



Le Traducteur et son Auteur

Roger Alain

Pour citer cet article

Roger Alain, « Le Traducteur et son Auteur », *Cycnos*, vol. 24.n° spécial (Hommage à Michel Fuchs), 2007, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/886>

Lien vers la notice

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/886>

Lien du document

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/886.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL

Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le Traducteur et son Auteur

Alain Roger*

Michel Fuchs fut un grand traducteur, qui ne s'est pas limité, comme la majorité de ses confrères, à un genre particulier, mais les a presque tous abordés, avec la même rigueur et le même bonheur d'écriture : la fiction romanesque, avec Charlotte Brontë, l'essai et la critique d'art, avec John Berger, le traité philosophique, avec C.B. Macpherson et A.F. Whitehead, pour n'évoquer que ces exemples. Je n'ai, pour ma part, jamais rien traduit — ma connaissance, fort défectueuse, des principales langues occidentales (anglais, allemand, italien, espagnol) me l'interdisait —, mais nous en avons souvent parlé ensemble, je l'ai même, bien modestement, secondé pour son édition de Macpherson¹, et c'est à Michel, autant qu'à Georges Mounin que je dois mon intérêt pour "les problèmes théoriques de la traduction"².

La question fondamentale, quand il s'agit de traduire, ou d'évaluer la qualité d'une traduction, est celle de la "double articulation", pour utiliser la terminologie d'André Martinet, telle qu'elle est reprise par Georges Mounin. Je n'entrerai pas dans les débats qui ont divisé les milieux linguistiques au siècle dernier et je m'en tiendrai aux données indispensables à mon propos, c'est-à-dire l'obligation, pour le traducteur, de remplir une double mission, sémantique et phonologique : traduire à la fois du sens et du son, des monèmes et des phonèmes. Mounin, en 1963, se préoccupait surtout de sémantique, parce que la phonologie, à cette époque, était conquérante. Je suis, quant à moi, plus sensible aux problèmes phonologiques de la traduction, qui me paraissent beaucoup plus redoutables.

En général, la traduction d'un texte théorique ne pose pas de problèmes majeurs, dans la mesure où la fonction poétique y est mineure, sinon proscriite. Il existe pourtant d'illustres exceptions, de Parménide à Heidegger, en passant par Platon, Lucrèce et Nietzsche. Les concepts ne se réduisent pas toujours à leur valeur sémantique, mais le traducteur n'est pas

* Université de Clermont-Ferrand.

¹ C.B. Macpherson, *La Théorie politique de l'individualisme possessif de Hobbes à Locke*, Paris : Gallimard, 1971.

² G. Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris : Gallimard, 1963.

tenu à l'impossible. Plutôt que de forger un monstre, il vaut mieux conserver l'original, accompagné d'une note explicative. Les difficultés sont d'une autre conséquence, dès que l'on quitte le champ théorique, ou prosaïque (une notice utilitaire) pour aborder celui de la poésie, soumise à ce qu'on pourrait appeler la loi de Jakobson : "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison"³. "*I like Ike*", le slogan des supporters d'Eisenhower lors des élections présidentielles de 1952, en offre un bel exemple. La rime et toutes les formes d'assonance et d'allitération participent de cette fonction paronomastique, intraduisible à l'ordinaire. Prenons le fameux sonnet en *yx* de Mallarmé. Vers six : "Aboli bibelot d'inanité sonore". Un traducteur scrupuleux est sans doute capable de restituer en anglais la signification littérale de ce vers : un mot à mot méticuleux y suffit. Peine perdue, puisque le sens, ici, est induit essentiellement par un effet de sons, dans la mesure où la textualité sémantique est inséparable de la texture phonique. Une seule solution, peu économique : associer le texte original à une traduction littérale, un mot à mot purement sémantique, excluant toute préoccupation phonologique, au lieu de s'obstiner vainement à produire des équivalences dérisoires, aussi décevantes pour le lecteur que frustrantes pour l'auteur.

