

Marie Thérèse Jacquet

L'orthonymie est-elle le seul risque de la traduction littéraire?

En 1995, Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport réunissaient sous le titre *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*¹, des recherches menées avec attention et continuité sur les causes des erreurs traductives. Ils les attribuaient essentiellement à une dépendance marquée, chez les traducteurs, d'une langue à tendance normative et comme telle, directe dans son expressivité, commune dans son utilisation et son décodage, économique en quelque sorte et ils expliquaient ce choix par une perception partagée de la réalité – «*ce que souvent les traducteurs ont 'traduit' en mots de la langue d'arrivée, ce à quoi ils ont donné forme et qui a produit la conceptualisation d'événements phénoménaux qu'ils se sont construite, certes à partir de la conceptualisation d'événements livrée par le texte de départ (il n'y a pas, en littérature, d'autre 'réalité'), mais en opérant un tri dans les constituants de cette conceptualisation de départ [...]. Tri, abandons, ajouts, réagencements n'ont pas été, cependant, faits sur un mode à chaque fois original et qu'on pourrait mettre au compte de l'imaginaire de chacun. On a constaté des régularités, des récurrences, des choix semblables*».

Ils rendent compte de ces tendances dont ils démontrent la très ample diffusion et les regroupent sous le terme d'«orthonymie». Dès le *Prologue*, les auteurs définissent pareille notion à partir de ce «*sentiment obscur mais*

*vif qui nous anime tous, lecteurs, traducteurs, linguistes: la conviction que, dans tous les cas, il y a une façon 'droite', 'directe', moins 'travaillée', de dire le monde, ses choses et ses événements. Une façon plus que toutes les autres déliée de celui qui y recourt, plus 'objective' donc*². Leur travail qui se présente comme horizontal, traversant bon nombre de traductions d'un même texte dans différentes langues et posant, en fin de compte, la question en termes de «*rapport entre langage et réalité*»³, situe le problème à l'extérieur du texte, en amont du texte.

Lorsque l'on se trouve en présence d'œuvres littéraires et de leurs traductions, la question nous semble pouvoir être posée sous un autre angle; au-delà de la «conceptualisation», la littérature est formalisation, elle est expression spécifique, subjective à outrance – pourrait-on aller jusqu'à dire – de cette conceptualisation – si tant est que le terme de conceptualisation soit le bon – qui s'exprime à travers une qualité spécifique définie comme «littérarité». L'écriture se charge pleinement de transmettre une vision résolument originale de la réalité – jusque pour son auteur dans ce moment précis –, elle est totalement soumise à la nécessité qui est la sienne d'exprimer d'une certaine manière – et seulement de celle-ci – ce qu'il entend inscrire dans les mots – et seulement dans ceux qu'il retient. Le choix n'est pas libre, il est contraignant pour l'auteur et donc pour le traducteur. De fait, précisément sur la base même de ce principe, chaque œuvre génère, construit sa propre poétique à partir, entre autres, de lignes de force scripturales qui parcourent, sous-tendent, articulent le texte et qui se forment, se construisent, en particulier, à partir de récurrences stylistiques. Celles-ci deviennent la marque que l'auteur imprime à son texte et non seulement elles seront propres à un auteur – et donc largement reconnaissables dans l'ensemble de son œuvre –, mais elles adopteront inévitablement des traits spécifiques pour chaque œuvre, en vertu même de l'autonomie que garantit

l'originalité de chaque texte envisagé dans sa complétude. L'art de l'économie ne saurait rentrer dans les exigences du littéraire. Épouser, au plus près, les choix expressifs d'un auteur devient donc, en littérature, un positionnement incontournable – qui va au-delà de la question du respect du texte de départ –, sous peine de «démonter», de dénaturer le texte original. Vu ces prémisses, il apparaît évident que plus le coefficient de littérarité sera élevé, plus l'écriture générera sa propre langue au sein même de la langue de tous, la langue «normative», autrement dit la langue qui répond au critère de l'orthonymie.

Nous nous proposons donc de prendre en considération non plus des éléments ponctuels de traduction de textes littéraires au niveau horizontal dans plusieurs langues, mais bien le travail d'un bon traducteur, la traduction globale, effectuée par la même personne, de deux œuvres littéraires de deux auteurs différents avec des coefficients apparents de littérarité divers, pour vérifier si et, dans ce cas, en quoi une analyse portant sur un parcours global peut être instructive.

