

Les exercices de style brésiliens : Luiz Rezende lecteur de Raymond Queneau

Márcia Arbex
UFMG/CNPq/Fapemig



Synergies Brésil n° spécial 2 - 2010 pp. 119-126

Résumé: *Cet article vise à analyser comparativement les Exercices de style de Raymond Queneau et leur traduction par Luiz Rezende. Considérant le traducteur comme un lecteur ainsi qu'un médiateur culturel, notre réflexion portera sur la question de la traductibilité des jeux de langage et celle des représentations, sur les paratextes qui accompagnent la traduction brésilienne en tant qu'esquisse d'une poétique de la traduction, de même que sur le travail de création et de recréation réalisé par le traducteur.*

Mots-clés: *traduction, jeux de langage, représentation, Raymond Queneau, Luiz Rezende.*

Resumo: *Este artigo propõe uma análise comparativa dos Exercícios de Style de Raymond Queneau e sua tradução por Luiz Rezende. Considerando o tradutor como um leitor e também um mediador cultural, refletiremos sobre a questão da tradutibilidade dos jogos de linguagem e a das representações; abordaremos os paratextos que envolvem a tradução brasileira no esboço de uma poética da tradução e observaremos que a tradução exigiu criações e recriações, tendo o tradutor por diversas vezes radicalizado e ampliado os efeitos dos jogos verbais do autor.*

Palavras-chave: *tradução, jogos verbais, representação, Raymond Queneau, Luiz Rezende.*

Abstract: *This article proposes a comparative analysis of the Exercices de Style de Raymond Queneau and its translation by Luiz Rezende. Considering the translator as a reader and cultural mediator, we will focus on the translatability of language games and representations, discuss the paratexts which involves Brazilian version in a poetics of the translation, and observe that this translation demanded creations and recreations, having the translator for several times radicalized and expanded the effects of verbal games of the author.*

Keywords: *translation, language games, representation, Raymond Queneau, Luiz Rezende*

Commençons cette réflexion par un bref parallèle entre *Exercices de style* (1947) de Raymond Queneau et *Un Cabinet d'Amateur* (1979) de son ami, oulipien lui aussi, Georges Perec.

Un Cabinet d'amateur raconte l'histoire d'un homme d'affaires et amateur d'art, Hermann Raffke, dont la fortune et les caprices conduisent à faire faire son portrait devant sa collection d'œuvres d'art par un soi-disant peintre américain appelé Heinrich Kürz. Humour, ludisme, ironie et suspense sont les principaux ingrédients de l'histoire de ce tableau de peinture dont la particularité consiste à réunir plus de cent tableaux dans une seule toile, comme des réductions minutieusement exécutées des œuvres d'art du collectionneur. Le succès de ce tableau, cependant, se doit à une "merveilleuse surprise" qui fait de lui bien plus qu'une "représentation anecdotique d'un musée particulier." En fait, le peintre "a mis son tableau dans le tableau, et le collectionneur assis dans son cabinet voit sur le mur du fond, dans l'axe de son regard, le tableau qui le représente en train de regarder sa collection de tableaux, et tous ces tableaux à nouveau reproduits, et ainsi de suite (...)" (Perec, 1979: 20), ce qui crée un effet de mise en abyme *ad infinitum* assez spectaculaire (Arbex, 2002).

Le peintre, toutefois, ne s'est pas limité à ce jeu de tableaux dans des tableaux, faisant semblant d'obéir aux règles du trompe-l'œil en copiant, à chaque fois, des copies aussi fidèles que possible de copies. Au contraire, il s'est obligé à respecter la contrainte suivante, bien au goût des oulipiens, c'est-à-dire, "ne jamais recopier strictement ses modèles, et (...) il semblait avoir pris un malin plaisir à y introduire à chaque fois une variation minuscule" (Perec, 1979 : 22).

Dans *Exercices de style*, Raymond Queneau joue lui aussi sérieusement avec la notion de simulacre, de multiplicité et de répétition différente, en créant avec rigueur et imagination la célèbre série de 99 variations d'une même mais toujours différente histoire. Nous pourrions dire également, en insistant un peu sur le parallèle avec l'art, qu'*Exercices de style* aurait quelque chose en commun avec les estampes japonaises d'Andô Hiroshige (1797-1858), artiste qui cherchait à traduire les images du monde flottant, à saisir dans les paysages le jeu de l'éternel et de l'éphémère, dans les *Cent vues d'Edo*, les *Trente-six vues du Fuji* ou encore les *Soixante et quelques vues des provinces du Japon*.

