

Matteo Majorano  
**L'eau du traducteur**

Dans d'autres circonstances, j'avais remarqué que les écrivains de l'extrême contemporain manifestaient un plaisir évident à parler de leur métier. Il me semble difficile d'envisager une autre saison où l'on remarque une attention aussi aiguë pour le rôle de l'écrivain, comme si ce dernier était devenu un sujet littéraire prioritaire et presque «ontologique», une essence positive, comme s'il existait tout un catalogue de situations dans lesquelles «l'écrivain devait célébrer l'écrivain» au cœur de l'expérience d'un texte romanesque. On trouve aussi le cas de l'écrivain qui produit un texte romanesque en utilisant, comme personnage, la figure d'un autre artiste: un peintre d'habitude, ou, souvent, un musicien. Au contraire, il est plus difficile de rencontrer un écrivain qui choisisse un sculpteur: il y a là comme une dureté du personnage qui devient dureté de la matière et empêche une large approche de l'écriture. Et, pour enrichir l'album des figures littéraires mises en scène – mais c'est une histoire qui n'est pas d'aujourd'hui –, on trouve aussi l'écrivain qui écrit sur les maisons d'édition et les éditeurs; évoquons, en passant, les narrations sur le monde artistique, ou bien encore, sur tout ce qui évoque les autres formes du monde de l'art (de l'attention pour la danse à celle pour le cirque).

En suivant une logique de «proximité», je me suis demandé ce que peut élaborer l'écrivain sur cet artiste «mi-

neur» qu'est le traducteur. Je voudrais donc réfléchir sur un protagoniste de la traduction tel qu'on le trouve dans un roman, en considérant aussi la traduction comme sujet indirect de la narration. La question, au départ, dictée par une exigence de «complétude» par rapport à la liste des autres arts, était devenue fondamentale – sans que je m'en rende compte. Le traducteur est-il un bon sujet littéraire? J'avais déjà dû m'arrêter sur ce problème à l'occasion de la lecture des *Larmes du traducteur*, un texte assez paradoxal de Michel Orcel<sup>1</sup>, tout à fait fragmentaire, qui se définissait comme «journal», mais dont je ne savais pas à quel genre il pouvait appartenir. Pourtant, il ne répondait pas exactement aux questionnements qui m'intriguaient: quelle était la présence des traducteurs en tant que sujet littéraire dans le roman de l'extrême contemporain? Par ailleurs, j'aime à chercher ce que je ne connais pas parce que cette condition «primitive», essentielle, me charme: je me place à l'origine du doute. C'est comme si, à chaque fois que je me questionnais, je recommençais le monde. Et c'est vraiment une sorte d'ébriété qui m'effleure et me donne en cadeau quelque chose que j'ignorais absolument.

J'ai commencé à chercher, comme d'habitude, en feuilletant des romans dans des librairies. La recherche produisait des résultats maigres et décevants. Toujours à la limite de l'insuccès, j'avais fini par trouver quelque chose qui pouvait, dans une certaine mesure, répondre à ma demande. Avec la chance des chercheurs heureux, quelques ouvrages ensevelis faisaient surface et se prêtaient à donner une satisfaction partielle à mes questions. J'ai fouillé deux mois durant sans trouver un roman qui m'offre une solution acceptable. Cela signifiait que je manquais de moyens pour traiter du traducteur (et de la traduction), en tant que sujet et système narratif. La recherche devenait problématique et je pouvais envisager, comme titre pour cette recherche, *La traduction introuvable*.

J'étais sincèrement désemparé. Pourtant, du point de vue culturel, la France est un pays organisé, où l'on trouve une richesse intellectuelle bien structurée. Du côté de la traduction, deux associations de traducteurs: l'ATLF<sup>2</sup>, la SFT<sup>3</sup>. L'Association des traducteurs littéraires de France, fondée en 1973, compte à peu près huit cents adhérents. La SFT, Société française des traducteurs, qui date de 1947, forte de mille adhérents, d'une revue de référence, «Traduire», constitue une force considérable. Deux associations de traducteurs, et déjà une histoire. En France, les traducteurs jouissent d'une considération bien meilleure que celle qu'ils connaissent en Italie. Ils sont davantage respectés, même du côté des «droits»; ils bénéficient d'une toute autre reconnaissance par rapport à leurs homologues italiens, mais malgré tout, très peu d'espace leur revient du point de vue de la considération littéraire. Comment se fait-il qu'en présence d'une telle dimension et d'un tel profil culturel et «social», un écrivain ne veuille pas raconter un personnage bien implanté dans le monde littéraire et n'arrive pas à faire un roman sur un traducteur, sinon sur la traduction? Qu'y a-t-il d'insaisissable dans l'acte de la traduction qui engendre une absence aussi évidente?