Nous avons donc retenu deux traductions signées par Carole Walter que nous observerons en respectant l'ordre chronologique de leur apparition. Nous commencerons par *Matriochka*⁴ de Cristina Comencini, parue en 2002, l'année même de sa sortie en Italie sous le titre *Matrioška*⁵.

Le premier élément qui frappe le lecteur français italo-lyphone est le traitement réservé dans la traduction à l'adjectif «*grassa*», accolé tout au long du livre par l'auteur à son personnage principal, en une expression qui fige de manière définitive Antonia, tant dans l'écriture que dans l'imaginaire du lecteur. Or, le traducteur rejette le terme – fort – de «*grasse*», affaiblissant d'autant plus ce portrait qu'il lui substitue deux options «*grosse*» (p. 9, 30, 79...) ⁶ et «*énorme*» (p. 43, 115...) dans une utilisation alternative qui fait perdre sa force à l'esquisse.

Deux comportements d'ordre général apparaissent avec régularité; d'une part, la traduction de «*se*», porteur

d'une hypothèse d'ordre accidentel, par «*quand*», qui tend à banaliser le comportement décrit: – «*Se mi guardo allo specchio, non mi riconosco*» (p. 22) >>> «*Quand je me regarde dans le miroir, je ne me reconnais pas*» (p. 20) – «*se ascolto la sua voce*» (p. 77) >>> «*quand j'écoute au magnétophone sa voix*» (p. 76) – et, de l'autre, la tendance à coordonner, en les listant, les éléments descriptifs: «*Vecchi strumenti da lavoro ricoperti di polvere sono allineati in ordine. Uno scalpello ha la punta sbeccata; un trapano sembra immobile da cento anni. Il secondo tavolo è più interessante; una fila di bronzi grezzi di piccole e medie dimensioni [...]*» (pp. 68-69) >>> «*De vieux instruments de travail recouverts de poussière sont soigneusement alignés. Un burin dont la pointe est ébréchée, une perceuse qui semble immobile depuis cent ans. La deuxième table est plus intéressante; une rangée de blocs de bronze bruts, de petite et moyenne dimension*» (p. 66)⁷. Cette transformation installe non une succession mais une hiérarchisation dans la perception des objets, puisque l'accent fort est mis sur l'objet qui n'est qualifié que dans un second temps. Le changement dans la ponctuation sert, lui aussi, moins à photographier comme dans l'original qu'à illustrer, expliciter, commenter ce qui est devenu simplement une protase.

En fait, un lecteur attentif se rend compte assez rapidement que l'isolement, le détachement de chaque élément descriptif apparaissent comme une caractéristique propre au style de Comencini. L'écriture sert la mise en évidence des choses, des actes, des êtres et tend donc à la juxtaposition plus qu'à la fusion. Ce qui pouvait en effet, au départ, être envisagé comme une façon d'identifier un personnage – en l'occurrence une artiste, mieux un sculpteur, créant ainsi une sorte d'osmose entre la raison de vie du personnage et l'écriture mise en place pour l'illustrer:

– «*La mattina, prima di iniziare il lavoro, bevo il caffè e penso a una maternità di Moore che ho visto da ragazza [...]*» (p. 17)⁸ >>>

«Chaque matin, avant de me mettre au travail, je bois mon café en pensant à une maternité de Moore que j'ai vue [...]» (p. 15);

– «Dieci anni fa, per qualche tempo, è venuto a letto con me» (p. 19) >>> «Il y a dix ans, pendant un certain temps, nous avons couché ensemble» (p. 17);

– «mi capitava di lavorare a un pezzo ore e ore» (p. 86) >>> «il m'arrivait de travailler à ma pièce pendant des heures» (p. 84);

– «Stai attento, Buck, s'invecchia. Lui ne avrà abbastanza, di te e di me. Io me l'aspetto, ma tu, come farai?» (p. 99) >>> «Fais attention, Buck, on vieillit. Il va bientôt en avoir assez de nous deux. Moi je m'y attends, mais toi, comment tu vas faire?» (p. 98).

se révèle un positionnement scriptural continu, comme en témoignent ces autres phrases qui concernent différents personnages du texte:

– «Mia nonna gira la minestra, mi guarda di tanto in tanto e sorride» (p. 31) >>> «elle me regarde et me sourit» (p. 29);

– «Che odore, mi pare di stare già in paradiso! mi diceva» (p. 98) >>> «Quelle odeur, on se croirait déjà au paradis! me disait-elle [la mère d'Antonia]» (p. 96);

– «Solo le labbra della donna si muovono incessantemente, raccontano una storia interminabile» (p. 107) >>> «Seules les lèvres de la femme [la femme endormie] remuent sans cesse, racontant une interminable histoire» (p. 106).