L'obstacle paraît moins insurmontable quand il s'agit d'un récit, qui n'est pas assujetti aux contraintes de la versification, mais les refuse au contraire, et c'est pourquoi, sans doute, Flaubert s'interdisait d'introduire dans sa prose des assonances et des répétitions. Mais fuir la poésie ne condamne pas au réalisme. "On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman."⁴ D'où ses fréquents séjours dans le "gueuloir", pour y tester son texte, signe que Flaubert accordait à la *résonance* des mots une fonction décisive dans l'élaboration d'un univers linguistique autonome, conscient, tout comme Proust, Joyce ou Kafka, de produire ce que Léo Spitzer appelle un "écart stylistique"⁵, qu'il appartient au traducteur de restituer tant bien que mal. Pour ne donner qu'un seul exemple : s'il est relativement facile de transcrire en allemand une phrase de Proust, quand on s'en tient à son information sémantique, il est beaucoup plus ardu d'en traduire le *phrasé*, au sens musical de ce mot. On parvient sans doute à reproduire à peu près l'architecture générale de la phrase, avec ses incises, ses détours, ses circonvolutions, mais la syntaxe germanique, avec son système rigoureux d'inversions et de rejets, est, semble-t-il, incapable d'épouser le rythme proustien. *A fortiori* s'il s'agit de langues encore plus "étrangères".

³ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris : Editions de Minuit, 1963, p. 220.

⁴ Flaubert, *Lettre à Edma Roger des Genettes*, 30 octobre 1856. Il s'agit de *Madame Bovary*.

⁵ L. Spitzer, *Etudes de style*, Paris : Gallimard, 1970.

Me voici au cœur de mon propos. Qu'il y ait une entropie de la traduction, nul ne le conteste, et surtout pas le traducteur, qui est vraiment *l'entropologue* de sa discipline. D'ordinaire, il appartient au lecteur, s'il a accès à l'original et en maîtrise la langue, d'évaluer cette entropie, qui crève les yeux dans le domaine poétique, mais n'est jamais aussi manifeste dans celui du récit où, seul, l'auteur paraît *en mesure*, à condition qu'il connaisse la langue d'accueil, de mesurer, avec plus ou moins d'amertume ou d'indulgence, l'érosion de son texte. C'est pourquoi j'ai résolu d'évoquer ma modeste expérience de romancier, non par narcissisme (il serait assez incongru dans le cadre de cet hommage à Michel Fuchs), mais parce que je n'ai pas le choix, me trouvant, par définition, dans une position *exclusive*. Je veux bien croire, avec la psychanalyse, que l'auteur *ne sait pas ce qu'il dit*, mais il est tout de même le seul qui sache ce qu'il a voulu dire et puisse, au moins, se prononcer sur l'entropie des traductions qu'on lui propose. C'est cette expérience, nullement frustrante, mais plutôt excitante, que je voudrais évoquer, à partir des deux traductions, italienne et américaine, de l'un de mes romans, *La Travestie*⁶. J'aurais pu me référer aussi à d'autres traductions, hongroise par exemple⁷, mais cela risquait d'alourdir mon propos et surtout, faute de connaître le hongrois, j'étais bien incapable d'évaluer l'entropie de cette traduction, dont on m'a assuré, d'ailleurs, qu'elle était excellente. Je m'en suis donc tenu à deux langues aisément accessibles, mais assez différentes pour qu'on puisse mesurer avec moi (qu'on me pardonne, encore une fois, cet égocentrisme obligé) les obstacles, fort différents, qu'ont dû affronter les deux traducteurs. Je dois préciser que mes relations avec eux n'ont jamais été "anonymes". J'ai, à sa demande, rencontré Rita Stajano et je corresponds régulièrement avec Robert Page.

J'irai du plus simple au plus complexe. Premier exemple, propre à décourager : l'impossibilité de traduire en anglais le titre même du roman, à moins de recourir à une périphrase : *The female transvestite* ou *The woman transvestite*, dont Robert Page m'écrit, avec raison, qu'elle "serait tout à fait maladroite". Faute d'un marqueur sexuel, le titre est donc voué à l'équivoque pour un lecteur américain, enclin à supposer qu'on lui raconte l'histoire d'un travesti, un *travelo*, comme on dit en français. Il est, à cet égard, significatif, que les éditions *Biographia* (Brésil) aient acquis, sans suite, les droits de *La Travestie*, croyant sans doute qu'il s'agissait d'une "Brésilienne". C'est ainsi que l'on nommait, à la fin du siècle dernier, les travestis masculins qui se prostituaient au Bois de Boulogne.