Le premier élément que je constatais, c'était ce manque. Le personnage du traducteur comme manque, comme manque narratif dans le roman français de l'extrême contemporain. Il me semblait que j'étais en face d'un «non-sujet», en face d'un vide, d'une absence, d'une situation que je ne pouvais pas analyser. Malgré cet insuccès, ce qui m'intéressait toujours davantage, c'était de voir à quel point un traducteur pouvait devenir un sujet littéraire en français, et sinon dans d'autres langues.

Ma tension dans la recherche ne faiblissait pas et je suis parvenu à obtenir – contre toute attente initiale – quelque matériau utile. J'ai fini par dénicher un texte littéraire, au moins un texte récent qui venait d'être traduit par une maison d'édition de qualité, Ponte alle Grazie, un roman de

John Crowley, intitulé *La traduttrice*<sup>4</sup>. Quand je suis allé contrôler sur l'original, j'ai rencontré les premiers problèmes parce qu'en américain, le titre, *The Translator*, introduisait un protagoniste neutre, tandis que, dans l'édition italienne, on avait traduit au féminin, ce qui posait évidemment des problèmes, parce que, alors même que je n'avais pas ouvert le roman, je me trouvais déjà en face d'une différence, parce que, pour accepter la modification du titre – on fait souvent des interventions sur les titres, mais une modification de ce genre était vraiment considérable –, je devais d'abord lire tout le texte pour avoir, à la fin du parcours, une réponse sur le «changement de sexe» qui s'était produit d'une langue à l'autre. J'ai regardé le volume selon mon habitude, avec une appréciation très physique comme cela m'arrive avec les objets littéraires autant qu'avec les objets artistiques, et je me suis aperçu qu'était proposée en couverture la traduction d'une série de fragments de comptes-rendus publiés aux États-Unis (sur le «New York Times», sur le «Book Review», sur le «Washington Post», ou bien sur le «San Francisco Chronicle»). Tous ces extraits étaient «américains», ce n'était pas une garantie absolue pour le lecteur européen. J'ai continué à lire ce texte et j'ai vu que c'était un roman historique: à cet instant-là, la situation littéraire se compliquait ultérieurement parce qu'il y avait une distance imprévue entre le titre anodin de *The Translator* et un roman historique.

À quelle histoire pouvait se référer ce roman? Il s'agit des années 60, de la crise des missiles entre les États-Unis et Cuba. Récemment, les historiens nous ont expliqué les risques réels de cette phase de la «guerre froide» et ont prouvé comment le monde avait frôlé la troisième guerre mondiale, à quelques minutes près. Si le cadre historique du roman a été placé avec précision à pareille époque, cela témoigne aussi de façon radicale, du point de vue de l'histoire littéraire, que le temps s'est modifié parce que, cinquante ans après, cette

histoire est une autre histoire, elle est devenue «préhistoire». Elle évoque des situations que les générations actuelles connaissent comme mémoire, comme événements rapportés. Ce roman historique est porteur d'une histoire ancienne, qui ne nous concerne que de loin, puisque, dans notre présent, nous vivons dans un autre monde. C'est comme si nous étions passés à travers trois époques différentes: l'une qui s'est achevée en 1989, l'autre en 2001 et l'actuelle, qui est en train de se faire connaître.

Ce roman raconte une histoire lointaine: celle d'un émigré russe aux États-Unis qui travaille dans une université du «Middle-West», c'est-à-dire dans une petite université morne du centre du Pays, où quelqu'un, qui n'a même pas de maîtrise, peut faire cours à des étudiants.

La première remarque est que la traduction trouve sa forme narrative dans l'histoire. En effet, cet émigré russe s'appelle Falin et c'est un poète – les poètes, comme les artistes, sont assez souvent des émigrés ou des voyageurs. Ce personnage possède un profil plutôt quelconque. À ses côtés, on rencontre une fille au prénom assez répandu, Katherine Malone, qu'on appelle Kit. L'histoire commence comme celle d'un professeur «irrégulier», qui n'a pas les bons titres et qui, en réalité, est plus poète que professeur. Et c'est aussi le récit d'une rencontre entre un professeur et une étudiante, comme il y en a beaucoup, même en littérature. Le lecteur se trouve dans un «lieu narratif» des plus communs. Un roman historique, qui n'en est pas un, devient aussi une histoire d'amour entre un professeur et une élève. Je me suis demandé si cela méritait que je continue ma lecture au nom de la traduction. Un volume de plus de trois cents pages pour l'histoire d'un professeur et d'une étudiante, même dans un pays puritain, ne pourrait guère aujourd'hui faire envisager un développement inattendu sur le sujet qui me concernait. J'ai continué à lire ce texte parce que je voulais voir si ma prévision trouverait ou non une confirmation.

