

Collection Critiques Littéraires

dirigée par Maguy Albert et Paule Plouvier

Dernières parutions

- FRIES Philippe, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, 1999.  
ROUX Baptiste, *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, 1999.  
BOURDETTE DONON Marcel, *Les enfants des brasiers ou les cris de la poésie tchadienne*, 2000.  
ARNAUD Philippe, *Pour une érotique gionienne*, 2000.  
ROHOU Jean, *Avez-vous lu Racine ? Mise au point polémique*, 2000.  
PLOUVIER Paule (textes réunis par), *René Char – 10 ans après*, 2000.  
MAIRESSE Anne, *Figures de Valéry*, 2000.  
VILLERS Sandrine, *La société américaine dans le théâtre de Tennessee Williams*, 2000.  
ZEEENDER Marie-Noëlle, *Le triptyque de Dorian Gray*, 2000.  
MODLER Karl W., *Soleil et mesure dans l'œuvre d'Albert Camus*, 2000.  
MOUNIC Anne, *Poésie et mythe. Réenchantement et deuil du monde et de soi*, 2000.  
BORGOMANO Madeleine, *Des hommes ou des bêtes*, 2000.  
EL ALAMI Abdellatif, *Métalangage et philologie extralittéraire*, 2000.  
JULIEN Héloïse M., *Le roman de Karin et Paul*, 2000.  
CURATOLO Bruno, *Paul Gadenne (1907-1956), l'écriture et les signes*, 2000.  
LE SCOEZEC MASSON Annick, *Ramon del Valle-Inclan et la sensibilité « fin de siècle »*, 2000.  
GOLDZINK Jean, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, 2000.  
BESSON Françoise, *Le paysage pyrénéen dans la littérature de voyage et l'iconographie britannique du dix-neuvième siècle*, 2000.  
VAILLANCOURT Pierre-Louis, *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, 2000.  
DEWULF Sabine, *Jules Supervielle ou la connaissance poétique*, 2000.

Michael OUSTINOFF

82  
007  
005

Bilinguisme d'écriture  
et auto-traduction

Julien Green, Samuel Beckett,  
Vladimir Nabokov

PPN 55 748 953

257982 5890-07

L'Harmattan  
5-7, rue de l'École-Polytechnique  
75005 Paris  
France

L'Harmattan Inc.  
55, rue Saint-Jacques  
Montréal (Qc) CANADA  
H2Y 1K9

L'Harmattan Hongrie  
Hargita u. 3  
1026 Budapest  
HONGRIE

L'Harmattan Italia  
Via Bava, 37  
10214 Torino  
ITALIE

## INTRODUCTION

George Steiner met en exergue à son ouvrage sur la traduction intitulé *Après Babel. Une poétique du dire et du traduire*<sup>1</sup> la citation suivante, qu'il emprunte à Henri Meschonnic :

La théorie de la traduction n'est donc pas une linguistique appliquée. Elle est un champ nouveau dans la théorie et la pratique de la littérature. Son importance épistémologique consiste dans sa contribution à une pratique théorique de l'homogénéité entre signifiant et signifié propre à cette pratique sociale qu'est l'écriture.

*Pour la Poétique II, 1973*

En se plaçant dans une telle perspective, qui rassemble ainsi dans un même champ littéraire l'écriture et la traduction, on pourrait croire qu'il va de soi que ce qui est vrai du traducteur l'est à plus forte raison de l'écrivain : un auteur bilingue se traduisant lui-même produirait de « traduction texte », sans que cela soit la cause d'aucun questionnement. Paradoxalement, c'est l'attitude inverse qui prédomine, semble-t-il. Un texte traduit par l'auteur n'est plus considéré tout à fait comme une traduction, si tant est que l'on puisse encore utiliser ce terme. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter la postface d'*Après Babel* (op. cit.). La nature difficilement définissable d'une auto-traduction y apparaît clairement exposée, et c'est un texte de Beckett qui sert de point d'appui à la démonstration :

<sup>1</sup>George STEINER, *Après Babel. Une poétique du dire et du traduire*, trad. Lucienne Lotringer, Paris : Albin Michel, 1978 (Oxford : Oxford University Press, 1975).

Il n'est pas d'étrangleur plus accompli que Beckett, de maître du langage plus réticent au pouvoir libérateur du verbe.

Hamm dit dans *Fin de Partie* :

*I once knew a madman who thought that the end of the world had come. He was a painter — and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I'd take him by the hand and drag him to the window. Look! All the rising corn! And there! Look! The sails of the herring fleet! All that business! He'd snubbed away his hand and go back into the corner. Appalled. All he had seen was arbs. He alone had been spared. Forgotten. It appears the case is ... was not so ... so unusual.*

Beckett se traduit lui-même à moins qu'il n'entrelace les versions tout en composant :

J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. Je l'aimais bien. J'allais le voir, à l'asile. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! Là ! Tout ce blé qui lève ! Et là ! Regarde ! Les voiles des sardinières ! Toute cette beauté ! Il m'attachait sa main et retournait dans son coin. Epouvanté. Il n'avait vu que des cendres. Lui seul avait été épargné. Oublié. Il paraît que le cas n'est... n'était pas si... si rare.<sup>2</sup>

Le « transfert est impeccable », mais « énigmatique », nous signale Steiner : il produit un « effet curieux ». Cet effet n'est pas celui, on le sent bien, de la traduction proprement dite (le terme employé à la place est « transfert ») censée « rendre » le texte original de la manière la plus fidèle possible. Traduire « He was a painter — and engraver » par « il faisait de la peinture », c'est, conviendra-t-on sans doute aisément, trahir. Mais l'auteur a tous les droits, donc aussi celui de se trahir comme bon lui semble. C'est ce qu'affirme à propos du même auteur Jean-Jacques Mayoux : « Qui aurait le droit d'être infidèle en traduction, sinon l'auteur ? »<sup>3</sup>. Mais c'est du même coup suggérer que l'on ne puisse plus parler en l'espèce de « traduction » au sens où l'on entend habituellement ce terme. A l'appui d'une telle conception les arguments semblent au demeurant ne pas manquer. Un texte auto-traduit par Beckett contient souvent des façons de « rendre » l'original

<sup>2</sup> George STEINER, *ibid.*, p. 437.

<sup>3</sup> Jean-Jacques MAYOUX, introduction à Samuel BECKETT, *Words and Music. Play, Eib Jee. Parables et Musique. Comédie. Dir Jee*, éd. J.-J. Mayoux, Paris : Aubier-Flammation, 1972, p. 136.

qu'aucun traducteur — hormis l'auteur lui-même — ne se serait raisonnablement jamais aventuré à envisager, tant et si bien que la conclusion suivante semble s'imposer avec toute la force de l'évidence : « C'est dans tous les cas l'histoire d'une seconde création » (J.-J. Mayoux, *ibid.*, p. 135). L'écrivain étant par définition le créateur de son œuvre, prendre cette affirmation au pied de la lettre équivaut à un truisme. Ce n'est donc pas en ce sens qu'il faut considérer la question. Ce que semble vouloir dire Jean-Jacques Mayoux, c'est que l'on doit rapporter les variations inattendues (celles qui prennent constamment à contre-pied celui qui ne lit le texte auto-traduit que comme une traduction) non pas seulement au passage d'une langue à l'autre — ce qu'est évidemment aussi toute forme de traduction, qu'elle émane ou non de l'auteur — mais également à l'œuvre dont elle dérive et qui la déborde à la fois, puisque l'œuvre se déploie simultanément à l'échelle de l'original et de la traduction. C'est l'œuvre qui prime et non la langue, devrait-on dire en l'occurrence, car on a vite fait d'incriminer les fautes que peut commettre un écrivain prenant pour langue d'écriture une langue d'adoption, tant il est vrai que l'on peut y deceler, ça et là, des imperfections :

Un dernier point : que se passe-t-il lorsque Beckett passe d'une langue à l'autre, lorsqu'il se traduit ? Il parle quelque part du génie de la langue française. Dieu merci, il n'y a, en aucune langue, de génie que des écrivains. [...] La langue est un instrument dont on ne se sert tout à fait bien qu'en le malmenant.<sup>4</sup>

Ces manquements à l'usage peuvent être relevés, en jouant ainsi « au jeu du traducteur pédant », mais le plus important, c'est évidemment de voir l'utilité que peut revêtir au regard de l'œuvre le transfert d'une langue à l'autre, et plus généralement, la manière dont Beckett utilise librement le langage en le « malmenant » :

Mais le secret est encore ailleurs ; n'est-il justement pas lié à ces exécutions dont nous avons vu Beckett couvrir la langue de la tribu. La liberté qu'il reprend dès lors face au langage est celle de varier la distance d'ironie : on voit l'avantage que lui donnait le français qu'on ne lui avait pas fait avaler avec le lait maternel quand il ne pouvait s'en défendre, mais qu'au contraire il avait accepté pièce à pièce au stade de la conscience critique.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> J.-J. MAYOUX, *ibid.*, p. 134.

<sup>5</sup> J.-J. MAYOUX, *ibid.*, p. 135.

Parler de « distance d'ironie », c'est réunir deux plans intimement liés par une relation de cause à effet. La distance, c'est celle qui sépare nécessairement une langue d'une autre : en cela elle est, en quelque sorte, une cause première. L'ironie, elle, ne se conçoit que par rapport à l'utilisation qui en est faite au sein d'une œuvre, qu'en tant qu'effet. Cela revient à faire du bilinguisme non pas un épiphénomène de l'écriture, mais au contraire un élément essentiel de sa genèse. L'œuvre beckettienne se décline ainsi dans deux langues, séparées par une distance d'ordre linguistique mais réunies par les échos que l'une fait entendre dans l'autre : « Mais dans tous les cas il y a une première langue dont les échos se font entendre dans la seconde, moindres ceux du français parce que la langue est à moindre profondeur et moins incorporée »<sup>6</sup>. Ces « échos » dont il est question ressemblent beaucoup à ce que l'on a coutume d'appeler en linguistique des « interférences ». Qu'on en juge :

Il faut ajouter qu'il y a des variations selon la période. Jusquen 1960 on peut avoir l'impression que le français est dominant. Par la suite il me semble que l'anglais reprend le dessus et qu'on en trouverait des traces en cherchant bien même dans une œuvre française originale telle que *Comment c'est* : « l'histoire que j'avais », « la géographie que j'avais », sûrement c'est the history, the geography I had — ce que j'étais calé en histoire, en géographie — je ne crois pas qu'*avoir* ait jamais ce sens en français. « *Pave* Héradite l'obscur » est un anglo-latinisme que je crois incompréhensible. A plus forte raison si le texte original est l'anglais : j'ai toujours cru déceler un léger accent anglais dans l'écriture de *Oh les beaux jours* : « Chanter trop tôt est funeste, je trouve toujours. » Il y peut-être des trouvailles malicieuses qui ne peuvent être que des retrouvailles : le biscuit qui est la dernière nourriture de Nagg dans *Fin de partie*, et qu'il offre de partager avec Nell, c'est « le biscuit classique ». En anglais, il devient *Spratt's medium* qui est un biscuit de chien.<sup>7</sup>

Mais ce « léger accent anglais » est-il volontaire (entendons : stylistiquement motivé) ou non ? Maladresse à mettre au compte des fautes excusables, la perfection n'étant pas de ce monde, ou effet de style de plein droit ? On peut effectivement douter qu'un « anglicisme certain » tel que celui-ci ait pu échapper à un auteur tel que Beckett :

Il y a dans *Comédie* des anglicismes certains : « We were not long together when she smelled the rat » est rendu : « Nous n'étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat. » *To smell a rat* est un idiotisme et le premier imparfait est plutôt un prétérit anglais. On construirait plutôt : « Nous n'étions pas depuis longtemps ensemble que déjà... »<sup>8</sup>

On pourrait d'ailleurs faire remarquer que Beckett n'a pas écrit « when she smelled a rat », s'écartant ainsi de l'expression toute faite correspondante ; qu'il n'a pas traduit par « et déjà elle sentait le rat », qui introduirait une ambiguïté maladroite en français. Il ne fait pas de doute non plus qu'il sait jouer à merveille de la langue au travers de la traduction et parvenir à des « trouvailles » effectivement remarquables : « Mais quelles admirables variantes aussi : « se baisant jaune de leurs jaunes baisers » pour « kissing their sour kisses » !<sup>9</sup>. Les « retrouvailles » telles que « le biscuit classique » qui se transforme en « *Spratt's medium* », autrement dit un biscuit pour chien, sont cependant d'un tout autre ordre : aucune interférence d'ordre purement linguistique ne s'y laisse déceler. Ici la traduction *explique* ce qui n'était tout au plus que latent dans le texte original, soulignant ainsi qu'à l'entrecroisement des langues se superpose l'entrecroisement des textes, et que les versions de l'œuvre dans l'une et l'autre langue sont susceptibles de s'éclairer mutuellement lorsqu'on les confronte.

Il n'est dès lors pas inconcevable d'aller au-delà, et de préférer une version à une autre : « La traduction de *Words and Music* est remarquable pour l'équivalence souple et rarement littérale des textes poétiques ; peut-être même sera-t-on tenté de préférer les textes français »<sup>10</sup>. Mais c'est en l'occurrence préférer la traduction à l'original, voire donner la *préséance* au texte second qu'est la traduction par rapport au texte premier qu'est l'original. Ce qui frappe donc avant tout dans l'auto-traduction, c'est son aspect éminemment paradoxal. L'« effet curieux » — pour reprendre les termes de George Steiner (cf. supra) — que produit un texte auto-traduit par Beckett semble donc d'abord dû au fait qu'il alle à l'encontre de la traduction attendue, mais pas seulement : dans l'exemple fourni par George Steiner, traduire « I once knew a madman who thought that the end of the world had come » par « J'ai connu un fou qui croyait que la fin

91-J. MAYOUX, *ibid.*, p. 135.  
71-J. MAYOUX, *ibid.*, pp. 135-136.

91-J. MAYOUX, *ibid.*, note infrapaginale 2, p. 136.  
71-J. MAYOUX, *ibid.*, note infrapaginale, p. 137.  
107-J. MAYOUX, *ibid.*, p. 136.

du monde était arrivé », ou « He'd snatch away his hand and go back into the corner. Appalled. All he had seen was ashes. He alone had been spared. Forgotten » par « Il m'arrachait sa main et retournerait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres. Lui seul avait été épargné. Oublié », c'est en revanche produire une traduction attendue, telle qu'un traducteur autre que Samuel Beckett aurait pu effectuer. C'est donc plutôt dans ce va-et-vient entre la traduction qui répond à notre attente et celle qui la déjoue que l'auto-traduction dévoile sa spécificité et qui en fait un problème au regard de la traduction proprement dite.

Il a donc semblé nécessaire de commencer l'étude qui va suivre par l'examen de la « Problématique de l'auto-traduction littéraire » (première partie), car l'auto-traduction on le voit, demande à être examinée sous de nombreux aspects, souvent paradoxaux, à première vue du moins : un texte auto-traduit est-il vraiment à proprement parler une traduction ? Répondre par la négative, c'est au bout du compte estimer que se traduire, ce n'est plus traduire. Dans le cas inverse, à supposer qu'il s'agisse bien encore de traduction, que penser du *stain* du texte auto-traduit : l'original étant défini non seulement comme la source de l'œuvre mais également comme émanant de l'auteur, une auto-traduction n'est-elle pas un « second original » ? Comment alors appréhender une œuvre où chaque version est un original à part entière ? L'auto-traduction pose, on le voit, un problème typologique majeur, qu'il est indispensable par conséquent d'aborder d'entrée de jeu. Mais comme les extraits déjà donnés de textes auto-traduits de Beckett le montrent bien, l'auto-traduction constitue un espace propre (Chapitre trois : « L'auto-traduction comme espace propre ») où l'auteur est libre non seulement d'entrecroiser les textes selon son bon vouloir (« Beckett se traduit lui-même à moins qu'il n'entrelace les versions tout en composant », George Steiner, cf. supra), mais également de recourir à tel ou tel procédé de traduction selon les circonstances.

Cet espace propre se caractérise ainsi par cette liberté à varier le mode de traduire adopté. Il peut être conforme à celui couramment pratiqué aujourd'hui — aspect qui sera abordé dans la seconde partie, intitulée : « L'auto-traduction naturalisante » — comme à d'autres, soit parce qu'ils sont aujourd'hui révolus (on ne traduit plus aujourd'hui comme par le passé, comme il n'est pas sûr que demain l'on continuera de traduire selon les critères qui sont les nôtres), soit parce

qu'ils ne sont pas couramment admis (il existe en effet plusieurs manières possibles de traduire) : mais l'auteur ayant tous les droits, il a également celui de passer d'un mode de traduction à un autre. Cette forme de traduction qui constitue une transgression des normes traductives habituelles fera l'objet de la troisième partie intitulée : « L'auto-traduction décentrée ».

Reste un dernier aspect essentiel à examiner, celui de la réécriture traduisante (Quatrième partie : « Les opérations de la réécriture traduisante »). Il est aujourd'hui interdit au traducteur de « réécrire » le texte original (il n'en a pas toujours été ainsi), c'est-à-dire de se substituer à l'auteur et de produire un texte qui modifie sensiblement le contenu de l'original, si bien que l'on pourrait légitimement parler d'une « autre œuvre ». L'écrivain est naturellement en droit de le faire, comme lorsque par exemple il décide d'écrire dans une *même* langue la nouvelle version d'une de ses œuvres. Il existe de très nombreux exemples d'un tel phénomène dans le domaine littéraire sans que cela semble poser de problème particulier. Mais dans le cadre de la traduction, il en va tout autrement, même lorsqu'il s'agit d'un texte traduit par l'auteur. Comment en effet concilier deux visées en apparence contradictoires, celle qui consiste à conserver l'identité opérée de l'œuvre — de façon à ce que l'on puisse continuer à dire, par exemple, que *Waiting for Godot* est bien la même œuvre que *En attendant Godot*, à la différence près de la langue — et celle qui s'apparente à une révision, éventuellement significative, de l'original ? Il n'y a de paradoxale, là encore, qu'en apparence :

Tout cela dit, si l'on veut se rendre compte de cette admirable et profonde identité de ce que j'ai appelé une même voix en deux langues, on recherchera les traductions de textes beckettiens qui ne sont pas de sa plume. La différence est saisissante.<sup>11</sup>

L'identité opérée dépend en effet, au bout du compte, de l'intention auctoriale, seule déterminante. Les textes auto-traduits répondent donc à la même logique que les œuvres dont l'auteur produit, à distance, plusieurs versions. C'est d'ailleurs rejoindre du même coup une problématique plus vaste, celle de la traduction conçue comme version à part entière de l'œuvre dont elle dérive, ce qu'Henri Meschonnic appelle traduction-texte ou que Walter Benjamin appelait « transposition poétique » (*Umdeutung*). En dernière

11) J. MAYOUX, *ibid.*, p. 137.

analyse, c'est dans le cadre d'une perspective n'établissant pas de solution de continuité entre traduction et écriture que l'espace propre de l'auto-traduction peut le mieux être appréhendé.

Le présent ouvrage est la version remaniée d'une thèse de doctorat. J'exprime ici toute ma gratitude envers mon Directeur de recherches, M. Paul Bensimon, Professeur à l'Institut du Monde Anglophone (Paris III-Sorbonne Nouvelle) pour sa bienveillance experte et avisée, son soutien constant tout au long de mes recherches ... et au-delà. Sans lui, ce travail n'aurait jamais pu être mené à son terme. On n'ose trop dire à bonne fin, car la fréquentation des œuvres de Beckett rend particulièrement méfiant à l'égard de telles formules, comme d'ailleurs celle des œuvres de Nabokov : précisons que ce qui précède et ce qui suit est néanmoins à prendre au pied de la lettre, et non comme une fiction.

## **PREMIERE PARTIE**

### **PROBLEMATIQUE DE L'AUTO- TRADUCTION LITTERAIRE**

## CHAPITRE 1

### TYPLOGIE DU TEXTE AUTO-TRADUIT

#### 1.1. Paradoxe de l'auto-traduction

To state it fairly, imitation of an author is the most advantageous way for a translator to shew himself, but the greatest wrong which can be done to the memory and the reputation of the dead.

Dryden<sup>1</sup>

Ce n'est pas l'effet du hasard si Brian T. Fitch a intitulé son ouvrage sur l'auto-traduction chez Samuel Beckett *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Works*<sup>2</sup>. Le terme même d'auto-traduction invite bien à s'interroger sur le statut d'un texte auto-traduit dans le domaine de la littérature, habitués que l'on est à séparer l'activité de l'écrivain de celle du traducteur. Cette habitude semble à tel point ancrée dans les esprits que même lorsque ces deux activités sont effectuées par la même personne, plutôt que de parler d'auto-traduction, on a tendance à s'en remettre aux termes de ce que l'on pourrait appeler la *dichotomie primitive* qui oppose les deux pôles que sont l'écriture d'un original et sa traduction. Parler de dichotomie

<sup>1</sup>Dryden, *Preface to Ovid's Epistles* (1680), in John Conaghan, ed., *Dryden. A Selection*, Londres : Methuen, 1978, p.572.

<sup>2</sup>Brian T. FITCH, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Works*, Toronto : University of Toronto Press, 1988.

primitive n'est en effet pas trop fort : il suffit pour s'en convaincre de parcourir la plupart des écrits théoriques sur la traduction pour la trouver au principe même de toute considération<sup>3</sup>. Georges Mounin met en relief par une formulation lapidaire cette distinction essentielle : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original »<sup>4</sup>. D'où cette exigence, souvent répétée à l'égard de la traduction, de seulement tendre vers l'original sans jamais espérer l'atteindre, du moins si l'on veut faire en sorte que la traduction puisse donner l'apparence d'être, sinon l'original lui-même, du moins *comme* un original. Mais, auteur et traducteur n'étant pas en règle générale une seule et même personne, aucune traduction ne peut prétendre à cette perfection. Ainsi que l'écrit André Gide :

Je crois absurde de se cramponner au texte de trop près ; je le répète : ce n'est pas seulement le sens qu'il s'agit de rendre ; il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans en rien perdre, pensée et émotion, *comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français*<sup>5</sup>, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant beaucoup de la simple littéralité.<sup>6</sup>

On le voit, non seulement original et traduction sont dans un rapport d'opposition<sup>7</sup>, mais également dans une relation asymétrique : la traduction ne saurait, dans le cas général, que *tendre* vers l'original sans jamais par conséquent l'égaliser. Là-dessus, l'accord semble général, toutes écoles de pensée confondues : il serait illusoire de penser que la traduction rend l'original à l'identique. La traduction est au contraire entièrement placée sous le signe de la *différence*. C'est sur ce dernier point — comment prendre en compte cette différence initiale — que les opinions divergent sensiblement. Aux tenants de la négativité de toute traduction, s'opposent à l'autre extrême les tenants

<sup>3</sup>Voir Robert LAROSE, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec : Presses de l'Université de Québec, 1989.

<sup>4</sup>Georges MOUNIN, *Les Babels invisibles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 7, in Robert LAROSE, op. cit., p. 62.

<sup>5</sup>Souligné par nous.

<sup>6</sup>André GIDE, *Lettre à André Thérive*, (1928), in Robert LAROSE, op. cit., p. 15.

<sup>7</sup>J.R. Ladmiral parle d'« antinomie » en ce qui concerne l'« objection préjudiciable » : « il y a là ce qu'on appellera une *antinomie*, comme disent les philosophes, c'est-à-dire qu'il est possible de faire la démonstration tout aussi bien de la thèse que de l'antithèse ». (J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1979, pp. 89-90).

de sa positivité. Mais ce dernier point de vue se situe en marge, semble-t-il, de ce que certains ont pu appeler la « tradition dominante » en la matière. Si la pluralité des points de vue doit inciter à une certaine prudence, cela n'implique pas pour autant que l'on soit condamné à prôner un scepticisme généralisé. Il n'est pas indifférent, par exemple, de considérer que la traduction est ou non l'œuvre empreinte de ce qu'Antoine Berman appelle la « défektivité »<sup>8</sup> : à la perfection du texte (original) correspondrait l'imperfection de la traduction, ce qui revient à faire de tout texte traduit par sa nature même texte imparfait ou, en adaptant la terminologie d'Antoine Berman, *texte défectif*. Cette défektivité inhérente, la traduction la doit à sa « secondarité » ; mais à trop se concentrer sur la défektivité des traductions on risque de perdre de vue la fonction essentielle qu'elles sont censées remplir :

Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à « rendre » l'original, à en être le « double » (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? Paradoxalement, cette dernière visée, atteindre l'auto-nomie, la durabilité d'une œuvre, ne contre-dit pas la première, elle la renforce. Lorsqu'elle atteint cette double visée, une traduction devient un « nouvel original ». Que peu de traductions atteignent ce statut, c'est certain. Un certain nombre y parviennent ; quelques-unes, les « grandes traductions », atteignent au rang d'œuvres majeures et exercent alors un rayonnement sur la culture réceptrice que peu d'œuvres « autochtones » ont.<sup>9</sup>

Point de vue, dans une certaine mesure polémique, que l'on est en droit de ne pas partager. Mais dans le cas de l'auto-traduction une telle distinction est nulle et non avenue : traduire l'original comme l'auteur l'aurait exprimé s'il avait écrit directement dans la langue traduisante, ce n'est plus, par définition, une asymptote. C'est une *donnée initiale*. A première vue aussi, la conception d'un texte traduit en tant que version imparfaite ou dégradée de l'original semble tout aussi opérante : pourquoi accorder la présence à l'original sur sa traduction quand cette traduction est de la main de l'auteur ? On pense alors au renversement complet de perspective auquel procède Jorge Luis Borges dans *Les Traductions d'Homère* :

<sup>8</sup>Cf. Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, 1995, pp. 41-42.

<sup>9</sup>Antoine BERMAN, *ibid.*, pp. 41-42.

Aucun problème n'est aussi consubstantiel aux lettres et à leur modeste mystère que celui qui propose une traduction. Un oubli encouragé par la vanité, la crainte d'avouer des processus mentaux que nous devinons dangereusement banals, l'effort de garder intacte, en leur centre, une incalculable réserve d'ombre, voilent les écritures directes. La traduction, par contre, semble destinée à illustrer la discussion esthétique. Le modèle qu'on lui propose d'imiter est un texte visible, non un labyrinthe inestimable de projets passés, ni la tentation momentanée, et bien accueillie, d'une facilité. Bertrand Russell définit un objet extérieur comme un système circulaire, irradiant, d'impressions en puissance ; on peut affirmer la même chose d'un texte, étant donné les incalculables repoussoirs du verbe. Un document partiel et préceux des vicissitudes par lesquelles il passe nous est donné par ses traductions. Que sont-elles d'autre, ces nombreuses traductions de *Illiade*, de Chapman à Magnien, que différentes perspectives d'un fait changeant, qu'un long tirage au sort expérimental d'omissions et d'emphases ? (Il n'est pas essentiellement nécessaire de changer de langue : ce jeu délibéré de notre attention n'est pas impossible à l'intérieur d'une même littérature). Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H — car il ne peut y avoir que des brouillons. L'idée de « texte définitif » ne relève que de la religion ou de la fatigue.

La supériorité de l'infériorité des traductions — monnayée par l'adage italien bien connu — provient d'une expérience négligente. Il n'est pas un seul bon texte qui ne semble invariable et définitif si nous le pratiquons un nombre suffisant de fois.<sup>10</sup>

Le paradoxe exposé par Borges, on le voit, perd énormément de sa force provocante lorsque la traduction est faite par l'auteur lui-même. Mais pas totalement : on objectera ainsi que l'auteur peut très bien ne pas s'avérer le meilleur traducteur de son œuvre, par exemple parce qu'il est moins bon écrivain dans une langue que dans une autre ou qu'il est mal entraîné à l'exercice de la traduction, et l'on peut imaginer sans doute bien d'autres cas de figure. Aussi faut-il bien préciser : il ne s'agit pas tant du fait que l'original et la traduction émanent du même auteur, mais que les textes écrits par lui dans les

langues en question sont revêtus de la même *autorité*. C'est notoirement le cas de Beckett ou de Nabokov, dont le statut d'écrivain dans leurs deux langues d'écriture respectives ne saurait être remis en cause, comme le signale Jane Grayson : « To earn a high standing in two literatures is a distinction which Nabokov shares with only one living writer, the novelist and dramatist Samuel Beckett »<sup>11</sup>. A partir du moment où ils se traduisent eux-mêmes, les traductions ainsi réalisées font donc, par le fait même, *texte*.

Les titres des ouvrages consacrés à la question témoignent souvent de façon frappante de l'embarras terminologique que fait surgir un texte à la fois texte et traduction. Il est ainsi difficile, à la lecture du titre seul, de comprendre immédiatement qu'il s'agit d'études portant sur des traductions réalisées par les écrivains eux-mêmes : si *Beckett Translating/Translating Beckett*<sup>12</sup> évoque implicitement l'auto-traduction, il est plus ardu encore de saisir l'allusion dans ce titre d'un autre ouvrage remarquable néanmoins consacré pour l'essentiel à l'auto-traduction : *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (op. cit.). On pourrait ainsi multiplier les exemples. Le terme d'auto-traduction mérite pourtant que l'on s'y attarde, et que l'on ne lui substitue pas trop hâtivement tantôt le terme de « œuvre bilingue » (ou un équivalent), tantôt le terme de traduction comme s'il s'agissait simplement d'un rapport du tout (l'œuvre bilingue ou la traduction) à la partie (l'auto-traduction). Recourir à cette synecdoque par commodité présente en effet l'inconvénient majeur d'estomper la *spécificité* des textes auto-traduits, qui constituent un paradoxe au regard de la typologie communément admise. Ce dernier point n'est cependant vrai que si on le rapporte à la vision traditionnelle de la traduction et du rôle du traducteur qui est la nôtre aujourd'hui. L'auto-traduction nous ramènerait plutôt à l'époque des « Belles infidèles »<sup>13</sup> des XVIII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France, où la séparation entre auteur et traducteur ne suivait pas la même frontière et où le traducteur s'arrogeait au besoin le droit de ré-

<sup>10</sup> Jorge Luis BORGES, *Les Traductions d'Homère*, trad. Jean Pierre Bernes, in *Œuvres complètes I*, Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1993, pp. 290-291.

<sup>11</sup> Jane GRAYSON, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford : Oxford University Press, 1977, p. 2.

<sup>12</sup> IRRIEDMAN, Warren Alan, ROSSMAN, Charles, SHIRAZER, Dina eds, *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 1987.

<sup>13</sup> L'ouvrage de référence en la matière est celui de George MOUNIN, *Les Belles infidèles*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1994 (Paris : Cahiers du Sud, 1955).

écrire l'original à loisir, ainsi que l'affirme Colardeau :

S'il y a quelque mérité à traduire, ce ne peut être que de perfectionner, s'il est possible, son original, de l'embellir, de se l'approprier, de lui donner un air national et de naturaliser, en quelque sorte, cette plante étrangère.<sup>14</sup>

« S'approprier » le texte, on ne peut mieux l'exprimer, c'est s'arroger les prérogatives de l'auteur sur son texte et se permettre de *pourchasser* le travail de l'écriture dans la langue traduisante. L'auto-translation ne doit par conséquent son aspect paradoxal aujourd'hui qu'au fait que les conceptions contemporaines de la traduction se fondent sur des prémisses diamétralement opposées : « L'embellissement », le « perfectionnement », ne sont plus du ressort du traducteur à partir du moment où, par définition, de telles opérations transforment l'original en un *autre* texte que celui que l'auteur a écrit. Lui seul a désormais l'autorité pour le faire : de telles transformations sont alors considérées comme *altérant* le texte original. C'est le terme qu'utilise Dryden pour indiquer les limites à ne pas transgresser par le traducteur des 1680 dans *Preface to Ovid's Epistles* (op. cit.) :

All translation, I suppose, may be reduced to these three heads. First, that of metaphorise, or turning an author word by word, and line by line, from one language into another.

[...] The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not altered.

[...] The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them as he sees occasion, and taking only some general hints from the original, to run division on the ground-work, as he pleases.<sup>15</sup>

La première forme de traduction qu'il distingue, la « métaphrase », consiste à transposer mot à mot le texte original, ce qui met le traducteur dans une position pour le moins inconfortable du fait d'un

<sup>14</sup>Colardeau, poète français du XVIII<sup>e</sup> siècle, cité par Antoine BERMAN, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in A. BERMAN, et al., *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin (France) : Trans-Europ-Repress, 1985, p. 49 (Nos italiques).

<sup>15</sup>DRYDEN, op. cit., p. 569. En note infrapaginale : « run division » : « a musical term: to produce an accompaniment to, or a variation on, a theme ».

attachement trop servile à la fidélité. L'excès inverse, celui de l'« imitation », s'explique par le souci de parvenir à la même perfection que le texte à traduire. Mais c'est, en définitive, prendre la place de l'auteur. Ce n'est plus, dès lors, traduire, ce qui amène tout naturellement Dryden à préconiser la voie moyenne de la « paraphrase ». On voit donc bien ce qui fait toute la modernité du point de vue de Dryden et ce qui rend si excentrique à nos yeux aujourd'hui celui de Colardeau : non pas tant le choix entre telle et telle méthode de traduction, mais la ligne de partage tracée entre les attributions respectives de l'écrivain et du traducteur. Il faut donc relativiser la notion même de traduction en la rapportant aux normes en vigueur à une époque donnée, et qu'Antoine Berman appelle la visée traductive : « Nous appelons visée traductive d'une époque l'ensemble des objectifs, et des normes, quelle prescrit à l'acte de traduire. Aucun traducteur ne peut y échapper — même s'il n'en est pas l'esclave »<sup>16</sup>. Vue sous cet angle, l'auto-traduction est paradoxale à un second titre : non seulement elle réunit les deux termes actuellement jugés antinomiques que sont les pôles de l'écriture et de la traduction, mais elle est encore paradoxale au sens étymologique du terme, en ce sens qu'elle est susceptible de transgresser la *doxa* traductive existante.

Il n'y a pas d'adjectif, semble-t-il, qui renvoie à cet ensemble de prescriptions : on parlera dorénavant de traduction *doxale* afin de caractériser toute traduction qui se conforme à une visée traductive donnée, sans *préjurer* de la valeur de celle-ci, le terme étant à prendre dans une acception descriptive, et non normative. Parler de « traduction traditionnelle » ou de « traduction proprement dite » est en effet trop vague pour les besoins de l'analyse présente.

L'auteur ayant tous les droits, l'auto-traduction est par nature plurielle : elle est libre de se conformer à telle ou telle *doxa*, voire à plusieurs — en ce sens elle est fondamentalement *transdoxale*. Ce qui ne veut pas dire qu'elle soit au-delà de toute évaluation : on voit mal au nom de quoi la critique des textes exclurait de son champ les textes auto-traduits. Mais on ne voit pas non plus pour quelle raison ceux-ci ne devraient pas être appréhendés dans leur spécificité.

<sup>16</sup>Antoine BERMAN, « L'accentuation et le principe d'abondance en traduction », in Paul BENJAMIN, Béatrice VAUTHIERIN, et al., eds, Revue « Palimpsestes » n°5, *La Mire en relief*, La Gatenaire-Colombes : Editions de l'Espace Européen, 1991, p. 12. Un point de vue similaire est développé par Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973.

## 1.2. Logique du texte auto-traduit

Une traduction effectuée par l'auteur lui-même demande d'emblée, puisqu'elle fait texte, à être considérée comme version à part entière de l'œuvre originale. La question n'est plus en effet de savoir s'il est possible ou non de (se) traduire, si l'on a bien ou mal traduit (ce qui est bien entendu loin d'être négligeable), car c'est envisager la traduction *négligemment* (comme ce qu'elle aurait dû être) au lieu de la considérer *positivement* (comme ce qu'elle parvient à être en tant que version de l'œuvre). Il faut cependant procéder à l'examen des textes auto-traduits au regard de la traduction proprement dite, car ce sont *aussi* des traductions. Mais dans la mesure où ce sont également des textes investis d'une autorité qui leur est propre, ils relèvent d'une logique particulière. Gérard Genette fait entrer la traduction dans le cadre de la transposition, qu'il définit comme une forme majeure de la « transformation sérieuse », et au sein de laquelle il distingue deux catégories fondamentales :

[L]es transpositions en principe (et en intention) purement *formelles*, et qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait pour la traduction (qui est une transposition linguistique), et les transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos [...] <sup>17</sup>

La traduction est ainsi analysée comme une transformation minimale<sup>18</sup>, devant se faire à l'exclusion des « transpositions ouvertement et délibérément *thématiques* ». Il va de soi que la même contrainte ne s'applique pas à l'auto-traduction. L'écrivain se traduisant lui-même est libre d'opérer tous les changements qu'il souhaite, quitte à aboutir à une véritable recreation. Sa latitude englobe donc celle du traducteur et la dépasse. Un champ aussi vaste que celui de l'auto-traduction ainsi défini semble difficile à unifier, à moins de vouloir y inclure l'ensemble du domaine littéraire. On peut cependant retenir une ligne de partage déterminante, celle de

<sup>17</sup>Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Editions du Seuil, 1982, p. 293.

<sup>18</sup> On comparera cette vision de la traduction avec celle exposée par Dryden. Les analogies sont frappantes.

l'interférence. Interférence des langues, tel est l'obstacle que rencontre tout bilingue, donc aussi l'écrivain : dans ce dernier cas, la question revêt une importance toute particulière, puisqu'il est libre d'intégrer ou non l'empreinte d'une langue étrangère à sa langue d'écriture. Mais on peut également entendre ce terme dans une acception plus étendue : l'interférence des textes en présence. Contrairement à la traduction telle qu'elle est conçue habituellement aujourd'hui, l'auto-traduction se caractérise justement par cette possibilité de faire jouer texte original et traduction l'un sur l'autre. Lorsqu'on s'attache, par exemple, à relever les modifications apportées par l'écrivain dans les versions respectives, le terme même de modification ne se conçoit qu'à partir de l'existence d'un comparant et d'un comparé, en l'occurrence l'original et sa traduction. Enfin, et plus spécifiquement, l'interférence des textes et l'interférence des langues convergent en ce point singulier qu'il est convenu d'appeler la réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement. Plus généralement, comment départager ce qui relève de l'invention verbale pure, de la licence poétique, et ce qui relève de l'interférence d'une langue étrangère ? Cela revient au bout du compte à s'interroger sur la valeur à accorder à la nuance contenue dans cette citation de Proust (*Contre Sainte-Beuve*) par Gilles Deleuze : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère »<sup>19</sup>. Il se pourrait en effet que l'influence d'autres langues que celle dans laquelle un texte est écrit par un auteur bilingue puisse avoir des répercussions non seulement linguistiques mais également *esthétiques*. C'est là rejoindre, par conséquent, le cas général de la création littéraire, « étrangère » nécessairement en ce sens très particulier :

Le problème d'*écriture* : l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. Il met à jour de nouvelles puissances grammaticales ou syntaxiques. Il entraîne la langue hors de ses sillons coutumiers, il la fait *dériver*. Mais aussi le problème d'*écriture* ne se sépare pas d'un problème de *voir* et d'*entendre* : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asymptotique », « aggrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors.<sup>20</sup>

<sup>19</sup>Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris : Les Editions de Minuit, 1993, p. 7.

<sup>20</sup>Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, op. cit., Avant-propos, p. 9.

Par conséquent, l'auto-translation peut servir de véritable révélateur de la genèse et de l'évolution du style comme de l'œuvre, par la comparaison des versions successives écrites en passant d'une langue d'écriture à une autre. La logique du texte auto-traduit est, pour reprendre le terme utilisé par Gérard Genette, une logique avant tout *palimpsestienne*. Plus récemment, dans *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance* le même auteur replace la traduction, ainsi que les auto-traductions (qu'il appelle « traductions auctoriales »), dans le cadre des « immanences plurielles », c'est-à-dire des œuvres pouvant se manifester sous diverses formes « non tenu[é]s pour identiques et interchangeable[s] »<sup>21</sup> : « Les œuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une autre version de la même œuvre que comme une autre œuvre »<sup>22</sup>. Une fois défini un tel domaine, il n'existe plus, semble-t-il, de coupure radicale entre traduction non auctoriale et traduction auctoriale, puisque l'on peut passer par gradations successives de l'une à l'autre. A ceux qui voudraient dénier à toute traduction le statut de version à part entière de l'œuvre dont elle dérive du fait de sa défektivité, Gérard Genette oppose le contre-exemple de l'auto-translation :

Mais si l'on tient une traduction auctoriale (ou révisée par l'auteur et dès lors « autorisée », comme les traductions françaises de Kundera depuis 1985) pour un autre texte de la même œuvre, il est bien difficile de ne pas étendre cette admission aux traductions allographes, dont les degrés de fidélité sont évidemment très variables, mais dans une gradation qui ne doit rien à leur caractère allographe. La raison, à laquelle en pratique nul ne résiste, est que, si un *texte* se définit bien par une identité littéraire (*lameness of spelling*), une œuvre littéraire se définit, d'un texte à l'autre, par une identité sémantique (*lameness of meaning*, pourrait-on dire) que le passage d'une langue à l'autre est censé préserver, non certes intégralement, mais suffisamment et de manière assez

précise pour que le sentiment d'unité opérative soit légitimement éprouvé. La limite à la fidélité intégrale tient, comme on le sait du reste, à l'impossibilité de respecter à la fois ce que Goodman appelle les valeurs sémantiques dénominatives et exemplificatives, et cette relation d'incertitude opère plus fortement, on le sait aussi, les traductions des textes « poétiques » où l'accent porte, plus que dans les autres, sur ce que Jakobson appelait le « message », c'est-à-dire en fait le médium linguistique. L'identité opérative translinguistique est donc variativement extensible, et le public gère cette situation avec une souplesse qui doit, ici encore, plus à l'usage qu'à des principes *a priori*. En tout état de cause, lorsque l'on juge une traduction infidèle, il est assez rare qu'on ne puisse dire à quoi : une traduction de *L'imitation de Jésus Christ* devrait être vraiment très infidèle pour pouvoir fonctionner comme traduction du *Voyage au bout de la nuit*.<sup>23</sup>

On notera au passage le fait qu'une fois admis que les textes auto-traduits doivent être considérés comme versions à part entière de l'œuvre considérée, tout incite à faire de même pour les traductions non auto-traduites, ou « allographes » (l'immense majorité des traductions, de ce qu'il est convenu d'appeler la traduction « proprement dite »). C'est, à notre connaissance du moins, la première fois où la traduction allographe est ainsi définie *positivement* par rapport à l'auto-translation — appelée fort justement « traduction auctoriale » afin de souligner l'importance de l'auctorialité — non plus en termes d'asymptote et d'hypothétiques considérations sur ce qu'aurait pu écrire l'auteur lui-même dans la langue traduisante, mais en termes de statut et de fonction. Poser le problème de cette manière offre de multiples avantages, dont nous avons déjà mentionné certains. Reste un point essentiel : que peut en effet *rendre* de l'œuvre la traduction ? Gérard Genette semble répondre que l'œuvre a besoin de la traduction pour accéder au rang de version dans la langue traduisante. Ce que permet la traduction, c'est de conserver l'identité opérative de l'œuvre et du même coup de la transmettre (mot, on le fait souvent remarquer, étymologiquement proche de « traduire ») en tant que telle<sup>24</sup>. Mais comment, dès lors,

<sup>21</sup>Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris: Editions du Seuil, 1994, p. 187.

<sup>22</sup>Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, op. cit., p. 188.

<sup>23</sup>Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, op. cit., pp. 202-203.

<sup>24</sup>Plutôt en effet que de chercher à se placer sur un plan purement ontologique qui débouche sur des complications théoriques trop grandes, G. Genette préfère parler de « fonction » : « Tout d'abord, il me paraît peu souhaitable d'embarquer sous le pavillon de l'ontologie toute la théorie de l'art en faisant du critère artistique ou non

répondre à la question, en apparence anodine de savoir où se trouve localisée l'œuvre ? Lorsque l'on répond — pour ce qui est de la littérature — dans l'original, et *seulement* dans l'original (c'est l'opinion de Goodman dans la citation précédente), non dans la traduction, on se verra effectivement dans l'embarras<sup>25</sup> lorsqu'il s'agit de situer l'œuvre lorsque texte original et traduction sont de la même main. Si l'autorité définit l'œuvre ou plutôt son contenu opératif, comment dénier ce statut à une traduction autorisée et, comme le montre Genette, par voie de conséquence à certaines traductions allographes (la plupart ?), ce qui en bonne logique amène à reconsidérer l'équation de départ, que l'on pourrait écrire sommairement sous la forme suivante : une œuvre = un texte et un seul. C'est en définitive poser le problème de l'identité opérative, problème nullement propre au domaine de la traduction, ni même d'ailleurs de la seule littérature<sup>26</sup>.

L'« usage » auquel Genette fait allusion et qui fixe les limites de la fidélité des traductions, définie comme mesure de « l'identité opérative translinguistique », n'est pas sans rappeler la visée traductrice d'Antoine Berman, que l'on peut également décrire comme « variablement extensible » selon la période considérée, ou même variable dans le cadre d'une même époque, étant entendu que plusieurs normes de traduction peuvent coexister simultanément, et dans ce cas on devrait utiliser le pluriel et parler davantage *des* usages auxquels se conforment les traductions à un moment donné de l'histoire. Il est vrai que l'aspect spécifique, voire paradoxal, de la « traduction autorisée », reléguée au rang de simple cas particulier de l'ensemble plus vaste de la traduction proprement dite, semble par là même s'évanouir quelque peu, à moins qu'il ne disparaisse complètement. Tout dépend effectivement de la perspective adoptée : si l'on intègre la traduction dans le cadre élargi des transformations textuelles, des « palimpsestes », dans ce cas la traduction fait, elle

d'un objet un trait ontologique ». [...] Je veux seulement indiquer mon souci de définir, au moins pour l'instant, le « mode d'existence » de la façon la plus étroite possible, ou — ce qui revient au même — de laisser le plus possible hors de l'« ontologique » (« Qu'est-ce que c'est ? ») ce que je considère comme fonctionnel (« A quoi ça sert ? » ou « Comment ça marche ? ») : » (G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., pp. 12-13).

<sup>25</sup>Cet embarras semble atteindre son comble chez Brian T. Fitch (op. cit.), comme on aura l'occasion de le montrer.

<sup>26</sup>Voir Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art*, op. cit., pp. 200-201.

aussi, texte — et sans ambiguïté possible la traduction littéraire relève de l'analyse des textes littéraires, en tant que version de l'œuvre originale. L'auto-traduction n'est plus alors effectivement qu'un cas particulier mais nullement paradoxal de la traduction littéraire, tout au plus jouissant d'une autorité spécifique, justement celle de l'auteur. Considérer que l'auto-traduction relève d'une logique palimpsestueuse singulière permet de dépasser les interrogations sur le statut à accorder au texte auto-traduit qui aboutissent trop souvent à considérer la question sous le seul angle de la dichotomie primitive, alors même que cette dichotomie s'abolit lorsque l'auteur et le traducteur ne font qu'un. Une vision doxale de l'auto-traduction risque de ce fait même de s'avérer inopérante.

### 1.3. Les trois degrés de l'auto-traduction

La transdoxalité d'un texte auto-traduit peut revêtir de si nombreuses formes qu'il serait illusoire de vouloir en dresser une liste exhaustive. Il n'est pas interdit en revanche d'en distinguer trois catégories majeures.

#### 1.3.1. L'auto-traduction naturalisante

La première est celle qui se conforme à une visée traductive extrêmement répandue, sinon dominante, qui consiste à plier le texte à traduire aux seules normes de la langue traduisante en éradiquant toute interférence de la langue « source ». Chaque langue impose des normes stylistiques propres, ainsi que le souligne Julien Green, notamment en ce qui concerne l'application du principe de ce que l'on appelle la « variation stylistique » :

[...] Having been brought up in France, I was imbued with these ideas concerning style [...]. Another principle which I cherished was not to repeat any word on the same page. This may seem a little strange to the English. Indeed it seems strange to me now. When I went back to English to express myself, many of these French notions vanished out of my mind. Words being like persons in French and in English had to be treated in a different way in each language.<sup>27</sup>

<sup>27</sup>Julien Green, *An Experiment in English* (1941), in *Le langage et son double*, Paris : l'Édi-

C'est ce que l'on pourrait appeler une pratique *naturalisante* de l'écriture mais, par voie de conséquence, également de l'(auto-)traduction, le texte traduit devant se conformer en premier lieu aux exigences stylistiques de la langue traduisante. On reconnaît là des conceptions semblables à celles exposées par J.-P. Vinay et J. Darbelnet dans *Stylistique comparée du français et de l'anglais*<sup>28</sup>, ouvrage qui fait encore référence, et notamment à la plupart des analyses consultées au sujet des auto-traductions de Samuel Beckett, de Vladimir Nabokov ou de Julien Green.

On n'aurait aucune difficulté à montrer que Julien Green se conforme aux préceptes de la traduction doxale, c'est-à-dire à ceux que l'on peut trouver exposés dans la plupart des manuels de traduction couramment utilisés aujourd'hui. Cela n'est d'ailleurs nullement étonnant : pourquoi des écrivains s'écarteraient-ils *nécessairement* d'une visée traductive de leur époque ? Mais cette forme d'(auto-)traduction doxale est naturalisante en un deuxième sens : non seulement elle se donne pour but de se conformer à une certaine conception des données stylistiques de la langue traduisante, mais ce faisant elle tend à naturaliser sa propre pratique, bref à se naturaliser en tant que doxa. La traduction ainsi obtenue participe peut-être d'une « systématique de la déformation »<sup>29</sup> (A. Berman), mais elle est avant tout recherche de *conformité*, d'adéquation à une visée traductive donnée, qui correspond à ce que Georges Mounin a appelé « les verres transparents », en reprenant la métaphore utilisée par Gogol pour définir l'idéal du traducteur (« Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre »)<sup>30</sup>. On risque dès lors d'oublier que l'on porte bien des lunettes et que si les verres sont

tions du Seuil, (coll. « Points »), 1987, pp. 170-4, ouvrage d'abord abrégé en *LD*. Le point de vue exactement inverse — contre la variation stylistique utilisée de manière systématique en traduction — est illustré, exemples à l'appui, par Milian KUNDERA, *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, 1993, pp. 125 ff.

28 J.-P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier, 1977 (1958).

29 Cette analytique [de la traduction] part du repérage d'un certain nombre de tendances déformantes, qui forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du « sens » et de la « belle forme », Antoine BERMAN, « La Traduction et la lettre ou l'araberge du lointain », in A. Berman et al., *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, op. cit., p. 68.

30 Georges MOUNIN, *Les Belles infidèles*, op. cit., (1994), pp. 74 ff.

transparents, ils n'en existent pas moins. Mieux encore, on risque d'oublier que ce travail de traduction « transparent », du fait de son autoritorialité, est investi d'une fonction opératoire particulière : la traduction ainsi réalisée fait *a priori* texte, contrairement aux traductions allographes, et c'est pourquoi il devient par là même impossible de *retraduire* un texte auto-traduit, même lorsqu'il ne semble se différencier en rien d'une traduction doxale. La traduction non autoritoriale offre une version de l'œuvre qui ne peut *par avance* être considérée comme définitive. L'auto-traduction a donc cette vertu qui lui est spécifique de clore l'œuvre sur elle-même, puisqu'elle est à la fois version de l'œuvre *et* œuvre de l'auteur. Ce fait mérite d'être souligné : on ne peut plus parler en termes de « marge », ou de « variantes » — un texte auto-traduit constitue par lui-même une version *ne varietur* de l'œuvre<sup>31</sup>. De ce trait spécifique de l'auto-traduction — son autoritorialité — dérivent un grand nombre de conséquences qu'il n'est pas possible d'aborder dès maintenant. On peut néanmoins souligner un dernier point en ce qui concerne le terme de « naturalisation » : comme on le verra par la suite, les textes d'un auteur rédigés dans une langue d'adoption sont passés au crible et la reconnaissance de son statut d'écrivain est loin d'être acquise d'avance, et cette remarque vaut naturellement pour ses auto-traductions dans cette langue. Celles-ci doivent donc, dans un premier temps du moins, bannir toute trace d'interférence. Le terme d'auto-traduction naturalisante est alors à prendre au sens premier du terme : l'auto-traduction naturalise l'auteur, lui donnant pour ainsi dire droit de cité dans sa nouvelle langue d'écriture.

### 1.3.2. L'auto-traduction décentrée

À la transparence de la traduction naturalisante Henri Meschonnic oppose la traduction en tant que décentrement : « La notion de transparence [...] appartient à l'opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l'idéologie qui ne se connaît pas elle-même. On lui oppose la traduction comme rénonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*. Le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue »<sup>32</sup>. C'est ce qui permet à ses yeux de distinguer entre

31 Ou plus précisément aucune autre traduction *allographe* ne peut venir se substituer à elle : rien n'empêche naturellement l'auteur de se retraduire lui-même.

32 Henri MESCHONNIC, *Pour la poésie II*, op. cit., pp. 307-8.

traduction-texte (décentrée) et non texte (transparente). Mais dans le cas de l'auto-traduction cette analyse se heurte à un problème majeur : tout texte auto-traduit fait par définition texte. La distinction entre traduction non-texte et traduction-texte ne peut plus par conséquent jouer ici. C'est pourquoi nous préférons utiliser le terme de décentrement dans un sens différent, en le rapportant non plus seulement à la distinction entre texte et non-texte (inopérante en l'occurrence) mais en la définissant en termes de doxa : est décentrée toute (auto-)traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur.

Vu sous cet angle, le problème se pose tout autrement : il ne s'agit plus de savoir si l'auto-traduction naturalisante est ou non inférieure à l'auto-traduction décentrée (comme la traduction non-texte serait inférieure à la traduction-texte), mais de se munir d'un instrument théorique qui permette de décrire les différentes modalités que peut revêtir l'auto-traduction. Ce décentrement peut prendre plusieurs aspects. La forme la plus flagrante qu'il est susceptible de prendre est celle qui s'oppose le plus visiblement à la naturalisation de la transparence (ce que George Mounin (op. cit.) appelle la traduction avec des « verres colorés »), lorsque des formes étrangères s'immiscent dans le corps de la traduction. Cette forme de traduction n'est pas nouvelle, même si aujourd'hui elle n'est plus, semble-t-il, communément acceptée<sup>33</sup>. George Mounin la décrirait comme étant une des deux grandes classes de traduction possible. L'ouvrage d'Antoine Berman *L'Épreuve de l'étranger Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, (Paris : Gallimard, 1984) constitue à cet égard une parfaite illustration des problèmes associés à une vision par trop naturalisante (« ethnocentrique ») de la traduction : « Ce que l'on pourrait formuler ainsi : toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La visée même de la traduction — ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger — heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage »<sup>34</sup>.

Refuser cet apport de l'Étranger à travers la traduction, c'est abou-

tir à la négation de la visée éthique de la traduction véritable : « Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la « mauvaise » traduction. Mais d'autre part, la visée éthique du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien »<sup>35</sup>. Cette question est également loin d'être négligeable dans le cas de l'auto-traduction comme on aura l'occasion de le voir tant pour Vladimir Nabokov que pour Samuel Beckett.

### 1.3.3. L'auto-traduction (re)créatrice

Un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original. La manière dont Hugh Kenner définit l'auto-traduction chez Samuel Beckett est à cet égard tout à fait révélatrice :

Beckett writes everything twice, in English and in French. Conventional title-page formulas — 'Translated from the French by the author', or 'Traduit de l'anglais par l'auteur' — should be understood to designate a second traversing, phrase by phrase, of ground already mapped, performed with an intensity of concentration appropriate to new composition. This is true even when a collaborator's name appears.<sup>36</sup>

Hugh Kenner en effet ne cherche pas à trancher s'il s'agit de traduction ou (un « ou » exclusif et non inclusif) d'écriture (« writes everything twice »), mais semble dire qu'il s'agit des deux à la fois, pour aboutir à ce qui s'apparente à une nouvelle création (« new composition »). Les divergences que l'on peut observer lorsque la part de réécriture est grande peuvent faire naître des interrogations d'ordre théorique quant à l'identité opérée de l'œuvre, que certains considéreront dès lors comme scindée en deux versions *autonomes* : « The French texts, moreover, far from serving as intermediate texts, are accorded autonomous status and published in France, normally before the work of making the English version has even begun. So every Beckett work has a dual aspect and a dual life, it being impossible that the nuances of the two versions should accord »<sup>37</sup>. Au sens étymologique du terme, l'autonomie est le fait d'être régi par ses

<sup>33</sup> Antoine BERMAN, *ibid.*, p. 16.

<sup>34</sup> Hugh KENNER, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Londres : Thames and Hudson, 1988 (1973), p. 201.

<sup>37</sup> Hugh KENNER, *ibid.*, p. 85.

propres lois. L'auto-translation demande donc bien à être prise en compte pour elle-même, et notamment dans sa plus large extension quand elle s'arroge le droit de recréer l'original avec toutes les conséquences que cela entraîne. Il ne s'agit cependant pas d'une question uniquement théorique — les incidences sur la pratique des écrivains bilingues ne sont pas moins déterminantes : qu'est-ce qui pourrait en effet motiver la volonté de recréer l'original au travers de l'auto-translation plutôt que de lui conserver son identité opératoire première ? On voit par conséquent l'étendue des problèmes que fait surgir la gamme de possibilités offertes à l'écrivain qui entreprend de se traduire.

## CHAPITRE 2

### BILINGUISME D'ÉCRITURE ET INTERFÉRENCE

#### 2.0. Introduction

Les écrivains sont, pour reprendre l'expression de Claude Hagège, des « maîtres de paroles », des « démiurges du dicible », de « Vaugelas à Grevisse, en France, [...] les garants qu'invoquent *les arbitres de la langue* »<sup>1</sup>. On voit par conséquent la gageure que représente le choix comme langue d'écriture d'une langue tenue pour étrangère. Il n'en a pas été toujours ainsi : « Léonard Forster a montré qu'à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les poètes européens étaient souvent plurilingues [*The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 1970]. Ils écrivaient en plusieurs langues, et pour un public qui était lui-même polyglotte. Non moins fréquemment, ils *s'auto-traduisaient* »<sup>2</sup>. Reste qu'aujourd'hui force est de constater, semble-t-il, que la situation a radicalement changé :

Pour nous, les auto-translations sont des exceptions, tout comme le fait qu'un écrivain — pensons à Conrad et à Beckett — choisisse une autre langue que la sienne propre. [...] Bref, c'est tout le rapport à la langue maternelle, aux langues étrangères, à la

<sup>1</sup>Claude HAGÈGE, *L'Homme de paroles*, Paris : Fayard, 1985, p. 190.

<sup>2</sup>Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 13.

littérature, à l'expression et à la traduction qui s'est autrement structurée.<sup>3</sup>

Les analogies entre écriture et traduction sont, on le devine, multiples. Il faut donc au préalable examiner sans prévention en quels termes, chez les écrivains bilingues, se pose la question de leurs rapports.

## 2.1. La langue, ligne de partage

Il est vrai que le bilinguisme — voire une certaine prédisposition à l'écriture — favorise plutôt qu'il ne dessert l'apprentissage des langues étrangères (point de vue amplement étayé par Claude Hageège, *L'Enfant aux deux langues*, Paris : Editions Odile Jacob, 1996, à condition que ce bilinguisme soit précoce et s'effectue dans un environnement favorable). C'est du moins ce que rapporte Julien Green, dès l'enfance confronté à un univers bilingue alors qu'il vit à Paris, en l'occurrence l'anglais de ses parents à la maison, le français à l'extérieur, à l'école ou dans la rue : « J'apprenais les langues étrangères avec une facilité qui étonnait mes professeurs. Par-dessus tout, le beau langage me ravissait. La poésie exerçait sur moi un pouvoir magique comparable à celui d'une mélodie sur un sauvage. [...] Le monde du lycée était bien différent de celui de chez nous. À la maison, j'étais dans la patrie de mes parents. Au lycée, j'étais en France, une France en petit, traversée de courants d'idées qui me paraissent étranges »<sup>4</sup>.

On voit ainsi à quel point sont étroitement associés, sous le dénominateur commun du langage, langues étrangères, littérature et bilinguisme. Cette facilité d'apprendre les langues étrangères a pu ainsi s'appliquer au latin, au grec, à l'espagnol, à l'allemand, et même à l'hébreu, appris afin de lire la Bible dans le texte<sup>5</sup>. Il est frappant, à lire *L'Autobiographie* aussi bien que le *Journal* (dont la publication

commence en 1928)<sup>6</sup>, à quel point les considérations sur l'écriture ou les langues se doublent d'une réflexion sur le langage, objet d'étonnement et de fascination. On comparera la citation précédente avec ce passage que l'on trouve dans *Le Langage et son double* :

When I was a child and heard people speaking in a foreign tongue, I wondered what madness drove them to make those strange sounds when there were so many French words at their disposal. French words, in my mind, were the only possible designation of all we see around us as well as all that goes on inside our brain? Foreign words belonged to the realm of fancy. They could be written and pronounced this way, or, conceivably, written and pronounced this other way, and it didn't really matter whereas a French word could only be exactly what it was, as it was. I could not imagine a time when the sky had not been called *le ciel*, or that there should ever be a time when it would no longer be called *le ciel*?<sup>7</sup>

Il n'est pas inutile de préciser que la mère de l'enfant qu'était Julien Green s'exprimait dans une langue que dans un premier temps il ne comprenait pas : « What bothered me more than I can say was that my mother spoke to me in English, and I had great trouble in learning that language. Only a philosopher could explain what the English language did to me. I felt that in teaching me these new words, my mother was trying to make a sort of duplicate of the universe, which I thought was a French universe »<sup>8</sup>. Que Julien Green ait très tôt été conscient de la distance qu'il peut y avoir entre une langue et une autre s'explique donc facilement. Les faits parlent d'eux-mêmes. Que plus tard cet écrivain ait dit avoir une fascination toute particulière pour le langage, quelle que soit la langue utilisée ou la forme qu'il puisse revêtir, voilà également qui ne saurait surprendre : le fait que sa mère s'adresse à lui dans une langue qu'il ne comprenait

<sup>3</sup> Antoine BERMAN, *ibid.*, p. 14.  
<sup>4</sup> Julien GREEN, *Juvenes années* (*Autobiographie*), *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome V, 1977, p. 709.

<sup>5</sup> Voir Julien GREEN, *Juvenes années* (*Autobiographie*), *Terre lointaine*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome V, 1977, p. 1104.

<sup>6</sup> Rappelons que *L'Autobiographie* intitulée *Juvenes années* et comportant quatre volumes: *Partir avant le jour* (1963, relatant l'enfance et l'adolescence), *Mille chemins ouverts* (1964, couvrant la période qui va de son engagement en qualité de brancardier sur le front en juillet 1917 à son départ en septembre 1919 pour les États-Unis), *Terre lointaine* (1966, se rapportant au séjour aux États-Unis à l'Université de Virginie de 1919 à juillet 1922), et *Juvenes* (1974, pour les années 1922 à 1926), vient compléter le *Journal*, dont la publication commence en 1928 (la première critique remonte au 9 avril 1926) et qui a été tenu par l'auteur jusqu'à la fin de sa vie.

<sup>7</sup> Julien GREEN, « My First Book in English », in *LD*, p. 206.  
<sup>8</sup> Julien GREEN, *ibid.*, p. 206.

pas, n'était-ce pas là entendre le langage réduit à son expression la plus abstraite ? Il faut en effet s'imaginer un enfant cherchant à assigner un sens, le sens le plus immédiat, à ce que lui dit sa mère, mais qui constamment se dérobe :

To my mother's shame, it was a certain time before I could understand English perfectly. As a child I could not bring myself to believe that English was a real language, rather did I take it to be a jumble of meaningless sounds that grown-ups made to pretend they were carrying on a conversation. These sounds I imitated in a spirit of mockery, but years went by before I realized that English words were supposed to make sense. I would not understand why, when everything had a name in French, people should go out of their way to call it by some other name. To me the real names of things were French; other names were fancy and unreal. The fact that my father and mother spoke a strange language was simply one of those many things which I vaguely accepted without understanding; it was a part of the mysterious behavior of grown-ups, and as I have mentioned before, I did not believe that in using this strange language they really said anything; I thought they invented these uncouth sounds for the purpose of being funny.<sup>9</sup>

Particulièrement révélateur à cet égard est l'écoute attentive de cette langue opaque :

Je me souviens que ma mère nous lisait la Bible en anglais, dans sa chambre [...]. Un jour, en effet, par une sorte de révélation qui me donna un choc, je m'aperçus que je saisissais le sens de certaines paroles. Lesquelles ? Si je pouvais le savoir, peut-être verrais-je plus clair dans cette pénombre où je tâtonne, mais il est certain qu'à ce moment-là quelque chose s'ouvrit dans mon cerveau. Je ne me rappelle rien d'autre, sinon qu'à cette découverte j'éprouvais une émotion subite et que me levant je voulais parler, mais on me fit taire.<sup>10</sup>

D'où peut-être cette référence à un langage supérieur, décrit sous la forme paradoxale d'une langue sans paroles<sup>11</sup>. Le vif intérêt porté au langage semble donc bien dériver de la question des langues chez

<sup>9</sup>Julien GREEN, « An Experiment in English », in *LD*, pp. 160-2

<sup>10</sup>Julien GREEN, *Jeunes années (Autobiographie)*, *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) tome V, 1977, p. 662.

<sup>11</sup>Cf. Julien GREEN, *Jeunes années (Autobiographie)*, *Partir avant le jour*, op. cit., p. 674.

Julien Green (« I have always been interested in *this question of languages* because of the rather unusual opportunity I was given as a child to learn two languages at the same time »<sup>12</sup>). Le français et l'anglais sont séparés par une frontière invisible qui délimite deux univers irréductibles l'un à l'autre : « The French language interprets the universe in one way, the English language in another; it is the same universe seen from different angles »<sup>13</sup>. Cette conviction, formée au long des années, s'apparente à ce que l'on appelle en linguistique l'hypothèse « Sapir-Whorf »<sup>14</sup>. On trouve chez Julien Green maintes fois affirmée une conception semblable, qui fait dépendre ce qu'est en mesure d'appréhender la pensée des structures de la langue dans laquelle elle s'exprime :

Is one the same person in French as in English? I mean, does one say the same things? Does one think in the same way in both languages and in terms which are, so to speak, interchangeable? [...] To teach a child a language in preference to another is to interfere with that child's manner of being for the rest of his days. A little Frenchman does not see the universe as does a little American, and that is due, for the most part, to the language through which the universe is, so to speak, presented to them.<sup>15</sup>

Julien Green ne cherche pas à faire œuvre de théoricien novateur en la matière. Ce qui en revanche semble primordial, c'est l'éclairage que jettent de telles conceptions sur les incidences que le bilinguisme peut avoir sur un écrivain. De tels propos tendent à confirmer que le rapport aux mots, et par voie de conséquence le rapport à l'écriture est étroitement lié à l'appréhension des différences qui séparent les langues.

On aurait pourtant pu supposer qu'un écrivain comme Julien Green, né de parents américains, vivant certes en France, mais constamment au contact de l'anglais à la maison, aurait, le temps aidant, facilement acquis un anglais sans faille (n'est-il pas doué pour les langues au dire de ses professeurs ?). Ce n'est pas le cas : sa prononciation est celle d'un petit Français (« but French was my language decidedly. Like all children, I was very sensitive, and the idea that when I spoke I was ridiculous and might be laughed at soon

<sup>12</sup>Julien GREEN, *LD*, pp. 160-161. Souligné par nous.

<sup>13</sup>« An Experiment in English », (1941), in *LD*, p. 154.

<sup>14</sup>Voir Claude HAGEGE, *L'Homme de paroles*, op. cit., pp. 139-140.

<sup>15</sup>Julien GREEN, *LD*, p. 210-212.

became a sort of fixed idea which hindered my progress in that language »<sup>16</sup>). Quand sa mère s'essaye au français, les résultats laissent manifestement à désirer. L'enfant l'apprend à ses dépens quand il a recours aux formulations de sa mère : « Il y avait le jardin à franchir et quatre pas à faire dans la rue. J'arrivais tout essoufflé dans la boulangerie et disais ce que ma mère m'avait appris à dire dans son français d'étrangère : « un sou cake ». On riait, on me donnait un sable ou une galette bretonne. Je ne comprenais pas pourquoi on riait, mais je riais aussi »<sup>17</sup>. A moins que sa mère ne le comprenne pas lorsqu'il parle français<sup>18</sup>.

La première langue de Julien Green, le français, est donc étrangère à sa mère. A l'inverse, l'anglais, langue maternelle de sa mère, demeure en partie étranger à son fils, puisque son accent le trahit. Pourtant le premier texte littéraire publié par Julien Green le sera en anglais (*The Apprentice Psychiatrist*, écrit en 1920 et publié dans *The University of Virginia Magazine*, alors que l'auteur était venu faire ses études aux Etats-Unis). Les rapports d'une langue à l'autre sont donc extrêmement complexes et s'inscrivent parfois dans la durée d'une existence. Comment définir la ligne de partage dans un domaine aux contours en apparence si fluctuants et ce qu'elle représente aux yeux d'un écrivain ? Julien Green se garde d'apporter des réponses définitives. Un titre tel que *Le Langage et son double* — le titre anglais est *The Language and its Shadow* — invite à envisager la question par le biais d'une métaphore spéculaire : sous l'angle de la ressemblance dans la différence, du double mais aussi de l'ombre portée, de l'envers et de l'avant d'une même frontière. On pourrait, dans le même ordre d'idées, citer le passage suivant, extrait d'un roman d'un autre écrivain bilingue, Hector Bianciotti. Les langues en présence sont le français et l'espagnol, mais la problématique est la même :

« Vous allez me dire quelque chose sur les mots ...

— Oui... que maintenant, cette langue que j'avais apprise, que tout au moins j'avais appris à lire, par moi-même, comme un défi, comme quelque un qui cherche une porte de sortie... cette langue m'a accueillie... Je ne sais pas si je suis entrée en elle mais elle est

<sup>16</sup>Julien GREEN, *LD*, p. 164.

<sup>17</sup>Julien GREEN, *Jeunes années (Autobiographie)*, *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome V, 1977, p. 650.

<sup>18</sup>Voir Julien GREEN, *Jeunes années (Autobiographie)*, *Partir avant le jour*, in *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome V, 1977, p. 661.

entrée en moi... le croiriez-vous ? Je ne marche pas de la même façon, je me tiens autrement, je sens autrement... Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime... Dire *Soladad* c'est dire quelque chose de vaste, d'universel... on se sent un peu un héros... La solitude, en revanche, est à vous tout seul... elle est en vous, vous n'avez qu'à la dissimuler si vous voulez que l'on vous permette de vivre... La plaine, quand vous en traversez une en Europe, vous savez qu'elle ne durera pas... Là-bas, la plaine est plus lente que le temps, seul le soleil la parcourt en entier [...] »<sup>19</sup>

Ce miroir de la répétition est en effet un décalage. Le même est répété, mais diffèrent. Du plaisir, voire de la fascination de pouvoir donner un nom aux choses peut naître cependant l'inconfort de sentir qu'en disant « sky » on ne dit pas tout à fait « ciel » (Julien Green). Le questionnement du bilingue, et en particulier de l'écrivain dont les mots sont la matière première de leurs œuvres, semble naître de là. Il ne s'agit pas seulement d'une différence de connotation (ce que semble recouvrir la distinction entre « soledad » et « solitude »), ni de dénotation (l'extension d'un mot variant, on le sait, d'une langue à l'autre, il y a pratiquement toujours une ou plusieurs acceptions qu'un mot d'une langue est seul à posséder).

Ce n'est pas seulement comme si d'une langue à l'autre seule changerait la répartition des sèmes entre des mots différents. Car considérer le problème sous cet angle, c'est se placer sur le terrain uniquement de l'identité, de l'équivalence. Certes, cette *dissémination* peut être redistribuée de façon à être transposable d'une langue à l'autre. Mais Julien Green nous invite à aller au-delà et à examiner non seulement le problème de l'interaction des langues mais aussi de celle des textes en présence : comment l'œuvre de l'écrivain parvient-elle à se dédoubler ? La métaphore du miroir demande par conséquent à être étendue à l'échelle de l'écriture.

## 2.2. Le changement de langue d'écriture

L'écrivain bilingue, de même que toute autre personne bilingue, est cependant tôt ou tard confronté aux problèmes de l'interférence. Dans le domaine des échanges linguistiques de la vie courante ses

<sup>19</sup>Hector BIANCIOTTI, *Sans la missionnaire du Christ*, Paris: Gallimard, 1985, p. 46-47.

retombées sont multiples, mais dans l'ensemble surmontables : chacun aura recours à des stratégies particulières de manière à compenser la distance le séparant d'une maîtrise parfaite de la langue. Mais si dans ces tentatives pour s'exprimer de façon aussi courante, aussi « idiomatique » que possible dans l'autre langue le droit à l'erreur est permis, la marge est infiniment plus étroite dans le domaine de l'écriture. Quel que soit le point de vue adopté, la question de la maîtrise de la langue est en effet essentielle. L'écrivain bilingue, sera inmanquablement mesuré à cette aune. On sait les difficultés, souvent insurmontables, que rencontre celui qui décide de changer de langue d'écriture. Que cette question soit cruciale et problématique apparaîtra clairement en citant un écrivain non, totalement bilingue ayant eu à affronter cet obstacle, en l'occurrence Klaus Mann. L'extrait qui suit aborde de l'intérieur, c'est-à-dire du point de vue de l'écrivain, sous forme condensée l'ensemble des problèmes que pose non seulement l'écriture bilingue mais aussi ceux que pose l'auto-traduction littéraire. Klaus Mann du fait de son exil à New York durant la guerre décide, afin de pouvoir être publié, et lu par le plus grand nombre, de rédiger son autobiographie en anglais :

17 septembre [1941]. Terminé *The Myths of Childhood* (premier chapitre de *Turning Point*); Cuiteuse, cette évocation des commencements de la vie, en langue étrangère.

Et si plus tard, après la guerre, je désire publier *Le Tourant* en allemand — qui devra le traduire ? Moi, bien sûr. Qui d'autre ? Je ne pourrais laisser à personne le soin de raconter *en allemand* ma vie. Je dois le faire moi-même.

Ecrire à nouveau tout le livre ! Un cauchemar...

(Ces notes elles-mêmes, jetées en anglais sur le papier, devront être traduites par mon *alibi ego*, mon moi allemand.)

Le même jour, plus tard. Le problème de la langue : douloureux et dévorant au plus haut point...

Julien Green, qui lui aussi écrit maintenant en anglais (d'ailleurs également un livre de souvenirs), m'a de nouveau fait part de ses difficultés. Et pourtant lui, américain né et élevé en France, est parfaitement bilingue ! Mais cela existe-t-il vraiment, le parfait bilinguisme ? Car Green ayant opté tout d'abord pour le français, ne se sent plus vraiment chez lui : et ce bien qu'il s'agisse de sa *première langue*...

Si cette métamorphose linguistique (qui dans son cas cependant

représente une transformation *en sens inverse*, un retour au pays) lui cause tant de souffrances et d'efforts, comment pourrais-je espérer en venir à bout ?

Plus j'avance dans la langue anglaise, plus je perçois avec acuité l'étendue de mes limitations. De quelles infinies richesses dispose cette langue, la langue de Shakespeare et de Burke, de Melville et de Whitman ! Et qu'elle est différente de la nôtre !

De *la nôtre* ? Mais ne suis-je pas déjà devenu à moitié étranger ? Peut-être finit-on ce faisant par désapprendre la langue maternelle sans jamais se familiariser complètement avec la nouvelle langue...

Mais si je n'avais plus de langue, que me resterait-il... ? 20

Dans une telle situation la maîtrise de la langue est vitale, comme le confirme à la même époque en écho Julien Green (*LD*, p.158). L'écrivain qui change de langue d'écriture se retrouve dans ce cas confronté à un dilemme : il ne peut *que* changer de langue, et ce faisant, s'efforcer de maîtriser une langue sans être assuré d'y parvenir totalement, ni même suffisamment ; à l'inverse, ses efforts auront peut-être aussi pour contrepartie une atteinte à la maîtrise de la première langue d'écriture, du fait de son oubli ou de sa contamination progressive par les interférences de la seconde : « Les plus « mal reçus » [des écrivains bilingues] sont ceux qui, bilingues tardifs, osent écrire dans leur autre langue. On épiluche leurs livres comme des copies d'écoliers. Bonne note ou pas, il est rare que leur origine ne se retrouve pas au centre de la critique et ne se substitue pas à l'analyse »<sup>21</sup>. Langue et écriture sont donc bien indissociables.

Vouloir cependant rechercher dans ses moindres manifestations l'impact du bilinguisme sur l'écriture est une entreprise hasardeuse. En revanche, sachant que l'interférence est un obstacle que rencontre toute personne bilingue, y compris par conséquent les écrivains, on peut se demander dans quelle mesure une langue va en *marguer* une autre dans l'écriture. Il faut bien, effectivement, que l'on raisonne en termes de traces. Autrement on entre dans le domaine de la subjectivité plus ou moins évanescence. L'objectif d'une telle démarche ne devrait pas être de relever des *fautes de langue*. On ne

<sup>20</sup>Klaus Mann, *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Hambourg: Rowohlt, 1989, pp 429-430. Traduit par nous. Le texte allemand est donc l'auto-traduction en allemand de l'original rédigé directement en anglais par l'auteur.

