

Le roman, objet quantique de la traduction - illusions, obstacles et défis

Sébastien Doubinsky

Université d'Aarhus, Danemark

frasb@cc.au.dk

<https://orcid.org/0000-0002-0127-4092>

Reçu le 12-05-2021 / Évalué le 03-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

Résumé

Tout roman est quantique, c'est-à-dire un objet superposé (littéraire, culturel, historique, etc.) dont la nature ne se définit qu'en étant lu. Or la traduction lui confère une identité supplémentaire, qui le déplace dans un autre espace, celui d'une autre culture. Est-il le même, un autre, les deux à la fois ou encore tout autre chose? En partant de la question de l'identité de l'« objet roman », nous tenterons de mieux définir ce qu'est l'« objet traduction » au regard de ce qu'il transmet, en particulier au regard du « sens » contenu dans l'oeuvre originale. À partir d'exemples littéraires et personnels, nous tenterons de décrire les contours de cet objet particulier qu'est une traduction et d'en définir la « liminarité » propre que Derrida associe au langage.

Mots-clés : roman, traduction, objet quantique, identité

رمان، شی کوانتومی ترجمه - توهمات، موانع و چالش‌ها

چکیده:

رمان یک کوانتوم است، یعنی یک لایه اضافی (ادبی، فرهنگی، تاریخی، غیره) که ماهیت آن فقط هنگام خواندن مشخص می‌شود. اما ترجمه به آن هویت بیشتری می‌بخشد که باعث می‌شود به فضا و فرهنگ دیگری منتقل شود. آیا ترجمه همان رمان است، یا شیء دیگری، یا هردو یا چیزی کاملاً متفاوت؟ با مورد اول شروع می‌کنیم، یعنی هویت این «شیء جدید» که سعی می‌کنیم توسط آن، ماهیت «شیء ترجمه» را با توجه به آنچه که منتقل می‌کند، به ویژه «معنی» که در متن اصلی نهفته است، تعریف کنیم.

بر اساس مثالهای ادبی و شخصی، برآن خواهیم بود تا ویژگی‌های این شیء خاص، یعنی ترجمه، را تعریف کنیم و محدوده آن را که دریدا جزو مشخصه‌های زبان می‌داند را مشخص کنیم.

کلیدواژه‌ها: رمان، ترجمه، شیء کوانتومی، هویت

The novel as a quantum translation object - illusions, obstacles and challenges

Abstract

Every novel is quantum, that is to say a superimposed object (literary, cultural, historical, etc.) whose nature is only defined when being read. But translation gives it an additional identity, that makes it shift into another space and culture. Is this translation the same object as the novel, another, both at the same time or something quite different? Starting from the question of the identity of this “novel object”, we will try to define the nature of this “translation object” in regard with what it transmits, especially “the meaning” contained in the original work. Based on literary and personal examples, we will attempt to describe the outlines of this peculiar object and to define its specific “liminarity” which Derrida associates with language.

Keywords: novel, translation, quantum object, identity

Tout roman est quantique¹, c'est-à-dire que c'est un objet superposé (littéraire, culturel, historique, etc.) dont la nature ne se définit qu'en étant lu. Par superposé, j'entends qu'un texte, tant qu'il n'a pas été ouvert, contient toutes les possibilités de son identité, comme les particules dans le champ quantique. Ces possibilités se stabilisent et se cristallisent à travers la lecture qu'on lui impose (ou qu'il offre, selon les points de vue). En ce sens, c'est l'observateur qui lui attribue l'identité qui lui apparaît au moment de son observation.

La traduction lui confère une identité supplémentaire, qui le déplace dans un autre espace quantique, celui d'une autre culture. C'est l'éternelle question du texte traduit: l'identité du texte originel se déplace-t-elle avec la traduction ? L'oeuvre traduite est-elle la même, une autre, les deux à la fois ou encore tout autre chose ?

Une question s'impose toutefois avant de commencer la réflexion sur l'objet traduit: Qu'est-ce qu'une oeuvre littéraire ? Qu'est-ce qu'un roman ? La définition est toujours discutée: Est-ce le nombre de pages, de signes, sa complexité narrative ? Où s'arrête la longue nouvelle, où commence le roman ? Vous savez tous, comme moi, que nos définitions sont approximatives et participent aux normes qui sont en vigueur au moment même où je vous parle. L'objet littéraire défini comme roman (et même parfois, simplement autodéfini ou non défini par l'auteur) est un objet en réalité imprécis, même s'il semble historiquement et culturellement défini.