Ce comportement se vérifie d'ailleurs jusque dans les détails de tous ordres, ce qui rend visible, perceptible le système scriptural de Comencini:

– «tra un ripiano e l'altro» (p. 11) >>> «entre deux rayonnages» (p. 11);

– «Ride tra un rantolo e l'altro» (p. 23) >>> «Elle rit entre deux râles» (p. 21);

– «tra una figurina e l'altra» (p. 28) >>> «entre les diverses figurines» (p. 26).

Il apparaît en outre très nettement que l'écrivain privilégie l'ancrage dans la réalité et, pour ce faire, évite soigneusement le passage à l'abstrait, ce qui n'est pas toujours respecté dans le texte français:

- «ho lavorato tutti i giorni dalla mattina alla sera e ho avuto successo» (p. 23) >>> «*j'ai travaillé tous les jours, du matin au soir, et le succès est arrivé*» (p. 22);
- «Pensavo spesso al papà e alla mamma» (p. 86) >>> «*Je pensais souvent à mes parents*» (p. 84).

De même, on est amené à constater, dans la traduction, la mise en place de tout un échantillonnage de formes d'atténuation, résolument absentes de l'original:

- «la sua precisione è una malattia» (p. 165) >>> «*Vous êtes d'une précision malade*» (p. 162)
- «ha occhi molto penetranti» (p. 172) >>> «*son regard est pénétrant*» (p. 169)

qu'il est, par ailleurs, intéressant de confronter à une autre variante: «ha gli occhi chiusi» (p. 142) rendue par «*ses yeux sont fermés*» (p. 139).

C'est ainsi que sont insérées différentes formes de médiation:

- «La signora non mi guarda, pesca nella memoria, cerca il filo del suo racconto» (p. 14) >>> «*La dame ne me regarde pas, elle va pêcher dans sa mémoire, elle cherche le fil de son récit*» (p. 12);
- «E se poi riuscissi a fare del suo corpo una perfetta statua senza testa, potrei anche lasciarlo» (p. 15) >>> «*Et si je parvenais à faire de son corps une parfaite statuette sans tête, je pourrais peut-être même le quitter*» (p. 13);
- «Non sopporto i visi dei ragazzini» (p. 16) >>> «*J'ai du mal à supporter les visages des gamins*» (p. 14);
- «e ricomincio a dormire» (p. 86) >>> «*et je pouvais de nouveau dormir*» (p. 85);
- «Ne ho una collezione, gliela farò vedere la prossima volta» (p. 23) >>> «*J'en ai toute une collection par là, je vous la montrerai la prochaine fois*» (p. 21);
- «questi movimenti m'impressionano, rassomigliano a...» (p. 135) >>> «*Ces mouvements m'impressionnent, on dirait ceux des fous dans les asiles*» (p. 133);
- «sembrate due innamorati» (p. 141) >>> «*on dirait plutôt deux amoureux*» (p. 139);
- «mi guarda ironica» >>> (p. 165) «*Elle me regarde d'un air ironique*» (p. 162).

L'extrême variété des options traductives retenues, en face d'une unicité de comportement scriptural – ou bien un verbe proposé de manière nette, sèche, à l'indicatif ou bien un conditionnel à valeur atténuative qui se trouve ainsi redoublée en quelque sorte – en efface inévitablement la spécificité. On semble moins en face d'un parcours orthonymique que d'une réaction spontanée de défense et d'un arrondi de l'écriture en présence du caractère extrêmement direct, incisif du texte italien.

Parallèlement à cette mise à distance qui gouverne l'univers de *Matriochka*, se manifeste, aussi, chez Comencini, une sorte de domination du monde qui est portée par des descriptions au fil desquelles tous les éléments sont – encore une fois – présentés sur le même plan, sous le signe de la familiarité, ce qui se traduit notamment par un usage élargi des articles définis, par exemple, usage plus désinvolte dans la version française:

– «E poi i ricordi d'infanzia; le donne: i pezzi isolati del volto della madre, la bocca sdentata della nonna, le mani di Filomena. Il padre e i fratelli. Il viso di Tonino [...]. I corpi dei tre fratelli [...]. Per tutta l'infanzia Antonia ha accumulato forme e corpi dietro di sé. Da quel lago notturno [...] sono risaliti [...] i frammenti della sua arte» (p. 53) >>> «*Et puis les souvenirs d'enfance; les femmes: fragments isolés du visage de la mère, bouche édentée de la grand-mère, mains de Filomena. Le père et les frères. Le visage de Tonino [...]. Les corps des trois frères [...]. Durant toute son enfance, Antonia a accumulé formes et corps en elle-même. De ce lac nocturne [...] sont remontés [...] les fragments de son art*» (p. 51);