J'ai décidé de suspendre mon jugement esthétique sur le roman et mon attention s'est portée toute entière sur la question de départ: le personnage du traducteur et la traduction comme sujet peuvent-ils devenir des situations riches de charme narratif? Pour le dire différemment, un personnage comme celui d'un traducteur peut-il donner une «tournure» spéciale à une histoire romanesque? Un traducteur (et son métier), un personnage tellement ambigu de par son activité, vivant à la limite de l'art, peut-il soutenir une œuvre narrative et nous donner une connaissance plus large sur la traduction? Un traducteur, en tant que personnage, avec le poids d'un travail «hors normes» et trop de fois effacé, peut-il arriver à la dernière page sans épuiser la logique du roman?

Le professeur, un professeur de littérature russe, adopte des techniques pédagogiques anticonformistes. Il demande à ses élèves une poésie apprise par cœur – «[...] chiederò a ciascuno di voi di recitare una poesia che ha per lui un senso particolare» (p. 49); «Perché una poesia resti viva in un lettore, occorre che il lettore sia bravo nel ripetersela nella propria mente e nel proprio cuore» (p. 54). Et on peut formuler en ces termes la question que ses élèves lui posent: mais pourquoi par cœur? Il répond que ne pas connaître un vers par cœur signifie ne pas avoir rencontré un vers qui a changé votre vie. Il soutient que nous connaissons de très nombreux vers et qu'un vers, c'est quelque chose qui aide à vivre. À un moment donné, se produisent des consonances entre certains mots et nous et cela devient un peu le chiffre de notre vie. Dans tous les cas, un vers est la seule chose que nous pouvons garder avec nous jusqu'au bout. L'absence chez un individu d'un vers connu par cœur démontrerait la pauvreté de qui ne possède pas cette richesse immatérielle.

Il est aisé de comprendre qu'un vers est fondamental pour chaque individu. Il est moins facile d'accepter que quelqu'un, réduit à l'exil, qui ne connaît ni son père, ni sa

mère et qui, à un certain instant, affirme «mi sono ritrovato poeta e allo stesso momento ero poeta e oppositore» puisse mêler poésie et politique. Peut-être qu'être poète signifie aussi être à l'opposition, dans la langue et dans la création. Et, d'ailleurs, c'est bien comme si la poésie était une forme d'opposition. Pour Falin, connaître des vers par cœur constitue la seule façon de se soustraire au contrôle de quelque régime que ce soit – «E, anche quando loro stessi furono messi a tacere, noi potevamo dire le verità dette da loro, con la loro voce, perché ricordavamo quelle poesie. Che potevano essere messe al bando e bruciate ma non sradicate dalle nostre menti» (p. 55): aucun régime ne peut accepter un vers en libre circulation, parce que, d'une manière ou d'une autre, la poésie lui échappe.

La poésie, dans sa logique (et dans celle du roman), c'est la forme de la parole naissante, un ou plusieurs mots qui élargissent la signification possible: c'est une parole, ce sont des mots que n'importe quel régime, ou n'importe quelle organisation politique (même démocratique) voudrait contrôler, sans y arriver de par la nature de l'objet poétique. Personne ne peut contrôler la métaphore dans son mouvement; personne ne peut brider la poésie, de par sa nature insaisissable et multiple. Une institution, quelle qu'elle soit, ne peut accepter cette parole qui n'est pas codifiée. À la limite, elle peut la falsifier avec la complicité de poètes ravagés par l'idéologie. Dans une page de ce roman, on lit: «nel mio paese tutti imparavano versi a memoria perché è una forma d'opposizione». Ce n'était pas simplement Maïakovski, c'était même Pouchkine. Les Russes incarnaient donc, cette nécessité de s'emparer des mots que le pouvoir ne pouvait arrêter. Les mots de Pouchkine produisent toujours des métaphores, toujours des significations autres; n'importe quel régime politique, même le mieux organisé, ne peut interpellier un seul vers. Selon Falin, les gens n'ont jamais eu autant conscience de la liberté que quand ils échangeaient des vers appris par cœur. N'im-

porte quel vers entre les prisonniers devenait un vers de libération. Quand ils sont poésie, les mots sont nécessairement libres.