Par contre, ce dont nous sommes sûrs, c'est que c'est un objet qui existe, au sens où sa matérialité ne fait aucun doute. Le roman comme objet-livre est une

évidence, même si aujourd'hui elle se dématérialise. Son existence physique est la preuve de sa réalité même. Ainsi pour Don Quichotte, ce qui est dit dans les romans de chevalerie est vrai parce que les romans existent, et la preuve, c'est qu'il les a lus. Et c'est exactement la même chose pour Emma Bovary, dans son pensionnat.

Le « roman » ou le « manuscrit » perdu (et souvent retrouvé) est d'ailleurs une dynamique connue dans l'histoire de la littérature - sans cette existence, il y a un manque, un trou dans cette réalité en miroir qu'est la fiction. Que ce soit « Le Manuscrit Trouvé à Saragosse » de Jan Potocki, le « Nécronomicon » de Howard Philip Lovecraft ou la malle enterrée par Blaise Cendrars pendant l'exode avec ses 33 manuscrits inédits, l'objet « fictionnel » devient l'objet-possible, attaquant les frontières supposées étanches du « réel ».

Le roman, cette narration contenue dans un volume de papier, représente donc bien un objet quantique, aux multiples positions - publié, pas publié, manuscrit, contemporain, posthume, etc - multipliées par les possibilités taxinomiques, liées aux genres.

Comme l'expérience détermine la nature de la lumière - soit onde, soit particule - la lecture attribuée au roman son identité temporaire.

Cette identité est bien entendu complexifiée par un autre problème, inhérent à sa nature: celui du déchiffrement et du « sens ». Toutes les œuvres expriment quelque chose, et, habituellement, cette expression est liée au « sens ». Discussion ancienne, souvent résumée par l'opposition (artificielle) entre Cicéron et Saint Jérôme: équivalence versus littéralité. Faut-il traduire mot à mot, ou adapter le texte? Au-delà des questions purement techniques de philologie et de grammaire se cache, bien entendu, la question cruciale: qu'est-ce que l'œuvre exprime? Comment s'exprime-t-elle? Que nous dit-elle? Peut-elle être exprimée dans une autre langue? Peut-elle être comprise? Peut-on traduire Proust en japonais ou en persan? Selon Walter Benjamin et plus tard, Georges Steiner, certaines œuvres désireraient être traduites, pour que leur pleine signification s'exprime. La traduction devient ici le prolongement de l'expression de l'œuvre, aidant à en comprendre le sens, à travers la coexistence de sa traduction. Le sens ne deviendrait clair que traduit, c'est-à-dire ré-exprimé en une autre langue, qui révélerait ce qui est caché dans la langue originelle. Le lecteur de la traduction, grâce à la « tâche du traducteur » décrite par Benjamin, pourrait mieux voir le sens que les lecteurs dans la langue originale. La traduction serait alors une sorte de rayon X, qui révélerait à travers l'opacité des mots, d'autres mots, plus clairs. C'est en cela que la traduction serait, toujours selon Benjamin, un « langage pur », un langage de la révélation. Et tous les traducteurs ont, à un moment ou à un autre, ressenti

cette impression de lire au travers, de faire remonter à la surface ce qui était enfoui dans le terreau du texte en cours de traduction, de le rendre plus clair, plus compréhensible. Traduire, c'est parfois dévoiler.

Un problème demeure, cependant, dont Benjamin était bien conscient : le « sens » est-il ce qu'exprime une œuvre ? Un roman, puisqu'il faut bien qualifier cette oeuvre dans cette conférence, a-t-il forcément un sens? Ou plutôt, ne peut-il être traduit que s'il contient du « sens », comme l'affirme George Steiner? Certes Benjamin insiste sur le fait que ce n'est jamais le sens qui est traduit, car il découle de toute la construction du texte, et qu'il est, par conséquent, indétachable de l'oeuvre. Mais tout de même: traduire un roman est-ce en traduire le sens ? Si oui, comment-être sûr du sens ? Si non, que traduit-on alors? Ne nous retrouvons-nous pas alors dans la position de Don Quichotte que j'ai citée au début, qui est d'affirmer que si, le roman traduit a le même sens que l'original, puisque l'histoire est exactement la même, sauf qu'elle est racontée dans une autre langue ? Ou, en d'autres termes, peut-on faire confiance à la langue, alors que nous avons appris à nous méfier des lectures?