C'est toutefois la musique qui se trouve à l'origine des *Exercices de style*. Selon l'auteur, en sortant d'un concert où il a assisté en compagnie de Michel Leiris à l'*Art de la fugue*, de Bach, ils se seraient dit "qu'il serait bien intéressant de faire quelque chose de ce genre sur le plan littéraire", de construire "une œuvre au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince" (*apud* Renard, 1995 :171). Le projet a débuté en 1942 au moment où Queneau écrit une première série de 12 exercices intitulée *Le dodécaèdre*. D'autres exercices ont suivi et, en 1947, l'auteur ayant atteint la somme de 99 dit que la paresse et la crainte d'ennuyer le lecteur l'ont décidé de s'arrêter. Il ajoute, plus tard, que celle-ci serait une "quantité satisfaisante; ni trop, ni trop peu: l'idéal grec, quoi !" (*apud* Renard, 1995: 172). Ce sont alors 99 textes de dimensions variables mais relativement courts, sans ordre logique apparente, comme des variations autour d'une histoire minime dont les éléments sont:

une rencontre dans un autobus, une brève discussion entre les passagers, une rencontre devant la gare, un chapeau, un bouton. Cet effacement de l'histoire, comme le suggère Renard (1995:187), rapprocherait Queneau de Flaubert, selon lequel "il n'y a ni beaux ni vilains sujets, on pourrait presque établir qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses".

Sans vouloir nous attarder sur la voie des mathématiques, rappelons que le mathématicien Queneau ne laisse rien au hasard. Le nombre 99 est présent, par exemple, en 1956, dans l'anthologie qu'il propose pour "une bibliothèque idéale", composée de 99 titres. Georges Perec lui aussi écrit *La Vie mode d'emploi* (1978) en 99 chapitres et dédie l'ouvrage à la mémoire de Queneau. D'un autre côté, le nombre 99 suppose une ouverture et une continuation possible - une potentialité, offrant à chacun la opportunité de réaliser le centième exercice ou la centième traduction, soit-elle interlinguistique - c'est le cas de la traduction brésilienne de Luiz Rezende, soit intersémiotique, comme le spectacle créé par Yves Robert en 1949, ainsi que les "exercices de style parallèles" peints, dessinés ou sculptés par Carelman et les 99 exercices typographiques réalisés par Massin.

Ludisme, amour des mathématiques, classifications et énumérations, les exercices sont comme une encyclopédie de lexiques, de registres, de styles qui vont du concret à l'abstrait, du burlesque au sérieux, du vulgaire au précieux, du familier au formel. Un regard rapide sur la liste des titres permet de constater l'érudition de l'auteur, témoignant non seulement d'un savoir rhétorique, mais également de connaissances en langage populaire, y inclus son néo-français parlé par Zazie. Les exercices comprennent encore la réhabilitation de mots archaïques qui connotent historiquement les textes, la création de néologismes, les manipulations de lettres et de sons, l'exploitation des champs lexicaux. Nous pourrions ajouter aux éléments signalés la grande quantité d'expressions métaphoriques, de jeux de mots, de proverbes qui constituent sans doute un défi supplémentaire pour le traducteur.

Si l'on considère que "la traduction n'existe que dans le royaume de la différence", la traduction de Rezende constitue alors uniquement un lien "dans une chaîne de nouvelles traductions et d'autres 'originaux'" (Seligmann-Silva, 36).¹ Par conséquent, le traducteur est à la fois médiateur et créateur, choisissant souvent de radicaliser et d'amplifier les effets des jeux de langage de Queneau. Il a recours, à chaque fois que l'occasion se présente, au répertoire oral et écrit brésilien, adoptant soit une approche ethnocentrique, telle qu'elle a été définie par Antoine Berman, comme une traduction qui "ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs" (1999:29), soit une visée créative, proche de ce qui nous propose Harolde de Campos (1992:31-48).

Les paratextes qui accompagnent la traduction des *Exercices de style* sont très instructifs à ce sujet. Il s'agit d'une présentation et d'une postface signées par le traducteur Luiz Rezende, ainsi que des annexes et une bibliographie. Selon Risterucci-Roudnicky (2008:48), les préfaces ont une importante fonction de médiation linguistique et interculturelle entre l'œuvre et le lecteur, car ils visent à préparer le destinataire étranger à un univers éloigné du sien,

thématisent le passage d'une culture à l'autre au moyen d'informations, commentaires linguistiques, littéraires et culturels qui fournissent des points de référence au lecteur.