Alors même qu'on ne l'imaginait pas, on se trouve en face du problème de la traduction, parce que, bien évidemment, il s'agit d'un poète russe. Un poète russe, à cette époque-là, c'est un peu comme n'importe quel poète déraciné. Assez souvent, un écrivain à l'étranger n'arrive plus à écrire dans sa propre langue; d'autres poètes continuent, Falin écrit en russe mais vit aux États-Unis. C'est alors qu'il connaît cette étudiante et toute l'histoire du roman se révèle bien différente, comme l'histoire de la traduction de sa poésie.

Apparemment, un roman sur la traduction est donc proposable. Le traducteur semble un personnage avec des marges prometteuses d'ambiguïté. Maintenant, il reste à suivre la façon dont s'organise le discours sur son métier, la traduction, et jusqu'où celui-ci peut, ce faisant, élargir les coordonnées de la narration. L'utilisation de la traduction connaît deux facettes: d'un côté, le niveau esthétique, et c'est un discours qui relève de la traduction, et de l'autre, le niveau «technique» qui concerne la traduction en tant qu'expérience de travail, c'est-à-dire en tant que pratique concrète de la traduction. En conjuguant le paradoxe littéraire et artistique sur le personnage du traducteur avec le paradoxe «technique» sur la traduction, nous pouvons mesurer les qualités d'un roman à l'intérieur duquel le personnage du traducteur nous montre ses compétences réelles dans le domaine de la traduction et sur l'art de la traduction, dans une sorte de pédagogie romanesque, sans nous priver d'une dimension philosophique. «Traduzioni senza originali' – le aveva chiamate Kit – poesia né di lui né di lei, o sia di lui sia di lei; poesie scritte in una lingua che lei non poteva leggere e sopravvissute soltanto grazie a una lingua che lui non poteva scrivere» (p. 14). L'histoire s'achève sur la disparition de Falin et la perte de cette poé-



sie en russe. Les seules poésies qui restent sont les poésies que Katherine a traduites. À qui appartiennent les poésies qui restent? À lui? À elle? Tel est l'espace problématique que ce roman propose pour une réponse à chercher dans ses pages. Malgré toutes les difficultés d'acceptation dans un contexte scientifique, on obtient une réponse sur laquelle réfléchir du point de vue de la pratique de la traduction. En effet, le personnage de Falin déclare: «Il mio inglese non è granché. Parlo correntemente russo, estone, polacco, francese. Sfortunatamente, non l'inglese» (p. 16). Pour ce qui concerne le côté littéraire de la construction de l'imaginaire dans cette phrase, celle-ci met en scène un véritable voyage à travers la Russie, de l'Estonie jusqu'à la Pologne, pour descendre et arriver, ensuite, en France: ce n'est pas un hasard, c'est vraiment un voyage «organisé». L'anglais, c'est la «langue de l'Autre», c'est la langue absolue et globale de l'Autre. La langue qu'on ne connaît absolument pas. Le russe, c'est la langue maternelle; la langue citée, la langue estonienne, c'est une langue finno-ougrienne; le polonais, également, s'inscrit dans l'appartenance à une famille de langues slaves. Une proximité existe, même avec le français qui «rentre» à travers l'Histoire, à travers la culture, à travers l'évolution même de la diplomatie: deuxième langue en Russie, langue historique effacée par soixante-dix ans de communisme, parce que c'était la langue de l'«Ennemi de classe». Il y a des langues qui constituent une famille, des langues qui sont dans une famille historique et une langue *autre*, l'anglais, une langue trop usée par la communication. L'anglais, la langue du roman, devient donc une langue complètement à l'opposé, elle incarne l'inconnu absolu.

Mais j'ai profité de cette séquence de citations pour poser des problèmes d'esthétique, qui reviennent quand même sur la traduction. Je veux poser la traduction au centre de cette réflexion: de mon point de vue, l'esthétique constitue un problème pour la traduction. «E lui disse che la poe-

sia era proprio quello: parlare di nulla. Del Nulla che non può essere detto» (p. 20). C'est là une déclaration d'esthétique, mais c'est aussi une difficulté supplémentaire pour la traduction, parce que si l'élément esthétique de l'écriture, ou de la poésie, dans ce cas spécifique, c'est «parlare di nulla», c'est-à-dire de ce qui est superflu, absolument non nécessaire, même flou, imperceptible, cela signifie que la traduction de quelque chose est porteuse de cette qualité, devient une opération très complexe, et surtout encore plus ambiguë. Quand on parle de poésie dans cette dimension, «parlare di nulla», on exaspère tout le problème de la traduction, parce que la traduction, c'est une façon de «parler concret», c'est l'émigration matérielle d'une langue à l'autre. Cette page, bien au contraire, soutient que, quand on est dans le domaine de la poésie, on parle de rien: il faut s'inventer la langue du rien et c'est un obstacle en plus que le traducteur devrait prendre en considération.