<sup>21</sup>Nicolas VIANINAY, éd., *Entre deux langues. Schreiben zwischen zwei Sprachen*, REVUE « Sirene. zeitschrift für Literatur », n°8, Munich: 1991, p.22.

revoit pas la copie de l'éleve Green, Beckett ou Nabokov. Non qu'ils soient à l'abri de l'erreur : qui peut l'être complètement, même parmi les écrivains unilingues ? Mais il semble plus intéressant de situer en quoi l'empreinte d'une autre langue peut *fagonner l'écrivain*, voire le style d'un auteur. A la faute pure et simple il faut opposer l'effet de style (volontaire ou involontaire) et invoquer si besoin est la licence poétique. Si elle peut s'avérer une source d'innovation stylistique, l'interférence d'une langue sur l'autre n'en demeure pas moins un écueil redoutable. Aux affres de l'écriture unilingue qu'a dépeintes Flaubert, il faudrait associer celles de l'écriture bilingue décrites en ces termes par Joseph Conrad :

*I had to work like a coal miner in his pit quarrying all my English sentences out of a black night.*<sup>22</sup>

Il semble bien que dans son cas il ne se soit pas tant agi de recourir à l'interférence pour créer des effets stylistiques que de chercher à l'éradiquer. Ses efforts en ce sens n'ont pas été totalement fructueux, puisque l'on pourrait discerner dans ses écrits certaines traces d'interférences, et notamment de sa langue maternelle, le polonais :

Dr Ilina Pulc notes that Conrad's syntax often seems reminiscent of Polish usages. His fondness for asyndeton (the omission of conjunctions), as in 'An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was thick, warm, heavy, sluggish.' (*Heart of Darkness*), may have been encouraged by the relative looseness of Polish syntax compared with English in that respect; and in the work of Prus, Zeromski and Iwaszkewicz, for example, one frequently encounters the device of anaphoric parallelism (repetition of the same word at the beginning of two or more parallel phrases) which is one of Conrad's stylistic thumb-prints — as in 'the sea, blue and profound, remained still, without a stir, without a ripple, without a wrinkle — viscous, stagnant dead.' (*Lord Jim*)<sup>23</sup>

Cedric Watts ajoute cependant :

In such stylistic matters it is difficult to be conclusive, however, since English and French precedents for them can also be found. [...] That last quotation could equally well, in fact, be cited as an instance of Gallic influence, for, as is common in French writing,

<sup>22</sup>Cité par Cedric WATTS, *A Preface to Conrad*, Londres : Longman, 1982, p.33.

<sup>23</sup>Cedric WATTS, *ibid.*, p.102.

its adjectives are arranged in pairs and triplets after the noun (the sea, blue and profound ... viscous, stagnant, dead): one of the parody-inviting signs of Conradese'. Jocelyn Barnes suggests that Conrad's overfondness for polysyllabic privative adjectives ('inconceivable', inscrutable', impenetrable') may have been encouraged by the inflated phraseology of Pierre Loti.

Though not accurate in French, Conrad was so fluent in that language that the sometimes unthinkingly used French words in his English texts, as in this sentence of *The Nigger [of the Narcissus]*: 'They lay in a solid mass more inabordable than a hedgehog'. (*Inabordable* means *unapproachable*).<sup>24</sup>

D'ailleurs dans sa correspondance J. Conrad ne passait-il pas de l'anglais au français<sup>25</sup>? Ce mélange de langues n'est en tout cas apparemment que dans le domaine privé des écrits n'étant pas destinés à être publiés. Mais l'interférence lorsqu'elle se donne à lire dans ses œuvres n'est, semble-t-il, que la trace d'un échec à l'annuler (c'est sans doute le cas du barbarisme « inabordable »), ou bien (cela semble se vérifier plus souvent) la trace d'un « écart » difficilement détectable (en matière de syntaxe il est souvent malaisé de définir l'usage : on peut fort bien imaginer que l'on retrouve des écarts semblables à ceux de Conrad chez un écrivain unilingue). Autrement dit, l'interférence est évitée dans la mesure du possible, elle est considérée comme essentiellement *négative*, un phénomène qui est de nature à contrarier la visée d'écriture de l'auteur qui cherche à se conformer à un certain style. Conrad semble en effet animé du désir d'intégrer son œuvre à la littérature de langue anglaise sans que rien dans son écriture ne permette de déceler la trace d'une autre langue. Une telle écriture pourrait être qualifiée de *naturalisante* : l'interférence ne peut apparaître que pour y être endiguée, atténuée, voire extirpée. Tout au plus peut-elle colorer, marginalement, le style de l'écrivain.

L'« autre langue » peut à l'inverse contribuer à la genèse d'un style particulier. L'empreinte laissée par l'autre langue pourra être d'autant plus forte qu'elle aura été la première langue d'écriture. Un cas significatif à cet égard est Fernando Pessoa, qui dans un premier temps aurait désiré être reconnu comme écrivain de langue anglaise, mais qui, échouant dans cette entreprise, s'est tourné vers le

<sup>24</sup>Ibid., p.103.

<sup>25</sup>Ibid., pp.103-104.

portugais<sup>26</sup>. Ayant commencé dans son adolescence à écrire en anglais, c'est en retrouvant sa terre natale à dix-sept ans qu'il retrouve l'usage littéraire de sa langue maternelle, pour alors déclarer, quelques années plus tard : « ma patrie est la langue portugaise »<sup>27</sup>. C'est ainsi que Jorge de Sena, l'un des premiers exégètes de Fernando Pessoa, a pu dire qu'il était un poète de génie « capable d'écrire dans une langue ce qu'il pensait dans une autre »<sup>28</sup>. Mais il semble néanmoins difficile de retracer, pour ainsi dire, avec précision les influences réciproques des langues en présence. Que celles-ci aient une portée stylistique, cela peut paraître évident. Mais n'est-on pas ici dans le domaine des simples impressions ? La question mérite en revanche qu'on s'y attarde plus en détail à la lumière de l'auto-traduction. Car s'il est une différence essentielle entre le mélange des langues dans un même texte et l'auto-traduction, c'est l'existence, dans le cas de l'auto-traduction ainsi défini, d'un comparant et d'un comparé. Dans le cas d'un écrivain « capable d'écrire ce qu'il pensait dans une autre langue », il est souvent difficile, sinon impossible de distinguer la part de l'une et l'autre langue : c'est ainsi qu'après avoir relevé, on l'a vu, des traces d'interférence du polonais sur l'anglais chez Conrad, Cedric Watts ajoute qu'il peut tout aussi bien s'agir de l'influence du français, ou même... de l'anglais ! (ce qui équivaut bien évidemment à affirmer ce que l'on cherche à démontrer). Dans le cas de Green, la comparaison est possible grâce aux textes « de départ » et « d'arrivée ». En ce sens l'étude des textes auto-traduits permet d'établir les formes revêtues par l'interférence qui caractérisent tel ou tel écrivain bilingue. On peut dès lors également se poser la question de savoir si cette étude ne conduit pas également à mieux comprendre une forme de traduction particulière, que Jorge de Sena, s'adressant à un public lusophone dans son introduction aux poèmes anglais de F. Pessoa, qualifie de traduction « mentale » :

[D]ans ces poèmes, l'anglais de Pessoa est très complexe et ambiguë, en sus de son caractère excessivement littéraire voire archaïsant [...] Disons d'ores et déjà que ces poèmes n'appartiennent pas, à l'exception de certains passages

<sup>26</sup>Voir QUILLIER, P., « Autre part », introduction à Fernando Pessoa, *Le Violon enchané. Ecrits anglais*, édts. QUILLIER, P., BRECHON, R., Paris : Christian Bourgeois, 1992, p.24.

<sup>27</sup>BRECHON, R., *ibid.*, p. 8.

<sup>28</sup>Cité par BRECHON, R., *ibid.*, p.7.

remarquables, à la meilleure poésie de Fernando Pessoa — mais ils sont incontestablement de la plus grande importance en raison de ce qu'ils révèlent de ce qu'il a le moins révélé de lui-même dans sa poésie en portugais, et aussi dans la mesure où ils montrent la fixation de thèmes et d'expressions qui lui sont propres, ainsi que de nombreux traits syntaxiques et stylistiques de sa langue poétique qui, en portugais, a été créée à partir de la *tradition* mentale, effectuée par lui-même, de constructions courantes, ou moins courantes, que la langue anglaise possède et permet. Il n'est aucunement exagéré de souligner le paradoxe extrême qui caractérise Fernando Pessoa en tant que poète portugais, et pour la compréhension duquel ces poèmes anglais apportent une preuve décisive. Pessoa est, en vérité, et a toujours été un « naturalisé » dans une langue et une culture qu'il n'avait pas reçues dans son enfance et son adolescence, et dans lesquelles il s'est intégré par des actes d'intelligence et, sans doute aussi, du fait que ses poèmes anglais n'ont pas eu la réception qu'il attendait ingénument.<sup>29</sup>

Que la « contamination » du portugais par l'anglais soit apparente, voilà donc une certitude aux yeux de spécialistes de Fernando Pessoa. Celle-ci dépasse d'ailleurs le cadre uniquement linguistique ou stylistique pour englober le domaine de l'intertextualité (le contrepoint relevé avec les différentes écoles littéraires anglo-saxonnes), voire une problématique plus vaste encore, celle d'une certaine conception de la place du langage dans le processus de la création littéraire, et du rapport entre perception de soi et expression personnelle de ce qu'il nommait (en reprenant la formule du théâtre élisabéthain *dramatis personae*) un « drame en personnes » (en portugais : « *drama en gente* »). Il est ainsi possible d'établir, selon Jorge de Sena, un parallèle entre le recours aux célèbres hétéronymes et le partage de l'écrivain entre deux langues<sup>30</sup>. Les raisons qui ont présidé au rejet par le public britannique des poèmes de Pessoa sont complexes. Une d'elles cependant a trait à l'« étrangeté » même de l'œuvre, ne serait-ce que par le simple fait qu'elle émanait d'un étranger : « [L]'isolementisme et l'arrogance anglo-saxonne n'acceptent jamais en vérité qu'un « étranger » puisse écrire en anglais

<sup>29</sup> Jorge DE SENA, introduction à Fernando PESSOA, *Poemas ingleses*, éd. Jorge de Sena, trad. Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, José Blanc de Portugal, Lisbonne : Aica, 1987, pp. 13-14 (notre traduction).

<sup>30</sup>Voir Jorge DE SENA, *ibid.*, p.24-25.

(aujourd'hui encore la critique insiste sur le style « artificiel » du polonais Conrad, un des plus grands auteurs de la langue anglaise, et à coup sûr bien moins artificiel que celui de beaucoup d'anglais célèbres de son époque)<sup>31</sup>. Mais il y a plus : l'étrangeté du style tient à la présence des échos d'une autre langue, et éventuellement de la *nécessité* ressentie par l'auteur de recourir au *mélange* :

A ce sujet il convient de méditer ce commentaire émanant d'un Sud-africain : « It is odd to read that this great Portuguese poet never fully mastered the syntax of his own language and the touch of humour in his writings is essentially of the English type. One can guess that it had the old attraction that the occasional un-English phrase in Conrad's novels has, or the slight English twist that exists in the Afrikaans poetry of Eugene Marais — the South African genius who most resembles Fernando Pessoa ». [...] très intelligemment l'auteur a compris [...] comment Pessoa s'est anglicisé intellectuellement et linguistiquement, et comment par là-même (de même que le Polonais Conrad écrivant en anglais, ou le Sud-africain Marais projetant dans la poésie « Afrikaner » des tournures de phrase anglaises) ce qui peut apparaître comme manque de maîtrise de la syntaxe portugaise est la tentative de forcer les schémas traditionnels de la langue écrite à se conformer, dans ce qui devient une invention de style, à des structures communes de la « première » langue qui, pour Pessoa était, littérairement parlant, l'anglais.<sup>32</sup>

De l'ensemble de ces analyses on peut retenir notamment trois choses : la première, c'est que la réception négative faite en Grande-Bretagne à Pessoa tenait apparemment davantage à des facteurs d'intertextualité qu'à des critères d'ordre linguistique (maîtrise insuffisante ou « décentrée » de la langue d'écriture, méliassage de l'anglais par le portugais, voulu ou non), ce qui infirme quelque peu l'avis exprimé par P. Quillier (op. cit.) selon lequel le méliassage aurait été accompli dans les deux sens, aussi bien (et de façon sensiblement comparable) du portugais vers l'anglais que de l'anglais vers le portugais. C'est en effet en raison de leur aspect atypique au regard des normes littéraires prévalant à l'époque en Grande-Bretagne que les poèmes de Fernando Pessoa sont apparus comme une imitation

hétéroclite, ensemble insolite d'emprunts à différentes écoles littéraires sans que se dégage un semblant d'unité :

Quoi qu'il en soit, même si les poèmes de Pessoa avaient été d'une meilleure qualité poétique, la critique britannique de l'époque les aurait trouvés être une curiosité étrangère, une imitation des fantaisies esthético-intellectuelles du sonnet des périodes elisabéthaine et de Jacques I<sup>er</sup> non remis à l'honneur, un excès de fioritures exhéticistes, voire d'inspirations littéraires (la poésie géorgienne, extrêmement littéraire, affectait une simplicité « naturelle »)<sup>33</sup>.

La thèse de Jorge de Sena est que la connaissance qu'avait Pessoa de l'anglais se cantonnait à celle des livres depuis qu'il avait quitté l'Afrique du Sud et ne vivait plus dans un pays anglophone. La situation aurait été tout autre si, à l'instar de ses frères, il s'était établi en Grande-Bretagne. S'il y a eu mélange, c'est donc à l'intérieur de la même langue, l'anglais, l'effet d'ensemble pouvant être perçu comme purement lyrique et artificiel. Le second point, c'est que le passage de l'anglais au portugais comme langue d'écriture s'est accompagné d'un transfert de formes courantes propres à l'anglais vers le portugais où ces mêmes formes revêtent un aspect moins courant, voire insolite. Enfin, celles-ci sont autant de traces perceptibles d'un travail d'une langue sur l'autre au départ sans doute plus ou moins inconscient mais qui en dernière instance relève d'une visée stylistique particulière. En ce sens Pessoa rejoint Nabokov et s'éloigne de Conrad.

Dans le cas de Pessoa et de Nabokov l'écriture serait marquée par le recours à l'intertexte positive, la recherche d'un certain décentrement, dans le cas d'auteurs comme Conrad au contraire c'est un certain *renfermement* qui se manifeste : l'écriture évite tant que faire se peut toute trace d'interférence. La question n'a plus, dès lors, qu'un intérêt secondaire. L'inverse est vrai en revanche lorsque le décentrement est volontaire et stylistiquement motivé. Il n'est d'ailleurs pas intéressant d'observer la démarche « expérimentale » adoptée par Jorge de Sena dans les traductions en portugais de certains des poèmes anglais de Fernando Pessoa :

Pour *Epithalamium*, il est important de souligner que l'on a adopté une orientation expérimentale, avec de curieux résultats. On a

<sup>31</sup>Jorge DE SENA, *ibid.*, p. 39 (note traduction).

<sup>32</sup>Jorge DE SENA, *ibid.*, pp. 40-41. Jorge de Sena cite Hubert D. JENNINGS, *The D(Orhan) H(igh) S(chool) S(tory, 1866-1966, faithfully recorded*, Durban, 1966.

<sup>33</sup> Voir Jorge DE SENA, *ibid.*, p. 39.

commencé par rechercher une certaine équivalence rythmique et la conservation du schéma des rimes, pour progressivement abandonner celui-ci et proposer une traduction quasi-littérale, vers par vers. De cette façon, et avec un poème dans lequel il n'y a pas de grandes beautés ou d'originalité à sauver, on a obtenu ce qui indubitablement ne saurait échapper au lecteur avisé : *le dédoublement des artifices littéraires en anglais se transforme, dans la traduction portugaise, en un style extrêmement proche de celui de Álvaro de Campos* [un des hétéronymes] *déclamatoire*, dont les manières nous avaient toujours semblé une traduction « littérale » de constructions anglaises ou possibles en anglais.<sup>34</sup>

Une telle affirmation implique qu'il n'en va pas de même pour l'ensemble des textes anglais de Pessoa et qu'une traduction « littérale » en portugais ne produirait le résultat escompté. N'est-ce pas là, indirectement, la preuve que la thèse de la contamination du portugais par l'anglais ne repose pas sur des fondements suffisamment solides ? En la matière la traduction (auctoriale, mais on le voit, également allographe) fournit une clé pour l'analyse du style de tels écrivains : de même qu'un film au ralenti, elle permet de décomposer les différents aspects qui entrent en jeu dans la gestation d'un style particulier où l'interférence n'est pas, on le voit, réductible à la faute de langue, une sorte de résidu dont un écrivain étranger n'aurait pas réussi à se débarrasser, et que, dans le meilleur des cas, il faille lui pardonner. Ne s'agit-il pas plutôt d'une manifestation particulière de l'élaboration d'un style ?

### 2.3. Changement de langue et interférence

Il n'en reste pas moins que parvenir à éviter qu'une langue n'interfère avec une autre est l'exception et non la règle. C'est un obstacle auquel tout bilingue est confronté :

Le problème qui se pose ici pour le linguiste est celui de savoir dans quelle mesure le bilingue parvient à maintenir distinctes, dans tous leurs détails, les deux structures linguistiques avec lesquelles il opère tour à tour. [...] Il n'y a, en fait, que quelques virtuoses qui soient capables de manier deux ou plus de deux

langues sans que se produisent jamais chez eux les phénomènes qu'on désigne sous le nom d'*interférence* linguistique. L'interférence se manifeste sur tous les plans des langues en contact et à tous les degrés : dans le domaine du lexique, [...] en matière phonique [...], en matière de syntaxe [...].<sup>35</sup>

Les interférences posent donc des problèmes particuliers à l'écrivain, car elles sont de nature à passer pour des fautes de style, étant par définition des manquements à l'usage. On en trouvera la confirmation chez les écrivains bilingues qui se sont exprimés sur le sujet, à commencer par Julien Green. Les interférences (du français sur l'anglais) ne furent éliminées qu'après un assez long processus. L'effort de concentration qu'exige cet exercice est important (voir *LD*, pp. 164-166). L'interférence peut se manifester à tous les niveaux, et amener quelque un qui allait bientôt écrire en anglais sa première œuvre littéraire à commettre un contresens qui le met d'emblée hors sujet dans une des premières dissertations qu'il eut à rendre (*LD*, p. 170). L'anglais n'en demeure pas moins profondément ancré en lui : « Moi-même, selon les circonstances, je pense dans l'une et l'autre langue, mais autant que je puisse m'en rendre compte, dans des moments dramatiques mes pensées profondes se manifestent en anglais. Ma langue maternelle, j'allais écrire naturelle, resurgit » (voir *LD*, pp. 166-167). Julien Green proscrit cependant toute trace d'interférence dans l'écriture, même lorsqu'elle vient combler une lacune, comme lorsqu'il relève le mot « inconquérable » calqué sur l'anglais « unconquerable » dans un article français. Le mot : « devrait exister et n'existe pas. C'est la langue qui est en défaut » (*LD*, p. 214). Mais de l'interférence peuvent naître des tensions que la conscience exercée du linguiste ou de l'écrivain ne suffit pas à surmonter. De ces troubles Claude Esteban, bilingue très jeune à l'instar de Julien Green, a fait une description saisissante dans un livre au titre révélateur, *Le Partage des mots*<sup>36</sup>.

[L]a parole, naguère unique, se faisait double — et je devais, par un travail épuisant de l'esprit, chasser quasiment de mes lèvres celle qui se présentait tout d'abord pour quêter l'autre en toute hâte, la faire surgir du magma ombreux qui l'offusquait. J'ai longtemps vécu ces moments intolérables, dont la durée peut

<sup>34</sup>André MARTINET, *Éléments de linguistique générale*, Paris : Armand Colin, 1980, pp. 169-170.

<sup>36</sup>Claude ESTEBAN, *Le Partage des mots*, Paris : Gallimard, 1990.

paraître infime, et qui me semblaient sans mesure, où une phrase à peine entreprise venait buter sur un mot qui ne se présentait plus dans la langue maintenant nécessaire, mais dans l'idiome venu second, subalterne — et qui me bouchait d'un seul coup tout l'horizon. Il me fallait alors, avec une urgence implacable, *entreprendre un travail de traduction* qui, le plus souvent, se révélait inutile, puisqu'il ne parvenait que trop tardivement à me procurer le vocabulaire qui m'avait fait défaut. La phrase avait déjà poursuivi sa course dans ma pensée au-delà de ce blanc que j'avais dû combler par un mot qui convenait mal, qui faussait très subtilement le sens de ce que je cherchais à dire. Il ne me restait plus, des heures durant, qu'à remâcher cette défaite, à refaire pour moi seul ce discours dans la justesse d'une expression enfin remémorée et désormais sans but.<sup>37</sup>

Cette paralysie provoquée par le sentiment de duplicité de la langue s'accompagne d'une crise d'identité : « Je m'étais reconnu français par la terre, par les lieux et les choses qui m'étaient proches et que j'aimais. Je demeurais, pour moi-même, un étranger par cette dualité des idiomes dont je percevais les antagonismes et qui me refusait, en toute contrée durable, espagnole ou française, un authentique enracinement. Seul l'expérience assidûment vécue d'une étrangeté, dirai-je d'une altérité à sa propre langue, peut rendre compte, au plus profond de l'esprit, de la notion d'exil »<sup>38</sup>. De même que Hector Bianciotti, Claude Esteban éprouve le besoin de préciser sa pensée en recourant à l'entrecroisement des langues, « arpentant une espèce de non-lieu, de *no man's land* de la présence auquel correspondrait mieux le mot espagnol de *desierto*. Oui, c'était davantage une absence de toute terre, de toute assise substantielle » due à « cette ambivalence conflictuelle des signes » (ibid., pp. 20-21). Voilà pour le premier aspect de la question, qui s'apparente à un exercice de discernement de formes concurrentes. C'est ce côté qui ressortit à ce que l'on entend habituellement par les « études de langue » vues sous un angle strictement « linguistique » et ainsi trop souvent réducteur : il existe en effet un second aspect plus difficilement formulable qui est pourtant d'après Claude Esteban l'obstacle *majeur* (cette vision des choses rejoint celle de Julien Green, en ce sens qu'elle se situe par-delà toutes les difficultés d'ordre

structurel que peut poser l'acquisition de langues étrangères). Le mélange des langues n'est pas une vue de l'esprit. Il en résulte des confusions parfois extrêmement pénibles nées d'une « hypersensibilité à la sonorité des mots » se traduisant par la « contamination du sens par le son ». Claude Esteban finira par s'orienter vers une formation d'hispaniste à l'École normale supérieure. Pourtant l'espagnol représentait la source de ce douloureux dédoublement :

Me vouer à l'espagnol, c'était peut-être succomber enfin, sans trop de résistance, à cette soif toujours inassouvie de m'abîmer et de me détruire. Mais ce pouvait signifier aussi comme un sursaut lucide de mon être, une résolution quasiment thérapeutique de ramener jusqu'au seuil de la conscience tout ce qui s'inflectait en deçà. Ne faire plus qu'un avec l'espagnol, c'était aussi s'attaquer à l'inextricable, vouloir trancher un jour le nœud ancien.<sup>39</sup>

Ces considérations, il est important de le rappeler, émanent d'un écrivain. Certes, la confusion mentale dans laquelle Claude Esteban affirme que le plongeait le conflit de ses deux langues maternelles, ce qui, au sens strict, appelle aussitôt des interrogations — ne s'est pas établie durablement dans l'esprit de l'auteur. Il faut croire cependant que le terme de conflit n'est pas trop fort, et que dans certains cas, que d'aucuns jugeront pathologiques, le « partage des mots » se transforme en coupure radicale, et cause ou effet, en schizophrénie, c'est-à-dire étymologiquement en 3 coupure de l'esprit ». Le cas typique couramment cité d'une telle dérive pathologique est celui de Louis Wolfson, dont le livre *Le Schizophrénique et les langues*<sup>40</sup> se lit comme une anatomie minutieuse par le patient lui-même du désordre mental dont il est la victime, où la traduction — du moins une forme très particulière de traduction — occupe une place prépondérante.

Traduire et écrire ne font d'ailleurs qu'un chez Louis Wolfson : « L'auteur est américain, mais les livres sont écrits en français, pour des raisons qui paraîtront tout de suite évidentes. Car ce que fait l'étudiant [car c'est ainsi que se dénomme lui-même Louis Wolfson, « l'étudiant de langue schizophrénique » ], c'est traduire selon certaines règles. Son procédé est le suivant : un mot de la langue

<sup>37</sup>Claude ESTEBAN, ibid., pp 16-17. Souligné par nous.

<sup>38</sup>Claude ESTEBAN, ibid., p. 20.

<sup>39</sup>Claude ESTEBAN, ibid., p. 105.

<sup>40</sup>Louis WOLFSON, *Le Schizophrénique et les langues*, Paris: Gallimard, 1970.

maternelle étant donné, trouver un mot équivalent de sens similaire, mais ayant des sons ou des phonèmes communs (de préférence en français, allemand, russe ou hébreux, les quatre langues principales étudiées par l'auteur)<sup>41</sup>. Traduire, non pour transmettre mais pour rejeter la langue maternelle : « Quant à Wolfson, dont le problème est la traduction des langues, c'est toutes les langues qui se réunissent en désordre, pour conserver un même sens et les mêmes sons, mais en détruisant systématiquement la langue maternelle anglaise à laquelle elles les arrachent » (ibid., p. 21). Car ce qui caractérise la démarche de Louis Wolfson, c'est une procédure constante d'évitement de la langue maternelle, terme à prendre au sens fort et entier de langue de la mère. Car en l'occurrence, traduire, c'est détruire, et au bout du compte, tuer. Cette démarche déviant et individuelle rejoint peut-être, selon Deleuze, une démarche non déviant et collective (ibid., p. 21) : quoi qu'il en soit, même si le but poursuivi est de détruire, du moins d'effacer les moindres manifestations de la langue maternelle (avec toutes les difficultés que cela entraîne dans la vie quotidienne, comme en s'en doute, lorsque celle-ci est celle du pays et de la famille où l'on vit), la langue, ou plutôt le mélange de langues utilisé pour s'exprimer, ne se conçoit pas sans cette même langue maternelle qu'elle est censée éradiquer. Car la langue d'expression naît d'une traduction constante à partir de cette même langue maternelle. Autrement dit, s'exprimer, c'est traduire. Louis Wolfson s'interdit, aussitôt qu'il apparaît, le premier degré qu'est la langue maternelle. Ce refus se double d'un conflit intérieur qui demande à être surmonté grâce à un combat de tous les instants, *contre* la langue (celle de la mère) et *pour* la langue (la sienne propre, en constant devenir) :

Tel est le procédé général : la phrase *Don't tip over the wine*, ne trébuche pas sur le fil, devient *Tu nicht treibacher über eth be Zwiirn*. La phrase de départ est anglaise, mais celle d'arrivée est un simulacre de phrase empruntant à diverses langues, allemand, français, hébreux : « tour de babli ». Elle fait intervenir des règles de transformation, de *d* en *t*, de *p* en *b*, de *v* en *b*, mais aussi des règles d'inversion (l'anglais n'étant pas suffisamment investi par l'allemand *Zwiirn*, on invoquera le russe *probolnoka* qui retourne *Wir* en *riu*, ou plutôt *rov*,<sup>42</sup>

<sup>41</sup>Gilles DELEUZE, « Louis Wolfson, ou le procédé », in *Critique et clinique*, Paris : Les

Éditions de Minuit, 1993, p. 18.

<sup>42</sup>Gilles DELEUZE, ibid., p. 19.

On voit donc se mettre en place toute une combinatoire linguistique inséparable d'un état pathologique, mais établie consciemment, systématisée même. Par delà ses connotations cliniques, ou simplement linguistiques, le procédé décrit avec une minutie extrême par Wolfson rappelle des exemples littéraires. C'est d'ailleurs en pensant à ceux-là que Gilles Deleuze intitule son analyse du livre de Wolfson (auquel elle sert initialement de préface) « Louis Wolfson, ou le procédé ». Ce qui distingue cependant Wolfson, c'est ce recours systématique aux langues étrangères.

Une autre différence essentielle, c'est que *Le Schizo et les langues* ne peut en aucune façon receler de valeur proprement littéraire : « Jamais les transformations n'atteignent à la part grandiose d'un événement, mais restent collées à leurs circonstances accidentelles et à leurs effectuations empiriques. Le procédé reste donc un protocole. Le procédé linguistique tourne à vide, et ne rejoint pas un processus vital capable de produire une vision »<sup>43</sup>.

Il n'en reste pas moins que de nombreuses similitudes subsistent entre le « protocole » de Wolfson et une certaine forme de « procédé » littéraire faisant appel non seulement au travail d'une langue sur elle-même, mais également de plusieurs. L'analogie ne s'arrête pas là. Parlant de Beckett dans le même texte, G. Deleuze fait cette réflexion : « Une grande partie de l'œuvre de Beckett peut être comprise sous la grande formule de *Malone meurt* : « tout se divise en soi-même » »<sup>44</sup>. Le thème du dédoublement semble par conséquent jouer un rôle considérable. Ces trois procédés par ailleurs ne sont pas sans rappeler ceux que l'on trouve bien sûr dans *Finnegans Wake* de James Joyce mais également dans l'œuvre majeure de Vladimir Nabokov qu'est *Invitation à un voyage*. Non, on s'en doute, qu'il suffise de mêler des langues dans un texte pour parvenir à une expression littéraire, autrement l'on reste dans le domaine du protocole et non du procédé, mais on peut au contraire considérer que l'interférence est susceptible d'être utilisée positivement à des fins créatrices.

<sup>43</sup>Gilles DELEUZE, ibid., p. 22.

<sup>44</sup>Gilles DELEUZE, ibid., note infrapaginale p. 24.

## CHAPITRE 3

### L'AUTO-TRADUCTION COMME ESPACE PROPRE

#### 3.1. Traduction et écriture

L'auto-traduction est un domaine obéissant à une logique propre qui tient à son auctorialité et qui est aussi le lieu privilégié ou apparaissent avec le plus d'acuité les problèmes liés au bilinguisme d'écriture. Elle est éminemment à *la fois* traduction et écriture, si bien qu'il ne faudrait pas la réduire à l'écriture seule (en la rangeant dans le champ de la recréation) comme on a tendance à le faire trop souvent. Un aspect fondamental de l'œuvre est ce faisant occulté, ainsi que le souligne Ciaran Ross au début de son article « Samuel Beckett : traducteur de l'autre »<sup>1</sup>. On risque en effet d'oublier l'essentiel, qui pour Ciaran Ross se situe dans « l'entre-deux des langues » : « Contrairement à ceux qui ont écrit à ce sujet, le facteur bilingue beckettien n'est aucunement secondaire en importance ; *il ne s'agit plus tant du sens du bilinguisme beckettien que d'un complexe rapport du bilinguisme au sens de l'écriture* » (ibid., p. 158). Ciaran Ross se propose de considérer l'imbrication des deux langues d'écriture de Beckett que

---

<sup>1</sup> Ciaran ROSS, « Samuel Beckett: traducteur de l'autre », in *Traductions, passages: le domaine anglais*, éd. Spethen ROMER, GRAAT N°10, Tours: Université François Rabelais, 1993, p. 155.

sont l'anglais et le français sous l'angle psychanalytique, et parle à ce sujet d'un « espace » particulier, mais ce qui vaut pour Beckeret le vaut aussi en un certain sens pour l'auto-traduction en général. L'exemple suivant donné par Ciaran Ross — un extrait de *Malone meurt* suivi de l'auto-traduction anglaise correspondante — peut à cet égard servir d'illustration :

C'est là où je meurs, à l'insu de ma chair stupide. Ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes. Ils s'ignorent. Quelque part dans cette confusion la pensée s'acharne, loin du compte elle aussi. Elle aussi me cherche, comme depuis toujours, là où je ne suis pas. Elle non plus ne sait pas se calmer. J'en ai assez. Qu'elle passe sur d'autres sa rage d'agonisante. Pendant ce temps, je serai tranquille. Telle semble être ma situation. (Malone] Meurt], p. 19).

[It is there I die, unbeknown to my stupid flesh. That which is seen, that which cries and writhes, my witless remains.] Somewhere in this turmoil thought struggles on, it too wide of the mark. It too seeks me, as it always has, where I am not to be found. It too cannot be quiet. On others let it wreak its dying rage, and leave me in peace. Such would seem to be my present state. (Malone] Dies], p. 17) (C'est moi [Ciaran Ross] qui souligne.)<sup>2</sup>

En tant que traduction allographe, la comparaison de l'original français et de sa traduction anglaise serait probablement l'occasion de critiques, pour autant que certains mots paraissent, par exemple, surttraduits (« ce qui crie et s'agite » traduit par « that which cries and writhes »), ou que certains passages sont « condensés », c'est le cas notamment de « ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes. Ils s'ignorent » traduit par « that which is seen, that which cries and writhes, my witless remains », avec parfois une interpolation, comme « and leave me in peace » traduction posposée de « J'en ai assez », mais aussi de « pendant ce temps, je serai tranquille ». Dans le cas présent, cette comparaison devient *poétique* : elle fait apparaître un nouvel « espace » critique, puisque Ciaran Ross y trouve matière à commenter l'œuvre, et cette mise en parallèle du texte original et de sa traduction prend une valeur herméneutique.

La juxtaposition du texte et de sa traduction fait ainsi non seulement apparaître des convergences, mais des divergences — c'est

<sup>2</sup>Ciaran ROSS, *ibid.*, p. 175.

d'ailleurs dans cette différence que résident « les espaces de jeu du traducteur » (Ciaran Ross), dont trois exemples marquants doivent maintenant être passés en revue.

### 3.1.1. Julien Green

On peut distinguer plusieurs périodes dans la biographie de cet auteur au regard du bilinguisme. Une première période est celle de sa vie en France jusqu'à son départ en 1919 pour un séjour de plusieurs années afin de faire ses études à l'Université de Charlottesville en Virginie. La période "Française" est certes essentielle, mais Julien Green n'a pas encore fait œuvre d'écrivain. Sa bibliographie ne peut donc véritablement commencer qu'ensuite :

#### BIBLIOGRAPHIE BILINGUE DE JULIEN GREEN

##### PREMIERE PERIODE : 1919 – 1922

Julien GREEN	Sept. 1919	Julien GREEN
« Part pour l'Amérique poursuivre ses études à l'Université de Virginie, à Charlottesville [...] Le départ lui avait été pénible : « On m'attachait à la terre de mon enfance » [...] » <sup>3</sup>		
Première œuvre publiée de l'auteur, en anglais : <i>The Apprentice Psychiatrist</i> <sup>4</sup> dans <i>The Virginia Quarterly Review</i> .	Mai 1920	
« Début d'histoire en anglais » de la nouvelle <i>Christine</i> , finalement écrite en français en 1924. Ce fragment ne figure pas dans <i>LD</i>	1922	
« Julien Green décide de rentrer en France après une troisième année d'étude à l'Université. Il lui aurait fallu poursuivre ses études une année de plus pour obtenir un diplôme. » <sup>5</sup>	Juillet 1922	Retour en France

C'est lors de ce séjour aux Etats-Unis que Julien Green paracheve véritablement sa connaissance de la langue anglaise et que, du même coup, il se met à l'écriture. La deuxième période est celle du retour en France et du début de sa carrière d'écrivain de langue française :

<sup>3</sup>Julien GREEN, *Œuvres complètes I*, préf. José CABANIS, introd., éd., notes Jacques PÉTTI, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), Chronologie, p. lv.

<sup>4</sup>Julien Green s'est refusé à traduire lui-même en français cette première œuvre.  
<sup>5</sup>*Œuvres complètes I*, op. cit., p. lvi.

DEUXIEME PERIODE : 1922-1940

Julien Green		Julien Green
William Blake (LD)	1923	Premières œuvres en langue française
« traduit à la même époque, sans doute simultanément » (LD, p. 23)	→	Première publication française : William Blake (LD) ; une nouvelle version fera partie de <i>Suite anglaise</i> (1926)
Christine (LD)	1924	Christine (LD)
N.B. : Nouvelle commencée en anglais, reprise en français, puis auto-traduite en anglais en 1925.	←	
	1924	Pamphlet contre les catholiques de France
	1926	Mont-Cinère
	1927	Adrienne Mésurat
« non traduit, mais William Blake et Charlotte Brontë and her Sisters ont été publiés dans <i>The Virginia Quarterly Review</i> » (LD, p. 393)	←	Suite anglaise
	1929	Léviathan

C'est de retour des Etats-Unis que Julien Green commence non seulement à publier ses premières œuvres en français, mais également à être, très vite, reconnu comme un écrivain majeur. *Mont-Cinère*, l'œuvre qui le fait véritablement connaître se déroule aux Etats-Unis. On a voulu voir des influences anglo-saxonnes chez Julien Green. Celui-ci s'en défend :

Il y sur moi un malentendu incessant. J'ai souvent passé aux yeux des Américains pour un français, je passe aux yeux des Français, mais avec plus de raison, pour un Américain. On s'étonne que j'écrive en français. Un éditeur m'a demandé si j'écrivais d'abord en anglais, pour traduire ensuite en français. J'écris le français parce que j'ai reçu une éducation française et que le français est devenu pour moi une habitude de l'esprit.<sup>6</sup>

L'accueil de la critique est d'emblée enthousiaste, et l'on notera au passage que Gabriel Marcel dans un article assignait à l'auteur — la formule mérité d'être relevée — une « fonction médiatrice » entre deux littératures<sup>7</sup>. Les interférences décelées sont de plusieurs ordres,

<sup>6</sup>Souligné par nous. Julien GREEN, *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 1019-20. Voir Julien GREEN, *Œuvres complètes I*, op. cit., pp. 1090-92.

on le voit, toutes cependant dérivent d'une idée centrale : l'auteur est un écrivain bilingue, au sens fort du terme, dans la mesure où ce bilinguisme influence plus ou moins profondément le contenu de son œuvre. On peut apprécier diversement la justesse des différents points de vue émis par les critiques comme par Julien Green lui-même. Il n'est cependant pas interdit de se poser la question de savoir si Julien Green est véritablement un écrivain bilingue.

De son retour en France en 1922 jusqu'à son nouveau départ pour les Etats-Unis au début de la Seconde guerre mondiale, la réponse est non, du point de vue purement quantitatif : Julien Green n'écrit rien directement en anglais durant cette période, il se limite à quelques très rares auto-traductions. Lorsque la guerre éclate, le forçant à revenir à nouveau aux Etats-Unis pour une durée indéterminée, l'activité littéraire de Julien Green prend dès lors une tournure particulière. Voici tout d'abord ce qu'indique la bibliographie bilingue de la fin du *Langage et son double* pour cette période :

TROISIEME PERIODE : 1940-1945

<i>Memories of Happy Days</i>	1942	Non traduit, sauf des extraits dans New York, Harper, Londres, Dent.
		<i>Le langage et son double</i> , traduit par Julien Green

Une seule entrée ! Ces extraits, d'ailleurs, nous sont présentés de la manière suivante :

Ces trois fragments ont été traduits en 1942, ils sont inédits en français comme tout le reste de ce livre. Ayant commencé un récit en français, *Quand nous habitons tous ensemble*, Julien Green décida d'écrire en anglais son autobiographie, puisqu'il se trouvait en Amérique pour la durée de la guerre. Il devait être mobilisé dans l'armée de son pays. Le livre anglais fut tout différent de ce qu'il avait commencé en français. L'auteur s'en explique dans deux des textes publiés dans ce livre, *My First Book in English* et *An Experiment* ... Paru en Amérique chez Harper en 1942 et à Londres chez Dent and Sons en 1944, *Memories of Happy Days* recevra plusieurs prix dont le « Book of the Month ».

Voilà qui est de nature à éveiller la curiosité plutôt qu'à satisfaire. En consultant le *Journal* de Julien Green pour la période considérée — *Devant la porte sombre* (1940-1942) et *L'Œil de l'irregan* (1943-1945) — on peut y lire notamment :

16 septembre [1944]. — ... Simplement pour *tenir*, je me suis contrant de continuer la traduction de *Memories of Happy Days* en français. A tout coup, je suis arrêté par des difficultés sans *nombre*. Elles se réduisent pourtant à ceci : ma vraie personnalité ne peut guère s'exprimer qu'en français ; l'autre est une personnalité d'emprunt et comme imposée par la langue anglaise (et pourtant sincère, c'est là le bizarre de la chose). Cette personnalité d'emprunt, je ne puis la faire passer en français que fort malaisément : elle ne *semble* pas tout à fait vraie. « Je suis moins naïf que ça », suis-je sans cesse tenté de me dire en relisant mon livre en anglais.<sup>8</sup>

Ecrire en anglais, c'est revêtir une « personnalité d'emprunt ». Seules les exigences du moment expliquent ce passage à l'écriture dans l'autre langue. De ce point de vue, Julien Green est bien moins écrivain bilingue que ne l'ont été Nabokov ou Beckett. La boucle fut bouclée avec la parution de deux livres bilingues :

QUATRIÈME PERIODE : après 1945

<i>Langage and its Shadow</i>	1985	<i>Le Langage et son double</i>
	1991	<i>L'Homme et son ombre</i>

En effet, que représentent-ils par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Julien Green ? Une part quantitative somme toute modeste, bien que loin d'être négligeable. Ils regroupent pratiquement l'ensemble des écrits de langue anglaise de l'auteur, la plupart remontant à la période 1940-45. Mais leur importance qualitative est de loin la plus remarquable : *Le Langage et son double* est un livre admirable qui aborde dans toute sa complexité le problème du bilinguisme pour un écrivain, et si *L'Homme et son ombre* abandonne ce terrain, du moins directement, les deux ouvrages additionnés sont un reflet assez fidèle de l'activité de l'écrivain pendant la Seconde Guerre mondiale et viennent ainsi parachever la recension des textes de l'auteur, afin que rien ne reste isolé ou oublié. Paradoxalement, c'est l'écrivain dont l'œuvre bilingue est la moins étendue — Xavier Galmiche parle dans son cas de « bilinguisme circonstanciel »<sup>9</sup> — qui permet de mieux

poser le problème du bilinguisme d'écriture. Ni Nabokov, ni encore moins Beckett, tant il est resté secret sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres n'ont abordé cette question, à notre connaissance du moins, de manière aussi pénétrante.

L'interrogation sur le bilinguisme, qui constitue comme la clé de voûte du *Langage et son double*, a toujours été présente chez Julien Green, comme le fait ressortir avec suffisamment de clarté son *Journal* ou son *Autobiographie*. Mais sans doute n'a-t-elle jamais été aussi forte qu'au moment où, pour la première fois, ainsi que l'indique l'entrée de *Devant la porte sombre* du 21.07.40, Julien Green entrevoit la nécessité d'abandonner la langue française en tant que langue d'écriture. Lors de ses études à l'Université de Virginie, écrite en anglais n'était pas la marque d'un quelconque renoncement à la langue française. C'est la situation inverse en 1940, mais le renoncement ne durera que ce que durera la guerre.

Il reste par conséquent, volontairement ou involontairement, un « non-dit » de taille dans *Le Langage et son double*. En effet, son auteur nous parle du doublement qu'implique le bilinguisme, mais ne signale nulle part le rejet de son double anglais, du moins du sentiment d'inconfort ressenti lorsqu'il écrit en anglais — qui met un terme pour toujours à sa carrière d'écrivain de langue anglaise. La réponse se trouve, il est vrai, quelque part dans son œuvre. Il suffit de chercher. Mais cela signifie-t-il que la parution récemment de ces écrits bilingues marquait une réconciliation avec ce double d'emprunt ? Quelle que soit la réponse à cette question, il n'en demeure pas moins que l'on doit tenir compte de ces éléments en examinant les textes auto-traduits de Julien Green.

### 3.1.2. Vladimir Nabokov

Si l'on peut parler à propos de Julien Green de bilinguisme d'écriture circonstanciel, il ne saurait raisonnablement en être question pour Nabokov. L'œuvre de cet auteur se déploie en effet sur au moins quatre grands axes : celui du bilinguisme d'écriture (écrivain de langue russe, puis de langue anglaise) ; celui de l'auto-traduction (cette partie de son œuvre est considérable), celui de la traduction « proprement dite » (Nabokov a effectué de nombreuses traductions *allographes*), celui de la théorie de la traduction (aboutissement de son expérience de la traduction, tant allographe qu'auctoriale. Si l'on se re-

<sup>8</sup> *Ceil de l'ouragan, Œuvres complètes. Tome IV*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 807. Voir les entrées des 21.07.40, 25.07.40, 20.09.40 et 4.09.44.

<sup>9</sup> Voir Julien GREEN, *Œuvres complètes. Tome VI*, éd. Xavier GALMICHE et al., Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1990, pp. 1877-1882.

porte aux données fournies par Jane Grayson dans son étude (op. cit.) on peut en effet aboutir à la bibliographie suivante :

PREMIERE PERIODE : 1920 — 1940

TRADUCTIONS		Ecrits	
TRADUCTIONS I : d'autres auteurs	ROMANS en langue russe		
1. <i>Nikolka Persik</i> , etc. F → R <sup>10</sup> 1922, 1927, 1928.	1. <i>Matshen'ka</i> (1926) 2. <i>Koro', dama, vaker</i> (1928)		
2. <i>Anyia v strane sbudes E → R</i> ( <i>Alice in Wonderland</i> ) 1923	3. <i>Soghadatai</i> (1930) 4. <i>Zabchita Lashina</i> (1929-30)		
3. <i>Dans le désert du monde...</i> , etc. R → F 1937	5. <i>Pantig</i> (1931-2) 6. <i>Camera Obscura</i> (1932-3)		
TRADUCTIONS II : de ses romans	7. <i>Orkhopanie</i> (1934) 8. <i>Priglasenie na kazyi'</i> (1935-6)		
R → E	9. <i>Dar</i> , (1937-8)		
a) sans l'intervention de Nabokov :	PIECES en langue russe		
1. <i>Camera Obscura</i> , 1936	1. <i>Sobytiie</i> (1938)		
2. Nouvelles: 1932, 34, 39	2. <i>Isobriteniie Val'sa</i> (1938)		
b) auto-traduites sans collaboration	NOUVELLE en langue française		
1. <i>Despair 1</i> , ( <i>Orkhopanie</i> ) 1937	1. <i>Mademoiselle O</i> (Paris, 1938)		
	ROMAN en langue anglaise		
2. <i>Langher in the Dark 1</i> , ( <i>Camera Obscura</i> ) 1938	1. <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> , (1939)		

Ce tableau fait apparaître plusieurs phases : une première phase (1920-1938) où la seule langue d'écriture est le russe. Parallèlement, de 1920 à 1937, la langue traduisante est d'abord le russe (à partir du français et de l'anglais : 1920-37), ensuite le français (1937). Ces traductions sont peu nombreuses, et seule la traduction en russe d'*Alice au pays des merveilles* dépasse le cadre de la simple nouvelle ou d'un nombre limité de poèmes. C'est en 1937 que la langue traduisante devient l'anglais (1937-1938). Fait remarquable, il s'agit aussi de la première auto-traduction de l'auteur, effectuée sur un roman, et non sur un écrit de moindre ampleur. Une deuxième phase apparaît dans les deux dernières années de cette période (1938-1939) : celle

<sup>10</sup>Dans l'ensemble de notre étude « F » signifie « français », « R », « russe », « E », « anglais », la flèche indiquant dans quelle direction s'effectue la traduction.

d'un changement de langue d'écriture : c'est tout à tour le français (un seul exemple, la nouvelle *Mademoiselle O*), puis l'anglais (le roman *The Real Life of Sebastian Knight*) qui sont adoptés par l'écrivain. C'est le premier roman en langue anglaise de Nabokov, écrit en France avant le départ pour les Etats-Unis. La traduction semble ainsi avoir joué un rôle primordial dans son apprentissage d'écrivain bilingue (voire trilingue si l'on inclut *Mademoiselle O*). D'abord mécontent des imperfections de la première traduction d'un de ses romans en anglais, *Camera Obscura*, il décide dorénavant d'être son propre traducteur. Ce sont les premières publications de Nabokov en anglais. Une conclusion s'impose : plutôt que de partager l'œuvre de Nabokov en deux versants, celui de l'écriture en langue russe et celui de l'écriture en langue anglaise, un troisième domaine doit être ajouté, celui de l'(auto-)traduction, non moins essentiel.

DEUXIEME PERIODE : 1940 — 1977

TRADUCTIONS		Ecrits	
TRADUCTIONS I : d'autres auteurs	ROMANS en langue anglaise		
R → E			
1. Poèmes divers, 1944, 1945			
2. Roman: Lermontov, <i>A Hero of our Time</i> , 1958	1. <i>The Real Life of Sebastian Knight</i> , (1941)		
3. <i>The Song of Igor's Campaign</i> , 1960			
4. Pouchkine: <i>Engene Onegin</i> , 4 vol., 1964	2. <i>Bent Smister</i> , (1947)		
TRADUCTIONS II : de ses œuvres	2. <i>Bent Smister</i> , (1947)		
a) auto-traduites en collaboration			
R → E	Romans		
1. <i>Invitation to a Beheading</i> ( <i>Priglasenie na kazn'</i> ), 1959 ♦ <sup>11</sup>	3. <i>Lolita</i> , (1955)		
2. <i>The Gift</i> ( <i>Dar</i> ), 1963 ♦ /MS			
3. <i>The Defence</i> ( <i>Zabchita Lashina</i> ), 1964	4. <i>Pinh</i> , (1957)		
MS			
4. <i>The Eye</i> ( <i>Soghadatai</i> ), 1965 ♦			
5. <i>King, Queen, Knave</i> , ( <i>Koro', dama, vaker</i> ) 1968 ♦			
6. <i>Mary</i> ( <i>Matshen'ka</i> ) 1970 MG	5. <i>Pale Fire</i> , (1962)		
7. <i>Glory</i> ( <i>Pantig</i> ), 1971 ♦			

<sup>11</sup>Le signe ♦ représente Dmitri Nabokov; le nom des autres collaborateurs de Vladimir Nabokov apparaît sous forme d'initiales: MS (Michael Scammell), MG (Michael Glenny), PP (Peter Petzov), SK (Simon Karinsky).

R→E	Pièces	
	1. <i>The White Invention</i> , ( <i>Тьобренне Вал'са</i> ) 1966 ♦	6. <i>Ada or Ardor: A Family Chronicle</i> , (1969)
R→E	Nouvelles	
	contrairement à la période précédente (1920-1940), où peu de nouvelles avaient été traduites en anglais, de 1941 à 1975 un grand nombre de nouvelles le sont. (PP.3, SK. 1, ♦ : 25 1)	7. <i>Transparent Things</i> , (1972)
b) auto-traduites sans collaboration		8. <i>Look at the Harlequins !</i> (1974)
R→E	Romans	АУТБИОГРАФИЕ en langue anglaise
	1. ** <i>Dezpair 2</i> ( <i>Отчаяние</i> ), 1966	
	Autobiographie	E→R
	1. * <i>Drnyie berga</i> (1954)	1. <i>Conclusive Evidence: a Memoir</i> (USA: 1951) publié sous le titre <i>Speak: Memory: a Memoir</i> (1951)
R→E	Autobiographie	
	1. ** <i>Speak Memory: an Autobiography Revisited</i> , 1966	
	Romans	E→R
	1. <i>Lolita</i> ( <i>Лолита</i> ), 1967	

La part que représente la traduction et l'auto-traduction dans l'œuvre de Nabokov est donc considérable. Dans la période 1940-1977, celle où il acquiert la célébrité dans sa langue d'adoption, la part de l'(auto-)traduction *dépasse* même celle des écrits si l'on ne retient que les œuvres majeures que sont les romans, les pièces, et l'autobiographie. Vu la place occupée par la traduction dans l'activité littéraire de Nabokov, on ne s'étonnera pas de le voir échafauder, à partir de sa pratique, une théorie personnelle de la traduction. Cette théorie trouve son achèvement dans sa traduction d'*Engene Onguine*. Cet ouvrage aux proportions monumentales comporte à l'origine quatre volumes, dont trois regroupent les commentaires et l'index ! La pratique de l'auto-traduction, d'abord effectuée seule dans la période 1920-1940, s'allie à celle de la traduction allographe, puisque — autre trait marquant de la période suivante — Nabokov fait appel à des collaborateurs lorsqu'il décide de reprendre en 1959 — grâce au succès de *Lolita* — la traduction de ses œuvres russes. La forme que Nabokov donne à cette collaboration est à bien des égards remarqua-

ble : il leur demande en effet de fournir une traduction intermédiaire, aussi littéraire que possible, afin d'établir son auto-traduction définitive, qui constitue par conséquent à une révision auctoriale (Voir Jane Grayson, op. cit., p.8). Au centre de la méthode adoptée par Nabokov se trouve par conséquent un ensemble d'éléments qui permet de *décomposer* les différentes étapes du processus complexe que constitue l'élaboration d'une auto-traduction.

Quant à la vocation d'écrivain, si elle s'affirme très tôt, elle n'est pas naturellement portée vers la langue anglaise, comme certaines analyses le laissent entendre. C'est l'inverse qui est vrai, car rien ne permet de mettre en doute la sincérité de Nabokov lorsqu'il déclare dans sa postface de *Lolita* que ce fut un déshonneur de devoir abandonner le russe en tant que langue d'écriture : « My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English [...] ». Quand on lit Nabokov en anglais, il est somme toute difficile de parler de langue « de second ordre ».

Cette citation n'est pas sans rappeler celle où Julien Green parlait de l'anglais comme d'une « personnalité d'emprunt ». On aurait donc tort de considérer comme allant de soi le changement de langue d'écriture opéré par Nabokov. Nul doute en effet que sa maîtrise de la langue anglaise est remarquable, comme celle du français. Mais voir dans la consécration de l'œuvre en langue anglaise la confirmation des potentialités de l'« éducation plurilingue » de Nabokov est en grande partie un effet de perspective, qui occulte les difficultés extrêmes que représente le passage d'une langue d'écriture à une autre :

Mâtrisant parfaitement dès l'enfance l'anglais comme le français, c'est sans difficulté que j'aurais pu passer du russe à une langue étrangère pour les besoins de l'écriture si j'avais été, disons, Joseph Conrad, qui avant de commencer à écrire en anglais n'a laissé aucune trace dans la littérature de son pays natal (la Pologne), et qui dans sa langue d'adoption (la langue anglaise), a utilisé habilement des formules toutes faites.<sup>12</sup>

Des formules toutes faites (« *gotoye formuly* ») aux clichés il n'y a qu'un pas, et c'est alors un bien piètre éloge que de ne reconnaître

<sup>12</sup>Préface à *Drnyie berga*, (« Autres rivages ») in Jane GRAYSON, op. cit., p.182. Traduction du russe effectuée par nous.

comme qualifié à un écrivain, en matière de style, que l'aptitude à aligner des poncifs, fut-ce « habilement » ! Mais la distinction essentielle introduite par Nabokov est celle-ci : soit l'auteur reprend pour forger son style des formes déjà présentes dans la littérature d'adoption, qui forme ainsi une voix collective, anonyme dans sa multiplicité, et dans ce cas il ne fait pas, à vraiment parler, œuvre créatrice originale, il se contente de reprendre les « mots de la tribu ». Mais il est une forme supérieure de l'œuvre littéraire qui consiste à ajouter, pourrait-on dire, une voix à la tribu, une *écriture* singulière à une littérature donnée. C'est ce que semble sous-entendre la suite de la citation précédente extraite de la préface de *Дрыгі берэг*, qui est, notons le au passage, la première fois depuis l'adoption de la langue anglaise comme langue d'écriture que Nabokov se remet à écrire en russe (en l'occurrence en *s'auto-traduisant*).

Autrement dit les critiques sans indulgence que Nabokov s'adresse à lui-même quant à son maniement de la langue anglaise ont une tout autre portée que celle que l'on serait tenté de leur attribuer de prime abord. En dernière analyse Nabokov semble convaincu que le style qu'il a forgé à partir des ressources de la langue anglaise à l'image du style qu'il avait façonné en russe n'a jamais égalé, du moins à ses yeux, son modèle. Le double serait-il toujours imparfait ? On le voit, passer d'une langue à l'autre pose bien plus de problèmes que l'on pourrait à première vue penser, même (et surtout ?) dans le cas d'une maîtrise exceptionnelle de la langue d'adoption.

### 3.1.3. Samuel Beckett

On s'est souvent interrogé sur les raisons qui ont poussé Samuel Beckett à changer de langue d'écriture. Une première hypothèse, rarement reprise, est celle avancée par Deirdre Bair : « L'impossibilité de trouver un éditeur anglais pour *Watt* fut sans doute l'un des motifs principaux qui persuadèrent Beckett d'écrire directement en français, s'il voulait espérer établir jamais sa réputation d'écrivain. »<sup>13</sup> Ne pouvant plus être publié en anglais, Samuel Beckett aurait donc bel et bien été mis en demeure — contre toute attente de sa part — de franchir le pas et de se mettre à écrire en français ou de cesser d'être écrivain. Nous serions en fait en présence à *la fois* d'un auteur ayant

— sous la contrainte — abandonné une langue d'écriture pour une autre, et d'un auteur ayant partagé ses efforts et ses centres d'intérêts entre deux langues. Si l'on prend pour donnée initiale cet abandon forcé de la langue anglaise, le choix de la langue française par Samuel Beckett devient moins surprenant.

C'est en effet de l'étonnement que l'on trouve souvent dans les articles et les ouvrages qui sont consacrés à cet auteur : pourquoi ce changement de langue d'écriture ? Et l'on cite alors une ou plusieurs des réponses souvent énigmatiques que Beckett a pu donner sur le sujet et que Ruby Cohn énumère de manière détaillée, sinon exhaustive<sup>14</sup>. Deirdre Bair nous dit qu'au milieu de l'année 1946, alors que Samuel Beckett a été contraint pour des raisons « financières et personnelles » de retourner en Irlande, il lui serait venu une révélation au cours d'une longue marche dans la campagne irlandaise<sup>15</sup>. Cette vision concerne la forme à donner à l'œuvre *indépendamment* de la langue d'écriture. C'est le moment où surgissent, en français, *Malloy*, *Malone Meurt*, *L'Innommable*. Le changement de langue s'effectue donc *en même temps* que se produit un tournant dans l'œuvre de Beckett indépendamment de la langue utilisée. Il s'agit en somme d'un *double* tournant, puisque l'auteur se met alors, en français, à produire une œuvre renouvelée par cette vision.

Que le changement de langue ne soit pas à la *source* de ce changement d'orientation de l'œuvre, cela est dit clairement par Deirdre Bair, même au moment où les éditeurs adhésaient une fin de non recevoir à ses œuvres en anglais et qu'il ne pensait pas encore à écrire dans une autre langue. Mais on peut également raisonnablement penser que le changement de langue d'écriture s'inscrit *dans* ce changement d'orientation de l'œuvre de deux manières. La première intéresse directement la langue, la deuxième l'œuvre proprement dite. Voilà ce que dit Hugh Kenner à ce propos :

[Samuel Beckett's] English fictions, subsequent to *Watt*, are arrived at by translation from a French original. The French texts, moreover, far from serving as intermediate drafts, are accorded autonomous status and published in France, normally before the work of making the English version has even begun. So every Beckett work has a dual aspect and a dual life, it being impossible

<sup>13</sup>Deirdre BAIR, « La vision, enfin », trad. F. Sauzey, in *Cahier de l'Hermès: Samuel Beckett*, Tom BISHOP, Raymond FEDERMAN, eds., Paris : Le Livre de Poche (Éditions de l'Herne 1976), p. 67.

<sup>14</sup>Voir Ruby COHN, « The Weakening Strength of French », in *Back to Beckett*, Princeton : Princeton University Press, 1973, pp. 58-9.

<sup>15</sup>Deirdre BAIR, op. cit., p. 70.

that the nuances of the two versions should accord. How the French originals strike French readers an alien cannot guess — beyond the fact that critics seem not to take exception to details of usage — but indisputably the English versions arrived at by this process constitute something new in English prose!<sup>16</sup>

Beckett utiliserait donc son *double* pour écrire aussi bien en français qu'en anglais. En français, car il s'agit d'une « personnalité d'emprunt », mais non pas double négatif, dérangeant et abandonné dès que possible, comme dans le cas de Julien Green, double au contraire positif, qui lui sert de *cravat* pour l'écriture. Le français lui fournit en effet le style épuré, « sans style », qu'il recherchait du fait de la mise à distance que représente le choix d'une langue étrangère comme langue d'écriture. Ainsi s'expliqueraient en grande partie les « interférences » d'une langue sur l'autre. Ce travail de distanciation est perceptible avant le changement de langue d'écriture, notamment dans *Wait*, où le français « contamine » déjà l'anglais. Inversement, une fois que Beckett a trouvé par le biais du français le style qui lui semble le plus conforme à l'expression de son œuvre, c'est le français qui devient la première langue d'écriture, l'anglais étant « contaminé » par le français mais d'une autre façon que pour *Wait*, écrit directement en anglais. Le tableau bibliographique qui suit prend pour centre ordonnateur ce doublement de l'écriture :

PREMIERE PERIODE : 1929 — 1945

Date de composition	Date de publication et traduction
1929 — <i>Whoroscope</i> (poème)	Publié en 1930
1930 — <i>Proxit</i>	Publié en 1931
1932 — <i>Dream of Fair to middling Women</i>	Publié après sa mort en 1993 — non traduit
1933 — <i>More Pricks than Kicks</i>	Publié en 1934 — traduit par Edith Fournier sous le titre <i>Bande et sarabande</i> en 1994.
1935 — <i>Murphy</i>	Publié en 1938
1939 — Auto-traduction de <i>Murphy</i> en français.	Publié en 1947
1942-1944 — <i>Wait</i>	Publié en 1953 — auto-traduction publiée en 1968

<sup>16</sup>Hugh KENNEDY, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Londres : Thames and Hudson Ltd, 1988, pp. 83-6.

La célébrité de Samuel Beckett est telle que l'on a du mal à se représenter aujourd'hui les difficultés qu'il a dû affronter au début de sa carrière. On peut s'en faire une idée en consultant, par exemple, la biographie que Deirdre Bair<sup>17</sup> lui a consacrée. Difficultés matérielles notamment, car il ne connaît une notoriété suffisante pour vivre de sa plume que dans sa deuxième langue d'écriture, et ce tardivement, en 1953 (Samuel Beckett est né en 1906) grâce au succès rencontré par *En attendant Godot* et la *Trilogie*. Les éditeurs jugent en effet *impublishables* ses textes anglais. Il essaye alors d'écrire directement en français, mais uniquement des textes courts. Samuel Beckett ne s'estime en effet pas suffisamment maître de la langue française pour en faire sa langue d'écriture pour des textes d'une certaine ampleur. C'est alors qu'il commence à se traduire lui-même, et c'est la traduction de *Murphy*, effectuée en collaboration avec son ami Alfred Péron (traduction que Beckett terminera seul après la guerre et qu'il publiera en 1947).

On voit donc toute l'importance que revêt cette première tentative d'auto-traduction : sans elle, l'œuvre originale risque de rester au fond d'un tiroir. La traduction ne se contente pas de prolonger l'œuvre, elle en est la condition d'existence. *Murphy* F marque également le début du doublement de l'œuvre : jusque là, à part quelques poèmes et quelques textes de critique littéraire on ne peut pas encore parler de bilinguisme d'écriture chez Samuel Beckett. Ce doublement n'apparaît véritablement qu'à partir de *Murphy*. En effet, si l'on se tourne vers les autres œuvres de cette période, *Dream of Fair to middling Women* n'est publié qu'après sa mort (c'était la volonté de l'auteur, qui aurait même préféré qu'on ne l'œuvre ne soit pas du tout publiée) ; *More Pricks than Kicks* a bien été publié du vivant en 1934, mais l'absence d'une auto-traduction signifie que l'auteur tient l'œuvre pour trop mineure pour mériter d'être traduite.

Cette partie de l'œuvre de Beckett — c'est-à-dire celle où la seule langue d'écriture est l'anglais, (si l'on exclut le début d'auto-traduction de *Murphy*) — est par conséquent peu connue. Ses œuvres majeures vont en fait être écrites directement en français. Si *More Pricks than Pricks* et *Murphy* a pu finalement trouver un éditeur en langue anglaise, *Wait* ne sera publié qu'en 1953. Œuvres jugées mineures par Samuel Beckett, *Dream* et *More Pricks* sont néanmoins d'un grand intérêt du

<sup>17</sup>Deirdre BAIR, *Samuel Beckett*, trad. Léo Dilé, Paris : Fayard, 1979 (1978).

point de vue des interférences d'une langue sur l'autre. Si pour Nabokov *Ada* est une sorte d'aboutissement où l'entrecroisement des langues à la part belle, pour Beckett cette forme d'écriture plurilingue est un point de départ. *Dream of Fair to middling Women* et *More Pricks than Kicks* contiennent effectivement un mélange de langues dans l'écriture qui n'est pas sans rappeler *Finnegans Wake*, ce qui rend particulièrement ardue toute traduction. Toujours est-il que cet entrecroisement disparaît sous cette forme après *Dream* et *More Pricks*. Textes méconnus, ils présentent cependant un grand intérêt au regard de l'œuvre de Samuel Beckett : « L'œuvre la plus ancienne de Samuel Beckett que le lecteur français connaisse depuis que l'auteur l'a traduite en 1947, c'est le roman *Murphy*, écrit entre 1934 et 1937, publié en 1938, où déjà une évolution s'est produite dans l'écriture. *Bande et sarabande*, où l'on trouve les germes de toute l'œuvre future, permet aujourd'hui au lecteur français de découvrir l'étape précédente: les racines mêmes de l'activité créatrice du grand écrivain<sup>18</sup>. Autrement dit un changement de langue n'est pas à concevoir de manière statique, comme une simple correspondance d'une langue à une autre. Il s'inscrit, pour un écrivain, dans le cadre d'une œuvre soumise à ses évolutions propres susceptibles de se déployer sur deux langues à la fois.

#### DEUXIEME PERIODE : 1945 — 1954

Dans cette deuxième période, seule langue d'écriture, le français :

Date de composition	Date de publication et d'auto-traduction
1945 — <i>Mercier et Camier</i> , premier roman écrit en français, version remaniée du roman <i>Les Bosquets de Bondy</i> , laissé inachevé.	Publié en 1970 — auto-traduction 1974
1945-1946 — <i>Novelles</i> (« La Fin », « L'Expulsé », « Le Calmant », « Premier Amour »)	Publiées dans <i>Novelles et Textes pour rien</i> 1955 — auto-traduction 1973 <i>The Expelled and Other Novellas</i> — à l'exception de <i>Premier amour</i> , 1970 — auto-traduction 1970.
1947 — <i>Eleutherda</i> , première pièce écrite en français.	Seule œuvre française que Samuel Beckett ait refusé de voir publiée, et par conséquent, non auto-traduite. 1947 — Parution de l'auto-traduction <i>Murphy E.</i>

<sup>18</sup>Edith FOURNIER, préface à Samuel BLOKETT, *Bande et sarabande*, trad. Edith FOURNIER, Paris : Editions de Manuit, 1994, p. 16.

1947-1949 — <i>Molloy</i>	Publié en 1950 — et donc première œuvre publiée directement écrite en français Publié en 1951
— <i>Malone meurt</i>	
— <i>En attendant Godot</i>	Pièce publiée en 1952, première : 1953
— <i>L'Innommable</i>	
1949-50 — traduction de <i>Mexican Poetry</i>	
1950 — <i>Textes pour rien</i> (voir supra entrée 1945-46)	Publié en 1953 — Publication cette même année de <i>Wait E.</i> (1942-4), c'est-à-dire première publication d'un texte anglais depuis <i>Murphy</i> en 1938. L'année 1953 voit donc aussi la publication de la <i>Trilogie</i> et d' <i>En attendant Godot</i> , et le retour vers l'anglais de Beckett par l'intermédiaire de l'auto-traduction, cette fois-ci dans l'autre sens, avec <i>Waiting for Godot</i> , publié en 1954 et <i>Molloy E.</i>

L'année 1953 voit du jour au lendemain la consécration de Samuel Beckett grâce au succès inattendu d'*En attendant Godot*. D'où la nécessité de l'auto-traduire pour empêcher la parution d'une traduction déficiente, selon James Knowlson<sup>19</sup>. Mais une autre chronologie du retour à l'anglais par le biais de l'auto-traduction a été proposée, notamment par Brian T. Fitch : « It was during the summer months of 1950, during his stay in Ireland to be with his dying mother, that he set about the arduous task of translating passages of *Molloy* and *Malone Meurt* into English. It is significant that he had not yet typed up the original French manuscript of *L'Innommable* when he began to translate the first two volumes of the trilogy »<sup>20</sup>. Quoiqu'il en soit, l'achèvement de la *Trilogie* marque une impasse pour Samuel Beckett, puisqu'il écrit en mai 1953 : « Since 1950 [ ] have only succeeded in writing a dozen very short abortive texts in French [the « Textes pour rien »] and there is nothing whatever in sight » (Cité par James Knowlson, op. cit., p. 358). La réutilisation de l'anglais au travers de l'auto-traduction n'en est que plus frappante.

#### TROISIEME PERIODE : 1954 — 1990

Dans cette troisième et dernière période l'écriture et l'auto-traduction s'effectuent dans les deux sens, et d'une manière dont il n'est

<sup>19</sup> Voir James KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York :

Simon & Schuster, 1996, p. 359.

<sup>20</sup>Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., p. 9.

pas toujours aisé de discerner la logique, d'où la nécessité de distinguer plusieurs cas de figures. Il faut attendre 1954 pour que Beckett se remette à écrire en anglais — soit après une interruption d'environ neuf ans, interruption qui aurait pu être définitive (voir Brian T. Fitch, op. cit., p. 7). Et encore, il s'agit d'une tentative en partie avortée, ainsi que le laisse clairement entendre son titre :

1954 — <i>From an Abandoned Work</i> Retour à l'écriture en anglais : 13 pages d'un début de roman inachevé.	Publié en 1956 Auto-traduit en 1967 sous le titre <i>D'un ouvrage abandonné</i> .
--	--

1956 — auto-translation de <i>Malone meurt</i> — <i>Fin de partie</i>	Publication de <i>Malone Dies</i>
— <i>All That Fall</i> , pièce radiophonique	Pièce publiée en 1957
1957 — auto-translation de <i>Fin de partie</i>	Publication de <i>Fin de partie</i> et de <i>All that Fall</i>
— auto-translation de <i>L'Innommable</i>	Publication de l'auto-translation <i>Tous ceux qui tombent</i> ( <i>All that Fall</i> ).
1958 — <i>Krapp's Last Tape</i>	Pièce publiée la même année, ainsi que les auto-translations <i>Endgame</i> ( <i>Fin de partie</i> ), <i>The Unnamable</i> ( <i>L'Innommable</i> ), et la traduction <i>Mexican Poetry</i> .

*All that Fall*, 1956 : Deuxième tentative de retour à l'écriture en anglais, cette fois-ci réussie, et qui se répètera de manière à faire apparaître une tendance significative, ainsi que le fait remarquer Pascale Casanova : « Mis à part ses premières pièces, *En attendant Godot* [...] et *Fin de partie* [...], toutes les pièces de théâtre de Beckett seront d'abord écrites en anglais et, ensuite seulement, pour la plupart, traduites en français »<sup>21</sup>. Il faut d'autant plus insister sur ce fait qu'il risque fort de passer inaperçu si l'on ne fait que constater le passage d'une langue à l'autre sans se demander si une telle alternance tient au hasard des circonstances ou à des causes plus profondes. Mais ce qui apparaît le plus clairement en établissant une telle bibliographie, c'est naturellement la place majeure qu'occupe ce que l'on serait tenté d'appeler l'œuvre d'auto-translation venant redoubler — au propre comme au figuré — l'œuvre « proprement dite » : même le manque d'une version auto-traduite est en soi chargé de sens.

<sup>21</sup> Pascale CASANOVA, *Beckett l'ubriquant*, Paris : Seuil, 1997, p. 157. Pas « toutes les pièces » : il y a quelques exceptions, que relève P. Casanova elle-même.

1959 — <i>Embers</i> (pièce radiophonique) — <i>Comment c'est</i>	publiée la même année. Auto-translations: <i>La Dernière bande</i> ( <i>Krapp's Last Tape</i> ) et <i>Cendres</i> ( <i>Embers</i> )
1961 — <i>Happy Days</i>	Pièce publiée la même année. Publication de <i>Poems in English</i> et <i>Comment c'est</i> .
1962 — <i>Words and Music</i> (pièce radiophonique)	Publication la même année. Auto-translation <i>Paroles et musique</i> publiée en 1966.
1963 — <i>Play</i>	Publié en 1964. Publication de l'auto-translation <i>Oh les beaux jours</i> ( <i>Happy Days</i> ), et de <i>Cascando</i> (versions française et anglaise).
Auto-translation <i>How It Is</i> ( <i>Comment c'est</i> ).	Publication en 1964.
<i>Film</i>	Publication de <i>Play, How It Is</i> (A-1), et de l'auto-translation <i>Comédie</i> ( <i>Play</i> ).
1964 — Réalisation de <i>Film</i> avec comme acteur Buster Keaton	Pièce publiée en 1967, après son auto-translation <i>Va et vient</i> en 1966.
1965 — <i>Come and Go</i>	Auto-translation <i>Dis Joe</i> publiée la même année. Autres parutions cette année-là: <i>Va et vient</i> (A-1), <i>Paroles et musique</i> (A-1), <i>Assez, Bing</i> .
1966 — <i>Eh Joe</i> (pièce pour la télévision)	1967 — Publication de <i>Film, Come and Go, D'un ouvrage abandonné</i> (A-1), <i>Poèmes</i> (recueil de poèmes en français), <i>Stories and Texts for Nothing</i> (auto-translation de <i> Nouvelles et Textes pour rien</i> , voir supra entrées 1945-6 et 1950), <i>Enough</i> (auto-translation de <i>Assez</i> ), <i>Ping</i> (auto-translation en anglais de <i>Bing</i> ).
1966-70 — <i>Le Dépeupleur</i>	1968 — Publication de l'auto-translation <i>Wart</i> .
	1969 — Publication de <i>Sans</i> (1945)
	1970 — Publication de <i>Mercier et Camier</i> (1945), de la nouvelle <i>Premier amour</i> (1945, voir supra), de l'auto-translation de <i>Sans</i> sous le titre <i>Lessness. Le Dépeupleur</i> parait.
1971 — <i>Le Dépeupleur</i> auto-traduit sous le titre <i>The Last Ones</i> .	1972 — <i>Not I</i> (Théâtre)
	1972 — Parution de <i>The Last ones</i> .
	1974 — <i>That Time</i> (Théâtre)
	1976 — <i>Foires</i> , 1 à 5, suivies de <i>Pour Finir encore</i> ; de <i>Au loin un oiseau</i> ; de <i>Se voir</i> .
	1976 — <i>Foofahls</i> (Théâtre)
	1978 — Auto-translation <i>Pas moi</i> ( <i>Not I</i> )
	1978 — Auto-translation <i>Pas</i> ( <i>Foofahls</i> )
	1980 — parution de <i>Company</i>
1979 — <i>Company</i>	1985 — parution de l'auto-translation <i>Compagnie</i> .

A *From an Abandoned Work* datant de 1954, première tentative avortée de revenir à l'anglais comme langue d'écriture pour la prose, répond donc à vingt-cinq ans de distance une tentative menée à son terme, *Company*. Il existe une autre manière d'établir une chronologie :

en prenant comme point de référence le dernier roman écrit en anglais par Beckett, à savoir *Watt*, c'est à trente cinq ans de distance qu'il faut alors se placer, preuve s'il en est qu'il faut se montrer prudent dans la recherche de symétries trop flagrantes. Ce retour à la « prose anglaise » n'en est pas moins révélateur<sup>22</sup>.

1980 — <i>Mal vu mal dit</i> (Prose)	1981 — parution de <i>Mal vu mal dit</i>
1981 — <i>Rockaby</i> (Théâtre)	
1981 — <i>Ohio Impromptu</i>	
1981 — <i>A Piece of Monologue</i>	
1982 (?) — <i>Worstward Ho</i> (Prose)	1982 — <i>Catastrophe</i> (Théâtre)
	1982 — Auto-translation <i>Cette fois</i> ( <i>That Time</i> )
	1982 — Auto-translation <i>Berceuse</i> ( <i>Rockaby</i> )
1985 (?) — <i>Soubresauts</i> (Prose)	1983 — Publication de <i>Worstward Ho</i>
	1985 — parution de l'auto-translation <i>Compagnie</i> (voir supra).
	1989 — Parution de <i>Soubresauts</i>
1990 — Mort de Samuel Beckett	
	1991 — Parution de <i>Cap au pire</i> ( <i>Worstward Ho</i> ), traduction Edith Fournier.
	1993 — Parution de <i>Dream of Fair to Middling Women</i> (1932)
	1994 — Parution de <i>Bande et sarabande</i> ( <i>More Pricks than Kicks</i> , 1934), traduction Edith Fournier.
	1995 — Parution de <i>Eleutheria</i> (1947), pièce en français, après la parution d'une traduction en langue anglaise contre la volonté de l'auteur <sup>23</sup> .