Derrida a précisément fondé sa théorie de la déconstruction sur l'illusion d'un langage stable et de mots fiables. En d'autres termes, le sens est instable car les mots eux-mêmes ne sont pas fiables, et cela peut être très précisément observé, grâce à l'étymologie et aux comparaisons surgissant au travers de la traduction - je renvoie ici aux célèbres « relever et « relevante » qui sont la base de son essai sur la traduction, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? ». Pour Derrida, la traduction, qui pour lui ne peut jamais être parfaite ou absolue, est justement nécessaire à cause de cette distance, de ce « lag», de cette rencontre toujours imparfaite entre les langues, qui enrichit la pensée et provoque la discussion au travers de la rencontre.

Pour revenir à la « tâche du traducteur » énoncée par Benjamin, il faut donc se demander de quoi la traduction est-elle le transfert et la création ? Il nous manque ici un mot, qui n'est ni la copie, ni le semblable, ni l'*eidolôn*, mais peut-être, tout simplement, le faux-double. Le roman traduit est alors le même en étant intrinsèquement différent. Il pourrait dire, comme le célèbre vers de Rimbaud, « Je est un autre ». Il offre à d'autres lecteurs les mêmes phrases, les mêmes mots, mais sans être semblables. La distance entre l'original et sa traduction ne devient plus alors un problème, mais une simple question d'angle du regard, comme un couteau que l'on plonge dans l'eau et dont la lame semble dévier. Cette déviation est à la fois une illusion d'optique et un phénomène que l'on constate. Si le roman peut être considéré comme ce couteau, alors l'illusion ne changera pas selon qu'on tienne le manche du texte original ou de la traduction - elle restera toujours la

même, inextricablement. Mais le couteau, lui, fonctionne toujours parfaitement, plongé dans l'eau - ou pas.

Ceci pour dire que la question de la traduction n'est pas tant une question de la reproduction de l'essence du texte que de son effet - et par effet, j'entends ce qui est donné à lire dans l'autre langue.

Avec ceci, nous abordons une question délicate, qui est celle de la fidélité de la traduction avec le roman original. S'il est une évidence, c'est que la traduction, en tant que faux-double, se doit toujours d'être un double. Nous n'entrerons pas ici dans le débat sur la domestication ou l'étrangéisation (Mot que j'ai trouvé sur l'internet pour « foreignization » - on peut toujours discuter des traductions), qui est à la fois une question de praxis et de position politique - non pas qu'il soit superflu, mais parce qu'il ne rentre directement pas dans le cadre de cette communication. Nous admettons donc simplement que la traduction est ce faux-double dont je parlais plus haut, cette fausse copie de l'original. Cependant cette question touche à une qualité particulière de l'objet-traduit, qui est sa nature par rapport aux cultures qu'il relie, que ce soit dans la culture originelle ou dans la culture d'accueil. Par nature, je veux dire ici que la différence entre l'original et son faux-double se situe dans la différence de leurs rôles.

Cette différence est à l'origine de ce que j'appelle « l'illusion » de la traduction. Le roman, placé dans sa culture d'origine, est un meuble. Par cela, j'entends qu'il correspond, par son style, son histoire, son sujet à un ensemble culturel dans lequel il a sa place - même si, bien entendu, sa place peut changer dans l'Histoire. Voltaire, Balzac, Hugo, voire Duras et Houellebecq, pour ne citer que quelques noms les plus connus aujourd'hui, participent à la construction, non pas logique, mais dynamique de ce que nous appelons la « littérature française ». C'est une évidence qui s'applique à n'importe quelle oeuvre dans n'importe quelle culture. Leur traduction, par contre, signifie l'irruption d'un objet similaire à ceux qui existent déjà dans la culture d'accueil, mais aux formes, voire aux sonorités, différentes. Si cela est évident lorsqu'on parle de musique, il en est de même avec la littérature. L'objet traduit n'est pas au départ un meuble (bien qu'il puisse le devenir s'il est assimilé par la culture d'accueil), mais bien souvent un bibelot, voire une « curiosité ». C'est donc un objet particulier, qui s'adresse à deux types de lecteurs : Ceux qui connaissent la langue et la culture originelles et ceux qui ne les connaissent pas. Nous avons donc, dès le départ, bien une nature superposée, « quantique » de l'objet-traduit, en ce qu'elle est, par la nature de ses lecteurs, indéniablement double.

