

Les défis de la traduction

**Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 2007
ISBN 978-2-246-65971-6**

Né dans le Piémont en 1932, études de philosophie à Turin et doctorat d'esthétique en 1961, professeur de sémiotique à l'Université de Bologne, Umberto Eco a enseigné à Paris au Collège de France et à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm. On reste ébahi devant la polyvalence et la variété de sa bibliographie, alternant des essais sur la création artistique et sur l'avant-garde la plus novatrice (*L'œuvre ouverte*) avec des ouvrages éblouissants sur la politique et la morale d'aujourd'hui (*A recules, comme une écrevisse*) ou avec de savoureux recueils de pastiches et de chroniques des mythologies contemporaines (*La Guerre du faux*). Sans oublier ses séminaires fort pointus de sémiologie (*Le Signe : Histoire et analyse d'un concept*) ni la partie la plus lue de son œuvre depuis 1985 : le roman, vu comme un creuset narratif bourré d'érudition (*Le Nom de la rose* ou *Le Pendule de Foucault*).

L'un des charmes essentiels d'Umberto Eco, c'est l'humour et la dérision qui accompagnent souvent son déchiffrement transgressif du monde (et qui constituent même l'essentiel de ses parodies hilarantes réunies dans *Comment voyager avec un saumon*. On retrouve ces clins d'œil au sérieux dans *Dire presque la même chose*, qui vient de sortir de presse quatre ans après sa parution en Italie, et dont le thème central fort rigoureux, les enjeux de toute traduction, est illustré par des exemples d'une érudition sidérante, mais que viennent alléger à point nommé ces bouffées d'ironie à l'italienne, propres à Eco.

Evolution d'un texte source vers une langue d'arrivée n'est pas une mince affaire. Deux langues ne cartographient jamais leur monde de la même manière, écrivait George Steiner, dans *Errata. Récits d'une pensée*, il y a dix ans : « Le mot allemand *Weltanschauung* est précis et juste. Une langue remplit une alvéole de la ruche des perceptions et des interprétations potentielles. Elle articule une construction de valeurs, de sens, de suggestions qu'aucune autre langue n'égale exactement (...) Chacune engendre et exprime une version du monde pour laquelle il n'est de fac-similé dans aucune autre ». D'où les périls linguistiques et culturels que doit affronter tout traducteur face à un texte donné, sachant qu'un transfert absolu n'est jamais, hélas ! envisageable.

Le postulat de départ, pour Umberto Eco, c'est qu'on parle mieux de ces périls si on les a expérimentés de l'intérieur : il va donc s'appuyer ici sur les multiples langues qu'il pratique couramment, sur les traductions littéraires qu'il a tentées lui-même, sur la confrontation entre traductions différentes d'un texte source, sur ses contacts avec les traducteurs étrangers de ses propres livres. Le défi pour un traducteur est d'aboutir en fin de parcours à un texte qui soit comme « le double », le reflet du sens premier, au terme d'un travail minutieux qui se fera nécessairement « sous l'enseigne de la négociation, (...) d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque ». Il va de soi que les textes dont il sera question dans un tel livre relèvent surtout du culturel et du littéraire, et non du domaine utilitaire ou journalistique, là où les équivalences à négocier posent moins de problèmes que pour la poésie ou le roman de qualité.

Cela dit, quel que soit le texte, tout passage d'une langue à une autre fait intervenir ce problème d'équivalences : Steiner notait déjà que des termes comme *bread*, *heimat* ou *cortesia* ont, dans la langue source, des connotations intransférables littéralement, parce qu'en relation avec l'identité propre d'une nation. Eco renchérit en montrant que *Le Père Goriot* n'équivaut pas vraiment à *father* ou *daddy*, *padre* ou *papà* : d'où un chapitre réjouissant sur l'impossibilité d'une stricte synonymie, les strates sociales d'un même mot, les pièges à résultats grotesques des machines à traduction. On peut approcher, frôler la nuance primitive, être compris globalement (et c'est moins grave pour un texte banal); mais traduire un chef d'œuvre donné exige une démarche nettement plus complexe.