Au regard du bilinguisme d'écriture, le cas de Beckett est unique, dans la mesure où l'auto-translation dans les deux sens s'applique à pratiquement l'ensemble de l'œuvre. Cela ne veut pas dire pour autant

<sup>22</sup> Voir notamment Joseph LONG, « Beckett et *Compagnie* », in Revue « Palimpsestes » N°9, *La lecture du texte traduit*, éd. Michel Morel, publié avec le concours de l'Université de Nancy II, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, et James KNOWLSON, op. cit., pp. 574-576.

<sup>23</sup> L'ensemble de cette bibliographie (ainsi que les autres) ne vise pas à l'exhaustivité, mais à faire ressortir le mouvement d'ensemble d'un problème. Pour combler des lacunes éventuelles, on se reportera à James KNOWLSON, op. cit. et Samuel Beckett, Numéro spécial (hors-série), *Revue d'esthétique*, Toulouse: Editions Privat, 1986.

qu'il faille isoler des autres écrivains bilingues tels que Vladimir Nabokov, bien au contraire : c'est d'une même problématique qu'il s'agit.

### 3.2. Une traduction décentrée : le cas de *Lolita R*

Le décentrement est inscrit au cœur de la traduction auctoriale par nature. Non qu'elle le soit nécessairement au regard d'une doxa traduisante — le cas de Julien Green en atteste. Le texte auto-traduit prend souvent un aspect semblable en tous points à une traduction allographe — à l'auctorialité près. Le point essentiel est cependant ailleurs : dans le fait qu'à tout moment l'écrivain peut s'écarter de ce que l'on est en mesure d'attendre d'une traduction doxale particulière. La traduction auctoriale est donc toujours *en partance* transdoxale, même si elle n'use pas de cette liberté en général interdite à la traduction allographe. Le texte auto-traduit est donc un espace particulier que l'on aurait tort de réduire à la question de la dichotomie primitive opposant traduction et écriture comme deux domaines exclusifs l'un de l'autre. Le cas de *Lolita R* illustre bien, nous semble-t-il, l'intérêt de se placer d'un autre point de vue.

Lorsqu'en 1967 Vladimir Nabokov fait paraître en russe *Lolita R* (par commodité afin de distinguer des titres identiques dans deux langues différentes, nous nous référons ainsi à *Lolita R*, comme à *Watt F* ou à *Watt E*, etc., le cas échéant) on aurait pu penser que cette traduction serait accueillie comme devant être placée sur le même plan que ses autres auto-traductions du russe vers l'anglais voire sur un plan supérieur, puisqu'il s'agissait d'une traduction effectuée dans la première langue d'écriture que l'auteur n'a échangée contre une autre que sous la contrainte des circonstances et au prix d'un déchirement. De ce point de vue, *Lolita R* est un retour remarquable à cette langue idéale d'avant l'exil : « Perhaps the fact that he was *once again writing Russian prose* — the translation of *Lolita* — had rebound a spring in his imagination. And at the end of the month he finished transposing into the language of his birth the novel that owed most to his adopted country »<sup>24</sup>.

<sup>24</sup>Brian BOYD, *Vladimir Nabokov: The American Years*, op. cit., p. 489, souligne par nous.

Dans sa postface à *Lolita* Nabokov ne dit-il pas : « None of my American friends have read my Russian books and thus every appraisal on the strength of my English one is bound to be out of focus »<sup>25</sup> ? Nabokov suggère par conséquent que l'on risque d'avoir une image faussée (« out of focus ») de son style en anglais si on ne le rapporte pas au sien en russe. Le double anglais étant inférieur au « moi » russe, la traduction de *Lolita* devrait, en tant que retour à la langue « majeure » de Nabokov, être particulièrement révélateur quant à l'évolution du style de l'écrivain dans cette langue après une longue interruption d'écriture « directe » en russe. C'est ce que commence par indiquer Jane Grayson<sup>26</sup>. Voilà qui s'accorde parfaitement avec le fait qu'une traduction autoritaire fasse texte. Mais Jane Grayson poursuit en perdant de vue, semble-t-il, cette spécificité de l'auto-traduction. C'est ce qui lui fait sans doute reléguer *Lolita* R dans une sorte de traduction non-texte : « As for the Russian *Lolita*, the style here bears such strong traces of English constructions that it cannot safely be treated as an autonomous piece of Russian. For this reason the two versions have had to be discounted in the analysis of the development of Nabokov's prose style »<sup>27</sup>. Autrement dit, il n'y a pas vraiment eu de véritable retour à la première langue d'écriture (contrairement à Beckett), ou plutôt, les auto-traductions ainsi réalisées ne font pas texte à part entière. Point de vue pour le moins paradoxal lorsque l'on pense qu'il s'agit d'une traduction opérée dans une langue, le russe, dans laquelle Nabokov excellait et dans laquelle il a pu se faire reconnaître comme grand écrivain. Par ailleurs, sur un plan théorique, il est difficile — sinon impossible — de dénier à une traduction autoritaire le statut de texte à part entière. *Lolita* R serait ainsi seulement traduction (?) — de surcroît *défective* du fait de l'infériorité négative de l'anglais sur le russe — et par conséquent pas tout à fait texte à part entière. On le voit, le texte est en quelque sorte invalidé en tant que traduction défective. Tout se passe comme si l'évaluation de *Lolita* R se décomposait en deux temps : l'auto-traduction réalisée par Vladimir Nabokov est-elle une « bonne » traduction ? Elle ne l'est pas. Cette traduction ne peut donc, par suite, faire véritablement texte dans la langue traduisante. Il est impossible

<sup>25</sup> Vladimir NABOKOV, *The Annotated Lolita*, ed. Alfred Appel Jr., New York: Vintage Books, 1991, pp. 316-17.

<sup>26</sup> Jane GRAYSON, op. cit., p. 192.

<sup>27</sup> Jane GRAYSON, op. cit., pp. 192-93. Souligné par nous.

de la considérer comme une version autonome en russe (« an autonomous piece of Russian »).

On se demande alors ce qui permet à Jane Grayson de conclure que *Lolita* R est une mauvaise traduction. Toute une série d'arguments sont avancés : en premier lieu, le fait que Nabokov lui-même ait exprimé le sentiment que la traduction était décevante car avec le temps la qualité de son russe s'était émue fautive d'avoir écrit directement dans cette langue. Il s'agit cependant d'impressions subjectives, insuffisantes en soi pour étayer un tel point de vue. L'argument majeur réside dans le *décentrement* que révèle cette traduction. C'est en fait un triple décentrement : la traduction est décentrée par rapport à la langue traduisante. Elle comporterait des traces de l'influence de l'anglais, ce qui aboutirait à des maladresses, un manque de naturel, un aspect étrange(?) (« un-Russian »)<sup>28</sup>. Ce décentrement (négatif) au regard de la langue se double d'un décentrement tout aussi négatif par rapport à ce que l'on est en mesure d'attendre d'une traduction (qu'elle soit allographe ou non) : « Some readers have drawn attention to actual grammatical mistakes, and one Soviet writer who has had access to an independent *ramizdat* translation of *Lolita* judges this greatly superior to Nabokov's own version. Readers who are in a position to compare Nabokov's Russian version with his English generally find the Russian linguistically inferior » (op. cit., p. 184). C'est enfin un décentrement (négatif), on l'a vu, par rapport à l'œuvre elle-même. *Lolita* R est, au mieux, à situer en marge des autres textes russes de Nabokov (« texte non autonome »). Le point de vue inverse existe, ainsi que le signale Jane Grayson, et c'est celui qu'adopte Brian Boyd dans sa biographie *Vladimir Nabokov. The American Years* (op. cit., 1991), ouvrage il est vrai ultérieur à celui de Jane Grayson (1977). Lui aussi rappelle le désenchantement manifesté par l'auteur, mais les conclusions tirées sont toutes autres. La littéralité de la traduction effectuée n'aboutit pas à un décentrement *negatif*. La traduction obtenue est ingénieuse et élégante, notamment grâce au recours à des « compensations » là où la traduction littérale est insuffisante<sup>29</sup>. Le décentrement par rapport à la langue, si décentrement il y a, est lui aussi positif. Cela est vrai également du point de vue stylistique :

<sup>28</sup> Voir Jane GRAYSON, op. cit., p. 183.

<sup>29</sup> Brian BOYD, Vladimir Nabokov. The American Years, op. cit., p. 489.

Gennadi Barbraido, who after Nabokov's death would translate *Pnin* into Russian, considers Nabokov's last Russian opus "in many stylistic respects the finest," sufficient to place it "on the very top step of the frozen escalator of Russian masterpieces."<sup>30</sup>

Enfin, *Lolita* R ne saurait être considérée comme une version non autonome, dans la mesure où, loin d'être en quelque sorte entièrement asservie à l'original, elle permet de l'éclairer sous un jour nouveau (voir Brian Boyd, *ibid.*, pp. 489-490). *Lolita* R constitue ainsi comme un *prolongement* de l'original et il est vrai que l'on ne peut qu'être frappé de l'analogie que l'on peut établir entre une version annotée (allographe) de l'œuvre telle que celle réalisée par Alfred Appel Jf, *The Annotated Lolita* (op. cit.) et l'auto-translation russe et ce dès les premières pages. Ainsi, le premier chapitre du récit de Humbert Humbert contient deux allusions au poème de Poe *Annabel Lee* qui sont relevées et explicitées en notes, à savoir « Did she have a precursor? She did, indeed she did. In point of fact, there might have been no *Lolita* at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a *princedom* by the sea » et, clôturant le chapitre : « Ladies and gentlemen of the jury, exhibit number one is what the *seraphs*, the misinformed, simple, noble-winged *seraphs*, *envied*. Look at this tangle of thorns »<sup>31</sup>. Dans le texte original, aucune de ces allusions n'est explicitée, l'allusion étant décelable pour le lecteur anglophone. Il n'en va pas de même dans la version russe. Ces rapports tissés entre original et traduction s'appuient sur une connaissance intime aussi bien de l'anglais que du russe, mais également sur une grande expérience de la traduction et une conscience aigüe des problèmes que posent le passage d'une langue vers l'autre, d'une culture à une autre, bref de la « fonction médiatrice » entre deux littératures dont ses écrits étaient investis (pour reprendre le terme employé par Gabriel Marcel au sujet de Julien Green). On ne sera pas étonné de voir Nabokov tenter d'apporter des solutions intéressantes en la matière et qui pourraient même faire référence, notamment dans le domaine lexicographique, mais il est un autre aspect essentiel que relève au passage Brian Boyd, auquel il a déjà été fait allusion et sur lequel il faudra revenir plus en détail :

Rather more marketable, though, would be another offshoot of the Russian *Lolita*: *Ada*, whose ironic vision of technology ("petrolane", "dorophone") and disconcerting appropriation of American states for its Russian estates owes much to Nabokov's experience of turning *Lolita*'s Americana into Russian.<sup>32</sup>

Il existe ainsi une relation hypertextuelle entre *Lolita* R et *Ada* en ce sens que ce qui était affaire de traduction dans un cas — comment traduire d'une culture vers une autre, comment opérer la *translation* (au sens où l'entendait A. Berman) de l'œuvre — constitue la trame même de l'écriture, qui devient ainsi une mise en abyme de la traduction. Voici quelques exemples de cette étroite correspondance établie entre (auto-)traduction et écriture dans *Ada* :

1 — In a story by Chateaubriand about a pair of romantic siblings, *Ada* had not quite understood when she first read it at nine or ten the sentence '*les deux enfants pouvaient donc s'abandonner au plaisir sans aucune crainte*'. A bawdy critic in a collection of articles which she now could gleefully consult (*Les muses s'amusent*) explained that the '*donc*' referred both to the infertility of tender age and to the sterility of tender consanguinity.<sup>33</sup>

2 — Still more amusing was the 'message' of a Canadian social worker, Mme de Réan-Fichini, who published her treatise, *On Contraceptive Devices*, in Kapuskas patois (to spare the blushes of Estrothians and United Statians; while instructing harder fellow-workers in her special field). '*Sole sura metada*, she wrote, '*por deonor natura, est por un strong-gy de contino-continno jynque le pleisir brmg; et lors, a lullima instantu, stitcheva a l'altra grepa [groove]; ma perquo! una femme andora andor ponderosa ne se rtorona keute enof, la transita e jachilata per positio tonovagel*, and that term an appended glossary explained in blunt English as 'the posture generally adopted in rural communities by all classes, beginning by the country gentry and ending with the lowliest farm animals throughout the United Americas from Patagony to Gasp.'<sup>34</sup>

3 — There was nobody else in the steamy hole save a kerchiefed woman pleading with (*agonantynushchegol*) a leg-dangling lad in a red shirt to get on with his fish soup.<sup>35</sup>

<sup>30</sup>Brian BOYD, *ibid.*, p. 491.

<sup>31</sup>Vladimir NABOKOV, *Ada*, Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1981, p. 107.

<sup>32</sup>Vladimir NABOKOV, *ibid.*, p. 109-10.

<sup>33</sup>Vladimir NABOKOV, *ibid.*, p. 124.

<sup>30</sup> Voir Brian BOYD, *ibid.*, p. 490.

<sup>31</sup> *The Annotated Lolita*, op. cit., p. 9. Nous avons mis en gras les références à Poe.

4 — 'Chlo, *vispalaya*, *Vahn* (well, slept your fill, Van) ?' said Ada, beautifully mimicking her mother's voice, and she continued in her mother's English: 'By your appetite, I judge. And, I think, it is only the first breakfast.'<sup>36</sup>

Passages traduits, mais dont la traduction figure dans les notes (de "Vivian Darkbloom", anagramme de Vladimir Nabokov) placées à la suite du texte (ex. 1); passages où original et traduction figurent l'un à la suite de l'autre (ex. 3); passages où l'interférence négative est l'objet de moquerie (ex. 4), ou de jeu linguistique, comme cette langue inventée de l'exemple 2, dont naturellement l'auteur se garde bien de nous fournir la traduction en notes. L'exemple de mise en abyme de la traduction peut-être le plus frappant est le fait que l'on apprend, mais une fois seulement les notes consultées, que le roman s'ouvre par une erreur de traduction, ce qui met d'entrée de jeu le lecteur en garde contre la fiabilité de la traduction (et bien sûr aussi contre la fiabilité du narrateur) :

Texte	Annotation
'All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,' says a great Russian writer in the beginning of a famous novel ( <i>Anna Arkadievitch Karenina</i> , transfigured into English by R. G. Stonclower, Mount Tabor Ltd., 1880). That pronouncement has little if not any relation to the story to be unfolded now, a family chronicle, the first part of which is, perhaps, closer to another Tolstoy work, <i>Detstvo i Otrobstvo</i> ( <i>Childhood and Fatherland</i> , Pontius Press, 1858). <sup>37</sup>	p. 9. All happy families etc.: mistranslations of Russian classics are ridiculed here. The opening sentence of Tolstoy's novel is turned inside out and Anna Arkadievna's patronymic given an absurd masculine ending, while an incorrect feminine one is added to her surname. 'Mount Tabor' and 'pontius' allude to the transfigurations (Mr. G. Steiner's term, I believe) and betrayals by which great texts are subjected by pretentious and ignorant versionists. <sup>38</sup>

Autant d'éléments qui invitent à réfléchir à deux fois avant de déprécier le statut à accorder à *Lolita* R Brian Boyd appuie son argumentation sur la réception de l'œuvre, souvent négative du fait d'un style jugé trop insolite (trop « un-Russian »), mais à plus long terme promise à un plus bel avenir, pour ne pas dire radieux :

<sup>36</sup>Vladimir NABOKOV, *ibid.*, p. 151.

<sup>37</sup>Vladimir NABOKOV, *Adap.* cit., p. 9.

<sup>38</sup>Vladimir NABOKOV, *ibid.*, p. 463. Mais « Vivian Darkbloom » ne relève pas que *Detstvo i Otrobstvo* signifie *Enfance et Adoltescence* et non *Enfance et Patrie* (otchestvo) !

Vladimir Weidle, the émigré critic, prophesies that in the long run Nabokov's translation will be fertile for Russian literature and an even greater phenomenon there than the English *Lolita* in English literature.<sup>39</sup>

Il ne faudrait cependant pas dériver de la qualité littéraire reconnue à la traduction la possibilité d'établir si celle-ci est ou non version à part entière de l'original. C'est se placer en amont d'une question plus essentielle, qui tient à la nature de l'auto-traduction : son autorialité. Il n'est bien sûr pas indifférent que l'on juge *Lolita* R comme œuvre inférieure à une traduction allographe existante (opinion rapportée par Jane Grayson) ou au contraire comme chef-d'œuvre au regard de la littérature russe (V. Weidle). Mais définir le statut à accorder à ce texte uniquement du point de vue de la valeur littéraire ne permet pas de prendre en compte la spécificité de la traduction auctoriale, à savoir que faisant texte, elle vaut donc nécessairement texte — ni plus, ni moins, que tout autre texte de l'auteur. L'auctorialité du texte une fois établie, on peut certes se demander s'il s'agit d'un texte à ranger parmi les œuvres mineures ou majeures de l'auteur, mais si l'on estime que ce texte comporte des défauts, si grands soient-ils, il n'en continue pas moins à « fonctionner » comme texte à part entière de l'auteur.

On peut d'ailleurs supposer que c'est justement cette caractéristique qui fera que l'auteur décidera ou au contraire renoncera à se traduire lui-même. Le fait de s'auto-traduire clôt en effet l'œuvre sur elle-même, puisqu'elle empêche par avance toute retraduction allographe ultérieure. Incitation positive pour Beckett dans les deux sens, que ce soit de l'anglais vers le français ou du français vers l'anglais, incitation au contraire négative dans le cas de Julien Green dans un sens seulement (rejet du double anglais) ainsi que pour Nabokov : il n'y aura plus d'auto-traductions vers le russe. Une autre raison également très importante a pu jouer dans le cas de ce dernier auteur. S'auto-traduire en russe n'a en effet pas la même portée qu'en anglais. Ses auto-traductions anglaises étaient un moyen de faire *survivre* son œuvre. Une fois l'ensemble de son œuvre russe incorporée à sa langue d'adoption son œuvre n'était plus dispersée sur deux langues : l'anglais la contenait toute. Lorsqu'il procède à l'auto-traduction de *Lolita* R (1963-5, parution 1967) il ne s'agit pas du tout

<sup>39</sup>Brian BOYD, Vladimir Nabokov: The American Years, op. cit., p. 490.

de la même urgence. De plus, le mauvais accueil fait à cette auto-traduction risquait de desservir son œuvre d'écrivain *russe*. Il était en effet déjà considéré comme un grand écrivain dans cette langue : que son style soit jugé déficient (« Un-Russian ») a sans doute agi comme un frein non négligeable. Tout dépend en effet de savoir quelle version « définitive » de l'œuvre est ainsi produite : la traduction autoritaire projette une image de l'œuvre en quelque sorte à double tranchant. Que le résultat soit bon ou mauvais, une auto-traduction fait texte et *re-présente* l'œuvre dans la langue traduisante de manière unique et irremplaçable. Il faut donc bien s'interroger sur ce que « rend » l'auto-traduction de l'original.

### 3.3. La potentialisation de l'original

En affirmant, au moins implicitement, que la traduction « potentialise » l'original, Novallis a contribué à nous faire sentir que gains et pertes, ici, ne se situent pas sur le même plan. Ce qui veut dire : dans une traduction, il n'y a pas seulement un certain pourcentage de gains et de pertes. À côté de ce plan, indéfinissable, il en existe un autre où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant*.<sup>40</sup>

Une telle conception de la traduction élaborée par les Romantiques allemands est loin d'être partagée aujourd'hui. Poussée à l'extrême, elle peut même revêtir au regard de la traduction doxale l'aspect d'une provocation, dans la mesure où elle renverse la hiérarchie communément admise qui *subordonne* la traduction à l'original. C'est ainsi que Novallis affirme dans une lettre à A. W. Schlegel au sujet de sa traduction de Shakespeare : « Je suis convaincu que le Shakespeare allemand est maintenant meilleur que l'anglais ».<sup>41</sup> Cette supériorité paradoxale de la traduction ne réside pas dans une simple comparaison entre l'original et traduction. Il faut la rapporter à l'œuvre qui ne saurait se réduire à l'original seul. Le traducteur doit, selon F. Schlegel, saisir l'œuvre en tant que créateur, et la traduction se fait alors « mine philologique » : « Pour savoir parfaitement

traduire l'antique en moderne, il faudrait que le traducteur maîtrise ce dernier au point de pouvoir tout faire en moderne; et qu'en même temps, il comprenne le premier au point de non seulement pouvoir l'imiter, mais aussi bien le créer ».<sup>42</sup> La traduction ne « rend » plus seulement l'original mais met à jour une potentialité de l'œuvre :

L'original, à cet égard, n'est que la copie — la traduction, si l'on veut — de cette figure *a priori* qui préside à son être et lui donne sa nécessité. Or la traduction vise précisément cette Idée, cette origine de l'original. Par cette visée, elle produit nécessairement un « meilleur » texte que le premier, ne serait-ce que parce que le mouvement de passage d'une langue à l'autre, l'*Ubersetzung*, a nécessairement éloigné, écarté de force l'œuvre de cette couche empirique première qui la séparait de sa propre Idée : en d'autres termes, l'œuvre traduite est plus proche de sa visée interne, et plus éloignée de sa pesanteur finie.<sup>43</sup> La traduction, seconde version de l'œuvre, la rapproche de sa vérité.<sup>43</sup>

Appliqué à la traduction allographe, ce point de vue demande à être argumenté en détail tant il semble heurter de front les normes doxales en vigueur. Il n'en va pas de même lorsque l'on se trouve en présence de la traduction autoritaire. En effet, à partir du moment où une auto-traduction fait obligatoirement texte, cela revient à postuler qu'il est dans sa nature même de potentialiser au sens le plus fort du terme le texte original. C'est en effet la perspective que l'on peut adopter, à condition cependant que « l'autoritarité de l'auteur » puisse être établie. Le cas d'Andrei Makine est tout à fait parlant à cet égard : s'étant vu refuser par les éditeurs le statut d'écrivain de langue française à part entière, sa « russité » l'empêchant soi-disant d'écrire un français suffisamment pur pour pouvoir être considéré comme auteur à part entière dans cette langue, il ne lui restait plus qu'à user du subterfuge qui consistait à faire passer l'original, écrit directement en français, pour une traduction du russe. Aux yeux des éditeurs, cela permettrait à Andreï Makine de faire passer le statut de l'original de texte d'auteur à celui de texte traduit. Le texte traduit, en effet, ne faisant pas nécessairement texte, pouvait dans ce cas comporter des imperfections (les éditeurs consultés par Andreï Makine à l'évidence ont une vision *défective* de la traduction : le texte traduit étant alors le reflet imparfait du texte original auquel il se subordonne).

<sup>40</sup> Antoine BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 20.

<sup>41</sup> Antoine BERMAN, *ibid.*, p. 169.

<sup>42</sup> SCHLEGEL cité par Antoine BERMAN, *ibid.*, p. 171.

<sup>43</sup> A. BERMAN, *ibid.*, p. 172. /

Paradoxalement, c'est cette défektivité supposée de la traduction qui permit à l'original d'être publié : on pardonnait ainsi à la traduction ce que l'on n'aurait jamais toléré dans un texte écrit directement en français. L'auctorialité d'Andreï Makine étant aujourd'hui définitivement établie, ces déboires semblent de simples péripéties prêtant rétrospectivement à sourire, comme le fait que, sommé de produire l'original, Andreï Makine ait dû en toute hâte se traduire lui-même en russe pour ne pas que l'on ait vent de cette supercherie d'un genre tout particulier, qui consiste en quelque sorte à être le faussaire de soi-même. Il n'en demeure pas moins que des incidents de cette nature — on pourrait multiplier les exemples pour d'autres écrivains dont la langue d'écriture est considérée comme leur étant « étrangère » — montrent bien à quel point la question de l'auctorialité est consubstantielle à la problématique du bilinguisme d'écriture. Une fois établie cette auctorialité, la potentialisation de l'œuvre n'est pas seulement à rapporter à la « visée interne » de l'œuvre — ce qui en soi n'est nullement négligeable — mais également à l'intention de l'auteur. Non pas uniquement celle qui correspond à l'« origine de l'original » — ce qui par définition nous place sur le plan d'une œuvre (potentiellement) achevée — mais aussi celle qui refaçonne par le biais de la réécriture traduisante l'identité opérative de l'œuvre. Pour reprendre une métaphore au domaine de l'entomologie qui passionnait tant Nabokov, l'original est dans ce cas la chrysalide de l'œuvre ; l'auteur, le maître des métamorphoses.

### 3.3.1. L'autre versant de l'œuvre auto-traduite

Liberté ne veut cependant pas dire, ici non plus, licence. La traduction auctoriale est soumise à des contraintes particulières, éventuellement plus fortes que dans le cas où le traducteur n'est pas l'auteur. Ce sont en effet en dernière analyse des contraintes opératives, l'auto-traduction ne faisant pas seulement texte, mais également œuvre. une traduction auctoriale surimpose pour ainsi dire à l'acte traductif la propriété coextensive à l'auctorialité qu'est l'achèvement de l'œuvre. Mais ce que l'on pourrait appeler cet « effet de clôture » de l'auto-traduction va de pair avec une potentialisation de l'original qui appelle à confronter les deux versants de l'œuvre que sont texte original et traduction, et à faire apparaître les rapports qui les lient. En voici des exemples extraits de la pièce radiophonique *Words and Music*,

écrite en 1962 en anglais par Samuel Beckett puis traduite par l'auteur en 1966 en français. Au début de la pièce apparaît ce passage :

Words: [...] Sloth is of all the passions the most powerful passion and indeed no passion is more powerful than the passion of sloth, this is the mode in which the mind is most affected and indeed — (*Burst of tuning. Loud, imploring.*) Please! (*Tuning dies away. As before.*) The mode in which the mind is most affected and indeed in no mode is the mind more affected than in this, by passion we are to understand an movement of the soul pursuing or fleeing real or imagined pleasure or pain pleasure or pain or imagined pleasure or pain, of all these movements and who can number them of all these movements and they are legion sloth is the most urgent and indeed by no movement is the soul more urged than by this by this and from by no movement the soul more urged than by this to and — (*Pause.*) From. (*Pause.*) Listen!<sup>14</sup>

Puis la même argumentation est appliquée à une autre passion :

Words: (Orotund) Love is of all the passions the most powerful passion and indeed no passion is more powerful than the passion of love. (*Cleary throat.*) This is the mode in which the mind is most strongly affected and indeed in no mode is the mind more strongly affected than in this.<sup>15</sup>

L'ensemble se laisse lire comme une parodie de discours philosophique, impression que vient renforcer la répétition du terme de « mode ». Une traduction allographe aurait probablement recours au terme français équivalent, voire à un autre terme abstrait semblable. Ce n'est pas ce que choisit de faire Beckett :

Paroles: [...] La paresse est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de la paresse, elle est de toutes les tempêtes qui dévastent l'être la tempête qui la dévaste le plus [souligné par nous] et à vrai dire — (*L'orchestre reprend plus fort. Fort, implorant.*) Pitié ! (*L'orchestre faiblit, se tait.*) La tempête qui la dévaste le plus et à vrai dire il n'est nulle tempête qui aient que celle-là dévaste l'être à ce point. [souligné par nous] par passion entendre un mouvement de l'âme qui de plaisir voire de douleur réels ou imaginés, réels zou imaginés s'y précipite ou s'enfuit, de tous ces mouvements et qui saurait les nombrer de

<sup>14</sup>Samuel BECKETT, *Words and Music. Play. Ebb Joe. Paroles et musique. Comédie. Dis Joe*, op. cit., pp. 150-152.

<sup>15</sup>Ibid., p. 154.

tous ces mouvements et ils sont légion la paresse est celui qui meurt le plus et à vrai dire il n'est nul mouvement qui autant que celui-ci celle-ci celle-là meurt l'âme dans un sens comme dans l'autre nul mouvement qui autant que celle-là meurt l'âme à ce point dans un sens comme — (*Un temps*) Dans l'autre. (*Un temps*)  
 Ecoute <sup>146</sup>

Paroles : (avec emphase). L'amour est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de l'amour. (*Tonnoyé*). *Il est de tous les orages qui dévorent l'âme l'orage qui le dévaste le plus et à vrai dire il n'est nul orage de l'âme qui autant que celui-là devore l'être à ce point.* <sup>47</sup>

L'identité opératoire de l'œuvre n'est pas radicalement modifiée, mais l'argumentation philosophique subit un infléchissement notable par la disparition du terme abstrait et objectif de « mode », et son remplacement par les métaphores que sont « tempête », et « orage » de l'âme. La tonalité n'est plus exactement la même. On pourrait par conséquent penser que, ponctuellement du moins, l'« effet » produit n'est pas identique à celui de l'original et faire remarquer que cela va à l'encontre des préceptes de la traduction doxale. On pourrait également étendre le raisonnement à l'échelle de l'œuvre entière et se demander à partir de quel point l'identité opératoire de l'œuvre initiale est remise en cause. Mais c'est déjà se placer en aval de la question. Plutôt que de considérer le problème sous l'angle des effets il convient de se placer du point de vue des causes, et essayer de déterminer comment s'opèrent de telles transformations. Samuel Beckett n'a pas seulement introduit une métaphore là où l'original n'en comprenait pas. Il a également introduit une métaphore là où la traduction aurait pu s'en tenir à la formulation non métaphorique de l'original. Autrement dit, cette traduction auctoriale déroge au principe doxal qui veut que l'on traduise le même par le même. On pourrait parler ici de « surtraduction », mais on voit bien ce que ce terme contient de discutabile dans le cas d'une auto-traduction. Ce que l'on pourrait dès lors appeler le « régime métaphorique » (les correspondances des métaphores entre original et traduction) est altéré. Délibérément. Voici d'autres exemples du même phénomène, extraits cette fois-ci de la fin de *Paroles et musique* :

<sup>46</sup>Ibid., pp. 151-153.

<sup>47</sup>Souligné par nous, *ibid.*, p. 155.

(1) Words: — *Flare of the black disordered hair as though spread wide on the water, the brows knitted in a groove suggesting pain but simply concentration more likely all things considered on some consummate inner process, the eyes of course closed in keeping with this, the lashes ... (Parosé) ... nothing, a little pinched perhaps, the lips ... (Ibid., p. 170-172)*

Paroles: *Roue de la noire chevelure en désordre comme si éparse sur l'eau, le front barré d'une ride profonde telle qu'en creuse la douleur mais ici à attribuer tout compte fait à l'attention extrême qu'exige je ne sais quel transport intime, les cils ... (Un temps) ... les narines ... rien ... un peu pincées si l'on veut, les lèvres — (Ibid., pp. 171-173)*

(2) Words: ... *tight, a gleam of tooth biting on the under, no coral, no swell, whereas normally ... (Ibid., p. 172)*

Paroles: *Serrées, sur l'inférieure une lueur d'émail qui mord, pas de corail, pas de pulpe, alors qu'habituellement ... (Ibid., p. 173)*

(3) [...] *the whole so blanched and still that were it not for the great white rise and fall of the breasts, spreading as they mount and then subsiding to their natural ... aperture. (Ibid., p. 172)*

[...] *le tout si blanc et immobile que n'était le tumulte des seins que le souffle écarte en les soulevant et ramène ensuite à leur ... ouverture normale — (Ibid., p. 173)*

(4) Words: — *the brows uncloud, the lips part and the eyes... (Ibid., p. 174)*

Paroles: *le front se rassérène, les lèvres s'écartent et les yeux... (Ibid., p. 175)*

Ce qui frappe, à côté de belles traductions doxales susceptibles de figurer comme modèles du genre dans des manuels de traduction (« the brows knitted in a groove suggesting pain » (ex. 1) rendu par « le front barré d'une ride profonde telle qu'en creuse la douleur », « concentration [...] on some consummate inner process » (ex. 1) traduit par « l'attention extrême qu'exige je ne sais quel transport intime », etc.), c'est une sorte de poésisation du texte original, du fait de cette « surmétaphorisation ». C'est manifeste dans l'exemple 2, où « great » est rendu par « tumulte », et encore plus fortement — mais il s'agit davantage de ce que l'on pourrait appeler une remétaphorisation — dans l'exemple 1 lorsque « *flare of the black disordered hair as though spread wide on the water* » se transforme en « *Roue de la noire*

chevelure en désordre comme si éparse sur l'eau ». Ces décalages métaphoriques restent hors du champ des préceptes de la traduction doxale courante. Mais ils rejoignent cependant la pratique de traducteurs opérant dans un cadre différent. On pourrait ainsi rapprocher cet exemple de traduction inattendue à ce commentaire d'Yves Bonnefoy :

[...] dans *The Sorrow of Love*, quand [Yeats] dit de la fille aux « *red mournful lips* » qu'elle est « *doomed like Odysseus and the labouring ships* » [...] j'ai traduit, irrésistiblement, *labouring* par « qui boitent / au loin » [...]. Ces mots ne me sont pas venus par le circuit court qu'on croit qui va chez le traducteur du texte à la traduction, mais par toute une boucle de mon passé [...] et, pensant bien sûr à Verlaine, j'ébauchai une sorte de poème [...], un poème que je n'ai jamais achevé depuis — et que j'ai même, ici, douze ans après, soudain déclaré, en somme, pour que vive ma traduction.<sup>48</sup>

Ce que donnent à voir de tels exemples c'est donc bien — on peut raisonnablement le supposer, en particulier si l'on pense au soin extrême que mettrait Beckett à se traduire — une sorte de « boucle longue » passant par tout le passé de l'auteur et revenant à lui-même, que ce soit à son œuvre ou aux œuvres des écrivains ayant exercé une influence sur lui (contrairement à la traduction, allographe, d'Yves Bonnefoy qui passe par le passé du traducteur). Le régime métaphorique n'est par conséquent qu'un rouage parmi d'autres.

### 3.3.2. Paradoxe du doublement : le cas de *Yahweh*

Cas spécial, unique entre mainte réminiscence, d'un ouvrage par l'Angleterre cru le sien et que la France ignore : ici original, là traduction ; tandis que (pour y tout confondre) l'auteur du fait de sa naissance et d'admirables esquisses n'appartient point aux lettres de chez nous, tout en leur demandant, après coup, une place prépondérante et quasi d'initiateur oublié !

Mallarmé, Préface à *Yahweh*, 1865.<sup>49</sup>

« Cas spécial, unique entre mainte réminiscence », cette remarque pourrait tout aussi bien s'appliquer à la préface de Mallarmé elle-même, en ce sens qu'elle est — à notre connaissance du moins — la première à aborder la question du paradoxe du changement de langue

<sup>48</sup>Cité par A. BERMAN, *Pour une critique des traductions: John Donne*, op. cit., p. 69.

<sup>49</sup>Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945, pp. 562-563.

d'écriture, et notamment à poser le problème de l'établissement du texte : quelle version prendre ? « Cas spécial », *Yahweh* l'est beaucoup moins aujourd'hui, lorsque l'on pense aux exemples des écrivains bilingues précédemment cités, et en particulier Andréi Makine. La raison en est que *Yahweh* illustre de manière remarquable le problème du bilinguisme d'écriture comme, dans une moindre mesure il est vrai, celui de l'auto-traduction. Il n'est pas inutile à cet égard de rappeler les aspects essentiels de ce cas. William Beckford a composé le roman *Yahweh* directement en français, mais l'ouvrage célèbre dans la littérature anglaise, était pratiquement oublié du public français au moment où Mallarmé en fait la préface. C'est pourquoi Mallarmé exige dans sa célèbre préface que ce qu'il considère comme un chef-d'œuvre soit *révisé* à la littérature de la langue dans laquelle il a été originellement écrit : « Un étranger a autrefois choisi la langue pour y écrire son chef-d'œuvre, avec non moins de singularité perdu ; nous que faire ? [...] enfin demeure le *Texte* : pour en opérer, dans un futur quelconque, LA RESTITUTION A NOTRE LITTÉRATURE ; [...] »<sup>50</sup>. A ceux qui voudraient que l'écriture dans une langue étrangère soit nécessairement inférieure à celle dans la langue maternelle d'un auteur, Mallarmé oppose un fervent démenti : jugeant sur pièces, Mallarmé considère comme mineures les fautes de langue décelables dans *Yahweh*, allant jusqu'à opérer un renversement complet de perspective, sur lequel il achève sa préface. Un étranger est susceptible de parvenir à une pureté de style d'autant plus grande qu'il se sait étranger à la langue dans laquelle il écrit, remarque que l'on est tenté d'appliquer à tous les écrivains bilingues.

On en sait aujourd'hui beaucoup plus long sur la genèse de *Yahweh* qu'à l'époque où Mallarmé a rédigé sa préface<sup>51</sup>. On sait par exemple que le premier jet était sans doute écrit dans un français très approximatif, ainsi que le signale Roger Lonsdale<sup>52</sup>. N'ayant pas

<sup>50</sup>Mallarmé, *Œuvre complètes*, op. cit., p. 563.

<sup>51</sup> On peut consulter sur le sujet les bibliographies établies par Maurice LEVY et Roger LONSDALE pour William BECKFORD, *Yahweh. Conte arabe. Histoire du Prince Alant. Histoire du Prince Bortiamkeh*, éd. Maurice LEVY, Paris: Flammarion, 1981, et William BECKFORD, *Yahweh*, ed. Roger LONSDALE, Oxford: Oxford University Press, 1983. On consultera en particulier André PARREAU, *William Beckford, Auteur de Yahweh (1760 - 1844): Etude de la création littéraire*, Paris: Nizet, 1960, sans doute l'étude la plus complète de la question à ce jour.

<sup>52</sup>Roger LONSDALE, op. cit., p. xiii.

l'intention de publier l'original en français avant d'avoir terminé les récits qu'il comptait ajouter à *Vathek*, il le fit traduire en anglais d'abord par John Lettice, dont la traduction était maladroite, puis par Samuel Henley. Cette traduction n'est pas entièrement de la main de Henley, elle est en effet révisée par l'auteur et à ce titre en partie auctoriale. Henley désire que paraisse la traduction qu'il a ainsi réalisée en anglais. Mais Beckford estime que *Vathek* doit d'abord paraître en français une fois achevés les *Epitaphs*. L'ordre de parution est en effet essentiel aux yeux de l'auteur. Le 7 juin 1786, à l'insu de Beckford séjournant alors en Suisse, Henley fait paraître la traduction à Londres sous son propre nom, et sans même mentionner celui de l'auteur. Beckford se défend de son mieux en publiant à son tour une version remaniée bien qu'en maints endroits fautive. L'établissement du texte de *Vathek* pose donc des problèmes que Roger Lonsdale qualifie d'« uniques » en leur genre. L'écheveau des différentes versions semble inextricable, tant et si bien que Roger Lonsdale se voit contraint de conclure de la manière suivante :

The extent of the corrections which Beckford made to the edition of 1816, together with his earlier approval of Henley's original translation, give this English text an authority neglected by those who emphasize the fact that Beckford wrote the work in French, or who read *Vathek* in the modern translation of the French text of 1815 by H.B. Grimsditch. The fact remains that no one text of *Vathek* in either French or English can be absolutely definitive.<sup>53</sup>

Fondamentalement une telle difficulté à désigner — aussi bien en français qu'en anglais — un texte « définitif » s'explique donc par l'autorité dont jouit la traduction du fait de son auctorialité. La question aurait été tout autre si Beckford n'était pas intervenu dans la traduction et les corrections des textes successifs. La logique à laquelle obéit *Vathek* n'est donc plus celle qui relie le texte original (version définitive) à traduction allographe (version par définition non définitive), c'est-à-dire une version auctoriale à une version non auctoriale (et par conséquent investie d'une autorité différente), mais rejoint celle qui unit les différentes versions d'une même œuvre dans une langue donnée. On s'en rend compte non en considérant le choix opéré par Roger Lonsdale pour établir le texte en langue anglaise,

mais aussi celui effectué par Maurice Levy pour l'édition du texte français :

C'est le texte de *Vathek* paru à Paris en juin 1787 qui a été retenu pour la présente édition. Assez soigneusement révisé par Beckford, il nous a paru comporter moins d'incoorrections grammaticales et d'anglicismes que celui de la première version française de Lausanne, trop hâtivement, pour les raisons que l'on sait, remis à l'imprimeur. On aurait sans doute pu choisir comme référence le texte de *Vathek* paru à Londres en 1815, dernière édition révisée personnellement par l'auteur; elle nous a paru *très* corrigée par un Beckford vieilli de trente ans et exagérément soucieux d'effacer ou d'atténuer certains excès de langue ou d'imagination. *Vathek* est un *texte jeune*, qui s'accommode mal des ruminations de l'âge mûr et reste à son meilleur avantage sous la forme que lui a d'abord donnée l'auteur, débarrassée par lui des imperfections les plus voyantes.<sup>54</sup>

Roger Lonsdale tient davantage compte, on le voit, de l'intention auctoriale alors que Maurice Levy passe délibérément outre, dominant en quelque sorte la présence au texte sur l'auteur (en préférant la version « jeune » à la version « trop corrigée »). Mais il est une autre différence plus essentielle, qui a trait au *statut* du texte anglais. Pour Michel Levy, le texte anglais de *Vathek* est essentiellement une traduction allographe (l'accord et l'apport de l'auteur secondaires). Pour Roger Lonsdale, il s'agit d'une traduction en dernière analyse auctoriale, ce qui lui donne une *autorité* particulière. Ce texte a un statut qui l'apparente à celui de l'original (« an authority neglected by those who emphasize the fact that Beckford wrote the work in French »), qui par conséquent supplante en autorité *toute* traduction allographe du texte français réalisée à l'époque ou ultérieurement (« or who read *Vathek* in the modern translation of the French text of 1815 by H.B. Grimsditch »<sup>55</sup>). Il existe par conséquent une (ou plusieurs) versions auctoriales aussi bien en français qu'en anglais (contrairement au cas général de la traduction allographe), ce qui fait dire à Roger Lonsdale qu'il est impossible d'établir une version « absolument définitive » dans aucune des deux langues.

<sup>54</sup>William BECKFORD, *Vathek* F, op. cit., p. 52.

<sup>55</sup>La traduction de H.B. Grimsditch date de 1945. Pour les autres traductions allographes cf. R. Lonsdale, op. cit., pp. xiii-xiv. La dernière effectuée du vivant de l'auteur remonte à 1836.

On peut comprendre cette conclusion de plusieurs manières, mais il semble bien qu'elle s'appuie au bout du compte sur la dichotomie primitive où seul l'original fait texte. En ce sens Roger Lonsdale attire bien l'attention sur le paradoxe que constitue au regard de la typologie doxale un texte auto-traduit, et les problèmes qu'il représente pour l'établisement du texte. L'œuvre auto-traduite est nécessairement non seulement une œuvre à versions (mais c'est également vrai de la traduction allographe, du moins si l'on se situe en dehors du cadre de la dichotomie primitive), mais également une œuvre à versions *autoriales*. L'une ne pouvant avoir de préséance sur l'autre, on se trouve réduit à laisser en suspens l'établisement de la version « absolument » définitive si l'on se place d'un point de vue doxal. L'analyse de Roger Lonsdale est également intéressante pour une autre raison, qui dérive pour ainsi dire immédiatement du statut auctorial accordé au texte anglais. En effet, après avoir rappelé l'accueil fait au roman en anglais et l'influence qu'il a pu exercer par la suite sur la littérature anglaise, il en vient à examiner la question de la première langue d'écriture (l'original français) et son influence sur la seconde (la traduction auctoriale anglaise)<sup>56</sup>.

C'est là en effet une des raisons pour lesquelles il est si difficile de situer *Vathek*. La quatrième de couverture nous apprend en effet: « *Vathek*, originally written in French, remains one of the strangest of eighteenth-century novels and one of the most difficult to classify ». Ce qui fait de *Vathek* un roman étrange — au regard de la littérature anglaise — c'est d'être davantage un roman français, tant du point de vue de la langue que du point de vue des affiliations littéraires (Mallarmé le situe en effet dans cette lignée). A l'inverse — au regard de la littérature française — ce qui fait de *Vathek* un roman étrange, ce sont les « anglicismes » et la langue parfois mal maîtrisée, et le fait qu'il soit de la main d'un Anglais. *Vathek* est donc un texte à la croisée de deux langues d'écritures. On voit ainsi se dessiner les contours d'une œuvre bilingue dont les versants prennent l'auctorialité pour axe. La traduction auctoriale est par essence un espace pluriel : par le surcroît de liberté que lui permet son auctorialité, il incorpore dans le même temps de la traduction les divers aspects de la réécriture, potentialisation de l'original qui n'est pas sans rappeler, on le voit, l'époque révolue des Belles infidèles.

## DEUXIEME PARTIE

### L'AUTO-TRADUCTION NATURALISANTE

<sup>56</sup>Roger LONSDALE, op. cit., pp. xxvi-xxvii.

## CHAPITRE 1

### LES TRANSFORMATIONS DOXALES DE L'AUTO-TRADUCTION

#### 1.1. Traduction doxale et naturalisation

Dryden, on l'a vu, pose les fondements d'un art de la traduction qui, pourrait-on dire, *doit* introduire des changements (autrement on tombe dans le travers de la « métaphore ») sans altérer le texte original (pour éviter le piège de l'« imitation »), ce qui revient à définir le traduire comme une somme de transformations. Ne pas « imiter » revient à *naturaliser* le texte original, ainsi que le fait apparaître on ne peut plus clairement la citation suivante, censée selon George Steiner résumer « la théorie et la pratique de toute une existence » :

Partout j'ai tenu à me tenir à égale distance des deux extrêmes que sont la paraphrase et la traduction littérale ; [...] Je me risquerai à dire ... qu'à partir du matériau de cet auteur divin, je me suis efforcé de faire parler à Virgile l'anglais qui aurait été le sien s'il était né en Angleterre à notre époque <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir George STEINER, *Ibid.*, p. 241.

De ce point de vue, la *Syntagmatique comparée du français et de l'anglais* de J.-P. Vinay et J. Darbelnet<sup>2</sup> constitue comme le prolongement naturel d'une telle démarche, et à ce titre constitue une excellente illustration de normes doxales :

Notons tout d'abord qu'il y a, grosso modo, deux directions dans lesquelles le traducteur peut s'engager: la traduction *directe* ou littérale, et la traduction *oblique*. [...] La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD à LA aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques. [...] Mais si, une fois ce procédé N°2 atteint [Le procédé N°1 est la l'emprunt, le procédé N°2 le calque, le procédé N°3 la traduction littérale], la traduction littérale est reconnue inacceptable par le traducteur, il faut recourir à une traduction oblique.<sup>3</sup>

Un grand nombre de cas de figures pourraient être pris en considération, mais l'on peut se limiter à l'examen d'un domaine qui joue un rôle central dans leur ouvrage, celui que J.P. Vinay et J. Darbelnet ont appelé les « procédés de traduction », qui, comme le nom l'indique, constitue un recensement des transformations les plus couramment opérées.

Soit le texte suivant, tiré du début du roman de Julien Green *L'événement* suivi de sa traduction, telle qu'elle figure dans un manuel :

Parvenu à la passerelle du chemin de fer, il s'arrêta et réfléchit: « Pourquoi me presser ? pensa-t-il. J'arriverai toujours trop tôt. Il ne sera que cinq heures et demie. Et alors ? J'irai au café, j'attendrai une demi-heure. Et puis ? » Il prononça ces dernières paroles tout haut et secoua la tête négativement, comme si la réponse à la question qu'il se posait n'était point de celles qu'on désire connaître. Un instant il demeura immobile, le dos rond, la main sur la rampe de fer; puis il monta sans hâte et s'accouda au garde-fou. De l'endroit où il se trouvait il apercevait la gare [...]. <sup>4</sup>	On reaching the railway footbridge, he stopped and reflected: "Why hurry?" he thought. "In any case it'll be too early. I'll only be half past five. What then? I'll go and wait in the café for half-an-hour. And then?" He uttered these last few words aloud and shook his head as though the answer to the question he was asking himself was not the kind one wished to know. He stood still for a while, stooping, with his hand on the iron rail, then walked up the steps unhurriedly and leaned on the hand-rail. From the spot where he was standing he could make out the station [...]. <sup>4</sup>
--	--

<sup>2</sup>Op. cit., abrégé dorénavant sous la forme *VD*.  
<sup>3</sup>*VD*, pp. 46-9.

<sup>4</sup>Monica CHARLOT, Jean-Marie BAISSUS, Jacques CHENCINSKI, Denis KEEN, *Pratique du thème anglais*, Paris: Armand Colin, 1982, pp. 42-3.

Les opérations effectuées pour passer d'un texte à l'autre sont clairement identifiables. Ce passage suit de manière presque constamment littérale l'original, ne s'écartant du strict mot à mot que pour mettre en place les concordances d'ordre grammatical ou lexical imposées par la langue traduisante. On trouve explicitement la justification de ce principe dans la plupart des manuels de traduction — voire implicitement, car une telle démarche semble tellement aller de soi qu'il n'en est alors plus même fait mention. La validité de la traduction est ainsi définie en raison de sa proximité par rapport à la formulation de l'original. Les différents procédés de traduction distingués par Vinay et Darbelnet s'ordonnent d'ailleurs les uns par rapport aux autres dans un ordre croissant d'éloignement par rapport à la formulation littérale du texte à traduire, étant entendu qu'il faut privilégier à chaque fois le procédé de traduction qui se rapproche le plus de la formulation littérale lorsqu'il se trouve en concurrence avec un autre :

	FRANÇAIS	ANGLAIS
1. Emprunt	bulldozer	<i>bulldozer</i>
2. Calque	Lutétia Palace	<i>Governor General</i>
3. Traduction littérale	Quelle heure est-il ?	<i>What time is it?</i>
4. Transposition	Depuis la revalorisation du bois/Ar-timber becomes more valuable	<i>No vacancies</i>
5. Modulation	Complet	<i>No vacancies</i>
6. Equivalence	Comme un chien dans un jeu de quilles/L'héa a bull in a China shop	<i>No vacancies</i>
7. Adaptation	En un clin d'œil / Before you could say Jack Robinson's	<i>No vacancies</i>

On le voit, c'est toute une hiérarchisation des transformations à opérer qui est ici exposée. L'ouvrage s'adresse d'abord à des étudiants, mais les principes exposés qui définissent les méthodes à utiliser pour traduire dépassent le cadre strictement universitaire auquel il est fait allusion et peuvent s'appliquer aussi, dans une large mesure, aux traductions publiées. Il y a là, quant au fond et à la mise en œuvre, l'expression d'un point de vue largement répandu sur les buts que toute traduction doit s'assigner. C'est bien à ce principe général de proximité, de « moindre écart » par rapport à la formulation du texte à traduire que la traduction du passage

<sup>5</sup>Version simplifiée du tableau figurant dans *VD* (p. 55) par Hélène CHUQUET, Michel PAILLARD, *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais / français*, Gap: Ophrys, 1987, p. 10.



précèdent de Julien Green s'ordonne. Parfois naturellement, les différences sont plus marquées. Pour ne donner que trois exemples :

1. son visage était plein, sans couleur, avec une chair molle qui prédisait pour plus tard des joues avalées et de ces rides profondes qui dessinent, vers la quarantaine, une espèce de tire silencieux autour de la bouche.

*He had a full, colourless, flabby face which heralded sunken cheeks and the type of deep wrinkles which later on, at about forty, would imprint a kind of somnolent laughter round the mouth.*

2. Son nez large et charnu, ses lèvres épaisses trahissaient un homme de peu de volonté

*His broad fleshy nose, his thick lips, revealed a weak-willed man*

3. Quelques minutes passèrent sans qu'il fit un mouvement, soucieux de ne pas rompre le profond silence qui régnait autour de lui.

*A few minutes went by during which he remained motionless, in his concern not to break the deep silence around him.*

Un des traits marquants de ces transformations qui écartent la traduction réalisée d'une traduction littérale, c'est le souci de naturaliser le texte traduit de façon à faire disparaître toute marque de « calque ». Ainsi par exemple, « dessinent » (ex. 1) est rendu par « imprint », « homme de peu de volonté » (ex. 2) par « weak-willed man », « le profond silence qui régnait autour de lui » (ex. 3) par « the deep silence around him ». C'est visiblement la même logique qui informe cette auto-traduction d'un texte de Julien Green, le début de la nouvelle *Christine* :

La route de Fort-Hope suit à peu près la ligne noire des récifs dont elle est séparée par des bandes de terre plates et nues. Un ciel terne pèse sur ce triste paysage que ne relève l'éclat d'aucune végétation, si ce n'est, par endroits, le vert indécis d'une herbe pauvre. On aperçoit au loin une longue tache miroitante et grise; c'est la mer.	The Fort Hope road runs almost exactly parallel to the black lines of the reefs from which it is separated by bands of bare, flat ground. A dull sky hangs heavy over the cheerless landscape, which is unrelieved by the bright colors of any vegetation except, in places, the faint green of a languishing grass. In the distance can be seen a long, glittering, gray line — the sea. <sup>6</sup>
--	--

C'est le même souci de se conformer à ce que l'on a coutume d'appeler le génie de la langue traduisante qui dicte la manière dont

Julien GREEN, LD, pp. 52-53 (Auto-traduction de 1925)

Julien Green se fait traducteur de lui-même, mais également lorsqu'il traduit, par exemple, le texte de Péguy *De la misère* sous le titre *Destitution and Poverty* (LD, pp. 310 ff). On pourrait ainsi multiplier les exemples — et l'on pourrait en trouver de comparables chez Nabokov ou Beckett. De ce point de vue, traduction allographe et traduction auctoriale semblent se recouper si parfaitement qu'il est impossible de distinguer l'une de l'autre. Que les frontières deviennent proprement indiscernables trouve sa confirmation dans le cas que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire des traductions réalisées en collaboration avec l'auteur lorsque le résultat obtenu vérifie les mêmes tendances, comme dans l'exemple suivant, présenté comme « [l]texte écrit en français en 1975 pour le cinquantième anniversaire de la *Virginia Quarterly Review*. Traduit partiellement par Mrs. Claude Coven, mais complété et revu par Julien Green » :

<i>Mon premier jour à l'Université</i> Alors que beaucoup de choses dans ma vie me sont sorties de la mémoire, le souvenir de mes premières heures à l'Université reste à jamais ineffaçable pour des raisons très précises. C'était mon oncle Walter Hartridge qui m'attendait à New York, où nous ne fîmes qu'un très bref séjour, après quoi nous prîmes le train pour Washington. Jamais encore je n'avais voyagé en pullman, et grande fut ma surprise quand je m'installai dans un large fauteuil dont j'appréciai aussitôt les rondeurs capitonnées.	<i>First Day at the University</i> While many things in my life have escaped my memory, the recollection of the first hours I spent in the University stays forever indelible, for very precise reasons. It was my uncle Walter Hartridge who was waiting for me in New York, where we stayed only very briefly. After that we took a train to Washington. Never before had I travelled in a pullman car and my astonishment was great when I settled in a large armchair in which I immediately enjoyed the upholstered curves. <sup>7</sup>
---	---

On ne s'étonnera pas outre mesure d'une telle convergence : comment échapper à son époque en matière de traduction ? Plus profondément sans doute, la pratique de la traduction peut s'avérer pour un écrivain une véritable école d'écriture :

Durant les années de gestation de *Fictions*, Borges, qui traverse une grave crise existentielle perceptible à la lecture de ses rares poèmes écrits à cette époque, tente d'exorciser, par toutes les formes possibles de l'écriture, une situation souvent dramatique. Il s'adonne à la traduction qui lui apparaît être un complément d'écriture, comme l'achèvement temporaire d'un processus dont

Julien GREEN, LD, pp. 368-369.

le texte à traduire ne serait que le brouillon. En 1938, il traduit *La Métamorphose* de Kafka, dont la faculté d'invention « de situations intolérables » le séduit et dont on pourra trouver des prolongements dans ses propres fictions et dans ses propres cauchemars.

Parallèlement à la réécriture des œuvres d'autrui par la traduction, il entreprend de récrire son œuvre de jeunesse.<sup>8</sup>

Il n'est pas dit si ce « complètement d'écriture » dont parle Jean Pierre Bernés s'effectue selon le mode de la naturalisation doxale. Sans doute d'ailleurs la méthode employée est tout autre, puisqu'il est question de « *réécriture* des œuvres d'autrui par la traduction ». En remplaçant « autrui » par « soi-même », le « complètement d'écriture » que serait la traduction devient écriture tout court.<sup>9</sup> S'auto-traduire ne semble d'ailleurs pas une entreprise des plus faciles, si l'on en croit le témoignage de Nabokov : « Se traduire soi-même est une entreprise épouvantable, écrivait-il à Zinaïda Chakhovskaya, examiner ses entrailles et les essayer comme un gant, et découvrir que le meilleur dictionnaire n'est pas un ami mais le camp ennemi »<sup>10</sup>. N'étant pas encore reconnu comme écrivain de langue anglaise, Vladimir Nabokov rencontrera d'ailleurs des difficultés non négligeables à se faire accepter comme traducteur de ses *propres* œuvres, un auteur russe — malgré sa connaissance de la langue et de la littérature de langue anglaise et trois années d'études à Cambridge — ne pouvant, devant on pense, jamais maîtriser suffisamment l'anglais pour faire un bon traducteur, fût-ce de lui-même :

Entre-temps, les choses bougeaient lentement en Angleterre. Nabokov n'avait envoyé la traduction [auctoriale] de *la méprise* à ses éditeurs qu'au début d'avril [1936], mais c'est seulement au mois d'août que Hutchinson & Cie lui apprit qu'il n'en avait toujours pas décidé la publication. Ses lecteurs n'étaient guère enthousiastes, « surtout en ce qui concerne votre traduction ».<sup>11</sup>

Préjugé défavorable que partageait d'ailleurs dans une certaine mesure Nabokov, puisqu'il avait d'abord eu recours aux services d'un traducteur. Ce n'est que parce que la traduction ainsi réalisée lui avait

paru déplorable et qu'il n'était pas parvenu à trouver un meilleur traducteur qu'il se décide à se traduire lui-même, « à condition que Hutchinson se chargeât de corriger les éventuelles imperfections de son anglais »<sup>12</sup>. La naturalisation de Nabokov en tant qu'écrivain de langue anglaise aux yeux notamment des éditeurs ne s'est faite que très progressivement : le moindre de ses textes était passé au crible afin de déceler — et éventuellement de corriger — toute trace d'interférence ou de solécisme : ce qui forçait Nabokov à redoubler de vigilance. On peut d'ailleurs dater le moment où l'auteur se sent assez sûr de lui pour invalider par avance toute proposition de modification de ses écrits pour de telles considérations :

[During the spring of 1948 H]e also completed "Colette" while lying in bed, and sent the manuscript off to the *New Yorker* with a plea to Katherine White: "If you accept the story, please let us not have any unnecessary changes. Everything is crystal-clear in the story and my syntax is becoming a grammarian's delight."<sup>13</sup>

La traduction doxale se fonde donc bien, on le voit, sur la naturalisation au regard de la langue. L'inverse est également vrai : en naturalisant le texte auto-traduit, c'est-à-dire en éliminant toute trace d'interférence, l'écrivain conforme sa traduction à des normes doxales, procédant de la sorte à une doxalisation de son texte. Les transformations apportées dépassent en effet le cadre de la seule maîtrise de la langue. Qui dit langue, dit aussi style. L'année précédente (1947) l'auteur avait fait savoir à Katherine White:

I shall be very grateful to you if you help me to weed out bad grammar but I do not think I would like my longish sentences clipped too close, or those drawbridges lowered which I have taken such pains to lift. In other words, I would like to discriminate between awkward construction (which is bad) and a certain special — how shall I put it — sinuosity, which is my own and which only at first glance may seem awkward or obscure.<sup>14</sup>

Il ne faudrait cependant pas perdre de vue la justification première de la traduction doxale, qui consiste à trouver une équivalence d'effet (« équivalent effect »<sup>15</sup>), légitime en soi. La *Stylistique comparée du français*

<sup>8</sup>Jean Pierre BERNÉS in Jorge Luis BORGES, *Fictions. Fictions*, trad. Roger CAILLOIS et al., préface Jean Pierre BERNÉS, Paris: Gallimard, 1994, p. 9.  
<sup>9</sup>Voir Brian BOYD, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, op. cit., pp. 484-485.  
<sup>10</sup>Bryan BOYD, *ibid.*, p. 485.  
<sup>11</sup>Bryan BOYD, *ibid.*, p. 494.

<sup>12</sup>Voir Bryan BOYD, *ibid.*, p. 483.  
<sup>13</sup>Brian BOYD, *Vladimir Nabokov: The American Years*, op. cit., p. 127.  
<sup>14</sup>Brian BOYD, *ibid.*, p. 124.  
<sup>15</sup>Voir Peter NEWMARK, *A Textbook of Translation*, Londres: Prentice Hall International, 1988, p. 48.

cf. la partie le verbe

et de l'anglais (op. cit.) dérive l'essentiel de sa méthode d'un tel principe. Les « procédés de traduction » ne se justifient pas autrement. On ne s'étonnera pas par conséquent de voir les écrivains recourir à une telle forme de traduction pour se traduire eux-mêmes. On ne s'improvise d'ailleurs pas traducteur, et Julien Green, Samuel Beckett ou Vladimir Nabokov ont eu amplement l'occasion d'être formés aux méthodes de la traduction de leur temps, que ce soit au cours de leurs études, en publiant des traductions allographes et auctoriales, ou en se penchant sur la théorie de la traduction. Avant de se *démarguer* en quelque manière que ce soit de la pratique doxale de la traduction, ce sont en la matière d'excellents « doxalistes » : la traduction auctoriale ne s'oppose pas, par conséquent, à la traduction doxale comme un pôle à son contraire. Elles sont indissociables.

## 1.2. L'Auctorialité de l'auto-traduction naturalisante

Si on peut parler d'espace propre de la traduction, c'est en raison de l'auctorialité qui lui est consubstantielle. Mais cette auctorialité demande cependant à être légitimée en tant que telle, ce qui ne saurait se concevoir sans la reconnaissance du statut de l'auteur en tant qu'écrivain à part entière dans la langue traduisante. La première des reconnaissances est celle de la qualité de la langue utilisée, dans laquelle toute trace d'interférence risque d'être considérée comme la marque d'une imperfection rédhibitoire. En ce sens, l'auto-traduction, dans un premier temps du moins, se signale par sa tendance à naturaliser le texte au regard de la langue traduisante. Mais on peut également parler de naturalisation dans un second sens : non seulement le texte ainsi produit doit se conformer aux usages de la langue traduisante mais également à ceux en vigueur dans le domaine des pratiques traductives de l'époque considérée. Cette naturalisation au second degré, par rapport aux normes doxales, est en effet un moyen de conserver au mieux l'identité opérée de l'œuvre. C'est donc par rapport à celles-ci que tendra à être évaluée ce que l'on pourrait appeler la « doxalité » du texte auto-traduit, tant du point de vue de la naturalisation de la langue traduisante que de celui de la conservation de l'identité opérée. La question revêt d'autant plus d'importance que

l'auctorialité d'un texte auto-traduit repose sur des bases encore mal assurées, alors que l'auteur est seulement en voie d'être reconnu comme tel dans la langue traduisante, comme l'exemple récent d'Andrei Makine a pu le montrer. Un autre cas révélateur à cet égard est celui que l'on pourrait qualifier d'« auctorialité partielle », où l'auteur n'effectue pas l'ensemble de la traduction mais y collabore, sous quelque forme que ce soit. L'auctorialité peut venir *renforcer* le statut du texte traduit. C'est ainsi que l'Édition de la Pléiade présente l'*Ulysse* de Joyce comme un « moment et un monument » de la littérature française du fait notamment de la part jouée par l'auteur dans cette traduction collective<sup>16</sup>. La traduction ainsi réalisée est d'emblée considérée comme traduction-texte. Traduction présentée implicitement comme indépassable du fait de la part prise par l'auteur à son élaboration, même si James Joyce n'a jamais écrit en français. A plus forte raison, le même raisonnement peut donc être appliqué dans le cas où la participation de l'auteur porte sur une traduction dans sa *première* langue d'écriture. C'est le cas de *Salomé* d'Oscar Wilde, écrit directement en français puis traduit en collaboration avec Lord Alfred Douglas comme le signale Pascal Aquien :

Le texte fut d'abord — très mal — traduit en anglais par Lord Alfred Douglas [...] dont la connaissance du français était insuffisante. [...] En fin de compte, ce fut l'auteur qui remania la traduction — dont on peut considérer qu'elle est, en partie, un texte de Wilde [...]. En 1957, Yvryan Holland, fils de Wilde, proposa et publia une nouvelle traduction, mais celle-ci n'a pas supplanté la première version qui a le mérite d'avoir été retravaillée par l'auteur lui-même.<sup>17</sup>

Le cas de *Salomé* est suffisamment remarquable pour qu'on s'y arrête. D'abord bien sûr parce qu'il vient s'inscrire dans la chronologie des textes écrits directement en français par des écrivains anglophones (et ils sont rares), en bonne place entre *Vathek* et les œuvres françaises de Samuel Beckett. Remarquable enfin et surtout, semble-t-il, du fait de son statut problématique que ce soit en tant que texte original ou qu'en tant qu'(auto-)traduction. Il n'est pas inutile, en effet, de rappeler que l'accueil fait à cette œuvre fut dans l'ensemble

<sup>16</sup>Voir James JOYCE, *Œuvres complètes II*, éd. Jacques Aubert, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995, p. 1029 et p. 1032.

<sup>17</sup>Oscar WILDE, *Salomé*, Présentation de Pascal AQUÏEN, Paris: GF-Flammarion, 1993, pp. 25-26.

extrêmement défavorable. La question de la maîtrise de la langue occupe une part essentielle, c'est ainsi qu'une « caricature montre d'ailleurs Wilde au travail, entouré de livres: un dictionnaire français, l'histoire juive de Flavius Josephé, une Bible, les *Three Comtes* de Flaubert, un volume de Théophile Gautier, un autre de Swinburne et des ouvrages techniques tels que *French verbs at a glance* et *Ahn's First Course* (qui sont deux manuels élémentaires de grammaire française) »<sup>18</sup>. W.F. Mackey insiste également sur ce point, mais en notant que le XIX<sup>e</sup> siècle marque une ligne de partage du fait de l'émergence de l'Etat nation, si bien que l'accueil fut aussi controversé en France qu'en Angleterre :

En 1784, il n'a pas paru anormal que l'Anglais Beckford écrive son *Vathek* en français ; mais un siècle plus tard, en 1890, le fait que Oscar Wilde écrive son *Salomé* dans cette même langue a causé scandale en Angleterre.<sup>19</sup>

Pour Pascal Aquien, la question de la langue demande à être relativisée. C'est sur un tout autre plan qu'il faut se placer :

Ce qui, en fait, apparaît surtout à la lecture, ce n'est pas la mauvaise qualité d'un texte écrit dans une langue apprise ; le français de *Salomé* n'est pas vraiment critiquable, malgré certains anglicismes, d'ailleurs évidemment corrigés par la traduction: on peut ainsi relever, par exemple, une faute d'article dans la première indication scénique (la salle de festin / the banqueting-hall), un emploi maladroit du verbe "coucher" (les neiges qui couchent / the snows that lie; quand elles couchent [sic]<sup>20</sup> sur le sein / where she lies on the breast), ou un ordre des mots contestable (aussi c'était un voleur / he was a thief and a robber to boot). En fait, ce qui est remarquable, et c'est bien là ce qui a fait l'objet de critiques acerbes, c'est surtout une certaine tonalité [...] <sup>21</sup>

Pascal Aquien attribue cette tonalité à l'influence de Maeterlinck, auquel Oscar Wilde aurait repris tout un ensemble de procédés stylistiques. Mais c'est en définitive avant tout lui-même — son

<sup>18</sup> Ibid., p. 20.

<sup>19</sup> William Francis MACKEY, « Langue, dialecte et diglossie littéraire » in Henri GIORDAN, Alain RICARD, ed., *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence : Publication de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, numéro hors série de la revue *Le Discours Social*, Université Bordeaux III, 1976, p. 40.

<sup>20</sup> Il faut en fait lire: « quand elle couche » (singulier). Cf. *Salomé*, op. cit., p. 83.

<sup>21</sup> Pascal AQUIEN, *ibid.*, p. 21.

double au sens de Julien Green — qu'Oscar Wilde introduit dans cette œuvre restée unique dans sa deuxième langue d'écriture<sup>22</sup>. La traduction ne serait-elle pas d'ailleurs en l'occurrence *supérieure* à l'original, la langue traduisante étant la première langue d'écriture de l'auteur? Cette attente est, semble-t-il, déçue : « La traduction de Douglas et de Wilde n'est cependant pas sans imperfections, et dans certains cas, c'est véritablement à un *autre* texte que l'on a affaire »<sup>23</sup>. Mais sur quels éléments Pascal Aquien s'appuie-t-il pour parvenir à une telle conclusion ?

Son argumentation s'appuie sur une excellente étude critique et détaillée de cette auto-traduction.<sup>24</sup> En voici les points essentiels : 1) « La *Salomé* anglaise n'est pas sans scories ; on y trouve, par exemple, quelques faux-sens et contresens : ceux-ci sont parfois le fait de la traduction [mais parfois] au contraire, c'est la traduction qui corrige ce qu'un français défectueux avait mal exprimé » ; 2) Parmi les défauts, il intéresse de constater des exemples de dilution [ex : clair de lune / the moon is shining very brightly], des sous-traductions » ; 3) « Plus graves, sans doute, sont les aplatissements et non-reprises d'échos qui nuisent à la cohérence musicale et au succès des effets incantatoires du texte » ; 4) « On notera enfin un certain flottement dans l'emploi des pronoms personnels (tutoiement / vouvoiement) : si, en français, Salomé vouvoie Natraboth, elle passe, en anglais, au « thou » biblique et archaïque [...]. Certes, le but recherché, avec le recours insistant au pronom « thou », est de donner au texte une tonalité biblique ou solennelle, présente, par ailleurs, dans des archaïsmes de structures (ex. dites-lui de s'en aller / bid her begone); cependant, la banalisation de ce pronom (qu'emploient par exemple Hérode et Hérodiade dans leurs querelles de ménage) érousse l'attention des traducteurs qui auraient sans doute dû le réserver aux élan mystiques et aux imprécations de Iokanaan ».

Cette analyse appelle quelques remarques. S'il est vrai, par exemple, que l'auteur a bien révisé la traduction « dont on peut considérer qu'elle est, en partie, un texte de Wilde », la traduction de « il n'y avait rien d'aussi noir que ta bouche » par « there was nothing so real as thy mouth » demande à être cataloguée autrement que

<sup>22</sup> Ibid., p. 24.

<sup>23</sup> Ibid., p. 26.

<sup>24</sup> Pascal AQUIEN, *ibid.*, pp. 26-28. Ce sont les exemples cités dans cette étude qui nous serviront de référence dans les pages qui suivent.

comme faux sens ou contresens, et devrait sans doute être rangée parmi ce que Pascal Aquien appelle les « changements d'images ou de référents qui peuvent impliquer un changement de point de vue ». Il semble en effet peu probable que Wilde pensant au signifié « rouge » l'associe par erreur au signifié « noir » en français. Tout se passe comme si Pascal Aquien laissait un peu de côté — après en avoir reconnu l'importance — l'autorité de cette traduction et la jugeait essentiellement en tant que traduction *allographe*. On reconnaît en effet dans ce relevé une critique doxale des faiblesses de cette traduction de *Salomé*, son défaut majeur étant, au bout du compte, d'être un *autre* texte.

Ainsi s'expliquent en effet toutes les déficiences relevées : la première série d'erreurs, ce sont les « faux sens et contresens » (avec néanmoins un contresens paradoxal, qui vient corriger « ce qu'un français défectueux avait mal exprimé » dans le cas de « leurs gros mots » rendu par « uncouth jargon », autrement dit la traduction rétablissant pour ainsi dire l'original). Certes, personne n'est à l'abri d'une erreur, pas même l'auteur. Mais comment être sûr que traduire « je demande la tête d'Iokanaan » par « I demand the head of Iokanaan » est un faux sens (assimilation des sens des faux-amis que sont « demander » et « to demand », cas d'interférence extrêmement fréquent) ou bien une *revision* du texte, telle que celle qu'aurait pu effectuer Wilde dans une œuvre écrite directement en anglais et remaniée par la suite ?

En fait, « demander » est traduit par « demand », dans un contexte où le passage de la simple demande à l'exigence est loin d'être incongru, s'agissant de demander la tête de quelqu'un, non au figuré, mais au pied de la lettre. Cet argument ne se suffit évidemment pas à lui-même. Mais ce n'est pas la première fois que le verbe « demander » a été utilisé dans la pièce, la demande de Salomé jouant le rôle que l'on sait. Mais à chaque fois, un autre équivalent est donné : soit « ask », cas de loin le plus fréquent, quinze exemples (ex « vous pourrez me demander tout ce que vous voudrez » / « thou mayest ask of me what thou wilt »), soit « desire », un seul exemple (ex. « Non, non Salomé. Vous ne me demandez pas cela » / « No, no, Salome. It is not that thou desirest »). Mais ce qui surtout tend le faux-sens peu plausible, c'est que cette traduction suit à quelques lignes de distance une première formulation de la même demande, en

des termes pratiquement identiques, traduite sans aucun faux-sens, à savoir « Je vous demande la tête d'Iokanaan » par « I ask of you the head of Iokanaan ». C'est d'ailleurs la seule fois, dans *tout* le texte, que le verbe « demander » est traduit par « demand ». Une autre interprétation est donc possible : l'auto-traduction renforce cette deuxième occurrence de la même demande de manière plus impérieuse, car le contexte s'y prête. Ce qui serait à juste titre critiquable dans une traduction *allographe* ne l'est plus dans le cadre d'une traduction autorigiale.

Dans le même ordre d'idées, on pourrait donner un dernier exemple, *last but not least*, remarquable en cela qu'il contient l'unique occurrence du mot « désir » dans le texte français et qu'il constitue un moment crucial de l'œuvre où Salomé révèle que c'est par amour qu'elle a fait mettre à mort Iokanaan :

Salomé	Salome
[...] Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi ... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. Moi, je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé. Je t'aime encore, Iokanaan. Je n'aime que toi ... J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps. Et ni le vin ni les fruits ne peuvent apaiser mon désir. Que ferai-je, Iokanaan, maintenant ? Ni les fleuves ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma passion.	[...] Well, thou hast seen thy God, Iokanaan, but me, me, thou didst never see. If thou hadst seen me thou hadst loved me. I saw thee, and I loved thee. Oh, how I loved thee ! I love thee yet, Iokanaan. I love only thee ... I am athirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor apples can appease my desire. What shall I do now, Iokanaan? Neither the floods nor the great waters can quench my passion. ( <i>Ibid.</i> , pp. 162-163)

Dans le texte français, ce désir dont parle Salomé fait écho à une *seule* autre occurrence du verbe correspondant dans la bouche d'Hérode :

Enfin, que veux-tu, Salomé ? Dis-moi ce que tu désires et je te le donnerai. Je te donnerai tout ce que tu demanderas, sauf une chose. Je te donnerai tout ce que je possède, sauf une vie. Je te donnerai le manteau du grand prêtre. Je te donnerai le voile du sanctuaire.	What desirest thou more than this, Salome ? Tell me the things that thou desirest, and I will give it thee. All that thou askest I will give thee, save one thing only. I will give thee all that is mine, save only the life of one man. I will give thee the mantle of the high priest. I will give thee the veil of the sanctuary <sup>23</sup> .
---	--

<sup>23</sup>Salomé, op. cit., pp. 154-155

Dans le texte anglais, on ne compte pas moins de *twice* occurrences du mot « desire ». De deux choses l'une : soit on estime qu'il s'agit d'une propension immotivée du traducteur à recourir à des synonymes l'éloignant ainsi du principe qui veut que l'on traduise le même par le même, tant que faire se peut ; soit on considère au contraire qu'il faut y voir l'intention de l'auteur de mettre l'accent sur une potentialité du texte, ce qui nous ramène donc au cas des œuvres auto-traduites dont l'auctorialité est pleine et entière, comme celles de Samuel Beckett. On pourrait dès lors appliquer cette remarque de Michael Edwards à *Salomé*, toutes choses égales par ailleurs :

There is even a slight difference between the French and English versions of *L'Innommable* in their first editions, which will enable me to close by pointing to another way of approaching Beckett's bilingual writing. Between the last two phrases in the French: 'Il faut continuer, je vais continuer' (you must go on, I'll go on), the English adds, 'I can't go on'. It is true that the same threefold sequence already exists a little earlier in the French text, but since it intervenes once more at the very end of the novel and of the whole trilogy, the avowal of impotence cannot avoid changing, however slightly, our reading of that ending. Should one think that Beckett, translating into English, is no longer borne by the hope that comes to him from writing in a foreign language? Or is it, as others have suggested, that, seeing himself to be the master of a bilingual work, he reflects that the existence of two versions of each of his compositions gives him the hitherto unheard-of possibility of considering them each as a variant of the other? Like the player of a musical instrument, the interpreter of a score, Beckett is free to bring out, or not, such and such a virtuality of the piece. We are back with the good fortune, the happiness, of the writer, but a happiness that is itself astonishingly new.<sup>26</sup>

L'évaluation de la traduction de *Salomé* en tant que version auctoriale doit alors prendre une toute autre orientation. Pascal Aquien comptait au nombre des imperfections les plus graves les « aplatissements et non-reprises d'échos qui nuisent à la cohérence musicale et au succès des effets incantatoires du texte » en appuyant son argumentation sur « l'exemple de la fameuse déclaration tripartite de Salomé à Iokanaan », à savoir :

- 1 — je suis amoureuse de ton corps / I am amorous of thy body
- 2 — c'est de tes cheveux que je suis amoureuse / it is of thy hair that I am enamoured
- 3 — c'est de ta bouche que je suis amoureuse / it is thy mouth that I desire<sup>27</sup>

Ici, on a bien affaire à une non-reprise d'écho, mais cette dissymétrie est due, non seulement à la variation « amorous » / « enamoured » mais surtout à la substitution de « desire » — mot clé entre tous — à l'un ou l'autre de ces termes. On peut alors mieux comprendre cette rupture apparente de la symétrie primitive de l'original : à l'écho binaire du texte français où Hérode emploierait dans un sens atténué (simple équivalent de vouloir) — et relativement tardivement dans le texte — le verbe désirer (« Enfin, que veux-tu, Salomé ? Dis-moi ce que tu **désires** et je te le donnerai. Je te donnerai tout ce que tu **demanderas**, sauf une chose»), et où la traduction anglaise renforce l'idée de désir par la suppression du premier « veux » et la répétition de « **desirest** » (« What **desirest** thou more than this, Salome ? Tell me the things that thou **desirest**, and I will give it thee. All that thou **askest** I will give thee, save one thing only. »), l'auteur introduit un nouvel écho ternaire du fait de l'introduction dès le début du texte de ce « it is thy mouth that I desire » — première occurrence dans le texte anglais du mot « desire » à une place que privilégie l'agencement rhétorique. L'adjonction de « desire » vient non pas aplâtrer mais renforcer le parallélisme initial par une gradation ascendante et donne une unité encore plus forte au regard de l'ensemble de la pièce. La dernière tirade de Salomé est en effet la suivante:

Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Écrite-ce la saveur du sang ? ... Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur ... Mais qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, j'ai baisé ta bouche.	Ah ! I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood ? ... Nay, but perchance it was the taste of love ... They say that love hath a bitter taste ... But what matter ? what matter ? I have kissed thy mouth, Iokanaan, I have kissed thy mouth. <sup>28</sup>
---	---

Entre cette première occurrence de ce « I desire » impérieux de Salomé et le rattachement de la dernière occurrence de son désir à la

<sup>26</sup>Michael EDWARD, "Beckett's French, in *Translation and Literature. Volume 1*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, p. 81.