En poursuivant la narration, on découvre que le personnage principal est en train de citer une poésie – «E poiché in sole cinquanta primavera / Le cose in fiore son rare da godere / Lungo il bosco me ne andrò lieve / A vedere ciliegi fioriti di neve» (p. 64) – et d'expliquer ce petit poème sur la rapidité, l'effacement de la vie, cette rapidité qu'on n'arrive pas toujours à percevoir. Il s'exprime en ces termes: «'Ecco, vedete' disse loro con grande e strana tenerezza non soltanto nei confronti loro ma anche nei confronti di Housmann e del giovane della poesia, 'Vedete: la sola altra *figura* in questa poesia è l'ultimissima parola, che stabilisce il paragone tra i fiori bianchi e l'albero in inverno, coperto di neve. Di *neve*, quando fiori e foglie saranno spariti. Nel momento stesso della sua gioia la poesia gli ricorda, e a noi con lui, che il tempo passa, che i fiori cadranno'. Si sporse in avanti verso di loro. 'E può darsi benissimo che non sia stato il pensiero di Housmann, ma la poesia stessa a produrre questo significato; che il poeta sia arrivato al penultimo verso e la rima sia nata dalla sua stes-

sa consonanza, con tutti quei significati. Sì, sono sicuro, sono sicuro che è stato così. Un dono ottenuto grazie a una rima, ottenuto perché existe una rima. Perché la poesia è quello che è. E perché questo poeta era fedele'» (p. 64). Le problème concerne bien sûr cet adjectif, une émanation de «fidélité» qui renvoie au poète, mais le lecteur est également confronté à une dimension de la poésie comme phénomène incontrôlable.

Dans une certaine mesure, la traduction poétique doit faire face à un même phénomène incontrôlable qui peut s'enclencher et connaître des chemins tout à fait différents par rapport à ce que l'on pourrait prévoir d'habitude. Et pourtant, on est dans un roman où l'on rencontre des affirmations contradictoires et surprenantes: «Per tutta la vita Kit si sarebbe scoperta parsimoniosa e avara per una cosa soltanto, ovvero l'acquisto di libri, e non avrebbe mai capito il perché» (p. 67). Les situations se compliquent alors parce que, entre le professeur et ses élèves, il y a un intense échange de citations, tout le texte est parsemé de citations de poètes vivants, vrais ou imaginaires. Et on trouve un personnage, qui s'oppose à Falin: celui qui ne veut pas acheter de livres. Au fil des pages, ce personnage explique cette avarice qui concerne le manque de vie. Une page emblématique soutient que, quand on achète trop de livres, on évite de voir les hommes. Alors, pour Kit, la seule façon d'entrer dans un livre, c'est de faire en sorte qu'un homme, une personne puisse lui rappeler un livre. Cette étrange «radinerie», que l'auteur évoque ici pour son personnage, est une limite due au fait que le livre devient une forme d'éloignement de l'humanité.

Dans ce roman, on rencontre des situations que l'on ne devrait pas trouver dans un livre qui concerne un professeur et, qui plus est, un professeur universitaire: il y a des interventions sur les notes. Tout le monde sait que les universitaires sont friands de notes; et la première chose que ce professeur, Falin, signale, c'est que, surtout quand il tra-

duit, il «aimai[t] faire des notes» et, de fait, on pourrait faire une série de références aux notes. Mais Falin les refuse comme poète: «'Be' disse lei. 'Potremmo mettere una nota'. 'No! No, no. Non possiamo riempire le mie poesie di note fumose'» (p. 208). Les notes sont alors présentées exactement comme l'opposé de ce qu'on imagine. Cet artifice technique qui existe pour clarifier, est ici défini comme gênant la lisibilité.

Puis Falin se trouve en présence de la traduction d'un poème, d'un de ses poèmes et, encore une fois, nous sommes privés du texte original, car les originaux ne sont jamais là; l'élève lui demande alors: «'È una cattiva traduzione?' 'Non saprei' rispose lui. 'Non ci sono rime, e la mia poesia era in rima e aveva un certo metro. In quella non ho sentito una metrica. Si tratta di versi sciolti. Due poesie con queste differenze non possono essere la stessa poesia'. 'Ma a me è parsa comunque una poesia. Si capiva di cosa trattava'. 'Ah. La mia poesia e quella *trattano* della stessa cosa. Forse. Ma anche così non dicono le stesse cose circa quella cosa'» (p. 71). C'est une remarque précieuse parce qu'elle démontre la fragilité du passage d'un texte à un autre, dès qu'on entame une traduction.