Ce défaut de marqueurs sexuels en anglais va bien au-delà du titre, puisque tout le roman repose sur les métamorphoses de l'héroïne, qui alterne

⁶ A. Roger, *La Travestie*, Paris : Grasset, 1987. *La Travestita*, Rome, Luccarini, 1990, traduction de Rita Stajano. *The Transvestite*, traduction en cours de Robert Page. Les références à cette traduction sont celles du manuscrit, avec la pagination de R. Page.

⁷ *A Traveszti*, Budapest : Polgar Kiado, 1997, traduction de Magda Karcscics.

les sexes, ce qui a parfois obligé Robert Page à des acrobaties, qui relèvent de l'exploit linguistique. La langue italienne, en revanche, est parfaitement outillée en ce domaine et je n'ai pas l'impression que Rita Stajano ait éprouvé de difficultés pour traduire de telles métamorphoses, si ambiguës soient-elles, s'exprimant discrètement au détour d'une phrase par une simple désinence de participe passé, *é/ée* en français, *o/a* en italien.

On aborde ici une question essentielle, celle des *idiolectes*, qui a été magistralement posée par Marie Berne et Valérie Deshoulières, à partir de l'ouvrage fondateur de Clément Rosset, collègue de Michel Fuchs à l'Université de Nice⁸. En principe, tous les grands récits sont des idiolectes, puisqu'ils représentent un écart stylistique par rapport à la vulgate linguistique. Mais il est rare que l'auteur s'en tienne à un seul écart et, le plus souvent, il les multiple à l'intérieur d'une *différence* fondamentale. On le vérifie dans *Madame Bovary*, où Flaubert change subtilement de style selon qu'Emma se laisse étourdir par la valse au bal de la Vaubyessard, courtiser par Rodolphe le jour des "fameux Comices", ou "s'abandonne" à lui lors de la promenade en forêt. La métamorphose idiolectale est évidemment plus spectaculaire dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner ou *Marelle* de Cortazar, qui nous propose, entre autres, ce qu'il nomme le *giglico*, idiolecte érotique que la *Maga* a forgé pour ses ébats intimes, et qui offre une double difficulté : de déchiffrage pour le lecteur argentin et, *a fortiori*, de traduction pour le lecteur français. L'idiolecte n'a, en effet, d'intérêt que si l'on peut, malgré tout, le comprendre à peu près ; mais il suffit d'un peu de jugeote et de curiosité pour y parvenir, car les néologismes, les *idioties*, révèlent assez vite leur secret : condensations et mots-valises.

Dans *La Travestie*, comme le souligne Rita Stajano, les idiolectes se succèdent, au rythme des métamorphoses de Nicole, l'héroïne : "Lo stile, il tono dell'enunciazione, è ora vivace, ora spento, ora incalzante, ora statico, ora rigido, ora duttile, ora asciutto, ora isterico o tragico, ora vigoroso, ora linfatico, ora assetico, ora lirico, ora sognante, ora 'voyeur'."⁹ A mon tour de traduire ma traductrice : "Le style, le ton de l'énonciation est tantôt vivace, tantôt éteint, tantôt agressif, tantôt statique, tantôt rigide, tantôt fluide, tantôt sec, tantôt hystérique ou tragique, tantôt vigoureux, tantôt lymphatique, tantôt ascétique, tantôt lyrique, tantôt rêveur, tantôt 'voyeur'."

Du point de vue narratif (le récit et ses péripéties), se succèdent en effet : le style minutieux, tatillon et récriminateur de la jeune avocate aigrie,

⁸ M. Berne, *Pour une nouvelle rhétorique. L'idiotie romanesque chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortazar*, thèse soutenue en 2005, University of British Columbia. V. Deshoulières, *Le Don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris : L'Harmattan, 2003. C. Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris : Editions de Minuit, 1977.