<sup>27</sup>Pascal AQUIEN, op. cit., p. 27.  
<sup>28</sup>*Salomé*, op. cit., pp. 164-165.

passion que rien ne saurait apaiser le texte anglais ajoute à onze reprises le mot « desire » (essentiellement sous forme verbale), introduisant ainsi une sorte de leitmotif dans la traduction qui donne corps à une *potentialité* du texte original. C'est au nom de la même logique sans doute que l'on pourrait expliquer qu'il arrive, selon Pascal Aquien, à la traduction de « se contenter de répétitions pesantes » là où l'original français comportait des « variations ». L'exemple fourni à l'appui de la démonstration est celui de la reprise de l'adjectif « terrible » dans le texte anglais :

- 1 — il peut arriver *un malheur* / something *terrible* may happen,
- 2 — son aspect était très *farouche* / he was very *terrible* to look upon
- 3 — il me semble que c'est *terrible* / I think it *terrible*
- 4 — il dit des choses *monstrueuses* d'elle / he says *terrible* things about her
- 5 — c'est à cause d'elle que le prophète a dit des mots d'*éponvanie* / it is the cause of the *terrible* words that the prophet has spoken

On peut en effet remarquer le processus inverse puisque, par exemple, à la répétition du verbe « vouloir » ou « demander » dans le texte français correspond une grande variété de traductions : ce n'est donc pas par incapacité à introduire des « variations » que pêche le texte anglais. On peut estimer au contraire que la répétition est bel et bien voulue et doit, puisqu'elle a reçu l'aval de l'auteur sinon être introduite par lui, être comptée au nombre des révisions de l'auteur et non nécessairement à celui des imperfections de la traduction. C'est au regard des mêmes considérations que l'on pourrait également comprendre pourquoi « demander » est rendu par « demand, du fait du contexte. La traduction procède d'ailleurs à une opération similaire en utilisant « require » au lieu de « ask » :

Second soldier	Second soldier
Je vous prie, princesse, de ne pas me demander cela.	Princess, I beg you, do not require this of us.
[...] Premier soldat	[...] First soldier
Princesse, nos vies vous appartiennent, mais nous ne pouvons pas faire ce que vous nous demandez.	Princess, our lives belong to you, but we cannot do what you have asked of us. <sup>29</sup>

La distinction sémantique entre « demand » et « demander » ne semble par conséquent pas échapper au traducteur. On pourrait en

dire autant à propos des multiples façons dont « vouloir » a été rendu en anglais. On ne peut cependant s'empêcher de relever, non pas des anglicismes involontaires dans le texte original (à propos duquel il ne faut pas oublier qu'il a été relu sur la demande d'Oscar par des écrivains français), mais des tournures qui s'apparentent à des gallicismes dans la traduction, rares, mais à l'évidence parfois volontaires, traces de ces « étranges effets » dont parle Pascal Aquien ?

Enfin, Wilde aimait le français (« Pour moi, dir-il un jour, il n'existe que deux langues: le français et le grec »), et, à l'instar de Maeterlinck, d'origine flamande, il voulait écrire lui aussi dans une langue étrangère dont il espérait pouvoir tirer à son tour d'étranges effets.<sup>30</sup>

C'est le cas peut-être de ce « demand » traduisant « demander », une fois trouvé un contexte favorable (mais la traduction n'a recours qu'une fois à l'introduction de « demand », il est vrai à un point crucial). C'est sans doute le cas également pour la traduction suivante, où l'on attendrait en anglais davantage « advice » que « counsel » :

Hérode	Hérode
Non, non, Salomé. Vous ne me demandez pas cela. N'écoutez pas votre mère. Elle vous donne toujours de mauvais conseils. Il ne faut pas l'écouter.	No, no, Salome. It is not that thou desirest. Do not listen to thy mother's voice. She is ever giving thee evil counsel. Do not heed her! <sup>31</sup>

On peut en retrouver la trace également dans l'exemple suivant, sous la forme inversée de l'exemple de gallicisme relevé par Pascal Aquien dans l'original où « coucher » est un calque/interférence de « lie » (ex. « les neiges qui couchent / the snows that lie ») :

Quelquefois ils volent à travers les arbres, et quelquefois ils couchent sur le gazon et autour de l'étang.	Sometimes they fly across the trees, and anon they couch in the grass, and round the pools of the water. <sup>32</sup>
---	--

C'est surtout le cas — en matière de lexique — de « I am amorous of thy body, Iokanaan ! » traduisant « Iokanaan ! je suis amoureuse de ton corps », qui frappe par son étrangeté, présente encore quoique moins apparente dans sa reprise sous la forme « It is of thy hair that I am enamoured ». C'est enfin vrai de la syntaxe, qui épouse la plupart

<sup>29</sup>Pascal AQUJEN, op. cit., p. 20.

<sup>31</sup>Salomé, op. cit., pp. 142-143.

<sup>32</sup>Salomé, op. cit., pp. 150-151.

du temps l'ordre des mots français. Mais en comparant le texte de *Salomé* en français et en anglais, la différence la plus marquée tient au style. Les archaïsmes sont inexistantes en français, surabondants en anglais. La tonalité biblique ou solennelle ne se réduit cependant pas au « recours insistant » au pronom « thou », et à quelques « archaïsmes de structure ». C'est en fait le texte dans son ensemble qui épouse fidèlement le style de la *Authorized Version*, allant jusqu'à infléchir la traduction. C'est ainsi, par exemple, que l'on peut expliquer deux des « changements d'images ou de référents qui peuvent impliquer un changement de point de vue » (Pascal Aquien). Le premier, c'est celui de « elle fleurira comme le lys » traduit par « They shall blossom like the rose ». Il s'agit de la première tirade de Iokanaan :

Après moi viendra un autre plus puissant que moi. Je ne suis pas digne même de délier la courroie de ses sandales. Quand il viendra, la terre déserte se réjouira. Elle fleurira comme le lys. Les yeux des aveugles verront le jour, et les oreilles des sourds seront ouvertes ... Le nouveau-né mettra sa main sur le nid des dragons et mènera les lions par leurs crinières.	After me shall come another mightier than I. I am not worthy so much as to unloose the latchet of his shoes. When he cometh the solitary places shall be glad. They shall blossom like the rose. The eyes of the blind shall see the day, and the ears of the deaf shall be opened. The suckling child shall put his hand upon the dragon's lar, he shall lead the lions by their manes. <sup>33</sup>
---	--

Pascal Aquien indique en notes les correspondances bibliques, mais uniquement en français. En se reportant à la *Authorized Version*, on se rend alors compte de ce que la traduction emprunte à ce texte :

Mark 1, 7. And preached, saying, There cometh one mightier than I after me, the latchet of whose shoes I am not worthy to stoop down and unloose.

Isaiah 35, 1: The wilderness and the solitary place shall be glad for them: and the desert shall rejoice, and blossom as the rose.

Isaiah 35, 5: Then the eyes of the blind shall be opened, and the ears of the deaf shall be unstopped.

Isaiah 11, 8: And the suckling child shall play on the hole of the asp, and the weaned child shall put his hand on the cockatrice' den.

Voilà qui explique le changement du « lys » en « rose », et l'on voit également que la traduction de *Salomé* ne fait pas qu'incorporer avec insistance le « thou » et d'autres archaïsmes bibliques : c'est en grande

<sup>33</sup>Salomé, op. cit., pp. 54-55.

partie dans la langue de la *Authorized Version* qu'est écrite la traduction anglaise de *Salomé*. Oscar Wilde introduit également de nombreuses variations sur le texte biblique qui lui sert de trame. Que l'on compare ainsi cette tirade d'Iokanaan :

Ne te réjouis point, terre de Palestine, parce que la verge de celui qui te frappait a été brisée. Car de la race du serpent il sortira un basilic, et ce qui en naîtra dévorera les oiseaux.	Rejoice not, O land of Palestine, because the rod of him who smote thee is broken. For from the seed of the serpent shall come a basilisk, and that which is born of it shall devour the birds. <sup>34</sup>
---	---

avec le passage correspondant de la Bible :

Isaiah 14, 29: Rejoice not thou, whole Palestina, because the rod of him that smote thee is broken: for out of the serpent's root shall come forth a cockatrice, and his fruit shall be a fiery flying serpent.

C'est bien de propos délibéré, en non en vertu d'une attention éמושée, que le procédé est étendu à l'ensemble du texte. Que l'effet produit soit heureux ou non est une autre question: il n'en reste pas moins que la traduction a recours au texte biblique de la *Authorized Version* tant sur le plan du vocabulaire (« straightway », « suckling child », « howbeit », « peradventure », etc.) que de la grammaire (« unto », « thou », « wilt », « spake », etc.), de la syntaxe et des tournures de tous ordres (on trouve ainsi dans le texte de *Salomé*: « I, too, said it, and it has come to pass » (p. 86), « He spake ever very low » (p. 90), « It is the young Syrian whom you made captain of the guard but three days gone » (p. 94), « Truly, my lord, it were better to deliver him into our hands » (p. 104), « He regardeth not any man » (p. 106), « There be some who say (...) » (p. 108), « He left Samaria a few days since » (p. 116), « What is it to me whether she dance or not? » (p. 128), etc.) jusqu'à des phrases reprises presque à l'identique (« Yes, dance for me, Salome, and whatsoever thou shalt ask of me I will give it thee, even unto the half of my kingdom »). Pour un lecteur anglophone, l'intertextualité de la traduction anglaise ne fait aucun doute à cet égard, le style de la *Authorized Version* est clairement identifiable d'un bout à l'autre de l'œuvre.

Si l'on reprend par conséquent l'ensemble des critiques qu'adresse Pascal Aquien à la traduction anglaise de *Salomé*, on s'aperçoit qu'elles s'inscrivent bien dans le cadre de l'analyse doxale d'une traduction,

<sup>34</sup>Salomé, op. cit., pp. 66-67.

*allographe* et non auctoriale. C'est particulièrement évident lorsque sont comptées au rang des défauts les exemples de « dilution » (ex. « clair de lune » / « the moon is shining very brightly », « vous me faites attendre » / « you are making me wait upon your pleasure »), d'« omissions » (ex. « cet immense palais » / « this palace », « il ne faut pas regarder que l'amour (non traduit à la fin de l'avant-dernière tirade de *Salomé*) », et de « sous-traductions » (ex. « les pieds qui trépiguent » / « the feet that light », « Voyons Salomé, il faut être raisonnable, n'est-ce pas ? N'est-ce pas qu'il faut être raisonnable ? » / « Salomé, I pray thee be not stubborn »). Dernier point, capital : Pascal Aquien fait apparaître la question de l'intertextualité au regard de la littérature au sein de laquelle *Salomé* a été écrite, à savoir la littérature française. L'hypotexte du récit biblique n'est en effet pas la source première de cette pièce, c'est d'abord dans *Salambô* et *Hérodiade* de Flaubert qu'il faut le localiser<sup>35</sup>.

Pascal Aquien fait donc bien apparaître les fondements intertextuels, ou plus précisément hypertextuels au sens de Genette<sup>36</sup>, décelables dans *Salomé*. Mais en l'occurrence l'ensemble de son analyse, pour juste qu'elle soit, ne s'applique *positivement* qu'au texte original français. Lorsque la question du texte anglais est abordée, ce n'est jamais que sous l'angle de la défektivité (A. Berman) de la traduction. L'argumentation de Pascal Aquien manque de cohérence ? Bien au contraire : si la participation de l'auteur à la traduction est soulignée, ainsi que l'autorité particulière dont elle est investie du même coup, c'est avant tout comme traduction non-texte que *Salomé E* est jugé, du fait de ses imperfections, que la traduction aggrave. Autre déficience : elle ne restitue pas l'original à l'identique, car « dans certains cas, c'est véritablement à un *autre* texte que l'on a affaire ». On pourrait formuler le propos autrement et dire qu'au regard des normes de la traduction doxale, *Salomé E* ne parvient pas à être *naturalisée* en tant que traduction : d'où la critique essentiellement négative dont elle fait les frais. On est loin, on le voit, de la critique foncièrement positive dont jouit la traduction française d'*Ulysses*

réalisée en collaboration avec James Joyce dans une langue pourrante autre que la langue d'écriture de l'auteur.

Si l'on considère en revanche *Salomé E* en tant que traduction *auctoriale*, la question des liens unissant, par exemple, « désir(er) » dans le texte français et « desire » dans le texte anglais se pose tout autrement : pris ensemble, ils semblent former un *système*, de telle sorte que ce couple de signifiants permet de mieux comprendre une des lignes de force du texte original, que la répétition de « desire » en anglais vient faire surgir avec plus de netteté. Non que les deux textes soient incomplets l'un sans l'autre, mais simplement qu'ils s'éclairaient mutuellement comme deux *versions* de la même œuvre. Évaluée en dernière analyse du point de ses déficiences, la traduction de *Salomé E* se retrouve en partie invalidée du fait de ses « scories » en tant que traduction, en dépit de l'auctorialité — en l'occurrence, il est vrai, partielle — que lui confère la participation de l'auteur. D'une traduction d'un texte qui est « autre » on passe ainsi facilement à un texte considéré comme *altérité*. Dire cela ne revient pas à infirmer le point de vue de Pascal Aquien : la divergence des points de vue sur le texte anglais tient à son statut problématique au regard tant de son auctorialité que de son autorité, ce qui n'est pas sans rappeler le cas de *Verbeke E*.

Que l'on estime que *Salomé E* est, en partie du moins, une mauvaise traduction ne tire d'ailleurs nullement à conséquence dans le cas d'Oscar Wilde : on ne saurait y voir matière à remettre en cause ses qualités d'écrivain de langue anglaise. Il en va tout autrement lorsque de l'accueil des *traductions* des textes d'un auteur dépend son statut même d'écrivain, ce qui se produit si la langue traduisante est sa langue d'adoption. Vladimir Nabokov en est l'illustration parfaite. C'est donc vers cet auteur qu'il faut maintenant nous tourner, et en particulier vers la « critique des traductions » (A. Berman) qu'il a élaborée, qu'elles soient allographes ou auctoriales.

<sup>35</sup>Mais l'intertextualité de *Salomé* se déploie sur bien d'autres plans. Voir Pascal AQUJEN, op. cit., pp. 16-19.  
<sup>36</sup>Gérard GENETTE, *Poétique*, op. cit., pp. 13-16.

## CHAPITRE 2

### CRITIQUE DE L'AUTO-TRADUCTION NATURALISANTE

#### 2.1. Critique auctoriale de la traduction doxale

Il est facile de ne retenir de la théorie de la traduction élaborée par Nabokov que son aspect polémique — une attaque en règle de la traduction couramment pratiquée :

I sometimes think that these old English 'translations' are remarkably similar to the so-called Thousand Pieces Execution which was popular at one time in China. The idea was to cut out from the patient's body one tiny square bit the size of a cough lozenge, say, every five minutes or so until bit by bit ... his whole body was delicately removed.<sup>1</sup>

Il en vient à formuler lui-même les principes auxquels toute traduction devrait se conformer tout en critiquant, de manière souvent cinglante, les autres formes de traduction selon lui à rejeter. C'est dans la préface à sa traduction d'*Eugène Onguine* de Pouchkine

---

<sup>1</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 13-4.

que se trouve condensé l'essentiel de sa théorie en matière de traduction :

Can Pushkin's poem, or any other poem with a definite rhyme scheme, be really translated? To answer this we should first define the term "translation." Attempts to render a poem in another language fall into three categories:

(1) Paraphrastic: offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance. Some paraphrases may possess the charm of stylish diction and idiomatic conciseness, but no scholar should succumb to stylishness and no reader be fooled by it.

(2) Lexical (or constructional): rendering the basic meaning of words (and their order). This a machine can do under the direction of an intelligent bilingualist.

(3) Literal: rendering, as closely as the associative and syntactic capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation.<sup>2</sup>

Nabokov se montre pour le moins critique à l'égard de ce qu'il appelle la « traduction paraphrastique », car elle aboutit selon lui à une « version libre » du texte original qui s'assimile à un remaniement du texte que seul l'auteur — Nabokov ne le dit pas expressément, mais le laisse entendre — pourrait se permettre (« offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance. »). On risque ce faisant de gommer l'originalité du texte en recourant à des tournures dictées par ce que l'on croit être le « bon usage » et qui ne sont en définitive que des tournures conventionnelles, des clichés qui affaiblissent la traduction<sup>3</sup>. Nabokov n'a cependant pas toujours prôné le « littéralisme ». C'est l'aboutissement de son expérience étendue de la traduction tant allographe qu'auctoriale. En 1964, date à laquelle paraît l'édition définitive de sa traduction monumentale d'*Engéne Onégine*, sa théorie fondée sur un littéralisme rigoureux est déjà solidement établie et ne subit aucun changement notable par la suite.

<sup>2</sup> Aleksandr Pushkin, *Engéne Onégin*, *A Novel in Verse*, vol. 1, pref., introd. et trad. Vladimir NABOKOV, Princeton: Princeton University Press, 1990 (1964), p. vii. D'abord abrégé sous la forme EO.

<sup>3</sup> Ibid., p. ix.

Tout sacrifier (« To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar ») à l'exacitude littérale semble paradoxal. Le mot clé employé par Nabokov à cet égard est celui de *otreb'atina* (mot dérivé du russe *seb'a* — soi-même — signifiant « ajout personnel, invention de son cru ») : le défaut majeur de la traduction doxale consiste donc pour Nabokov dans l'*otreb'atina* conçue en tant qu'altération de l'original. La paraphrase, même habile et élégante, aboutit à donner au lecteur de la langue traduisante une autre œuvre que celle que recelait l'original. C'est l'identité opérée du texte traduit qui est alors atteinte. Trahison du traducteur non en tant que tel, mais en tant que réviseur du texte, dans le meilleur des cas à son corps défendant. C'est donc au passage une critique de la traduction *doxale*, du moins de certaines de ses formes, que Nabokov fournit en apportant la preuve, exemples à l'appui, que la traduction naturalisante, en légitimant le recours à la « paraphrase » ne se rend pas compte qu'elle dépasse, ce faisant, ses propres attributions et dénature l'objectif qu'elle s'est elle-même fixé, à savoir la fidélité à l'original.

Le littéralisme de Nabokov se définit donc *négligemment* par rapport aux autres formes de traduction : c'est dans la mesure où elles altèrent l'original qu'elles sont à proscrire. Poser que traduire, c'est aboutir à une équivalence au besoin par le recours à la variation, c'est ouvrir la porte aux paraphrases intempesives qui dénaturent le texte, notamment lorsqu'il s'agit de le commenter à partir de sa version traduite. Nabokov sait de quoi il parle : voici quelques-unes des erreurs relevées par lui dans une traduction de *Madame Bovary* utilisée dans le cadre de ses cours de littérature à des étudiants. Des corrections apparaissent en marge ou dans le corps du texte: « Nous étions à l'étude<sup>4</sup> » est rendu par « we were in class<sup>5</sup> » — Nabokov entoure donc « class » et écrit au dessus « study hall à l'étude »; « il avait [...] l'air raisonnable », traduit par « he looked reliable » — Nabokov entoure et raye « reliable » et inscrit en marge: « raisonnable / sensible »; « [ses jambes, [...], sortaient d'un pantalon jaunâtre, très tiré par les bretelles », traduit par « [looked out] from beneath yellow trousers, drawn tight by braces » — Nabokov encercle et raye

<sup>4</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in Flaubert, *Œuvres*, tome 1, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951, p. 293.

<sup>5</sup> Cf. V. NABOKOV, *Lectures on Literature*, intr. John UPDIKI, Londres: Picador, 1983, p. 129.

« yellow », mettant en marge: « jaunâtre / rusty dingy », et « drawn tight » est corrigé en « drawn up high »; « On commença la récitation des leçons », traduit par « We began repeating the lesson » est corrigé en « we began recitations ». Autre passage<sup>6</sup>:

Original	Traduction	Corrections et notes de Nabokov
1. Inesieurs braves comme des lions, (...) et qui pleurent comme des urnes.	weeping like fountains.	tombstone urns.
2. Pendant six mois, à quinze ans, l'amma se grissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture.	For six months, then, l'amma, at sixteen years of age, made her hands dirty with books from old lending libraries.	sleeked her hands over (greased her hands) with the dust of
3. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir, comme ces châtelaines au long corsage qui, sous le treffle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir.	She would have liked to live in some old manor-house, like those long-waisted chateaux who, in the shade of pointed arches, spent their days leaning on the stone, chin in hand, watching a cavalier with white plume galloping on his black horse from the distant fields.	under the foils of ogives (trêfle des ogives = trefoils of ogives) watching the approach of / du fond de la campagne
4. [...] qui lui laissaient entrevoir, à travers la maiserie du style et les imprudences de la note, l'attristante fantasmagorie des réalités sentimentales.	[...] that allowed her to catch a glimpse atwart the obscurity of style and the weakness of the music of the attractive phantasmagoria of sentimental realities.	through the faintness <i>barre</i> of the style / carelessness of <i>virgule</i> <i>opéra</i> music, of <i>sphinx</i> .
5. Elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi plié et retombait doucement contre la page.	She trembled as she blew back the tissue paper over the engraving and saw it fold in two and fall gently against the page.	from the pictures / <i>en marge</i> gravures <i>recopié et souligné</i> .

<sup>6</sup> Lectures on Literature, op. cit, p. 137.

Les corrections ainsi effectuées par Nabokov tendent à rétablir la formulation de l'original. La correction n°1, c'est une métaphore traduite d'abord par équivalence (« pleurent) comme des urnes », sans doute pour éviter « weeping like urns », que Nabokov traduit littéralement par « weeping like tombstone urns », ce qui évite la traduction doxale par « like fountains » jugée trop plate. La correction n°2, c'est une sous-traduction manifeste (il est impossible de se méprendre sur le sens de « se graisser les mains »), là encore due sans doute au sentiment que cela ne « passerait pas » dans une traduction. On peut noter également que cette traduction « dépoussiérée » apparemment l'original, car « la poussière » des vieux cabinets a disparu. Nabokov indique entre parenthèses la traduction la plus littérale possible (« greased her hands with »), qu'il remplace cependant par « sleeked her hands over with the dust of » qui rend de manière on ne peut plus élégante la nuance de l'original, tout en gardant le reste de la traduction qui rend « des cabinets de lecture » par « books from old lending libraries ». Dans l'exemple n°3, il s'agit à nouveau d'une sous-traduction — peut-être a-t-on estimé que « under the foils of ogives » ne passerait pas non plus : mais pourquoi ne pas le traduire? « à regarder venir » semble mal traduit à Nabokov seulement par « watching » : il a donc recouru à une « équivalence », « venir » étant transposé par nominalisation en « the approach of ». Dans l'exemple suivant, une formulation plus élégante est rendue possible grâce à la simplification de « allowed her to catch a glimpse » en « allowed her a glimpse »; mais « maiserie » rendu par « obscurity » et « imprudence » par « weakness » sont visiblement des contresens dus soit à une lecture hâtive, soit à une mauvaise compréhension du texte. La fin de la phrase demande une virgule après « music » et la suppression de « of », autrement le passage devient incompréhensible, ce qui ne peut qu'être dû à une mauvaise relecture de la traduction. La correction n° 5 aboutit à une traduction plus conforme au sens de l'original, que le traducteur n'a sans doute pas bien saisi dans le détail, d'où la traduction de la préposition « [enlever le papier de soie] des [gravures] » par « over the engraving », plus vague, au lieu de « from ».

Mais est-ce vraiment la traduction qu'il critique — éréinte serait plus juste — ainsi ? Oui, mais pas seulement, on le voit. Ce qu'il reproche le plus aux traducteurs, c'est de ne pas avoir vu l'importance de restituer l'original dans l'exactitude de sa lettre, car c'est fausser par avance le jugement que le lecteur peut porter sur la qualité littéraire de

l'œuvre ainsi « paraphrasée ». On le voit, tout le travail de révision de Nabokov est effectué afin de rétablir la teneur de l'original. Un exemple particulièrement révélateur à cet égard est une page fac-similé de la traduction — celle de Moncrieff — utilisée par Nabokov pour son cours sur Proust où ses annotations sont on ne peut plus éloquentes :

ORIGINAL	TRANSDUCTION (MONCRIEFF)	ANNOTATIONS DE NABOKOV
[...] je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. <sup>7</sup>	[...] I would be lying stretched out on my bed, a book in my hand, in my room which trembled with the effort to defend its frail, transparent coolness against the afternoon sun, behind its almost closed shutters through which, however, a reflection of the sunlight had contrived to slip in <del>en</del> <del>its</del> <del>golden</del> <del>wings</del> , remaining motionless, between glass and woodwork, in a corner, like a butterfly poised upon a flower. <sup>8</sup>	<i>Annotation en haut de page:</i> Now I translate literally from the French had made its yellow wing slip in and remained motionless, dans le corps du texte et en marge: (like a) folded (butterfly) en marge, entouré: idiot ! et, en bas de page: delicate imagery
ANNOTATION INFRAPAGINALE DE NABOKOV You will note that Moncrieff has a conventional golden butterfly, poised on a conventional flower, [deux mots illisibles]		

On fausse l'interprétation de l'œuvre en traduisant de cette manière et il convient par conséquent de traduire littéralement le texte original non seulement afin de parvenir à une édition satisfaisant aux critères de l'exégèse universitaire — comme le suggère Jane Grayson, qui met en doute la qualité littéraire des traductions effectuées conformément au littéralisme rigide de Nabokov — mais aussi afin de sauvegarder l'architecture de l'œuvre entière, « délicate » comme les ailes d'un papillon. Car toutes les corrections apportées par

Nabokov se déploient sur plusieurs niveaux à la fois: les mots, bien sûr, le mot à mot, ponctuellement. Il faut éliminer les fautes les plus voyantes, les contresens par exemple. Mais cela ne suffit pas. On risque, par le recours inconsidéré à des équivalences d'aboutir à enlever au style de l'auteur sa sève particulière. La traduction aplatit le style de l'original en substituant à une formulation qui lui est propre des formules toutes faites, comme l'exemple annoté de la traduction de Moncrieff le montre bien : ce qu'il reproche à celle-ci, c'est d'avoir recours à un langage de convention, et d'avoir altéré la lettre de l'original. L'infléchissement du style est assez évident en l'occurrence, et c'est le réseau métaphorique tout entier, qui de proche en proche, risque d'être atteint (pour *Madame Bovary*, Nabokov dénombrerait mille erreurs de traduction !). La transformation de convention obtenue peut apparaître plus clairement encore en retraduisant le passage incriminé en français :

Version 1 Original	Version 2 correspondant à la traduction de Moncrieff
où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé	où un reflet de jour avait pourtant trouvé le moyen de faire passer ses ailes dorées, restant immobile, entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé sur une fleur.

Si « ailes dorées » est un cliché, alors que « ailes jaunes » ne l'est pas, cela montre bien une certaine tendance du traducteur, qui aura jugé « golden » plus littéraire qu'un simple « yellow », ne voyant pas, justement, que c'est ce que l'original cherche sans doute à éviter. Cette traduction est plus liée, on le voit, à un problème de lecture de l'original. Mais le second exemple de traduction-cliché est directement dû à un problème de traduction (dont ne parle pas Nabokov, mais que sa traduction laisse cependant apparaître). Traduire par : « like a poised butterfly (?) » peut sembler incomplet en anglais sans l'ajout d'un circonstant, ce qui explique que Moncrieff ait traduit par : « Like a poised butterfly on a flower ». Le traducteur n'essayerait pas d'introduire un cliché dans un texte qui n'en comportait pas, afin de modifier le style de l'original. Il cherchait plutôt à l'altérer le moins possible, d'où le recours justement à une expression *neutre*, purement conventionnelle, qui servirait de simple complément (au sens premier du terme, c'est-à-dire afin de rendre complet ce qui dans

<sup>7</sup> Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1949, p. 116.  
<sup>8</sup> *Lectures on Literature*, op. cit., p. 229.

le cas contraire resterait inachevé, en suspens, appelant en anglais la question « poised where ? »). Que le membre de phrase « comme un papillon posé » constitue bien, malgré sa simplicité apparente, une difficulté de traduction se vérifie en consultant la traduction proposée par Nabokov : « like a folded butterfly ». Cette traduction respecte l'ordre des mots de l'original, évite le cliché « like a butterfly poised on a flower », mais introduit une note supplémentaire, de même que plus haut dans la traduction de *Madame Bovary* « Emma se grissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture » avait été traduit par « Emma [...] sleeked her hands over with the dust of books from old lending libraries ». On est donc loin ici d'un « littéralisme rigide », celui qui aurait consisté à traduire par « like a poised butterfly » ou « greased her hands ».

Nabokov, on le voit, ne cantonne pas son attention sur le seul mot à mot, tel qu'on pourrait le concevoir de manière étroite. Ce sont les figures de style, comparaisons et métaphores, ainsi que le réseau qu'elles tracent, de proche en proche, à travers l'ensemble de l'œuvre. Ce sont également des passages entiers, comme les descriptions dans *Madame Bovary*, mais aussi l'utilisation de la grammaire à des fins stylistiques : on le voit dans « remaining motionless » qui est rétabli dans la même formulation que celle de l'original sous la forme « and remained motionless » — question à la fois de syntaxe et de grammaire : on garde le même temps que dans l'original, ce qui permet de garder la coordination par « and ». On le voit dans le souci constant de rétablir les interpolations — point déjà signalé dans le cas de *Madame Bovary* — et autres transformations du même ordre. Mais le facteur déterminant est toujours l'incidence de la traduction retenue sur le contexte, les nuances et les intonations de l'œuvre, c'est-à-dire notamment le style. Cette sensibilité à la « poésie de la grammaire » — pour reprendre les termes de R. Jakobson<sup>9</sup> — est bien marquée chez Nabokov, comme lorsqu'il insiste sur l'importance de bien rendre l'imparfait chez Flaubert, autre trait de son style :

Proust says somewhere that Flaubert's mastery of time, of flowing time, is expressed by his use of the imperfect, of the imparfait. This imperfect, says Proust, enables Flaubert to express the continuity of time and its unity.

<sup>9</sup>Cf. Roman JAKOBSON, "Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie", trad. André JARRY, in Roman JAKOBSON, *Essai questions de poétique*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, pp. 89 ff.

Translators have not bothered about this matter at all. In numerous passages the tense of repetition, of dreaminess in Emma's life, for instance in the chapter relating to her life at Tostes, is not adequately rendered in English because the translators did not trouble to insert here and there a *would* or a *would* to, or a sequence of *would*.<sup>10</sup>

A tous les niveaux donc, que ce soit au niveau lexical, grammatical, ou stylistique, il importe de conserver au travers de la traduction, tant que faire se peut, l'architecture de l'ensemble de l'œuvre dans son intégrité, ce que la traduction paraphrastique ne permet pas. Cette critique de la traduction est d'autant plus vive que Nabokov a estimé avoir été mal traduit, ce qui l'amènera très vite à procéder lui-même à la traduction de ses propres œuvres, comme en témoigne ce passage extrait d'une lettre adressée à l'éditeur anglais Hutchinson & Co.:

Après la publication de mon ouvrage, *Chambre obscure*, dont la traduction ne me satisfait pas — elle est inexacte et pleine de clichés qui ont fonction d'aplanir tous les passages délicats — les responsables de chez John Long m'ont suggéré de traduire moi-même cet autre roman qu'ils devaient publier : *La méprise*. Quoique je connaisse assez bien la langue anglaise, je n'ai pas souhaité en prendre l'entière responsabilité et j'ai proposé de faire une traduction que les éditeurs feraient revoir par un de leurs experts [...] Ils ont fini par m'informer qu'ils n'avaient fait aucun projet concernant la publication du livre car « les comptes rendus de certains de nos lecteurs n'ont pas été enthousiastes du tout, surtout à propos de votre traduction ».<sup>11</sup>

On remarque rarement, semble-t-il, que Nabokov emprunte sa conception de la littéralité à Chateaubriand dont la traduction de Milton semblait à Pouchkine incarner la perfection<sup>12</sup>. Nabokov se situe donc sciemment à contre-courant de son époque tout en se réclamant d'une autre doxalité, que Chateaubriand justifiait en ces termes :

J'ai calqué le poème de Milton à la vitre, je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus français j'aurais

<sup>10</sup>Nabokov, *Lectures on Literature*, op. cit., p. 173.

<sup>11</sup>Vladimir NABOKOV, *Lettres choisies, 1940-1977*, trad. de langlais Christine Bouvard, Paris: Gallimard, 1992, Lettre du 28 novembre 1936, pp. 47-9.

<sup>12</sup>Cf. Brian BOYD, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, op. cit., p. 338.

fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie [...].<sup>13</sup>

On comparera ainsi l'introduction de Nabokov à son *Eugène Onegin* aux « Remarques » placées par Chateaubriand en préambule à sa traduction. Ces deux textes présentent des analogies frappantes, depuis le rejet de l'« élégance » et de la « beauté », en passant par le rejet de la « paraphrase » augmentative ou réductrice des autres traductions consultées, jusqu'à la reconnaissance des imperfections du travail réalisé, dans laquelle peut se lire en filigrane la croyance en la défektivité de toute traduction par rapport à l'original. Autant de considérations qui sont loin, par conséquent, d'être nouvelles. L'originalité de Nabokov, on le voit, ne réside pas là : elle consiste à rappeler à la traduction doxale de son temps — du moins sous une de ses formes apparemment prépondérante — qu'elle oublie, dans son souci de respecter l'identité opérée de l'œuvre à traduire, qu'elle est elle-même transformation de ce texte, d'aucuns diraient, *version* à part entière de l'œuvre.

## 2.2. Critique externe de l'auto-traduction

La critique interne — celle effectuée par les auteurs eux-mêmes — est indissociable de la critique que l'on pourrait qualifier par contraste d'externe. Il faut donc bien replacer la critique dont peut faire l'objet un texte auto-traduit dans le cadre de l'horizon traductif dont elle procède. À la diversité des visées traductives possibles pour une époque donnée, on pourrait être en droit de supposer que les œuvres auto-traduites ont été évaluées de points de vue souvent différents, voire divergents. Si cela se vérifie à l'occasion, force est de constater que la « critique externe » des textes auto-traduits s'appuie dans l'immense majorité des cas sur une conception doxale récurrente qui trouve son expression dans ce que l'on pourrait appeler la problématique naturalisante des « gains et des pertes » telle qu'elle a été formulée par J.P. Vinay et J. Darbelnet. Voici la définition que ceux-ci donnent de ces termes qui occupent une place prédominante dans leur théorie de la traduction :

L'une des soucis majeurs du traducteur est de s'assurer que sa traduction transmet le contenu de l'original sans rien en perdre, toute perte, de sens ou de tonalité, en un point du texte, devant en principe être récupérée ailleurs grâce au procédé de compensation. [...] Nous dirons donc qu'il y a gain lorsque la traduction explicite un élément de la situation que LD [Langue de départ] laisse dans l'ombre.<sup>14</sup>

La question des « gains et des pertes » on le voit est considérée d'un point de vue essentiellement linguistique, objectif, indépendamment du statut à accorder au texte traduit — s'il s'agit d'une traduction allographe ou autoriginaire. Outre que la notion de « perte » et de « gains » n'est pas une question qui va de soi, on peut douter de la pertinence de son application telle quelle à l'étude des textes auto-traduits, car elle *présuppose* établie la recherche de l'équivalence entre original et traduction comme seule norme. La question des gains et des pertes se double souvent de l'examen des « sous-traductions » et des « surtraductions », qui sont comme le pendant subjectif de la question qui sanctionne les erreurs commises par le traducteur — mais quel sens donner à ce terme dans le cas de la traduction autoriginaire : l'auteur ayant tous les droits, n'a-t-il pas le droit de se sous-traduire ou de se surtraduire comme bon lui semble ? La légitimité d'une telle critique doxale peut d'ailleurs sembler corroborée par les propos tenus par des auteurs se traduisant eux-mêmes. Le cas de Samuel Beckett est tout à fait significatif à cet égard. C'est ainsi que Harry Cockerham, après avoir rappelé la grande expérience de la traduction allographe qu'avait cet écrivain, en vient à prêter à Samuel Beckett une vision foncièrement déficitaire de la traduction (allographe ou autoriginaire), du fait de l'insatisfaction de la causait des traductions telles que « That's what I call a magnifier » qu'il avait trouvé, faute de mieux, comme équivalent de « Ça alors, pour une longue-vue c'est une longue-vue » (*Fin de Partie / Endgame*). Il se serait alors écrit : « It's a rotten line. Bad translation ... The more I go on the more I think things are untranslatable »<sup>15</sup>. Harry Cockerham en tire un ensemble de conclusions qui mettent bien en lumière le problème du statut des textes auto-traduits, mais c'est

<sup>13</sup>VD, p. 163-4.

<sup>14</sup>Voir Harry COCKERHAM, "Bilingual Playwright", in Katherine WORTH, ed., *Beckett the Shape Changer. A Symposium*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 144.

<sup>15</sup>John MILTON, *Le paradis perdu*, traduit et présenté par Chateaubriand, éd. Claude MOUCHARD, Paris: Belin, 1990, p. 103.

essentiellement en fonction de l'examen des « gains » et des « pertes » que l'étude est menée, alors même que Harry Cockerham signale les limitations d'une telle démarche. C'est la même perspective que l'on retrouve dans « The Writer as Self-Translator » de Raymond Federman, qui s'inscrit dans la continuité de la problématique dégagée par Harry Cockerham. Après avoir regretté le manque d'études consacrées au sujet, Raymond Federman affirme que la perspective doit cependant être considérablement étendue :

In other words, an urgent need exists for a solid, thorough, definitive study of Beckett's bilingualism and his activity as a self-translator. But not merely to compare passages in the twin-texts, not merely to note differences or variants, but to arrive at an *aesthetic* of bilingualism and self-translating, or better yet to arrive at a *poetics* of such activities (to use Lori Chamberlain's term).<sup>16</sup>

Mais cet appel au dépassement d'une analyse doxale, fourmillant par ailleurs d'analyses éclairantes s'ancre fondamentalement dans la même problématique des « gains » et des « pertes » :

In the hypothetical book I am here sketching, a chapter would have to be devoted to this question of *poetics*, or rather to the question of *loss*. One would have to consider to what extent parts of the original text are lost in the process of translation, to what extent, that is, Beckett confronts both the romantic and the metaphysical poverty of one language in relation to the other when he translates himself.

But then one would also have to consider the question of *gain*: to what extent certain words, certain expressions in the other language provide metaphysical or even metaphorical richness. In other words, to what extent the translator, or in this case the self-translator, amplified, augmented, embellishes, enriches the original text — enriches the original not in terms of meaning only but in music, in rhythm, in syntactic movement.<sup>17</sup>

Il vaudrait sans doute mieux s'en tenir à l'examen des *transformations* décelables dans les textes auto-traduits par rapport à l'original dont ils dérivent, car parler de « gains » et de « pertes » risque en effet tôt ou tard de déboucher sur une aporie majeure. Si la

<sup>16</sup>Raymond FEDERMAN, « The Writer as Self-Translator » in FRIEDMAN, Alan Warren, ROSSMAN, Charles, SHERZER, Dina, eds., *Beckett Translating / Translating Beckett*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1987, p. 9.

<sup>17</sup> Ibid., p. 11.

traduction « amplifiée, augmentée, embellie, enrichit le texte original », ne faut-il pas la préférer à l'original ? A l'inverse, si la traduction appauvrit l'original, ne faut-il pas rejeter le texte auto-traduit au profit du seul original (qui aurait « gagné », par conséquent, à ne pas être (auto-)traduit ?) Et que dire en effet, dans le cas tout particulièrement de Samuel Beckett, où l'« appauvrissement » du style est activement recherché par l'auteur en français notamment ? La « perte » ne serait-elle pas alors un « gain » ? Sur quelles bases faire alors reposer une analyse textuelle où un terme veut dire une chose et son contraire ? Supposons d'ailleurs cette question résolue : reste en suspens alors celle de l'établissement du texte. Ne serait-il pas nécessaire de rassembler les passages qui constituent des « gains » au détriment de ceux qui constituent des « pertes », du moins de les faire l'inventaire au profit du lecteur (sous forme d'étude comparative par exemple) ? Autant dire que c'est mal poser la question ontologique (Gérard Genette) de savoir où se situe l'œuvre. C'est ce risque de dérive qui transparait dans la notion de complémentarité de l'original et de l'auto-traduction :

This matter of *loss* and *gain* in the process of (self-)translation raises another crucial question: whether the translation of a text is merely a substitute for the original, or in fact (and especially in Beckett's case) it becomes a continuation, an amplification of the original. In other words, this chapter of our book would have to examine Beckett twin-texts not as separate but as complementary to one another.<sup>18</sup>

Complémentarité, on le voit, donnée comme primordiale. Ce qui n'est chez Raymond Federman qu'une suggestion d'orientation à prendre dans un « livre hypothétique » consacré à la question semble avoir trouvé son aboutissement dans l'étude de Brian T. Fitch *Beckett and Babel* (op. cit.), qui fait effectivement de cette interrogation un élément central de la problématique et sur laquelle il nous faudra revenir. On peut également noter au passage que Raymond Federman envisage la traduction allographe de manière on ne peut plus doxale, comme « simple substitut de l'original » — autant dire « traduction non-texte » — qu'il oppose à la traduction auctoriale qui ne serait pas « simplement » interchangeable avec l'original mais son complément essentiel. Un autre aspect, lié au précédent, que la critique doxale des

<sup>18</sup>Raymond FEDERMAN, *ibid.*, pp. 11-12.

textes auto-traduits a tendance à minorer en tant que manque à gagner, pourrait-on dire, est la question de la maîtrise de la langue d'adoption et du problème concomitant de l'interférence. C'est ainsi que John Fletcher délimite plusieurs phases dans l'évolution de la maîtrise du français chez Beckett à partir de ses textes. Dans un premier temps, les « interférences » sont clairement visibles, c'est le cas notamment dans *Watt*. Voici l'analyse qu'en propose John Fletcher :

Plusieurs de ces gallicismes, surtout le dernier, sont volontairement comiques, et seraient sans doute imputables au fait que pour un homme qui entend parler français à longueur de journée, quand ce n'est pas sa langue maternelle, des transpositions telles que « *facultative stop* » peuvent paraître amusantes. Mais d'autres, telles que « aussi bien ... que », « as well ... as », semblent le résultat d'une habitude mentale inconsciemment assimilée, déjà enracinée. C'est certainement le cas dans l'emploi de « *to support* » au sens de supporter, qui revient à plusieurs reprises dans le roman.<sup>19</sup>

Ce qui est ici minoré, c'est le rôle stylistique (pourtant évoqué : « gallicismes ... volontairement comiques ») que de telles interférences peuvent jouer. C'est sous l'angle de la défectivité de la langue d'écriture que le phénomène est pris en compte. La question de la maîtrise (déficiente) de la langue rejoint celle des déficiences de la traduction :

On découvre, du reste, que le texte français de *Murphy* a conservé, à part les anglicismes proprement dits, une allure anglaise, car Beckett s'efforça, sans toujours y parvenir, de transposer son style tel quel. Il n'est pas surprenant que certaines phrases aient tendance à tomber à plat, en voici une :

« She stormed away from the calibox, accompanied delightedly by her hips, etc. » [...]<sup>20</sup>

« Elle quitta le kiosque en coup de vent, voluptueusement suivie de ses hanches, etc. » [...]<sup>20</sup>

Cette tentative parfois infructueuse de « transposer son style tel quel », c'est-à-dire de manière trop littéraire semble suggérer John

Fletcher, serait en partie due à un manque de maîtrise de la langue française qui, le temps aidant sans doute, s'améliorerait. Ce qui vient, en un sens, boucler la boucle. Mais les limitations d'un tel point de vue apparaissent lorsque l'on considère l'exemple suivant, extrait de *Dream of Fair to middling Women*, où l'explication de la présence d'« interférences » par la maîtrise insuffisante de la langue est à l'évidence hors de propos, et la recherche de produire un effet stylistique évidente :

To-day is one of the days when I see everything more clearer than ever and I am sure everything will go right in the end.

Der Tag wird kommen und die stille

NACHT!

I dont know genau when, but if I didnt think so I would cullaps with this agony, thes terrible long dark nights and onely your image to console me. I like the litle white statue so much and am longing for the day when you and I will be standing like that and not haveing to think that there is somebody outside that can come any minute.

You ask me to give you a task. I think I have gived you a big enough a task, I am longing to see the "thing" (without wanting any complements) I cant see anything very much to writ about except the usual rot men writ about women.<sup>22</sup>

Il est vrai que *Dream of Fair to middling Women*, écrit en 1932, s'est vu refusé par les éditeurs anglophones et que l'auteur n'a permis qu'à contrecoeur qu'il soit publié, et ce uniquement après sa mort. Mais cette œuvre montre bien à quel point Samuel Beckett pouvait jouer — et se jouer — des « interférences » étrangères. N'a-t-il pas participé, d'ailleurs, comme le note John Fletcher à la traduction de *Anna Livia Plurabelle*, une partie de *Work in Progress* qui allait devenir *Finnegans Wake*. Samuel Beckett n'ignore rien de la révolution stylistique qu'entreprend d'opérer à l'époque James Joyce, et dont il s'inspire alors. Une analyse comparable est effectuée par Jane Grayson — mais de manière beaucoup plus systématique — à propos des corrections que Vladimir Nabokov apporte, à plusieurs années de distance, à une seconde auto-traduction de la même œuvre. Jane Grayson passe ainsi en revue<sup>23</sup> : 1) la maîtrise du bon usage des

<sup>19</sup> John FLETCHER, "L'écriture bilingue", in *Cahier de l'Hermès. Samuel Beckett*, éds. Tom

BISHOP, Raymond FREDJRMAN, Éditions de l'Hermès, 1976, p. 203.

<sup>20</sup> John FLETCHER, *ibid.*, pp. 204-205

<sup>21</sup> John FLETCHER, *ibid.*, pp. 205-206.

<sup>22</sup> Samuel BECKETT, *Dream of Fair to middling Women*, op. cit., p. 60. Voir Jane GRAYSON, *ibid.*, p. 185-188.

prepositions (« Nabokov appears to have had some difficulty with English prepositions in the early translation. In E1, some of the prepositions sound rather 'un-English' » ; la version E2 vient pallier ces déficiences) ; 2) L'emploi et la concordance des temps ; 3) L'ordre des mots conforme au génie de la langue. De manière tout à fait caractéristique d'un point de vue doxal, Jane Grayson compare la traduction effectuée par Nabokov par rapport à celle qu'il aurait dû faire d'entrée de jeu en termes de surtraductions par calque, qui peuvent aboutir selon le cas, à introduire une touche poétique « inutile » (« In this last example, the word order of E1 introduces an unnecessarily 'poetic' flavour into what is, in Russian, a stylistically neutral context. In E2 Nabokov reverts to a neutral, non- emotive word-order»), ce qui équivaut à une remise en cause du principe d'équivalence doxal, ou à des maladresses (« Adjustments are also made in the translation of sentences where the verb precedes the subject. There are several examples in E1 where Nabokov preserves this Russian word-order, but reinforces the verb with the adverb 'here'. (Thus: 'here gushed', 'here jumped', 'here came', etc.) The effect is sometimes clumsy or silted ») ; 4) Le bon usage des mots (« Other alterations, and there are a great many of these, are of words which reveal strong traces of their Russian origin, or which sound unusual or 'off-key' »).

En rester à ce stade, c'est se condamner à corriger la copie de Jéliève Nabokov ou de Jéliève Beckett. On rejoindra en revanche Jane Grayson quand elle va au-delà et fait apparaître le rôle essentiel que peut jouer l'interférence possible :

Nabokov deliberately retains certain russisms and selects unusual vocabulary in order to impart an originality and individuality to his style. In his later English production it is not possible to draw any clear distinction between what is 'foreign' or 'not-standard' and what is original and calculated to enrich the scope of the English language.<sup>24</sup>

C'est par conséquent, semble-t-il, dans le cadre élargi de la traduction comme lieu possible du décentrement de l'écriture que les auto-traductions de Nabokov ou de Beckett demandent à être étudiées.

<sup>24</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 199. Souligné par nous.

## CHAPITRE 3 LIMITES DE LA TRADUCTION DOXALE

Qu'un dépassement de la perspective naturalisante soit nécessaire est loin d'aller de soi, comme le fait remarquer Ann Beer dans son article « 'Wart', Knot and Beckett's bilingualism » :

Even though John Fletcher has pointed out the influence of French thought-patterns on certain words and patterns in *Wart*, most critics continue to see Beckett's change of language as an abrupt decision, made in 1945 on his return to Paris, and to bracket *Wart* with *Murphy*. [...] But still, the tension between specific languages is largely ignored.<sup>1</sup>

Il est difficile d'expliquer un tel refus de prendre en compte la question du bilinguisme qui joue un rôle si important dans la genèse et la compréhension d'une œuvre comme *Wart* : « *Wart* reveals the pressure of bilingualism in its most acute form in Beckett's works. Written in English, the novel seems exiled from any familiar reach of English literature and language; but it is also foreign to the French linguistic home which Beckett was to make his from 1945 » (ibid., p. 37). Ann Beer attribue ce désintérêt de la critique pour cet aspect de l'œuvre à une certaine conception de l'analyse des textes littéraires centrée sur le texte et non sur l'auteur : « According to this view, bilingualism cannot be accepted as a consideration, for Beckett's different-language texts meet only in Beckett » (ibid., p.43). Il n'est donc pas

<sup>1</sup>Ann BEER, « 'Wart', Knot and Beckett's bilingualism », op. cit., p. 42.

surprenant que la question du bilinguisme soit dissociée de celle de l'écriture, mais en adoptant un point de vue différent, ce n'est plus sous l'angle de la défektivité de la langue que les interférences décelables dans le corps du texte sont considérées. C'est au contraire en tant qu'éléments délibérément utilisés par l'auteur pour produire un certain effet — effet aux valeurs multiples selon le cas — qu'il faut les aborder (Voir Ann Beer, *ibid.*, pp. 52-54). Invoquer la défektivité de la langue d'écriture, voire de la langue traduisante lorsqu'il s'agit d'une auto-translation, est ici, on le voit, inopérant. On opposera ainsi les déficiences corrigées dans les révisions effectuées par les auteurs eux-mêmes et les interférences délibérément introduites, ou délibérément conservées, ce qui revient au même. Autrement dit, il convient de distinguer les interférences accidentelles, qui par définition ne sont censées jouer aucun rôle au regard de l'œuvre, des interférences positives qui remplissent une fonction particulière. Les interférences accidentelles sont, du point de vue opératif, insignifiantes au sens premier du terme, alors que les interférences positives sont, dans toute l'extension du mot, significatives : elles sont la marque d'un décentrement dans l'écriture qui demande à être puis en compte pour lui-même. Nous sommes loin de la démarche d'un Julien Green, qui cherche à abolir l'interférence. Pour des écrivains qui, tel Beckett, ne s'assujétissent pas aux mêmes lois, on ne s'étonnera pas de voir transgresser les normes naturalisantes de l'écriture comme de la traduction :

Je me souviens, par exemple, que, quand on traduisait *Watt*, Beckett se moquait éperdument des répétitions, alors que le français y répugne [...]<sup>2</sup>

Ludovic Janviev fait ici référence à la traduction de *Watt* réalisée avec Agnès Vaquin-Janviev en collaboration avec l'auteur où l'on voit s'opposer le point de vue doxal des traducteurs allographes — qui cherchent à mettre en bon français pour reprendre l'expression consacrée — et celui de l'auteur qui refuse, on le voit, de se conformer aux normes naturalisantes. C'est donc fondamentalement en termes de style et d'écriture que la question doit être abordée. C'est pourquoi la prise en compte de l'interférence au sens strictement

<sup>2</sup>Ludovic JANVIEV, in Ludovic JANVIEV, Agnès VAQUIN-JANVIEV, « Traduire *Watt* avec Beckett », propos recueillis par Immanuelle KJAVUSNIER, in *Revue d'esthétique*. Numéro spécial (hors-série), Toulouse: Éditions Privat, 1986, p. 64.

linguistique — et non stylistique — du terme n'est pas, en dernière analyse, pertinent, ce qui fait signaler à Ann Beer le risque que l'on court en faisant du bilinguisme d'écriture un cas qui relève de la même problématique que les autres formes de bilinguisme, c'est-à-dire hors littérature. Mais Ann Beer tombe peut-être dans le travers qu'elle dénonce. C'est ainsi qu'elle reprend, pour l'essentiel, l'analyse de J.-P. Vinay et J. Darbelnet sur les différences de « démarche » existant entre le français l'anglais :

In describing a scene, French often chooses to analyse its essential points, English keeping more to the sequence of actual perceptions, staying closer to 'le plan du réel'. And where English will gladly reinforce the vividness of a scene by double determination: 'The horsemen rode into the yard' (not just 'came into the yard'), French will, with its regard for logic and economy, give: 'Les cavaliers sont entrés dans la cour'. To add 'à cheval' would be unnecessary, since 'cavaliers' contains that information, and there is no single equivalent for 'to ride'. The easy redundancies of English, and Beckett's increasing alertness to them, are illustrated in the Louit story: 'and so he rose and rapidly left the hall (as though he could have rapidly left the hall without rising)' [...]

The un-English qualities of *Watt* that combine with its English medium are undoubtedly related to the hidden presence in the author's mind of this other language, with its love of precision, logic and precise syntactic linking.<sup>3</sup>

On voit bien à la fois l'intérêt et les limites d'une telle vision des choses dans les conclusions qu'en tire Ann Beer : si la « présence dans l'esprit de l'auteur de cette autre langue », le français, est bien à mettre en parallèle, semble-t-il, avec l'étrangeté (« un-English qualities ») de la langue d'écriture de *Watt*, il n'est pas évident d'assigner au français les qualités décelées par Ann Beer : en quoi le français se caractérise par une prédilection pour la précision, la logique et la précision des liens syntaxiques, alors qu'il n'en trait pas de même pour l'anglais, par contraste peu précis, moins logique, syntaxiquement plus lâche ? A l'inverse, si ces interférences sont involontaires, elles ne font par conséquent qu'incidemment partie du style. L'analyse se porte alors davantage sur la face linguistique du problème plutôt que sur sa face stylistique, en privilégiant le versant de la schizophrénie linguistique :

<sup>3</sup>Ann BEER, *ibid.*, pp. 61-62.

There could be no clearer symbolic representation of the bilingual split in the mind of the underlying narrator, the split that informs the whole of *Watt*. The 'couloir', a French word in an English context, is the bilingual space which stands at the centre of the strange un-English English in which the book is written.<sup>4</sup>

Autrement dit, *Watt* serait la mise en abyme de la souffrance née du conflit des langues décrit si bien, on l'a vu, par Claude Esteban dans *Le partage des mots*, davantage que celui du sentiment de l'irréductibilité d'une langue à l'autre dépeinte par Julien Green dans *Le Langage et son double*. De la scission plus ou moins brutale ( $\sigma\chi\lambda\iota\zeta\omega$ , split) on en vient au conflit (clash), enfin — peut-on pousser la métaphore plus loin ? — à la guerre. Ann Beer conclut en effet :

*Watt* is the battleground on which Beckett's bilingual war was won.<sup>5</sup>

L'idée est extrêmement intéressante, puisqu'elle va dans le même sens, semble-t-il, que le sentiment exprimé par des écrivains bilingues. Mais cette mise en abyme ne doit pas prendre le dessus sur l'examen de la mise en écriture, pourrait-on dire, de ce conflit ou — pour employer un registre moins guerrier — de la confluence des langues au service d'une visée esthétique. Cette direction est indiquée, au demeurant, par Ann Beer, qui semble parfaitement consciente de l'enjeu :

*Watt* is, perhaps, the thesis that Beckett never wrote. Instead it is the turning point in his art, and in his life. It gave him a key to French, in which he could reach levels of artistic understanding and expression that would not have been possible for him in English at that time. The *Watt* Ms. not only provided material for the novel that would eventually emerge, as it developed, and as the surrounding 'Frenchness' grew stronger, Beckett began to grasp some of the ideas that, by using another language, he could release in full. [...] The grammar and the syntax, finally, are acquiring that acute self-awareness which will later make Beckett's voice in both languages so utterly distinctive.<sup>6</sup>

En ce sens, *Watt* apparaît dès lors comme une œuvre ou se « forge » une conception particulière du langage chez Beckett :

Above all, *Watt* is the forge in which he shaped his central belief: a *disbelief* in language as a reliable vehicle of external fact and thought, combined with a commitment to the idea of languages as relative, each one distorting and omitting parts of the unspeakable truth according to its own specific history and character.<sup>7</sup>

On peut également, ce que ne manque pas de faire Ann Beer, d'examiner la question sous l'angle psychologique, mais comme Beckett s'est rarement prêté à ce genre d'investigation, on risque d'en rester au stade des simples conjectures. C'est par conséquent davantage du côté des répercussions du changement de langue d'écriture sur le style qu'il faudrait se tourner, comme le fait remarquer Jane Grayson à propos de Nabokov :

The question remains to what extent the change of language has influenced Nabokov's development. It could be suggested, perhaps, that the increased detachment and stylization of his later writing derives in part at least from his position as an outsider, a foreigner writing in an alien language. Perhaps, even, his liberal and free treatment of sex is not unconnected with the freedom from social and linguistic inhibitions which is enjoyed by any stranger in foreign parts, speaking a foreign tongue. Perhaps. But these are shadowy suppositions, hypotheses altogether too vague. Only on the level of style is it possible to see clearly how the change of language has influenced Nabokov's development. The brilliance of Nabokov's later English style owes not a little to his viewpoint as a foreigner. He sees the English language through different eyes. He sees patterns of sound and potential meanings in words which the native speaker, his perception dulled through familiarity, would simply pass over. He deviates more readily from set modes of expression and conventional registers of style, inventing new and arresting words combinations, employing high-flown, recherché vocabulary alongside the most mundane colloquialisms. The results are not always successful — some of Nabokov's English writing is uneven, some is mannered and contrived — but at its best this 'foreignness', this fresh, off-centre vision, can make for that 'strangeness', that *otzranenie* which, as a fictitious Nabokov has acknowledged in interview, is central to all true artistic perception.<sup>8</sup>

<sup>4</sup>Ann BEER, *ibid.*, pp. 69-70.

<sup>5</sup>Ann BEER, *ibid.*, pp. 69-70.

<sup>6</sup>Ann BEER, *ibid.*, pp. 74-75.

<sup>7</sup>Ann BEER, *ibid.*, p. 75.

<sup>8</sup>Jane GRAYSON, *op. cit.*, p. 216.

On rejoint alors le point de vue exprimé par Andreï Makine, qui voit dans la distanciation une condition sine qua non de l'écriture, puisque le terme russe *ostranenie* peut se glosser par « le fait de rendre étrange (strannyj) » — Jane Grayson parle aussi de « vision décentrée » (« off-centre »). Il faut donc insister sur l'interférence en tant qu'outil stylistique dans la « forge » qu'est *Walt* et ceci est d'ailleurs une question d'écriture que le produit d'une « guerre » des langues dont l'esprit de l'auteur serait le « champ de bataille », pour important que soit cet aspect. C'est en tant que creuset d'un style — d'une écriture — que l'interférence d'une langue sur l'autre doit être étudiée. Ludovic Janvier et Agnès Vaquin-Janvier en collaborant à la traduction de *Walt* avec l'auteur l'ont bien remarqué, (Voir « Traduire *Walt* avec Beckett », op. cit., pp. 63-64). Raymond Federman rappelle à ce sujet une discussion entre Cioran et Beckett sur la meilleure manière de traduire « lessness » en français :

Cioran writes:

The text *Sans* is called *Lessness* in English, a word coined by Beckett like its German equivalent *Losigkeit*. Fascinated by this word lessness (as unfathomable as Boehme's *Ungrund*), I told Beckett one evening that I would not go to bed before finding an honorable equivalent for it in French ... Together we had considered all possible forms suggested by *sans* and *manière*. None of them seemed to us to come near the inexhaustible *lessness*, a blend of loss and infinitude, and emptiness synonymous with apothecosis. We parted company, somewhat disappointed. Back at home, I kept on turning that poor *sans* over and over in my mind. Just as I was about to give up, the idea came to me that I ought to try some derivation of the Latin *sine*. The next day I wrote to Beckett that *sineité* seemed to me to be the yearned-for word. He replied that he too had thought of it, perhaps at the same moment. Our lucky find, however, it must be admitted, was not one. We finally agreed that we ought to give up the search, that there was no noun in French capable of expressing absence in itself, pure unadulterated absence, and that we had to resign ourselves to the metaphysical poverty of a preposition.

A most interesting passage, especially in its conclusion: « We had to resign ourselves to the metaphysical poverty of a preposition. »

One can indeed wonder how often in the process of translating himself Beckett had to confront the *poverty* of certain French or English words in comparison with their equivalent in the other language.<sup>9</sup>

Passage effectivement on ne peut plus intéressant, mais pas uniquement d'un seul point de vue : rien de nouveau dans le fait que d'une langue à l'autre les correspondances directes manquent, si l'on considère la question du seul point linguistique; rien de nouveau non plus dans le fait qu'aux divergences linguistiques correspond, du point de la traduction, ce qu'on appelle l'intraduisible; rien de nouveau non plus dans le fait qu'une « lacune » dans la langue traduisante (pour reprendre la terminologie de Vinay et Darbelnet) peut avoir une influence sur la précision de l'équivalence par rapport à l'original, et en définitive, on le voit ici, sur le pouvoir d'évocation du terme choisi dans le texte traduit qui est également celui de l'écrit. C'est plutôt la prise en compte de ces trois plans à la fois et leur intégration à l'acte d'écriture lui-même qui en constitue tout l'intérêt. On trouve ici comme saisi sur le vif un moment essentiel, celui de l'écriture dans et par la traduction.

Samuel Beckett, tant sur le plan de l'écriture que de la traduction, est, cela est souvent affirmé, un « cas limite ». L'exemple de « lessness » est caractéristique : on se trouve là effectivement à la limite de la langue (en anglais : « lessness » est structurellement bien formé, mais c'est pousser le plan sémantique à ses limites, le fait d'être « less », « moins », et non « sans » comme dans « sineité » proposé un moment comme équivalent — qui poserait à son tour un problème comparable de traduction en anglais: « withoutness » ?), et aussi, on le voit, de la traduction : le français sur le plan morphosyntaxique ne peut accueillir avec la même facilité que l'anglais un tel terme. À l'inverse, « lessness » s'impose comme un mot pouvant s'intégrer immédiatement au lexique de la langue anglaise, il appartient donc à son lexique potentiel, voire à son lexique réel (dans la mesure où il a acquis droit de cité par l'intermédiaire de Samuel Beckett), pour reprendre la terminologie de Jean Tournier dans son *Précis de lexicologie anglaise* :

<sup>9</sup>Raymond FEDERMAN, « The Writer as Self-Translator », op. cit., pp. 10-11. Le passage cité de Cioran est paru originellement en français dans *Le Cahier de L'Hermès: Samuel Beckett*, op. cit.

Nous appelons **lexique potentiel** l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies qui ne sont pas réalisées dans l'état de langue considéré, mais qui sont réalisables, par le simple jeu des règles lexicogéniques en usage. On peut imaginer, par exemple, sur le modèle de *gangsterdom* (= "le milieu, le monde des malfriseurs"), par la suffixation en *-dom* d'un nom désignant une personne — règle lexicogénique induite par l'analyse de la formation de *gangsterdom* — un néologisme *sharkdom* (= "le monde des escrocs"). Tant que ce néologisme n'a pas été réalisé, il reste un élément du lexique potentiel. Dès qu'il est réalisé, il quitte le lexique potentiel et pénètre dans la partie du lexique réel qui constitue la frange lexicale. S'il advient qu'il soit, par la suite, admis par l'usage, il appartiendra alors à la zone sûre (ou répertoriée) du lexique réel.<sup>10</sup>

Cela semble bien être le cas de « lessness » en anglais, même si on peut se demander s'il appartient plutôt à la « frange lexicale » ou à la « zone sûre ». C'est le cas aussi, pour les mêmes raisons, de sa traduction allemande « losigkeit », obtenu par l'identité entre le suffixe « -less » et le suffixe correspondant allemand « -los », puis sur le modèle des dérivations lexicales: (hoffnungs)-los, (hoffnungs)-losigkeit — de même que l'anglais (hope)-less, (hope)-lessness. En allemand, en effet, on ne peut « calquer » directement sur « lessness », car « \*loskeit » est impossible. La comparaison avec le français est, à cet égard, intéressante : la dérivation dés-(espéré), dés-(espoir), voire « dés-espérance » ne permet pas de traduire « -lessness » par « dés- », notamment parce que « -lessness » est un suffixe et « dés- » un préfixe, ou par « \*désance ». « Sinéité » est un néologisme acceptable, mais pas « \*sans-ité », semble-t-il. Le calque en français n'est pas possible, car l'on se trouve dans le domaine du non-lexique (Voir J. Tournier, op. cit., pp. 14-15).

La traduction reste donc en deçà avec « sans » et la « relative pauvreté métaphysique d'une préposition » là où l'anglais avait un suffixe substantivé et plus précisément encore, d'un suffixe (« less ») substantivé par un autre suffixe (« ness »). En ce qui concerne Samuel Beckett, la question de la langue est par conséquent inséparable de l'exploration des limites du langage, de la « défektivité » de l'entre-deux-langues. Dans le cas de Nabokov ou de Beckett, le

décentrement n'est pas une donnée marginale, repoussée ou refoulée, de leur œuvre : elle en constitue une donnée fondamentale. Il y a, de ce point de vue, convergence. Le cas de Samuel Beckett est cependant, semble-t-il, plus complexe que celui de Vladimir Nabokov notamment en ceci que l'œuvre entière de cet auteur a pu être considérée comme un décentrement généralisé, ainsi que le fait remarquer Bruno Clément, dont l'ouvrage, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett* (op. cit.) dresse en quelque sorte l'inventaire d'un décentrement omniprésent : « L'œuvre ne peut ainsi apparaître que comme décentrée, ou plutôt centrée autour d'un souci, d'une image, d'un être fondamental mais irrémédiablement absent »<sup>11</sup>. La notion même de texte, donnée fondamentale s'il en est, fait en l'occurrence problème, que ce soit en tant que texte original ou texte (auto-)traduit<sup>12</sup>. On s'explique alors mieux sans doute à quel point il est fréquent de trouver dans la littérature critique consacrée à Beckett des analyses qui soulignent la difficulté, voire l'impossibilité de parvenir à des conclusions certaines, l'incertitude, l'« indécidabilité » (Bruno Clément) étant au centre de l'œuvre, où la confusion et l'indifférenciation sont comme autant de points de fuite<sup>13</sup>. Il n'est donc pas déraisonnable de penser que l'œuvre auto-traduite de Nabokov, où le décentrement n'atteint pas la même ampleur, peut à cet égard servir par conséquent de fil d'Ariane dans le labyrinthe de questionnements que fait surgir l'œuvre beckettienne et plus généralement le bilinguisme d'écriture.

<sup>10</sup>Bruno CLEMENT, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 78.

<sup>12</sup>Voir Bruno CLEMENT, *ibid.*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>13</sup>Voir Bruno CLEMENT, *ibid.*, p. 58.

TROISIEME PARTIE

*L'AUTO-TRADUCTION DECENTREE*

## CHAPITRE 1

### *DECENTREMENT DE LA LANGUE ET DECENTREMENT DE L'ECRITURE*

On a souvent rapproché Vladimir Nabokov de Samuel Beckett en matière de bilinguisme d'écriture. Mais une distinction essentielle est effectuée entre les deux œuvres, seule celle de Beckett pouvant, selon certains, être considérée comme complètement bilingue. C'est le point de vue Bruno Clément (« il a bien pu se trouver des auteurs qui ont « changé » de langue, même définitivement: Nabokov, Lowery, Beckett, etc. ; aucun n'a écrit son œuvre en « double »<sup>1</sup>). Tout incite pourtant à confronter les deux œuvres dans la mesure où ce sont, à des degrés il est vrai différents, des œuvres décentrées. En ce sens comme en d'autres, les deux œuvres s'éclairent mutuellement. Jane Grayson relève ainsi de nombreux exemples d'interférences jouant un rôle stylistique chez Vladimir Nabokov, et l'analyse semble être transposable, toutes proportions gardées, au cas de Samuel Beckett. C'est notamment le cas du point de vue du lexique<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 231-232.

<sup>2</sup> Voir Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 182-193.

One distinctive feature of Nabokov's English is a preference for precise terms and recherché vocabulary. [...] [I]t would almost seem that Nabokov, in order to establish an individual style and stamp it with difference and distinction, was deliberately choosing to step out of the ordinary in his use of words and quite deliberately preferring the extraordinary.<sup>3</sup>

Jane Grayson ne fait que reprendre là des observations souvent faites à propos du style de Nabokov. Ce qui est neuf, en revanche, est de rapporter les traits saillants du style à son *hypothèse* dans l'autre langue et plus encore d'établir au besoin des comparaisons avec une autre forme d'hypotexte que constitue la traduction allographe servant de base à la révision ultime de l'auteur.

Certains des mots d'origine latine utilisés abondamment par Nabokov (« axilla » ou « viscera » par exemple) pourraient inciter à détecteur dans l'anglais de Nabokov la trace de « gallicismes » comme on a pu en déceler dans celui de Conrad? L'hypothèse peut sembler gratuite, mais elle prend davantage de poids si l'on pense que Nabokov a souligné la part prise par les gallicismes chez ... Pouchkine. Dans l'index de sa traduction d'*Engène Onégine* ce terme renvoie à au moins quatre-vingts occurrences. Que cette question soit essentielle est affirmé on ne peut plus clairement :

One of the complications attending the translation of *Engène Onégine* into English is the necessity of coping with a constant intrusion of Gallicisms and borrowings from French poets. The faithful translator should be aware of every such authorial reminiscence, imitation, or direct translation from another language into that of the text; this awareness may not only save him from committing howlers or bungling the rendering of stylistic details, but also guide him in the choice of the best wording where several are possible. Terms that are stilted or antiquated in Russian have been fondly rendered in stilted or antiquated English, and a point has been made of preserving the recurrence of epithets (so characteristic of a Russian romanticist's meager and overworked vocabulary), unless a contextual shade of meaning demanded the use of a synonym.<sup>4</sup>

Le commentaire multiple en effet les annotations faisant apparaître les sources précises de l'hypotexte français (ex. « gallicism

of the day » ; « French cliché » ; sans oublier la référence précise et la plupart du temps étendue). Nabokov rappelle d'ailleurs que les milieux littéraires russes de l'époque étaient divisés sur ce point, Pouchkine prenant fait et cause pour l'annexion de ces gallicismes dans des termes qui ne sont pas sans rappeler la problématique des Romantiques allemands analysée par Antoine Berman dans *L'Éprouve de l'étranger* (op. cit.)<sup>5</sup>.

Il n'est donc pas exclu que Nabokov ait recouru au même procédé de l'interférence positive en tant qu'instrument du style. Peut-être n'en a-t-il pas toujours conscience : mais toujours est-il qu'une langue est susceptible, dans son écriture, d'affleurer sous une autre. Le français est sans doute de celles-là. La question des néologismes va fréquemment de pair avec les « problèmes de traduction » et l'interférence des langues. C'est ce qui apparaît bien dès le premier roman écrit en anglais aux États-Unis, à savoir *Bend Sinister*, comme Nabokov ne manque pas de le relever dans l'introduction :

Paronomasia is a kind of verbal plague, a contagious sickness in the world of words; no wonder they are monstrously and ineptly distorted in Padkograd, where everybody is merely an anagram of everybody else. The book teems with stylistic distortions, such as puns crossed with anagrams [...]; suggestive neologisms (the *amarantobola* — a local guitar); parodies of narrative clichés (who had overheard the last words' and 'who seemed to be the leader of the group, Chapter Two); spoonerisms ('silence' and 'science' playing leapfrog in Chapter Seventeen); and of course the hybridization of tongues. [...] Problems of translation, fluid transitions from one tongue to another, semantic transparencies yielding layers of receding or welling sense are as characteristic of Sinisterbad as are the monetary problems of more habitual tyrannies.<sup>6</sup>

« Et bien sûr, l'hybridation des langues » : Nabokov aurait pu ajouter, l'hybridation des littératures à travers la traduction. Traductions-trahisons de Shakespeare, mais également reminiscences de Mallarmé, qui littéralement *informent* le texte. Une allusion est d'ailleurs faite à James Joyce et au méliage des langues en tant que procédé d'écriture :

<sup>3</sup>Jane GRAYSON, *ibid.*, p. 182, p. 193.

<sup>4</sup>Vladimir NABOKOV, *Préface à EO*, vol. 1, op. cit., p. x.

<sup>5</sup>Voir notamment *EO*, vol. II, part 1, pp. 377-378.

<sup>6</sup>Vladimir NABOKOV, *Bend Sinister*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1974 (1947), pp. 8-9.

It may be asked if it is really worth an author's while to devise and distribute these delicate markers whose very nature requires that they be not too conspicuous. Who will bother to notice (...) that the 'other rivernaid's father' (Chapter Seven) is James Joyce who wrote *Winnipeg Lake* (ibid.); and that the last word of the book is *not* a misprint (as assumed in the past by at least one proof-reader)?<sup>7</sup>

Le livre se termine en effet par « Twang. A good night for mothing », faisant écho à l'interruption du récit provoquée par le bruit d'un papillon de nuit étant allé s'égarer, attiré par la lumière, contre la fenêtre du narrateur-écrivain, pour repartir aussitôt. L'invention verbale en question, mot-valise formé de « moth » et de « nothing », se fait ici en une seule langue, l'anglais. L'hybridation peut ainsi prendre toutes les formes, et le recours aux autres langues — en particulier le russe et le français — est subordonné à l'obtention d'une « distorsion stylistique » (« teeming with stylistic distortions »), et constitue par conséquent une composante parmi d'autres des procédés utilisés sciemment par Nabokov : sous une même langue émergent donc souvent une, voire plusieurs autres, en de nombreux endroits de ses œuvres, une fois opéré le changement de langue d'écriture.

C'est avant tout la présence de la langue maternelle, le russe, qui se laisse deviner dès le premier roman écrit directement en anglais, à savoir *The Real Life of Sebastian Knight*, publié en 1941 aux Etats-Unis mais écrit en Europe avant le départ pour le Nouveau monde. Aucune disranciation, par contre, telle que celle que l'on trouve dans le roman qui lui fait suite, *Bend Sinister*, qui se déroule dans un pays d'invention, où l'on parle des langues tout aussi imaginaires, même si celles-ci dérivent de langues existantes. Dans ce livre, on y trouve par exemple une lettre, qui est donnée pour une traduction effectuée à partir du russe, et dont voici le début :

I had spent most of the winter of 1935 in Marseilles, attending to some of my firm's business. In the middle of January 1936, I got a letter from Sebastian. Strangely enough, it was written in Russian.