– «la bambina che ne ricrea il volto attraverso le immagini dei giornali» (p. 58) >>> «*la petite fille qui recrée son visage avec des images des journaux*» (p. 57);

– «Ce ne sono due [donne] nel gruppo: una ha i capelli corti, è piccola e magra; l'altra porta i capelli scuri raccolti in una coda, il viso ridente, la bocca larga e gli occhi strizzati per il riso» (p. 69) >>> «*Il y en a deux dans ce groupe: l'une a les cheveux courts, elle est petite et maigre; l'autre a des cheveux foncés rassemblés en queue de cheval, un visage rieur, la bouche large et les yeux plissés par le rire*» (p. 67);

– «la stessa ragazza è sola, si sta chiudendo un orecchino davanti allo specchio, è pronta per uscire: si è messa un vestito da sera, gli orecchini, la collana di perle [...]. La ragazza ha i capelli scuri, lunghi fino al collo, un'onda le sfiora la fronte; il naso è pronunciato e gli occhi sembrano chiari, quasi trasparenti» (p. 69) >>> «*la même jeune fille est seule, elle est en train de fermer une boucle d'oreille devant un miroir, elle s'apprête à sortir: elle porte une robe du soir, des boucles d'oreilles, un collier de perles [...]. La fille a des cheveux sombres, mi-longs, une boucle effleure son front; un nez prononcé, des yeux qui semblent clairs, presque transparents» (p. 68);*

à moins qu'il n'indique une violente mise à l'écart, une nette «autonomisation» justement:

– «Mi sentivo una nullità. Guardavo le mani e volevo amputarmi» (p. 86) >>> «*Je me sentais complètement nulle. Je regardais mes mains et j'aurais voulu les couper*» (p. 85).

À la fin de ce parcours, il semble donc que certains comportements stylistiques tout à fait réguliers et traduisibles ne l'ont pas été, probablement par manque de perception du rôle de marqueurs stylistiques qui leur revenait.

La deuxième étape nous conduit à la traduction du dernier texte de F. Biamonti, *Il silenzio*⁹, proposé en 2005 chez Verdier sous le titre *Le silence*¹⁰, texte qui exalte la marque de l'écrivain ligurien.

D'emblée, se retrouvent certains tics traductifs déjà relevés dans la traduction de Comencini, comme le passage d'un plus élitiste «se» à un plus normatif «*quand*» – (p. 13 >>> p. 17, p. 23 >>> p. 28, etc.) et, au lieu de la juxtaposition, la tendance à lister et à construire comme un enchaînement, mieux un déroulement, une inclusion, la partie d'un tout, des éléments résolument autonomes (p. 4 >>> p. 8, p. 9 >>> p. 13, etc.).

Mais certains autres «différences» nous semblent intervenir au plus intime de l'œuvre en question.

Une ligne de force de l'univers de F. Biamonti réside dans l'inscription scripturale d'une forte dissociation entre

l'univers des hommes et le reste du monde, le plus fréquemment décrit dans son impassibilité ou sa dégradation quasi imperceptible, ce qui se traduit par un usage tout à fait systématique de formes respectivement personnelles et impersonnelles, une orientation qui ne transparait guère dans la traduction.

On constate que l'usage rigoureux de la première personne du pluriel, personne qui prend résolument en considération les actants, est le plus souvent ignoré comme le montre le recours à «on», troisième personne «impersonnelle»:

- «una volta la [l'acqua] bevevamo, e non siamo mai morti» (p. 3) >>> «avant on la buvait, on n'en mourait pas» (p. 7);
- «Ci possiamo provare» (p. 19) >>> «On peut essayer» (p. 23);
- «Andiamo da Hélène» (p. 22) >>> «On va aller voir Hélène» (p. 27).