Il y a un autre exemple de traduction d'un original toujours absent, de cette traduction «illisible». «Dunque la poesia può anche essere letta in questo modo, ed ecco perché il traduttore ha scelto il termine *denuncia*. Ma scrivere, in Russia, vuol dire anche semplicemente... scrivere. Scrivere lettere, poesia» (p. 71). L'autre personnage, Kit, lui rétorque: «Non capisco perché non sia stata tradotta con maggior cura?» (p. 71). Et ce n'est pas par hasard que la jeune fille lui fait cette remarque, parce que la première sensation qu'elle a, c'est celle d'un manque d'attention. Et la réponse qu'on trouve, quelques pages plus loin, est la suivante: «Niente è mai come prima, è sempre come è, e poi come sarà» (p. 80). Autant dire qu'il y a un texte poétique qui existe et reste tel qu'il est, et que, ensuite, il y a

un autre texte. On peut accepter ou ne pas accepter cette logique, mais on ne peut nier qu'il y a un écrivain qui parle de traduction à travers un écrivain pour dire que dans la traduction vous avez un texte A et, ensuite, vous n'avez pas A, traduction AT, mais vous avez B.

La position est très nette, rigide; il existe cette distinction, cette fracture qu'on ne peut pas réduire: «Niente è mai come prima, è sempre come è, e poi come sarà». Sur le problème de la langue, est avancée l'idée de la langue comme de quelque chose de tout à fait vivant. Le professeur et l'étudiante ont un rapport spécial, les mots sont là parce qu'il y a des hommes, parce qu'il y a des personnes derrière eux. Si elles n'étaient pas là, les mots seraient inutiles. On découvre une image tout à fait paradoxale mais qui a un sens: «Forse le lingue sono come gli amanti. Se ne possono avere più d'uno per volta. Ma forse li si può amare soltanto uno per volta» (p. 72). Cette façon de mettre en rapport les langues, et donc les mots, avec l'humanité introduit l'impossibilité de contrôler plusieurs situations linguistiques à la fois. Il est vrai que tout le roman tourne autour du rapport entre le professeur et son élève, mais il faut considérer que cette dernière a aussi des relations avec d'autres gens, avec des gens de son âge, et qu'elle a un copain, Jackie, qui la présente à ses amis d'une façon surprenante de par son ignorance: «Legge *Bode Lare*» (p. 89). Ce procédé rappelle des mots anglais et c'est déjà comme si le discours sur la traduction continuait à fonctionner, comme si l'on disait «on traverse deux cultures», comme si l'auteur affirmait, à travers ce paradoxe, presque comique, «je suis en train de vous dire que ça filtre à travers les cultures». Et il ne faut pas oublier une autre citation très intéressante: «Per vivere in un mondo – in un paese – bisogna conoscerne i sogni» (p. 99). La traduction poétique, c'est un monde. L'expression peut nous plaire, ou pas, mais elle est fondamentale parce qu'elle signifie qu'il faut connaître l'imaginaire de l'Autre, autrement, on ne saurait «traduire». On peut connaître tech-

niquement une langue, mais personne n'arrivera jamais à traduire. Le rapport avec les langues se complique suite à cette affirmation de Kit: «Non so. Mi piacciono le lingue. Forse diventerò una spia» (p. 187). C'est une affirmation d'une grande valeur, parce que c'est comme si quelqu'un déclarait qu'à travers une langue qui n'est pas la sienne, qui n'appartient ni à sa famille, ni à son histoire, il est en train de faire de l'espionnage. Il regarde le monde de l'autre pour s'en emparer à son avantage. Traduire dans une autre langue, c'est s'emparer de l'autre, s'emparer de la culture de l'autre. Cette opération n'est pas du tout innocente. Cette conception de l'esthétique rejoint celle qu'on a rencontrée précédemment et qui affirmait: «Niente è mai come prima, è sempre come è, e poi come sarà», et qui se retrouve ici: «Ho detto che in traduzione sono poesie diverse. Buone o cattive. Non che in altre lingue non esistono» (p. 189).