Le texte de présentation signé par Rezende correspond en effet à cette définition. Il s'agit d'une préface qui figure comme "acte symbolique qui témoigne des diverses fonctions du traducteur" (Risterucci-Roudnicky, 2008:52) comme par exemple celle de critique et historien littéraire: Rezende commence par citer la genèse des *Exercices de style* de Queneau, en situant l'auteur dans le contexte littéraire et en signalant les points forts de son œuvre. Il souligne "la défense et illustration" du néo-français, sa "poétique habilement spontanée", ses activités oulipiennes; il cite son "éthique du rire" et attire l'attention sur l'utilisation de proverbes et lieux communs. (Rezende, 1995:11-15)

Un exemple significatif de ce dernier aspect est l'exercice intitulé "Maladroït", considéré comme celui où Queneau fournit une des clés de son art poétique: "C'est en écrivant qu'on devient écrivain" (1947:80), traduit par "*É escrevendo que se vira escrevedor*", parodie du proverbe français "C'est en forgeant qu'on devient forgeron" (équivalent du proverbe brésilien "Forjando se faz o forjeiro"), néo-proverbe qui institue l'écrivain comme un éternel apprenti dont le travail consiste à exercer la littérature, continuellement.

Le traducteur laisse pour le postface, "un laboratoire de l'œuvre traduite" (Risterucci-Roudnicky, 2008:52), ses considérations sur une poétique de la traduction. Il fournit au lecteur ce qu'il appelle modestement "*dicas de leitura*" (clés de lecture), mais qui sont en vérité des analyses détaillées de certains exercices qui demandent, selon lui, à être "déchiffrés", révélant par là une conception de la traduction de l'œuvre étrangère en fonction du lecteur.

Ainsi, nous lisons que pour la traduction du "Lipogramme" de Queneau, Rezende s'est inspiré de la traduction italienne d'Umberto Eco, en choisissant en particulier de "radicaliser ses effets", considérant que celle-ci "est la meilleur façon, peut-être l'unique façon d'être fidèle à une telle succession de jeux de langage" (1995:144). Si Queneau a opté pour la suppression de la voyelle "e", tout comme Perec dans *La Disparition*, Rezende fait disparaître de façon radicale nos cinq voyelles dans cinq lipogrammes.

La question de l'intraductibilité est posée au moment où le traducteur compare la syncope utilisée par Queneau avec son équivalent dans son "*malemolente sotaque tupiniquim*", ce qui résulte dans une "*mistura de capiau e português de botequim, difícil de evitar*" (Rezende, 1995:145). Le traducteur observe cet indice élevé d'intraductibilité dans d'autres exercices également, comme dans ceux qui exploitent les temps verbaux ("Homophonique"/"*Dá quase na mesma*") étant donné les divergences importantes observées entre la structure du français et celle du portugais (1995:146).

Les traductions des calembours et des contrepèteries soulèvent les mêmes questions. D'après Paulo Rónai, les définitions les plus courantes du calembour oublient souvent un élément essentiel qui serait l'impossibilité de le traduire

dans d'autres langues, une impossibilité parfois partielle, dit-il, car certains peuvent être traduits dans des langues proches, mais aucun dans n'importe quelle langue (1975:50). Le traducteur de jeux de mots, poursuit Rónai, se doit d'avoir un esprit moqueur et se trouver dans un moment d'inspiration propice pour réaliser de telles prouesses, des qualités qui ne manquent pas, à notre avis, au traducteur de Queneau, comme nous pouvons le constater en comparant les exercices "Contre-pettries" et "Trocadilhos".

Tout comme pour le traducteur de poésie, la maîtrise des instruments linguistiques et la créativité du traducteur face aux jeux de mots ne sont pas toujours suffisantes pour résoudre certaines impasses, affirme Laranjeira (1993:43). Dans ce sens, nous pouvons observer dans le texte traduit des procédés hypertextuels tels que l'adaptation, la transformation, le pastiche et la parodie, procédés marqués par un "lien d'engendrement libre", presque ludique, à partir d'un original. Dans ces cas, les frontières entre une "traduction libre", qui recule devant certaines particularités du texte et la transformation avouée, selon Berman, ne sont pas très nettes (1999:37).