I am, as you see, in Paris, and presumably shall be stuck [garstrimol] here for some time. If you can come, come; if you can't, I shall not be offended; but it might be perhaps better if

<sup>7</sup> Vladimir NABOKOV, *ibid.*, pp. 10-11.

you came. I am fed up [askemina] with a number of tortuous things and especially with the patterns of my shed snake-skins [zypolstip] so that now I find a poetic solace in the obvious and the ordinary which for some reason or other I had overlooked in the course of my life.<sup>8</sup>

On peut évidemment se dire que les mots russes mis entre crochets s'y trouvent afin d'accentuer un effet de réel, afin de donner l'impression au lecteur qu'il s'agit bien, contrairement à l'attente (« strangely enough ») d'une lettre écrite en russe (« it was written in Russian »). Pour le lecteur ne connaissant pas cette langue, l'effet produit se résume probablement à celui-là. Pour le lecteur qui en revanche connaît le russe et de surcroît la biographie de l'auteur et la chronologie de ses œuvres, le regard porté est différent. Comment ne pas y voir le désir de ne pas abandonner totalement la langue maternelle et de la faire transparente dans l'écriture à travers la langue d'adoption ? Quand on songe, d'autre part, à l'expérience déjà grande de la traduction qui était celle de Nabokov à cette époque, on se rend compte que les mots entre crochets correspondent à des difficultés de traduction, puisqu'il s'agit à chaque fois d'une tournure idiomatique. De ce point de vue, les crochets indiquent que l'on se trouve aux marges du traduisible, et que seule la mention du terme russe sous-jacent permet de combler la distance qu'interpose le changement de langue. Dans le passage suivant, une étape supplémentaire est franchie, la conversation des personnages ayant lieu uniquement en français et en russe :

'Vous n'êtes guère aimable,' said Madame Lecert.

There was a table and several chairs on the terrace. The silent blond person whom I had seen at lunch was sitting there examining the works of his watch. As I sat down I clumsily jolted his elbow and he let drop a tiny screw.

'Boga radi,' he said (don't mention it) as I apologized.

(Oh, he was Russian, was he ? Good, that would help me.)

The lady stood with her back to us, humming genty, her foot tapping the stone flags.

It was then that I turned to my silent compatriot who was ogling his broken watch.

'Ah-oo-neigh na-sheiky pah-ook,' I said softly.

<sup>8</sup> Vladimir NABOKOV, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1964, pp. 156.

The lady's hand flew up to the nape of her neck, she turned on her heel.

'Shiro?' (what?) asked my slow-minded compatriot, glancing at me. Then he looked at the lady, grinned uncomfortably, and fumbled with his watch.

'J'ai quelque chose dans le cou ... There's something on my neck, I feel it,' said Madame Lecerf.

'As a matter of fact,' I said, 'I have just been telling this Russian gentleman that I thought there was a spider on your neck. But I was mistaken, it was a trick of light.'<sup>9</sup>

Ici, il ne s'agit plus à vraiment parler d'hybridation des langues : elles sont délibérément maintenues séparées, sans véritablement que l'une déteigne sur l'autre ou la féconde selon le point de vue adopté. Il n'en reste pas moins qu'elles sont bel et bien présentes, et qu'elles participent de la polyphonie des langues sous-jacente à l'œuvre : autant de voix étrangères prêtes à se faire entendre ou que l'on devine, à moins qu'elles ne fassent irruption dans le corps même d'une traduction. Ce serait fausser cependant la perspective que de présenter *The Real Life of Sebastian Knight* et *Bend Sinister* uniquement sous l'angle du métissage ou de la simple juxtaposition des langues : cet aspect n'en est cependant pas moins essentiel et annonce *Ada* où le procédé se décline sous des formes innombrables et envahissantes, et en constitue comme la systématisation sur le plan de l'écriture dans l'œuvre de Nabokov. Celle-ci ne saurait s'y réduire, mais sa récurrence en atteste l'importance non seulement biographique (reflet de l'exil de l'écrivain, sa nostalgie de la langue maternelle, l'admiration sans bornes pour le russe, etc.), mais également opératoire, dans la mesure où le bilinguisme, voire le plurilinguisme, deviennent procédés d'écriture. Opération qui est loin d'aller de soi : toute personne bilingue est capable de mélanger les langues comme le font les personnages d'*Ada*, ou de prendre part à des jeux semblables; utiliser l'interférence de manière positive sur le plan du style est une tout autre question, on s'en doute. L'œuvre de Nabokov est au moins en ce sens « bilingue » qu'elle contient en de nombreux endroits, voire à l'échelle de romans entiers, la mise à nu des différentes composantes des problèmes du bilinguisme — interférences combattues ou au contraire intégrées, la question de la traduction et de l'intraduisible, le « parage des mots »,

l'écriture dans une langue nouvelle, etc. — et la tentative (que certains estimeront trop artificielle, mais c'est se placer sur un autre plan) de leur donner une valeur esthétique. Pourquoi dans ces conditions ne pas parler, comme Bruno Clément à propos de l'œuvre de Samuel Beckett, du rôle *poétique* que joue le bilinguisme dans celle de Vladimir Nabokov ?

Dans le cas de tels écrivains, il n'est pas déraisonnable de penser que la pluralité des langues se traduit par un accroissement des potentialités stylistiques. Les derniers exemples de néologismes donnés par Jane Grayson sont à cet égard révélateurs (« Particularly common word formations are combinations with the prefix 'fore-' and the diminutive suffixes '-let' and '-icle'. Not all the examples are neologisms but many are rare »<sup>10</sup>). La question est effectivement de savoir dans quelle mesure ces mots « inhabituels » sont ou non « exotiques », pour reprendre le terme employé par Jane Grayson, qui, si l'on remonte à l'étymologie, signifie « situé en dehors ». Ce sont peut-être des formations qui sont extérieures à la langue anglaise commune, à l'usage, mais non au « génie de la langue ». On peut en effet se poser la question de savoir si ces mots n'appartiennent pas avant tout au « lexique potentiel » de la langue (voir Jean Tournier, op. cit., p. 14), et par conséquent, à la frange lexicale du lexique réel pouvant s'intégrer un jour à la zone sûre, une fois entérinés par l'usage. Il faut d'ailleurs souligner que c'est cette dernière perspective qui est, de très loin, la plus couramment adoptée par la littérature critique en la matière. Il est très rarement fait allusion, à notre connaissance du moins, aux influences du russe sur l'anglais utilisé par Nabokov. L'étude de Jane Grayson est de ce point de vue l'exception qui confirme la règle. Une des raisons qui expliquent ce manque d'intérêt ou d'attention de la critique est sans doute justement que la question de l'interférence du russe est pour ainsi dire masquée par celle du « lexique potentiel », voire de ce que l'on a coutume d'appeler la « licence poétique ». Pourquoi en effet chercher l'influence de la langue russe alors que l'on peut prendre en compte l'originalité du style de Nabokov en se cantonnant à l'examen de la seule langue anglaise, comme on le ferait pour un écrivain unilingue? Mais ces interférences sont décelables au regard exercé d'une slavissante anglophone comme Jane Grayson :

<sup>9</sup>Vladimir NABOKOV, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1964, p. 144.

<sup>10</sup> Voir Jane GRAYSON, op. cit., pp. 202-204.

What also emerges clearly from these examples is that some of the unusuality of Nabokov's English vocabulary can be traced to the influence of Russian. To this Russian influence might be ascribed the free use of the prefix 'fore-', by analogy with the common Russian prefix *pred-*, and also the predilection for diminutive prefixes. [...] It is arguable, too, that Nabokov's fondness for such Latinate adjectives as 'venal', 'vesperal', 'equine', etc. derives from the corresponding nouns. For example, *venna/vesenni* (spring), *vechert/vechernyi* (evening), *loshad'/loshadinyi* (horse), *ozero/ozernyi* (lake), *rassvet/rassvetnyi* (dawn).<sup>11</sup>

L'originalité du style de Nabokov en anglais pourrait donc s'expliquer par la présence de ce que l'on pourrait appeler, toutes proportions gardées, des « substrats ». Le premier est le substrat russe — mais il faut également tenir compte, apparemment du français, voire du latin (notamment le latin scientifique dont Nabokov devait avoir une excellente connaissance du fait de sa formation d'entomologiste). On peut ainsi à nouveau s'appuyer sur les analyses développées par Jean Tournier dans son *Précis de lexicologie anglaise* (op. cit.) pour rendre compte de ce phénomène. Si l'on compare en effet, par exemple, le substrat « vesna/veseniï » avec la forme qu'il peut revêtir en anglais chez Nabokov « spring / vernal », on s'aperçoit que les mots russes appartiennent à la zone sûre, c'est-à-dire répertoriée de la langue. L'équivalent anglais « spring/vernal » appartient encore à la même zone, mais « vernal » est un terme stylistiquement marqué (mot d'origine latine, registre littéraire, voire précieux), qu'il faudrait situer à la périphérie de la « zone sûre » et qui se rapproche de la « frange lexicale ». C'est le cas à l'évidence de « Foredream », « foreknow », ou de « fore-fancy », qui risquent de demeurer dans la frange lexicale, alors que « townlet » pourrait bien, qui sait, être un jour admis par l'usage (contrairement à « nipplet », ou « beardlet », qui semblent avoir moins de chances de connaître ce sort). Jean Tournier rappelle que le lexique d'une langue n'est pas l'ensemble de ses lexies: « ce serait donner une vue statique, donc faussée, de la langue » (op. cit., p. 13). Il ajoute :

Il est donc indispensable de concevoir le lexique comme un ensemble mouvant, dynamique, en évolution permanente, et dont l'évolution implique un constant enrichissement. La dynamique lexicale est fondée sur des pulsions, des mouvements, des transferts;

<sup>11</sup>Jean GRAYSON, op. cit., pp. 204-205.

des échanges, qui s'exercent entre quatre ensembles : le lexique réel, le lexique potentiel, le non-lexique et le xénolexique.<sup>12</sup>

Le « lexique réel » est défini comme « l'ensemble des formes, fonctions et sens de lexies réalisées, en usage dans un état de langue donné, c'est-à-dire à un point donné de l'évolution de la langue » et comprend la zone sûre, « constituée des éléments réalisés et répertoriés » (ibid., p. 13), et une zone floue, ou frange lexicale, « constituée d'éléments réalisés et non répertoriés », « essentiellement constituée d'éléments d'apparition récente en voie d'intégration, ou du moins susceptibles d'être répertoriés, c'est-à-dire lexicalisés ». Le « non-lexique » est constitué, comme le nom l'indique clairement, des lexies impossibles dans un état de langue donnée, mais l'ensemble des « règles lexicogénétiques » est « susceptible d'évolution ». Le « xénolexique » est « l'ensemble des formes, fonctions et sens des lexies appartenant à l'état de langue considéré, autrement dit l'ensemble des lexies étrangères en usage à la même époque » (ibid., p. 15). Le système ainsi défini est en constante évolution, soumis qu'il est par des transferts de ces quatre ensembles les uns vers les autres qui constituent la « dynamique lexicale ». Dans le cas de Vladimir Nabokov, on se trouve bien en présence d'une dynamique qui plus est *différentielle*, puisqu'elle se conçoit à cheval sur plusieurs langues. On pourrait se représenter le mécanisme de base de ce phénomène de la manière suivante :

RUSSE	ANGLAIS
	LEXIQUE REEL
zone sûre	zone floue
ex. "predchustvija" (=pressentiments)	"forefeeling"
Analyse: "pred-" + "chustvija" = "pre-" " + "sentiments"	
non-marqué	marqué
veseniï	vernal
vesen' (nom) + iï (suffixe adjectival)	seul mot correspondant affixé d'un suffixe adjectival

Par simple décalque, pourrait-on dire, Nabokov peut ainsi disposer, en passant du russe à l'anglais, de mots nouveaux comme « forefeeling », ou de mots appartenant à un registre marqué, tels que « vernal ».

<sup>12</sup>Jean TOURNIER, *Précis de lexicologie anglaise*, op. cit., pp. 13-14. Souligné par nous.

A ce mécanisme de base il faut lui en adjoindre un autre en anglais, car celui-ci ne permet pas d'expliquer l'apparition de tous les mots en question. Le tableau suivant aidera à le montrer en reprenant trois exemples caractéristiques donnés par Jane Grayson :

1. « foredream » traduisant « mecha »	« mecha » = rêve, rêverie. Traduction attendue : « dream »
2. « forelimbs » traduisant « ruki »	« ruka » = (avant-)bras, main. Traduction attendue: « forearm »
3. « foreknow » traduisant « providel' »	« providel' » = « pro » + « videl' » = « voir ». Traduction attendue : « foresee »

Dans le premier cas, il y a simple ajout du préfixe "fore-" à la traduction attendue, fournie par le dictionnaire, à savoir "dream", et non décalque sur le russe, "predmecha" n'étant pas répertorié. Dans le deuxième cas, Nabokov aurait pu se contenter de "forearm" pour traduire "ruka", mais "forelimb" est peut-être une manière de montrer l'intraduisibilité de "ruka", à la fois "forearm" et "hand", un "avant-membre" incluant par définition son extrémité. Mais ce faisant Nabokov crée un nouveau terme sans contrepartie en russe. Le troisième cas est tout à fait révélateur : le calque sur "providel'" existe aussi bien en français, qu'en anglais ("pré-voir", "fore-see"). Autrement dit, tout se passe comme si le préfixe "pred"/"fore-" acquérait une valeur autonome, dans la mesure où il n'aurait plus besoin d'un substrat russe pour créer de nouveaux mots. Nabokov sert non plus seulement du lexique réel, mais également du lexique potentiel (ici commun aux deux langues), ce que l'on pourrait schématiser de la manière suivante :

LEXIQUE REEL	
1. Russe: zone sûre	→ 2. Anglais: zone floue
3. LEXIQUE POTENTIEL	
↓	
4. création de nouveaux mots	

La potentialisation ainsi définie devient ainsi un des ressorts de l'écriture chez Nabokov, et *Aida* en est l'exemple le plus achevé. Mais le procédé n'est pas, on s'en doute, utilisé mécaniquement. On peut considérer qu'il n'y a là que simple jeu de langage lorsque tous les éléments du système sont présents, comme dans *Aida*, ou au contraire l'intégrer à une problématique plus vaste, celle que Maurice Couturier étudie dans un article au titre qui parle de lui-même, « *Aida* ou le traité

de l'échange poétique » : « Ce roman est peut-être le premier roman poétique jamais écrit, un roman où l'écart entre l'histoire et le discours s'amenuise et disparaît, et où les figures et les mots acquièrent une autonomie qu'ils ne possédaient jusqu'alors qu'en poésie<sup>13</sup> ». Il n'est par conséquent pas interdit d'assigner ici à l'entrecroisement des langues un rôle poétique non seulement au sein d'un seul texte (*Aida*), mais également lorsque l'on se trouve en présence de transferts stylistiques d'une langue d'écriture à l'autre au travers de la traduction :

The examination of Nabokov's developing English style can be carried beyond mere choice of words and their harmonies to larger units and the rhythmical grouping of words. Nabokov is attentive to the rhythm and harmony of his prose. Rhythmic, even metrical prose is a marked feature of his Russian writing, and he carries this feature over into his English production. The experimental pastiches of Blok and Bely, for example, which are contained in *Dar* may be matched against the prose poems which begin both *Bend Sinister* and *Lolita*.<sup>14</sup>

Se demander quelle est la nature de ce *report* (carry over), n'est pas sans rappeler la manière dont Walter Benjamin envisageait les problèmes posés par la traduction, et que Jacques Derrida expose ainsi :

Si le traducteur ne restitue ni ne copie un original, c'est que celui-ci survit et se transforme. La traduction sera en vérité un moment de sa propre croissance, il s'y complètera en s'agrandissant.<sup>15</sup>

Avant même que se pose le problème de la traduction, la question du changement de langue d'écriture chez Beckett est directement liée, selon Bruno Clément, à un « projet d'écriture » :

« En français c'est plus facile d'écrire sans style. »

Avant de devenir une boutade (Celle qu'il est convenu de rapporter quand on aborde le chapitre du bilinguisme, cette proposition a été un rêve *poétique*, formulé dès 1932: "Black diamond of pessimism." Belacqua thought that was a nice example, in the domain of words, of the little sparkle hid in ashes,

<sup>13</sup>Maurice COUTURIER, « *Aida*, ou le traité de l'échange poétique », in *Vladimir Nabokov*, ed. Maurice COUTURIER, Revue « Delta », n°17, octobre 1983, Montpellier: Université Paul Valéry, pp. 101-127.

<sup>14</sup>Jane GRAYSON, op. cit., p. 208.

<sup>15</sup>Jacques DERRIDA, « Des Tours de Babel », in GRAHAM, Joseph F., ed., *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 232.

the precious margarit and hid from many, and the thing that the conventionalist, with his contempt of the tag and the ready-made, can't give you, because the lift to the high spot is precisely from the tag and the ready-made. The same with the stylist. You couldn't experience a margarita in d'Annunzio because he denies you the pebbles and flints that reveal it. The uniform, horizontal writing, flowing without accident, of the man with a style, never gives you the margarita. But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and spripped with sparkles; the flints and pebbles are there, no end of humble tags and commonplaces. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margarit. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want »<sup>16</sup>

Mais ce « rêve » apparaît dans le corps d'un roman — *Dream of Fair to middling Women* — avec toutes les précautions d'usage que cela suppose afin de ne pas confondre inconsiderément narrateur et auteur. C'est pourquoi Bruno Clément compare ce passage à une lettre écrite par Samuel Beckett en allemand à son ami Axel Kaun en juillet 1937. Le rapprochement est frappant :

Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, décrite en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. Espérons que viendra le temps (et, Dieu merci, dans certains milieux il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. À percer dedans trou après trou jusqu'à ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écrouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. Ou bien la littérature est-elle la seule à rester en arrière sur les vieux chemins que la musique et la peinture ont depuis si longtemps désertés ? Y a-t-il quelque chose de sacré, de paralyssant, dans

cette chose contre nature qu'est le mot, quelque chose qui ne se trouverait pas dans les matériaux des autres arts ? Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la *Symphonie* de Beethoven, qui font que pendant des pages on ne peut rien percevoir d'autre qu'une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables âmes de silence. J'aimerais avoir votre opinion là-dessus. Je sais qu'il y a des gens, des gens sensibles et intelligents, pour qui ces silences n'existent même pas. Je ne peux m'empêcher de penser qu'ils sont durs d'oreille. Car dans la forêt de symboles (qui n'en sont pas) les petits oiseaux de l'interprétation (qui n'en est pas une) ne sont jamais silencieux.

Bien sûr, à l'heure actuelle, il faut se contenter de peu. Dans un premier temps il peut s'agir seulement de trouver, d'une façon ou d'une autre, un moyen de représenter cette attitude de moquerie à l'égard des mots au travers des mots. Dans cet écart entre les outils et l'usage qui en est fait, on rendra peut-être perceptible un murmure de cette musique finale ou de ce silence qui est au fond de Tout.

[...] Sur la voie de cette littérature du non-mot qui est si désirable pour moi, une sorte d'ironie nominaliste pourrait constituer une phase nécessaire. Mais que le jeu perde un peu de son sérieux sacré, cela ne suffit pas: il faut qu'il cesse. Conduisons-nous donc comme ce mathématicien fou (?) qui se servait d'un nouveau principe de mesure à chaque étape de son calcul. Un assaut contre les mots au nom du beau. Cependant je ne fais rien du tout: j'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne — et comme je le ferai. Deo juvante.<sup>17</sup>

Bruno Clément y voit la confirmation que le bilinguisme joue un rôle poétique dans l'œuvre de Beckett, un point de vue qui va dans le sens du souhait émis, la première fois semble-t-il, par Raymond Federman dans « The Writer as Self-Translator » de voir un jour élaborer une « esthétique », voire une « poétique » du bilinguisme qui aille au-delà de la simple comparaison des versions existantes<sup>18</sup>. C'est une tentative qui a été faite par Brian T. Fitch dans *Beckett and Babel*.

<sup>16</sup>Bruno CLEMENT, L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett, op. cit., p. 230.

<sup>17</sup>Extrait cité par Bruno Clément (op. cit., pp. 238-239); trad. Isabelle Mitrovic.  
<sup>18</sup>Raymond FEDERMAN, "The Writer as Self-Translator", op. cit., p. 9.

*An Investigation into the Status of the Bilingual Work* (op. cit.), mais Bruno Clément lui donne, semble-t-il, une direction nouvelle, en faisant remonter l'origine de cette poétique à 1932 et en inscrivant *l'ensemble* de l'œuvre dans le cadre d'un tel « projet d'écriture ». Ce projet, quel est-il ? Pour Bruno Clément, paraphrasant la formule de Samuel Beckett: « En français c'est plus facile d'écrire sans style », le but recherché est d'« écrire sans figures » grâce au « détour par le français », ce détour n'étant cependant qu'« un moyen parmi d'autres ». Du rêve, on passe au projet, puis à la réalisation<sup>19</sup>. Bruno Clément en vient à envisager ce bilinguisme comme « une fonction de l'œuvre (ou l'instrument original de cette fonction) plutôt que comme l'une de ses curiosités » (op. cit., p. 237). L'œuvre nabokovienne elle aussi est bilingue, en ce qui concerne non seulement son œuvre anglaise (dont près de la moitié est constituée par les textes auto-traduits du russe), mais également ses écrits russes postérieurs (auto-traduits de l'anglais) qui, pour limité qu'en soit leur nombre, n'en sont pas moins essentiels, à savoir *Drugiye berega* et *Lolita* R. Comment ne pas voir dans la part considérable occupée par les textes auto-traduits dans les deux langues dans l'œuvre de Nabokov le même mouvement de navette dont parle Bruno Clément à propos du premier roman publié en français par Beckett et sa traduction anglaise :

[Moran, l'un des deux narrateurs] associée, [...] à son activité d'« écrivain » cet objet et son mouvement dépassionné: « Et en écrivant ces lignes je sais combien je m'expose à porter ombre à celui que j'aurais sans doute intérêt à ménager, maintenant plus que jamais. Mais je les écris quand même, et d'une main ferme, inexorable navette qui mange ma page avec l'indifférence d'un fleau » [...]. « And in writing these lines I know I should danger I am of offending him whose favour I know I should court, now more than ever. But I write them all the same, and with a firm hand weaving inexorably back and forth and devouring my page with the indifference of a shuttle ».<sup>20</sup>

Le projet d'écriture est cependant radicalement différent de celui que l'on peut assigner à celui de Nabokov pour ce qui a trait au changement de langue d'écriture:

Le projet n'est pas encore constitué de choisir une langue étrangère comme matériau pour mener à bien cette entreprise de

destruction. Mais il est remarquable que toutes ces considérations ne soient développées qu'à l'occasion d'une lettre écrite précisément dans une langue que Samuel Beckett avoue ne pas maîtriser parfaitement. En 1932, en 1937, l'écriture « sans style » n'a pas grand-chose à voir avec ce qui deviendra, dix ou quinze ans plus tard, « écriture blanche », « degré zéro de l'écriture ». « Écrire sans style » signifie clairement ici à cette époque « écrire mal », c'est-à-dire en faisant des fautes, en malmenant la grammaire.<sup>21</sup>

A l'entrepris de « destruction » de la langue, Nabokov répond par la tentative de rebâtir un style dans la langue d'adoption qui puisse un jour se comparer au « modèle » de perfection de la langue russe. Deux visées d'écriture diamétralement opposées, mais comme le remarque Bruno Clément suivant en cela Roland Barthes, le non-style est encore un style. Il n'est pas interdit par conséquent d'estimer que les deux démarches se rejoignent sur le plan de la visée poétique :

Si Samuel Beckett aime alors écrire en allemand, en français, c'est qu'il est conscient non pas forcément des fautes qu'il fait, mais qu'il fait des fautes. Il s'agit, grâce à elles, de faire « béer » la langue, de laisser voir, derrière le matériau, son substrat de néant brut: les fautes (de grammaire, de style) assument, quand on use, quand on mésuse, pour parler, d'une langue étrangère, la même fonction que les silences dans la musique de Beethoven, ou que, plus tard, ces interstices infimes des dialogues d'*En attendant Godot* qui feront « jouer » les mots les uns avec les autres. A cette époque, et sans vouloir malgré tout attacher trop d'importance à une lettre, il semble que l'objectif final de Samuel Beckett ait été une non-maîtrise de l'anglais maternel, que seule aurait rendue possible la pratique (maladroite et imparfaite) de la langue étrangère.<sup>22</sup>

Dans *Ada* ne voit-on pas pareillement Nabokov « user » et « mésuser » des langues étrangères ?

Le français, puisque ça a été lui, finalement, n'était semble-t-il conçu dans ces années-là que comme un détour, un moyen provisoire non pas vraiment de se faire la main, mais de se la défaire. On pourrait donc expliquer, si l'on voulait s'en tenir à ce

<sup>19</sup>Bruno CLEMENT, op. cit., p. 231.

<sup>20</sup>Bruno CLEMENT, ibid., p. 256.

<sup>21</sup>Bruno CLEMENT, ibid., p. 240.

<sup>22</sup>Bruno CLEMENT, ibid., p. 240.

texte, et à sa lettre, le retour progressif, le recours à l'anglais de plus en plus fréquent, dans les tous derniers textes, comme un aboutissement (le français n'ayant au bout du compte servi qu'à « forger » cet anglais imparfait, troué, bancal dont il était question dès 1937 et dont *Worward ho*, avec ses phrases sans verbes et ses mots composés, dont *Sirring's Still*, avec ses fautes qu'on ne peut pas croire d'inadvertance, avec ses ellipses, donneraient une idée assez exacte).<sup>23</sup>

Pour Nabokov, il était vital de « se faire la main » en anglais, nullement de se la « défaire » (par rapport au russe). Il met d'ailleurs en abyme le problème que posent les interférences du bilinguisme, par exemple dans *Pin* — où le héros éponyme en vit les multiples tourments — jusqu'à faire de la polyphonie des langues un ressort stylistique récurrent dans son œuvre (depuis *The Real Life of Sebastian Knight* jusqu'à *Look at the Harlequins!* en passant par *Bend Sinister* et le point culminant de la série qu'est *Ada*). Il n'est d'autre part pas exclu que, à l'instar de Beckett, Nabokov ait souhaité effectuer la traduction de ses œuvres anglaises en russe, mais qu'il ait été arrêté dans cette entreprise de réception faite à *Lolita* R. En revanche, il est certain que Beckett a pu se traduire dans les deux sens bien plus complètement que Nabokov. Mais faut-il pour autant faire de Samuel Beckett un cas entièrement à part au regard du bilinguisme d'écriture ? Il peut au contraire sembler bien plus fructueux, au vu des rapprochements possibles entre les deux œuvres, de les rapporter à une problématique commune. Celle-ci selon nous existe bien, et son axe ordonnateur est la pratique de l'auto-traduction, qu'il convient maintenant d'examiner selon l'angle des changements que le texte traduit présente par rapport à l'original et qui semblent s'écarter des normes de la traduction doxale. Ce sera l'objet du chapitre qui va suivre.

<sup>23</sup>Bruno CLEMENT, *ibid.*, pp. 240-241.

## LES TRANSFORMATIONS TRANSDOXALES

### CHAPITRE 2

#### 2.0. Introduction

Si l'on se tourne du côté de Beckett, et que l'on se propose de collationner les changements opérés dans les traductions avec les originaux, on se heurte à deux difficultés majeures : la première, la plus évidente réside dans le fait que Beckett semble ne pas se traduire selon les critères habituels de la « traduction proprement dite ». C'est une traduction « hors normes », *adoxale*. Deuxième difficulté : lorsque l'on consulte les témoignages publiés des traducteurs ayant collaboré aux textes auto-traduits par Samuel Beckett, relativement peu d'exemples concrets sont répertoriés, et c'est à chaque fois l'adoxalité de la version définitive qui est mise en relief : « On ne traduit pas Beckett, on le provoque à se traduire. Dans l'entreprise d'écoute et de transcription de *Watt* — comme dans toutes les opérations qui ont fait aller et venir les textes de l'anglais au français ou du français à l'anglais, — ni Robert Pinget ni Richard Seaver ne nous démentiront — notre travail a été moins de traduction comme on l'entend d'habitude que d'incitation et de résonance »<sup>1</sup>. Ces difficultés viennent

JANVIER, Ludovic, « Au travail avec Beckett », in *Cahier de L'Hermès. Samuel Beckett*, Paris: Le Livre de Poche (Éditions de l'Hermès 1976), p. 103.

s'ajouter à celles de la complexité de l'œuvre qui est, en partie, responsable du nombre pour le moins impressionnant des études consacrées à l'auteur ! Autant de difficultés qui tendent à rendre problématique l'étude des auto-traductions de Beckett et qui sont autant d'incitations à ne considérer son œuvre auto-traduite que par rapport à son adoxaliré. Mais si l'on compare, par exemple, le début de la nouvelle *Le calmant* et l'auto-traduction correspondante :

<p style="text-align: center;"><i>Le calmant</i></p> <p>Je ne sais pas quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans, et quels ans, et que mon corps en faisait foi, de la tête jusqu'aux pieds. Mais ce soir, seul dans mon lit glacé, je sens que je vais être plus vieux que le jour, la nuit, où le ciel avec toutes ses luminesces tomba sur moi, le même que j'avais tant regardé, depuis que j'étais sur la terre lointaine. Car j'ai trop peur ce soir pour m'écouter pourrir, pour attendre les grandes chutes rouges du cœur, les torsions du cacem sans issue et que s'accomplissent dans ma tête les longs assassins, l'assaut aux piliers inébranlables, l'amour avec les cadavres. Je vais donc me raconter une histoire, je vais donc essayer de me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer, et c'est là-dedans que je sens que je serai vieux, vieux, plus vieux encore que le jour où je tombai, appelant au secours, et que le secours vint. Ou peut-être que dans cette histoire je sois remonté sur terre, après ma mort. Non, cela ne me ressemble pas, de remonter sur terre, après ma mort.</p>	<p style="text-align: center;"><i>The Calmative</i></p> <p>I don't know when I died. It always seemed to me I died old, about ninety years old, and what years, and that my body bore it out, from head to foot. But this evening, alone in my icy bed, I have the feeling I'll be older than the day, the night, when the sky with all its lights fell upon me, the same I had so often gazed on since my first stumblings on the distant earth. For I'm too frightened this evening to listen to myself rot, waiting for the great red lapses of the heart, the tearings at the carcass walls, and for the slow killings to finish in my skull, the assaults on unshakable pillars, the fornications with corpses. So I'll tell myself a story, I'll try and tell myself another story, to try and calm myself, and it's there I feel I'll be old, old, even older than the day I fell, calling for help, and it came. Or is it possible that in this story I have come back to life, after my death ? No, it's not like me to come back to life, after my death.</p>
--	---

On peut sans doute être tenté de considérer que les passages que nous avons mis en gras seraient éventuellement l'objet de critiques (négatives) s'ils correspondaient à une traduction réalisée par un autre

<sup>2</sup>Samuel BECKETT, *Le calmant* in *Nouvelles et textes pour rien*, Paris: Les Editions de Minuit, 1958, pp. 39-40 / *The Calmative* in *The Expelled and other stories*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1980, p.51.

que l'auteur. On peut d'ailleurs noter au passage qu'il s'agit souvent de la manière dont un mot est traduit, plutôt qu'une refonte complète. En effet, à partir du choix initial qui consiste à traduire « errer » par « stumble », la traduction de la proposition « depuis que j'étais sur la terre lointaine » par « since my first stumblings on the distant earth » découle assez naturellement. Si l'on compare « pour attendre les grandes chutes rouges du cœur » et sa contrepartie « waiting for the great red lapses of the heart », c'est la traduction du mot « chutes » par « lapse » qui dénote une traduction auctoriale. On pourrait en dire autant de la traduction de « l'amour » par « fornications », ou de « remonter sur terre » par « come back to life ». Quant à la traduction de « et que s'accomplissent dans ma tête les longs assassins » par (waiting) « for the slow killings to finish in my skull », une fois la décision prise de traduire « assassins » par « killings », et surtout de rendre « tête » par « skull » la reformulation est conforme à ce que l'on pourrait s'attendre à trouver dans une traduction allographe. Quoi qu'il en soit, on s'aperçoit que la part de traduction « adoxale » est relativement réduite par rapport à celle qui ne s'écarte en rien d'une traduction allographe.

Vouloir par conséquent faire des auto-traductions beckettienne des œuvres à part au regard de la traduction « proprement dite » n'est pas faux, c'est une tautologie : tout texte auto-traduit possède du fait de son auctorialité même un statut particulier. Mais il ne faut pas s'en tenir là : procéder de la sorte aboutit à fausser la perspective par omission. Cela revient en effet à minorer voire à ignorer la part considérable prise par la traduction doxale dans la traduction auctoriale. Faire des auto-traductions beckettienne des traductions hors normes, ce qui est souvent le cas, sinon toujours, c'est mettre un voile, nullement nécessaire, sur un très large pan de l'édifice.

A titre d'illustration de l'importance à accorder au versant allographe comme au versant auctorial, du fait qu'ils peuvent non seulement être complémentaires l'un de l'autre, mais également s'entrecroiser, voire de fusionner, on pourrait fournir un passage comparable au précédent, le début d'une autres des *Nouvelles*, mais qui partage avec *La fin* une particularité par rapport aux deux autres nouvelles (*Premier amour*, *Le calmant*) que l'on trouve traduites dans *The Expelled and Other Novellas*, celle d'avoir été traduite en collaboration avec Richard Seaver :

<i>L'Expulsié</i>	<i>The Expelled</i>
<p>Le perron n'était pas haut. J'en avais compté les marches mille fois, aussi bien en montant qu'en descendant, mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire. Je n'ai jamais su s'il fallait dire un le pied sur le trottoir, deux le pied suivant sur la première marche, et ainsi de suite, ou si le trottoir ne devait pas compter. Arrivé en haut des marches je butais sur le même dilemme. Dans l'autre sens, je veux dire de haut en bas, c'était pareil, le mot n'est pas trop fort. Je ne savais par où commencer ni par où finir, disons les choses comme elles sont. J'arrivais donc à trois chiffres totalement différents, sans jamais savoir lequel était le bon. Et quand je dis que le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire, je veux dire qu'aucun des trois chiffres ne m'est plus présent, à la mémoire. Il est vrai qu'en retrouvant, dans ma mémoire, où il se trouve certainement, un seul de ces chiffres, je ne retrouverais que lui, sans pouvoir en déduire les deux autres. Et même si j'en récupérais deux, je ne saurais pas le troisième. Non, il faudrait les retrouver tous les trois, dans ma mémoire, pour pouvoir les connaître, tous les trois. C'est nuant, les souvenirs. Alors il ne faut pas penser à certaines choses, à celles qui vous tiennent à cœur, ou plutôt il faut y penser, car à ne pas y penser on risque de les retrouver, dans sa mémoire, petit à petit. C'est-à-dire qu'il faut y penser pendant un moment, un bon moment, tous les jours et plusieurs fois par jour, jusqu'à ce que la boue les recouvre, d'une couche infranchissable. C'est un ordre.</p>	<p>There were not many steps. I had counted them a thousand times, both going up and coming down, but the figure has gone from my mind. I have never known whether you should say one with your foot on the sidewalk, two with the following foot on the first step, and so on, or whether the sidewalk shouldn't count. At the top of the steps I fell foul of the same dilemma. In the other direction, I mean from top to bottom, it was the same, the word is not too strong. I did not know where to begin nor where to end, that's the truth of the matter. I arrived therefore at three totally different figures, without ever knowing which of them was right. And when I say that the figure has gone from my mind, I mean that none of the three figures is with me any more, in my mind. It is true that if I were to find, in my mind, where it is certainly to be found, one of these figures, I would find it and it alone, without being able to deduce from it the other two. And even were I to recover two, I would not know the third. No, I would have to find all three, in my mind, in order to know all three. Memories are killing. So you must not think of certain things, of those that are dear to you, or rather you must think of them, for if you don't there is the danger of finding them, in your mind, little by little. That is to say, you must think of them for a while, a good while, every day several times a day, until they sink forever in the mud. That's an order<sup>3</sup></p>

<sup>3</sup>Samuel BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris: Editions de Minuit, 1958, pp. 11-12. Samuel BECKETT, *The Expelled and other Novellas*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1980 (Londres: John Calder, *Four Novellas*, 1977 — *The Expelled, The End*, trad. Samuel BECKETT, collab. Richar SEAVER, 1967; *The Calmanine*, trad. Samuel BECKETT, 1967; *First Love*, Samuel BECKETT, 1970), p. 33.

Si Richard Seaver s'était contenté de proposer, et Beckett de disposer... Mais Ludovic Janvier indique que les choses ne sont pas si simples, et que Beckett a *intégré* — le cas échéant telles quelles — au texte définitif une part des suggestions faites par ceux qui ont collaboré à ses auto-traductions. Comment dans ces conditions rendre à Beckett ce qui est à Beckett ?

A cette difficulté vient s'ajouter celle, de la difficulté de discriminer entre traduction doxale et adoxale. L'extrait cité de *L'Expulsié* / *The Expelled* est à cet égard encore plus frappant que l'extrait de la nouvelle *Le calmant* / *The Calmanine*. Les exemples de traduction doxale abondent, et l'on serait tenté de dire qu'il est peu d'endroits qui s'en écartent sensiblement. Ce passage se caractérise en effet par la recherche de l'équivalence naturalisante. Cette récurrence des procédés de la traduction doxale peut même surprendre, car là où l'on s'attendrait à ce que l'auteur trouve une correspondance forte telle que « les grandes chutes rouges du cœur » / « the great red lapses of the heart », ou « depuis que j'étais sur la terre lointaine » / « since my first stumblings on the distant earth » (*Le Calmant* / *The Calmanine*), c'est au contraire une traduction qui semble aplanir une distinction présente dans le texte original, à savoir la traduction de l'expression « ne plus être présent à la mémoire », rendu par l'expression idiomatique correspondante « go from one's mind ». D'ailleurs, une virgule vient donner une force particulière à l'expression : « mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire » :

1. [...] mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire.	[...] but the figure has gone from my mind.
2. Et quand je dis que le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire,	And when I say that the figure has gone from my mind,
3. je veux dire qu'aucun des trois chiffres ne m'est plus présent, à la mémoire.	I mean that none of the three figures is with me any more, in my mind.
4. Il est vrai qu'en retrouvant, dans ma mémoire, [...]	It is true that if I were to find, in my mind, [...]
5. Non, il faudrait les retrouver tous les trois, dans ma mémoire, [...]	No, I would have to find all three, in my mind, [...]
6. C'est nuant, les souvenirs.	Memories are killing.
7. [...] car à ne pas y penser on risque de les retrouver, dans sa mémoire, petit à petit.	[...] for if you don't there is the danger of finding them, in your mind, little by little.

Mais la sous-traduction (?) n'est qu'apparente ; on trouve aussi la traduction « être présent » / « is (not) with me any more », qui se rapproche de la syntaxe de l'original dans les exemples 2 et 3, permettant d'aboutir à une traduction plus fidèle et plus élégante : « And when I say that the figure has gone from my mind, I mean that none of the three figures is with me any more, in my mind ». Et l'on retrouve alors en anglais la virgule qui crée le même rythme qu'en français. Mais surtout, le recours à « mind » plutôt qu'à « memory » permet, outre l'idomaticité, de conserver la dissociation « mémoire » / « souvenirs » présente sur le plan du signifiant, pour éviter la séquence : « memory » / « memories » en anglais.

C'est donc la présence de plusieurs modes de traduction dans la trame du texte auto-traduit qui est en lui-même signifiant. C'est dans ce va-et-vient de l'un à l'autre que la traduction auctoriale trouve sa spécificité : plutôt que de vouloir la réduire à l'adoxalité (elle est peut être traduction, mais une traduction tout autre, hors normes), il est peut être préférable de la concevoir comme un enchevêtrement de plusieurs pratiques traductives tantôt conformes, tantôt contrevenant aux normes du traduire attendues, et de tâcher de lire dans cette alternance une logique particulière — et non dans la différence seule. C'est alors envisager l'auto-traduction sous l'angle de ce que l'on pourrait appeler sa transdoxalité, c'est-à-dire la possibilité de s'écarter, certes, des limites de la traduction allographe, mais également le cas échéant — et c'est souvent le cas — de ne pas aller au-delà. S'il est difficile de déterminer la frontière entre les deux modes dans les textes de Beckett, la question est rendue bien plus aisée par l'existence de traductions allographes intermédiaires pour l'œuvre auto-traduite de Nabokov. C'est vers cet auteur qu'il faut par conséquent maintenant à nouveau se tourner, non pas seulement pour lui-même, mais également par l'éclairage qu'il est susceptible de fournir au sujet de l'œuvre bilingue (Bruno Clément) de Beckett. Les deux perspectives demandent ainsi à être conjuguées.

## 2.1. Transformations transdoxales et révisions majeures

L'auteur ayant tous les droits, il a notamment celui de modifier comme bon lui semble la manière dont il se traduit, tant et si bien que

d'une œuvre à l'autre, voire à l'intérieur de chacune, on peut déceler des variations de plus ou moins grande ampleur. Pour Jane Grayson la distinction essentielle réside entre les œuvres de Nabokov ne contenant que des révisions mineures (« minor reworkings »), et celles où les révisions sont considérables (« major reworkings »). Ce sont les œuvres les plus remaniées qui sont examinées en premier, et Jane Grayson résume ainsi les conclusions auxquelles elle parvient :

In the translation of the four novels examined in the previous chapter, [*Laughing in the Dark*, *Despair*, *The Eye*, *King Queen, Krawal*] Nabokov's interests are clearly not confined to making a faithful and accurate reproduction of the original. He is also interested to revise, elaborate, and update that original.<sup>4</sup>

Il est vrai que ces révisions sont effectivement bien marquées, mais faut-il commencer par là l'étude des textes auto-traduits de Nabokov ? Pourquoi ne pas commencer par les modifications mineures, qui caractérisent d'ailleurs un plus grand nombre d'œuvres (six romans : *Priglasenie na kazn'* [*Invitation to a Beheading*, 1959], *Dar* [*The Gift*, 1963], *Zabobnina Lushina* [*The Defense*, 1964], *Maschen'ka* [*Mary*, 1970], and *Podvig* [*Glorry*, 1971]) où l'intention de littéralité est non seulement évidente (« Nabokov did intend to be literal » [J. Grayson, p. 119]) mais affirmée explicitement par l'auteur dans la plupart des avant-propos à ces œuvres ? Autant d'arguments qui plaideraient en faveur de mettre au premier plan ces auto-traductions à dominante littérale au dire de l'auteur lui-même, praticien et théoricien « littéraliste » de la traduction de surcroît. Mais Jane Grayson s'empresse d'invalider l'opinion émise par Vladimir Nabokov au sujet de la littéralité de ses auto-traductions, et s'interroge sur le statut de ces textes au regard de la traduction proprement dite :

A close comparison of these translations with their originals puts some qualification on Nabokov's affirmations. While it is true that the translations adhere very closely to the originals, it is not true that Nabokov's succeeds in suppressing completely the creative urge. There are modifications in every one of the translations. What is more, these modifications reveal many of the same features as Nabokov's major revisions. The extent of the alterations varies from novel to novel.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford: Oxford University Press, 1977, 257 p., p. 119.  
<sup>5</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 120.

Autrement dit, la ligne de partage se situe là où l'impulsion créatrice (« creative urge ») se manifeste, où l'on retrouve les termes, à peu de choses près, de la dichotomie primitive. Mais il existe d'autres manières d'envisager l'essence de la traduction :

Dès l'origine de l'original à traduire il y a chute et exil. Le traducteur doit racheter (erlösen), absoudre, résoudre en tâchant de s'absoudre lui-même de sa propre dette, qui est au fond la même — et sans fond. « Racheter dans sa propre langue ce pur langage capif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur ». La traduction est transposition poétique (*Umbichtung*).<sup>6</sup>

Walter Benjamin définissait ainsi la tâche de tout traducteur — mais quelle que soit la manière que l'on ait d'envisager la « traduction proprement dite », cette conception de la traduction en tant que remaniement (« ein Gedicht umdichten ») c'est « remanier un poème » ne recoupe-t-elle pas ce que Jane Grayson situe hors de son domaine en tant que révision (« reworking ») ? La présence des révisions, loin d'être une anomalie, vient alors confirmer l'incomplétude de l'original qui appelle au travers de la traduction — ici autoriale — une version qui participe de la logique de l'« agrandissement » (« ergänzung », W. Benjamin) ? On peut alors considérer autrement les révisions « mineures » ou « majeures » dont parle Jane Grayson en établissant la ligne de partage ailleurs, en donnant à la notion de traduction une plus ample extension. On appellera alors « transformations transdoxales » non seulement l'ensemble des opérations traductives que la traduction doxale s'interdit habituellement, mais également — et surtout — celui des opérations au moyen desquelles l'œuvre peut pivoter sur elle-même en offrant un versant qui soit le produit d'une transposition poétique. Les transformations transdoxales (que Jane Grayson regroupe sous le terme de « remaniements mineurs ») prennent alors un caractère non pas secondaire, hors normes, mais une valeur fondamentale au regard de la traduction, puisqu'elles sont la marque d'un *achèvement*, ce sans quoi la traduction entreprise ne parviendrait pas à son terme. Ces transformations transdoxales viennent ainsi parachever un mouvement dont les différents moments peuvent être décomposés pour les besoins de l'analyse, mais qui participent tous de la même logique d'ensemble.

<sup>6</sup> DERRIDA, Jacques, « Des Tours de Babel » in GRAHAM, Joseph F., ed., *Differance in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, 1985, p. 232.

## 2.2. Transformations du style

En partant des auto-traductions comportant des remaniements mineurs, Jane Grayson fait apparaître en quoi, selon elle, Nabokov apporte des transformations qui dépassent le cadre de la traduction proprement dite et, plus spécialement, de la définition que l'auteur donne de la littérature :

All the novels, with the exception of *IB*, contain one or two examples of added or elaborated images. Alliteration is also a feature of the translations. It must be said, however, that in two novels — *IB* and *Lolita* R — more alliterative effects are lost in translation that are gained. This is equally true of the word-play in these two novels. Nevertheless, the fact remains that the translations do gain — Nabokov do elaborate. Not even his closest translations are free of some embellishment. Two examples from *IB* will illustrate this point. Compare:

1. govorit' za obedom s tem ili drugim ee l'ubovnikom, kazat'sja veselym, shchelkat' orakhi, prigovarivat' ... [...]

to talk at dinner with one or another of her lovers, appear cheerful, crack nuts, crack jokes ...

2. i chem bol'she dvigajus' i shar'u v vode, gde ishchu na peschanom dne mel'knuvshij blek ... [...]

and the more I move about and search in the water where I grope on the sandy bottom for a glimmer I have glimpsed. 7

Dans « prigovarivat' » (ex. 1), il n'y a pas l'idée de plaisanter, seulement celle de « parler, discuter ». Ce qui appelle la traduction par « crack jokes », c'est semble-t-il, l'analogie avec « crack nuts » qui précède. C'est également vrai du deuxième exemple, « I have glimpsed » venant faire écho à « glimmer ». Il y a bien en l'occurrence ce qui ressemble fort à une transposition poétique, car si « for a glimmer I have glimpsed » n'est peut-être pas une traduction doxale acceptable pour « mel'knuvshij blek » — un scintillement (« blek ») fugitif (« mel'knuvshij ») — elle n'en permet pas moins de transposer les allitérations en « l » et « k », l'assonance du « e », le rythme iambique (« mel'KNUVshij BLESK ») que l'on trouve dans l'original en leur faisant correspondre en anglais les allitérations en « gl » et

<sup>7</sup> Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 123-124.

« m », l'assonance du « i » et le rythme anapestique « for a *glimpse* I have *glimped* ». Si l'on peut, par conséquent, envisager de parler d'« embellissement » dans le premier cas — encore que Jane Grayson ne prend pas en compte le rythme d'ensemble de l'original, son tissu serré d'allitérations (« g »/« k », « v »/« b », « r », « t », « l », « m », sans compter le jeu sur les fricatives « z »/« s »/« shch »/« kh ») et d'assonances en « o »/« a » (leur prononciation est comparable en dehors de l'accent) / « i »/« e » que l'on trouve dans « govort' za obedom s tem ili drugim ee l'ubovnikom, kazat'sja veselym, shchelkat' orekhi, prigovarivat' » — dans le deuxième exemple, s'il y a « embellissement », on peut se demander par rapport à quoi : l'original n'est pas moins « beau » que sa traduction — il l'est différemment. Reste l'« embellissement » par rapport à la traduction doxale correspondante qui ne permettrait pas d'effectuer de telles transformations.

Ce qui rend les auto-traductions nabokoviennes particulièrement intéressantes, c'est la présence dans le corps même du texte d'une alternance entre traduction allographe et traduction auctoriale, la première ayant pour fonction de servir d'hypotexte à la seconde. Il y a par conséquent dans ces textes auto-traduits un système de décalage et de correspondances entre ces deux formes du traduire. Qui plus est, on dispose d'une critique auctoriale de la traduction allographe intermédiaire, notamment en ce qui concerne la traduction de *Marben'ka (Mary)* demandée à Michael Glenny :

Nabokov subjects Glenny's version to close critical scrutiny. While quick to pick up any inaccuracies, he has praise for Glenny's inventiveness and the naturalness of his English.<sup>8</sup>

La critique de Nabokov est donc à la fois positive (quand il loue l'« esprit d'invention » et le « naturel » qui caractérisent l'anglais de Michael Glenny) et négative. Dans ce dernier cas, il n'est pas inintéressant de constater que Nabokov s'appuie sur sa propre théorie de la traduction *allographes*; et de ce point de vue, se fait pour ainsi dire traducteur allographe de lui-même (« I realised as soon as my collaboration with Mr. Glenny started that our translation should be as faithful to the text as I would have insisted on its being had that text not been mine ») en suivant la doxa qu'il a lui-même élaborée. Nabokov recherche le mot juste avec une rigueur d'entomologiste,

<sup>89</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 125.

relevant ainsi que « unyv'al'nik » doit se traduire, non par « washstand » et non par « washbasin », que « podokonnik » doit se traduire par « window ledge », et non « window sill » (Voir J. Grayson, pp. 125-126). Nabokov mesure ensuite la traduction allographe intermédiaire à l'aune de la littéralité telle qu'il l'a lui-même définie. Il rétablit ainsi, lorsqu'elles se présentent, des « surtraductions » (ainsi sa traduction « The other chair ... had disappeared under a black jacket whose collapse seemed as heavy and shapeless as if it had fallen from the top of Mount Ararat » rétablit la même comparaison que l'on trouve dans l'original alors que celle de Michael Glenny la remplace par une autre : « the other chair ... had disappeared under a black coat which lay there so clumsily and untidily that it might have been a piece of flotsam »<sup>9</sup>). Nabokov tout aussi logiquement procède à la corrections des « sous-traductions » décelées :

He consistently reinstates images which have been glossed over or lost by his translator. In a description of the protruding air vents on the roofs of railway carriages, Glenny abandons Nabokov's metaphor, *sush'i, sose'i*, and settles for the more cautious and explanatory 'ventilators'. Nabokov reacts like a man betrayed. 'There are no "revolving ventilators" in my text. *Sush'i, sose'i* are "dog nipples"'. His final version reads: 'olive-drab carriages with a row of dark dog-nipples along their roofs'.<sup>10</sup>

Ce sont des corrections que l'on pourrait qualifier de « ponctuelles » : elle ne nécessitent pour être réalisées que le contexte immédiat du syntagme ou de la phrase. Autant d'exemples qui montrent de manière manifeste dans le corps même du texte auto-traduit l'application scrupuleuse des principes de la traduction littéraliste préconisée par Nabokov dans le cadre de la traduction *allographe*. Cette part n'est nullement secondaire ou marginale : souvent elle constitue quantitativement l'essentiel de la traduction finale. Pour s'en convaincre il suffit de comparer le début de *Marben'ka / Mary* dans l'original et la traduction, début qui donne une image tout à fait représentative de la manière dont la plus grande partie du texte est traduite, ce qui permet également de mettre en relief l'importance de l'hypotexte de Michael Glenny, en dépit des contraintes d'extrême littéralité imposées par l'auteur :

<sup>90</sup>Voir Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 126.

<sup>10</sup>Jane GRAYSON, *ibid.*, p. 126.

<i>Mashen'ka</i>	<i>Mary</i>
— Lev Glebo ... Lev Glebovich ? Nu i im'a u vas, baten'ka, jazyk vyvikhnut' možno ... — Možno, — dovol'no kholodno podverdil Ganin, starajas' razgladet' v neozhidannoj temnote lisso svoego sobecednika. On byl razdrazhen duratskim položžen'em, v kotoroe oni oba popali, i etim vynuzhdenym razgovorom s chuzhim chelovekom. — Ja nesprost'a osvedomils'a o vashem imeni, — bezzabotno prodolzhal goloc. — Po moemu mneniju, vs'akoe im'a ... — Davajte, ja opat' nazhmu knopku, — prevral ego Ganin. Nazhimate. Bojus', ne pomozhet Tak vot vs'akoe im'a obazyvaet Lev i Gleb — slozhnoe, redkoe soedinite. Ono ot vas trebet sukhosti, tverdosti, originalnosti. U men'a im'a poskonnec; a zhenu zovut sovsem prosto: Marija. Ksrai, pozvol'te predstavits'a: — Aleksej Ivanovich Alferov. Prosite, ja vam, kazhets'a, na nogu nastupil ... <sup>11</sup>	Lev Glebo. Lev Glebovich ? A name like that's enough to twist your tongue off, my dear fellow. 'Yes, it is,' Ganin agreed somewhat coldly, trying to make out the face of his interlocutor in the unexpected darkness. He was annoyed by the absurd situation in which they both found themselves and by this enforced conversation with a stranger. <sup>11</sup> I didn't ask for your name and patronymic just out of idle curiosity, you know, 'the voice went on undismayed. 'I think every name —' <sup>12</sup> Let me press the button again, Ganin interrupted him. Do press it. I'm afraid it won't do any good. As I was saying every name has its responsibilities. Lev and Gleb, now — that's a rare combination, and very demanding. It means you've got to be terse, firm and rather eccentric. My name is a more modest one and my wife's name is just plain Mary. By the way, let me introduce myself. Aleksej Ivanovich Alferov. Sorry, I think I trod on your foot — <sup>12</sup>

A l'exception d'un seul mot, « slozhnoe » (« complexe », « compliqué ») rendu par « very demanding », la traduction est en effet non seulement littérale au sens de Nabokov mais également conforme aux normes doxales : le passage en question pourrait parfaitement servir d'illustration à une *Stylistique comparée de l'anglais et du russe* ou à toute autre étude contrastive. On y trouve également l'« esprit d'invention » allié au « naturel » (comme lorsqu'il « démettre, se déboîter, se luxer qch ») est traduit par « twist off », ou quand « nesprost'a » (« non sans raison ») est rendu par « (not) just out of idle curiosity », etc.). On peut d'ailleurs profiter de l'occasion pour noter au passage que la question de savoir si la

traduction doxale est « meilleure » ou « pire » qu'une autre forme de traduction n'a ici aucun sens : elle est l'une des modalités choisies par Nabokov pour se traduire, et à laquelle il a d'ailleurs recours de manière massive. Elle n'est ni meilleure, ni pire.

Reste cependant un écueil d'ordre théorique : les auto-traductions ainsi réalisées auraient en quelque sorte un statut hybride — tantôt texte (de l'auteur), tantôt traduction (non texte de l'auteur) — sans compter avec les parties où l'on ne peut pas établir avec certitude la paternité de la traduction. Plutôt que de se plonger dans des complications typologiques, pourquoi ne pas estimer que l'auteur de l'auteur — qui se manifeste dans la reprise sans changement notable de la traduction allographe — est suffisant pour faire de celle-ci partie intégrante de l'œuvre au même titre que la traduction de la seule main de l'auteur ? C'est là le critère que l'on peut tenir pour déterminant : une fois introduite dans le texte définitif, la traduction allographe n'appartient plus seulement à l'hypotexte, elle devient partie intégrante de la traduction *autoritale*.

Il ne faut d'ailleurs pas s'étonner de trouver une si grande part de traduction « littérale » dans les « remaniements mineurs » de Nabokov.

It will be clear from this analysis of *Mary* that Nabokov here is working within strict self-imposed limitations. He wants an accurate translation of his Russian original, and he commissions an outside translator to provide a literal version. In the corrections which he makes to the version submitted by his translator the Russian original is never lost sight of. There is barely an image added or an image lost.<sup>13</sup>

En procédant de la sorte l'auteur ne fait là que se conformer à sa théorie littéraliste (« rendering, as closely as the associative and syntactical capacities of another language allow, the exact contextual meaning of the original. Only this is true translation »), et d'ailleurs à la (bonne) traduction doxale dans la mesure où nulle part on ne peut trouver de traces des « sacrifices » qu'il avoue — de manière assez provocante pour déclencher en son temps une polémique féroce — avoir été conduit à faire dans sa traduction d'*Engaine Onguine* (« To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar) that the dainty mimic

<sup>11</sup> NABOKOV, Vladimir, *Mashen'ka, Zastehita Lushina, Priglasenije na kazyi', Driugie Berga*, ed. Oleg MIKHAILOV, Moscow: Khudozhestvennaja Literatura, 1988, p. 16.  
<sup>12</sup> NABOKOV, Vladimir, *Mary*, (E2), trad. Michael GLENNY en collab. avec Vladimir NABOKOV, Harmondsworth (UK), Penguin Books Ltd, 1973, p. 13.

<sup>13</sup> Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 131.

prizes higher than truth»). Cette forme de traduction que l'on trouve abondamment dans ses auto-traductions n'est à cet égard *en rien* originale : Nabokov se montre alors en tant que bon, voire excellent, « traducteur allographe de lui-même » comme il a su l'être, auparavant, d'autres auteurs. On peut par conséquent aller plus loin et dire que cette part de traduction doxale — allographe ou auctoriale, peu importe — est au centre même de l'œuvre auto-traduite et non à sa périphérie. Il n'est pas étonnant non plus — l'auteur a tous les droits — que des révisions majeures soient décelables dans les auto-traductions de Nabokov, comme celles que détaille Jane Grayson dans le cas de *Kamera obskura* (original) / *Camera obscura* / *Laughter in the Dark* (Voir J. Grayson, op. cit., pp. 27-28), ni qu'une unité se laisse déceler dans les transformations opérées :

Although the history of these English translations is different, although the amount of alteration varies considerably, the *type* of alteration shows marked similarities in all four novels. In all of them the changes affect structure, character, and style. In all of them there is a noticeable change in the authorial voice, a shift in the author's position relative to the narrative. And in the three later, post-*Lolita* translations, i.e. *The Eye*, *Despair 2*, and *KOK*, there is evidence of an adaptation, an up-dating of subject-matter with the modern reader in view.<sup>14</sup>

Il ne s'agit manifestement plus uniquement d'une question de « traduction proprement dite », quelle que soit la définition que l'on donne. Mais il existe entre ces deux formes extrêmes que l'on revêtit l'auto-traduction chez Nabokov une zone intermédiaire où l'on trouve parfois conjuguées l'une et l'autre. C'est ce que Jane Grayson appelle souvent des « élaborations » (« The creative writer remains active even in the minor reworkings ») (J. Grayson, op. cit., p. 131) sans que l'on distingue bien où se trouve la part de traduction et de révision, la première étant la plupart du temps assimilée à la seconde en tant que manifestation de l'écriture créatrice.

Mais comment définir plus précisément ces transformations mineures, que l'on trouve cependant aussi dans les remaniements majeurs ? Comment faut-il entendre le terme d'élaboration autrement que dans une acception doublement négative : ni plus tout à fait traduction, ni pas tout à fait révision ?

<sup>14</sup>Jane GRAYSON, *ibid.*, p. 28.

On pourrait renverser les termes de manière doublement positive : du côté de la traduction, on aurait affaire à la transposition poétique au sens que donne à ce terme Walter Benjamin; du côté de la révision, on pourrait alors parler de transposition poétique *révisante*, la traduction s'opérant en même temps que le processus de révision et étant le cas échéant *orienté* par lui. Ce sont en effet les mêmes tendances que l'on retrouve si l'on compare les transformations opérées par Nabokov à partir des traductions de ses collaborateurs, notamment en ce qui concerne les allitérations, dont nous avons déjà donné des exemples, mais que l'on retrouve extrêmement souvent : « The alliterative quality of Nabokov's style, while marked in the Russian version [*Mashen'ka*], is an even more distinctive feature of his English translation. There are several instances, as in the example just quoted, where he restores an alliteration abandoned by [Michael] Glenny »<sup>15</sup>. Cette tendance est marquée non seulement ponctuellement, ainsi que des exemples isolés pourraient le laisser croire, mais aussi de proche en proche : c'est l'ensemble de la texture de l'(auto)-traduction qui est ainsi infléchie par la multiplication de ces transformations auctoriales, ainsi que le montrent ces exemples empruntés à *Mashen'ka* / *Mary MG* / *Mary VN* :

Veter napolal iz t'my t'azhelo i vlazhno. Mashen'ka, sid'a r'adom na oblipvshes'ja balustrade, gladila emu viski. Kholodnoj ladoshkoj, i v termote on razlichal smutnyj ugol ee promokshego banta i ul'javshijs'a blest glaz.

MG: Wet and strong, the wind blew from the darkness. Sitting beside him on the peeling balustrade, Mashenka caressed his temples with her cold little palm, and in the darkness he could just distinguish between the blurred end of her wet hair-ribbon and the smiling gleam of her eyes.

VN: Out of the darkness a humid and heavy pressure of gusty air reached the lovers. Mary, now perched on the peeling balustrade, caressed his temples with the cold palm of her little hand and he could make out in the dark the vague outline of her soggy hairbow and the smiling brilliance of her eyes.<sup>16</sup>

C'est davantage ici le rythme que les allitérations qui se trouvent transformé par rapport à l'original (MG en est très proche), ainsi que l'on s'en aperçoit en juxtaposant les deux traductions :

<sup>15</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 131.

<sup>16</sup>Jane GRAYSON, *ibid.*, pp. 130-131.

1. Wet and strong, the wind blew from the darkness.	MG	VN	Out of the darkness a humid and heavy pressure of gusty air reached the lovers.
2. Sitting beside him on the peeling balustrade, Mashenka [...]	MG	VN	Mary, now perched on the peeling balustrade, [...]
3. With her cold little palm	MG	VN	with the cold palm of her little hand
4. and in the darkness he could just distinguish between [...]	MG	VN	and he could make out in the dark [...]
5. the blurred end of her wet hair-ribbon and the smiling gleam of her eyes.	MG	VN	the vague outline of her soggy hairbow and the smiling brilliance of her eyes.

L'exemple 5 est tout aussi allétrauf chez Michael Glenny que chez Vladimir Nabokov, et l'est davantage dans l'exemple 4; c'est le rythme qui est sensiblement modifié dans les exemples 3 (« with her cold little palm / with the cold palm of her little hand ») et surtout dans l'exemple 1 (« Wet and strong, the wind blew from the darkness / Out of the darkness a humid and heavy pressure of gusty air reached the lovers ») par la présence d'un plus grand nombre de mots dans la traduction définitive qui donne un mouvement plus fluide à l'ensemble (« Out of the darkness / a humid and heavy pressure of gusty air / reached the lovers »), ce que l'on retrouve également dans les exemples 2 et 4, sans accroissement notable du nombre de mots, mais surtout en redistribuant leur agencement, par le rétablissement de l'ordre canonique (« *Sitting beside him on the peeling balustrade, Mashenka [...]* » / « *Mary, now perched on the peeling balustrade, [...]* »; « *and in the darkness he could just distinguish* » / « *and he could make out in the dark* »), ce qui est, peut-on faire remarquer à nouveau au passage, une procédure on ne peut plus doxale. Les métamorphoses des textes auto-traduits nabokoviens demandent par conséquent à être rapportées tôt ou tard à la problématique générale de la révision des textes autrement dit de celle des « œuvres à versions ».

## CHAPITRE 3

### FIGURES DE L'AUTO-TRADUCTION

#### 3.0. Introduction

Il est tentant, au vu de la multiplicité des transformations de tous ordres que l'on peut déceler dans les textes auto-traduits, de parler, là plus qu'ailleurs, de « figures de traduction ». Mais pour qu'il y ait bel et bien figure, encore faut-il qu'elles se manifestent dans le cadre d'une seule langue. Le meilleur argument que l'on puisse opposer à la notion de « figure de traduction » est ce que l'on pourrait appeler l'argument de la « contemplation stupide » :

Après tout, puisque les traductions (j'y reviens) sont aussi des manifestations indirectes, j'ai de *Guerre et Paix* une melleure réception par le truchement de Boris de Schloerz que par la contemplation stupide de son texte original — soit dit pour l'instant en passant à seule fin d'écarter l'idée trop puriste que cette situation n'a « rien à voir » avec la relation artistique.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art...Immanence et transcendance*, op. cit., pp. 247-248.

Il suffit d'aller dans le dictionnaire pour y trouver dans une langue une expression figurée qui ne l'est pas (ou moins) dans l'autre. Pour « in the heart of winter » le *Robert et Collins Senior*<sup>2</sup> donne « au cœur de l'hiver » (même figure), ou « en plein hiver » (sans figure); pour « the heart of the matter », on nous propose « le fond du problème, le vif du sujet » (figures différentes), et l'on pourrait évidemment multiplier à loisir les exemples. Mais pour celui qui n'a pas accès à l'original, ou qui n'en comprend pas la langue (ce qui le condamne à sa « contemplation stupide »), on voit mal en quoi « in the heart of winter » peut être senti comme une figure par rapport à « en plein hiver », plutôt que par rapport à « in the dead of winter » ou « in the middle of winter », ou inversement en quoi « le vif du sujet » est une variation sur la figure qui lui correspond en anglais « the heart of the matter ». Il faudrait un lecteur diablement perspicace pour saisir des figures *par rapport* au texte de l'original, à supposer naturellement que l'on en connaisse la langue à un point suffisant pour pouvoir apprécier ce jeu de figures. On peut cependant se placer d'un point de vue différent et prendre en compte les deux textes à la fois (en excluant le cas pourtant nullement négligeable de la contemplation stupide, compte tenu du nombre des langues existantes) et examiner les transformations que subissent les figures de style lorsqu'elles sont traduites. On peut ainsi se pencher sur les exemples suivants empruntés à *Play*, *Comédie* de Samuel Beckett :

<i>Play</i>	<i>Comédie</i>
W1: Perhaps she is sitting somewhere, by the open window, her hands folded in her lap, gazing down out over the olives — Spot from W1 to M. M: Why not keep on glaring at me without ceasing? I might start to rave and — ( <i>hiccup</i> ) — bring it up for you. Par — Spot from M to W2. W2: No. Spot from W2 to M. M: — don. [...]	F1: Peut-être qu'elle est là quelque part, assise devant la fenêtre ouverte, les mains jointes sur les genoux, le regard perdu dans le lointain, par-delà les oliviers — Projeteur de l'I à H. H: Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et — ( <i>hoquet</i> ) — lâcher le morceau. Par — Projeteur de H à F2. F2: Non. Projeteur de F2 à H. H: — don. [...]

<sup>2</sup> Le *Robert et Collins. Dictionnaire français-anglais, anglais-français Senior*, Paris: Dictionnaires Le Robert, 1993.

W2: I say, Am I not perhaps a little unhinged already? (*hopefully*) Just a little? (*Paris*). I doubt it.  
F2: Je dis, Ne suis-je pas un peu fêlée déjà ? (*Avec espoir*). Un petit peu ? (*Un temps*). J'en doute.<sup>3</sup>

Dans ce contexte, rendre « glare » par « foudroyer (du regard) », « bring it up » par « lâcher le morceau » ou « unhinged » par « fêlé(e) » sont des traductions doxales, et de surcroît revêues d'une force particulière du fait de leur autorialité. Si l'on se tourne du côté des traductions non doxales, on peut citer les exemples qui suivent, extraits de la même pièce (ex. 1 et 2) et de *Eh Joe. Dis Joe*, pièce pour la télévision (ex. 3) :

1. W2: Kissing their sour kisses.  
F2: se baisant jaune de leurs jaunes baisers.<sup>4</sup>

2. W1: Silence and darkness were all I craved. Well, I get a certain amount of both. They being one. Perhaps it is more wickedness to pray for more.  
W1: Dying for dark — and the darker the worse. Strange.  
F2: Silence et noir, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l'autre, puisqu'ils ne font qu'un. C'est sans doute pêcher encore que d'en implorer davantage.  
F2: Soif de noir à mourir. Et plus il fait noir plus ça va mal. Bizarre.<sup>5</sup>

Peut-on pour autant dire que le texte traduit fait *figure* par rapport à l'original, ou inversement d'ailleurs? C'est un point de vue que nous n'adopterons pas, mais il est indéniable que l'auto-traduction (mais le raisonnement pourrait naturellement être étendu à la traduction allographe) au vu notamment des exemples qui précèdent est le lieu d'un ensemble d'opérations d'ordre stylistique qui rappellent les figures de la rhétorique traditionnelle, comme l'avaient d'ailleurs noté J.P. Vinay et J. Darbelnet dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (op. cit.). Bruno Clément va au-delà de cette perspective, passant de la simple comparaison (*comme* des figures) et inclut la traduction autoriale de Beckett dans le cadre de *Leboutin*, ce qui veut dire que selon lui — et uniquement dans le cas de Samuel Beckett — la traduction devient partie intégrante de la rhétorique de l'œuvre. Mais il n'est fait mention à aucun moment de « figure de traduction » :

<sup>3</sup> Samuel BECKETT, *Words and Music. Play. Eh Joe. Paroles et Musique. Comédie. Dis Joe*, introd. Jean-Jacques MAYOUX, Paris: Aubier-Flammarion, 1972, pp. 216-217.  
<sup>4</sup> Samuel BECKETT, *ibid.*, pp. 212-213.  
<sup>5</sup> Op. cit., pp. 220-221.

la traduction (auctoriale), et plus précisément le « bilinguisme » (c'est-à-dire le va-et-vient dans l'écriture entre les deux langues) est ce qui permet au projet poétique de Beckett de prendre corps — elle est « une fonction de l'œuvre (ou l'instrument original de cette fonction) » (*L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, op. cit., P. 237). C'est pourquoi, plutôt que de considérer qu'il existe, parallèlement et en tous points symétriques, des figures de style à côté de figures de traduction, on peut cependant prendre le terme de « figure » dans un autre sens, en lui donnant une valeur « instrumentale » — qui, par synecdoque, renvoie à cet espace propre de l'auto-traduction où s'accomplit ce processus de transformations stylistiques de tous ordres. Il faut par conséquent entendre en ce sens dérivé le terme de « figures de l'auto-traduction » qui a été donné pour tirer à ce chapitre, autrement dit les formes que peut revêtir l'auto-traduction quand elle est le lieu d'une transposition poétique.

### 3.1. Figures de la révision

Le rôle joué par les remaniements « mineurs » ou « majeurs » dans les auto-traductions nabokoviennes est considérable, et il en va de même pour Samuel Beckett. Mais quelles formes la révision peut-elle revêtir et en quoi oriente-t-elle le travail de la traduction et de l'écriture ? Plusieurs modes de révision à distinguer. Le premier consiste à n'opérer de transformations que sur une seule langue. C'est d'ailleurs le sens premier du mot « révision » : *Le Nouveau Petit Robert* renvoie à « correction, réécriture ». Réviser, c'est donc avant tout corriger ou réécrire dans la même langue. On peut par conséquent représenter cette première forme de révision de la manière suivante :

1) original = version 1 → révision → version 2

A la révision de l'original correspond la révision du texte traduit, en se limitant toujours à une seule langue, celle de la traduction :

2) traduction = version 1 → révision → version 2

Dans le cas des auto-traductions de Nabokov effectuées en collaboration, ce schéma demande donc à être modifié, ce qui donnerait la configuration suivante :

3) (original) → traduction allographe intermédiaire = version 1  
→ révision auctoriale → version 2

Mais l'original (mis entre parenthèses pour la circonstance, afin de rester dans le cadre général de la révision dans une seule langue) sert au besoin de contrepoint à l'auteur. Il est néanmoins une exception tout à fait remarquable où Nabokov n'a pas recouru à un texte allographe, à savoir la traduction d'*Obhyanie* qui a donné lieu à deux traductions auctoriales successives. En effet *Obhyanie*, publié d'abord dans la revue *Sovremennye zapiski* en 1934 et sous forme de livre en 1936, a été traduit une première fois par Nabokov et publié à Londres en 1937 (l'exemple de la traduction précédente de *Kamera Obskura* par Winifred Roy l'ayant décidé à procéder lui-même à la traduction de ses œuvres en anglais). En 1966, Nabokov révisé cette première traduction et la fait paraître cette même année :

Both these translations stand in a considerably closer relation to *Obhyanie* than do the English *Camera Obscura* and *Laughter in the Dark* to their Russian originals. There is also a much closer connection between the two English versions. Practically all the changes which are introduced in the first translation (E1) are retained in the second (E2). Moreover, the types of alterations made in both versions follow a consistent pattern. Nabokov rarely by-passes E1 and returns to the Russian. The reason for this is clear. Not only is E1 Nabokov's own translation, but it is also indisputably a more imaginative, a more creative translation than Winifred Roy's version of *Camera Obscura*.<sup>6</sup>

Sous forme de tableau, voici quelques unes des transformations opérées en passant de E1 à E2 sans passer par R. Tout se passe par conséquent comme si la révision n'était faite que dans la langue traduisante, l'anglais (ce qui ramène à notre deuxième cas de figure) :

Traduction E1 = version 1	Révision E2 = version 2
1. and then one unforgettable day finding it empty no more, and seeing my double rise and come out to meet me ?	Or was I, perhaps, only making my way along that ordinary corridor of my dreams, time after time shrieking with horror at finding the room empty, and then one unforgettable day finding it empty no more ?

<sup>6</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translator*, op. cit., pp. 59-60.

2. extraordinary reverence, which, curiously, turned to lust.	extraordinary reverence, which, curiously, could turn into brutal lust.
3. It is like diving into icy water or parachuting into the void ...	It is like diving into icy water or jumping from a burning balcony into what looks like the heart of an artichoke ...
4. the mighty motorbus of my tale	the bus, the motorbus, the mighty motorbus of my tale.
5. my vast wilderness	my vast inward wilderness
6. a pear-shaped shoulder-bag with bits of string doing their best to strengthen the straps.	an opened flap revealed a pretzel and the greater part of a sausage with the usual connotations of ill-timed lust and brutal amputation.
7. When still at school, in the last form but one, I became a fairly regular visitor at a bawdy house; used to drink beer there.	At sixteen, while still at school, I began to visit more regularly than before a pleasantly informal bawdy house; after sampling all seven girls, I concentrated my affection on roly-poly Polymnia with whom I used to drink lots of foamy beer at a wet table in an orchard — I simply adore orchards. <sup>7</sup>

Ces transformations ne sont pas uniquement d'ordre accidentel : la plupart peuvent être rapportées à la cohérence thématique ou structurelle de l'œuvre. C'est ainsi que les exemples 1-2 soulignent la folie et la bestialité du protagoniste, et que les exemples 6 et 7 accroissent la part d'allusions ou de références sexuelles explicites. Le plus grand rajout que contient E2 est en effet lié à ce domaine :

The main addition in E2 is too long to quote. It is a two-page description of Hermann's sexual relations with his wife, and of the dissociation he experiences during the sexual act.<sup>8</sup>

Les autres exemples constituent des « élaborations » stylistiques : soit par l'introduction de nouvelles images ou de métaphores (ex. 3), soit d'alliterations supplémentaires (ex. 4 et 5). La tentation est grande d'étendre cette analyse portant sur deux traductions successives (où les marques de révision sont évidentes) aux transformations qui s'opèrent entre l'original et la première traduction, lorsque l'auteur s'écarte de la traduction attendue et produit une traduction « révisante », ce que l'on pourrait représenter de la manière suivante :

4) original = version 1 → (traduction) = révision → version 2

<sup>7</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 70-77.  
<sup>8</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 77.