⁹ R. Stajano, *La Travestita*, Prefazione, p. 13.

que l'on pourrait appeler l'idolecte juridique et quérulant ; puis le style vulgaire, cru et cruel, quand Nicole change de sexe et devient proxénète : idolecte de l'obscénité sado-machiste ; puis, avec le retour au féminin et l'identification à son amie assassinée, le style humble, craintif, misérable : l'idolecte morbide et suicidaire ; puis, devenue femme de ménage, quand elle séduit sa jeune patronne, l'idolecte lesbien, bientôt relayé, derechef, par l'idolecte proxénétique. Il y en aura d'autres : l'idolecte pédagogique, quand elle prend la place d'une jeune enseignante, l'idolecte érotique, quand elle tombe amoureuse, etc. Mais ce qui importe, du point de vue de la traduction, ce sont les techniques mises en œuvre par Robert Page et Rita Stajano pour échapper à l'entropie.

Voici un exemple précis, celui d'un vocable récurrent, qui appartient évidemment à l'idolecte proxénétique. Il s'agit d'un juron, assez usité en français, "putain !", qui revêt, dans le récit, une signification forte puisque Nicole tend à l'employer chaque fois qu'elle pénètre dans l'univers de la prostitution, de sorte que ce tic linguistique fonctionne comme un indicateur de sa métamorphose. Ainsi, au début du roman quand, après avoir rencontré Myriam, une prostituée parisienne, et avoir sympathisé avec elle, elle devient, peu à peu, son *mec*, puis son *mac*, changeant à la fois de sexe et de statut. Triple signe : Nicole se transforme en *Nick*, s'exprime au masculin, tandis que le juron "putain !" envahit ses propos. Or il ne semble pas que "puttana !" soit un juron en italien. Rita Stajano lui a donc préféré "porca miseria !" qui, à rebours, est intraduisible en français, littéralement : "truite misère", équivalent de notre "cochonnerie" ou, mieux, "chienne de vie". Considérons le contexte :

Quand je la rejoignis, putain, elle avait déjà un demi dans la main ! (*La Travestie*, p. 44)

Quando la raggiunsi, porca miseria, aveva già una birra in mano! (*La Travestita*, p. 49)

En dépit du *porca* (cochonne), la fonction symptomatique de *putain* est perdue, ainsi, mais accessoirement, que l'effet de rime : *miseria/mano* pour *putain/main*. Robert Page ne s'en tire pas mieux : "By the time I caught up with her, damned if she didn't already have a beer in her hand !" (*The Transvestite*, p. 43) Envisageons une autre occurrence de ce juron, un peu plus loin dans le récit. Nicole, qui s'appelle désormais Solange, a séduit une jeune femme, Anne-Marie, et décide de s'enfuir avec elle, dans l'intention, encore obscure (mais il faut justement que le lecteur la soupçonne), de bientôt la prostituer. D'où le retour du tic-indicateur, *putain* :

J'obéis à regret. Putain, elle avait beau se déniaiser du bas, elle restait bridée du haut.

- Combien reste-t-il sur vos comptes ?
- Je ne sais pas... C'est lui qui s'en occupe
- Apporte-moi les relevés.

- Les relevés... Je...
- Mais cherche-les, putain !
- Pourquoi tu m'insultes ?
- Mais non, c'est un juron, ça m'est venu comme ça, excuse-moi.

(*La Travestie*, p. 160)

Ubbidii a malincuore. Per la miseria, per quanto sismaliziasse di sotto, restava inibita di sopra.

- Quanto resta sui vostri conti,
- Non so... Se ne occupa lui...
- Portami gli estratti.
- Gli estratti... Io...
- Ma cercali, puttana !
- Perché mi insulti ?
- Ma no, è un'imprecazione, mi è venuto così, scusami.

(*La Travestita*, p. 138)

‘Putain’ apparaît deux fois, avec la même fonction de juron symptomatique, indicateur absolu de l’idiolecte proxénétique. Rita Stajano l’a d’abord affaibli mais, en bonne lectrice, elle a compris que le contexte ne permettait pas, ensuite, de répéter cette traduction qui, en italien, rendrait incompréhensible la réponse d’Anne-Marie. Le jeune femme, en effet, ressent le second *putain* comme une nouvelle insulte (son mari vient de la traiter de *gouine*) et elle proteste, obligeant l’autre à expliciter son exclamation : ce n’était qu’un juron. Passons à Robert Page :