À propos de cette conception culturelle de la langue, se découvrent des aspects inattendus: «Una lingua – disse lui – è un mondo. Le mie poesie sono scritte per la gente di un mondo che ho perso. Per leggerle, penso che dovresti essere vissuta nel mio mondo – nella mia lingua – fin da bambina, ed esserci cresciuta» (p. 189). En réalité, une traduction est presque un acte «impossible», elle devient un geste risqué, c'est le jeu d'un funambule, c'est l'exercice de quelqu'un qui prend des risques sans filet. Puis la narration nous conduit à l'instant où Falin demande à Kit de traduire ses propres poésies. La jeune fille n'ayant étudié le russe que pendant six mois, n'était pas capable de traduire si bien qu'une telle proposition se présentait comme absolument irréalisable. Falin s'en explique: «'Aiutami a tradurre le mie poesie [...]'. 'Non posso farlo' disse lei. 'Non conosco proprio la lingua. Lo hai detto anche tu' [...] 'Ma puoi sentirla. Puoi sentire i significati, che sono parte della musica. E tu conosci la musicalità inglese'. 'Non dirai sul serio!' esclamò lei. 'Insomma, perché non chiederlo a qualcun altro, a un vero poeta?'. Fece due nomi all'Università, persone di spic-

co. 'Sarebbero felicissimi se glielo chiedessi. Sono pronta a scommettere'. 'Ah, be' fece Falin. 'Sono persone orgogliose. Che intendono scrivere poesie per lor conto. Non lo chiederò a loro'» (p. 200).

On découvre ainsi une orientation précise de l'écrivain sur la traduction, qui envisage que les compétences techniques, linguistiques sont tout à fait secondaires. Traduire devient alors un «acte de générosité». Des gens égoïstes ne pourront jamais faire de bonnes traductions. Il faut aller vers l'Autre, en sachant que le risque est de ne pas le rencontrer au rendez-vous. Il faut avoir une générosité extrême, accepter un gaspillage de soi pour l'autre, une perte difficile de temps à la recherche d'un seul mot, ce qu'on appelle une volonté de se donner à l'Autre, absolument incommensurable. Or, en règle générale, un universitaire est là pour célébrer sa propre petite gloire, sa science, vraie ou présumée; il est là pour effacer l'Autre, pour rappeler: «je sais, vous ne savez pas». Et celui qui raisonne de cette façon ne pourra jamais bien traduire.

Toute une transformation se produit: Falin demande à quelqu'un qui ne connaît pas le russe de traduire du russe, d'entrer dans un monde qui n'est pas le sien. Et tout ce que Kit va faire, ce sera de se dédier à cette entreprise: entrer dans le monde de l'Autre, en fréquentant des lieux où elle peut apprendre une partie de cette autre réalité en sachant qu'il est un exilé, quelqu'un qui ne peut pas lui dire «en Russie tu peux venir connaître ma ville, mes gens, mon quartier et toute la réalité». Et pourtant, elle peut traduire, parce qu'elle a cette volonté de rencontrer l'Autre. Elle commence cet apprentissage: «I ritmi russi di Falin erano sempre più vigorosi di quelli inglesi di Kit; quando lei cercava di riprodurli, sembravano colpi di tamburo» (p. 206). La traduction devient une traduction personnelle: dans la traduction, il y a même la qualité individuelle qu'on ne peut pas ignorer. Un traducteur ne sera jamais neutre: il restera traducteur-homme ou femme et traducteur-sujet.

On arrive à l'accomplissement de cette esthétique de la traduction et à propos des poésies à traduire, on peut affirmer: «Non si possono tradurre, si possono soltanto fare altre poesie» (p. 208). La jeune femme s'entraîne à la traduction, elle entame une confrontation avec sa propre langue, elle voit même dans sa langue ce que l'on peut perdre. Par exemple, elle est amené à se résigner: «Nella nostra lingua ora / Dobbiamo arrangiarci / Soltanto in *You*: / Non abbiamo più *Thou*» (pp. 230-231); ce qui est perdu, c'est le fait que «*thou*» était affectif, tandis que «*you*» est impersonnel.

J'ai été obsédé assez longtemps par l'idée de la virgule chez Valéry, et par l'idée qu'une virgule dans l'œuvre de Valéry pouvait changer une vie. Quand il nous arrive de perdre ne serait-ce qu'une seule syllabe, nous nous sentons pauvres. Dans la traduction, même les éléments apparemment insignifiants sont fondamentaux. La langue, c'est une façon d'être, c'est la façon que chacun de nous a de se rapporter concrètement à sa propre vie. Ce n'est pas quelque chose que l'on peut entièrement apprendre.

Kit précise: «*lavorare alle tue poesie... È stata la cosa più dura ch'io abbia mai fatto. Credo che non esista cosa più dura*' / *'Eppure l'hai fatta.'* / *'Sì. Era bellissimo. Era... come acqua... [...]'*» (p. 287).