Cependant, la troisième personne impersonnelle est, à son tour, régulièrement traduite par ce même pronom:

- «È già ottobre» (p. 5) >>> «On est déjà en octobre» (p. 9);
- «Ci sono ancora due ore di luce» (p. 5, à quelques lignes de l'exemple précédent) >>> «Vous avez encore deux heures de jour devant vous» (p. 9);
- «C'è ancora una buona ora di luce» (p. 17) >>> «On a encore une bonne heure de lumière» (p. 22);
- «C'era il fruscio intenso di un rosaio» (p. 26) >>> «On entendait le bruissement intense d'un rosier» (p. 31),

qu'il paraît utile de confronter, par exemple, à:

- «dopo il poggio dei mandorli [il sentiero] scende in un fossato» (p. 5, paradoxalement à quelques lignes des deux premiers cas présentés dans le paragraphe précédent) >>> «après le coteau des amandiers on arrive dans un fossé» (p. 9).

Le lecteur est donc confronté à plusieurs croisements perturbateurs: d'une part, le passage du totalement neutre

à l'impersonnel, et de l'autre, à un impersonnel porté par «*on*» qui, à son tour, ne manque pas de renvoyer – de façon subliminale certes, mais inévitable – à tous les autres «*on*» du texte, qui, eux, étaient porteurs des acteurs du récit. Et ce, à moins que le choix ne porte sur une surprenante deuxième personne du pluriel qui interpelle alors, à l'improviste, les personnages du texte. L'effet de brouillage n'apparaît cependant que dans une confrontation des deux textes.

L'auteur de *Il silenzio* saisit les paysages dans leur essentialité, les impose avec la force, la concrétude des natures mortes, nous donnant envie de toucher, de saisir ce qui se dessine sous nos yeux de lecteur, et ce qui compte alors, c'est bien le phénomène en lui-même et non ses modalités temporelles que privilégie – de manière autonome – le traducteur, manifestant encore une fois un besoin de médiation:

– «Dopo Mentone s'inerpicarono per un paesaggio [...]» (p. 17) >>> «Après Menton, ils se mirent à grimper dans un paysage [...]» (p. 22);

– «Ancora mezz'ora e si spegne» (p. 18) >>> «Encore une demi-heure et ça va s'éteindre» (p. 22);

– «Una foglia si aggrappò al cappotto» (p. 23) >>> «une feuille resta accrochée au manteau» (p. 28).

Chez Biamonti, chaque mot porte et les propositions syntaxiques sont courtes, nerveuses, immédiatement repliées sur elles-mêmes, telles des griffures; elles ne sauraient donc souffrir ni rallonge – ce qui équivaut à une dilution de leur force et nous venons de le voir, – ni raccourcissement, équivalent d'une amputation de celle-ci. D'où la résistance de cette écriture à l'usage du gallicisme, par exemple, qui, par son effet d'inflation, déstructure l'impact de l'effet «Biamonti»:

– «Due giorni dopo il tempo era mutato. Entrava un'aria fine, piena di ombre e tremolii d'argento» (p. 20) >>> «Deux jours plus

tard, le temps avait changé. C'est un air subtil qui arrivait, plein d'ombres et de scintillements d'argent» (p. 24);

– «Era un bastardo, ma somigliava a un volpino, ne aveva l'astuzia, la velocità, lo scatto. // Mi state parlando di un levriere» (p. 23) >>> «C'était un bâtard, mais il ressemblait à un petit renard, il en avait la ruse, la rapidité, la détente. // C'est un lévrier que vous êtes en train de me décrire» (p. 28).

Inversement, le trait répétitif est pleinement porteur de cette caractéristique:

– «Ma non c'è niente: solo crete e cespugli e un ovile. // Adesso c'era silenzio. Ma che sere! [...] Adesso c'era silenzio e nulla su cui sperare» (p. 4) >>> «Mais il n'y a rien: seulement de l'argile, des buissons et une bergerie. // À présent, tout était silencieux. Mais quels soirs! [...] À présent, tout était silencieux, rien à espérer» (p. 8);

– «Lei si chiamava Lisa e la sua amica Hélène. // – Io mi chiamo Edoardo» (p. 8) >>> «Elle, elle s'appelait Lisa, et son amie, Hélène. // Moi c'est Edoardo» (p. 12);

– «[...] l'uomo che offriva a Edoardo una sigaretta. // – Accetto volentieri» (p. 15) >>> «L'homme qui offrait une cigarette à Edoardo. // – Volontiers» (p. 20);

– «Se incontra qualcuno, se mi incontra, mi saluta con uno sguardo» (p. 24) >>> «Si elle rencontre quelqu'un, moi par exemple, elle me salue d'un regard» (p. 29).