On peut en effet mettre entre parenthèses la traduction, puisqu'elle n'est que l'instrument de la révision — ou plus exactement, puisque la traduction est supposée conserver l'identité opérative de l'œuvre (autrement il y a « trahison »), la part de révision s'y surajoute. On se retrouve par conséquent ramené, au cas général :

1) original = version 1 → révision → version 2

On s'en rend compte en voyant comment Jane Grayson compare R et E1 en fonction des « gains » et des « pertes » :

The Russian style is already rich in imagery. [...] In *Otkrytie* the predominant thematic images are again images of illusion [...]. All these images are retained in E1. Any images lost, and these are very few, are neutral images. [...] E1 also adds several images, many of which embellish Herman's lunatic style. [...] There is considerably more alliteration and assonance in the English translation. This is already a feature of Herman's Russian style, and E1 provides some effective equivalents in translation. However, the number of instances of alliteration is more than doubled. [...] Another feature of this version is the successful handling of the word-play which abounds in the Russian version. Ingenious equivalents are found in practically every instance, and in some chapters the verbal humour is elaborated.<sup>9</sup>

Mais se placer ainsi dans la perspective du cas général de la révision tel qu'on l'entend habituellement, c'est ne pas faire intervenir la question du changement de langue d'écriture, jugée contingente. C'est donc tout naturellement en rapportant de telles transformations aux impératifs de la révision de l'œuvre *indépendamment* de la langue considérée que Jane Grayson examine les auto-traductions nabokoviennes, que ce soit du russe à l'anglais, où d'une version anglaise à l'autre comme dans le cas de *Despair 1 / Despair 2*.

Une telle démarche ne manque pas de cohérence et d'intérêt, puisqu'elle permet de ramener un cas particulier au cas général, mais on risque du même coup de perdre une distinction importante, voire indispensable : comment en effet saisir dans sa spécificité une révision se déployant sur deux langues ? Il est vrai que chez Nabokov une telle unité transparaît si bien d'un bout à l'autre de l'œuvre auto-traduite que la question semble bien mineure au regard de l'ensemble. Mais c'est l'inverse qui se produit lorsque traducteur et auteur sont

<sup>9</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 62-64.

différents. On peut s'en rendre compte lorsque l'écrivain collabore seulement à la traduction de son œuvre. C'est ainsi que Henriette Levillain se heurte à une difficulté semblable en analysant la part prise par Saint-John Perse à la traduction en anglais de ses œuvres. L'exil en Amérique pour fuir le nazisme fut pour lui l'occasion à la fois d'une distanciation qui lui fit reprendre la plume et d'une confrontation avec la langue anglaise et sans doute d'un enrichissement à son contact, et ce notamment au travers de la traduction:

Le poète avait vraisemblablement trouvé dans l'exil une distance vis-à-vis de lui-même et des choses familières dont il avait fait depuis *Éloges* une des clés du comportement poétique.

Mais l'exil apporta à la poésie un second bienfait qui nous valut un matériau d'une rare originalité. Au contact d'une langue étrangère, la langue anglaise, qu'il connaissait et pratiquait depuis son enfance, Saint-John Perse se prit de curiosité pour la traduction poétique. [...] À partir de 1945, le poète passa de la curiosité pour le principe de la traduction poétique à l'intérêt pour sa pratique. Il procéda, en accord avec son éditeur américain la Fondation Bollingen, au choix de chacun de ses traducteurs, lut et corrigea les différents jets des traductions [...].<sup>10</sup>

Le cas est suffisamment rare pour qu'il soit signalé comme tel, et n'est pas sans présenter des ressemblances frappantes avec les auto-traductions nabokoviennes ou beckettiennes (notamment lorsque celles-ci sont faites en collaboration plus ou moins étroite. Mais le rapport à la langue et à la traduction n'est pas le même que pour Saint-John Perse). A la similitude des conditions dans lesquelles sont effectuées ces traductions correspond une similitude dans la démarche critique à adopter. Il apparaît en effet de ce point de vue une difficulté manifeste dès lors qu'une traduction est effectuée en marge de la dichotomie primitive :

Mais c'est une chose de s'étonner de la singularité d'une telle expérience, d'apprécier la richesse du matériau qu'elle a produite; c'en est une autre de savoir y appliquer une méthode d'analyse critique pertinente.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>Henriette LEVILLAIN, « Saint-John Perse traducteur en langue anglaise de son œuvre. Problématique d'analyse critique » in BALLARD, Michel, ed., *La traduction phénix*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 33-34.

<sup>11</sup>Henriette LEVILLAIN, « Saint-John Perse traducteur en langue anglaise de son œuvre. Problématique d'analyse critique », op. cit., p. 34.

C'est pourquoi une « problématique d'analyse critique » (H. Levillain) doit être élaborée :

Car notre intuition première est que le créateur qui parle une langue étrangère parle encore sa propre langue poétique et cette intuition est confirmée par le contact visuel des manuscrits: leur composition graphique correspond aux mêmes principes que les manuscrits originaux.<sup>12</sup>

Peut-on pour autant faire de la traduction ainsi réalisée un deuxième original ? Pour Saint-John Perse la réponse doit être formulée autrement :

L'analyse littéraire devrait donc trouver un immense profit à lire l'œuvre poétique au travers de ce discours intermédiaire, comme elle en trouve à déchiffrer d'autres discours intermédiaires tels les dessins à l'encre de Chine de Victor Hugo ou les critiques d'art de Baudelaire: mais cette même intuition est mise en doute dès l'instant où il s'agit de déchiffrer ces exercices de traduction. Car les codes du poète échappent plus ou moins à ceux de la traduction normative nous échappent à notre tour.<sup>13</sup>

On ne saurait mieux dire qu'un tel « discours intermédiaire » ne saurait être appréhendé dans les termes de la dichotomie primitive :

Aucun discours littéraire ne peut prétendre être opératoire s'il n'a commencé par définir la nature du genre sur lequel il va devoir exercer son esprit critique. Or la traduction de sa propre œuvre par un poète a comme singularité fondamentale de n'appartenir ni à la catégorie bien délimitée de la traduction ni à celle de la création.<sup>14</sup>

La difficulté peut être contournée en invoquant le « double statut » de ce texte intermédiaire :

D'une part, il faut renoncer à appliquer au texte les principes codifiés de toute étude de traduction : énoncé des gains et des pertes, recensement des équivalences de tout ordre, des écarts heureux ou des libertés malheureuses, etc. D'autre part, il faut se refuser le plaisir de la découverte d'un texte nouveau et inventif, renoncer cette fois à l'analyse traditionnelle du discours poétique. [...] Il faut s'habituer à l'idée que l'originalité du texte provient de son double statut de traduction et de création. Il faudra donc

<sup>12</sup>Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, pp. 34-35.

<sup>13</sup>Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, p. 35.

<sup>14</sup>Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, p. 35.

toutes les nuances de la circonspection pour lui faire parler de l'une et de l'autre sans pour cela l'enfermer dans l'un ou l'autre de ces deux genres.<sup>15</sup>

La question du « statut » sera examinée plus en détail dans la quatrième partie de notre étude, mais on peut d'ores et déjà remarquer que poser ainsi le problème permet, provisoirement du moins, de ne pas tomber dans une aporie (dire qu'il y a double statut, c'est par définition présupposer que l'on peut à la fois trouver l'un et l'autre. Mais le problème n'est pas totalement résolu : si l'on définit la traduction comme « non création » et l'écriture comme l'autre pôle, comment un texte peut-il à la fois être une chose et son contraire ?). Ceci étant, on peut établir de nombreuses analogies entre Saint-John Perse « co-traducteur » (H. Levillain) de ses œuvres et Vladimir Nabokov. Saint-John Perse se fait au besoin « traducteur allographe de lui-même » : « Le traducteur d'« Exil », Denis Devlin, raconte que pendant ses séances de travail le poète devenait si « impersonnel » qu'on eût cru que son œuvre ne lui appartenait plus » (ibid., p. 36). La lecture de la traduction allographe est tout aussi minutieuse et fine, laissant néanmoins le dernier mot au traducteur, lui disant de trancher « selon l'oreille anglaise » (ibid., p. 36-37). Reste bien sûr la question de part d'auctorité de la traduction définitive. Les apparences inciteraient cependant à minorer cet aspect et le considérer comme tout à fait marginal, compte tenu des déclarations de l'auteur lui-même. Il faut au contraire passer outre :

Fait plus remarquable encore qui est à l'origine du double statut des traductions du poète : le traducteur croit cacher le poète, mais voici malgré lui le poète qui revient au galop. Du fait que le poète a retrouvé son poème, qu'il l'a relu, qu'il s'est arrêté sur les effets poétiques, qu'il a dissocié l'image verbale de l'image acoustique, qu'il est remonté dans l'étymologie des mots et redescendu dans le fleuve des associations sémantiques, il a vécu la réplique d'une étape antérieure, celle de la création initiale. Et l'exercice de traduction s'est transformé en mime de cette création.<sup>16</sup>

Si l'on adopte non pas le point de vue de la dichotomie primitive mais celui, par exemple, de la « transposition poétique » (W. Benjamin), on peut bien sûr imaginer que Saint-John Perse par sa relecture « compétente » et attentive ait procédé à la « réplique de

l'étape antérieure, celle de la création initiale » — mais on peut également en faire l'économie, dans la mesure où une traduction peut — doit — être autre chose qu'un non texte (ce que l'opposition entre traduction et création risque d'impliquer). On peut alors considérer que la traduction finale comporte à différents degrés une part de traduction allographe et de traduction auctoriale. Ces textes viennent par conséquent rejoindre ceux des « traductions partiellement autoriales » comme *Salomé*, *Vatheg* ou *Ulysse*. On peut alors éventuellement distinguer ce qui ressortit à la traduction allographe et à la traduction spécifiquement auctoriale, comme lorsque Saint-John Perse rejette une traduction d'un mot d'un de ses poèmes effectuée par T.S. Eliot. En effet, celui-ci ayant à traduire :

Le vérificateur des poids et mesures descend les fleuves emphatiques.

(Anabase, III)

C'est le mot « *tumid* » qui est choisi pour rendre « emphatiques ». L'explication donnée par Henriette Levillain est tout à fait éclairante, car elle fait bien ressortir qu'il serait vain de se situer sur le plan des « gains » et des « pertes », ou de la détectivité de la traduction allographe (de la main de T.S. Eliot de surcroît) :

S'il avait choisi de traduire *emphaticus* par *tumid*, et non littéralement par *emphatic*, T.S. Eliot avait sans doute craint que le second terme confèrât au contexte une connotation plus péjorative que celle qu'il apportait initialement. Le terme *tumid* était bien choisi : il avait le sens concret d'une enflure et est utilisé avec ce sens particulier dans le vocabulaire médical; il avait également le sens plus abstrait de l'enflure littéraire. En outre il avait une belle sonorité vocalique articulée et un débit ralenti : *tumid*. Mais il n'a pas contenté le poète. A-t-il pensé que le sens concret qui vient en premier dans le Dictionnaire Oxford l'emporterait sur le second sens plus abstrait ? A-t-il manqué de voir la nuance qui séparerait *emphaticus* de son équivalent littéral anglais ? Toujours est-il qu'il saisit l'occasion pour décrire le mécanisme de la modalité analogique telle qu'elle apparaît dans

*Anabase* :

Maintenant si possible « the emphatic rivers ». Il importe d'imposer à l'anglais le même écart dans l'accouplement forcé de deux mots disparates, l'un abstrait et l'autre concret.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibid., p. 36.

<sup>16</sup> Ibid., p. 37.

<sup>17</sup> Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, p. 40.

C'est finalement le traducteur qui, tranchant « selon l'oreille anglaise », a eu gain de cause :

*Tumid* sera donc supprimé, mais le poète anglais résistera jusqu'au bout à *emphatic*. L'édition de 1930 fait apparaître *stressed* qui allait bien dans le sens de la qualification rhétorique, mais escamotait un peu trop la caractérisation des fleuves. La dernière révision de 1949 donne *imposing* qui contient la dualité des sens concret et abstrait, mais nous paraît avoir affaibli l'image primitive.

*The Assayer of Weights and Measures comes down the imposing rivers.*<sup>18</sup>

Dans ce cas, la transposition poétique s'est faite indépendamment de l'auteur, ou plutôt en concurrence avec lui. Lorsque ses commentaires ou ses suggestions se frayent un chemin dans la traduction finale, c'est sa langue propre qui semble transparente : « l'observation des manuscrits des traductions de Saint-John Perse a permis de constater que le poète, caché derrière le masque d'un humble traducteur, avait prolongé dans la langue anglaise sa rêverie sur les mots »<sup>19</sup>. Mais ce transfert ne s'effectue pas, à proprement parler, par le biais de la traduction : celle-ci est déjà là. L'« apport personnel »<sup>20</sup> commence une fois la traduction terminée : les changements que propose Saint-John Perse prennent la plupart du temps appui sur un hypotexte intermédiaire qui est celui d'une traduction allographe. Il s'agit davantage d'un travail de reformulation dans la langue traduisante que d'un essai de traduction directe :

On comprend maintenant comment un tel travail de remodelage de la langue de traduction peut être pour le lecteur critique un remarquable révélateur de la démarche créatrice du poète. Ce lecteur assiste, en effet, à la remontée dans les premières étapes de la gestation poétique, à la reformulation des mots du texte dans d'autres mots, à la divulgation des différentes étapes qui ont précédé le choix final d'un mot. Somme toute, l'exercice pratiqué par le poète, tel qu'il est situé entre la traduction et la création, répond aux normes définies par Roman Jakobson de la traduction intralinguale.<sup>21</sup>

<sup>18</sup>Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, pp. 40-41.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>20</sup> Expression employée par Antonin Artaud au sujet de sa traduction-adaptation du *Moine* de Matthew Lewis.

<sup>21</sup>Henriette LEVILLAIN, *ibid.*, p. 45.

Mais si le terme de reformulation convient bien, car c'est bien de cela à l'évidence qu'il s'agit, on ne peut cependant pas dans tous les cas rapporter cette question à celle de la « traduction intralinguale », et l'exemple du refus opposé par T.S. Eliot à rendre « emphatiques » par « emphatic » le montre bien. Certes, le remplacement de « emphatic » par « tumid », « stressed » ou « imposing » s'inscrit bien dans le seul cadre d'une seule langue, l'anglais. Mais Saint-John Perse veut justement imprimer au texte anglais le même mouvement que le texte français, et s'oppose à ce que l'équivalent — pour lui — d'« emphatiques » soit « reformulé » en anglais. L'auteur ne veut par conséquent pas que l'on dissocie les deux langues, il s'agit d'un problème de « reformulation » mais sur deux langues à la fois (sa justification le démontre bien), alors que T.S. Eliot rejette la traduction souhaitée par « emphatic » du fait de sa valeur propre au sein de la langue anglaise. Pour lui ce mot ne peut accomplir le même effet poétique que celui qu'il a en français, et c'est pour cette raison qu'il échange ce mot pour d'autres. C'est donc à *la fois* une question de traduction intralinguale et interlinguale, et il semble donc qu'il faille distinguer deux formes de révision en matière de traduction : la première, c'est celle qui correspond à ce que l'on entend généralement par révision, ou « révision proprement dite », que l'on pourrait appeler par conséquent « révision intralinguale ».

Dans le cas des remaniements apportés par exemple par Flaubert aux différentes versions de *Madame Bovary*, une telle formulation est évidemment un pléonasmisme. On peut néanmoins considérer qu'il en va autrement dans le cas d'une (auto-)traduction, car celle-ci s'oppose alors à une deuxième forme de révision, que l'on pourrait appeler « interlinguale » dans la mesure où elle s'effectue sur deux langues à la fois, combinant ainsi les deux domaines qui sont ceux de la « traduction proprement dite » et de la « révision ». On se trouve alors dans la configuration suivante, que l'on peut illustrer d'exemples concrets :

A. Révision proprement dite	
Version 1	Version 2
André Malraux, <i>L'Espoir</i> (1937)	<i>L'Espoir</i> (1944) <sup>22</sup>

<sup>22</sup>Exemple cité par Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 210.

B.1. Révision intralinguale	
Version 1	Version 2
Vladimir Nabokov, <i>Debut</i> 1 (1937)	<i>Debut</i> 2 (1966)
ex.1: and then one unforgettable day finding it empty no more, and seeing my double rise and come out to meet me ?	Or was I, perhaps, only making my way along that ordinary corridor of my dreams, time after time shrieking with horror at finding the room empty, and then one unforgettable day finding it empty no more ?

B.2. Révision interlinguale		
Original R = version 1	Version 2 (E1)	Version 3 (E2)
<i>Orloviani</i>	<i>Debut</i> 1 (1937)	<i>Debut</i> 2 (1966)
takajh l'udej, kak Orlovius, legko provesti ... etot podlepovatzij osel	People like Orlovius are wonderfully easy to lead by the nose ... that purblind ass.	Old birds like Orlovius are wonderfully easy to lead by the beak ... that purblind eagle.

Le commentaire que fait Jane Grayson de ce dernier exemple est en effet le suivant: « In R and E1, the pun connecting Orlovius with 'eagle' (*orol*) is dormant [...] in E2, the pun is fully fledged » (op. cit., pp. 75-76). Mais la version E2 n'est pas seulement qu'un retour à l'original (traduction proprement dite): c'est également la révision de E1, qu'elle transforme. On pourrait décomposer ainsi les différents moments du processus :

### I. Comparaison de R et de E1

R = People like Orlovius are wonderfully easy to lead on ... that purblind ass <sup>23</sup>
E1 = People like Orlovius are wonderfully easy to lead by the nose ... that purblind ass

D'un point de vue doxal, E1 peut apparaître comme une sous-traduction, née de l'impossibilité de faire apparaître en anglais le même jeu de mots sur « orol » (« aigle ») qui est bien latent dans le nom « Orlovius » (« orol » se prononce « orjol »; aux cas obliques le « e » (prononcé « o » ici sous l'accent) tombe, et la base est donc « orl- »; « Orlov » est un nom propre courant formé sur cette racine) par analogie avec « osel » (qui se prononce « osjol » et signifie « âne »). Le lecteur russe comprend sans peine l'allusion sous-jacente : « ce n'est

pas un aigle comme pourrait le faire croire son nom, mais un âne ». Ne trouvant pas d'équivalent en anglais, E1 se contente de transformer « provesti » (proche de « lead on » par le sens et la forme) en « lead by the nose ».

### II. Comparaison de E1 et de E2

E1 = People like Orlovius are wonderfully easy to lead by the nose ... that purblind ass
E2 = Old birds like Orlovius are wonderfully easy to lead by the beak ... that purblind eagle

Il y a bien ici révision intralinguale : la même structure syntaxique est conservée, et E2 procède à la substitution de « people » par « old birds » et « nose » par « beak ». Mais ces transformations intralinguales restent incompréhensibles sans la prise en compte de l'original russe. La métaphore filée « old birds », « beak », « eagle » ne se comprend qu'en tenant compte du mot russe contenu dans « Orlovius ». C'est pourquoi il faut raisonner sur deux langues à la fois, comme il faut passer de E2 à R pour comprendre les transformations que E2 présente par rapport à E1.

Mais E2 ne fait pas seulement que rétablir une nuance présente dans l'original : c'est aussi un exemple de transposition qui va plus loin que R, dans la mesure où l'allusion sous-jacente que nous avons glossée ci-dessus prend une nouvelle forme: « a purblind eagle » qui est comme l'aboutissement du jeu de mots sur la paronomase métaphorique « orol » / « osel » (que l'on pourrait paraphraser simplement : « pas un aigle, un âne »). « A purblind eagle » est un oxymore qui fusionne ainsi les deux idées. C'est aussi introduire des métaphores vives : « lead by the beak », « purblind eagle » sont des formulations originales.

La question de savoir s'il s'agit là d'« élaborations » ou d'« embellissements » se pose peut-être, mais ni plus ni moins que pour toute révision : d'une version à l'autre, l'auteur est en mesure de transformer comme bon lui semble son œuvre — c'est l'objet de la critique des textes dévaluer au besoin dans mesure le résultat constitue ou non une « amélioration ». Plus fondamentalement, semble-t-il, l'auto-traduction — qu'elle se fasse ou non révisante — est cet espace propre où l'écrivain peut effectuer ce travail sur les figures dans le cadre de la transposition poétique qu'il imprime à son

<sup>23</sup> Traduction littérale reconstituée par nous en reprenant les mots des traductions E1 et E2.

œuvre au travers de la traduction. Les formes — ou figures — de l'auto-traduction demandent donc à être replacées dans un cadre plus large que celui des « gains » et des « pertes », à savoir celui de la poésie — point de vue développé par Bruno Clément à propos de l'œuvre bilingue de Beckett, mais qu'il peut sembler pertinent d'étendre à d'autres textes que les siens.

### 3.2. Poétique de l'auto-traduction

Il y a plusieurs manières de comprendre ce que l'on entend par « poétique » :

Le terme de « poétique », tel qu'il nous a été transmis par la tradition, désigne, *premierement*, toute théorie interne de la littérature. Deuxièmement, il s'applique au choix fait par un auteur parmi tous les possibles (dans l'ordre de la thématique, de la composition, du style, etc.) littéraires: « la poétique de Hugo ». Troisièmement, il se réfère aux codes normatifs construits par une école littéraire, ensemble de règles pratiques dont l'emploi devient alors obligatoire.<sup>24</sup>

C'est le deuxième sens ainsi défini qui semble s'appliquer le mieux à la problématique de l'auto-traduction : il y a bien choix, effectué par un « auteur », non seulement en ce qui concerne le « style », mais également les autres éléments que sont la « thématique » et la « composition » de l'œuvre. Mais en quoi la poétique conçue en ce sens a-t-elle *spécifiquement* rapport à l'auto-traduction ? Il y a plusieurs manières de répondre à cette question. Bruno Clément aborde la poésie du bilinguisme chez Beckett en l'intégrant avant tout à la partie de la rhétorique traditionnelle appelée *elocutio* — c'est-à-dire à ce qui concerne le « choix et disposition des mots dans la phrase, organisation dans le détail » (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 99). Mais ce n'est pas uniquement sous l'angle de l'*elocutio* que Bruno Clément se place lorsqu'il met l'accent sur le doublement de l'œuvre au travers de la traduction :

Dans l'article déjà cité, Erika Ostrowski, sans aller jusqu'à « expliquer » par la l'activité bilingue de Samuel Beckett, donne du

phénomène une description qui est sans conteste la plus attentive, la plus sensible qui soit: « Suspendue entre l'anglais et le français, cette littérature bipolaire, bisconnue, se maintient dans son équilibre impossible. [...] Ces œuvres jumelles, sortes du même œuf, différentes dans leur forme et le moment de leur naissance qu'on note chez tous les jumeaux; expulsées dans deux spasmes successifs, elles font preuve d'une partition multiple mais suivie, d'une ressemblance légèrement asymétrique, d'un lien fraternel qui sépare autant qu'il ligote ».<sup>25</sup>

Considérer les rapports qui unissent les unes aux autres les versions successives de ces « œuvres jumelles » implique tôt ou tard que l'on se place au niveau supérieur de la « thématique » ou de la « composition ». Certains des exemples que donne Jane Grayson à propos des auto-traductions de Nabokov sont à cet égard on ne peut plus éclairantes. Si l'on reprend en effet une transformation (nous avons pris à dessein un exemple court) qu'opère *Despair 2*: « I felt hot all over. The wind had died in the madhouse » par rapport à *Despair 1*: « for some odd reason I was feeling hot all over », on peut en effet se situer uniquement du point de vue de l'*elocutio* et considérer que « for some odd reason » est reformulé en « the wind had died in the madhouse ». Mais cette explicitation doit être rapportée à sa fonction au regard de l'œuvre et l'on s'aperçoit qu'elle appartient à un réseau d'adjonctions semblables qui s'expliquent pour des considérations thématiques et de caractérisation du protagoniste.<sup>26</sup> Les transformations opérées sont donc à analyser à tous les niveaux de la poétique, depuis l'« organisation dans le détail » de l'*elocutio* jusqu'à la thématique et la composition.

On serait tenté d'orienter l'ensemble du processus en fonction de la version définitive, en tant que point d'aboutissement de toutes les transformations opérées. C'est donc également à cet axe ordonnateur qu'il convient de rapporter l'*ostentativa* — l'« apport personnel » — dont une traduction allographe doit, selon Nabokov être exempte, mais dont une traduction auctoriale peut au contraire faire libre usage. L'*ostentativa* trouve d'ailleurs un écho dans *Ada*, dont on juxtapose ici l'original à sa traduction (partiellement) auctoriale, puisqu'elle a été revue par l'auteur :

<sup>24</sup> Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris: Editions du Seuil, 1972, p. 106.

<sup>25</sup> Bruno CLEMENT, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 242.  
<sup>26</sup> Cf. Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 70-71.

Here they are, the two rocky ruin-crowned hills that I have retained for seventeen years in my mind with decalcomanic romantic vividness — though not quite exactly, I confess; memory likes the *otryblyna* (what one contributes oneself!); but the slight discrepancy is now corrected and the act of artistic correction enhances the pang of the Present. The sharpest feeling of nowness, in visual terms, is the deliberate possession of a segment of Space collected by the eye. This is Time's only contact with Space, but it has a far-reaching reverberation. To be eternal the Present must depend on the conscious spanning of an infinite expanse. Then, and only then, is the Present equatable with Timeless Space. I have been wounded in my duel with the Imposter.

Les voici, les deux collines rocheuses et couronnées de ruines dont mon esprit conservait depuis dix-sept ans un souvenir romantique et brillant comme une décalcomanie — pas tout à fait exact, je l'avoue: la mémoire aime l'*otryblyna* ("ce que l'on ajoute soi-même"); mais le léger écart est présentement supprimé, et cet acte de correction artistique rehausse l'impression poignante du Présent. Le sentiment le plus aigu d'immédiateté, traduit en langage visuel, est la possession délibérée d'un segment d'Espace capté par l'œil. Ce contact est le seul que le Temps ait avec l'Espace, mais il se répercute fort loin. Le Présent, pour être éternel, doit dépendre de l'embrassement conscient d'une étendue infinie. C'est alors seulement qu'il peut être mis en équation avec l'Espace Eternel. J'ai été blessé dans mon duel avec l'Imposteur.<sup>27</sup>

Mais faire de la « version définitive » le centre de gravité de l'ensemble serait une vision incomplète, voire réductrice :

The danger inherent in a study of this kind is that exclusive concentration on the alterations made can give a distorted picture of the relation of the translations to their originals. In conclusion, therefore, it should be emphasized that the changes which Nabokov makes to his novels — however extensive — are nevertheless in keeping with the original design. [...] *The difference between original and translation is a difference of degree, not of kind.* It is, nevertheless, an important one: Nabokov dresses up his characters in bright costumes, teaches them to project their voices, he burnishes the set until it glitters; he then takes his reader, sits him in the upper balcony and hands him a pair of opera glasses — the reader has become a spectator.<sup>28</sup>

<sup>27</sup>Vladimir NABOKOV, *Aida or Artobr. A Family Chronicle*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1981, p. 433; Vladimir NABOKOV, *Aida ou l'Artobr*, trad. Gilles CHAHINE, collab. Jean-Bernard BLANDENIER, traduction revue par Vladimir NABOKOV, Gallimard, 1975, p. 710

<sup>28</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 114. C'est nous qui soulignons.

La révision poétique de l'œuvre participe donc bien en l'occurrence de la logique de la potentialisation de l'original. C'est dans ce cadre élargi qu'il faut maintenant aborder la question des opérations de la réécriture traduisante qui est l'objet de la quatrième et dernière partie de cette étude.

QUATRIEME PARTIE

LES OPERATIONS DE LA REECRITURE

TRADUISANTE



## CHAPITRE 1

### REVISION TRADUISANTE ET ETABLISSEMENT DU TEXTE

#### 1.0. Introduction

Que l'on considère l'auto-translation à l'aune de la révision ne revient pas nécessairement à sortir du domaine de la traduction. On peut en effet considérer que toute traduction implique nécessairement des changements qui présentent des analogies avec la révision. Tout dépend du cadre théorique dans lequel on se place. Du point de vue de la dichotomie primitive, la traduction proprement dite ne transforme pas l'original : son objectif est de le restituer à l'identique, toutes choses égales par ailleurs, c'est-à-dire à la différence de langue près, les langues étant, pour reprendre l'expression de Mallarmé « imparfaites en cela que plusieurs ». Mais Gérard Genette intègre la traduction dans *Palimpsestes*. *La littérature au second degré* (op. cit.) dans la catégorie des « transpositions » (définies comme « purement formelles », il est vrai : « qui ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée, comme chacun le sait

pour la traduction (qui est une transposition linguistique) [...] », *ibid.*, p. 293), c'est-à-dire au sein des *transformations* textuelles, plus précisément de ce qu'il appelle « la transformation sérieuse, ou *transposition*, [...] sans doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles » (*ibid.*, p. 291). Dans *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance* (op. cit.), la part des transformations opérées est soulignée, car la traduction est rangée cette fois-ci sous la rubrique des *adaptations* (« A ces modes d'adaptation communs, *mutatis mutandis*, à toutes les pratiques allographiques (une mise en scène ou une chorégraphie doit bien, par exemple, s'adapter à de nouvelles conditions spatiales et techniques en changeant de salle), s'en ajoutent d'autres, qui sont propres à tel ou tel art. J'en citerai trois, dont l'un est particulier à la littérature, c'est la *traduction*, et les deux autres à la musique, ce sont la *transcription* et la *transposition* » (*ibid.*, p. 201). C'est pourquoi il n'est pas fait de coupure entre texte traduit et texte auto-traduit, et que la démarche habituelle est inversée puisque c'est la traduction auctoriale qui sert de référence pour trancher la question de savoir si la traduction allographe est texte ou non-texte (« mais si l'on tient une traduction auctoriale (ou révisée par l'auteur et dès lors « autorisée », comme les traductions françaises de Kundera depuis 1985) pour un autre texte de la même œuvre, il est bien difficile de ne pas étendre cette admission aux traductions allographes, dont les degrés de fidélité sont évidemment très variables, mais dans une gradation qui ne doit rien à leur caractère allographe » (*ibid.*, p. 202)).

Cela ne signifie évidemment pas qu'il faille considérer que toute traduction est une forme de révision, mais seulement que traduire, c'est produire une nouvelle version de l'œuvre — ce qui est cependant déjà beaucoup, puisque l'accord est loin d'être unanime sur ce point : « Certes, l'identité opérée d'un texte et de sa traduction n'est pas admise par tous, à commencer par un grand nombre d'écrivains, et Goodman, fidèle à son principe d'identité absolue entre une œuvre (littéraire) et son texte, refuse catégoriquement cette identification: pour lui, une traduction, présentant par définition un autre texte, ne peut être qu'une autre œuvre »<sup>1</sup>. Si l'on pense en revanche que la traduction non seulement conserve l'« identité opérée » de l'original mais comprend nécessairement des transformations (hyper)textuelles, il n'y a naturellement aucune raison

<sup>1</sup>Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 201.

de supposer qu'il n'existe qu'une seule traduction possible : la traduction est nécessairement plurielle. Mais ce n'est là, contrairement à ce que l'on pourrait croire, nullement un cas particulier que l'on ne retrouve pas dans d'autres domaines. C'est l'inverse qui est vrai, et la pluralité de la traduction est à replacer dans une problématique beaucoup plus générale, celle des œuvres à « immanence plurielle »<sup>2</sup> :

Les œuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même œuvre que comme une *autre œuvre*.<sup>3</sup>

Dans le cas particulier de Samuel Beckett, la littérature critique tend souvent soit à prendre le contre-pied d'un tel point de vue (notamment Brian T. Fitch), soit à introduire une distinction supplémentaire, que l'on pourrait formuler de la manière suivante : les deux versions ne sont pas deux œuvres différentes, mais l'une est *incomplète* sans l'autre. C'est le cas de Bruno Clément :

La multiplication des états du texte (les trois versions, française, anglaise, allemande d'*En attendant Godot* sont de Samuel Beckett), loin de donner la sensation d'une quelconque ubiquité, crée plutôt les conditions d'un « nulle part », et finit ainsi par rejoindre, de façon inattendue, cette neutralité, cette absence de style, qu'elle faisait le projet d'atteindre. L'œuvre ne peut s'identifier ni à une version ni à l'autre; elle ne saurait non plus être « entre les deux », une sorte de « moyenne », car (toutes les lectures comparées des deux versions le prouvent) les partis pris ici et là sont bien souvent incompatibles; elle est seulement « ailleurs », chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entreprise de matérialiser contromprait nécessairement. Un texte comme *Worstward ho*, dont Samuel Beckett n'a pas écrit de version française, donne l'impression curieuse, et qui serait impensable s'il était d'un autre auteur, d'être inachevé.<sup>4</sup>

<sup>2</sup>Cf. Gérard GENETTE, *ibid.*, p. 187.

<sup>3</sup>Gérard GENETTE, *ibid.*, p. 188.

<sup>4</sup>Bruno CLEMENT, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., pp. 244-245.

La question est loin par conséquent d'aller de soi et exige un examen séparé dans cette quatrième partie, non seulement pour cet auteur, mais aussi, en retour, pour Vladimir Nabokov : si *Murphy E1* est incomplet sans *Murphy F2* ou *Mertier et Camier F1* sans *Mertier et Camier E2*, pourquoi n'en irait-il pas de même pour *Dar R1* sans *The Gift E2* ou *Lolita E1* sans *Lolita R2* ? Mais ce problème ne peut être abordé directement sans avoir au préalable examiné celui des transformations effectuées au sein d'une auto-translation révisante, et celui de la lecture du texte auto-traduit que pose l'existence de plusieurs versions dans deux, voire trois langues différentes<sup>5</sup>. Le terme d'« opérations » semble alors tout indiqué pour renvoyer aux transformations spécifiques de la réécriture traduisante en principe exclue du champ de la traduction allographe (on parle alors habituellement d'adaptation, comme dans le cas du *Moine* d'Artaud), sans lesquelles la genèse de la version finale ne peut être comprise.

### 1.1. Invention et créativité

La première partie de la rhétorique classique s'appelait, ainsi que le rappelle Bruno Clément, *inventio*. Vladimir Nabokov a pu vanter, on l'a vu, l'« esprit d'invention » (« inventiveness ») de ses traducteurs : mais celui-ci ne pouvait se déployer que dans les limites de littéralité rigoureusement imposées par l'auteur. De ce point de vue l'*inventio* (mais la rhétorique a été réduite peu à peu à la seule dimension de l'*locutio*, cf. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit.) est le domaine où peut le moins intervenir le traducteur et le plus l'auteur, dans la mesure où celle-ci se définit comme la partie traitant des « sujets, arguments, lieux, techniques de persuasion et d'amplification » (ibid., p. 98). En effet, une traduction allographe effectuant des transformations de cet ordre devient une adaptation et se fait du même coup révisante. Mais la séparation entre traduction et révision n'est pas aussi nette et facile à établir que l'on pourrait le penser au premier abord, et surtout, elles sont susceptibles de s'influencer mutuellement : c'est davantage en termes de rapports

<sup>5</sup> Pour l'aspect trilingue (anglais, français, allemand) des (auto-)traductions beckettiennes, voir : Julian A. Garforth, « Translating Beckett's Translations », *Review of Journal of Beckett Studies* », vol. 6, n°1, 1998.

réciroques que la question demande à être abordée. C'est de cette manière qu'il faut, semble-t-il, aborder la traduction recréatrice : la part de « création pure » que l'on chercherait à isoler du reste de la traduction semble bien souvent être contenue en puissance dans l'original.

Nabokov fait paraître en 1970 un livre en édition bilingue — le seul de ce genre qu'il ait, semble-t-il, réalisé — où figurent en regard poèmes en version originale russe et auto-translations anglaises correspondantes. Voici en quels termes dans l'introduction Nabokov expose la question des difficultés que fait surgir l'(auto-)traduction de ces poèmes :

For the last ten years, I have been promoting, on every possible occasion, literary, i.e., rigid fidelity, in the translation of Russian verse. Treating a text in this way is an honest and delightful procedure, when the text is a recognized masterpiece, whose every detail must be faithfully rendered in English. But what about faithfully englishing one's own verse, written half a century or a quarter of a century ago ? One has to fight a vague embarrassment; one cannot help squinting and wincing; one feels rather like a potestate swearing allegiance to his own self or a conscientious priest blessing his own bathwater. On the other hand, if one contemplates, for one wild moment, the possibility of paraphrasing and improving one's old verse, a horrid sense of falsification makes one scamper back and cling like a baby to rugged fidelity. There is only one little compromise I have accepted: whenever possible, I have welcomed rhyme, or its shadow; but I have never twisted the tail of a line for the sake of consonance; and the original measure has not been kept if readjustments of sense had to be made for its sake.<sup>6</sup>

On aurait pu penser, ayant présent à l'esprit l'introduction de Nabokov à sa traduction d'*Evgenie Onéguine* (op. cit.), que c'est le cas inverse qui aurait dû se produire : la part d'*ostezhatina* aurait pu venir combler les déficiences de l'idéal de littéralisme (« ideal of literalism ») au nom duquel Nabokov a tout sacrifié (« elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage, and even grammar ») en traduisant Pouchkine. De tels « sacrifices » ne s'imposent plus dans le cas d'une auto-translation — or ce sont les « améliorations » qui sont fustigées,

<sup>6</sup> Vladimir NABOKOV, *Poems and Problems*, Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1972, p. 14.

notamment en étant mises en parallèle avec le terme de « paraphrase » qui pour Nabokov constitue une forme de trahison et de travestissement de l'original (« offering a free version of the original, with omissions and additions prompted by the exigencies of form, the conventions attributed to the consumer, and the translator's ignorance »). Avant dire que Nabokov refuse ici de se faire le « paraphraste » de lui-même : liberté n'est pas licence, et l'auteur ne doit pas tomber dans les travers de l'adaptation outrancière qui constituent autant de « privautés » auxquelles Antonin Artaud fait allusion dans l'« Avertissement » de sa version du *Moine*. C'est donc pour éviter une « horrible impression de falsification » que Nabokov s'accroche à l'« âpre fidélité » comme un bébé singe. Les procédures légittimes de la traduction allographe deviennent alors la seule planche de salut de l'original, à l'exclusion d'un seul « compromis », que l'auteur s'empresse au demeurant de qualifier de « mineur », mais qui n'en est pas moins considérable du point de vue de la visée traductrice (« whenever possible, I have welcomed rhyme, or its shadow, but I have never twisted the tail of a line for the sake of consonance; and the original measure has not been kept if readjustments of sense had to be made for its sake »). On peut fournir ici plusieurs exemples de manière à illustrer les différentes formes que revêt l'auto-traduction de ces poèmes. A un extrême, il y a les traductions littérales sinon littéralistes, mais à l'autre des traductions versifiées et rimées :

<i>Provens</i>	<i>Provense</i>
Slon ajus' pereulkami bez tsehi, prislushivajus' k drevnim vremenam: pri Tsezare tsikady te zhe peli, 4 i to zhe solntse stalos' po stenam.	I wander aimlessly from lane to lane, bending a careful ear to ancient times: the same cicadas sang in Caesar's reign, upon the walls the same sun clings and climbs.
Poet platan, i stvol — v p'arnistom bleske; poet lavchenka; možhno otrzhanit' legko zven ashchij biser zanaevski:	The plane tree sings: with light its trunk is pried; the little shop sings: delicately tings the bead-stringed curtain that you push aside —
8 poet portnoj, vyř agyvaja nit' I zhenshchina u kruglogo fontana poet, poloshchet sinec bel'e, i p'atnami lozhnits'a teni' platan	and, pulling on his thread, the tailor sings: And at a fountain with a rounded rim, rinsing blue linen, sings a village girl, and mortle shadows of the plane tree swim

12 na kamni, na korzinku, na nec. Kak khorošho v zvenashchem mire ctom skol'z'it' plechom vdol' meovykh ograd, byř russkim zabludivšims'a poetom 16 sred' lepeta latinskogo tsikad'!	over the stone, the wickerwork, and her: What bliss it is, in this world full of songs, to brush against the chalk of walls, what bliss to be a Russian poet lost among cicadas trilling with a Latin lisp!
Soll'es-Pon, 1923	Soll'es-Pon, 1923?

Cet exemple constitue une exception flagrante aux principes exposés par Nabokov dans son introduction : ce n'est évidemment pas seulement « la rime, ou son ombre » que l'on trouve ici, mais son extension à tout le poème, en conservant la structure de l'original (rimes alternées). La fin d'un vers a plus d'une fois été remaniée afin de préserver la consonance — c'est même la règle : seuls deux vers font exception, les vers 2 (« k drevnim vremenam » / « to ancient times ») et 12 (« ee » / « her »). Pourtant, la traduction suit de très près l'original : il n'y a qu'une reformulation majeure se produisant sur plus d'un vers (vers 6-7: « [...] možhno otrzhanit' / legko zven ashchij biser zanaevski » / « [...] delicately tings / the bead-stringed curtain that you push aside »). Pour respecter l'ordre des mots de l'original il faudrait avoir : « You may push aside / the bead-stringed curtain delicately tinging », ou plus exactement « [...] the delicately tinging bead-stringed curtain »). Partout ailleurs les transformations concernent un simple changement dans l'ordre des mots (ex. vers 3: « pri Tsezare tsikady te zhe peli » / « the same cicadas sang in Caesar's reign »), ou bien, lorsqu'il s'agit d'une transformation plus importante, il y a toujours un rapport étroit avec l'original. C'est ainsi qu'au vers 4 on trouve « clings and climbs », qui est certes une élaboration par rapport au russe « stalos' (du verbe « stat' » de la même racine indo-européenne que « stand »), mais qui permet de trouver une correspondance ingénieuse aux allitérations et assonances de l'original dans des registres phonétiquement proches: « i to zhe solntse stalos' po stenam » / « upon the wall the same sun clings and climbs »<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Vladimir NABOKOV, *ibid.*, pp. 26-27.

<sup>9</sup> Dans « solntse » (« soleil »), le « l » est muet; en gras figurent non seulement les allitérations de sons identiques (« same sun »), mais également celles de sons appartenant à la même série (« same sun »).

Le dernier quatrain est à ce titre tout à fait caractéristique de la transposition poétique opérée par Nabokov, ainsi que le tableau suivant permettra de faire apparaître:

Traduction littéraire effectuée à partir de la version de l'auteur	traduction de V. Nabokov
How good it is, in this tinging world	What bliss it is, in this [would full of song,
to brush one's shoulder against the chalky walls,	to brush against the chalk of walls, what bliss
to be a Russian poet lost among the cicadas! Latin babble!	to be a Russian poet lost among cicadas trilling with a Latin lisp!

On peut ainsi s'apercevoir que la répétition du participe présent du verbe « zvenet' » (« sonner, tinter, résonner ») — « zven ashchij' » (vers 7, au nominatif) / « zven ashchem » (vers 13, au locatif) — n'est pas conservée : au vers 7, il est rendu par " »tings » (par transposition du participe en troisième personne de l'indicatif présent), tandis qu'au vers 13 il se transforme en locution adjectivale (« full of song »), apparemment pour servir de rime à l'enjambement du vers 15 (« to be a Russian poet lost among »). À l'inverse, une répétition est introduite dans la traduction qui était absente de l'original: le mot « wall » traduit aussi bien l'équivalent russe « stena » (vers 4, « po stenam », datif pluriel), que « ograda » (vers 14, « vdol' melovykh ograd », génitif pluriel) qui signifie plus exactement « clôture ». Mais si « clôture (de pierre) » se rend habituellement par « wall », la traduction de « ograda » par « walls » permet également, semble-t-il, de faire écho à « world » au vers précédent. C'est le même principe qui préside à la traduction de « kak khoroшо » (littéralement : « qu'il est bon ») par « What bliss », ces deux mots étant répétés — uniquement dans la traduction — à la fin du vers suivant, non seulement pour créer une rime imparfaite avec le dernier vers (« [...] with a Latin lisp! », mais également pour éveiller les alliterations des labiales « b/p », des liquides « l/r », et des associations « bl/br », de la série « s/z/th/sh/ch » et l'assonance en « i » : « What bliss it is, in this world full of song / to brush against the chalk of walls, what bliss / to be a Russian poet lost among / cicadas trilling with a Latin lisp! ». Le dernier vers, enfin, contient une transformation révélatrice dans l'original, il est question du murmure des cigales (« sred' lepetia latinskogo tsiskad! »). « Lepet » est défini dans le dictionnaire comme

« paroles sans suite, incompréhensibles », c'est-à-dire « balbutiement », « gazouillements » (enfants), qui peut s'employer également au sens figuré pour le « murmure » d'un ruisseau, etc., et qui correspond donc à peu près à l'anglais « babble » (of a child, of a river) ou, comme en français, « murmure » (mais qui ne contient pas les mêmes nuances). La traduction *développe* par conséquent la métaphore et l'explícite en juxtaposant : « trilling » (l'envers non métaphorique) et « (Latin) lisp » ce qui permet à la fois de respecter la structure jambique du vers « cicadas 'trilling' with a Latin lisp! » et de fournir des alliterations en « t » et « l » et de répercuter l'assonance en « i » : « trilling with a Latin lisp ». Ce sont ces deux mêmes tendances (traduction « littéraliste » ou « paraphrasique ») que l'on retrouve dans la traduction des poèmes que l'on trouve épars dans l'œuvre en prose, et notamment dans *The Gift*, dont voici un exemple qui permettra de mieux encore faire ressortir la démarche traductive de Nabokov :

<i>Dar</i>	<i>The Gift</i>
Odnazhdy my pod vecher oba stojali na starom mostu. Skazhi mne, sproci ja, do groba zapomish' — von lastochku tu ? I ti ty otvechala: eshche by ! I kak my zaplakali oba, kak vskritinula zhizn' naletu ... Do zavtra, naveki, do groba, — odnazhdy, na starom mostu ... ?	One night between sunset and river On the old bridge we stood, you and I. Will you ever forget it, I queried, — That particular swift that went by ? And you answered, so earnestly: Never! And what sobs made us suddenly shiver, What a cry life emitted in flight! Till we die, till tomorrow, for ever, You and I on the old bridge one night.

Ce qui attire immédiatement l'attention, c'est la présence d'une « paraphrase » au sein de cette auto-traduction, à savoir la transformation de « do graba » — littéralement « jusqu'au tombeau » — que Nabokov décide de rendre par « for ever » (qui traduit également « naveki ») (« pour toujours, à jamais ») que l'on trouve dans l'avant dernier vers — comme « do graba » y figure également, cette locution est rendue par « till we die »). Le mot « ever », placé en finale, sert alors de point d'appui à la rime et appelle des mots qui viennent apporter des nuances nouvelles : c'est ainsi que « pod vecher » (« vers le soir »), devient « between sunset and river » (vers 1) ; que « eshcho-

<sup>9</sup>Vladimir NABOKOV, *Sobranie Sochinenij* VI. *Dar*, Ann Arbor (Michigan): Ardis Publishers, 1952, p. 111.

by » (« comment donc, il ne manquerait plus que ça, etc. ») devient « (you answered) so earnestly: Never ! » (vers 5); enfin, que « kak my zaplakali » (« comme nous nous mêmes à pleurer ») devient : » And what sob's made us suddenly shiver » (vers 6, et où l'aspect inchoatif du suffixe « -za- » se retrouve transposé dans l'adverbe « suddenly »). On a ainsi un nouveau réseau de correspondances « (n)ever / river / shiver » qui trouve sa réalisation la plus surprenante — que ce soit en tenant compte de la seule version traduite ou en la comparant avec l'original — dans le syntagme « between sunset and river ». On peut certes se demander s'il ne s'agit pas en l'occurrence d'un « embellissement » — entre « pod vecher » que l'on peut traduire par « toward nightfall », voire, de manière plus « poétique » « at dusk » et « between sunset and river », il ne fait pas de doute que la traduction effectuée par Nabokov est on ne peut plus « originale ». Mais il faut se méfier de ce mot, car c'est l'auteur lui-même qui nous met en garde dans son introduction à *Poems and Problems* : « On the other hand, if one contemplates, for one wild moment, the possibility of paraphrasing and improving one's old verse, a horrid sense of falsification makes one scamp back and cling like a baby to rugged fidelity ». Nabokov se défend d'« améliorer » ses poèmes — ce qui pourrait inciter à « préférer » la traduction « améliorée » à l'original : mais que faire alors de l'original, etc. Si l'on se place au contraire du point de vue de la traduction en tant que potentialisation — et non amélioration — de l'original, le problème se pose tout autrement. Les transformations introduites par l'auteur se conçoivent alors comme un système de correspondances qui obéit à une logique propre. Dans le cas présent on pourrait représenter les choses ainsi :

a) de l'original		b) de la traduction	
oba	a	One night between sunset and _____	(x)
mostu	b	On the old bridge we stood, you and I.	b
groba	a	Will you ever forget it, I queried,	c
tu	b	— That particular swift that went by ?	b
(eshho-)by !	c	And you answered, so earnestly: Never !	a
oba	a	And what sob's made us suddenly shiver,	a
naletu	b	What a cry life emitted in flight !	b'
groba	a	Till we die, till tomorrow, for ever,	a
mostu	b	You and I on the old bridge one night.	b'

Structure des rimes

C'est l'ensemble qui fait système — et qui ressemble en l'occurrence à un problème de échecs (*Poems and Problems* n'est-il pas constitué d'un recueil de poèmes et de problèmes d'échecs ?) que l'on pourrait formuler ainsi : comment obtenir la meilleure correspondance possible en termes de disposition de la rime parvenu à ce point du « jeu », alors qu'il reste un coup à jouer ? On suppose que l'on soit parvenu à l'amorce « between sunset and — », qui correspond par le sens à « vers le soir », comme on dit en français « entre chien et loup », qu'il faut maintenant clore par un mot qui entre dans un schéma de rime « (x) b c b a » où « x » est l'inconnue, et qui soit en correspondance avec celui de l'original, à savoir « a b a b c » (le problème est réglé pour le reste du poème, le quatrain final ayant rendu la disposition de l'original « a b a b » par « a b' a b' », ce qui est une similitude presque parfaite, à la différence près que « b' » se distingue de « b » par l'adjonction d'un « t » (« I », « by » [aj] / [aj] « flight », « night »)).

La solution s'impose: il faut une rime « a », afin de maintenir le même nombre pour « a », « b » et « c », c'est-à-dire un mot qui rime avec « (n)ever » / « shiver ». « River » peut donc convenir — mais plutôt que de l'intégrer comme simple ajout (l'auteur a tous les droits: n'y a-t-il pas déjà un pont dans le poème initial ?) en réagencant le reste du vers en terminant par une expression « non marquée » comme l'est « pod vecher » par rapport à « between the sunset and river » — par exemple par « on the river » — Nabokov choisit, ici, la solution la plus créatrice. C'est donc un système à deux temps qui apparaît : dans un premier mouvement, le temps de la « traduction proprement dite », l'auteur tente de rendre l'original dans la langue traduisante en se fixant pour but d'aboutir à une version versifiée et rimée en conservant tant que faire se peut l'identité opérative primitive du poème (« There is only one little compromise I have accepted: whenever possible, I have welcomed rhyme, or its shadow; but I have never twisted the tail of a line for the sake of consonance; and the original measure has not been kept if readjustments of sense had to be made for its sake »). C'est alors que dans un deuxième temps peut apparaître dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler le « projet de traduction », ou l'horizon traductif » (A. Berman) de l'auteur tout un ensemble de potentialités qui ont leur source dans l'original, mais que la traduction fait surgir. Il s'agit d'un nouveau versant de l'œuvre, en l'occurrence auctorial, mais on voit bien qu'il pourrait en exister d'au-

tres : si au lieu de rendre « do groba » par « for ever » à la rime Nabokov avait adopté — c'est une simple hypothèse — l'autre solution « till we die » qui figure hors de la rime à l'avant-dernier vers dans la traduction (mais pas dans l'original, « do groba » étant en finale), c'est un autre versant auctorial qui aurait ainsi été produit. De ce point de vue, Nabokov n'« améliore » pas l'original : il ne fait qu'en révéler un potentielité particulière. Rien n'empêche par ailleurs que l'on compare les deux versions et que l'on tente d'en dresser les mérites ou les défauts respectifs : mais c'est là se placer en *anal.*

Dans la « Préface » à *The Gift*, il est question de l'extrême difficulté que la « présence d'autant de muses russes dans l'orchestration du roman » (notre traduction) fait naître. De quels problèmes s'agit-il ? Nabokov nous fournit l'explication suivante :

It is the last novel I wrote, or ever shall write, in Russian. Its hero is not Zina, but Russian literature. The plot of Chapter One centres in Fyodor's poems. Chapter Two is a surge toward Pushkin in Fyodor's literary progress and contains his attempt to describe his father's zoological explorations. Chapter Three shifts to Gogol, but its real hub is the love poem dedicated to Zina. Fyodor's book on Chernyshevski, a spiral within a sonnet, takes care of Chapter Four. The last chapter combines all the preceding themes and adumbrates the book Fyodor dreams of writing some day: *The Gift*. I wonder how far the imagination of the reader will follow the young lovers after they have been dismissed.<sup>10</sup>

Il ne s'agit donc pas seulement, on le voit, d'« annexer » ou de « naturaliser » la littérature russe en tant que protagoniste de l'écriture, mais de se heurter à des considérations d'ordre poétique, ce terme devant être pris dans son sens premier : « L'histoire de la poésie se confond en quelque sorte avec l'histoire de la poétique, si l'on entend par là au sens strict — et premier — l'ensemble des procédés et des techniques qui entrent en jeu dans la fabrication d'un poème »<sup>11</sup>. Quitte à recourir à une « anglicisation » de l'original par le biais de la traduction. Mais ce n'est qu'une voie parmi d'autres, dont on pourrait donner des exemples chez Nabokov, mais on ne sera pas étonné de trouver un procédé similaire utilisé par Samuel Beckett lorsqu'il s'agit de traduire des poèmes, comme dans l'exemple qui suit :

<sup>10</sup>Vladimir NABOKOV, *The Gift*, op. cit., p. 8.

<sup>11</sup>Michèle AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris: Le Livre de poche, 1993, p. 7.

<i>Malone meurt</i> E1	<i>Malone Dies</i> E2
<p>Mais vers la fin de cette idylle, c'est-à-dire un peu tardivement, et justement alors que les lettres se faisaient plus rares, rassemblant toutes les forces de son vocabulaire Macmann se mit à composer de courts écrits curieusement rimés, pour les offrir à son amie, car il sentait qu'elle lui échappait.</p> <p>Exemple.</p> <p>Poupée Pompette et vieux bébé C'est l'amour qui nous unit Au terme d'une longue vie Qui ne fut pas toujours gaie C'est vrai Pas toujours gaie.</p>	<p>But towards the close of this idyll, that is to say when it was too late, he began to compose brief rimes of curious structure, to offer to his mistress, for he felt she was drifting away from him.</p> <p>Exemple.</p> <p><i>Hairy Mac and Sucky Malby In the ending days and nights Of mending melancholy Love it is at last united.</i></p>
<p>Autre exemple.</p> <p>C'est l'amour qui nous conduit La main dans la main vers Glasevint C'est le meilleur du chemin A mon avis au tien aussi Mais oui A notre avis.</p> <p>Il eut le temps d'en faire dix ou douze de cette qualité à peu près, caractérisés sans exception par l'importance accordée à l'amour considéré comme une sorte d'agglutinant mortel, idée qu'on rencontre fréquemment dans les textes mystiques.</p>	<p>Other example.</p> <p><i>To the lifelong promised land Of the nearest cemetery With his Sucky hand Love it is at last united. Hairy.</i></p> <p>He had time to compose ten or twelve more or less of this vein, all remarkable for their exaltation of love regarded as a kind of lethal glue, a conception frequently to be met with in mystic texts.<sup>13</sup></p>
<p>1. Nom d'un cimetière local très estimé. [note infrapaginale] 12</p>	

On se trouve ici en présence d'un travail poétique comparable à celui effectué par Nabokov, et l'on peut véritablement parler de transposition poétique au sens premier du terme : à l'hétérométrie des « deux courts écrits curieusement rimés » (alternance de deux octosyllabes et de deux heptasyllabes suivis d'un dissyllabe et d'un tétrasyllabe: les deux poèmes répondent respectivement aux schémas

<sup>12</sup>Samuel BECKETT, *Malone Meurt*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1951, pp. 147-148.

<sup>13</sup>BECKETT, Samuel, *The Beckett Trilogy, Malloy, Malone Dies, The Unnamable*, (E2) Londres: Pan Books Ltd, 1979, pp. 240-241.

8/7/8/7/2/4 et 7/8/7/8/2/4, rimés abbaa et bccbb) Beckett fait correspondre une structure similaire :

poème scandé	nombre de syllabes et rimes
'Hairy /'Mac and/ 'Sucky/ 'Molly	8 a
'In the/ 'ending/ 'days and/ 'nights	7 B
'Of un/ 'ending/ 'melan/ 'choly	8 a
'Love it/ 'is at/ 'last u/ 'nites	7 B
'To the/ 'lifelong/ 'promised/ 'land	7 C
'Of the/ 'nearest/ 'ceme/ 'tery <sup>14</sup>	8 a
'With his/ 'Sucky/ 'hand in/ 'hand	7 C
'Love it/ 'is at/ 'last leads/ 'Hairy.	8 a

Il y d'ailleurs, semble-t-il, comme le signale Henri Suhamy à propos d'un poème de Walter Scott qui fait pareillement alterner octosyllabes et heptasyllabes, deux manières de scander ces vers : soit comme une alternance d'heptasyllabes trochaïques simples et d'heptasyllabes « prolongés par une retombée féminine », soit comme des tétramètres trochaïques simples alternant avec des tétramètres trochaïques « inachèvés par catalexe ».<sup>15</sup> Quoi qu'il en soit, on voit transparaître aussi bien pour Samuel Beckett que pour Vladimir Nabokov le même soin et la même rigueur dans la transposition poétique en « anglicisant » l'original le cas échéant. Mais on peut également trouver la démarche inverse : si l'on se reporte en effet au passage suivant de *The Gift*, on voit affleurer l'original d'une manière qui n'est pas sans rappeler *Ada* et son métrissage de langues :

As my hunt for them progressed, rhymes settled down into a practical system somewhat on the order of a card index. They were distributed in little families — rhyme-clusters, rhymescapes. *Letuchy* (flying) immediately grouped *tuchi* (clouds) over the *kruchi* (steeps) of the *zhguchey* (burning) desert and of *nemnuchoy* (inevitable) fate.<sup>16</sup>

Nabokov aurait pu procéder à une révision de grande ampleur de l'ensemble du passage dans lequel figure ce court extrait. Ce n'est pas l'esprit d'invention qui lui manque en la matière, ainsi que le montre la comparaison de *Otkryanié* et de *Laughter in the Dark* : on peut donc

<sup>14</sup> Il faut rajouter une syllabe à « cemetery » par épenhèse pour respecter le mètre.

<sup>15</sup> Henri SUHAMY, *Stylistique anglaise*, Paris: P.U.F., 1994, p. 160.

<sup>16</sup> Vladimir NABOKOV, *The Gift*, op. cit., p. 143

raisonnablement penser que le fait de ne pas « transposer » est, en soi, plus qu'un phénomène secondaire. On peut au contraire lui attribuer une fonction stylistique : le fait de laisser affleurer la langue de l'original dans la traduction devient une composante du style (*Ada* en est comme le paradigme achevé), mais la *traduction* est, dans l'immense majorité des cas, toujours fournie soit dans le corps même du texte, soit dans le contexte immédiat, soit sous forme de notes. La traduction devient ainsi une instance structurante du texte, acquérant du même une fonction opératoire. Plus généralement, car *Ada* est un cas limite, l'apparition de ces passages signalent une mise en abyme du processus par lequel l'œuvre russe de Nabokov se transforme par le biais de la traduction en œuvre anglaise : le lecteur voit ainsi trois domaines se côtoyer dans le même texte: l'original non traduit, sa traduction qui le suit, et le texte entier combinant les deux, ce qui pourrait se représenter ainsi sous forme du diagramme suivant :

original intégré tel quel	traduction concomitante
version bilingue intégrée au texte définitif	

Ce qui, appliqué à l'extrait précédent de *Dar/The Gift*, aboutirait à la répartition suivante :

Original	Traduction
1. traduit (caractères normaux)	1. « proprement dite » (en gras)
2. intégré tel quel (mots en gras)	2. concomitante (entre parenthèses auctoriales)
Oni byli raspredeleny pe semeklam, poluchais gnezda rifn, peizazhi rifn. "Letuchij" strazu cobiral tuchi nad kruchani zhguchey pustyni i nemnuchoi sudby. <sup>17</sup>	They were distributed in little families — rhyme-clusters, rhymescapes. (flying) immediately grouped tuchi (clouds) over the (steeps) of the (burning) desert and of (inevitable) fate.
Texte définitif	
<i>en gras</i> texte en « version bilingue »	
They were distributed in little families — rhyme-clusters, rhymescapes. <i>Letuchiy</i> (flying) immediately grouped <i>tuchi</i> (clouds) over the <i>kruchi</i> (steeps) of the <i>zhguchey</i> (burning) desert and of <i>nemnuchoy</i> (inevitable) fate.	

Le procédé est ici très différent, on le voit, de celui de la lettre déjà citée (voir supra p. 154) de *The Real Life of Sebastian Knight* (« I am, as you see, in Paris, and presumably shall be struck [rasstrianoj] for some time. If you can come, come; » etc.) où la présence de mots russes au sein du texte ne sert qu'à confirmer la présentation qu'en fait le

<sup>17</sup> Vladimir NABOKOV, *Dar*, op. cit., p. 175.

narrateur (« I got a letter from Sebastian. Strangely enough, it was in Russian<sup>17</sup> »), et à faire croire (effet de réel) au lecteur qu'il a accès à la traduction d'une lettre écrite en russe et dont l'original n'existe évidemment pas. On peut y déceler par ailleurs une mise en abyme de l'auteur, puisque celui-ci pour la première fois se lance dans l'écriture dans une langue d'adoption, tout en laissant affleurer sa langue d'écriture majeure, le russe — que les circonstances le forcent peu à peu à abandonner. De ce point de vue, quand on voit la récurrence du procédé tel qu'il apparaît dans *Ada* on peut se demander s'il n'existe pas un parallèle entre cette intrusion de la traduction et ce raisonnement que Maurice Couturier applique à l'utilisation des lettres dans le roman épistolaire de Samuel Richardson, *Pamela*:

En somme, la lettre n'est pas seulement un moyen détourné de raconter une histoire, une technique permettant commodément à l'auteur de se déprendre de son texte, c'est aussi et surtout l'agent principal à travers lequel l'histoire se construit. Pour reprendre la terminologie de Genette, on pourrait dire que la lettre est à la fois discours et diégèse : elle ne se contente pas de raconter l'histoire, elle la fabrique page après page.<sup>18</sup>

On pourrait ainsi dire que la traduction devient dans *Ada* plus que dans tout autre roman de Nabokov partie intégrante de l'écriture et que, ne se « contentant[ant] pas de raconter l'histoire, elle la fabrique page après page ». On peut s'en convaincre en imaginant le roman *Ada* dépouillé de toutes ces traductions concomitantes, dans le corps même du texte ou reportées dans les notes figurant à la fin de l'ouvrage et dues à « Vivian Darkbloom », autrement dit l'anagramme de Vladimir Nabokov : l'effet produit est radicalement différent. Dans le cas de la lettre « traduite du russe » de *The Real Life of Sebastian Knight* l'hypotexte « original » est imaginaire. Ce n'est pas le même cas du passage de *The Gift* : l'original existe bel et bien. Ce qui signale par conséquent ces mots russes dans ce dernier cas, c'est l'intrusion de l'hypotexte tel quel, pourrait-on dire, à l'état brut, non transformé — et traduit aussitôt dans le corps du texte. Ce qui constitue d'ailleurs comme un degré zéro du procédé, qui n'est là que pour illustrer un point tellement consubstantiel à la langue dans laquelle il a été originellement formulé que sa présence directe est indispensable dans

la version traduite. Dans *The Gift* il s'agit cependant, d'un cas marginal. Autre parallèle : cette lettre adressée par l'infortuné Pnin à Liza et « traduite » du russe par les soins du narrateur, dont on ne donnera que le début :

The letter has by chance remained among my papers.

Here it is:

'I am afraid you will be pained by my confession, my dear Liza' (the writer, though using Russian, called her throughout by this French form of her name, in order, I presume, to avoid both the too unfamiliar 'Liza' and the too formal 'Elizaveta Imnokentievna'). 'It is always painful for a sensitive (chutkij) person to see another in an awkward position. And I am definitely in an awkward position.'<sup>19</sup>

On peut en effet voir dans ces exemples une sorte de traduction au deuxième degré, utilisée à des fins diégétiques ou stylistiques. Les passages tels que celui de *The Gift*, et l'on pourrait généraliser l'analyse à l'ensemble du roman, participent avant tout de la logique de la traduction proprement dite ou, pour reprendre la classification que Gérard Genette établit dans *Palimpsestes*. *La littérature au deuxième degré* (op. cit.), de la « transposition sérieuse » : la visée traductrice de l'auteur est visiblement de rendre de la manière la plus fidèle possible l'original russe (comme le démontre, pour ne donner qu'un exemple, que *tous* les poèmes font l'objet d'une transposition poétique en anglais, y compris le dernier paragraphe qui prend pour modèle la structure d'une strophe d'*Engène Onguine*), et l'intrusion des mots russes s'explique par la volonté de garder le mouvement initial de l'original, qui autrement demanderait à être considérablement remanié. Il n'en va plus de même dans le cas d'un des poèmes écrits par Liza dans *Pnin* (op. cit. pp. 151-2) : celui-ci n'est pas conservé en russe parce qu'il se trouverait dans un original russe (*Pnin* a été directement écrit en anglais). Nabokov aurait tout aussi pu se limiter à fournir la traduction anglaise d'un poème russe dont quelques mots seraient, comme dans la lettre, donnés au passage. Dans le cas du poème, au contraire, on se trouve en présence d'une mise en abyme non seulement de l'ensemble du processus de la traduction, mais également de la problématique poétique exposée dans *Dar* : l'original (le poème de Liza) ; sa scansion et une analyse de ses déficiences au

<sup>17</sup>Maurice COUTURIER, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris: Editions du Seuil, 1993, p. 64.

<sup>19</sup>Vladimir NABOKOV, *Pnin*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1960, p. 153.

regard de la poétique : sa traduction (en prose, sans doute le signe qu'il ne valait pas la peine de produire une traduction en vers rimés), ainsi que la remarque finale assassine : « I wrote back telling Liza that her poems were bad and she ought to stop composing ». Cette mise en abyme en l'occurrence n'est plus une « transposition sérieuse » — elle en imite seulement la forme : elle rentrerait plutôt par conséquent dans la catégorie des autres sortes de relations hypertextuelles que dénombre Gérard Genette comme la parodie, le travestissement (« le travestissement burlesque modifie donc le style sans modifier le sujet, inversement, la « parodie » modifie le sujet sans modifier le style »<sup>20</sup>), le pastiche, la charge, ou la « forgeite ». On pourrait représenter ce phénomène de la manière suivante :

Traduction proprement dite		mise en abyme de la traduction	
transposition sérieuse		autres formes d'hypertextualité	
Exemples à l'échelle d'œuvres entières			
traduction allographe	<i>Engene Onegin</i>	<i>Pale Fire</i>	
traduction auctoriale	<i>The Gift</i>	<i>Ada</i>	
	traductions concomitantes réduites au minimum	mise en abyme de la traduction comme procédé deécriture	

Mais la mise en abyme de la traduction n'est qu'une des formes que revêt l'hypertextualité dans l'œuvre de Nabokov : *Ada* n'est pas seulement la mise en abyme de la traduction comme procédé d'écriture, mais elle est également cela. De ce point de vue, elle est à relier à la question plus vaste de la « transtextualité » qui, chez Nabokov, est on ne peut plus protéiforme : « Peu d'auteurs ont mêlé avec une telle dextérité inter-, intra-, autotextualité. Nabokov multiplie les strates de son texte pour en saturer le système énonciatif, en accroître la poéticité »<sup>21</sup>. De ce point de vue, la traduction — que ce soit au premier ou au deuxième degré — est non seulement un instrument qui permet d'accroître la poéticité » de l'œuvre, mais également de faire écho au thème du dédoublement et des jeux de miroir souvent décrits chez Nabokov : la traduction monumentale d'*Engene Onegin* trouve son pendant romanesque dans *Pale Fire*, quant à *Ada*, c'est un roman qui ne se contente pas de reprendre en miroir la thématique de la traduction présente dans *The Gift* ou dans d'autres

<sup>20</sup>Gérard GENETTE, *Palmipeseset*, op. cit., p. 35.

<sup>21</sup>Maurice COUTURIER, *Nabokov ou la gymnastique de l'auteur*, op. cit., p. 106.

œuvres, mais qui reproduit aussi en son sein la figure du dédoublement, là où les langues se démultiplient en miroir de page en page. C'est la raison pour laquelle *Pale Fire* a été intégré au schéma, alors qu'il constitue une mise en abyme d'une traduction allographe (celle d'*Engene Onegin* par Nabokov) ... sans traduction, mais les liens sont tellement étroits qu'il est trop tentant de l'inclure<sup>22</sup>, sans oublier que le commentaire de Kinbote s'appuie sur une traduction « zemblienne » (en réalité fautive comme le montre sa « retranscription » en anglais) d'un passage du *Timon d'Athènes* de Shakespeare lorsqu'il s'agit d'expliquer le titre *Pale Fire* : « L'intraverté, c'est-à-dire la retranscription par Kinbote de la traduction « zemblienne » (imaginaire, évidemment !) de *Timon d'Athènes*, prend ici la place de l'intertexte, le texte de Shakespeare » (M. Couturier, *ibid.*, p. 91).

## 1.2. Traduction et révision

La traduction est définie par Gérard Genette dans *Palmipeseset. La littérature au second degré* (op. cit.) en tant qu'avatar de la « transposition sérieuse », ce qui la place du même coup dans le domaine de la « transtextualité, ou transcendence textuelle du texte, [c'est-à-dire] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »<sup>23</sup>. C'est vrai par définition de la traduction, qui présuppose un hypotexte (l'original) et un hypertexte (la version traduite). Dans le cas de la traduction *allographe*, le statut de l'hypertexte peut être remis en question : il n'est pas rare que l'on dévalue l'hypertexte comme « non-texte » (H. Meschonnic), mais il en va autrement dans le cas de la traduction auctoriale — où par définition cette fois-ci l'hypertexte de la main de l'auteur fait ipso facto texte (si l'on met de côté les cas intermédiaires d'auctorialité partielle plus ou moins difficile à établir). Si la transtextualité est une dimension consubstantielle à la traduction auctoriale, elle ne lui appartient pas en propre : la traduction allographe procède d'une problématique en de nombreux points semblable.

<sup>22</sup> Pour les analogies frappantes — et voulues — entre *Pale Fire* et *Engene Onegin*, voir Maurice COUTURIER, *Nabokov ou la gymnastique de l'auteur*, op. cit., p. 87.

<sup>23</sup>Gérard GENETTE, *Palmipeseset*, op. cit., p. 7.

Par traduction allographe, il faut entendre la traduction couramment pratiquée aujourd'hui, dans la mesure où celle-ci se définit par opposition à l'adaptation, c'est-à-dire qu'elle s'interdit toute transformation suffisamment marquée pour s'apparenter à une révision. Cela n'a pas toujours été, loin s'en faut, le cas. Gérard Genette cite à ce propos l'exemple de l'*Illiade en vers français* d'Antoine Houdar de la Motte paru en 1714 dont les libertés prises par rapport à l'original dans le « souci minimal de *corriger* telle ou telle erreur ou maladresse de l'hypotexte dans l'intérêt même de son fonctionnement et de sa réception » constituent une « attitude et une pratique [qui] nous sont aujourd'hui fort étrangères » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 442). Les transformations opérées sont en effet spectaculaires (les vingt-quatre chants de l'*Illiade* sont ainsi réduits à douze, entre autres choses).

Gérard Genette fournit quelques exemples de ces transformations, qui de nos jours paraissent pour le moins incongrues dans une traduction, mais on ne saurait en revanche adresser aucun reproche à cette entreprise si Houdar de la Motte (hypothèse toute gratuite) s'était avisé de se traduire lui-même. Dans le cas des auto-traductions nabokoviennes, les transformations opérées sont parfois d'une ampleur similaire, en particulier dans les « remaniements majeurs » tel *Langhler in the Dark*. La « part d'improvisation gratuite » est faible, ce qui est une autre manière de dire que l'« apport personnel » de l'auteur est calculé pour s'inscrire dans la cohérence intime de l'œuvre.

Quant aux transformations stylistiques dont parle Jane Grayson, elles s'apparentent selon elle au travail de réécriture (« rewrite ») qui accompagne toute révision, et plus précisément en l'occurrence à ce Gérard Genette appelle « transylysation », voire en l'occurrence « auto-transylysation », « pratique courante et bien connue », lorsque par exemple plusieurs versions auctoriales du même poème subsistent, « dont chacune transylise la précédente »<sup>24</sup>. Quant aux opérations d'ajouts et de retrait sans transformations stylistiques apparentes — que l'on trouve souvent dans *Le langage et son double*, comme dans les œuvres auto-traduites de Beckett ou de Nabokov, ce sont également des opérations que l'on trouve couramment effectuées dans le domaine de la littérature (que G. Genette appelle respectivement « augmentation » et « réduction », transformations « a

priori purement formelles et sans incidence thématique » (ibid., p. 315). On pourrait par conséquent entendre sans la moindre difficulté l'ensemble des opérations « palimpsesteuses » — ou « trans-textuelles » — à la problématique de l'auto-traduction.

Qu'à cet égard traduction allographe et traduction auctoriale aient partie liée, l'exemple d'*Engène Onguine* le montre bien : lorsque Nabokov traduit Pouchkine, c'est bien un texte qui fait surgir les mêmes problèmes de traduction que ceux rencontrés par Nabokov pour se traduire lui-même. La traduction est en effet au cœur même de l'œuvre de Pouchkine, comme nous le fait savoir Nabokov dès le tout début de son commentaire monumental (1040 pages dans notre édition). Pour le démontrer, Nabokov part de l'exergue en langue française choisie par Pouchkine :

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière<sup>25</sup>

Les sources probables de l'hypotexte français sont alors examinées en détail (occurrences du mot « pétri » dans des passages comparables trouvés dans La Bruyère, Chateaubriand, Malebranché, etc.), puis une autre allusion est décelée, qui trouve son origine dans un texte d'Edmund Burke, enfin Nabokov brusquement passe à la traduction française de ce texte, puis fait alterner celle-ci avec l'original :

But let me rather continue in the French translation (*lettre de M. Burke, à un membre de l'Assemblée Nationale de France*, Paris, 1811), which Pushkin might have seen: « Ce fut cette ... extravagante vanité qui [le] détermina ... à publier une extravagante confession de ses faiblesses .. et à chercher un nouveau genre de gloire, en mettant au jour ses vices bas et obscurs »; and further, in the original: "Through him [Rousseau] they [the rulers of revolutionary France] infuse into their youth an unfashioned, indelicate, sour, gloomy, ferocious medley of pedantry and lewdness."<sup>26</sup>

On comprend vite la signification de ce va-et-vient — non pas, comme on aurait pu le penser tout d'abord par souci d'érudition, mais pour souligner l'importance de l'hypotexte anglais (où Byron joue un

<sup>24</sup> Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 315.

<sup>25</sup> EO, vol. I, p. 89.  
<sup>26</sup> EO, vol. II, part 1, p. 7.

rôle de tout premier plan) médiatisé en particulier par la traduction française de Pichot, et ce dès les premiers vers du roman en vers d'*Enguène Orgueilleuse* :

Here and there in the course of these very first lines odd echoes are aroused in the mind of the reader, who recalls « my uncle ... a man of honor and rectitude » in ch. 21 of Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, (1759, which Pushkin had read in a French version made « par une société de gens de lettres », in Paris, 1818), or xxxvi, 7, of *Beppo* (1818), « a woman of the strictest principle » (which Pichot, 1820, translates « une personne ayant des principes très sévères »), or the stanza opened in I, xxxv, of *Don Juan* (1819), « Yet José was an honorable man » (which Pichot, 1820, translates « C'était un brave homme que don José »), or the similarity in position and intonation of *Don Juan*, I, lxvii, 4, « And certainly this course was much the best » (translated by Pichot « c'était ce qu'elle avait de mieux à faire »).