Cette dualité va déterminer le rôle culturel et primordial de l'objet-traduit, et alimenter cette « illusion » dont je parlais plus haut. En effet, nous entendons très souvent que la traduction est un pont entre deux cultures, et qu'elle permet de mieux se connaître au-delà des frontières. Or cela n'est vrai, en réalité, que pour la catégorie de lecteurs qui connaissent déjà la langue et la culture de l'original. Comme l'a fait remarquer Gayatri Spivak dans son célèbre essai, « Can the subaltern speak? », le langage n'est pas la culture. Ou plutôt, la culture ne se trouve pas que dans le langage, car elle participe aussi du non-dit. La présence ou l'absence de ces non-dits, cette « rhétorique » des gestes pour reprendre le terme de Spivak, ces implicites ne sont perceptibles que par le lecteur qui les connaît par expérience. L'objet-traduit est dans ce cas précis, bien un faux-double, dont la proximité avec l'original peut être facilement mesurée. Dans ce cas - et dans ce cas seulement, la métaphore du pont peut fonctionner à plein, car le lecteur peut se promener d'une rive à l'autre et lire par transparence.

Par contre, pour le lecteur qui ne parle pas la langue de l'original ou qui n'en connaît que superficiellement la culture, c'est d'un tout autre objet qu'il s'agit - nous pourrions le décrire comme un objet littéral, c'est-à-dire un objet avec lequel il est impossible de prendre une distance. Le paradoxe est que très souvent on vend au grand public les traductions comme des « fenêtres sur le monde ». Or s'il est vrai que ce sont des fenêtres, si vous ne parlez pas la langue originelle, le paysage est peint ou est animé comme un film. Ainsi, Pagnol, c'était la France pour les Américains des années 50, comme Cormack MacCarthy est l'Amérique d'aujourd'hui pour les Français. Mon grand-oncle, Juif de Roumanie, a émigré en 1920, parce qu'il avait lu *Les Misérables* en Yiddish et il pensait que la France était une terre de justice. La déception fut sévère. L'objet-traduit est ici, non pas un pont, mais, paradoxalement, un mur peint ou un écran de cinéma, et c'est là son plus grand danger.

Nous arrivons ici, avec cette métaphore du « mur » que peut représenter l'objet-traduit, à la notion d'obstacle que l'on trouve dans le titre de ma communication. Un exemple facile pour être plus clair: le succès de la traduction des 1001 nuits par Sir Richard Francis Burton, qui a participé de cette mode de l'Orientalisme si bien étudiée par Edward Said. Pour bien des lecteurs de la traduction de Burton, ou des traductions de Burton dans d'autres langues européennes, l'Orient, c'était littéralement les 1001 nuits, même s'il s'agissait de textes du X^e siècle et d'ajouts apocryphes ou personnels. Dans ce cas précis - et on peut trouver beaucoup d'autres exemples même aujourd'hui - l'objet-traduit est devenu l'objet-réel, *eidolôn* non pas seulement de l'original, mais de toute la culture de l'original. L'objet-traduit, loin d'être le pont promis, devient, en quelque sorte, un objet opaque, voire une impasse.

Cette constatation, évidemment, en cache une autre, qui concerne non plus la nature de l'objet-traduit, mais sa position dans la culture d'accueil. Comme Evan-Zohar l'a bien montré, les traductions ne peuvent jamais être totalement détachées des systèmes economico-politiques où elles apparaissent. Qu'est-ce qui est traduit et pour qui est une question cruciale. Le choix de textes que l'on juge soit proches, soit éloignés de la culture d'accueil, exotiques ou familiers ne sont jamais commercialement ou politiquement innocents - qu'il s'agisse ici des grandes maisons d'éditions comme des petites, des universités comme des chercheurs isolés. Ces objets rapportés dans la culture d'accueil ont donc un rôle essentiel dans la préhension des identités de l'étranger (Je mets identités au pluriel à dessein) que l'on connaît peut-être de nom, mais que l'on n'a jamais rencontré. Les lecteurs danois, par exemple, ne connaissent en gros que deux écrivains japonais, Yukyo Mishima et Haruki Murakami, aucun écrivain persan, turc ou coréen (par exemple). Si j'ajoute, à propos des Danois, qu'ils ne connaissent en plus que deux écrivains japonais profondément influencés par la culture occidentale, on se rend compte que l'objet-traduit n'est en aucun cas un « pont », mais bien le mur dont je parlais tout à l'heure.