Lorsque Biamonti installe dans son écriture des éléments naturels absolument uniques tant dans leur essence que dans l'historicité singulière de la manifestation évoquée, et ce essentiellement à travers l'article défini, Walter préfère à celui-ci un article indéfini, ce qui tend à «éteindre» en quelque sorte l'écriture originale:

– «Nel cortile c'era il sole, sole dai lunghi raggi, d'ottobre» (p. 15) >>> «Dans la cour il y avait du soleil, un soleil aux rayons allongés, d'octobre» (p. 20);

– «Sul crinale c'era ancora l'azzurro steso» (p. 22) >>> «Sur la crête il y avait encore une étendue d'azur» (p. 27).

On le sait, l'écrivain ligurien déroule, à côté de phrases sèches, au sein desquelles chaque mot est un acte, de plus

longues coulées accumulatives, en un fondu narratif prolongé obtenu essentiellement à partir d'une reprise toute personnelle de la conjonction de coordination «*et*», sans aucun espace de respiration, ce qui crée un rythme quasi incantatoire et donne à la prose de Biamonti toute sa légèreté et toute sa force poétiques. Or, le traducteur tend à aligner son texte sur un usage tantôt normatif – mais au rabais – autant de la coordination que de la ponctuation:

– «Ma non c'è niente: solo crete e cespugli e un ovile» (p. 4) >>>
«Mais il n'y a rien: seulement de l'argile, des buissons et une bergerie» (p. 8)¹¹

tantôt personnel, avec un alignement plus marqué sur l'original, mais, en fin de compte, sans respecter ni la norme française ni l'original:

– «Cominciava a ricordare certe sere e albe e giorni» (p. 18) >>>
«*Il commençait à se rappeler certains soirs, et des aubes et des jours*» (p. 22).

Chaque mot porte, comme une flèche, comme un tourment, car il dit la réalité de la nature autant que celle des hommes, une réalité qui est blessée et ne supporte d'être saisie, appréhendée qu'en certains points, d'une certaine manière, qu'on ne saurait ramener à un usage commun:

– « – Il nome è molto bello» (p. 3) >>> « – *C'est un très beau nom*» (p. 7);
– «Alla finestra, un muro viola stava sospeso in un cielo ancora diafano. // – 'È denso, si oscura', – lei disse» (p. 14) >>> « – *'Quelle densité, ça s'obscurcit', dit-elle*» (p. 18).

La littérarité qui imprègne en particulier ce tout dernier exemple est largement en reste dans le résultat traductif.

La première déduction qui émerge de l'étude de ces traductions et de la disparité des réponses traductives, voire des constellations de choix traductifs pour une même si-

tuation, concerne l'évidente absence, chez le traducteur, d'une vision globale de l'œuvre, le manque de perception de son unité scripturale originelle déterminante chez un écrivain. Il semble bien que le traducteur ne garde pas vraiment présent à l'esprit la perception – même simplement comme paramètre a priori – de la constitution de toute œuvre littéraire en système scriptural; il est alors facile que les structures qui lui posent problème et qui tendent évidemment à se reposer soient traduites dans une perspective ponctuelle et donc pas forcément de manière identique.

Il est tout aussi clair que le manque de compréhension de la nature et donc de la complexité d'un texte littéraire entendu dans son intégralité se répercute toujours de manière négative sur une traduction.

Pourquoi, en ayant fait ce choix – traduire un texte littéraire et donc une écriture dont l'objectif n'est certainement pas la transitivité de la communication, ni le choix du chemin expressif le plus direct –, un traducteur devrait-il en effet sentir le besoin de l'objectivité, comme l'affirment les deux critiques qui proposent le parcours de l'orthonymie? Pourquoi, ce faisant, le traducteur trahirait-il ce qui est l'essence même, ce qui fait la nature même du texte littéraire qu'il doit traduire? À y regarder de plus près, cette explication nous paraît insuffisante, ou mieux incomplète. Il nous semble plus vraisemblable de considérer que, par manque de temps, ou insuffisance de moyens – de tous ordres: de la formation critique à la sensibilité personnelle peu ou insuffisamment aguerrie, de la connaissance profonde de la langue de départ à une fragilité ou à une timidité voire une frilosité dans une exploitation originale ou tout au moins personnelle de sa propre langue – le traducteur ne place pas au centre de son attention la littérarité même du texte à traduire et ne se sent donc nullement tenu de respecter ce qui la constitue tout en la véhiculant.