- I obeyed unwillingly. Shit, what good did it do her to wise up down below when she was still muddled up above,
- How much in your bank account,
 - I don’t know... He’s the one who takes care of that...
 - Show me the banks statements.
 - The statements... I..
 - Well, look for them, bitch !
 - Why do you insult me ?
 - Hey, that’s only an expression, it just rolled off my tongue, excuse me. (*The Transvestite*, p. 98)

Même si elle ne propose pas une traduction homogène du juron, la version de Robert Page est, à mon sens, supérieure à celle de Rita Stajano. *Shit* (merde !) est évidemment plus fort que *per la miseria*, et présente en outre un réel intérêt phonologique, si on le rapporte à la seconde occurrence du juron : *bitch* (chienne, catin, garce). Faute de pouvoir traduire les deux *putain* par *whore*, Page obtient un effet d’écho, sinon de paronomase, qui réduit au minimum l’entropie et l’on peut même se demander si sa traduction n’est pas supérieure à l’original.

La difficulté augmente encore dès qu’il s’agit de traduire les jeux de mots. Dira-t-on que ces jeux sont frivoles et que nul n’est tenu d’y brûler ses

neurones ? Certes, mais il est des mots décisifs, des “maîtres mots”, matrices du récit, sésames de l'intrigue. En voici un premier exemple :

Je comprends tout à coup que tuer, c'était la fin de prostituer,
que tout ça ne pouvait s'achever que comme ça, par sa mort, au
fond d'une chambre d'hôtel... (*La Travestie*, p. 211)

Capisco improvvisamente che uccidere era l'ultimo atto del
prostituarsi, che tutto questo non poteva che finire così, con la
sua morte, in fondo a una stanza d'albergo...

(*La Travestita*, p. 178)

I realize suddenly that prostitute and shoot rhyme, that the one
thing can only be fulfilled through the other thing, her death, in
a sleazy hotel room... (*The Transvestite*, p. 133)

Il s'agit de l'instant où Nicole (*Solange* à ce moment du roman) comprend que la mort est le terme obligé de son aventure avec Anne-Marie, qu'elle a d'ailleurs obligée à inverser son prénom pour s'appeler *Marianne*, son “nom de pute”. Cette certitude, amère et meurrière, l'italien est incapable de la traduire et c'est pourquoi Rita Stajano a recours à une note, cette “honte du traducteur”, mais aussi son honneur : “E come se il verbo *tuer* (*uccidere*) fosse compreso nel verbo *prostituer*, costituendone le ultime quattro lettere.” Pour l'heure, Robert Page n'a pas envisagé de note, se bornant à évoquer une “rime”, invisible au lecteur américain, mais on peut aussi supposer que *rhyme* doit être entendu au sens large et l'on ne peut reprocher au traducteur d'avoir ignoré ce jeu de mots tragique.

Autre exemple : Nicole-Nick, devenu(e) le proxénète de Myriam, la contrôle sans relâche. Déçue de ses gains, elle l'interroge durement et Myriam invoque la concurrence, rue Saint-Denis, des prostituées africaines, qui cassent les prix, et des *peep shows*, un spectacle peu coûteux, où des filles, nues, mais protégées par des glaces sans tain, s'exhibent aux clientsvoyeurs. Cette excuse va donner lieu à un malentendu :

- Tu te rends pas compte... Ca devient de plus en plus difficile avec les *peep* et les *négresses*...
- Qu'est-ce que c'est que cette histoire de *pipes* ?
(*La Travestie*, p. 44)
- Non ti rendi conto... Diventa sempre più duro con i *peep* e le *negre*...
- Cos'è questa storia di *pippe* ora ? (*La Travestita*, p. 49)
- You don't realize... It's getting harder and harder with the *peep* and the black hookers...
- What's about blow jobs ? (*The Transvestite*, pp. 43-44)

La comparaison des trois versions est très intéressante. Rita Stajano, qui m'a longuement consulté sur ce point (je passe sur ma confusion...), ne pouvait pas restituer l'équivalence phonique de *peep* et *pipes*. Le malentendu est donc intraduisible, en dépit de la traduction de *pipes* par

pippe, entendu différemment de *peep* par une oreille italienne, pour qui, d'ailleurs, les fellations se disent *bocchini* (de *bocca*, la bouche). Robert Page n'est pas à la fête non plus : comment trouver l'équivalent de *pipes* (prononcé *païps* en anglais) ? Il se voit donc contraint de recourir à *blow job*, familier au lecteur américain, mais qui n'explique pas la méprise de Nick. Le recours à la note de secours paraît donc inévitable.