The pursuit of reminiscences may become a form of insanity on the scholar's part; but there can be no doubt that, despite Pushkin's having in 1820-25 practically no English, his poetical genius managed somehow to distinguish in Pichot, roughly disguised as Lord Byron, through Pichot's platitudes and Pichot's paraphrases, not Pichot's *faissetto* but Byron's baritone.<sup>27</sup>

Nabokov fait ainsi apparaître, plus généralement, l'importance des traductions en tant qu'hypotexte ayant servi à l'ensemble des écrivains de la génération de Pouchkine, tout en signalant au passage certes la déficience des traductions françaises, mais également la valeur des traductions faites en langue russe :

Russian commentators keep overlooking the significant fact that in Pushkin's day Russian writers knew the literatures of England, Germany, and Italy, as well as the works of the ancients, not from original texts but from the stupendous exertions of French paraphrasts. The ignoble Russian adaptations of popular European novels were read only by the lower classes, whereas the admirable melodies of Zhukovskii's versions of English and German poems won such triumphs for Russian letters as to make negligible the loss Schiller or Gray suffered in adaptation.<sup>28</sup>

Ce n'est donc pas la traduction allographe en tant que telle qui est déniée. Il est non moins vrai cependant que les traductions

françaises de l'époque ne brillent pas par leurs qualités au yeux de Nabokov, qui ne perd pas une occasion d'en faire la critique. Les talents de « linguiste » de Pouchkine dans la version finale du commentaire ne sont pas présentés sous un jour plus favorable. On pourrait donc craindre le pire lorsque Pouchkine se fait traducteur de Byron dans l'original pour passer ensuite au russe. C'est l'inverse qui se produit, au bout du compte, et c'est là ce qui importe :

In 1821 or 1822, Pushkin, attempting to translate without a crib the first fourteen lines of Byron's *The Giaour* into French (the choice of the « into » language is characteristic), renders « the Athenian's grave » as « la grève d'Athènes » — « the strand of Athens », a schoolboy's howler. In Pushkin's magic Russian this came out as *przh Afra*, « the dust of Athens ».<sup>29</sup>

On voit ainsi mieux ce que veut dire Nabokov en faisant référence à l'utilisation que fait le « génie poétique » de Pouchkine des traductions consultées. En de nombreux endroits du commentaire de Nabokov la traduction occupe par conséquent une place prépondérante non seulement en tant que traduction, mais en tant qu'hypotexte, ce dernier permettant au besoin de monter la *genèse* de l'œuvre. Plus généralement, ce que Nabokov fait apparaître de l'hypotexte, c'est son versant *français* : non seulement sous forme de traduction (c'est ainsi que la littérature anglaise, et aussi les autres littératures étrangères sont lues par Pouchkine comme la majorité des Russes de sa génération), mais également en tant que source d'inspiration à partir des œuvres de la littérature française (à l'entrée « littérature française » on ne compte pas moins d'une trentaine d'écrivains dûment répertoriés : Boileau, Bossuet, Chateaubriand, Chénier, Fénelon, La Fontaine, Voltaire, etc.). On pourrait représenter cet hypotexte de la manière suivante :

HYPOTEXTE FRANÇAIS	
TRADUCTIONS	AUTEURS FRANÇAIS
Ex. Le <i>Don Juan</i> de Byron traduit par Pichot, etc.	Ex. Boileau, Bossuet, etc.

C'est ainsi que l'index comprend une entrée « parallèle passages in: (works of) » où l'on trouve par exemple sept passages parallèles répertoriés pour Voltaire, et également pour « Byron-Pichot » (douze renvois), et « Goethe-Stael ». Cet acharnement à révéler la part prise

<sup>27</sup>EO, vol. II, part 1, pp. 32-33.

<sup>28</sup>EO, vol. II, part 1, p. 158.

<sup>29</sup>EO, vol. II, part 1, p. 162.

par les textes français et notamment les traductions en langue française ne s'explique pas seulement à partir du souci d'érudition pointilleuse dont fait preuve Nabokov dans son commentaire de plus d'un millier de pages, mais avant tout à partir de l'importance que revêt l'identification de cet hypotexte pour la traduction d'*Eugène Onéguine* ainsi que le signale la « Préface » avec insistance :

One of the complications attending the translation of *Eugene Onegin* into English is the necessity of coping with a constant intrusion of Gallicisms and borrowings from French poets. The faithful translator should be aware of every such authorial reminiscence, imitation, or direct translation from another language into that of the text; this awareness may not only save him from committing howlers or bungling the rendering of stylistic details, but also guide him in the choice of the best wording where several are possible. Terms that are stilted or antiquated in Russian have been fondly rendered in stilted and antiquated English, and a point has been made of preserving the recurrence of epithets (so characteristic of a Russian romanticist's meager and overworked vocabulary), unless a contextual shade of meaning demanded the use of a synonym.<sup>30</sup>

Autrement dit, c'est dans la mesure où l'hypotexte français *informe* le texte russe d'*Eugène Onéguine* que ces échos doivent trouver une contrepartie dans la traduction anglaise. C'est en tant que composante du projet de traduction de Nabokov que la question demande à être comprise, dans la mesure où l'identification d'un hypotexte français permet non seulement d'éviter des erreurs (« howlers ») mais également d'orienter le processus de la traduction (« guide him in the choice of of the best wording where several are possible »). C'est indispensable pour parvenir à une traduction fidèle, au même titre que la recherche de l'équivalence des registres (« Terms that are stilted or antiquated in Russian have been fondly rendered in stilted and antiquated English »), ou que le refus de procéder à la « variation stylistique » par souci d'aboutir à une traduction élégante (« a point has been made of preserving the recurrence of epithets [...] unless a contextual shade of meaning demanded the use of a synonym »), car ce serait dans ce dernier cas donner l'impression d'une richesse de vocabulaire absente dans l'original et plus généralement de tout une école d'écrivains russes (« so characteristic of a Russian romanticist's

<sup>30</sup>EO, vol. I, p. x.

meager and overworked vocabulary »). De ce point de vue, l'hypotexte français *informe à la fois* le texte de Pouchkine et la traduction de Nabokov, hypotexte si présent dans *Eugène Onéguine* qu'on y trouve même sous forme de traduction le pastiche d'une lettre écrite en français par Tatiana. Cette lettre — dont l'original n'est pas fourni par Pouchkine — est présentée ainsi au début de la strophe III, xxxi : « Tatiana's letter is before me;/ religiously I keep it;/ I read it with a secret heartache/ and cannot get my fill of reading it./ Who taught her both this tenderness/ and amiable carelessness of words ?/ Who taught her all that touching [tosh],/ mad conversation of the heart/ both fascinating and injurious ?/ I cannot understand. But here's/ an incomplete, feeble translation,/ the pallid copy of a vivid picture,/ or *Frivolity* executed/ by timid female learner's fingers »<sup>31</sup>. C'est un procédé, on l'a vu, que Nabokov emploie à plusieurs reprises, que ce soit dans *The Real Life of Sebastian Knight*, *Pain*, ou encore *Ada*. Dans le cas de la lettre de Tatiana, il s'agit bien d'un pastiche, que Gérard Genette assimile à la pratique scolaire du « thème », ou sans doute plus exactement d'une « forgette » car il n'est pas sûr que le régime ici soit purement ludique<sup>32</sup>.

Nabokov essaie par conséquent de rendre la traduction forgée par Pouchkine, et la lettre est naturellement l'occasion de nombreux commentaires établissant les parallèles existant entre la lettre fictive de Tatiana et son hypotexte français. Mais Nabokov va plus loin. Il commence par faire remarquer à quel point il serait plus facile de (re)traduire la lettre en français, c'est-à-dire la langue dans laquelle elle est supposée avoir été écrite : « Tatiana is supposed to have written her letter in French; and it is indeed much easier to turn it into conventional French prose than into English iambs »<sup>33</sup>. C'est donc tout naturellement que Nabokov se tourne vers les traductions françaises publiées afin d'établir l'hypotexte imaginaire correspondant — et c'est-à-partir d'une traduction reconstruite à partir des quatre traductions françaises consultées qu'il traduit, semble-t-il, la lettre en anglais afin de parvenir à un résultat semblable à celui de Pouchkine.

Nabokov fournit ensuite la « traduction littéraire française » de la lettre de Tatiana en indiquant à chaque vers l'identité du traducteur par ses initiales. La lettre comportant 79 vers, on n'en reproduira ici

<sup>31</sup>EO, vol. I, p. 164.

<sup>32</sup> Voir Gérard GENETTE, *Palmipostes*, op. cit., pp. 106-107.

<sup>33</sup>EO, vol. II, part 1, p. 386.

que le début en juxtaposant la traduction littéraire reconstituée en français et la traduction de l'original russe, disposition que n'adopte pas, on s'en doute, Nabokov :

« original » français reconstitué	traduction anglaise
Je vous écris — en faut-il plus ? Que pourrais-je dire encore ? Maintenant, je le sais, il est en votre pouvoir de me punir par le mépris. Mais si vous gardez une goutte de pitié pour mon malheureux sort	I write to you — what would one [more] ? What else is there that I could say ? Tis now, I know, within your will to punish me with scorn. But you, for my unhappy lot keeping at heart one drop of pity, you'll not abandon me... <sup>34</sup>

Plus généralement, la traduction est rapportée à l'utilisation *poétique* qui en est faite et qui, seule, en définitive importe. Importance de la traduction en elle-même, mais également, on le voit, au regard des emprunts notamment stylistiques que les littératures se font les unes aux autres. Deux derniers exemples donnés par Nabokov et qui sont étroitement liés peuvent illustrer ce point. Le premier est celui de l'expression utilisée par Pouchkine « *vesni moéy* [...] *dai* » et que Nabokov traduit par « *my springtime's* [...] *days* » et signale comme étant un « *gallicisme éculé* » (« *A well-worn Gallicism* »). L'expression est relevée tour à tour, du côté de la littérature française, chez Clément Marot dans un poème de 1537 (« *Mon bon printemps et mon esté / Ont fait le saut par la fenêtre* »), chez Guillaume de Chaulieu (1695) (« *Et déjà de mon printemps / Toutes les fleurs sont fanées* »), chez Voltaire (1719) (« *Tu vis la calomnie ... / Des plus beaux jours de mon printemps / Obscurcir la naissante aurore* »), chez André Chénier (1826) (« *O jours de mon printemps, jour couronnés de rose, / A votre fuite en vain un long regret s'oppose* »). L'expression est ensuite suivie dans ses péreginations dans la littérature russe, d'abord par le biais de la traduction, celle réalisée par exemple par Mihail Milonov (1792-1821) du poème de Laurent Gilbert, *Le Poète généreux*. On y retrouve au second hémistiche du vers 23, « *ô printemps de mes jours !* », rendu en russe littéral (que Nabokov traduit : « *O springtime of my days !* »). On retrouve la même expression cette fois-ci directement intégrée à des poèmes russes (plusieurs exemples sont donnés), pour remonter enfin à Pouchkine.

<sup>34</sup>Original imaginaire : EO, vol. II, part 1, p. 387 ; traduction : EO, vol. I, p. 165.

Le commentaire de Nabokov contient de très nombreux exemples semblables, quant ils ne sont pas accompagnés par des considérations d'ordre stylistique, qui permettent de jeter un regard critique sur le processus des emprunts qui s'opèrent d'une littérature à l'autre par le biais de la traduction (exécutable selon Nabokov en France au dix-huitième siècle, excellente au siècle suivant). Il n'est donc pas surprenant de voir l'auteur affirmer l'importance que représente à ses yeux un travail auquel il aura consacré près de six ans de sa vie (commencée en 1952, la tâche n'est terminée qu'en 1957 — avec une dernière révision en 1963) :

« I shall be remembered by *Lolita*, » Nabokov predicted in 1966, « and my work on *Eugene Onegin*. » In size and in effort expended, his controversial translation of Pushkin's masterpiece and the twelve hundred pages of accompanying commentary dwarf all his other words. He devoted as much time to making Pushkin available to English-speaking readers as he would need to compose all three of his own English masterpieces, *Lolita*, *Pale Fire*, and *Invitation*.<sup>35</sup>

Cet ouvrage occupe donc une place particulière dans l'œuvre de Nabokov, et notamment dans son œuvre de traduction (A. Berman), et l'on sait à quel point traduction et écriture sont liées l'une à l'autre dans son œuvre. C'est ainsi que l'on a pu dire que le véritable début d'une utilisation « active » de la langue anglaise coïncidait chez Nabokov avec la traduction de *Kamera Obskura* et de *Orchymnia*, c'est-à-dire avant le premier roman écrit directement en anglais, *The Real Life of Sebastian Knight*. Mais c'est un ouvrage composé intégralement avant le départ pour les États-Unis, et qui a été suivi de deux autres textes écrits en russe, à savoir *Ultima Thule* et *Solus Rex*, qui une fois traduits en anglais par Dmitri Nabokov en collaboration avec l'auteur sont intégrés à un recueil de nouvelles, *A Russian Beauty and Other Stories*, paru en 1973. Ces deux textes sont remarquables dans la mesure où ils n'étaient pas destinés à devenir des nouvelles mais à faire partie d'un nouveau roman russe, conçu tout d'abord comme une suite à *Dar*, puis qui devait devenir autonome et s'intituler *Solus Rex*, *Ultima Thule* étant le premier chapitre. C'est finalement sous forme de nouvelles que parurent les deux premiers chapitres du roman projeté, le deuxième chapitre étant publié finalement sous le

<sup>35</sup>BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov. The American Years*, op. cit., p. 318.

titre *Solus Rex*. Un autre roman a été composé en russe à cette époque (octobre-novembre 1939, « sa plus longue nouvelle ou le plus court de ses romans » pour reprendre les termes de Brian Boyd) intitulé *Volshebnie* (*The Enchanter*) et qui ne sera publié qu'en 1986 après la mort de l'auteur. Ces trois textes, que l'on peut donc ramener à deux projets de roman, sont caractérisés de la manière suivante par Brian Boyd :

Autre singularité: les deux vastes œuvres russes qu'entreprend Nabokov après *La vraie vie de Sébastien Knight*, « L'enchantement » et *Solus Rex*, s'ensuivent pour être ensuite exhumées et transformées en chef-d'œuvres anglais : *Lolita* et *Few pale*. Comme si avoir écrit un roman en anglais avait libéré quelque chose dans le destin personnel de Nabokov ou modifié son esprit de telle sorte que ses œuvres suivantes ne puissent qu'avorter en russe et ne s'accomplir qu'après transmutation en anglais.<sup>36</sup>

*Solus Rex* annonce en effet *Pale Fire* et *Volshebnie*, *Lolita*. Une conclusion semble par conséquent s'imposer : à partir de 1940, c'est-à-dire à partir du changement de langue (décembre 1938 — janvier 1939, *The Real Life of Sébastien Knight*) et de l'« abandon » du russe comme langue d'écriture (1940), la traduction est le seul vrai contact avec le russe au regard de l'écriture. L'œuvre de traduction russe est, pour l'essentiel, la suivante<sup>37</sup>.

— 1944	<i>Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev</i>
— 1944	<i>Nikolai Gogol</i> (où se trouvent traduits des extraits de <i>Marys' dachy</i> , <i>Rainzov</i> , <i>Shinel</i> , ainsi que quelques lettres).
— 1945	« Pushkin: rhymed paraphrases of three stanzas from Eugene Onegin »
— 1952-57	<i>Eugene Onegin</i> , (5 à 6 versions différentes pendant cette période; une dernière révision à lieu en 1963)
— 1958	<i>Lermontov, A Hero of Our Time</i> , trad. de Dmitri Nabokov en collaboration avec Vladimir Nabokov
— 1959	<i>The Song of Igor: Campaign: an Epic of the Tenth Century</i>

Ces traductions sont effectuées notamment afin d'être utilisés pour les cours de littérature russe que donne Nabokov à l'Université, ce qui est également bien sûr une manière, tout à fait active, de ne pas

<sup>36</sup>BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes. 1899-1940*, trad. Philippe DELAMARE, Paris: Gallimard, 1992 (*Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton University Press, 1990), p. 593.

<sup>37</sup>Nous nous sommes reportés à la bibliographie fournie par Jane GRAYSON, op. cit., pp. 244-245, ainsi qu'à Brian BOYD, op. cit.

abandonner le russe. Mais cette période de traduction allographe semble annoncer la grande période de traduction autoréale qui devait s'étendre de 1959 à 1972. En 1958, autre signe avant-coureur, c'est en collaboration avec son fils Dmitri qu'est faite la traduction d'*Un héros de notre temps* de Lermontov. L'œuvre de traduction se double d'une critique des traductions ainsi que d'une théorie de la traduction, les trois aspects se retrouvant intimement associés dans *EO*.

On peut enfin remarquer que la reprise d'une utilisation « active » du russe aura lieu par le biais de la traduction, et uniquement sous cette forme en 1954 avec *Drygie berega*, enfin en 1967 avec *Lolita R*. C'est bien sûr la notoriété que vaut à Nabokov *Lolita* (1955) qui incite l'auteur à se traduire lui-même à nouveau, cette fois sur une grande échelle (en 1936-1937 il ne s'était agi que de deux romans). On ne peut par conséquent s'empêcher d'établir un parallèle entre l'ouvrage monumental qu'est la traduction nabokovienne d'*Eugène Oneguine* et les problèmes de tous ordres que Nabokov doit affronter dans la traduction de ses propres œuvres, et notamment du *Don* — car si la question des hypotextes et par conséquent, de l'hypertextualité, est un aspect essentiel de la traduction d'*Eugène Oneguine* comme de toute traduction, même si le cas du texte de Pouchkine est tout à fait remarquable à cet égard, il en va de même pour l'œuvre de Nabokov, dans la mesure notamment où les textes semblent s'emboîter les uns aux autres comme dans une œuvre gigogne. C'est ainsi que l'œuvre anglaise trouve sa source dans l'œuvre russe et tout spécialement dans *Dar/The Gift* :

Notons au passage la situation singulière du *Don* dans l'œuvre de Nabokov. Au cours des cinq années qui précéderent sa composition, il n'écrivit pas moins de six romans différents. Puis *Le don* lui prit cinq ans et fit naître dans son esprit des réflexions si puissantes qu'elles se prolongèrent pendant des décennies : la nouvelle « Le cercle », encore situé dans l'univers de Fiodor, comme le « deuxième appendice » lépidoptérologique inédit du *Don*, de 1939; la dénonciation de la peine capitale dans *Invitation au sabbat*, écho des protestations de Tchernychevski mais qui renverse complètement sa méthode du réalisme social; la propre autobiographie de Nabokov, après celle, imaginaire, de Fiodor; *La vraie vie de Sébastien Knight*, biographie parodique d'un écrivain; « L'enchantement », qui développe en une nouvelle l'idée de Boris Chritchogolev [un des personnages du *Don*] : écrire un roman

sur un homme qui se marie dans l'espoir d'avoir accès à sa future belle-fille; et la suite prévue du *Don*, qui se transforme ensuite en *Sohas Rex*, autre roman conçu sur une vaste échelle. « L'enchantement » et *Sohas Rex* se mélangent à leur tour en respectivement *Lolita* et *Brinre à semestre* puis *Feu pâle*. Pendant trente ans presque tous les principaux projets artistiques de Nabokov trouvent leur origine dans *le don*.<sup>38</sup>

*Dar* est ainsi un « centre générateur » majeur de l'œuvre anglaise à venir — et l'on pourrait alors établir un parallèle avec un roman qui joue un rôle similaire dans l'œuvre de Samuel Beckett, à savoir *Dream of Fair to middling Women*. L'auteur comparait en effet *Dream of Fair to middling Women* à un « coffre où [il] avait jeté ses pensées sauvages » et dans lequel il venait « chaparder » au besoin, comme le signale Eoin O'Brien<sup>39</sup>. L'hypertextualité de *Dream* — ou plutôt l'« auto-hypertextualité » dont parle Gérard Genette à propos notamment des différents états de la genèse d'une œuvre (« tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière correction, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité », *Palmistes*, op. cit., p. 551) — est en effet foisonnante : on peut y voir la source plus ou moins directe, entre autres, de *Happy Days*, *Krapp's Last Tape*, sans compter *More Kicks than Kicks*.

Autre point commun avec *Dar*: *Dream of Fair to middling Women* recèle une poésie de l'auteur ; autre œuvre de Nabokov qui vient à l'esprit : *Ada* du point de vue de l'entrecroisement des langues. Mais c'est là une tendance (ainsi que nous l'avons déjà signalé dans notre bibliographie de Beckett) qui commence et s'achève avec *Dream*. On y trouve effectivement l'interférence utilisée comme instrument de l'écriture : « In *Dream*, Samuel Beckett crossed the barriers of language from English — and English as used by the Irish — to French, from German to Italian and Spanish, and he resorted quite often to Latin. He also experimented with words and deliberately flouted grammatical convention at times outrageously so that in truth there were occasions when only he could have said what was intended »<sup>40</sup>.

<sup>38</sup>BOYD, Brian, Vladimir Nabokov. 1. Les années russes, op. cit., pp. 592-593.

<sup>39</sup>Voir Eoin O'BRIEN, pp. xiii-xiv, Samuel BECKETT, *Dream of Fair to middling women*, ed. Eoin O'Brien, Edith Fournier, Londres : Calder, 1993.

<sup>40</sup>Eoin O'BRIEN, *ibid.*, p. xviii.

Cette subversion ostentatoire des conventions grammaticales semble par conséquent annoncer des œuvres tardives comme *Worstward ho* (dont le titre est en lui-même un parfait exemple) ou *Stirrings Still*, ce qui d'une certaine manière boucle la boucle du « projet d'écriture » beckettien (B. Clément) et sur lequel il nous faudra revenir dans le chapitre suivant. C'est également dans *Dream* que l'on trouve, semblait-il, le premier texte écrit directement en français d'une certaine longueur (un peu plus de deux pages) — que l'on retrouve sous forme de lettre (que l'on pourra rapprocher des lettres contenues dans *The Real Life of Sebastian Knight*, *Ada*, *Pain*, voire de la lettre de Tatiana dans *EO*), et qui *préfigure* par conséquent (*Dream* a été composé à Paris) le changement de langue à venir<sup>41</sup>.

Mais *Dream* fait enfin apparaître un problème de traduction auquel Beckett s'est heurté, une fois que les éditeurs anglophones se sont opposés à la parution d'une telle œuvre qualifiée d'« imitation servile » de Joyce par une maison d'éditions londoniennes ainsi que le rapporte John Calder. Beckett a donc un moment pensé à faire traduire le roman en français afin qu'il puisse paraître au moins dans cette langue. Mais cette solution ne pouvait être envisagée compte tenu des particularités de son écriture :

He also knew it was impossible for any French publisher to take on and translate the novel, with its puns and wordplay, its word inventions and intentional misspellings. Most of his literary connections were in Paris, but the little magazines there were not in a position to publish more than an extract or two.<sup>42</sup>

Cette traduction « proprement dite » n'a donc pas vu le jour à l'époque, ni ultérieurement par l'intermédiaire de l'auteur (pas plus que *More Pricks than Kicks*, dont il existe cependant une traduction allographe réalisée par Edith Fournier publiée sous le titre *Bande et sarabande* après la mort de l'auteur, ou que *Worstward ho* (trad. Edith Fournier, *Cap au pied*), mais *Dream* n'en a pas moins été « traduit » — au sens étymologique du terme — non seulement à l'intérieur de la même langue (par exemple à travers *Happy Days* et à *Krapp's Last Tape*, œuvres écrites toutes deux directement en anglais), mais également de langlais en français par le jeu de l'(auto-)hypertextualité. Le problème de la traduction des œuvres est donc une question qui d'emblée se

<sup>41</sup>Voir Samuel BECKETT, *ibid.*, pp. 19-22.

<sup>42</sup>John CALDER, « Publisher's Note », *ibid.*, p. vi.

pose pour Beckett comme pour Nabokov. Ce dernier va jusqu'à explorer tour à tour les deux versants que sont la traduction allographe et la traduction auctoriale, celle-ci se définissant par rapport à celle-là : la théorie littéraliste élaborée par Nabokov ne se comprend pas autrement. Il est par conséquent révélateur que la critique la plus sérieuse que l'on ait pu faire à EO est, en dernière analyse, de ne pas réussir à se cantonner dans les limites de la traduction allographe et d'empiéter sur celles de la traduction auctoriale, entachant ainsi sa traduction d'adoxalité, traduisant pour certains plutôt du russe qu'en anglais, de propos *délibéré* (« He deliberately translated Pushkin *out of* Russian rather than *into* English.<sup>43</sup> »), entendons : non orthodoxe.

Quoi qu'il en soit, la traduction d'*Engène Onéguine* et son commentaire prennent une importance toute particulière non par rapport à l'original de Pouchkine mais au regard de l'œuvre de Nabokov : il s'agit du reflet de l'évolution de la pratique de l'écrivain en tant que traducteur allographe, mais également d'une étape qui annonce et prépare l'intégration d'une partie considérable de l'œuvre russe à l'œuvre anglaise — notamment en ce qui concerne l'accent mis sur l'importance de la transtextualité au regard de la traduction. Ce que reproche Brian Boyd à Nabokov, en dehors d'une application trop mécanique d'un littéralisme étroit, c'est d'avoir procédé à des transformations qui altèrent l'original : une traduction allographe ne saurait être révisante.

La pétition dans l'œuvre de traduction nabokovienne qui suit à peu d'années de distance l'achèvement de la traduction d'*Engène Onéguine* — c'est-à-dire la phase majeure des auto-traductions (1959-1972) — devrait, par contraste, être à l'abri d'une telle critique. Mais ce que l'on gagne sur ce terrain, on le perd sur un autre : celui du *statut* à donner au texte auto-traduit, car si dans le cas d'une traduction allographe aucun problème majeur ne surgit que les théories existantes n'aient déjà analysé, il n'en va pas de même pour la traduction auctoriale : en effet, si en tous points une telle traduction est si protéiforme, de quelle sorte de texte sommes-nous en présence : d'une « œuvre en cours », d'une traduction, d'un nouvel original, d'une version définitive supplantant la première, etc. ? On pourrait illustrer ce dernier point à l'aide de la citation suivante extraite de *Prin* :

Of course ! Ophelia's death ! *Hamlet* ! In good old Andrey Kroneberg's Russian translation, 1844 — the joy of Pain's youth, and of his father's and grandfather's young days ! And here, as in the Kostromskoy passage, there is, we recollect, also a willow and also wreaths. But where to check properly ? Alas, '*Gamlet* *Vil'yama Shekspira* had not been acquired by Mr Todd, was not represented in Waindell College Library, and whenever you were reduced to look up something in the English version, you never found this or that beautiful, noble, sonorous line that you remembered all your life from Kroneberg's text in Vengerov's splendid edition. Sad!<sup>44</sup>

C'est la défektivité la traduction qui est ainsi soulignée sur le mode ludique. Mais qu'arrive-t-il si l'auteur en se traduisant lui-même introduit des distortions semblables à celles que la version zemblienne de *Timon d'Athènes* remémorée par Kinbote dans *Pale Fire* introduit par rapport à l'original ? L'auto-traduction permet d'effeçter toute une série de transformations transtextuelles interdites en principe à la traduction allographe. A partir du moment où la traduction s'autorise au besoin à inclure toutes les révisions, la question de l'établissement du texte et de son statut doit nécessairement être posée.

<sup>43</sup>BOYD, Brian, *ibid.*, p. 334

<sup>44</sup>NABOKOV, Vladimir, *Prin*, op. cit., p. 65-66.

## CHAPITRE 2

### STATUT DE L'ŒUVRE AUTO-TRADUITE

#### 2.1. Paradoxe du dédoublement

Les questions d'ordre théorique relatives au statut des textes auto-traduits se laissent pour l'essentiel regrouper dans deux rubriques, qui seront examinées tour à tour : il y a tout d'abord le problème de l'altérité de l'autre versant de l'œuvre que constitue l'auto-translation (2.1.1. *Altération et dédoublement*); l'altérité du texte auto-traduit amène à poser la question de ce que l'on pourrait appeler la « localisation » de l'œuvre (se trouve-t-elle dans l'original, dans l'auto-translation, ou dans les deux à la fois ?), question qui dans l'étude de Brian T. Fitch concernant l'œuvre bilingue de Samuel Beckett s'apparente à une aporie (2.1.2. *Aporie de la localisation de l'œuvre*). Il y a enfin une troisième rubrique à considérer, qui dérive de la précédente : si la localisation de l'œuvre n'est pas assignable à un seul des versants du texte, la notion de décentrement (H. Meschonnic) n'est plus strictement applicable — pas de décentrement possible quand le centre se distribue sur les deux versants à la fois, ce qui à nouveau s'assimile à une aporie (2.1.3. *Aporie du décentrement*).

## 2.1.1. Altérité et dédoublement

La question de l'altérité est en effet posée comme une donnée essentielle au regard de la problématique de l'auro-translation par Brian T. Fitch : « If we could manage to define the nature of this 'otherness', then we should have the key to the status not just of the second version but of the bilingual work as such »<sup>1</sup>. Le dédoublement de l'œuvre, terme qui revient fréquemment dans la littérature critique au sujet des écrivains bilingues, peut s'entendre de deux façons selon le degré d'identité reliant le double à son modèle. De la symétrie parfaite qu'offre le reflet du miroir, on ne peut conclure comme chacun sait à l'identité de l'image projetée et de la réalité. C'est une idée semblable que contient le titre bilingue de l'ouvrage de Julien Green *Le Langage et son double / The Language and its Shadow* : chaque langue constitue un univers propre irréductible à aucun autre. De ce point de vue, l'écrivain bilingue n'écrit jamais la même chose en changeant de langue, comme on ne traverse jamais, dit-on, le même fleuve. C'est un tel sentiment que partagee Mavis Gallant :

For more than half my life I have heard and spoken more French than English. [...] There is no precise equivalent for much of anything between English and French, and that is why translations almost inevitably fall short. I cannot imagine any of my fiction in French, for it seems to me inextricably bound to English syntax, to the sound, resonance, and ambiguities of English vocabulary. If I were to write in French, not only would I put things differently, but I would never set out to say the same things.<sup>2</sup>

Dans le cas de Beckett — qui lui a franchi le pas en passant de l'autre côté du miroir — on a tendance à faire apparaître un aspect paradoxal de la question, que souligne d'un oxymore le titre d'une étude consacrée à la question par Ruby Cohn, « The Weakening Strength of French »<sup>3</sup>: la langue étrangère qu'est le français devient l'instrument d'une épuration du langage produisant l'effet voulu, qui s'inscrit dans un « projet d'écriture » (Bruno Clément) visant à

<sup>1</sup>FITCH, Brian T., *Beckett and Babel*, op. cit., 1988, p. 107.

<sup>2</sup>Mavis GALLANT, *Home Truths*, Toronto: MacMillan of Canada, 1982, pp. xvii-xviii.

<sup>3</sup>COHN, Ruby, « The Weakening Strength of French » in *Back to Beckett*, Princeton (USA): Princeton University Press, pp. 57-60.

s'affranchir des interférences (linguistiques, mais aussi littéraires) de la langue maternelle dans l'écriture. C'est une idée semblable que développe Michael Edwards, qui estime que les œuvres écrites en français après *Watt* semblent « hybrides, partagées entre signifiants français et signifiés irlandais »<sup>4</sup>. On aurait aurait pu croire que, à l'instar de Nabokov, Beckett abandonnerait définitivement l'anglais pour se cantonner à écrire dans sa langue d'adoption. Mais cette tension entre les signifiés et les signifiants allait trouver son atténuation, sa *résolution*, dirait-on en musique, à travers la traduction : « The fatherland and the mother tongue, loose metaphors but also dangerous intimacies against which the writer in Beckett seems to have found it necessary to react, reasserted themselves during the 1950s in the English versions of the works, and enabled Beckett to become one of the very rare bilingual writers » (ibid., p. 68). Mais c'est en définitive l'étrangeté de toute langue qui est, du coup, mise en relief — ce qui permet d'appréhender la langue en tant qu'écart permanent, ce dont nous n'avons généralement jamais conscience :

'Tout langage est écart de langage', says Moran in *Molloy*, one of the meanings being that all language diverges, and the reader is all the more convinced when an English speaker declares that in French. The words that Molloy hears are 'des sons purs, libres de toute signification' [...], while those he utters seem like the buzzing of an insect, and part of the reason for this, which the reader has to realize for himself, is that they are French words.<sup>5</sup>

On pense à cet épigraphe placé par Nabokov au début de *Dar* et dont il tient à préciser qu'il n'est pas forgé pour la circonstance :

<i>Dar</i>	<i>The Gift</i>
Dub — derevo. Rosa — tsverok. Olen — zhivotnoe. Vorobei — ptitsa. Rossija — nasho ocheastro. Smert' nezbezhna.	<i>An oak is a tree. A rose is a flower. A deer is an animal. A sparrow is a bird. Russia is our fatherland. Death is inevitable.</i>
P. Smirnovskij.	P. Smirnovskij.
Uchebnik russkoj grammatiki.	<i>A Textbook of Russian Grammar.</i> <sup>6</sup>

Dans l'original russe, c'est l'étrangeté de la langue russe qui est ainsi décelable au détour d'un manuel de grammaire, écho involontaire de l'utilisation de cette langue à des fins esthétiques qui

<sup>4</sup>Michael EDWARDS, « Beckett's French », in *Translation and Literature*, vol. 1, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, p. 68.

<sup>5</sup>Michael EDWARDS, ibid., p. 72.

<sup>6</sup>Vladimir NABOKOV, *Dar*, op. cit., p. 13 ; *The Gift*, op. cit., p. 11.

constitue le cœur du roman. Dans la traduction, les signes se partagent entre significés russes et significants anglais : ce n'est d'ailleurs qu'après avoir écrit son premier roman directement en anglais *The Real Life of Sebastian Knight* qu'apparaît pour la première fois, semble-t-il, une langue imaginaire dans *Ultima Thulé* et *Solus Rex*, procédé que l'on retrouve dans le premier roman écrit aux États-Unis, *Bend Sinister*, puis dans *Pale Fire*, pour aboutir à *Ada*. On retrouve ainsi le pouvoir de distanciation que recèle une langue étrangère et l'utilisation qu'un écrivain comme Beckett peut en faire, mais si celui-ci a choisi le français pour produire une langue sans style (Bruno Clément), ce n'est pas en abolissant, bien en contraire, le recours à la cinquième et dernier partie de la rhétorique classique, la *memoria*. Le rôle dévolu à l'Irlande et à la culture littéraire irlandaise (Bruno Clément mentionne en particulier Berkeley, Swift, Sterne, Wilde, Yeats, Joyce) est essentiel :

L'Irlande, donc, qui n'est pas pour l'œuvre de Samuel Beckett un lieu, ou si peu, est là, dans tous ces « lieux inventés » ; l'Irlande, dont la langue (le gaélique) est, en même temps que tous ceux qui voudraient lui redonner éclat et prestige, objet de railleries, est pourtant présente au cœur même de chaque phrase, de chaque page qui s'organise sur la dissociation du leurre et de la réalité.<sup>7</sup>

Autant dire que la part de la transtextualité est primordiale dans l'œuvre de Samuel Beckett. Nabokov faisait preuve d'une méticulosité d'entomologiste à discerner dans *Engaine Ougouine* les traces d'un hypotexte dont il fallait tenter de conserver les échos dans la traduction. Chez Beckett la question se pose fréquemment, et l'on pourrait en donner ici quelques exemples. Brian T. Fitch fait ainsi remarquer que le titre de l'œuvre écrite d'abord en français *Le Dépeupleur* (1970) est rendu en anglais par *The Lost Ones* (1972), ce qui ne laisse pas d'interroger : rares sont les cas de tels écarts dans la traduction des titres<sup>8</sup>. Traduire *Le Dépeupleur* par *The Lost Ones*, c'est se refuser notamment à forger un néologisme équivalent dans la langue traduisante. Nabokov procède de manière semblable quand *Kamenz Obseknra* est rendu par *Laughter in the Dark*, qui d'ailleurs s'explique, semble-t-il, parfaitement bien — il s'agissait de trouver un titre plus attrayant pour la publication du roman aux États-Unis. Il était en effet

passé par *Blind Man's Buff*, *Colored Ghost*, *The Magic Lantern*, *The clumsy Morb* ? Dans le cas du titre *Le Dépeupleur*, il s'agit cependant de tout autre chose qu'un simple néologisme, c'est une allusion au vers de Lamartine : « Un seul être manque, et tout est dépeuplé ». L'allusion serait indécidable pour un lecteur anglophone<sup>10</sup>. Il est vrai que la prise en compte de la transtextualité chez Beckett est une question on ne peut plus ardue. Si Beckett n'a pas essayé de forger un néologisme formé sur « dépopulate », c'est bien parce que ce serait un tour de force que de saisir l'allusion au poème de Lamartine à partir du texte anglais — mais cette possibilité n'était pas exclue pour autant (Dans *Dream of Fair to midling Women* le mélange des langues et des littératures est fréquent). A de nombreuses reprises d'ailleurs les textes de Beckett ont pour hypotexte la littérature des deux cultures, ainsi que le montre Michael Edwards à propos du début de la deuxième partie de *Molloy* :

Beckett suggests the presence here of two other writers, both of them poets: Coleridge and Mallarmé. It is the Coleridge of *From a Midnight whom he seems to have in mind* (although one remembers also the midnight of 'Christabel' and the midnight and the rain of 'Dejection: an Ode'), from the allusions to calm, to everything being at rest, to the cry of the eagle-owl — an 'owl' in Coleridge, but the change has meaning — and above all the slumbering son. [...] And this writer's disquiet recalls the presence, in the opening paragraph, of Mallarmé, who intervenes through echoes of 'Brise marine' and 'Ses purs ongles très haut dédaignant leur onyx: midnight, lamp, writing, child.'<sup>11</sup>

Le lecteur capable de déceler les allusions dans le texte anglais à Mallarmé et à Coleridge se trouve dans un situation comparable face au texte français original, que l'on peut reproduire de manière plus étendue afin de faire apparaître le lien avec le langage et, peut-être plus fondamentalement encore, avec la voix (on pourrait remarquer au passage que la mise en regard des deux versions n'est pas, en soi, neutre : si une telle procédure s'impose dans la perspective d'une étude comparative, il n'en va pas de même dans le cas d'une version publiée, car c'est préjuger de la question de savoir si l'établissement de l'œuvre doit s'effectuer sur les deux langues à la fois) :

<sup>7</sup>CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 378.

<sup>8</sup>Voir Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., pp. 111-112.

<sup>9</sup>BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes*, op. cit., p. 511.

<sup>10</sup>Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., p. 113.

<sup>11</sup>Michael EDWARDS, « Beckett's French », op. cit., p. 71.

<i>Molloy F</i>	Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Je suis calme. Tout dort. Je me lève cependant et vais à mon bureau. Je n'ai pas sommeil. Ma lampe m'éclairc d'une lumière ferme et douce. Je l'ai réglée. Elle durera jusqu'au jour. J'entends le grand-duc. Quel terrible cri de guerre ! Autrefois je l'écouterais impassible. Mon fils dort. Qu'il dorme. La nuit viendra où lui aussi, ne pouvant dormir, se mettra à sa table de travail. Je serai oublié.
<i>Molloy E</i>	It is midnight. The rain is beating at the windows. I am calm. All is sleeping. Nevertheless I get up and go to my desk ... My lamp sheds a soft and steady light. I have trimmed it. It will last till morning. I hear the eagle-owl. What a terrible battery! Once I listened to it unmoved. My son is sleeping. Let him sleep. The night will come when he too, unable to sleep, will get up and go to his desk. I shall be forgotten.

Mon rapport sera long. Je ne lacheverai peut-être pas. Je m'appelle Moran, Jacques. On m'appelle ainsi, je suis fichu. Mon fils aussi. Il ne doit pas s'en douter. Il doit se croire au seuil de la vie, de la vraie vie. C'est d'ailleurs exact. Il s'appelle Jacques, comme moi. Ça ne peut pas prêter à confusion.

My report will be long. Perhaps I shall not finish it. My name is Moran, Jacques. That is the name I am known by. I am done for. My son too. All unsuspecting. He must think he's on the threshold of life, of real life. He's right there. His name is Jacques, like mine. This cannot lead to confusion.<sup>12</sup>

La traduction en effet chez Beckett comme chez Nabokov est également l'instrument de la recherche ou de la transposition d'un style, et un changement de voix est perceptible entre l'hypotexte et sa traduction auctoriale. La traduction elle-même peut alors être prise dans le mouvement plus large de la révision : C'est ainsi que les premiers poèmes anglais de Beckett se retrouvent dans les premiers écrits en prose dans la même langue, qui eux même plus tard seront transposés dans les œuvres plus tardives<sup>13</sup>. Les changements d'une version à l'autre peuvent être tout à fait spectaculaires, d'autres au contraire presque imperceptibles. On se trouve, semble-t-il, dans ce dernier cas de figure avec le passage de *Molloy* qui vient d'être cité : les différences entre original et traduction semblent infimes (à l'exclusion des échos littéraires près, variables selon que le lecteur est de culture anglophone ou francophone, mais la question se pose dans le cadre de toute traduction), tant la seconde version épouse le même mouvement des mots de la première et l'on se trouve bien proche du littéralisme prôné par Nabokov. Voici un autre extrait qui reprend le thème du langage, mais des changements mineurs apparaissent :

<sup>12</sup>Samuel BECKETT, *Molloy*, op. cit., p. 125. *The Beckett Trilogy*. *Molloy*. *Malone Dies*. *The Unnamable*, (E2) Londres: Pan Books Ltd, 1979, pp. 84-85.  
<sup>13</sup>Voir Hugh KENNEDY, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, op. cit., p. 42.

<i>Molloy F</i>	Oh je ne me tenais pas ce limpide langage. Et quand je dis je me disais, etc., je veux dire seulement que je savais confusément qu'il en était ainsi, sans savoir exactement de quoi il retournerait. Et chaque fois que je dis, Je me disais telle ou telle chose, ou que je parle d'une voix interne me disant, Molloy, et puis une belle phrase plus ou moins claire et simple, ou que je me trouve dans l'obligation de prêter aux tiers des paroles intelligibles, ou qu'à l'intention d'autrui il sort de ma propre bouche des sons articulés à peu près convenablement, je ne fais que me plier aux exigences d'une convention qui veut qu'on mente ou qu'on se taise. Car c'est tout autrement que les choses se passent. Je ne me disais donc point, Du train où ça va, dirai très peu de temps, etc., mais cela ressemblait peut-être à ce que je me serais dit, si j'en avais été capable. En fait je ne me disais rien du tout, mais j'entendais une rumeur, quelque chose de changé dans le silence, et j'y prétais l'oreille, à la manière d'un animal j'imagine, qui tressaille et fait le mort.
<i>Molloy E</i>	Oh I did not say it in such limpid language. And when I say I said, etc., all I mean is that I knew confusely things were so, without knowing exactly what it was all about. And every time I say, I said this, or I said that, or speak of a voice saying, far away inside me, Molloy, and then a fine phrase more or less clear and simple, or find myself compelled to attribute to others more or less articulate words, or hear my own voice uttering to others more or less articulate sounds, I am merely complying with the convention that demands you either lie or hold your peace. For what really happened was quite different. And I did not say, Yet a little while, at the rate things are going, etc., but that resembled perhaps what I would have said, if I had been able. In reality I said nothing at all, but I heard a murmur, something gone wrong with the silence, and I pricked up my ears, like an animal I imagine, which gives a start and pretends to be dead. <sup>14</sup>

La traduction chez Beckett prend ainsi souvent, pourrait-on dire, la forme de « petits ajustements » qui font que tantôt le verbe « se faire » est rendu par l'expression idiomatique « hold one's peace » ou que tantôt « parler d'une voix interne » est explicité par « speak of a voice, saying far away inside me », de même que « une rumeur, quelque chose de changé dans le silence » se double d'une précision dans « a murmur, something gone wrong with the silence ». Il y a enfin la suite de ce passage où le mot « peine », d'abord intégré à la locution verbale idiomatique et courante « s'en donner la peine », est repris au sein d'une formulation neuve (on aimerait dire « vivre » comme pour désigner certaines métaphores) à savoir « un jour que j'aurais moins horreur de la peine » :

<sup>14</sup>Samuel BECKETT, *Molloy*, op. cit., pp. 118-119. *The Beckett Trilogy*, op. cit., p. 81.

Et ce sont ces petits ajustements, comme entre les vases de Galilée, que je ne peux exprimer qu'en disant, Je craignais que, ou J'espérais que, ou, C'est le nom de votre maman ? dit le commissaire, par exemple, et que je pourrais sans doute exprimer autrement et mieux, en m'en donnant la peine. Et je le ferai peut-être un jour que j'aurai moins horreur de la peine qu'aujourd'hui. Mais je le crois pas.	And it was these little adjustments, as between Galileo's vessels, that I can only express by saying, I feared that, or, I hoped that, or, Is that your mother's name ? said the sergeant, for example, and that I might doubtless have expressed otherwise and better, if I had gone to the trouble. And so I shall perhaps some day when I have less horror of trouble than today. But I think not.
--	---

Ce qui vivifie l'expression, ce n'est pas l'emploi de la locution « avoir horreur de » qui généralement s'emploie dans un sens affaibli. Mais dans le contexte de ce passage c'est dans un sens plus fort qu'il faut l'entendre. La traduction est tout à fait révélatrice à cet égard, car au lieu de traduire « avoir horreur » par « detest / loathe » que l'on attendrait plutôt d'une traduction doxale, Beckett calque sur le français en rendant « avoir horreur de » par « have horror of », formulation qui, par son originalité, focalise l'attention du lecteur sur elle-même. Il y a là un procédé qui fait penser à l'exigence de littéralisme professé par Nabokov mais également à la figure de style que Fontanier appelle l'« imitation » et qu'il définit de la façon suivante :

L'imitation consiste à imiter le tour, la construction propre d'une autre langue, ou un tour, une construction qui n'est plus d'usage. Dans le premier cas, on l'appelle Hellenisme, Latinisme, Hébraïsme, Anglicisme, Germanisme, etc., suivant qu'elle vient du grec, du latin, de l'hébreu, de l'anglais, de l'allemand, etc. Dans le second cas, on peut l'appeler du nom de l'auteur qui en a fourni le modèle; et c'est ainsi que nous appelons marotisme toute imitation affectée du style de Marot.<sup>15</sup>

Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de noter que la rubrique commence par relever des exemples d'imitation entendue en ce sens recueillis dans des traductions. L'effet produit peut paraître malencontreux, comme lorsque Delle traduisant *Le Paradis perdu* écrit : « Un être lui manquait, dont la face divine / Attestât la grandeur de sa noble origine » au lieu de recourir à une construction française telle que « *Il lui manquait un être dont la face divine*, etc., ou *Un*

<sup>15</sup>Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, éd. Gérard GENETTE, Paris: Flammarion, 1977, p. 288.

*être dont la face divine attestât*, etc, *lui manquait* » (Ibid., p. 289). Mais lorsque Fontanier donne cet autre exemple : « Et le voile est levé qui couvrirait la nature », extrait de la traduction des *Georgiques* par Delle, c'est pour le louer :

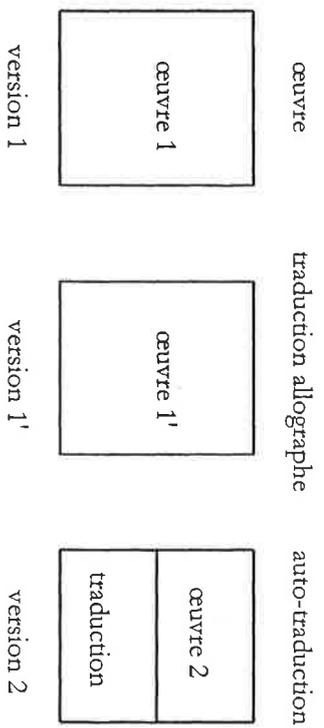
*Qui* devrait, d'après l'usage ordinaire, venir immédiatement après *voile* : *Et le voile qui couvrirait la nature est levé*. Mais en latin le relatif et l'antécédent peuvent souvent être séparés l'un de l'autre avec élégance, et cette sorte de *latinisme* est loin de choquer ici, attendu qu'il ne rompt pas absolument la liaison des idées, le mot *levé*, auquel se rattache *qui*, ne pouvant lui-même tenir plus fortement à *voile*. Et non-seulement il ne répugne point, il est même d'un très-bel effet, attendu qu'il sert à donner au vers du nombre, de la cadence, et un tour tout-à-fait poétique. <sup>16</sup>

Gérard Genette, reprenant Fontanier, étend le champ d'application du terme : il distingue en effet deux formes fondamentales de relations hypertextuelles, la transposition (à laquelle la traduction appartient) et l'imitation, allant jusqu'à parler de « mimotexte », celui-ci étant défini comme « tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes » (*Palimpsestes*, op. cit., p. 106). Il n'est donc pas à exclure que le texte auto-traduit participe de ces deux relations à la fois, ce qui rend d'autant plus difficile de localiser l'œuvre au travers de ses deux versions. Pour reprendre l'exemple précédent de *Molloy*, le passage « when I have less horror of trouble than today » est-il une traduction comportant une imitation au sens rhétorique de Fontanier, ou une (auto-)imitation au sens plus large que lui donne Gérard Genette dans la mesure où, partie intégrante du texte anglais (toute auto-traduction fait texte), il est l'expression du style de l'auteur dans cette langue ?

## 2.1.2. Aporie de la localisation de l'œuvre

Le fait que l'auto-traduction puisse dépasser le cadre de la « transposition stricte » qui est normalement le sien et prendre les autres formes (a priori toutes) de la logique palimpsestive peut, de par sa nature protéiforme, déboucher sur un aporie que l'on pourrait représenter de la manière suivante :

<sup>16</sup>Pierre FONTANIER, *ibid.*, p. 289.

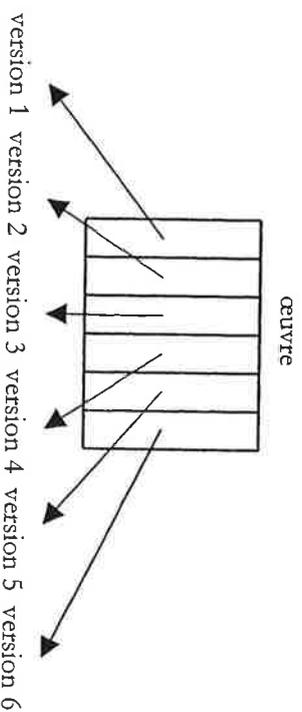


Une traduction allographe est censée conserver l'identité opérée primitive de l'œuvre, si bien que l'on peut dès lors considérer, toutes choses égales par ailleurs (c'est-à-dire au changement de langue près) que dans un cas comme dans l'autre nous avons affaire à la même œuvre. Il n'en va pas de même pour l'auto-traduction, notamment lorsqu'elle incorpore des changements qui dépassent le cadre de la traduction proprement dite : l'œuvre se modifie de telle sorte qu'on ne plus dire qu'elle réside *entièrement* dans l'original. Elle se prolonge alors dans le texte auto-traduit, à moins qu'elle ne s'abîme lorsque l'auteur juge utile d'introduire des coupures par rapport à l'œuvre originale. En partant de ces prémisses, on ne peut que conclure que l'œuvre définitive se trouve *à la fois* dans l'original et dans la traduction, ce que l'on pourrait mettre sous forme d'équation :

$$\text{œuvre totale} = \text{œuvre 1 (l'ensemble de l'original)} + \text{œuvre 2 (contenue dans l'auto-traduction)}$$

Une première façon d'interpréter cette équation amène à conclure que les versions existantes sont incomplètes d'une manière ou d'une autre (il existe un autre manière d'envisager la question, et qui sera examinée ultérieurement dans la section 2.2. *L'œuvre à versions*). Dans le cas, par exemple, où la version 2 constitue un accroissement de l'œuvre initiale, la version 1 est incomplète par rapport à cette deuxième version. À l'inverse, si la version 2 est écourtée par rapport à la version 1, elle est « moins » que l'œuvre initiale, et ne peut être comprise que par rapport au premier état de l'œuvre. La question est d'ailleurs beaucoup plus complexe, dans la mesure où, on s'en doute,

le schéma précédé n'inclut pas les autres (et très nombreuses) formes que peuvent revêtir les transformations de la réécriture traduisante. Comme d'autre part le nombre de versions de l'auteur n'est pas en principe limité (Brian T. Fitch incorpore dans son étude également les avant-textes que sont les brouillons, les corrections successives, etc.) la localisation de l'œuvre devient problématique, ce que l'on pourrait représenter de la manière suivante :



L'œuvre « totale » est donc la somme des versions, ce qui revient à dire — en poussant le raisonnement à l'extrême — qu'*aucune* version n'est véritablement autonome ni par conséquent, paradoxale des paradoxes, la version initiale. Mais dire que l'original n'est pas, à vraiment parler, une « œuvre » semble bien défer la logique la plus élémentaire : on se trouve amené alors à dire un chose et son contraire (l'œuvre initiale étant œuvre mais pas complètement : qu'est-ce qu'une œuvre « partiellement » œuvre ?), ce qui n'est pas une situation très confortable, comme le signale Brian T. Fitch :

We appear then to be facing a quandary. If a particular status can be attributed to the result of self-translation only through recourse to the genesis of the manuscripts, has such a distinction any real significance? It would be a much more satisfactory state of affairs if one could establish the existence of an *intrinsic* difference between ordinary translations and Beckett's second versions. However [...] in order to speak of an *intrinsic* difference in the constitution and functioning of the text, we would require an analytical tool that would allow for the rigorous comparison of two texts in different languages. Such a tool does not (yet ?), to my knowledge exist.<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., pp. 226-227.

On peut se demander si un « instrument d'analyse » permettant de comparer en toute rigueur deux textes composés dans des langues différentes fait à ce point défaut. Que le statut d'un texte auto-traduit ait une spécificité propre semble, en revanche, un point indiscutable. Il n'en va pas de même pour la conclusion suivante de Brian T. Fitch, qui ne peut qu'être sujette à controverse :

To take only one version of the work is to make a wholly arbitrary decision, for on what possible grounds would one take one rather than the other? To take the first is to fail to recognize that it was followed by another version; and to take the second is to fail to recognize that another version preceded it. In other words, both versions are, in themselves, *incomplete*.<sup>18</sup>

A l'incomplétude des versions est donc opposée la complétude de l'œuvre : l'œuvre semble en effet être définie par Brian T. Fitch comme ce qui par nature trouve son achèvement en soi et constitue par conséquent le point de repère absolu de la finitude. Les versions autototales étant considérées comme incomplètes, l'œuvre demande à être établie dans sa complétude (sinon il n'y a plus d'œuvre, celle-ci étant définie par rapport à ce trait qui lui est inhérent). Brian T. Fitch en vient à proposer, en parfaite cohérence avec son propos, à proposer une *fusion* — le terme n'est pas à prendre au sens métaphorique — des versions, seule en mesure de faire apparaître l'œuvre dans son intégralité. Brian T. Fitch donne un exemple concret des formes qu'une telle fusion est possible. Le texte qui sert de base à cette entreprise est un extrait de *Company* / *Compagnie* dont on ne donnera que le tout début à seules fins d'illustration :

<i>Company</i> E1 (1980)	<i>Compagnie</i> F2 (1980)
1. <i>The definitive text</i>	
You first saw the light in the room you most likely were conceived in. The big bow window looked west to the mountains. Mainly west. For being bow it looked also a little south and a little north. Necessarily. A little south to more mountain and a little north to foothill and plain.	Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu. Le grand bow-window donnait sur l'ouest et la montagne. Principalement sur l'ouest. Car étant bow il donnait aussi quelque peu sur le nord et sur le sud. Nécessairement. Quelque peu sur le sud avec de la montagne encore et quelque peu sur le nord où elle s'affaïssait sur la plaine. <sup>19</sup>

<sup>18</sup> FITCH, Brian T., *ibid.*, p. 227.

<sup>19</sup> Voir Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., pp. 197-198.

Les « textes définitifs » un fois mis côté à côté, plusieurs « explorations » (*ibid.*, p. 197) sont effectuées successivement, dont voici à chaque fois l'amorce, bon reflet de l'ensemble de la démarche qui occupe ainsi neuf pages entières :

2. <i>Both texts wholly merged with each other</i>	
You first saw the light in the room you most likely were conceived in. Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu. The big bow window looked west to the mountains. Le grand bow-window donnait sur l'ouest et la montagne. Mainly west. Principalement sur l'ouest.	
3a. <i>Alternation of the two texts without repetition: first version</i>	
You first saw the light in the room you most likely were conceived in. Le grand bow-window donnait sur l'ouest et la montagne. Mainly west. Car étant bow il donnait aussi quelque peu sur le nord et sur le sud. Necessarily. Quelque peu sur le sud avec de la montagne encore et quelque peu sur le nord où elle s'affaïssait sur la plaine.	
3b. <i>Alternation of the two texts without repetition: second version</i>	
Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu. The big bow window looked west to the mountains. Principalement sur l'ouest. For being bow it looked also a little south and a little north. Nécessairement. A little south to more mountain and a little north to foothill and plain. <sup>20</sup>	

Après avoir procédé à l'analyse de ces différents textes, dans leurs versions respectives puis sous forme croisée, Brian T. Fitch affirme qu'il est néanmoins difficile d'établir un « texte véritablement bilingue » et que chaque texte doit être traité au cas par cas (*ibid.*, p. 216). Si l'établissement d'un texte bilingue est une opération en elle-même problématique, cela n'est plus le cas si l'on se place à l'échelle de l'œuvre bilingue (« bilingual work »), dont l'existence ne doit pas faire de doute, à moins de douter de l'existence même de l'œuvre de Beckett, qui, jusqu'à preuve du contraire existe bien :

However, [...] to arrive at the conclusion that Beckett's bilingual works do not exist is to fly in the face of the facts of the matter. If their very existence were in doubt, how could I have conceived of the project of devising a methodology for their study in the first place?<sup>21</sup>

Certes. Mais il ne va pas de soi qu'un texte bilingue ainsi défini constitue « un nouveau système textuel », une nouvelle classe de

<sup>20</sup> Brian T. FITCH, *ibid.*, pp. 198-198, 201, 203.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 217.

textes proche d'une « nouveau genre littéraire » (ibid., p. 217). Il existe naturellement un obstacle théorique majeur : ces textes bilingues fusionnés, pourrait-on dire, n'existent que par l'intervention ordonnatrice de Brian T. Fitch. Le lecteur même le plus chevronné ne peut reconstruire ce texte croisé en ne disposant que de la version qu'en a laissé paraître l'auteur dans une langue donnée — et Samuel Beckett, à ce que l'on sache, n'a jamais émis l'opinion que le lecteur anglophone, par exemple, devait se munir de la version française correspondante sans laquelle sa lecture serait nécessairement fragmentaire, ni qu'il devrait procéder à l'entrecroisement des textes sous quelque forme que ce soit. Mais la nature si particulière des auto-traductions beckettiennes incite Brian T. Fitch à parvenir à la conclusion suivante :

Whatever the truth of the matter, if the two original texts are too similar to be considered separate works and yet too different for each to be substitutable for the other, they *have* to be brought together in some way so that they can form a unified and coherent aesthetic experience for their reader and for the critic. This much is certain — and imperative.<sup>22</sup>

C'est la même idée qui est reprise par Bruno Clément (qui en revanche ne prône pas que l'on procède à l'établissement du texte bilingue selon les principes exposés par Brian T. Fitch). La plupart des études comparatives, selon lui, se sont égarées parce qu'elles n'ont pas rapporté leurs analyses à l'ensemble de l'œuvre et n'ont pas su dégager la *fonction opérative* que jouaient les différences et les ressemblances existant d'une version à l'autre :

L'œuvre ne pouvait plus s'identifier ni à une version ni à l'autre; elle ne saurait non plus être « entre les deux », une sorte de « moyenne », car (toutes les lectures comparées des deux versions le prouvent) les parts pris ici et là sont bien souvent incompatibles; elle est seulement « ailleurs », chacun des deux textes qu'on a la possibilité de lire et d'interroger constituant une sorte d'ébauche, d'incarnation imparfaite d'une œuvre idéale que toute entrepris de matérialiser corromprait nécessairement.<sup>23</sup>

*Westward ho*, du fait qu'il n'en existe pas d'auto-traduction en français, donnerait ainsi l'impression d'être un texte « inachevé ». On se demande cependant si une telle interprétation, pour juste qu'elle

<sup>22</sup>Brian T. FITCH, ibid., pp. 228-229.

<sup>23</sup>Bruno CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., pp. 244-245.

soit, n'en demeure pas moins sur le plan des *effets* de l'œuvre plutôt que sur celui de sa genèse ou de son statut : ce n'est pas parce que Samuel Beckett s'est traduit lui-même de telle ou telle manière que la localisation de l'œuvre est intentionnellement différée dans le néant du jamais ici ni maintenant, par le mouvement de navette instauré entre une langue d'écriture et l'autre. C'est en réalité parce que la rhétorique générale de l'œuvre est bâtie toute entière sur le renversement de la rhétorique classique comme le montre l'étude de Bruno Clément que la traduction *semble* participer de la même logique : on ne voit pas en quoi l'impossibilité de localiser de manière rassurante l'œuvre est inscrite dans l'acte même de l'auto-traduction.

Cette impression est peut-être justifiée dans le cas de Samuel Beckett, mais il est difficile de ne pas considérer qu'il en va sensiblement de même pour Vladimir Nabokov : pourquoï, les mêmes causes produisant les mêmes effets, son œuvre auto-traduite ne serait-elle pas aussi difficile à localiser ? Dans le cas des études consacrées à Samuel Beckett il est souvent fait mention du problème épineux que pose l'existence pour la plupart des œuvres d'une première version dans une langue et d'une seconde version autoritaire dans l'autre. On le fait très rarement pour Vladimir Nabokov, alors que la question se pose tout particulièrement pour des œuvres comme *Langhler in the Dark*.

L'intention de l'auteur joue ici un rôle déterminant : ainsi que le fait remarquer Maurice Couturier (*Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 15), c'est Nabokov lui-même qui a fait savoir qu'il considérait la version anglaise de ses œuvres russes comme la *version définitive*. C'est en partant de ce principe qu'il estimait que les traductions (allographes) dans d'autres langues devaient être faites à partir de la version anglaise et non de la version *originale* en russe. Cela ne veut pas dire pour autant que l'aportie de la localisation soit un faux problème — en partant du principe que la dernière version est la version définitive et la seule à faire ne résoudre rien : *Lolita R2* deviendrait ainsi la version définitive de *Lolita E1*, faisant par conséquent plus autorité qu'elle, ce qui n'a pas grand sens. En prenant ensemble *Lolita R* et *Lolita E*, on n'a pas l'impression que la localisation de l'œuvre n'est nulle part : on a plutôt le sentiment d'avoir affaire à deux versants d'une même œuvre. Que la deuxième version comporte des précisions que la première ne contient pas est une constatation indéniable, mais il est non moins indéniable que l'au-

teur a souvent procédé à la révision de ses textes anglais, afin d'y apporter toutes sortes de transformations et de corrections, ainsi que le note Jane Grayson. Or *Lolita E* n'a pas été revu à la lumière des transformations opérées dans *Lolita R*. Si Nabokov ne se serait pas privé de le faire le cas échéant.

Procéder à l'établissement d'un texte bilingue en « croisant » les deux versions anglaise et russe n'aurait, semble-t-il, aucun sens et l'on voit mal Nabokov approuvant le procédé : quand il voulait croiser les langues ou les hypotextes, il le faisait lui-même, comme en témoigne l'exemple d'*Ada*, pour ne prendre que celui-là. Si son but avait été d'établir un texte, ou une œuvre bilingue au sens où l'entend Brian T. Fitch, il l'aurait fait. L'entrecroisement des langues et des textes est seulement un des procédés utilisés dans l'écriture, et à cet égard le fait d'attribuer une fonction opératoire au bilinguisme chez Beckett trouve sa contrepartie chez Nabokov. Mais cette fonction opératoire est mise au service du « projet d'écriture » de chacun des écrivains : de ce point de vue on retrouve bien « une poétique de l'égarement, du leurre » (Bruno Clément) chez Beckett comme chez Nabokov, mais sous des formes qui leur sont propres, ce qui explique sans doute en grande partie pourquoi le problème du statut du texte auto-traduit est abordé de manière si différente selon qu'il s'agit de l'un ou de l'autre. En élargissant ainsi la perspective, l'aporie de la localisation de l'œuvre n'apparaît plus ni comme prémisses ni comme aboutissement nécessaires.

### 2.1.3. Aporie du décentrement

Si l'on admet que la localisation de l'œuvre est impossible à établir, soit — pour simplifier — qu'elle soit partout (Brian T. Fitch), soit nulle part (Bruno Clément), chercher un centre est une entreprise vaine. Parler en l'occurrence de « décentrement » de la traduction n'a plus de sens, puisque l'on ne peut jamais concevoir par définition de décentrement que par rapport à un centre fixe. C'est pourquoi Brian T. Fitch estime inapplicable à l'auto-traduction cette notion clé de la théorie d'Henri Meschonnic : comment d'ailleurs un écrivain pourrait-il se « décentrer » par rapport à lui-même ? Voilà encore une raison de considérer que les conceptions d'Henri Meschonnic se rapportant au

traduire ne peuvent fournir d'instrument d'analyse adéquat pour l'auto-traduction (cf. Brian T. Fitch, op. cit., pp. 33-37). C'est une perspective semblable qu'adopte Bruno Clément (op. cit., pp. 248-9). Le propos est cependant plus nuancé que celui de Brian T. Fitch. Seule l'idée d'un décentrement de soi, ou pour se placer à l'échelle des textes, d'un décentrement d'une auto-traduction déjà texte de l'auteur, est remise en question. Comment un texte ayant valeur de second original, donc ayant même statut qu'un original, peut-il présenter un décentrement par rapport à l'œuvre initiale ? Mais le point essentiel est que le « décentrement » a déjà eu lieu *avant* que la « traduction proprement dite » ne soit effectuée — le décentrement est présent dès la première version de l'œuvre :

La notion de « décentrement textuel et culturel » trouve dans l'œuvre de Samuel Beckett un point d'application qu'on peut dire idéal : le projet d'abandonner la langue maternelle pour l'élaboration d'une œuvre littéraire constitue un exemple parfait de « décentrement » à la fois culturel et textuel, et ce dès la première version. Il est donc question, dans la seconde (on parle ici, bien entendu, des œuvres d'abord en français), de respecter ce « décentrement », ou d'en réaliser un qui en donne l'idée.<sup>24</sup>

Il est cependant parfois difficile de suivre le raisonnement de Bruno Clément, dans la mesure où, après avoir établi que l'on ne pouvait pas à proprement parler faire du décentrement une caractéristique de l'œuvre de Samuel Beckett, on le voit faire de celle-ci — quand même — un « exemple parfait de « décentrement » à la fois culturel et textuel » (mais dans d'autres termes que ceux de la théorie d'Henri Meschonnic, à moins de se contredire soi-même). D'ailleurs, cette forme particulière — et parfaite — de décentrement n'en est pas moins une « tâche impossible » du point de vue, semble-t-il, de la réception de l'œuvre. Qui plus est (ce qui tient davantage de l'antinomie que du paradoxe) ce décentrement de l'œuvre doit être rapporté à un « duplicité des textes » qui « à elle seule marque justement la place d'un centre absent ». Pour Brian T. Fitch il n'y avait pas de décentrement car le centre était à la fois dans l'original et la traduction, voire partout dans l'œuvre à travers toutes ses versions et ses avant-textes — pour Bruno Clément, il y a bien un certain décentrement, mais le centre est absent :

<sup>24</sup>CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités*, op. cit., p. 249.

Tâche impossible *a priori*, si du moins l'on se place du point de vue du lecteur de cette seconde version, qui jamais ne pourra percevoir, lisant de l'anglais écrit par un anglophone « natif », qu'il lit un texte « passé par » une langue d'exil. À quoi l'on voit clairement que d'un point de vue de traducteur les transcriptions de français en anglais et d'anglais en français n'ont pas le même statut (le « décentrement » des textes en français d'abord n'a rien à voir avec celui des textes en anglais d'abord); à quoi l'on voit encore, chacune des deux versions étant « décentrée », soit culturellement, soit textuellement, soit les deux, que le mot à mot de la traduction importe moins finalement que la duplicité des textes produits qui à elle seule marque justement la place d'un centre absent.<sup>25</sup>

En cherchant à tout prix à établir un centre de référence fixe les études critiques sur Samuel Beckett font par conséquent fausse route — son cas est en effet si particulier que les catégories traditionnelles demandent à être replacées dans une perspective qui lui soit propre :

La situation de Samuel Beckett est, selon ce point de vue, et dès lors le projet conçu de la première version, celle d'une traduction se refusant, bien évidemment, à « angliciser » le français (car l'anglais est depuis longtemps déjà, comme en témoigne la lettre à Axel Kaun, objet de suspicion, et destiné à être mis à mal), il choisit plutôt d'exprimer, dans une autre syntaxe que la sienne, son rapport critique à l'anglais; si la seconde version « anglicisait » la française, la première aurait alors été écrite pour rien (alors qu'elle a, selon toute apparence, été écrite pour cette seconde version même); c'est pourquoi dans sa seconde version Samuel Beckett est un traducteur un peu particulier qui sans « franciser » l'anglais qu'il produit le désanglicise malgré tout, montrant par là, plutôt que son respect pour l'œuvre étrangère (elle ne l'est pas), la distance que la syntaxe de la langue (elle réellement étrangère) lui a permis de prendre par rapport à la sienne propre.<sup>26</sup>

On pourrait représenter la problématique exposée dans ce passage à l'aide du schéma suivant :

Du français vers l'anglais	
Version 1: non anglicisée, le changement de langue étant l'instrument d'une écriture "sans style"	Version 2: non francisée désanglicisée par la méditation de la version 1

<sup>25</sup>CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 249.

<sup>26</sup>CLEMENT, Bruno, *ibid.*, pp. 249-250.

La première version en langue française est le lieu où prend corps le projet d'écriture beckettien d'écrire sans figures, de produire l'écriture « blanche » dont son œuvre a besoin. Elle n'est donc pas « anglicisée », puisqu'elle est justement une mise à distance de l'anglais, langue dans laquelle Samuel Beckett considère ne pas pouvoir produire les mêmes effets. La seconde version ne peut pas non plus être « anglicisée », car ce serait avoir écrit la première version « pour rien » : le changement de langue n'est pas un abandon de l'anglais, c'est la recherche d'une écriture qui a besoin pour apparaître de la distanciation que la syntaxe étrangère permet d'introduire par rapport à la sienne propre. Mais cette version n'est pas francisée pour autant, car il serait simpliste de réduire la question de l'écriture à celle de la langue : la distanciation que suppose l'écriture dans une langue étrangère a permis de faire apparaître une écriture blanche non seulement par rapport à l'anglais, mais aussi par rapport au français. La distanciation existe tout aussi bien dans la première que dans la deuxième version. Le français n'a été que l'instrument de la genèse de cette écriture distancée. Une fois cette voix propre trouvée, Samuel Beckett peut à nouveau écrire en anglais dans la même voix, soit au travers de la traduction, soit au travers de l'écriture directement en anglais, comme l'attestent des œuvres comme *Happy Days*, *Krapp's Last Tape* ou *Worstward Ho*. Le français a été le creuset du projet d'écriture beckettien, et l'anglais peut enfin être à nouveau utilisé pour écrire grâce à la médiation du français, ou plutôt au travers de la distanciation que celui-ci a permis.

La boucle est bouclée, et du même la question du décentrement nulle et non avenue, dans la mesure où elle se situe en amont de la traduction (elle réside dans, ou avant, la première version). L'œuvre beckettienne est donc une œuvre en perpétuel mouvement d'une version à l'autre, celle-ci annonçant celle-là, celle-là étant l'écho transformé de celle-ci, et les deux étant par conséquent consubstantielles l'une à l'autre. Ce n'est pas le décentrement (H. Meschonnic) qui est le terme adéquat pour décrire l'œuvre de Beckett mais l'éloignement, ou plutôt le fait de *différer* sans cesse. Pour Samuel Beckett il semble par conséquent que la traduction soit la mise en abyme de l'écriture : le mouvement de la traduction fait, par lui-même, figure au regard de l'œuvre entière, fondée sur l'écart, le différé, ce « loin de là », la traduction comme écho de l'attente, le dédoublement comme une des formes de la « duplicité » de l'œuvre :

L'entreprise, devenue systématique dès le début des années cinquante, de donner de chaque œuvre produite deux versions finit par rejoindre, sinon par définir, sinon par fonder, le mouvement général, celui d'une progression par retour sur le pas précédent suivi d'un redépart. Cette coïncidence suffit, à elle toute seule, à relativiser la réussite du projet d'écriture sans style, puisque ce mouvement est précisément celui qui fonde la rhétorique beckettienne. la rhétorique, dans ce cas exceptionnel, déborde largement le cadre qui est habituellement le sien, celui d'un livre. Parce qu'elle est bilingue, cette œuvre ne peut être envisagée que dans sa globalité, et c'est en elle que peut finalement s'apercevoir ce que le bilinguisme se proposait précisément de suspendre : le style.<sup>27</sup>

C'est par conséquent dans un cadre plus vaste que celui de la seule rhétorique que l'auto-traduction doit être replacée : au niveau poétique de la transtextualité.

## 2.2. L'Œuvre à versions auto-traduites

Toutes les transformations hypertextuelles que décrit Gérard Genette dans *Palimpsestes* (op. cit.) sont permises à l'auteur, contrairement au traducteur allographe. Ni l'apport de la localisation ni l'apport du décentrement n'apparaissent alors comme des données fondamentales : les « œuvres à versions » sont en effet chose courante en littérature, et il n'est pas interdit de croire que loin de constituer un cas unique, l'œuvre de Samuel Beckett, comme celle de Nabokov, relèvent de la même logique d'ensemble. Cette logique a néanmoins sa spécificité, qu'il s'agit maintenant d'aborder.

### 2.2.1. Pluralité des versions et unicité de l'œuvre

Brian T. Fitch intitule le quatrième chapitre de son étude (op. cit., pp. 38 ff) « One Work Two Texts », et ce parallèle établi entre l'œuvre et ses versions ne doit pas se lire comme une simple description d'un état de fait : ce qui est ainsi souligné, c'est le

<sup>27</sup>CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité*, op. cit., p. 253.

problème théorique fondamental que fait surgir l'existence d'une œuvre à travers plusieurs versions de statut équivalent, puisque produites par le même auteur. C'est du même considérer la question du point de vue ontologique : « Notre première question est donc, en termes d'école, celle du statut dit « ontologique » des œuvres d'art — en termes plus simples, de leur, ou plutôt sans doute de leur, « mode(s) d'existence ».<sup>28</sup> C'est un sujet extrêmement complexe, que Gérard Genette préfère aborder sous l'angle fonctionnel (ce qu'il appelle « l'ontologie restreinte ») afin de : « laisser le plus possible hors de l'« ontologique » (« Qu'est-ce que c'est ? ») ce qu'[il] considère comme fonctionnel (c'est-à-dire « A quoi ça sert ? » ou « Comment ça marche ? ») » (Ibid., p. 13). C'est de cette manière également que Brian T. Fitch envisage la question, puisqu'il cherche à définir le « mode d'existence » de l'œuvre à travers l'effet produit sur le lecteur par les différentes versions existantes.<sup>29</sup>

Mais mettre ainsi l'accent sur la lecture c'est du même coup partir — « ontologiquement » — des versions pour aboutir à l'œuvre (ce qui présuppose résolue la notion d'œuvre et son « fonctionnement »), et seulement à une œuvre, celle de Beckett, présentée comme irréductible à toute autre sous l'aspect de son statut bilingue. Comme les versions sont considérées comme radicalement différentes l'une de l'autre, la question de l'établissement de l'œuvre se pose à la fois en termes de choix *exclusif* entre tel ou tel « texte » (toute œuvre doit avoir un « centre ») et de choix *inclusif* (toutes les versions étant auctoriales, elles font texte, autrement dit œuvre), ce qui débouche sur l'apport de la localisation ou du décentrement. La lecture de l'œuvre auto-traduite est une donnée naturellement fondamentale, mais c'est également vrai de tout texte, traduit ou non.<sup>30</sup> Autrement dit, la question de la lecture se situe en aval et non en amont, puisqu'elle présuppose une certaine conception du fonctionnement des œuvres. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, il se pourrait que Brian T. Fitch confonde les deux modes d'existence que sont l'immanence et la transcendance, en voulant à tout prix trouver un texte de référence pour la localisation l'œuvre. Confusion d'ailleurs fréquente, source de

<sup>28</sup>GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op. cit., p. 12.

<sup>29</sup>Voir Brian T. FITCH, *Beckett and Babel*, op. cit., pp. 61-62.

<sup>30</sup>Voir Revue « Palimpsestes », N°9, *La lecture du texte traduit*, éd. Michel MOREL, publié avec le concours de l'Université Nancy II, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

nombresuses « impasses théoriques » (G. Genette, op.cit., p. 17).

Le terme de « transcendance » n'est pas à prendre dans son sens philosophique, mais dans son sens étymologique : « transcender, c'est franchir une limite, déborder une enceinte; nous le verrons plus loin, l'œuvre en transcendance est un peu comme un fleuve sorti de son lit, et qui, bien ou mal, n'en agit que davantage » (Ibid., note infrapaginale 16 p. 17). Tout se passerait par conséquent comme si Brian T. Fitch, après avoir contribué au travers de toute son étude à bien mettre en lumière la transcendance de l'œuvre beckettienne, s'efforçait dans un deuxième temps de ramener celle-ci dans le cadre d'un immanence sans transcendance, tentative par avance vouée à l'échec : on peut au contraire considérer que l'œuvre auto-traduite (beckettienne, nabokovienne ou de tout autre auteur) est une « œuvre à immanences plurielles », car elle « immane non en un objet [...], mais en plusieurs, non identiques et concurrents » (ibid., pp. 185-186). Ce faisant, on peut alors sortir du dilemme si souvent évoqué dans les études portant sur Samuel Beckett, comme le rappelle Joseph Long :

*Company* nous place devant un dilemme : d'un côté, le texte de l'auteur, rédigé en anglais, de l'autre, ce deuxième texte de l'auteur, *Company*, rédigé en français. L'éditeur français fausse le problème en parlant de traduction: « Traduit de l'anglais par l'auteur » (p. 89). Comme si, son œuvre finie, par jalousie ou méfiance, Beckett s'était imposé un travail de traducteur littéraire. L'éditeur anglais laisse entrevoir une situation plus complexe, puisqu'on lit sur la jaquette — support fragile et destiné à disparaître — que le texte de *Company*, rédigé en anglais, « has already been translated into French by the author and revised in the light of the French text ». Le texte français publié par les Editions de Minuit n'est donc pas dérivé du texte anglais publié par Calder : au contraire, celui-ci a été révisé à la lumière de celui-là. le dilemme est plus sérieux qu'on ne pourrait le penser au départ. Il n'y a plus qu'à se plonger dans les manuscrits et faire l'archéologie de l'œuvre. Mais le problème de fond reste intact: quelle est cette œuvre ? Où est-elle? Flotte-t-elle pour ainsi dire dans l'abstrait, ectoplasmique à l'état prélinguistique, pour se manifester en quelque sorte dans deux textes, l'un anglais, l'autre français ? Ou faut-il croire avec Brian T. Fitch, que l'œuvre beckettienne est essentiellement bilingue, constituée de deux textes et de deux univers fictionnels ?<sup>31</sup>

<sup>31</sup>Joseph LONG, « Beckett et *Company* », in Revue « Palimpsestes », N°9, *La lecture du texte traduit*, op. cit., p. 135.