C'est bien ce qui semble se déduire des passages de haute tension littéraire, comme nous l'avons vu. Il n'apparaît

pas que le traducteur ait toujours pleine conscience de la nature même de l'obstacle, et de fait il procède à une sorte de travail réducteur, cherchant à contourner, voire à aplanir l'obstacle, si bien que les traductions peuvent varier alors sur un même nœud scriptural, en fonction du degré «obligé» de reconquête, dirons-nous, de la normalisation de ce qui était la langue littéraire. L'origine de ce «détour» nous semble en effet s'effectuer, dans tous les cas, à partir d'un effacement de la raison d'être du texte et en conséquence d'une approche qui ne garantit plus l'*auctoritas* de l'original. Ce qui expliquerait, entre autre, la séduction que ne manquent pas d'exercer les traductions proposées par les écrivains qui mettent au service des textes d'autrui, leur propre vécu de la littérarité, leur propre maîtrise de leur audace créative, autant, sinon plus que celle de la langue de l'autre.

Mais ce que je voudrais souligner, c'est qu'entre les deux extrêmes – cas d'orthonymie et banalisation des points d'excellence stylistique – semble s'installer un autre mécanisme traductif, tout à fait particulier.

Il arrive aussi en effet – comme nous l'avons constaté chez Walter – que, dans le cas des traductions que nous avons tenté de confronter, et par-delà la diversité des écritures de départ, le traducteur oppose aux mêmes récurrences scripturales, sa propre traduction – inexacte ou imprécise (les degrés sont nombreux) –, et que cette mise en place dans les mêmes points et avec la même ampleur qu'au niveau de l'original finisse par instituer, à son tour, un véritable système qui double – sans aucun doute de manière totalement involontaire et inconsciente – celui original, mais ce rhizome a le tort de ne pas être celui de l'auteur, mais celui du traducteur, opération dont on ne sait alors si elle est meilleure (il y a bien système) ou pire (ce n'est pas le bon), car le lecteur de l'œuvre en langue étrangère dispose d'un texte qui non seulement n'est plus l'original mais peut même le «dénaturer».

Comment cela peut-il se produire? Le traducteur est d'abord un lecteur et nous avons déjà eu l'occasion ailleurs¹² de souligner les aléas de toute lecture; en outre, le traducteur littéraire intervient dans un domaine qui relève de l'art, autrement dit qui ne met pas en place un système de communication directe et explicite mais s'appuie au contraire sur une transmission de l'ordre de l'empathie qui joue sur l'émotionnel, autant, sinon plus que sur le rationnel, sur les échos plus ou moins forts et duratifs que les mots sont en mesure de provoquer...

Et pour autant qu'un traducteur littéraire choisisse – lorsqu'il peut se le permettre – des textes avec lesquels il se sent en syntonie, sa personnalité, dans le sens le plus ample du terme, ne saurait pour autant être effacée, amoindrie ou totalement absente et il semble bien que justement là où la subjectivité du traducteur ne se reconnaît pas dans le parcours de l'auteur, probablement sans que le traducteur lui-même ne s'en rende compte, s'interpose puis se met en place et se substitue le système du traducteur.

Nous savons que des traductions d'un même texte dans une même langue par des traducteurs différents achoppent en des points différents du texte, installant des errances traductives différentes¹³. C'est ainsi, exemple des plus banals, que, dans cette optique, des structures lexicales, morphologiques ou/et syntaxiques, des figures de rhétorique qui sont, par ailleurs, d'un usage commun ou banalisé, peuvent prendre un sens et une valeur particulières justement parce qu'elles deviennent partie prenante d'un réseau au sein duquel leur répétitivité même, par exemple, contribue à la constitution du système.

Dans le cas de Walter, on vérifie bien le retour de certaines habitudes traductives qui semblent liées moins à sa langue en tant que telle qu'en ce que celle-ci est, dans son inévitable personnalisation, une première traduction, une première mise en mots, une résultante précisément d'une certaine histoire, d'une certaine personnalité, d'un certain

imaginaire dont un des traits portants pourrait – probablement et en tentant d'éviter des schématismes par trop réducteurs d'autant plus que notre recherche n'a certes pas pour objet le profil du traducteur mais simplement ses interférences possibles et éventuelles avec l'objet de ses attentions – être envisagé comme, entre autres, une certaine tendance à rejeter toute identification nette, tout découpage clair du monde... On semble en présence d'une représentation de la réalité coulée dans une langue qui gomme, dans certains fragments de texte, la vision propre à l'écrivain.