Rezende lui-même parle d'adaptation quand il affirme avoir voulu "actualiser" certains exercices, en les rapprochant des Brésiliens, historiquement et géographiquement, comme on peut le constater dans "*Filosófico*", où les jargons scientifiques et philosophiques sont "nationalisés" pour, dit-il, "rafraîchir l'intérêt de l'ensemble"(1995:151). Cette visée adaptatrice exclut, par conséquent, le ton parodique du discours existentialiste évoqué dans l'exercice "Philosophique" de Queneau. De même, dans les cas où Queneau a réalisé des parodies et des pastiches littéraires, le traducteur dit avoir essayé de "restituer avec les armes des nos plumitifs", considérant préférable d'utiliser la "matière écrite nationale" (1995:150). Ainsi, au "Paysan" de Queneau, Rezende répond avec le "*Sertanejo*", texte où la traduction de l'auteur français s'associe à une parodie de Guimarães Rosa.

Du point de vue interculturel, le traducteur a également jugé approprié de faire certaines adaptations. Il explique que l'exercice appelé "Interrogatoire" a été adapté en "*Ocorrência*" pour que le "lecteur non averti" puisse l'identifier plus facilement avec le commissariat de police brésilien, moins bureaucratique que "l'espace culturel français" caractérisé surtout par une "certaine indifférence froide et polie" (1995:150). Les questions posées par le commissaire français, marquées comme il se doit par le jargon policier, mais auquel Queneau a ajouté un passé simple peu usité et une inversion du sujet pronom ("Qu'y remarquâtes-vous de particulier" ? (Queneau, 1947:65), provoquent, à notre avis, un effet comique de préciosité déplacée visant, de la part du commissaire, à impressionner son interlocuteur, plus qu'un signe d'indifférence, comme le suggère le traducteur, qui se révèle une représentation stéréotypée souvent attribuée aux Français. Dans la traduction vers le portugais, le jargon policier est maintenu, mais le registre est modifié de sorte que, à la soi-disante froideur du commissaire français, le traducteur oppose la vulgarité du langage du commissaire brésilien.

Nous observons, en réalité, que ces processus d'adaptation recouvrent en général, comme l'explique Berman, des formes syncrétiques dans la mesure où le traducteur soit traduit "librement", soit "littéralement", soit fait un pastiche, ou encore adapte (Berman, 1999 : 38).

Un exemple particulièrement significatif de ce procédé serait l'exercice appelé "*Metaforicamente*". Au texte français condensé et bref, le traducteur offre une version où la préciosité alterne avec l'exotisme, la traduction littérale avec la créative. Pour indiquer le moment de l'action: midi, Queneau utilise simplement "au centre du jour", tandis que Rezende emploie une longue métaphore, et y ajoutant une référence géographique nationale : "*O astro apolíneo parecia ter imobilizado seu tão célere curso em zenital posição e dardejava implacável no meridiano escaldante como as dunas de Copacabana*". La métaphore utilisée par Queneau pour indiquer l'autobus: "un coléoptère à l'abdomen blanchâtre" a été traduite plutôt littéralement, "*num coléoptero de alvo abdômen*", de même que l'expression "le tas de sardines voyageuses", qui se réfère aux passagers serrés dans le véhicule, a trouvé son équivalent dans la phrase "*tal sardinhas em lata*" (1995:22)

Les exercices de Queneau où prédominent les locutions, images ou proverbes en vernaculaire nous permettent d'observer d'autres procédés utilisés par le traducteur. Dans "*Botanique*", Queneau exploite ce champ sémantique en sélectionnant avec pertinence les expressions métaphoriques qui s'y rattachent. L'expression française "faire le poireau", qui signifie attendre longtemps debout, a été traduite par "*ficar um tempão esperando ali plantado*", ce qui assure l'équivalence sémantique tout en préservant le champ sémantique ("*ficar plantado*" signifie en effet attendre longtemps debout). On observe toutefois que le traducteur a ajouté le comparatif "*como um pé de couve*" qui vient accentuer la connotation nationale (le *couve* est une espèce de choux vert typique de nos régions) et compenser d'une certaine façon l'absence du poireau. Le répertoire brésilien d'expressions idiomatiques est aussi riche que le français en ce qui concerne ce champ sémantique. Le personnage de Queneau désigné de "cornichon" (*pepino*), dans le sens de niais, imbécile, a été convertit dans notre bien connu "*banana*", tandis que l'expression "se mettre à enguirlander" qui, dans le registre familier signifie engeuler, a trouvé son équivalent dans "*pepino*", en brésilien synonyme de confusion, problème indigeste de résolution difficile. Le traducteur a ajouté des expressions telles que "*lotada às pencas*", en se référant à l'autobus bien rempli, "*uma salada completa*" ou "*cortar o abacaxi pela raiz*", et il a profité pour citer nos plus typiques spécimens: *cana-caiana, aipim, broto de cipó, maracujá, coco, pitanga* (1995:123), en réponse à ceux, européens: tournesol, citrouille, navet, châtaignes et marrons.