C'est pour cela, je pense, qu'il est important de préciser à quel lecteur la traduction s'adresse. Houellebecq, Annie Ernaux, Dany Laferrière, Faiza Guène ne sont des fenêtres que pour ceux qui connaissent le paysage pour l'avoir, en vrai, parcouru, soit physiquement, soit par bilinguisme, soit les deux à la fois.

L'ironie veut que l'on se focalise souvent sur la langue comme obstacle à la compréhension mutuelle. Nous connaissons tous l'opposition entre les partisans de Noam Chomsky et des « racines profondes et universelles » de toutes les langues aux défenseurs des thèses d'Edward Sapir et de Benjamin Whorf, pour qui le langage reflète des particularités parfois intransmissibles d'une culture à une autre. Nous revenons ici, après un long détour, à cette satanée notion du « sens » que la traduction devrait permettre de transférer de l'objet-livre à son faux-double.

Comme le constatait Emily Apter dans *The Translation Zone*, le traducteur est coincé entre deux affirmations: « Tout est traduisible » ou « Rien n'est traduisible ». De même, la notion d'intraduisible est sujette à des débats acharnés.

Que les langues ne correspondent jamais exactement entre elles n'est pourtant pas réellement un sujet de débat: il suffit de voir que bien des plantes ou des animaux gardent leurs noms locaux, car ils n'existent pas ailleurs, comme le kangourou ou le baobab. Ils sont donc à la fois intraduisibles et intraduits. Et pourtant, ils fonctionnent dans notre langue en gardant leur forme originelle. L'intraduisible n'est donc peut-être pas une invention provocatrice, mais bien une réalité. Cependant,

il faut en même temps constater que ce qui ne peut pas être traduit n'est pas forcément impossible à assimiler dans une autre langue. Il y a donc bien à la fois des différences irréductibles et la possibilité de trouver des solutions pragmatiques pour les dépasser. L'hybridité intrinsèque de toutes les langues et de toutes les cultures en est l'exemple frappant et indéniable. Ces négociations et adaptations existent depuis que l'humanité parle, écrit et se traduit.

Ainsi, lorsque Eugen Nida développe sa théorie des équivalences, qui selon lui permet à toutes les langues d'être traduites dans toutes les langues, il ne se rend pas compte du paradoxe qu'il vient d'énoncer: si nous avons besoin d'équivalences, c'est bien parce que nous ne pouvons souvent pas traduire littéralement l'autre langue. C'est parce qu'il existe des mots, des expressions, voire des notions intraduisibles que l'équivalence est nécessaire. Tout le monde connaît, je crois, la difficulté qu'ont eue les premiers Jésuites arrivés en Chine pour traduire « Dieu » dont ni le mot, ni la notion n'existait dans la culture chinoise de tradition taoïste, bouddhiste et confucianiste. Par contre, ils ont tout de même réussi à convertir un certain nombre de fidèles - ce qui montre que leur traduction/adaptation a tout de même fonctionné.