Par ailleurs, on ne peut oublier que le geste traductif reste un geste créateur, avec toutes les implications fortes que ceci signifie; et même si le coefficient de créativité n'est pas élevé, il y a, indiscutablement, une appropriation de la part de qui choisit les mots, les aligne, les installe pour faire re-naître un texte, qui se traduit par un geste fortement connoté, indiscutablement autoritaire et subjectif.

La liberté du traducteur ne saurait cependant entrer en conflit avec le système scriptural spécifique de tout écrivain qui doit être identifié, reconnu et reproduit au mieux pour garantir le transfert d'un coefficient majeur de littérarité de la langue d'origine dans la langue d'accueil. Un système, autrement dit l'économie scripturale qui, au fond, est ce qui sous-tend le «style» d'un écrivain, doit se refléter dans un autre système qui sera probablement différent mais qui doit se proposer, mieux s'imposer comme système-reflet. L'existence d'un système propre à chaque écrivain, voire à chaque texte littéraire, est, de fait, implicitement reconnu comme tel lorsque les traductions effectuées en collaboration – sur lesquelles se sont penchés, ensemble, plusieurs traducteurs associés ou non à des écrivains –, sont, en fin de course, attribuées, comme paternité, à une seule personne qui assure la fin du parcours et prend, à son compte, le choix définitif dans chaque circonstance traductive litigieuse, harmonisant ou, pour le moins, «ho-

mogénéisant» ce parcours multiple en matière de tonalité, couleur, rythme d'un texte...

Il revient donc au traducteur de rester vigilant, peut-être avant tout à son propre égard, gardant toujours à l'esprit que la traduction littéraire intervient dans un domaine que je n'hésite pas à qualifier d'artistique et qu'il lui revient de faire pleinement confiance à ses propres capacités, en osant faire sienne sa propre langue pour faire nôtre, la langue de l'autre.

Note

¹ J.-C. Chevalier, M.-F. Delpont, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, L'Harmattan, Paris 1995, et en particulier dans le chapitre IV, *Traduction, littéralité et chaîne de causalités*, pp. 59-72; chapitre V, *Traduction et littéralité: de la subjectivité dans les traductions de «Madame Bovary»*, pp. 73-85; chapitre VI, *Traduction et orthonymie*, pp. 87-111; et chapitre VII, *Traduction et temporalité («L'éternel imparfait» de Gustave Flaubert)*, pp. 113-126.

² Ivi, p. 9.

³ Ivi, p. 125.

⁴ C. Comencini, *Matriochka*, trad. de C. Walter, Verdier, Lagrasse 2002.

⁵ C. Comencini, *Matrioška*, Feltrinelli, Milano 2002.

⁶ Vu l'absence de toute équivoque, nous nous limiterons à mettre entre parenthèses la page de référence directement dans le texte de l'article.

⁷ On retrouve plusieurs fois ce même comportement, citons seulement (p. 69) >>> (p. 68) ou (p. 76) >>> (p. 74).

⁸ Nous présenterons dorénavant le texte italien en romain et la traduction en italique; c'est évidemment nous qui soulignons pour mettre d'emblée en évidence les éléments de rupture.

⁹ F. Biamonti, *Il silenzio*, Einaudi, Torino 2003.

¹⁰ F. Biamonti, *Le silence*, trad. de C. Walter, Verdier, Lagrasse 2005.

¹¹ Cf. M. Grevisse, *Le Bon Usage. Grammaire Française avec des remarques sur la langue d'aujourd'hui*, Duculot-Hatier, Gembloux-Paris 1969, qui précise bien que dans une proposition, «quand *et*, *ou*, *ni* servent à coordonner plus de deux éléments, on sépare ces éléments l'un de l'autre par la virgule: 'Et les champs, et les bois, et les monts, et les plaines, s'éclairaient brusquement'», § 1063, p. 1145. Sur la répétition de *et*, on peut lire: «Dans une énumération, *et* se met parfois, pour l'énergie ou le relief de l'expression, devant chacun des termes qui suivent le premier, et même aussi devant le premier: 'Et la terre, et le fleuve, et leur flotte, et le port, Sont des champs de carnage...'», § 963, p. 998.

¹² M.T. Jacquet, *Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?*, in V. Intonti, *Traduzione letteraria e oltre*, in corso di stampa.

¹³ Ce qu'il est d'ailleurs possible de vérifier à partir justement de la traduction par Marguerite Pozzoli des premières pages du texte de Biamonti, *Il silenzio*, proposé dès 2000 dans la revue «La Pensée de Midi», 3, 2000, pp. 165-173.