En une vingtaine de pages passionnantes, Umberto Eco évoque sa tentative de transposer en italien le *Sylvie*, de Gérard de Nerval : problèmes de vocabulaire (avec des mots devenus démodés même en français actuel, des objets oubliés, des expressions intraduisibles littéralement), mais aussi problèmes de forme, de rythme, d'allitérations calculées, de suggestions poétiques à recréer. Il montre le casse-tête que posent des mots comme *chaumière* (qui n'est strictement ni *capanna*, ni *casetta*, ni *baïta*) ou comme le *taffetas flambé*, le *corsage à échelle de rubans* et autres termes évoquant les toilettes surannées de l'époque ; il compare sa version à celles d'autres traducteurs, soupesant les nuances et les

ruses verbales nécessaires pour conserver une suggestion ou une cadence propres à Nerval. Il s'agit sans cesse de négocier, d'être sagace, de se battre contre le génie d'une langue, en sachant bien qu'il y aura quand même peu ou prou une déperdition qu'il s'agit de rendre minimale. Pour Eco, une « bonne traduction » doit être vue ainsi comme une tentative d'assimilation culturelle, un pont entre deux langues franchi vers une découverte de l'autre.

Il existe aussi des impasses pour les traducteurs, et Umberto Eco en analyse toute une série : les jeux de mots ou les calembours allusifs propres à une langue, qui vont échapper au futur lecteur de la traduction ; l'argot ou les régionalismes d'un pays donné ; les références à des faits ou des allusions hermétiques pour un étranger (en évitant la facilité d'une note en bas de page). Là aussi, Eco multiplie les exemples, dont sa patiente tentative d'italianiser les *Exercices de Style*, de Raymond Queneau, et les obligations incontournables pour un traducteur de suppléer, alléger, compenser, parfois quand même se résoudre à une note (cf. le premier chapitre de *Guerre et Paix*, s'ouvrant sur un dialogue en français, et qu'il faudrait traduire en italien ou en chinois tout en conservant l'idée d'un emploi aristocratique connoté du français dans la Russie de l'époque !). Et que dire des tentatives pour transposer une œuvre basée sur le principe des mots-valises mélangeant plusieurs langues avec allusions et néologismes, comme le *Finnegans Wake* de James Joyce ! Le jeu du traducteur consiste ici à prendre position plus que d'habitude, en proposant des équivalences, des approximations ou des périphrases de son cru pour tenter de satisfaire le lecteur d'arrivée sans trop trahir l'écrivain.

Un problème similaire se pose d'ailleurs à tout traducteur dans le domaine de la poésie, puisqu'elle est de toute évidence comme un langage singulier dans la langue, tissé de suggestions, de métaphores, de rythmes, de notations subjectives, d'hermétisme. Il s'agit donc d'aboutir à un écho respectueux, un reflet digne de l'écrivain source, en ne perdant qu'au minimum ses résonances et sa musique. Umberto Eco examine et commente plusieurs passages connus dont les transpositions complexes l'intéressent particulièrement : le début du *Cimetière marin* de Paul Valéry ou tel texte de T.S. Eliot ou d'Eugenio Montale. Mais l'exemple le plus passionnant pour lui est *The Raven*, d'Edgar Poe, puisque l'écrivain a lui-même analysé la genèse de son texte, ensuite traduit en français par deux géants de la poésie, Baudelaire et Mallarmé (puis au 20^e siècle en portugais par Fernando Pessoa) : Eco nous fait longuement partager son régal face à de telles rencontres en comparant les stratégies et les trouvailles des trois écrivains face aux contraintes métriques ou suggestives du poète.

Puis Umberto Eco élargit son propos, au-delà de la traduction de l'écrit dans une autre langue, en développant la notion de transmutation, chère au linguiste Roman Jakobson, c'est-à-dire « la version d'un texte verbal dans d'autres systèmes sémiotiques, comme *Les Hauts de Hurlevent* en film, *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé en ballet, et même *L'Odyssée* en bandes dessinées » (*Aspects de la Traduction*). Pour Eco, d'autres transmutations sont également des traductions au sens large : la mise en musique par Debussy du poème de Mallarmé, la description d'une peinture en mots (même en l'imaginant, comme Marcel Proust inventant les toiles d'Elstir), la transposition d'un roman au cinéma, des partitions classiques illustrées en dessin animé (comme dans le *Fantasia* de Walt Disney). Eco consacre notamment un chapitre étonnant à l'adaptation en film par Luchino Visconti de *La Mort à Venise* de Thomas Mann, en montrant comment le réalisateur à la fois détourne et enrichit les intentions de l'écrivain, créant une œuvre de transmutation qui possède à l'arrivée sa propre richesse dans un art différent.