Cet obstacle de la langue nous ramène au quantique, dans la mesure où la langue, comme l'a suggéré Derrida, est polysémique, donc instable, à la fois passivement (dans toutes ses possibilités étymologiques) et performativement, par l'intentionnalité (consciente ou inconsciente) de l'énoncé. La langue, même posée, même écrite, n'arrête, en fait, jamais de bouger. Un exemple, très simple, peut l'illustrer. Prenons les deux premières phrases parmi les plus célèbres de la littérature française, mais le « Aujourd'hui maman est morte... Ou peut-être hier, je ne sais pas. » qui ouvrent *L'Étranger* d'Albert Camus. Ce sont deux phrases d'une simplicité extrême pour n'importe quel francophone, nous pourrions même dire limpide dans toute leur ambiguïté émotionnelle. Or nous savons que pour les traductions anglaises, « maman » a posé (et pose encore) un réel problème. Faut-il traduire par « my mother », « Mother », « Mommy » ou « Mum »? Cette question, si elle peut paraître superficielle, indique au contraire la superposition intrinsèque et implicite des valeurs du mot « Maman » en français, qu'il faut définir culturellement ou socialement en anglais. Il ne s'agit pas ici d'un problème grammatical ou syntaxique, mais d'une valeur affective qui, en français, peut effectivement être non seulement ambivalente, mais immédiatement perçue comme telle par un lecteur francophone. Le choix de « Mother », de « Mum » ou de « Mommy » en anglais impose par contre une prise de position quant à la proximité affective de ce mot, qui détermine de façon monophonique la relation de Meursault avec sa mère, et remplace la polyphonie originale de Camus.

La traduction apparaît bien ici comme un moment X où effectivement la position quantique du texte originel fait place à une détermination fixée de son identité. La langue qui remplace la langue est bien une autre langue, qui rend le texte autre - ce fameux faux-double dont je parlais tout à l'heure.

Il y a alors (au moins) deux altérités qui apparaissent dans ce faux-double, et qui en déterminent à la fois les limites et les possibilités.

La première altérité, que nous venons de voir, c'est le texte originel qui, ramené dans une autre langue et dans une autre culture, est devenu l'objet-traduit. Ni image absolument fidèle, ni image absolument fausse, il oscille constamment entre deux réalités, comme un objet liminaire, pour reprendre le terme de Derrida, c'est-à-dire délimitant et délimité par des frontières non étanches.

La deuxième altérité, conséquence simultanée de la première, c'est l'instabilité intrinsèque de l'objet-traduit comme objet-lu. Comme nous venons de le voir avec l'exemple de l'incipit de *L'Étranger*, les possibilités de variations de lecture sont réduites dans l'objet-traduit, mais déterminent au même moment la possibilité d'autres interprétations, toutes contenues dans l'original.

L'objet-traduit n'est donc pas un objet de simple lecture, ou de simple passage culturel, mais un véritable paradoxe: à la fois réduction de l'identité de l'oeuvre originale et ouverture de multiples possibles dans la culture d'accueil.

Une autre illustration vient de ce que j'appelle les « intraduits », plus communément appelés « emprunts ». *Le dictionnaire des intraduisibles* présenté par Barbarin Cassin offre un beau catalogue de ces objets, tous pris dans le champ philosophique, et dont différents chercheurs en étudient l'évolution dans leurs langues respectives. Le sens de « démocratie » ou de « république », par exemple, - qui sont, en français des mots adaptés, mais non traduits - n'est bien évidemment pas le même qu'ils avaient à Athènes au IV^e siècle avant JC, ou à Rome avant César. Or ces mots existent toujours, sous leur forme presque originale, avec un sens voisin de leur étymologie, même si la réalité historique de ces termes échappe aujourd'hui au plus grand nombre. Or si cette réalité historique est l'identité réelle de ces mots, qui ont été adaptés au cours des siècles, ignorer les modalités de vote à Athènes sous Périclès n'empêche en aucune manière de les comprendre aujourd'hui. L'objet intraduit - comme l'objet-traduit- change notre rapport à l'original, jusqu'à parfois le remplacer presque entièrement.

Certes, un exemple facile à prendre comme objet-traduit éloigné de son original est la Bible, en tout cas celle des chrétiens d'occident, dont la plupart des lecteurs aujourd'hui, ne parlent ni latin, ni grec, ni hébreu, et dont nous connaissons la

complexe histoire quant à ses traductions et aux drames qui les ont parfois accompagnées. Mais de manière plus prosaïque, nous avons le même rapport avec ce que nous appelons nos classiques - et là, je pense que cela est vrai pour toutes les cultures dont les écrits remontent loin dans le temps. Nous pouvons déjà signaler qu'il existe deux types de classiques pour chaque culture: les classiques intra-culturels et les classiques « rapportés ». Dans les classiques intra-culturels, il en existe une bonne partie que nous ne connaissons qu'à travers leurs traductions. Pour nous, français, c'est par exemple Chrétien de Troyes, Rutebeuf, les troubadours, François Villon et même Rabelais. Ce sont des textes qui forment le corpus des références littéraires jugées indispensables à l'école, mais que la grande majorité des gens ne connaissent qu'au travers de leurs versions modernisées. Il est de même, bien entendu, pour ces classiques « rapportés », comme je les appelle: Qui a lu l'*Illiad*e dans le texte? Et quand je dis que j'ai lu Dostoïevsky et Tolstoy, moi qui ne parle pas russe, je devrais plutôt dire que j'ai lu leurs traductions, que j'espère proche des originaux.

