport, c’est-à-dire une tension entre deux discours, entre deux langues, il ne peut y avoir de traduction définitive. Et c’est heureux. Les grandes traductions font date, comme des créations à part entière, et pas plus qu’un grand roman ou un grand poème n’interdisent l’éclosion d’œuvres nouvelles qu’ils suscitent même par leur existence, elles n’empêchent les véritables retraductions. Car chaque traducteur, à chaque époque, refait le rapport à partir de sa propre voix, à la fois individuelle, sociale et historique. Et si contrairement à la majorité des traductions qui vieillissent vite, quelques unes restent vivantes, c’est peut-être parce que les déterminations d’époque ne l’emportent pas, chez elles, sur leur dimension subjective, comme c’est le cas pour les autres. Hölderlin traduisant Sophocle reste Hölderlin; Baudelaire traduisant Poe reste Baudelaire. Il en va de même, plus récemment, de Pound avec Arnaud Daniel, Cavalcanti ou les Chinois, pour ne citer que des exemples connus empruntés à la poésie parce que c’est là que les problèmes se posent avec le plus d’acuité. Toute véritable traduction est donc création. Écrire et traduire, même différents, ne sont pas dissociables.

Conjointes d’abord, disjointes ensuite, écriture et traduction se rejoignent à nouveau, mais dans un rapport inverse à celui du début. Leur rapprochement ne se fait plus sur le traduire, qui suppose toujours dualisme (vivre/écrire, créer/traduire), donc hiérarchie et dévaluation du second terme face au premier. Il se fonde maintenant sur l’*écrire*, parce que toutes deux sont un *produire*. Alors, vie et écriture, création et traduction ne s’opposent plus. Écrire est une manière de vivre, traduire une manière d’écrire. Autrement dit: si l’écrivain *n’est pas* un traducteur, le traducteur, lui, *est* un écrivain. Mais de quelle sorte? Qu’en est-il du *sujet traduisant* par rapport au *sujet écrivain*?

13 “Poétique de la traducton”, *op. cit.*

Il faudrait dire, d'abord, que la traduction est la face *consciente* d'une activité (écrire) qui ne l'est jamais entièrement. Tout écrivain, on l'a vu, ne maîtrise jamais consciemment tout ce qu'il écrit. Il écrit, même, pour découvrir cela qu'il ignore mais qu'une part de lui-même (cet *autre* qui est *je*) "sait" obscurément. Or, si l'écrivain est souvent *écrit* par son propre texte, le traducteur, lui, écrit toujours sa traduction. C'est ce qui, au départ, différencie essentiellement les deux démarches. Alors que le travail d'écriture commence dans une sorte de "vide" dynamique, dans ce que j'ai appelé un "désir" sans objet ou aimanté par un objet confus, le travail de traduction part d'une connaissance la plus claire et la plus précise possible de son objet. Aussi, le traducteur doit-il être – est-il – d'une certaine façon plus *intelligent* que l'auteur qu'il traduit, puisque le chemin parcouru par ce dernier dans un état d'exaltation ou de conscience accrue, il doit le refaire, lui, en connaissance de cause avec les seuls outils de la claire conscience. C'est, en tout cas, ce qui m'apparaît quand je compare mon double travail d'écrivain et de traducteur. Certains de mes livres, je *ne sais* littéralement pas comment je les ai écrits. Ils sont venus – aussi péniblement et difficilement qu'on voudra – mais ils sont venus. C'est tout (et c'est beaucoup). Par contre, je sais toujours *très bien* comment j'ai traduit tel livre; je me souviens de toute la peine qu'il m'a donnée et pourquoi. *Ocnos* de Luis Cernuda, par exemple, avec cette transparence d'une prose qui, traduite telle quelle, devenait plate, ampoulée. Ou *Nostalgie de la mort* de Xavier Villaurrutia, dont les formes fixes assonancées ou rimées m'ont valu des mois d'un travail à la fois redoutable et exaltant. Jamais le texte que je traduis n'a donc, pour moi, ce caractère instable, immaîtrisé, obscur du texte que j'écris. Contraste que Borges, dans la préface déjà citée et avec l'humour faussement modeste qu'on lui connaît, résume à sa manière: "L'écrit original dissimule des omissions volontaires, une certaine vanité, une crainte de laisser deviner des processus de pensée que nous sentons dangereusement banals, un désir de conserver intacte au cœur de l'œuvre une infinie réserve d'ombre. La traduction, par contre, semble destinée à éclairer la discussion esthétique. Le modèle qu'on lui propose d'imiter est un texte évident, non pas un labyrinthe indistinct de projets abandonnés ni la tentation de facilité à laquelle on a momentanément succombé."