Le problème des noms propres et des effets qu'ils induisent est encore plus ardu et je sais, pour m'être intéressé à l'onomastique dans l'œuvre de Proust et celle de Huysmans qu'il est l'un des cauchemars des traducteurs. Dans un article remarquable, György Tverdota rapporte un bel exemple d'entropie : à moins de bénéficier d'un traducteur ou d'un préfacier particulièrement scrupuleux, comment savoir que, "dans le nom de *Raskolnikov*, personnage central de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, on peut découvrir le nom commun "raskolnik" (scissioniste, élément subversif)" ? Dans les œuvres de fiction les noms propres se réduisent rarement à leur fonction d'identification et c'est pourquoi ils "constituent le point névralgique du travail de la traduction" (*ibid.*, p. 69). Ce "cratylisme des noms propres" (Roland Barthes) est certainement l'une des clefs de la *Recherche* proustienne, qui est aussi un vaste système de Noms, dont les intrications nouent l'*autre* intrigue du récit, le réseau du Désir. Il existe en effet des séries, des constellations, des irradiations, des métamorphoses, une fabuleuse allitération érotique, qui inaugure, avant Joyce, le genre de l'*allitérature* : Gilberte, Bergotte et la Berma. Albertine, Elstir, Esther et Stermaria. Charlus, Charmel, Charlie, Rachel, etc. Peut-on traduire ce réseau, cette onomastique orgastique. Un seul exemple : la confusion tardive, à Venise, de *Gilberte* et d'*Albertine* (qui est morte, mais revit, un instant, dans la négligence d'un télégraphiste), n'est possible que par l'affinité phonique des deux jeunes filles, décidée de longue date par le romancier. Non seulement parce que *ber*, le dénominateur commun à leurs deux séries, s'enrichit des trois consonnes *l*, *b*, *t* et de la voyelle *i*, en préfixe: *ilbert*, en suffixe : *liberti*, mais aussi parce que le brouillage des noms, ou plutôt leur condensation nous livre le secret de leur parenté érotique : *libertines*. Si cette parenté échappe, le plus souvent, au lecteur français, on ne peut guère espérer qu'un traducteur la révèle au lecteur étranger, à moins de lui fournir un véritable glossaire, à partir des radicaux primaires (*er*) ou secondaires (*an*) qui ordonnent ce lacis, tant pour les "noms de personnes" que pour les "noms de lieux", auxquels Proust était si attaché. Pour ne donner qu'un seul exemple, le radical "*vi*", celui du vice, mais aussi de la vie, voire de la violence, irrigue toute la *Recherche*. C'est ainsi que la Thironne d'Illiers devient la Vivonne de Combray. Mais comment le traduire, sinon à coups de notes ?

Dans *La Travestie*, les prénoms jouent un rôle essentiel, puisque Nicole ne cesse d'en changer, aussi bien pour elle que pour ses proies. Ils

fonctionnent, eux aussi, comme des indicateurs, non seulement sexuels, mais socio-culturels. Myriam, brave prostituée, un peu roublarde, un peu débile, emploie sans cesse la formule “ça rime à rien”. Nicole ne manque pas d’établir un rapport entre son nom (de prostituée) et cette locution, qui la condense en quelque sorte : “*Myriam çarimârien*” (p. 53), une paronomase que ne peuvent évidemment traduire, ni Rita Stajano — “*Myriam nonhasenso*” (p. 56) —, ni Robert Page — “*Myriam thatnonsense*” (p. 54). Prenons un autre exemple. Nicole et Myriam viennent de se rencontrer, dans des conditions assez scabreuses. Travestie en homme et un peu éméchée, Nicole (c'est son anniversaire) accepte de “monter” avec Myriam qui, finalement, au lieu de se fâcher, prend cette histoire “à la rigolade”. C'est le début de leur amitié :