Ces exemples servent à montrer une évidence, qui est que si l'objet-traduit n'est pas un objet stable, ni un objet permanent, il n'en influence pas moins la culture d'accueil, souvent d'abord comme bibelot, pour finir, lui aussi, comme meuble. Pour revenir à la traduction d'un objet précis, disons un roman, puisque c'est officiellement le sujet de cette communication, il me semble impossible de la détacher d'un contexte précis. À ce sujet, je souhaiterais voir un jour un champ de recherche en théorie de la traduction être consacré exclusivement à l'étude des premières traductions. Je crois que nous apprendrions énormément sur le processus des choix et de l'intégration inter et trans-culturelle des objets littéraires, ainsi que l'évolution de leur réception et l'identité de leurs traducteurs.

La traduction vient souvent d'une double intention, qui parfois coexiste: celle du désir de partage, et celle de la nécessité. Et c'est là que se trouvent les défis pour les traducteurs.

Un roman est une construction culturelle, toujours liée à un contexte précis. Même si Roland Barthes souhaitait un temps la mort de l'auteur et voulait considérer le texte comme un objet détaché de tout lien avec la réalité dans lequel il avait été produit, le traducteur sait qu'il n'en est rien. Impossible, en effet, de traduire Balzac ou Zola sans rien connaître de l'histoire et de la société françaises. Le roman (ou toute forme de narration) est un objet marqué et marquant. Par ceci, j'entends qu'un traducteur ne travaille jamais sur un objet neutre. Marqué, car le roman à une identité précise dans sa culture d'origine, marquant parce qu'il exige (pour des raisons qui peuvent, bien entendu, être diverses) d'être traduit et reçu dans sa culture d'accueil.

Comme nous l'avons vu, ce travail est complexe car un roman est un objet quantique, aux identités multiples et parfois fluides. De plus, des problèmes imprévus surgissent à chaque coin de phrase ou de paragraphe, quelle que soit la proximité supposée de la culture d'origine avec celle du traducteur. Un exemple: J'ai dû traduire deux recueils de nouvelles à la suite pour un éditeur français. L'un des recueils était composé de nouvelles du continent Indien, et l'autre de nouvelles des États-Unis. Le premier recueil m'a obligé à faire de nombreux allers-retours sur l'internet pour avoir une meilleure connaissance de la géographie et de l'histoire Indienne, ainsi que pour trouver la signification de termes hindi ou urdus non traduits. Malgré cela, je pourrais dire que la traduction s'est passée relativement sans histoire. Par contre, avec le recueil de nouvelles américaines, un texte s'est révélé pour moi un véritable cauchemar, car entièrement centré sur le baseball. Et c'est là que j'ai perçu ce que j'appelle la fausse proximité culturelle : en France, nous pensons tout connaître des États-Unis, et le baseball nous semble familier. Par contre, nous n'avons aucun terme équivalent pour décrire les matchs et le comptage des points. J'étais, littéralement, confronté à l'intraduisible.

Ce que je veux montrer, avec cela, c'est que traduire un roman ou des nouvelles, c'est accepter que la langue ait des limites, qui sont à la fois indépassables et contournables. C'est aussi dire, comme Derrida, qu'il n'existe que des traductions « satisfaisantes », c'est-à-dire ouvrant sur d'autres traductions. C'est aussi accepter - et c'est peut-être le plus difficile - que nos cultures ont elles aussi des limites, inscrites ou suggérées dans la langue.

C'est bien là que se situe la charnière entre « tout est traduisible » et « rien n'est traduisible ». En effet, la question repose sur une définition de ce qu'on entend par « traduisible ». Si on entend par là la traduction directe, à l'échelle 1/1 du langage, c'est-à-dire de faire correspondre exactement les langues, il est évident pour n'importe quel traducteur que ce n'est pas possible. Par contre, s'il s'agit d'échange, de communication, alors oui, tout est explicable - par les équivalences, par exemple.