D'où la difficulté de l'acte de traduire. D'où aussi l'exaltation, on l'a dit, qui peut l'accompagner. Mais, là, précisément, on quitte le domaine de la seule maîtrise, du seul savoir faire, pour aborder une seconde étape où le travail du traducteur semble rejoindre le travail de l'écrivain tel que je l'ai évoqué dans sa première phase. Alors que ce dernier, à l'inverse, est devenu, dans une seconde phase, beaucoup plus conscient. Comme si ces deux démarches ne se rapprochaient chaque fois que pour mieux se séparer. En effet, une fois le "premier jet" venu, toujours surprenant, toujours immaîtrisable, l'écrivain travaille avec toutes les ressources de son savoir et de sa conscience. Cela peut être long, délicat, difficile, le plus gros est fait. Pour le traducteur, au contraire, une fois établie la première version avec toutes les précautions et les scrupules nécessaires (exactitude lexicale, syntaxique, métrique etc.), le plus gros reste à faire: trouver un rythme qui sera non pas identique (tout rythme est singulier donc irrépétable) mais analogue, puisqu'il sera celui d'un *autre* corps. Il y faut, à un moment ou à un autre, ce même état de vide dynamique, de perte, qui est celui-là même de l'écriture à son départ où quelque chose d'exaltant, effectivement, peut se produire: cette rencontre de deux subjectivités dans l'espace de leur différence.

Etre fidèle, c'est donc et avant tout, être fidèle à soi-même dans l'accord avec l'autre. Un *soi* qui ne préexiste pas mais qui se constitue dans l'acte de traduire comme il se constitue, pour l'écrivain, dans l'acte d'écrire. Car si, comme l'affirme profondément Humboldt, "toute compréhension est une non-compréhension: tout accord affectif ou intellectuel est une séparation", comprendre l'autre, c'est aussi *ne pas* le comprendre. C'est refuser de le *com*-prendre, de l'absorber, pour lui permettre de rester lui-même. Et c'est aussi, en retour, n'être pas *compris*, absorbé par lui, demeurer le *sujet* de sa propre énonciation – l'autre de l'autre. La traduction est cette divergence acceptée. Traduire, c'est s'installer dans l'espace de cette divergence et s'y maintenir. Afin que l'un restant l'un et l'autre restant l'autre, une véritable *com*-préhension puisse finalement s'établir.

Riassunto

Scrivere non è tradurre (dalla vita, dalla realtà in un linguaggio), come troppo sovente vien detto. Lo scrittore non va dal reale al libro, perché, come dimostra *Don Chisciotte*, tra lui e il mondo si frappone incessantemente l'inesauribile spessore della *lettera*. Il romanzo di Cervantes – versione castigliana di una versione araba che a sua volta rinvia ad altre antiche versioni (i romanzi cavallereschi) di un archetipo inaccessibile (l'*Odissea*) – sembra dirci che non esiste un originale, che tutto è sempre trasposizione, traslazione – traduzione.

Poiché la traduzione è al centro dell'esperienza letteraria le spetta una parte fondamentale nelle letterature europee. Non è un semplice intermediario, ma un inesauribile principio fecondativo. Tradurre non è riprodurre servilmente, così come scrivere non è trascrivere dal reale o dal vissuto. Poiché il nostro rapporto col mondo è fatto di linguaggio e di cultura, come ce lo mostra ancora una volta *Don Chisciotte*, lavorare sulle parole è far muovere le cose. L'atto letterario non è un atto di *traduzione*, bensì un atto di *produzione* di un reale preesistente e sconosciuto in partenza, ma che si costituisce nell'atto stesso della scrittura. Da questo punto di vista può sembrare che la traduzione sia un procedimento più semplice, perché il suo oggetto è necessariamente già noto. Sarebbe effettivamente più semplice se tradurre consistesse soltanto nel trasferire un significato da una lingua ad un'altra; ma, siccome le parole che designano certi referenti dipendono in ogni lingua da connotazioni differenti e *non dicono* esattamente la stessa cosa, il significato non può passare da una lingua all'altra senza essere in qualche modo alterato. Ciò è soprattutto il caso quando si tratta di un testo letterario il cui significato è il prodotto di *tutto il testo* e non del solo lessico, poiché è la traccia materiale di una *presenza*, che è intraducibile tale e quale. Tradurre non può dunque significare *trasferire* l'originale in un'altra lingua e in un altro corpo, ma *uccidere* l'originale e *risuscitarlo* in un'altra lingua e in un altro corpo. Il che rimette in causa la nozione apparentemente evidente di fedeltà.

La traduzione è l'aspetto *cosciente* di un'attività (scrivere) che cosciente non è mai del tutto. Nessuno scrittore domina coscientemente tutto quello che scrive. Anzi scrive per scoprire quello che ignora, ma che una parte di lui (quell'altro che è io) "sa" oscuramente. Ora, se lo scrittore viene sovente scritto dal suo proprio testo, il traduttore scrive sempre la sua traduzione con la conoscenza più chiara e più precisa possibile del suo oggetto. Ma, mentre lo scrittore, una volta scaturito il primo getto, sempre sorprendente e non controllabile, entra in una seconda fase di attività che mobilita tutte le risorse del suo sapere e della sua coscienza, il traduttore deve invece, per raggiungere lo scopo del suo lavoro, abbandonare il campo della semplice maestria in modo da trovare il ritmo – il suo ritmo – che sarà non identico (ogni ritmo è singolare e perciò irripetibile) ma analogo (in quanto appartenente a un altro corpo) a quello dell'autore che traduce. E' indispensabile che ci sia un vuoto dinamico, che è quello della scrittura al suo punto di partenza, dove può effettivamente avvenire qualcosa di esaltante: l'incontro di due soggettività nel divario della loro differenza – in questa "separazione" che, dice Humboldt, è lo spazio stesso di ogni comprensione.