- Et toi, tu t'appelles comment ?
- Nicole.
- T'es une marrante, Nicole...
- Marrante... moi... tu crois ?
- Et comment ! Tu sais, j'en ai vu, des marioles...
- Mariole. Je suis une mariole. Un condensé de Myriam et
Nicole. *Mariole Armingault... (La Travestie, p. 30)*

Rita Stajano traduit sans difficulté cette condensation, puisque *mariola* existe en italien. “*Mariole*”, ou “*Mariolle*”, vient d'ailleurs du vénitien *mariolo*, qui signifie “filou, malin, rusé”, un sens que le mot français, dans son usage actuel, a plus ou moins perdu, comme l'atteste ce dialogue entre Myriam et Nicole. Robert Page, en revanche, ne dispose d'aucun terme équivalent. Les traductions des dictionnaires par *shrewd* ou *cute*, renvoient au sens “vénitien” et trahissent évidemment l'esprit du dialogue. C'est bien ce qu'à compris Robert Page, qui traduit *mariole* par *chameleon* : “Chameleon. I'm a chameleon. A mixture of Myriam and Nicole.” (p. 15) Cette traduction, aussi défectueuse pour le sens que pour le son, n'en détient pas moins une part de vérité, dans la mesure où Nicole est un caméléon qui, justement, va bientôt s'identifier à Myriam, avant de prendre sa place.

Encore un exemple, quelques pages plus loin :

- De son vrai nom, elle s'appelait Solange...
- Solange du Seigneur ?
- Non, Solange Depège.
- Je t'aime mieux en Myriam.
- Moi aussi. *(La Travestie, p. 33)*

Traduction de Rita Stajano : *Solange del Signore*, (p. 40). De Robert Page : *Solange of the Lord* (p. 31). L'entropie est manifeste, puisque *ange* se dit *angelo* en italien, *angel* en anglais. Et ce déficit se renouvelle à chaque occurrence de *Solange*. Ainsi, lors de la scène de séduction, quand Nicole-

Solange, qui a usurpé l'identité de Myriam, puis son véritable prénom, séduit Anne-Marie, la jeune femme chez qui elle fait le ménage :

Solange... Solange moi... Solange moi... Solange moi... mais qu'est-ce qu'elle veut dire... Solange et moi sans doute... ou peut-être... plutôt... Solange oh mange-moi, avec, dans son délire et ses balbutiements, ce lapsus lange-moi, à moins que, sous sa langue, Solange ne devienne un véritable verbe, mélange de langer, manger et soulager... (*La Travestie*, p. 147)

[...] un misto di Solange et di mangiare...

(*La Travestita*, p. 128)

[...] unless on her tongue Solange became an actual verbe, a combination of to tongue, to savor and to salace...

(*The Transvestite*, p. 90)

On comprend que Rita Stajano ait rendu les armes et réduit ce "mélange" à deux (sur quatre) de ses ingrédients puisque, en italien, ni *langer* (lange se dit *faschia*), ni *soulager* (*scaricare*) ne peuvent entrer dans la condensation. Robert Page, quant à lui, s'en tire, non sans talent, par un contresens, puisqu'il traduit *langer* comme s'il s'agissait de *languer (to tongue)*, ce qui, dans le contexte érotique de cette scène lesbienne, ne manque pas de sel.

J'évoquerai un dernier exemple, qui me tient particulièrement à cœur car ce roman est aussi une succession de paysages, qui ne sont pas simplement des décors, mais induisent les métamorphoses de Nicole, qu'il s'agisse de la rue Saint-Denis, de la Seine en crue à Corbeil, de Montpellier la lumineuse ou de Clermont la ténébreuse...

Je me rappelais... à l'école primaire... quand on nous apprenait les fleuves... Je rêvais sur les noms... La Loire, nonchalante, somnolente, comme un loir, au féminin... La Garonne troublante, turbulente, comme un garçon, mais féminin... La Seine enfin, ronde, féconde, comme un... (*La Travestie*, p. 102)

Sognavo a sui nomi... La Loira indolente, sonnolenta, come un ghiro, al femminile... La Garonna, turbolenta, come un ragazzo, ma femmineo... La Senna, in fine, tonda, feconda, come un ... (*La Travestita*, p. 94)

I dreamed about their names... The Loire, nonchalant, somnolent, like a larva... The Garonne, disturbing, turbulent, like a goblin... Finally the Seine, round, ripe, like a ...