Pour résumer: tout n'est pas traduisible, mais tout est explicable.

La tâche du traducteur apparaît alors tiraillée entre deux pôles: un pôle politique, nécessaire, mais forcément réducteur et souvent paradoxal. En effet, si l'on prêche pour la domestication, comme par exemple dans la théorie chinoise de l'éco-traduction, on risque en effet de faire perdre au texte son originalité culturelle afin de mieux l'intégrer dans l'écosystème d'accueil, qu'il soit chinois, anglo-saxon, français, iranien, ou tout autre encore. Mais l'étrangéisation, au-delà des éventuelles difficultés de lecture et d'adhésion du lecteur qu'elle peut susciter,

risque aussi de maintenir des cultures dites « mineures » ou « périphériques » dans ce statut, en empêchant ou en retardant leur intégration dans la culture d'accueil.

Quand un roman français est traduit dans une autre langue, ce n'est pas juste un objet littéraire que l'on accueille, mais un objet qui a une place particulière dans sa culture d'origine. Il est évident que Stendhal et Virginie Despentes n'ont pas le même statut culturel en France, et qu'ils ne peuvent être traduits, ni vendus, de la même manière. Ainsi, l'un des angles pour essayer de dépasser la classique opposition domestication/étrangéisation peut-être celui de la lisibilité du texte dans sa culture d'origine. Ainsi, « domestiquer » Rimbaud me semble aussi absurde que d'étrangéiser Balzac.

La traduction est donc avant tout un choix de lecture, et, comme nous l'avons vu plus haut, une réduction obligée des identités de l'oeuvre. Nous savons tous que « c'est triste, mais c'est comme ça », quelques soient nos efforts. Il y aura toujours des jeux de mots intraduisibles, des références impossibles à faire passer, des proverbes à adapter.

Par contre, il faut aussi se dire que cet objet sur lequel nous travaillons est lui aussi quantique, par son effet miroir avec l'original. Si la traduction est bien une lecture réductrice mais nécessaire, l'objet-traduit, lui aussi, renferme un jeu de possibilités infinies, dont certaines, même, nous dépassent. Ainsi le succès de certains écrivains inconnus dans leur pays d'origine, qui deviennent célèbres à l'étranger avant de l'être chez eux. Le roman traduit recèle en effet en lui les multiples possibilités de contact par réaction, pourrait-on dire, chez ses lecteurs. Au moment où l'on parle tellement de global et de local, le roman traduit est peut-être l'objet qui incarne le mieux la coexistence possible (et vérifiable) de ces concepts. Traduire Marcel Proust, Dany Laferrière, Marguerite Duras ou Fatou Diome, c'est choisir d'universaliser le spécifique. C'est faire passer toutes les possibilités de lecture d'un texte dans une autre infinité de possibilités, et ainsi, comme le décrivait Benjamin, de permettre à l'oeuvre de prolonger son existence.

Mais en même temps, c'est aussi universaliser le relatif, reconnaître avec Derrida l'impossibilité de la « traduction parfaite », et que le « langage pur » dont parlait encore une fois Benjamin est en fait le langage de l'imperfection sans cesse renouvelée. Si traduire un roman n'est pas nécessairement trahir un roman, c'est cependant aussi présenter un objet maquillé, un objet aux imperfections plus ou moins heureusement cachées, mais qui, en même temps, malgré lui peut-être, est un objet qui inspire.

Bibliographie

- Apter, E. 2011. *The Translation Zone*. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamin, W., Rendall, S., 2012. trad., Venuti, Lawrence, ed. "The Translator's Task" dans *The Translation Studies Reader*, third edition, p. 75-83, New York: Routledge.
- Cassin, B. 2014. (ed.), *Dictionary of the Untranslatables - A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, J. 2005. *Qu'est-ce que qu'une traduction relevante?*. Paris: L'Herne.
- Spivak, G. 1988. Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan, p. 271-313.

Note

1. Cette recherche a pris sa source dans le cadre de l'École internationale de Traduction (Norouz 1400) organisée par le département de traduction française de l'Université Allameh Tabataba'i, du 27 au 30 mars 2021.