Dans "*Zoologique*", le traducteur, tout en respectant le style et la contrainte, mais en accordant toujours la préférence à la "matière nationale", traduit "Soudain, le girafeau se mit à enrager sous prétexte qu'une bestiole voisine lui écrasait les sabots" par: "*De repente, a vaca foi para o brejo. O giráfideo virou bicho, soltando os cachorros para cima de um pau-de-arara que peruava por ali e lhe dava nos cascos*"(1995:126).

Les mots de l'argot et les expressions idiomatiques constituent un domaine de prédilection de Queneau. Pour ne citer que quelques exemples, dans "Gastronomique", nous nous trouvons face au "type tarte", adjectif qui indique la sottise ou le ridicule du personnage, traduit par le brésilien "*maria-mole*". L'expression "long comme un jour sans pain", utilisée pour indiquer le cou particulièrement long de ce même personnage a été éliminée, ou condensée par Rezende, du moment où il choisit "*pescoço*"; l'expression "Mais il cessa rapidement de discuter le bout de gras" a inspiré une reformulation plus conséquente comme: "*No meio do cuscuz, largou a bananosa, apimentada demais a seu gosto*" (1995:125).

Le traducteur assume parfois le rôle d'un pasticheur, une fois que la potentialité créative des exercices de Queneau permet leur continuation *ad infinitum*. Ainsi, Rezende écrit six "exercices brésiliens" intitulés "*Papo de botequim*", "*Pisando na jaca*", "*Brasileirinho*", "*Tupinacara*", "*Samba do crioulo doido*" et "*Dá samba*", publiés en annexe à la fin de l'ouvrage. Et ce n'est pas sans une pointe d'humour que le traducteur signale la nature transgressive de son initiative en disant qu'insérer des exercices créés par soi-même est le péché mignon du traducteur de Queneau (Rezende, 1995:150).

Profitant de ce discret *mea culpa* de Luiz Rezende, nous concluons en revenant sur notre introduction et en nous demandant si le traducteur, tel l'artiste faussaire qui a peint la spectaculaire mise en abyme dans *Un cabinet d'amateur*, révélée à la fin du récit de Perec, n'aurait pas quelque chose d'un brillant et génial pasticheur² ?

De même que dans l'histoire de l'amateur d'art, "un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent leur signification véritable qu'en fonction d'œuvres antérieures qui y sont, soit simplement reproduites, intégralement ou partiellement, soit, d'une manière beaucoup plus allusive, encryptées" (Perec, 1979:25), la traduction est elle aussi une activité de relecture et de réécriture dont la nature exponentielle est démontrée de façon exemplaire par Raymond Queneau et Luiz Rezende.

Références bibliographiques

Arbex, M. 2002. "Jogos especulares em *Un Cabinet d'amateur*, história de um museu particular". *Alea: Estudos Neolatinos*, vol.4, n°1.pp.79-92.

Berman, A. 1999. *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.

Campos, H. de. 1992. "Da tradução como criação e como crítica". *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva.pp.31-48.

Estampes japonaises. Images d'un monde éphémère. Exposition à la Bibliothèque Nationale de France, octobre 2008. http://www.bnf.fr/pages/cultpubl/sauv/exposition_927.htm

Laranjeira, M. 1993. *A Poética da tradução*. São Paulo: Edusp.

Perec, G. 1979. *Un Cabinet d'amateur : histoire d'un tableau*. Paris : Balland.

Queneau, R. 1947. *Exercices de Style*. Paris: Gallimard.

Queneau, R. 1995. *Exercícios de Estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Rezende. Rio de Janeiro: Imago.

Renard, J.P. 1995. Dossier. In Queneau, R. 1947. *Exercices de Style*. Paris: Gallimard.

Rónai, P. 1975. "Defesa e ilustração do trocadilho". *Como aprendi o Português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Artenova. pp.50-54.

Seligmann-Silva, M. 1999. « Double bind : Walter benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica ». *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo : Annablume/ Fapesp. pp.15-46.

Notes

¹ Les textes dont l'original est en portugais ont été traduits librement par l'auteur de cet article.

² Une affirmation de Berman nous conduit également dans le sens de cette petite provocation: « le traducteur, lui, vise également à reproduire le système stylistique d'une œuvre ; comme le pasticheur, il doit le repérer, mais son ambition se limite à reproduire un texte existant, là où le premier produit un texte 'nouveau'. C'est la différence entre le copiste et le faussaire en peinture. » (1999 :36).