À propos de la difficulté de la traduction, il est clair que c'est le monde de l'Auteur que l'on est en train de recréer, ailleurs, avec d'autres matériaux. Mais, qu'est-ce que cette «eau»? Rien ne reste entre les mains du traducteur, le texte à traduire est quelque chose qu'il n'arrive pas à saisir, quelque chose qu'il perd. Et une traduction, c'est une perte. Et une traduction n'appartient pas au traducteur. N'importe quel travail d'auteur nous reste; au contraire, le travail du traducteur, c'est un travail avec de l'eau, c'est-à-dire avec quelque chose qui ne lui reste pas entre les mains. L'eau, ce sont les pages de l'Autre qu'il a transformées,



mais qui ne sont pas à lui, qui ne seront jamais à lui, même si ces pages demeurent au plus profond de lui.

Alors, qui a traduit quoi? «Ma sapeva questo: quando ci affliggiamo nelle nostre vite, ci affliggiamo per una sola persona, amico, fratello, figlio; ma, quando ci affliggiamo per noi stessi in poesia, ci affliggiamo per tutto, per tutti. Era la sola cosa que aveva fatto, seppure aveva fatto qualcosa. Una volta aveva pianto per Falin, ma non poteva affliggersi per lui. Grazie a lui le era stato dato, o restituito, tutto: la sua essenza, tutto ciò que lei aveva perduto e fatto e patito. Grazie a lui aveva ritrovato un modo per parlare; una casa nel proprio cuore; forse anche un mondo in cui vivere, intatto. Non avrebbe mai saputo quale patto lui avesse fatto, o con quali potenze o principati egli l'avesse fatto; ma sapeva que Innokentij Isaevic Falin, alla fine, li aveva beffati. Come il bambino della favola, si era tenuto ciò que aveva dato» (p. 335).

La traductrice devient poète. Elle écrit dans sa propre langue.

Ce roman sans éclat et sans gloire est à même de nous faire comprendre que toute une narration peut reposer sur le personnage du traducteur et sur activité. Dans cette affirmation, nous découvrons une autre transparence, la transparence du traducteur, de quelqu'un qui fait quelque chose pour l'Autre, en sachant qu'il travaille en pure perte. Il n'y aura donc, jamais de traduction sans ce courage illimité de s'effacer pour faire vivre la vie de l'autre: «A volte dare è il solo modo di tenere» (p. 318).

### *Références bibliographiques*

- a. quelques romans où sont présents traducteurs et traductions:  
C. Batista, *Bréviaire d'un traducteur*, Arléa, Paris 2003.  
C. Bleton, *Les nègres du traducteur*, Métaillé, Paris 2004.  
P. Bruckner, *Le vertige de Babel*, Arléa, Paris 2000.  
J. Gélat, *Le traducteur*, José Corti, Paris 2006.

- J. Kristeva, *Possessions*, LGF-Livre de Poche, Paris 2000.  
 F. Leva, *Il naufragio del traduttore*, Oppure, Roma 2001.  
 D. Maraini, *Colomba*, Rizzoli, Milano 2004.  
 D. Maraini, *L'interprete*, Bompiani, Milano 2004.  
 J. Marías, *Un cuore così bianco*, trad. it. P. Tomasinelli, Einaudi, Torino 1999.  
 I. Martínez de Pisón, *Morte di un traduttore*, trad. it. B. Arpaia, Guanda, Milano 2006.  
 L. Pariani, *La straduzione*, Rizzoli, Milano 2004.  
 J. Poulin, *La traduction est une histoire d'amour*, Actes Sud, Paris 2006.  
 M. Vargas Llosa, *Avventure di una ragazza cattiva*, trad. it. G. Felici, Einaudi, Torino 2006.

- b. quelques films récents où sont présents le personnage du traducteur ou la traduction:  
*Stupeur et Tremblements (Fear and Trembling)*, Francia-Giappone 2003, Alain Corneau.  
*Lost in Translation (Lost in Translation – L'amore tradotto)*, USA 2004, Sofia Coppola.  
*The Interpreter*, GB 2005, Sydney Pollack.

## Note

<sup>1</sup> M. Orcel, *Les larmes du traducteur: Journal du Maroc*, Grasset, Paris 2001.

<sup>2</sup> Cf. [www.atlf.org](http://www.atlf.org)

<sup>3</sup> Cf. [www.sft.fr](http://www.sft.fr)

<sup>4</sup> J. Crowley, *The Translator*, William Morrow, New York 2002 (trad. it. di F. Bruno, *La traduttrice*, Ponte alle Grazie, Milano 2003).