D'autres approches d'Umberto Eco mériteraient d'être encore évoquées : ainsi l'idée paradoxale d'une traduction dont l'influence va modifier le pays d'arrivée (l'impact, sur la langue allemande, de la traduction de la Bible par Luther — ou la découverte des romanciers américains, qui a contribué, selon Eco, à la naissance d'un nouveau style narratif dans l'Italie d'après-guerre). Mais il faudrait un numéro entier de notre revue pour épuiser ces 460 pages dont nous n'avons esquissé ici que l'essentiel : pour paraphraser les lignes finales de *Dire presque la même chose*, disons que la traduction réussie exige une complicité passionnée, une volonté de respecter au mieux le sens profond du texte et une aptitude à négocier avec justesse la solution qui rejoindra l'intensité de l'écrivain, en une symbiose jamais absolue. Mais « presque » !

Patricia Chighini

En hommage à Umberto Eco, un bel exemple tiré de l'actualité (*Le Monde*, 3 mars 2008) : l'altercation entre le Président Nicolas Sarkozy et un visiteur, au Salon de l'agriculture.

« What does : “casse-toi pauvre con” mean in english ? »

L'ALTERCATION a rapidement fait le tour de la planète. « Sarkozy's YouTube moment », titre ainsi *The Globe and Mail*. Mais le quotidien canadien souligne, par ailleurs, la perplexité des internautes pour traduire la réplique présidentielle.

Sur Yahoo! Answers, la question est ouverte : « What does : “casse-toi pauvre con” mean in english ? » Vaste chantier. Chacun y va de sa proposition : « Piss off, poor idiot » (piss off, dégage, mais en vraiment vulgaire), « Get lost, asshole » (asshole, littéralement trouduc, mais bonne traduction de con). Les variations sont infinies. Certains, choqués, refusent de traduire les subtilités de langage du président et proposent : « ***** , you ***** ! »

Même embarras dans les médias anglo-saxons. Pour l'*International Herald Tribune*, c'est : « Then get lost, you poor jerk ! » (« Dégage, pauvre idiot »). A la BBC, on préfère : « Get lost then you bloody idiot, just get lost ! » (bloody, littéralement : saignant. Ici : foutu). Le fil de l'AFP en anglais : « Get lost, you stupid bastard ! »

C'est bien plus chantant en italien : « Vai via, vai via, allora, povero coglione » (« Va t'en, va t'en, alors, pauvre con »), version de *La Stampa*. Chez les hispanophones, on balance entre le « *Rajá, pobre pelotudo* » (« Taille-toi, pauvre con ») du journal argentin *Clarín* et le « *¡ Lárgate, pobre imbecil !* » (*Lárgate*, tire-toi) du quotidien espagnol *El País*. Pour les Allemands, on a le choix entre la version de *Die Welt*,

« *Dann hau doch ab, Du armseliger Dummkopf* » (« Alors tire-toi, misérable crétin ! »), celle du *Spiegel*, « *Dann hau' doch ab, du Idiot* », ou encore celle du *Tagesspiegel*, « *Dann hau doch ab, du Blödmann* » (*Blödmann*, connard).

En polonais, il y a un précédent, c'est « *Spieprzaj dziadu !* ». Qui équivaut bien à : « Casse-toi, pauvre con ! » C'est la phrase lancée le 4 novembre 2002 par Lech Kaczyński, alors maire de Varsovie, à un quidam qui l'interpellait dans la rue. Un site, www.spieprzajdziadu.pl, a été créé, des tee-shirts ont été fabriqués et des milliers de gens ont porté un bracelet en plastique marqué du désormais célèbre « *Spieprzaj dziadu* ». ■

E. A.