(*The Transvestite*, p. 60)

Ni Rita Stajano, ni Robert Page ne peuvent jouer à leur tour sur les noms : Loire/loir, Garonne/garçon, Seine/sein, avec passage au féminin, et l'on touche, ici, aux limites de la traduction, celles qui désespèrent le poète

à l'idée qu'il ne pourra jamais écrire que pour ses compatriotes, ses proches, sinon lui-même... On objectera que ces jeux sur les noms sont plus ou moins frivoles et que tout écrivain peut en faire l'économie, sans grand dommage. Sans doute, mais il n'en reste pas moins soumis à la loi de Jakobson, sur l'induction du sens par les sons. Voici, par exemple, la description d'un paysage, la Seine en crue, placé sous le signe de la violence, qui renvoie elle-même au thème obsessionnel du viol. D'où la paronomase, fondée sur la répétition du *v* :

On l'entendait rouler, entre les piles du pont, rumeur entrecoupée de chocs, de plaintes, de craquements, comme si la vallée se révoltait, avant d'ouvrir aux vagues ses rives éventrées...
(La Travestie, p. 109)

[...] come se la valle si rivolstasse, prima di aprire alle onde le sue rive sventrate...
(La Travestita, p. 100)

[...] as if the valley was protesting before releasing into the waves its disembowelled banks...
(The Transvestite, p. 104)

On mesure l'entropie : les sept *v* du texte original se réduisent à quatre, puis à deux occurrences. Il est vrai que Robert Page produit un nouvel effet par la répétition du *w*, qui n'a cependant pas la même fonction poétique. Il en va de même un peu auparavant :

Je regardais la Seine s'incurver en aval, comme pour investir la ville avant de l'avaler...
(La Travestie, p. 102)

Guardavo la Senna incurvarsi a valle, come per investire la città, prima di inghittirla...
(La Travestita, p. 94)

I watched the Seine swirling downstream as if to encircle the town before swallowing it up...
(The Tranvestite, p. 97)

Rita Stajano sauvegarde une partie de la paronomase, que Robert Page, de nouveau, convertit, en transformant le *v* en *w*, et cette traduction me paraît finalement supérieure à mon texte, car cette inflation du *w* anglais exprime beaucoup mieux l'émotion de Nicole (qui se croit enceinte) devant cette "mamelle en crue", cette "diarrhée de lait", qui hante son regard et nourrit désormais son obsession de la maternité.

Car l'auteur a parfois de divines surprises, quand cette traduction, souhaitée, redoutée, se révèle plus suggestive que son propre texte, qui fait désormais pâle figure à ses yeux. Je ne parle pas de ces "surtraductions"¹⁰ abominables, qui sont de règle aujourd'hui, quand n'importe quel imbécile se croit tenu de traduire *aufheben* (Hegel) par "sursumer", ou *Gestell* (Heidegger) par "arraisonnement". Si Rita Stajano n'a jamais *surtraduit*,

10 G. Mounin, *op. cit.*, p. 191.

elle a eu des trouvailles étonnantes, qui m'ont obligé à jeter un nouveau regard sur mon texte. Un seul exemple : Nicole emploie souvent l'expression "donner le change". "J'aimais donner le change", dit-elle au début du roman (p. 13), qui s'achève par ces mots : "J'aurai donné le change jusqu'au bout" (p. 284). "I beloved to deceive", traduit sobrement Robert Page. Rita Stajano, quant à elle, recourt à une locution que je ne connaissais pas : *darla a bere*. "Mi piaceva darla a bere" (p. 24). "L'avro data a bere fino alla fine" (p. 230). Cette traduction est doublement remarquable : elle introduit une paronomase, absente de l'original, et associe deux des thèmes majeurs du récit, la simulation et l'alcoolisme. Nicole *donne à boire*.

J'aurais pu évoquer, même brièvement, deux autres traductions, plastiques celles-là, dont a bénéficié ce roman. L'une, cinématographique est due à Yves Boisset (1988), la seconde, graphique, à Isabelle Pellati (1989). Mais cela m'eût conduit trop loin, bien au-delà des limites que je m'étais assigné pour rendre hommage à Michel Fuchs.