Si l'on estime que l'œuvre auto-traduite beckettienne se situe à la fois dans l'original et la traduction auctoriale — sans que cela débouche sur aucune impasse théorique — on peut dès lors prendre en considération chacune des versions pour elles-mêmes, en fonction des « effets textuels » (J. Long) qu'elles recèlent, parfois les mêmes d'une version à l'autre, parfois différents, sans que l'unicité de l'œuvre soit en aucune manière compromise.

### 2.2.2. Versions unilingues et versions bilingues

On pourra objecter que la problématique n'est pas la même selon que l'on se place du côté des versions existant dans une seule langue ou dans plusieurs. L'œuvre analysée par Joseph Long peut à ce titre servir d'illustration. Quatre cas de figure sont en effet à envisager : la première version de l'œuvre, ou *Company E1*; la traduction auctoriale correspondante non révisée (dont nous ne disposons, semble-t-il pas), appelons-la *Company F1*; la version française définitive, ou *Company F2*, comportant des différences notables par rapport à l'original, sinon l'auteur n'aurait naturellement pas révisé l'original anglais comme le signale la jaquette ; enfin la version définitive anglaise *Company E3* comportant ces révisions effectuées « à la lumière du texte français ». L'identité opérée n'est pas compromise par les changements apportés par l'auteur d'une version à une autre : ce qui importe avant tout étant justement la « source auctoriale » (G. Genette), et non le texte par lui-même. Une fois le dilemme du statut du texte ainsi résolu, Les différentes versions et les relations qui les unissent peuvent être représentées de la manière suivante :

ŒUVRE	
VERSANT ANGLAIS	VERSANT FRANÇAIS
( <i>Company E1</i> = original) <sup>32</sup> →	(( <i>Company F1</i> = traduction non révisée correspondante) <sup>33</sup> ↓
<i>Company E3</i> = version anglaise définitive révisée à partir de la version française	<i>Company F2</i> = traduction auctoriale publiée ←

<sup>32</sup>Les parenthèses signalent que la version E1 a été supplantée par la version E3.

<sup>33</sup>Les doubles parenthèses signalent que l'on ne dispose pas de cette version et qu'elle est par conséquent imaginée pour les besoins de l'analyse.

Poser la question de savoir laquelle de ces versions doit servir de référence pour la localisation de l'œuvre ne pose de problème insurmontable que si l'on part du principe qu'il ne doit en exister qu'une et qu'une seule, ou que l'on doit reconstruire, par recoupements entre les différentes version, un texte qui serve en quelque sorte de « dénominateur commun » au centre invariant de l'œuvre. Si l'on se place du point de vue de l'œuvre à immanences plurielles », plusieurs observations peuvent être faites. La première, c'est que le rapport entre E1 et E3 n'est pas le même qu'entre F2 et E3 : la version E3 vient supplanter la version E1, ce qui n'est évidemment pas le cas de E3 par rapport à F2 (si E3 était destiné à supplanter F2, il n'existerait plus de versions de l'œuvre en français). E3 est avant tout un remaniement de l'œuvre (même si en partie elle incorpore une traduction des révisions incluses dans F2), F2 avant tout une (auto-)traduction (même si elle inclut des révisions par rapport à l'original E1). Cette distinction est effectivement primordiale, mais elle ne se réduit pas à la distinction entre versions dans une seule langue (cas général de la « révision ») et versions en plusieurs langues (cas général de la « traduction »). On peut très bien trouver le cas de versions « unilingues » qui ne sont pas destinées à se substituer aux autres versions existantes. En littérature on peut en effet fort bien trouver des versions différentes d'une même œuvre que l'auteur destine à plusieurs fonctions<sup>34</sup>.

De ce point de vue, la version *Company E1* n'est pas en concurrence avec la version *Company F2*, pas plus que celle-ci avec la version *Company E3*. L'original E1 n'est pas supplanté par la traduction F2, mais par la version E3 qui incorpore des transformations apparues lors de la traduction de F2, ce qui est tout à fait différent. Il n'y a par conséquent aucun paradoxe à ce que l'on se trouve en présence de trois versions E1, F2, et E3 de la même œuvre. Le fait que E3 supplante E1 relève d'un autre phénomène qui constitue une pratique on ne peut plus courante en littérature et qu'il est d'usage d'appeler le « remaniement » (terme que l'on a déjà vu employé par Jane Grayson pour caractériser les deux grandes classes d'œuvres auto-traduites de Nabokov que sont les remaniements « mineurs » et « majeurs »). L'intention de l'auteur est à cet égard diamétralement

opposée de celle du cas de figure précédent, puisqu'il s'agit d'une visée clairement « substitutive ». Plusieurs cas sont à considérer. Il y a d'abord la question de l'existence de versions successives dont le seul but est d'apporter des corrections mineures « qui ressortissent le plus souvent à la rectification tacite de coquilles ou de bévues » (G. Genette, *Ibid.*, p. 208). Le nombre d'éditions successives comportant ce genre de retouches est parfois considérable, mais c'est la « dernière intention autoritaire » qu'il faut alors prendre en compte : les autres versions précédemment révisées par l'auteur sont du même coup périmées et seule la « version définitive » doit être prise pour référence.

Il en va tout autrement en cas de remaniement « majeur », c'est-à-dire de « ramaniement d'ensemble, stylistique et/ou thématique, déterminant ainsi l'avènement de ce qu'il faut bien appeler alors une nouvelle version » (*Ibid.*, p. 209). Gérard Genette mentionne ainsi *Le Cid*, *La Vie de Ranée*, *Justin*, *Manon Lescaut*, *Nadja*, *Les Voyageurs de l'Impériale*, *L'Espoir*, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, et ajoute :

Je m'en voudrais de ne pas clore cette sélection toute arbitraire sur *Thomas l'obscure* (1941), dont la réédition de 1950, également chez Gallimard, s'orne d'un avertissement à l'ambiguïté véritablement typique: « Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'obscure*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente édition n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire. » Traduction sans surprise pour qui m'aura suivi jusqu'ici : une œuvre peut avoir plusieurs textes.<sup>35</sup>

Dans le cas de *Company E1* et de *Company E3* il s'agit donc de deux versions dont l'une vient supplanter l'autre du fait de l'intention de l'auteur, ce qui n'a rien de surprenant. Il ne faut pas non plus être surpris du cas inverse, car une même œuvre peut se décliner sous plusieurs versions sans que cela tire à conséquence pour l'unicité de l'œuvre. Un cas tout à fait révélateur à cet égard chez Nabokov est celui, déjà mentionné, de *Kamera Obskura* dont les rapports entre les différentes versions peuvent être représentés de la manière suivante :

<sup>34</sup>Voir Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 200.

<sup>35</sup>GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, op. cit. pp. 210-11.

VERSANT RUSSE	VERSANT ANGLAIS
<i>Kamera Obskura</i> R1 (1932) = original	<i>Camera Obscura</i> E2 (1936) Winifred Roy / Nabokov ? ↓
↓	<i>Laughter in the Dark</i> E3 (1938-rev. 1961-9) Traduction révisante composée à partir de R1 et E2. ↓
<i>Chambre obscure</i> , trad. Doussia Ergaz, 1934	Rare dans la nuit, trad. Christine Raguet-Bouvard, 1992

La part prise par Nabokov dans la première traduction effectuée par Winifred Roy est difficile à déterminer. Cette version comporte en effet certains changements structurels par rapport à l'original dont on peut croire qu'ils émanent de l'auteur. Elle est par ailleurs assez proche de l'original. Mais le résultat final apparaît désastreux aux yeux de Vladimir Nabokov. La version E2 va donc être définitivement supplantée par l'apparition de *Laughter in the Dark*, malgré le fait que cette dernière incorpore certaines des transformations apportées par Winifred Roy :

Du reste, même si Nabokov a éreinté la traduction de Winifred Roy, sa lecture n'a pas eu pour effet de rejeter cet énoncé dans sa totalité: elle a été sélective puisqu'il a su garder certaines des modifications que la traductrice avait puis la liberté d'imposer à l'original. Malgré tout, cette lecture critique a eu pour effet de faire disparaître à jamais le texte de Winifred Roy du marché et de le conduire ainsi à la mort, faute de lecteurs.<sup>36</sup>

La version de Winifred Roy disparaît en tant que telle, mais subsiste en tant qu'hypotexte de *Laughter in the Dark* pour une part non négligeable comme on s'en aperçoit immédiatement en consultant la photocopie des révisions manuscrites effectuées par Nabokov directement sur le texte de l'édition de la traduction de Winifred Roy<sup>37</sup>. On peut en donner ici un exemple — les révisions auctoriales figurent en italique (il s'agit de la première phrase du troisième chapitre du roman) s'il s'agit d'ajouts ou de reformulations, en gras s'il s'agit de substitutions, et les passages supprimés dans E2 ont été barrés pour la circonstance :

<sup>36</sup>Christine RAGUET-BOUVART, « Vladimir Nabokov: *Camera Obscura* et *Laughter in the Dark*, ou la confusion des textes » in Revue « Palimpsestes », N°9, *La Lettre du texte traduit*, op. cit., p. 126. Voir aussi Jane GRAYSON, op. cit., p. 29.

<sup>37</sup>Ce document a été fourni par Christine Raguet-Bouvard à l'occasion du Colloque sur *La Lecture du texte traduit* qui s'est tenu à Nancy les 4 et 5 juin 1993.

E2 (Winifred Roy)	E3 (Vladimir Nabokov)
Her name was <b>Magda</b> Peters and she was <del>th</del> <del>fact</del> <del>only</del> <del>eighteen</del> <del>years</del> <del>of</del> <del>age</del> . Her father was a porter, a disabled soldier, whose hair <del>was</del> <del>already</del> <del>turning</del> grey; his head jerked unceasingly, and he fell into a violent passion on the slightest provocation. Her mother was still young, but in weak health — a coarse, cold-hearted woman, whose hand was constantly raised to stroke. Her head was <b>always</b> tied up in a handkerchief to keep the dust from her hair while she was working, but after her great Saturday clean-up — which was mainly effected with a vacuum-cleaner ingeniously connected to the lift — she dressed herself up and sallied forth to pay visits. She was unpopular with the tenants on account of her arrogance and her <b>brusque</b> way of asking any one <del>who came in</del> to wipe his or her feet on the mat.	She was called <b>Margot</b> Peters. Her father was a <b>houseporter</b> who had been badly shellshocked during the war; his grey hair jerked unceasingly as if in constant confirmation of grievance and war, and he fell into a violent passion on the slightest provocation. Her mother was still youngish, but rather battered too — a coarse <b>callous</b> woman whose red palm was a perfect cornucopia of blows. Her head was <b>generally</b> tied up in a kerchief to keep the dust from her hair during work, but after her great Saturday clean-up — which was <b>mainly</b> effected by means of a vacuum cleaner ingeniously connected to the lift — she dressed herself up and sallied forth to pay visits. She was unpopular with the tenants on account of her <b>insolence</b> and the vicious way she had of <b>ordering</b> people to wipe their feet on the mat. <i>The Staircase was the main vital of her existence — not as a symbol of glorious attention, but as a thing to be kept nicely polished, so that her worst nightmare (after too generous a helping of potatoes and sauerkraut) was a flight of white steps with the black trace of a boot first right, then left, then right again and so on — up to the top landing. A poor woman indeed and no object for derision.</i> <sup>38</sup>

L'existence de deux versions telles que *Kamera Obskura* et *Laughter in the Dark* peut poser un problème quand il s'agit d'effectuer la traduction en français de l'œuvre. Faut-il conserver la traduction existante effectuée à partir de l'original russe, ou à partir du second original (?) anglais. C'est la question que pose Christine Raguet-Bouvard au sujet de sa traduction de *Laughter in the Dark* :

[E]n France [...], depuis 1934 et jusqu'à 1992, la seule traduction existante était la traduction de Doussia Ergaz du texte russe, comme si celui-ci était l'unique texte reconnu, et qu'il parût

<sup>38</sup>Christine RAGUET-BOUVART, « Vladimir Nabokov: *Camera Obscura* et *Laughter in the Dark*, ou la confusion des textes » in Revue « Palimpsestes », N°9, op. cit., « Textes de référence », p. 49.

parfaitement inutile d'en traduire une version anglaise qui aurait été écrite à l'identique. Du reste, mon honnêteté de traductrice aurait été immédiatement mise en cause, car pourquoi accepter de retraduire un texte déjà traduit dont tout le monde s'accorde à reconnaître la qualité ? De plus quel intérêt aurais-je eu à traduire une traduction, si j'avais conçu le texte russe comme l'original ? Il n'empêche qu'aucune querelle n'est valide puisque le texte russe fut un jour traduit en anglais, et qu'à cette traduction fut substituée un nouveau texte anglais qui, en dépit de certaines allégations de Nabokov, ne peut être considéré comme la traduction de *Kamena Obshchina* mais doit être lue comme une re-création en anglais.<sup>39</sup>

La situation actuelle des traductions de l'œuvre en français est à cet égard très intéressante : les deux états de l'œuvre peuvent être comparés, alors qu'une telle comparaison est impossible en anglais où seule la seconde version est déclarée définitive par l'auteur — ce qui a pour corollaire d'imposer la traduction de l'œuvre à partir de la traduction auctoriale (qui comporte une part de re-création interdite en principe à toute traduction doxale) en anglais et non à partir de l'original russe. Mais on peut aller plus loin : si l'on considère les versions existantes d'autres œuvres telles que celles énumérées par Gérard Genette à l'intérieur d'une même littérature, les mêmes constatations quand aux effets de lecture pourraient être faites lorsqu'elles incorporent — ce qui est éminemment le cas de *Langobiter in the Dark* par rapport à *Kamena Obshchina* — des remaniements majeurs effectués au cours de leur auto-traduction.

On pourrait à cet égard établir une distinction entre Samuel Beckett et Vladimir Nabokov : pour ce dernier, la traduction est, semble-t-il, avant tout un instrument (« instrument d'une fonction » dirait Bruno Clément) au regard de l'œuvre à venir au travers d'elle. Il n'y a pas de mouvement de navette, la traduction parachève le texte original, ce qui fait dire à l'auteur que la traduction anglaise doit, en règle générale, valoir comme version définitive de l'œuvre au lieu de se contenter de l'investir de son auctorialité. Pour Samuel Beckett il se peut que la faculté de disposer d'une version dans chacune des deux langues d'écriture soit un élément inséparable de l'écriture même, un jeu consciemment orchestré d'une manière tout à fait particulière, et effectivement, semble-t-il, à cet égard unique :

On peut noter, après d'autres, le privilège très neuf de Beckett, de contrôler une œuvre bilingue où il est libre de considérer la version française et la version anglaise de ses ouvrages comme des variantes l'une de l'autre, et d'appuyer différemment sur les touches.<sup>40</sup>

C'est une constatation effectivement récurrente dans les études consacrées à cet auteur, et l'on doit s'interroger sur les conditions qui ont permis à ce « privilège très neuf » d'apparaître. Il semble bien qu'il faille à nouveau remonter à l'émergence du « Je » français au sein de l'œuvre, c'est-à-dire à la trilogie (Voir M. Edwards, *ibid.*, pp. 114-5). C'est donc dans la manière dont Beckett semble jouer des différentes variantes de ses œuvres comme des touches d'un instrument qui explique la fréquence des études qui ont trait à leurs échos mutuels.

D'une version à l'autre on peut ainsi faire apparaître des différences qui à première lecture apparaissent minimes et qui, au bout d'une compte prennent un valeur particulière au regard de l'œuvre et de sa lecture. Mais ce jeu sur les variations que rend possible le bilinguisme d'écriture au travers de la traduction participe d'une problématique plus vaste, commune à toutes les versions auctoriales d'une même œuvre, quelles que soient la ou les langues considérées.

### 2.2.3. Autres travages ou l'entrecroisement des textes

L'œuvre la plus remaniée par Vladimir Nabokov est, sans conteste, *Autres rivages* : « Of all Nabokov's production the Autobiography has undergone the most systematic reworking »<sup>41</sup>. Il faut donner au terme de « remaniement » la plus large extension, car les opérations effectuées semblent pour ainsi dire récapituler toutes les aspects que peut revêtir l'auto-hypertextualité, tant sur le plan de la « transformation » que de l'« imitation » (G. Genette). *Autres rivages* se décline en effet dans trois langues, puisqu'elle intègre la seule œuvre en prose que Nabokov a écrit en français, à savoir la nouvelle *Mademoiselle O* et qui, fait notable, est à la source de la constitution des autres épisodes qui s'allieront les uns aux autres pour former un tout.

<sup>39</sup>Michael EDWARDS, *Eloge de l'attente. T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris : Belin, 1996, p. 82.

<sup>41</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 139.

Nabokov souligne des les premières lignes de sa « Préface » à la version définitive la part d'auto-hypertextualité que comporte son autobiographie :

The present work is a systematically correlated assemblage of personal recollections ranging geographically from St Petersburg to St Nazaire, and covering thirty-seven years, from August 1903 to May 1940, with only a few sallies into later time-space. The essay that initiated the series corresponds to what is now Chapter Five. I wrote it in French, under the title 'Mademoiselle O', thirty years ago in Paris, where Jean Paulhan published it in the second issue of *Mesures*, 1936.<sup>42</sup>

Parue en français en 1936, la nouvelle *Mademoiselle O* doit donc être traduite en anglais pour être incorporée à la première version de l'autobiographie intitulée *Conclusive Evidence* (1951), ce qui à son tour a entraîné de nouvelles transformations. On dispose ainsi du texte original sous forme de nouvelle en français et de traduction (en collaboration) en anglais et présenté ainsi dans le recueil *Nabokov's Dogen* par l'auteur :

'Mademoiselle O' was originally written in French and was first published in the review *Mesures*, Paris, 1939 [sic]. It was translated into English with the kind assistance of the late Miss Hilda Ward, and came out in the *Atlantic Monthly* and in the 'Nine Stories'. A slightly different version, with stricter adherence to autobiographical truth, appeared as 'Chapter Five' in my memoir *Conclusive Evidence*, Harper & Brothers, New York, 1951 (also published in England as *Speak, Memory*, by Victor Gollancz, 1952), and a final text is in a new, revised, enlarged, and illustrated edition of *Speak, Memory* brought out in 1967 by G.P. Putnam's Sons, New York, and Weidenfeld & Nicolson, London.<sup>43</sup>

Une fois traduite en anglais, la nouvelle *Mademoiselle O* devient un hypotexte transformé au sein de deux versions successives de l'autobiographie comme le signale dans cette notice bibliographique l'auteur. Il existe par conséquent au moins trois versions de l'œuvre : une en français, deux en anglais. Ce que cette notice ne dit pas, c'est qu'il existe une quatrième version de ce texte, car *Speak, Memory* (1967)

<sup>42</sup>Vladimir NABOKOV, *Speak Memory. An Autobiography Revisited*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1988, p. 7.

<sup>43</sup>Vladimir NABOKOV, *Nabokov's Dogen*, Harmondsworth (UK): Penguin Books Ltd, 1960, p. 175.

ne dérive pas directement de *Conclusive Evidence* (1951), car entre ces deux versions il faut intercaler la traduction en russe de l'œuvre réalisée par l'auteur lui-même et intitulée *Drygii berzga*, c'est-à-dire ce que le titre de l'édition française rend littéralement par *Autres rivières*, traduction qui peut plonger le lecteur dans une certaine perplexité s'il ignore l'existence de la version russe et de la signification de son titre. L'auteur la signale dans sa « Préface » tout d'abord comme une traduction parmi d'autres :

Its translations are : Russian, by the author (*Drygii Berzga*, The Chekhov Publishing House, N.Y., 1954), French, by Yvonne Davet (*Autres Rivières*, Gallimard, 1961), Italian, by Bruno Oddera (*Parla, Riconda*, Mondadori, 1962), Spanish, by Jaime Piñero González (*Habla, memoria 1*, 1963), and German, by Dieter E. Zimmer (Rowohlt, 1964). This exhausts the necessary amount of bibliographical information, which jittery critics who were annoyed by the note at the end of *Nabokov's Dogen* will be, I hope, hypnotized into accepting at the beginning of the present work.<sup>44</sup>

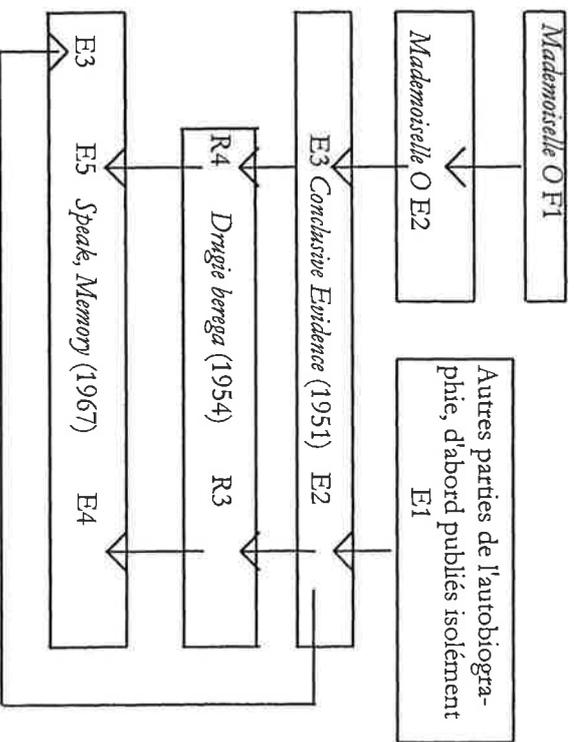
Mais cette traduction fait bientôt l'objet d'un commentaire où l'on apprend non seulement quelle diffère sensiblement de l'original anglais, mais que les transformations introduites sont telles qu'elles ont été en partie incorporées à la dernière version anglaise *Speak, Memory* (1967) :

In the summer of 1953, at a ranch near Portal, Arizona, at a rented house in Ashland, Oregon, and at various motels in the West and Midwest, I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Prig*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian. [...] I revised many passages [...]. For the present, final edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian.<sup>45</sup>

On voit par conséquent s'établir entre les versions successives des relations extrêmement variées se déployant sur pas moins de trois langues différentes. Les rapports entre les différents états de l'œuvre sont d'une telle complexité qu'ils demandent pour plus de clarté à être représentés de la manière suivante :

<sup>44</sup>Vladimir NABOKOV, *Speak Memory*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>45</sup>Vladimir NABOKOV, *ibid.* 8-9.



L'entrecroisement des textes est impressionnant, non seulement par l'ampleur de ses ramifications, mais également par les problèmes liés aux changements de langue d'écriture — le cas de *Mademoiselle O* étant à cet égard unique dans l'œuvre de Nabokov : la nouvelle passe du français à l'anglais, puis de l'anglais au russe, enfin du russe à l'anglais. Ceux qui pensent que la virtuosité de Vladimir Nabokov a dû rendre ces passages d'une langue à l'autre d'une facilité déconcertante en seront à nouveau pour leurs frais. L'auteur tient en effet à souligner la difficulté extrême que représente l'entreprise :

This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before.<sup>46</sup>

Affirmer ainsi qu'il n'a été accordé jusqu'ici « à aucun être humain » de mener à bien cette « tâche diabolique » confine

<sup>46</sup>Vladimir NABOKOV, *Speak Memory*, op. cit., p. 10.

dangereusement à l'hyperbole, mais la singularité de l'autobiographie est en tout cas manifeste au regard des autres textes auto-traduits de Nabokov : *Drygie berzga* est la seule œuvre traduite de l'anglais à avoir été retraduite en anglais. La chronologie des « re-versions » est également importante : *Drygie berzga* est la seule utilisation « active » du russe après l'abandon de cette langue en 1939 — la suivante, et dernière, étant également une autre traduction, à savoir *Lolita*. *Drygie berzga* paraît en 1954, ce qui fait de cette version le seul exemple d'auto-traduction précédant la grande période des auto-traductions effectuées dans l'autre sens vers anglais (1959-1972) et, qui plus est, au moment où s'échafaude la théorie de la traduction littéraliste nabokovienne qui trouve son aboutissement dans *Eugène Onéguine* en 1957.

A l'inverse, *Speak Memory* (1967) appartient à la période suivante, et prend naturellement place parmi les auto-traductions anglaises, et plus précisément, parmi celles qui n'ont pas été traduites en collaboration (ce qui est l'exception plutôt que la règle). Il faut donc s'attendre à ce que l'autobiographie soit une bonne illustration en acte de la problématique de l'auto-traduction telle qu'elle se manifeste chez Nabokov, d'autant que les textes qui la constituent au travers de ses différentes versions et re-versions s'étalent dans le temps de 1936 à 1967, sans compter avec le contenu proprement autobiographique lui-même. *Drygie berzga* demande enfin à être mis en parallèle avec la seule autre occasion d'utiliser activement le russe après *Ulimia Tinklé*, à savoir *Lolita* R.

On pourrait objecter qu'*Autres ruzzger* — on peut noter au passage que le titre français est particulièrement apte à souligner l'hypermaturité de l'ouvrage, puisqu'il donne à la re-version anglaise le titre de la re-version russe, et souligne ainsi leur parenté — n'est pas à mettre sur le même plan qu'une œuvre de fiction. Mais dans le cas présent, il semble bien qu'il faille passer outre :

Ceci va être une nouvelle espèce d'autobiographie, ou plutôt un nouvel hybride entre autobiographie et roman. Il sera affilié à celui-ci par le fait qu'il possédera une intrigue bien définie. Plusieurs strates de passé personnel constitueront pour ainsi dire les rives entre lesquelles coulera un torrent d'aventures physiques et mentales.<sup>47</sup>

<sup>47</sup>Traduit par Maurice COUTURIER, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, op. cit., p. 362.

La frontière entre les deux domaines est donc souvent, sinon toujours, impossible à tracer comme le montre ainsi Maurice Couturier :

Dans ce livre [l'autobiographie] éminemment poétique, Tamara est le nom que donne Nabokov à son premier amour, « un nom ayant même couleur que son nom véritable ». [...] On remarque que l'écriture de Nabokov est pratiquement la même pour parler de cette jeune fille qu'il a réellement aimée que pour décrire toutes ses nymphettes dans ses romans. Andrew Field avait révélé que cette jeune fille s'appelait Valentina Shulgina; Brian Boyd corrige et complète en nous apprenant que son vrai nom était Valentina Evgenievna Shulgina et que Nabokov l'appelait toujours « Lyussya ». Dans son autobiographie, il avait donc déjà commencé à fictionaliser ce personnage en lui donnant un nom poétique emprunté à Lermontov.<sup>48</sup>

Un autre aspect essentiel a trait à la langue dans laquelle les versions de l'autobiographie s'écrivent. On pense à la formule de Michael Edwards à propos de l'œuvre française de Samuel Beckett partagée entre les signifiés irlandais et les signifiants français. Dans le cas de *Conclusive Evidence*, on se trouve en présence d'un partage analogue entre signifiés russes et signifiants anglais déterminant le contenu de l'œuvre. *Drygij berega* de ce point de vue permet de rétablir une congruence entre signifiés et signifiants (qui n'est cependant pas totale, puisqu'elle est par définition médiatisée au travers de la première version par les signifiants anglais, *Drygij berega* étant une re-version et non pas une autobiographie réécrite à neuf) :

Nabokov refers, too, in his Foreword to *SM*, to the tremendous effort of memory he made when preparing both the Russian and the final English versions — an effort which was sometimes rewarded by a more complete recall of his past. [...] It is interesting to note that it is in *DB*, and not *SM*, which has the greater increase in remembered details of this kind. Although Nabokov gives a good deal more information in *SM*, he adds comparatively few new 'spontaneous' memories. This lends support to the hypothesis that it is the reversion to Russian, the language in which these memories were originally experienced, which prompts Nabokov's recall of his past. *Here language can be seen assuming a compositional role.*<sup>49</sup>

<sup>48</sup>Maurice COUTURIER, *ibid.*, p. 97.

<sup>49</sup>GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated*, op. cit., pp. 140-141. Souligné par nous.

C'est une idée semblable que l'on trouve dans la citation de Martin Heidegger placée en exergue par George Steiner à son livre *Après Babel* (op. cit., p. 13) où est affirmée que c'est une illusion de croire que l'homme façonne la langue comme il l'entend et qu'il en est le maître. C'est l'inverse qui est vrai : c'est la langue qui parle, l'homme ne parle qu'en répondant à son appel (« Denn eigentlich spricht die Sprache. Der Mensch spricht erst und nur, insofern er der Sprache entspricht, indem er auf ihren Zuspruch hört »<sup>50</sup>). On peut penser que c'est la langue qui *informe*, en partie du moins, la composition de l'autobiographie selon qu'elle est écrite en russe ou en anglais. On rejoint ici l'opinion exprimée par Julien Green dans *Le langage et son double* selon laquelle chaque langue constitue son propre univers, irréductible à aucun autre, ou également les analyses développées à propos des « échos » divergents qui sont perceptibles d'une version à l'autre dans l'œuvre bilingue de Samuel Beckett. C'est ce qui semble également transparaître dans ce passage de la « Préface » de *Drygij berega* :

Il a fallu longtemps pour écrire le livre *Conclusive Evidence* (1946-1950), et la tâche s'est avérée particulièrement pénible, car la mémoire, qui répondait aux accords de la musique ineffable de la langue russe, se voyait imposer les accords réfléchis de l'anglais.<sup>51</sup>

A ce rôle structurel (« compositional role ») joué par la langue lors de la composition de l'œuvre, il faut ajouter, ainsi que l'on pourrait s'y attendre, l'influence que peut avoir le public auquel elle est destinée. C'est ainsi que *Lolita R* comprend à de nombreuses reprises, des indications qui permettent au lecteur russe de mieux déchiffrer les allusions contenues dans le texte anglais du fait de la différence des langues et des cultures. En cela d'ailleurs *Autres rivages* ne se distingue pas des autres auto-traductions de Vladimir Nabokov : ce sont les mêmes transformations auxquelles l'auteur procède, ce qui n'a rien d'étonnant. L'intérêt principal est donc ailleurs, dans son (auto-)

<sup>50</sup> « Car c'est en réalité la langue qui parle, l'homme ne parle que dans la mesure où il répond à la langue, et qu'il écoute son appel ». Notre traduction.

<sup>51</sup> « Книга « Conclusive Evidence » писалась долго (1946-1950), с особенно мучительным трудом, ибо память была настроена на один лад — музыкально-недоговоренный, русский, — а нав'язывались ей другие лад, английский и обшорительный » in GRAYSON, Jane, *ibid.*, p. 154. Notre traduction.

hypertextualité même. On peut en effet saisir les métamorphoses d'un même texte, *Mademoiselle O*, à travers des versions en trois langues différentes, ce qui permet du même coup d'appréhender la restructuration qu'apporte l'auteur à l'ensemble de l'autobiographie :

This restructuring which can be discerned in the main framework of the Autobiography is active also in the smaller unit of the individual chapter. A comparison of the *five successive versions* of Chapter 5 — the chapter devoted to Nabokov's French governance — provides a fairly representative illustration of this unit reworking.<sup>52</sup>

Il est extrêmement difficile de passer d'une langue à l'autre, Nabokov le souligne souvent, comme lorsqu'il parle des problèmes que représente la traduction de *Lolita* en russe, qu'il entame à la fin de l'année 1962, après avoir trouvées trop inadéquates les premières tentatives faites par son frère et sa sœur :

[H]e now began to translate the first few chapters of the novel into Russian for his friend Roman Grynberg to include in his literary miscellany *Vozhdushnye puti* (*Aerial Ways*). He wrote to Grynberg that when he switched from Russian to English, it was like a champion ice skater's switch from blades to rollers: « Now I am writing something in Russian for you, and the reverse transition, from asphalt to ice, is terrible ».<sup>53</sup>

Dans le cas d'*Autres rivières*, c'est davantage l'étendue du terrain sur lequel le champion de hockey est amené à montrer sa virtuosité qui frappe : pas moins de cinq versions différentes, par exemple, pour *Mademoiselle O*. C'est la logique de la révision qui semble prédominer, et ses lignes de force se laissent aisément dégager :

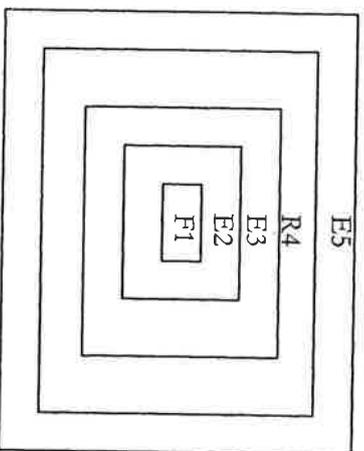
The general development from the original French version is towards the replacement of the discursive, the descriptive, the anecdotal by the concise, the tightly structured. The sequence of events is preserved in broad outline, but successive versions bring many deletions and rearrangements of material. The main structural changes are completed by E2 [*Conclusive Evidence*], with subsequent modifications in DB and E3 [*Speak, Memory*].<sup>54</sup>

Du point de vue du style, il est intéressant de noter la correspondance d'une version à l'autre, et notamment les rapports qui unissent

versions anglaises de *Conclusive Evidence* et de *Speak Memory* indépendamment des transformations apportées à *Drygale berga* :

In style there is a marked development through the English versions, independently of DB. On many occasions, irrespective of any modifications in the Russian version, E3 reverts to E2. There is in the English versions an increase in the examples of alliteration. E1 [la traduction réalisée avec Hilda Ward] introduces a good number. Considering merely the physical description of Mademoiselle herself, E1 has 'the jelly of her jaw quaking' (p. 67), where the French speaks of *le tremblement de ses bagues*, 'prodigious posterior' (p. 67), where the French is *sa crasse monstrueuse*, 'stupidous and sterile bosom' (p. 69) where the French is *son sein monstrueux et infécond*, and Buddha-like bulk' (p. 69), instead of *tout son ensemble ample et immobile*.<sup>55</sup>

Il y a également des remaniements qui touchent les figures de rhétorique, qui sont importants moins sur le plan de la quantité que par le changement de tonalité qu'ils entraînent ; la version russe ne témoigne pas de la même élaboration stylistique. Mais là encore *Autres rivières* ne fait que confirmer ce que l'on peut observer dans les autres auto-traductions nabokoviennes. Autrement dit, tout se passe en l'occurrence comme si les différentes versions s'emboîtaient les unes dans les autres comme une poupée gigogne et se conformaient au schéma suivant (réalisé en reprenant notre numérotation et non celle de Jane Grayson) :



Il est vrai que la version russe suit un développement — en partie séparé —, mais la comparaison des différentes versions est bel et bien

<sup>52</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 147. C'est nous qui soulignons.

<sup>53</sup>Brian BOYD, op. cit., pp. 489-490.

<sup>54</sup>Jane GRAYSON, *Nabokov Translated*, op. cit., p. 147.

<sup>55</sup>Jane GRAYSON, *ibid.*, p. 152.

un élément à prendre en compte. C'est d'ailleurs ce que fait Maurice Couturier pour souligner que le partage entre fiction et autobiographie est dans bien des cas impossible à faire. Il appuie sa démonstration en prenant pour fil d'Ariane le début de la première version de *Mademoiselle O* en français :

Les recoupements entre fiction et autobiographie sont évoqués dès les premières lignes du texte français :

Dans un livre, j'ai prêté à l'enfance de mon héros l'insubritice à qui je dois le plaisir d'entendre le français. Je dis « j'ai prêté », mais il serait plus juste de dire : « Mon héros me l'a prise ». Car c'est vraiment pitoyable de voir comment ces personnages falots sortis du noir clair de lune de l'encrier abusent des belles choses et des chers visages qu'on leur fournit, jusqu'à dépeupler peu à peu notre propre passé.

Le narrateur se présente comme écrivain, ce qui est relativement rare dans une nouvelle car ce type de personnage exige plus de volume, d'espace, pour s'épanouir dans un texte de fiction et entraîner notre adhésion. Qui plus est, il renvoie à un livre qui existe bel et bien, *La course du fou* (première version française de *La Défense Loujine*), où, dès la première page, apparaît une gouvernante française (elle était suisse en réalité) qui lit *Le Comte de Monte-Cristo* au petit Loujine. Dans l'avant-propos de la traduction anglaise du roman, Nabokov avoue, plaisamment certes : « J'ai donné à Loujine ma gouvernante française. » Il y a fort à parier que les personnes qui assistent à la lecture publique de ce texte (en compagnie de Gabriel Marcel la seconde fois) identifieront spontanément le narrateur à l'auteur, d'autant que *La course du fou* et aussi *Chambre obscure* (première version de *Rive dans la nuit*) avaient paru, chez Fayard et Grasset respectivement, deux ans auparavant. En tout cas, le thème présenté d'emblée et celui-là même qui nous occupe ici, à savoir les chevauchements et emprunts entre autobiographie et fiction.<sup>56</sup>

C'est sensiblement la même idée qui est reprise dans la première phrase d'*Autres riviages* : « J'ai souvent remarqué que, une fois attribué aux personnages de mes romans, tel détail de mon passé, dont j'avais précieusement gardé le souvenir, dépeçait dans le monde factice où je venais de si brusquement le placer »<sup>57</sup>. Le premier paragraphe du cinquième chapitre de *Speak, Memory* est effectivement :

I have often noticed that after I had bestowed on the characters of my novels some treasured item of my past, it would pine away in the artificial world where I had so abruptly placed it. Although it lingered on in my mind, its personal warmth, its retrospective appeal had gone and, presently, it became more closely identified with my novel than with my former self, where it had seemed to be so safe from the intrusion of the artist. Houses have crumbled in my memory as soundlessly as they did in the mute films of yore, and the portrait of my old French governors, whom I once lent to a boy in one of my books, is fading fast, now that it is engulfed in the description of a childhood entirely unrelated to my own. The man in me revolts against the fictionist, and here is my desperate attempt to save what is left of poor Mademoiselle.<sup>58</sup>

Voici une allusion à l'avant-propos de *La Défense Loujine* : il faut néanmoins très bien connaître l'œuvre de Vladimir Nabokov pour identifier le garçon à qui le portrait de la gouvernante française a été prêté. Si l'on se tourne maintenant du côté de la version russe du cinquième chapitre de *Другие берега*, le premier paragraphe localise l'allusion contenue dans les versions française et anglaise(s) :

<p>V kholodnoj komate, na rukakh u belletrista, umiraet Mne mozna. Ja ne raz zamechal, chto stoit mne podarit' vyryshlennomu geruju zhivuju meloch' iz svoego detstva, i ona uzhe nachinaet tsknet' i stirat'sja v moej pam'ati. Blagopoluchno perebecenemye v rasskaz iselye doma rassypajutsja v dushe sovsershenno bezvuchno, kak pi' vzryve v nemom kinematografе. Tak vkraplennyj v nachalo « Zashchita Luzhina » obraz moej frantsuzskoj ruvernantki pogibaet dlia menja v chuzhdoi srede, nav'azannoj cochinitel'em. Vot poputka cspati, chto eshho ostalos' ot etogo obrazza.</p>	<p>Dans une pièce froide, dans les bras du romancier, Mnémosyne expire. J'ai souvent remarqué qu'il m'arrive d'attribuer à un héros de fiction tel détail vivant de mon enfance, et déjà celui-ci commence à se ternir et à s'effacer de ma mémoire. Les maisons par bonheur transférées dans le récit s'écroutlent dans l'âme sans faire le moindre bruit, comme sous l'effet d'une explosion dans les films muets d'antan. C'est ainsi que l'image de ma gouvernante française disséminée au début de <i>La Défense Loujine</i> périt pour moi dans un milieu étranger, imposé par l'auteur. Ce qui suit est une tentative de sauver ce qui restait de cette image.<sup>59</sup></p>
---	--

Les versions se renvoient les unes aux autres comme des variations sur un même thème par le biais d'emboîtements de poupées russes : la version française met l'accent sur la domination de

<sup>56</sup>Maurice COUTURIER, *Nabokov ou la pyramide de Lantour*, op. cit., p. 358.

<sup>57</sup>*Autres riviages*, trad. Yvonne Davet, cité par Maurice COUTURIER, op. cit., p. 360.

<sup>58</sup>Vladimir NABOKOV, *Speak Memory*, op. cit., p. 75. C'est nous qui soulignons.

<sup>59</sup>Vladimir NABOKOV, *Другие берега* R2, in *Moskva'ka, Zashchita Luzhina, Priglasenije na kazni'*, *Другие берега*, op. cit., p. 413. Notre traduction.

l'écriture sur l'écrivain — ce n'est pas l'auteur qui écrit, pourrait-on dire, pour paraphraser la citation de Martin Heidegger, c'est l'écriture. Ce rapport de domination va d'ailleurs au delà, puisqu'il possède l'écrivain de son passé, et le « dépeuple » — ce qui n'est pas sans évoquer, soit dit en passant, un thème beckettien. La version anglaise, sur un mode plus ludique, présente l'écriture d'avantage comme le dépositaire de la mémoire, il est vrai sous une forme artificielle et âlérée. L'art transforme, mais au moins il conserve, tant et si bien qu'au bout du compte c'est la fiction qui devient plus vivante que la réalité dont elle dérive.

La version russe intermédiaire — mais l'ordre des versions est-il en l'occurrence primordial ? — ajoute une nuance significative à ces réflexions sur l'écriture en modulant la distinction entre l'homme (« the man in me ») et le romancier (« fictionist »). L'écriture sauve la mémoire, mais il s'agit d'une autre mémoire, celle du récit, qui est un « milieu étranger » où la survivance est présentée comme un résurrection : l'auteur tue la mémoire en la prenant dans ses bras pour lui permettre de revivre dans l'au-delà de l'écriture. En deçà de cette métaphore inquiétante qui réapparaît dans les trois versions sous des formes différentes (version française : l'écriture dépeupleuse du passé; version anglaise : le monde artificiel, les maisons qui s'écroulent dans la mémoire en silence, la tentative désespérée de sauver ce qu'il reste de la pauvre Mademoiselle), on trouve exprimée une opposition qui vient redoubler celle couramment établie (mais entreprise comme on sait loin d'être toujours aisée) entre narrateur et auteur.

L'auteur, semble dire Nabokov, est toujours un autre, l'écriture étant la composition d'un récit par nature artificiel, puisque né de l'art. La facticité de la mémoire du récit (on pourrait lui donner le nom latin que la rhétorique classique lui donne et que reprend Bruno Clément dans son étude de l'œuvre de Beckett, *memoria*) et de l'auteur (sans lequel le récit n'existe pas) ne peut jamais appréhender sans la tuer (l'auteur fait périr l'image de la gouvernante telle qu'elle demeurerait, jusque-là, dans la mémoire de « l'homme » Nabokov) la mémoire individuelle, avant la distanciation que représente l'acte même d'écrire. Il ne faut donc pas oublier ce doublement qui s'opère entre le moi (« self ») et l'auteur.

Une telle interprétation est cependant secondaire par rapport aux circonstances qui lui ont permis d'être émise : c'est à partir de la comparaison des différentes versions de l'œuvre que ce type d'analyse est

possible. On voit ainsi apparaître deux versants majeurs qui pourraient laisser croire qu'il y a deux auteurs : celui des versions sombres et sérieuses que sont *Mademoiselle O* en français et en russe, et la version « sinon gaie, du moins ludique, qu'est *Spécial, Memory*. Il faudrait dire *peuque* deux auteurs, car comme Beckett, on sent bien des différences de tonalité selon que l'on passe d'une langue à l'autre, et parfois même les remaniements sont considérables, mais la conservation de l'identité opérée à chaque fois semble le but visé et relève d'avantage de la transposition poétique que du changement, non pas de personnalité, de « moi », que d'auteur au sens nabokovien du terme. Mais des doublements tout autant spectaculaires peuvent se produire dans le cadre d'une même langue. C'est le cas de l'œuvre de Fernando Pessoa, dont la pluralité des auteurs (au sens de Nabokov) se voyait soulignée on ne peut plus clairement par l'utilisation des hétéronymes :

[L]es trois (principales) instances hétéronymiques de Pessoa se diversifient en s'écartant (d'un centre hypothétique, et à vrai dire malaisément situable, qui serait Pessoa « lui-même ») dans trois directions que définissent trois traditions poétiques préexistantes : pour « Alberto Cairo », celle d'une bucolique à la diction simple (le *stylus bucolicus* de la Roue de Virgile) et monocorde; pour « Ricardo Reis », celle d'un néo-cultisme fin de siècle, hermétique et contourné; pour « Alvaro de Campo », un grand lyrisme moderniste et planétaire explicitement inspiré de Walt Whitman; si profonde que puisse être chez Pessoa la dissociation entre ces trois aspects de sa personnalité poétique, leur caractérisation thématico-stylistique passe inévitablement par des références extérieures réelles, et implique donc une part de pastiche : une individualité littéraire (artistique en général) peut sans doute être à la fois tout à fait hétérogène et tout à fait originale et « authentique » — si ce n'est dans le fait même de son éclatement, qui transcende et de quelque manière *rassemble* ses éclats, comme Picasso n'est lui-même qu'à *travers* des manières qui l'apparentent successivement à Lautrec, à Braque, à Ingres, etc., et Stravinski à travers ses accès d'impressionnisme, de polytonalité, de néo-classicisme et de conversion tardive à la discipline sérielle.<sup>60</sup>

Cette dernière comparaison est intéressante car, puisque Picasso a toujours signé ses toiles du même nom, on se trouverait bel et bien en

<sup>60</sup>Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, op. cit., p. 176.

en présence de ce que l'on pourrait appeler une hétéronymie sans changement de nom. L'oxymore est moins paradoxal que l'on pourrait le penser de prime abord : Julien Green dans *Le Langage et son double* soulignait l'hétéronymie en rajoutant le nom de son double américain Julian Green. Pour Beckett ou Nabokov, cette hétéronymie serait consubstantielle au changement de langue, ainsi que pour toute personne ayant l'expérience du passage d'une langue vers une autre. Mais plutôt de considérer la question uniquement sous cet angle, il vaut mieux, semble-t-il, l'intégrer en ce qui concerne l'écriture, dans la perspective plus vaste de l'(auto-)hypertextualité conjuguée, le cas échéant, à une conception du traduire conçue comme transposition poétique au service de la potentialisation de l'œuvre.

## CONCLUSION

L'auto-traduction pose, ainsi que la première partie de l'étude présente l'a signalé, un problème typologique majeur, et tout particulièrement lorsque le point de vue adopté est celui de la dichotomie primitive qui consiste à séparer de manière trop radicale, voire antithétique, le domaine de l'écriture de celui de la traduction. L'antinomie se laisse alors lire dans les termes mêmes : une traduction autoréale, à la fois traduction et écriture (puisque version émanant de l'auteur), constitue une anomalie au regard des classifications couramment admises. On peut cependant partir d'autres prémisses, et estimer au contraire qu'original et traduction relèvent d'un même domaine, celui de l'écriture. C'est un point de vue que l'on trouve exprimé, semble-t-il, par des auteurs aussi divers que Jorge Luis Borges, Antoine Berman, Henri Meschonnic ou Gérard Genette.

Le fait de ranger l'auto-traduction dans le cadre des œuvres à immanences plurielles et de l'auto-hypertextualité (G. Genette) permet sans doute de sortir de certaines impasses théoriques criantes, mais il ne faudrait pas non plus sans doute tomber dans l'excès inverse et considérer trop hâtivement que *tout* les textes auto-traduits, puisqu'ils relèveraient d'un même problématique, doivent être appréhendés de la même manière. Il n'est pas sûr, par exemple, que cette opinion avancée par Hugh Kenner, pour tentante qu'elle puisse paraître, doive être acceptée sans examen :

What is there to be said about all this ? For one thing — surprisingly — that it is an old-fashioned coherent *œuvre*, the kind of Collected Works that will some day be edited with 'variants' and the display of parallel texts in two languages. Beckett's sensibility is profoundly conservative, and nowhere is he more traditional than in his regard for the integrity of the printed work, the scrupulousness of its phrasing, the accuracy of its proof-reading, the exemplary adequacy of the translations.<sup>1</sup>

Rien ne dit en effet qu'une telle entreprise soit conforme à l'intention auctoriale : si Samuel Beckett avait voulu que son œuvre paraisse en édition bilingue, à l'instar des deux livres de Julien Green que sont *Le Langage et son double*. *The Language and its Shadow* et *L'Homme et son ombre*, tout incite à croire qu'il aurait pu le faire — ce n'est pas le cas. C'est très probablement l'inverse qui est vrai : le texte auto-traduit est (aussi) traduction à part entière — semblable à toute autre traduction allographe — dans la mesure où celle-ci est non seulement version de l'œuvre dans la langue traduisante, mais aussi seule version lisible pour les lecteurs non anglophones condamnés à la « contemplation stupide » (G. Genette) du texte original. Dans le cas de la traduction allographe, il faudrait d'ailleurs, pour être tout à fait précis, dire « une des seules versions lisibles », en tenant compte de la dimension essentielle qu'est la retraduction<sup>2</sup>. Se traduire soi-même, c'est naturellement empêcher qu'une autre traduction soit faite par un autre, mais c'est également du même coup rendre caduque toute traduction passée et force de venir à la main de l'auteur est dès lors l'auctorialité dont la traduction de la main de l'auteur est dès lors investie. Il y a donc autant de raisons que l'on publie un texte auto-traduit dans une édition bilingue que de le faire pour une traduction allographe : pourquoi ne pas publier tout livre traduit de la sorte, dans toutes les langues, car pourquoi accorder à l'une ce que l'on n'accorde pas à l'autre ?

Considérer l'auto-traduction uniquement sous l'angle de l'œuvre à versions nécessairement *équivalentes* n'arrange pas plus les choses : que dire d'une édition bilingue des œuvres de Nabokov où se feraient face la version originale russe de *Kamera Obskura* et l'auto-traduction anglaise correspondante, *Laughter in the Dark*, dont l'auteur lui-même

<sup>1</sup> Hugh KENNER, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, op. cit., p. 183.

<sup>2</sup> Voir Antoine BERMAN, « La retraduction comme espace de la traduction », in *Revue Palimpsestes*, n° 4, op. cit., pp. 1-7.

dans l'avant-propos signale qu'elle doit être considérée non seulement comme version profondément remaniée, mais encore comme *définitive*, ce qui sous-entend que l'original est, dans une certaine mesure, une version antérieure périmée de *Laughter in the Dark*, du moins dans la langue traduisante ? Cela reviendrait manifestement à aller doublement à l'encontre de l'intention auctoriale : non seulement parce que Nabokov n'a jamais, semble-t-il, voulu que paraisse une édition bilingue de ses œuvres<sup>3</sup>, mais également du fait qu'il est pour le moins étrange de faire côtoyer deux versions dont l'une est censée *supplanter* l'autre. Si les œuvres de Beckett sont, comme on a pu le dire, jumelles, il n'est pas pour autant établi qu'elles soient siamoises, ni que celles de Nabokov, par une intervention chirurgicale perverse soient désireuses de l'être. Il faut donc en la matière faire preuve de discernement, et ne pas fournir de solution unique à une problématique certes commune, mais par nature plurielle.

Un moyen terme demandé, on le voit, à être élaboré, qui passe par une critique consciente des enjeux du bilinguisme d'écriture *et* de la traduction. On en trouvera une confirmation et un modèle parmi d'autres possibles dans la publication, en 1999, du tome I des *Œuvres romanesques complètes* de Vladimir Nabokov dans la Bibliothèque de la pléiade : en effet, l'appareil critique non seulement tient compte de la dimension du bilinguisme d'écriture et par voie de conséquence des variantes ponctuelles des originaux russes, mais également des différentes versions existant en plusieurs langues, sans toutefois passer — la différence est de taille — par une édition bilingue en l'occurrence opaque. C'est ainsi que l'on trouvera *Chambre obscure* et *Rire dans la nuit* à la suite l'un de l'autre en traduction française, comme autant d'aspects d'un même métamorphose et non comme simple illustration d'une quelconque anomalie « inclassable », tout aussi spectaculaire que marginale ou réservée aux seuls « spécialistes ». À quand, pour reprendre le point de vue de Hugh Kenner ainsi modulé, une procédure analogue, sinon identique, pour l'œuvre bicéphale de Samuel Beckett ?

<sup>3</sup> Les poèmes en version bilingue auctoriale de *Poems and Problems* (op. cit.) constituent à cet égard l'exception qui confirme la règle.

## BIBLIOGRAPHIE

Ne figure ici qu'une sélection des ouvrages consultés (notre bibliographie initiale aurait demandé une trentaine de pages). Lorsqu'il existe des versions d'une même œuvre en plusieurs langues, on l'indique entre crochets en se servant des abréviations suivantes : R2 = (auto)traduction en russe; E1 = original en anglais, etc. Les indications bibliographiques ont parfois été simplifiées (PSN : Presses de la Sorbonne Nouvelle, etc.). Pour une bibliographie analytique des œuvres de Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov on se reportera à la première partie de l'ouvrage.

### A. ŒUVRES LITTÉRAIRES

#### 1. JULIEN GREEN

##### ŒUVRES BILINGUES

- GREEN, J., *Le Langage et son double. The Language and its Shadow*, Paris : Editions du Seuil, 1987 (1985).
- GREEN, J., *L'Homme et son ombre*. Paris : Editions du Seuil, 1991.

##### ŒUVRES FRANÇAISES

- GREEN, J., *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard (la pléiade), 1972.
- GREEN, J., *Œuvres complètes III*. Paris : Gallimard (la pléiade), 1973.
- GREEN, J., *Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard (la pléiade), 1975.
- GREEN, J., *Œuvres complètes V*. Paris : Gallimard (la pléiade), 1977.
- GREEN, J., *Œuvres complètes VI*. Paris : Gallimard (la pléiade), 1990.

#### 2. VLADIMIR NABOKOV

##### ŒUVRES RUSSES

- NABOKOV, V., *Машенька, Зашебита Ларина, Приглашение на кавы, Дрягя Берега* [R2]. Moscou: Khudozhestvennaja Literatura, 1988.
- NABOKOV, V., *Собрание Сочинений VI*. Dar. Ann Arbor (Michigan): Ardis Publishers, 1952.
- NABOKOV, V., *Собрание Сочинений X. Lolita*. Ann Arbor (Michigan): Ardis Publishers, 1967.

##### ŒUVRES ANGLAISES

- NABOKOV, V., *Look at the Harlequins! Harmondsworth* (UK): Penguin Books, 1980.
- NABOKOV, V., *Mary*, [E2] Trad. Michael Glenny en collab. avec l'auteur, UK : Penguin Books, 1973.
- NABOKOV, V., *Poems and Problems*, [R1/E2: édition bilingue (poèmes russes uniquement)] Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1972 (New York : McGraw Hill International, 1970).

- NABOKOV, V., *Ada*, Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1981.  
 NABOKOV, V., *Bend Sinister*, (U.K.): Penguin Books, 1974.  
 NABOKOV, V., *Details of a Sunset and Other Stories*. [E2] Trad. Dmitri Nabokov en collab. avec l'auteur. (UK) : Penguin Books, 1994.  
 NABOKOV, V., *Imitation to a Beheading*. [E2] Trad. Dmitri Nabokov, en collab. avec l'auteur. (UK): Penguin Books, 1963.  
 NABOKOV, V., *King Queen, Krave*. (UK) : Penguin Books, 1993.  
 NABOKOV, V., *Laughter in the Dark*. (UK) : Penguin Books, 1963.  
 NABOKOV, V., *Nabokov's Dzen*. [E1, E2] UK : Penguin Books, 1960.  
 NABOKOV, V., *Pin*. Harmondsworth (UK) : Penguin Books, 1960.  
 NABOKOV, V., *Speak Memory. An Autobiography Revisited*. (UK) : Penguin Books, 1988.  
 NABOKOV, V., *The Defence*. [E2] Trad. Michael Scammell, en collab. avec l'auteur. Oxford: Oxford University Press, 1986.  
 NABOKOV, V., *The Gift*. [E2] Trad. Michael Scammell, en collab. avec l'auteur. (UK) : Penguin Books, 1988.  
 NABOKOV, V., *The Real Life of Sebastian Knightr*. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1964.  
 NABOKOV, V., *Transparent Things*, (UK) : Penguin Books, 1993.  
**TRADUCTIONS FRANÇAISES CONSULTÉES**  
 NABOKOV, V., *Chambre obscure*. Trad. du russe Doussia Ergaz. Paris: Bernard Grasset, 1991 (1934).  
 NABOKOV, V., *Ada*, Trad. G. Chahine, J.-B. Blandinier, revue par l'auteur. Gallimard 1975.  
 NABOKOV, V., *Œuvres romanesques complètes*, 1, éd. Maurice Couturier, Paris : Gallimard (la pléiade) 1999.  
**3. SAMUEL BECKETT**  
**EDITION BILINGUE**  
 BECKETT, S., *Words and Music. Play, Eh Joe. Paroles et Musique. Comédie. Dis Joe*, éd. Jean-Jacques Mayoux. Paris: Aubier-Flammation, 1972.  
**ŒUVRES ANGLAISES**  
 BECKETT, S., *Watt*. Londres: John Calder, 1981.  
 BECKETT, S., *Dream of Fair to middling Women*. Ed. Eoin O'Brien, Edith Fournier. Londres: Calder Publications, 1993.  
 BECKETT, S., *Endgame*, Londres : Faber and Faber, 1982.

- BECKETT, S., *Happy Days*, Londres : Faber and Faber, 1987.  
 BECKETT, S., *Murder et Carnier*, [E2] Londres : Pan Books Ltd, 1988.  
 BECKETT, S., *The Beckett Trilogy. Molloy. Malone Dies. The Unnamable*. [E2] Londres : Pan Books, 1979.  
 BECKETT, S., *The Expelled and other stories*, [E2], Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1980.

#### ŒUVRES FRANÇAISES

- BECKETT, S., *Compagnie*. [F2] Paris: Editions de Minuit, 1985.  
 BECKETT, S., *Comédie et actes divers. V-a-t-ouient, Cascanda, Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans paroles I et II, Film, Souffle*. [F1, F2] Paris: Editions de Minuit, 1972.  
 BECKETT, S., *Comment c'est*. Paris : Editions de Minuit, 1961.  
 BECKETT, S., *Elzutheria*. Paris : Editions de Minuit, 1995.  
 BECKETT, S., *En attendant Godot*. Paris : Editions de Minuit, 1952.  
 BECKETT, S., *L'Innommable*. Paris : Editions de Minuit, 1953.  
 BECKETT, S., *Le dépeupleur*, Paris : Editions de Minuit, 1970.  
 BECKETT, S., *Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*. Paris: Editions de Minuit, 1989-90.  
 BECKETT, S., *Mal vu mal dit*. Paris : Editions de Minuit, 1981.  
 BECKETT, S., *Malone Meurt*, Paris : Editions de Minuit, 1951.  
 BECKETT, S., *Murder et Carnier*. Paris : Editions de Minuit, 1970.  
 BECKETT, S., *Molloy*, Paris : Editions de Minuit, 1994.  
 BECKETT, S., *Murphy*, [F2] Paris : Editions de Minuit, 1965.  
 BECKETT, S., *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Edts de Minuit, 1958.  
 BECKETT, S., *Oh les beaux jours*. Paris: Edts de Minuit, 1963-1974.  
 BECKETT, S., *Premier amour*. Paris : Editions de Minuit, 1970.  
 BECKETT, S., *Quand et autres pièces pour la télévision*. Suivi de « L'épûsé » par Gilles Deleuze, Paris : Editions de Minuit, 1992.  
 BECKETT, S., *Watt*. [F2], Paris: Editions de Minuit, 1968.  
**TRADUCTIONS ALLOGRAPHES**  
 BECKETT, S., *Cap au père* [E1], trad. Edith Fournier, Paris: Les Editions de Minuit, 1991.  
 BECKETT, S., *Eleutheria* [F1], trad. Barbara Wright, Londres : Faber & Faber, 1996.  
**4. AUTRES ECRIVAINS BILINGUES**  
 CANETTI, Elias, *La langue sauvee. Histoire d'une jeunesse*. Trad. Bernard Kreise, Paris : Albin Michel, 1980 (1977).  
 ESTEBAN, Claude, *Le partage des mots*, Paris: Gallimard, 1990.

- MAKINE, Andreï, *Le testament français*. Paris: Mercure de France, 1995.
- PESSOA, Fernando, *Poemas ingleses*. Ed. Jorge de Sena. Trad. (en portugais) Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, José Blanc de Portugal. Lisbonne: Aica, 1987.
5. **TRADUCTION AUCTORIALE REVISANTE**
- MANNI, Klaus, *The Turning Point. Thirty-Fine Years in this Century*, New York : Markus Wiener Publishing, 1984 (1942) / *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, Hambourg: Rowohlt, 1989 (1949).
6. **TRADUCTIONS PARTIELLEMENT AUCTORIALES**
- BECKETT, S. : *Beckett maîtrisant couramment l'allemand, la part prise par lui dans la traduction de ses œuvres dans cette langue en fait des traductions partiellement auctoriales à rapprocher de celles effectuées en collaboration en français ou en anglais*. Voir Julian A. Garforth, « translating Beckett's Translations », *Journal of Beckett Studies*, ed. S. E. Gontarski : Volume 6 Number 1 Autumn 1996.
- BECKFORD, William. *Vathek. Conte arabe. Histoire du Prince Alari. Histoire du Prince Barkatouk*. Ed. M. Levy, Paris: Flammarion, 1981.
- BECKFORD, William. *Vathek*. Ed. Roger Lonsdale. Oxford: Oxford University Press, 1983 (1970).
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Auguste Morel, Stuart Gilbert, revue par Valery Larbaud et l'auteur in *Œuvres complètes II*. Ed. Jacques Aubert et al. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1995.
- NABOKOV, Vladimir. *Ada*, Trad. Gilles Chahine, Jean-Bernard Blandier, revue par l'auteur, Gallimard, 1975.
- WILDE, Oscar. *Salomé*. Ed. P. Aquien. Paris: GF-Flammarion, 1993.
7. **TRADUCTION ALLOGRAPHIE REVISANTE**
- LEWIS, Matthew. *The Monk*. Ed. Howard Anderson. Oxford : Oxford University Press, 1983 / *Le Moine* (de Lewis) raconté par Antonin Artaud. Paris: Gallimard 1966.
- B. **BILINGUISME D'ÉCRITURE ET INTERFÉRENCE**
- DE ANDIA, Ysabel, « Traduire et se traduire », in « Revue des Sciences Humaines », Tome XI, n°158, Avril-Juin 1975.
- BENNANI, Jalli, et al., *Du bilinguisme*, Paris: Denoël, 1985.
- DE PALACIO, Jean, « Shelley traducteur de soi-même », in « Revue des Sciences Humaines », Tome XI, n°158, Avril-Juin 1975.

- DELEUZE, Gilles, « Louis Wolfson, ou le procédé », in *Critique et chronique*, Paris: Les Editions de Minuit, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, 1988.
- MACKEY, William Francis, *Bilinguisme et contact des langues*, Paris: Klincksieck, 1976.
- MACKEY, William Francis, « Langue, dialecte et diglossie littéraire » in Henri Jordan, Alain Ricard, éd., *Diglossie et littérature*, hors série de la revue *Le Discours Social*, Université Bordeaux III, 1976.
- OSTINOFF, Michaël, « Le bilinguisme d'écriture », in *Métamorphoses d'une utopie*, eds Jean-Michel Lacroix, Fulvio Caccia, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992
- VIANNAY, Monique, éd., *Ecrire entre deux langues. Schreiben zwischen zwei Sprachen*, Revue « Sirene. zeitschrift für Literatur », n°8, Munich: 1991
- WOLFSON, Louis, *Le Schizo et les langues*, Paris: Gallimard, 1970.
- C. **ÉTUDES SUR LES AUTEURS BILINGUES**
1. **SAMUEL BECKETT**
- BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett*, trad. Léo Dilé, Paris: Fayard, 1979 (Harcourt Brace, 1978).
- BEEB, Ann, « 'What', Knott and Beckett's bilingualism », in *Journal of Beckett Studies*, ed. S. E. Gontarski.
- BERNAL, Olga, « Le glissement hors du langage », in *Cahier de L'Horne. Samuel Beckett*, Paris: Le Livre de Poche, 1976.
- CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstraiteur*, Paris : Seuil, 1997.
- CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*, préf. Michel Deguy, Paris : Seuil, 1994.
- COCKERHAM, Harry, « Bilingual Playwright », in K. Worth, éd., *Beckett the Shape Changer*, Londres : Routledge & Kegan Paul, 1975.
- COHN, Ruby, « The Weakening Strength of French » in *Back to Beckett*, Princeton (USA) : Princeton University Press, 1973.
- DELEUZE, Gilles, « L'Éprouvé », postface à Samuel Beckett, *Quand et autres pièces pour la télévision*. Paris : Les Editions de Minuit, 1992.
- EDWARDS, Michael, « Beckett's French » in *Translation and Literature. Vol. 1*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1992.
- EDWARDS, Michael, *Eloge de l'attente. T.S. Eliot et Samuel Beckett*, Paris: Belin, 1996.
- FEDERMAN, Raymond, « The Writer as Self-Translator », in FRIEDMAN, A.W., et al. eds., *Beckett Translating / Translating Beckett*,

- University Park: Pennsylvania State University Press, 1987.
- FITCH, Brian T., *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Works*, Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- FLETCHER, John, « Ecrivain bilingue », in *Cahier de L'Herne. Samuel Beckett*, eds. Tom Bishop, Raymond Federman, Paris: Le Livre de Poche (Editions de l'Herne), 1976.
- FOURNIER, Edith, préface à Samuel Beckett, *Bande et sarabande*, trad. Edith Fournier, Paris: Editions de Minuit, 1994.
- FRIEDMAN, Alan Warren, ROSSMAN, Charles, SHERZER, Dina, eds, *Beckett Translating / Translating Beckett*, University Park : The Pennsylvania State University Press, 1987.
- FRIEDMAN, Melvin J., ed, *Samuel Beckett Now*, Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
- JACQUART, Emmanuel, « Beckett : bibliographie », in *Revue deshéritage*. Numéro spécial « Samuel Beckett », Toulouse : Editions Privat, 1986.
- JANVIER, Ludovic, « Au travail avec Beckett », in *Cahier de L'Herne*. Samuel Beckett, eds. Tom Bishop, Raymond Federman, Paris : Le Livre de Poche (Editions de l'Herne) 1976.
- JANVIER, Ludovic, CLEMENT, Bruno, « Double, écho, gigogne », in *Revue Europe*, n° 770-771, *Samuel Beckett*, juin-juillet 1993.
- JANVIER, Ludovic, VAQUIN-JANVIER, Agnès, « Traduire Watt avec Beckett », in *Revue deshéritage*. Toulouse: Editions Privat, 1986.
- JONES, Anthony, « The French Murphy: From « Rare Bird » to « Cancre » », *Journal of Beckett Studies*, n°6 (1980)
- KENNER, Hugh, *A Reader's Guide to Samuel Beckett*, Londres: Thames and Hudson, (1988) 1973.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, New York : Simon & Schuster, 1996.
- LONG, Joseph, « Beckett et Compagnie », in Revue « Palimpsestes », N°9, *La lecture du texte traduit*, Paris: P.S.N., 1995.
- MAYOUD, J.-J., introd. Samuel Beckett, *Words and Music. Play. Eh Joe. Paroles et musique. Comédie. Dir Joe*. Paris: Aubier-Flammarion, 1972.
- OSTROVSKY, Erika, « Le silence de Babel », in *Cahier de L'Herne. Samuel Beckett*, eds. Tom BISHOP, Raymond FEDERMAN, Paris : Le Livre de Poche (Editions de l'Herne) 1976.
- RABINOVITZ, « Samuel Beckett, Revisionist Translator », in *Review*, 13, 1991.

- ROSS, Ciaran, « Samuel Beckett: traducteur de l'autre », in ROMER, Stephen, éd, *Traductions passagères : le domaine anglais*, GRAAAT n°10. Tours: Université François Rabelais, 1993.
- WEBER-CAPLISCH, *Chacun son dépeupleur*, Paris : Les Editions de Minuit, 1994.
- WORTH, Katherine, éd, *Beckett the Shape Changer. A Symposium*, Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975.
- 2. VLADIMIR NABOKOV**
- ALEXANDROV, Vladimir E., ed, *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York : Garland, 1995.
- APPEL, Alfred Jr., introd. à Vladimir NABOKOV, *The Annotated Lolita*, ed. Alfred APPEL Jr, New York: Vintage Books, 1991.
- BEAUJOUR, Elizabeth Klosty, « Translation and Self-Translation », in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov, New York : Garland, 1995.
- BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov. 1. Les années russes. 1899-1940*, trad. Philippe Delamare, Paris: Gallimard, 1992 (*Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton University Press, 1990).
- BOYD, Brian, *Vladimir Nabokov: The American Years*, Londres: Vintage 1993 (Londres : Chatto & Windus Ltd, 1992).
- CHEVALIER, Jean-Louis, « Le Jeu de l'Oncle — Divertimento. A propos d'un personnage d'Ada », in *Vladimir Nabokov*, ed. M. Couturier, Revue Delta n° 17, Montpellier: Université Paul Valéry, 1983.
- COUTURIER, Maurice, « Ada, traité de l'échange poétique », in *Vladimir Nabokov*, ed. M. Couturier, Revue Delta n° 17, Montpellier: Université Paul Valéry, 1983.
- COUTURIER, Maurice, *Nabokov ou la tyrannie de l'auteur*, Paris: Seuil, 1993.
- COUTURIER, Maurice, « Nabokov, ou la poétique de l'auteurs », introd, Vladimir Nabokov, *Œuvres romanesques complètes*, I, éd. Maurice Couturier, Paris : Gallimard (la pléiade), 1999.
- ESKIN, Michael, *Zwischen Version und Fiktion : Nabokovs Version von Puckens Eigenij Olegin: Eine Übersetzungs- und fiktionsstheoretische Untersuchung*. München: Otto Sagner, 1994.
- GRAYSON, Jane, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford : Oxford University Press, 1977.

- LEVY-BERTHERAT, Ann-Déborah, « Le dilemme du bilinguisme. *Prince* ou la métamorphose inachevée », in *Vladimir Nabokov*, Revue « Europe », n°791, Paris, mars 1995.
- MIKHAILOV, Oleg, « Koroľ bez korolevstro », introduction à Vladimir Nabokov, *Maslen'ka, Zashchita Larybina, Priglasenije na kazni, Drugie Berega* [R2]. Moscou : Khudozhestvennaja Literatura, 1988.
- MORGAN, Paul Bennett, « Nabokov and Dante: the use of *La Vita Nuova* in *Lolita* », in *Vladimir Nabokov*, ed. M. Couturier, Revue Delta n° 17, Montpellier : Université Paul Valéry, 1983.
- RAGUET-BOUVART, Christine, « Vladimir Nabokov : *Camera Obscura* et *Langhiter in the Dark*, ou la confusion des textes » in Revue « Palimpsestes », N°9, *La lecture du texte traduit*, Paris: P.S.N., 1995.
- RAGUET-BOUVART, Christine. « Les masques du traducteur chez Vladimir Nabokov » in *Masques et mascarades dans la littérature nord-américaine*, eds. Christian Lérat, Yves-Charles Grandjeat. Talence : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1997.
- ROTH-SOUTON, Daniele, *Vladimir Nabokov. L'enchantement de l'exil*, Paris: Editions LHarmattan, 1994.
- TAMMI, Pekka, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki: Suomalainen Tiedakatemia, 1985.
- TOKER, Leona, *Nabokov. The Mystery of Literary Structures*, Ithaca (USA): Cornell University Press, 1989.

### 3. AUTRES AUTEURS

- DE SENA, Jorge, préface à Fernando PESSOA, *Poemas ingleses*, éd. Jorge de Sena, trad. Jorge de Sena et al., Lisbonne: Atica, 1987.
- LOURENÇO, Eduardo, *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, trad. Annie de faria, Paris: Librairie Segquier - Michel Chandeigne, 1988.
- QUILLIER, P., « Autre part », introduction à Fernando PESSOA, *Le violon enchané. Ecrits anglais*, éd. Quillier, P., Brechon, R., Paris : Christian Bourgeois, 1992.
- LEVY, Maurice, préface à BECKFORD, William, *Vathek. Conte arabe. Histoire du Prince Almi. Histoire du Prince Barkiarokh*. Paris: Flammarion, 1981.
- LONSDALE, Roger, introduction et notes sur le texte de William BECKFORD, *Vathek*, ed. Roger Lonsdale, Oxford: Oxford University Press, 1983 (1970).
- PARREAUUX, André, *William Beckford, Auteur de Vathek (1760 - 1844): Etude de la création littéraire*, Paris: A.G. Nizet, 1960.

## D. ETUDES TRADUCTOLOGIQUES ET THEORIE DE LA TRADUCTION

- BALLARD, Michel, *La traduction : de l'anglais au français*, Paris : Nathan, 1987.
- BALLARD, Michel, ed., *La traduction plurielle*, Lille: P.U.L., 1990.
- BENJAMIN, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers », in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Suhrkamp taschenbuch, 1977.
- BENSIMON, Paul, « Ces métaphores vives ... La traduction des adjectifs composés métaphoriques », in Revue « Palimpsestes », N°2, *Traduire la poésie*, Paris: P.S.N., 1990.
- BENSIMON, Paul, « Traduction des figures de style dans un poème de Seamus Heaney » in *Les gens du passage*, Christine PAGNOUILLE, éd., Liège: L3 - Liège Language and Literature, Université de Liège, 1992.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984. Œuvres complètes
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris : Gallimard, 1995.
- BERMAN, Antoine, et al., *Les tours de babel*, Mauvezin (France): Trans-Europ-Press, 1985.
- CHEVALLIER, Jean-Claude, « D'une figure de traduction : le changement de sujet », in *La Traduction*, Actes du XXIII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Hispanistes français, Caen: Centre de Publications de l'Université de Caen, 1989.
- CHUQUET, Hélène, PAILLIARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais-français*, Paris: Ophrys, 1987.
- DEMANUELLI, Claude, DEMANUELLI, Jean, *Lire et traduire. Anglais-français*, Paris : Masson, 1991.
- DERRIDA, Jacques, « Des Tours de Babel » in GRAHAM, Joseph F., ed., *Différance in Translation*, Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- DRYDEN, *Preface to Ovid's Epistles* (1680), in John Conaghan, ed., *Dryden. A Selection*, Londres: Methuen, 1978.
- GAK, Vladimir G., *Russkij jazyk v sopostavlenii c frantsuzskim*, Moscou : Russkij jazyk, 1988.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris : Editions du Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

- GRAHAM, Joseph F., ed, *Difference in Translation*, Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- GUILLEMEN-FLESCHER, Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap : Ophrys, 1981.
- ISRAËL, Fortunato, « Shakespeare en français: être ou ne pas être » in Revue « Palimpsestes », N°3, *Traduction/Adaptation*, Paris: P.S.N., 1990.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Paris : Payot, 1979.
- LAROSE, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec : Presses de l'Université de Québec, 1989.
- LEVILLAIN, Henriette, « Saint-John Perse traducteur en langue anglaise de son oeuvre. Problématique d'analyse critique » in *La traduction plurielle*, éd. Michel Ballard, Lille : P.U.L., 1990.
- LEYRIS, Pierre, « Quand T.S. Eliot parle Perse », in Revue « Palimpsestes », N°2, *Traduire la poésie*, Paris: PSN, 1990.
- MESCHONNIC, Henri, « Traduction, adaptation — palimpseste », in Revue « Palimpsestes » N°3, *Traduction/Adaptation*, éd. Paul Bension, Didier Coupaye, Paris : P.S.N., 1990.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poésie II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris: Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Editions Verdier, 1999.
- MOREL, Michel, « Lecture, traduction, axiologie », in Revue « Palimpsestes », N°9, *La lecture du texte traduit*, Paris: PSN, 1995.
- MOUNIN, George, *Les Belles infidèles*, Paris: Cahiers du Sud, 1955 ; réédition: Michel Ballard, Lieven D'hulst, Lille: P.U.L., 1994.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard, 1963.
- NEWMARK, Peter, *A Textbook of Translation*, Hemel Hamstead (UK): Prentice Hall, 1988.
- RADICE, William, REYNOLDS, Barbara, ed, *The Translator's Art*, UK: Penguin Books, 1987.
- STEINER, George, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris: Albin Michel, 1978 (*After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford : O.U.P., 1975).
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Londres : Routledge, 1995.
- VINAY, J.P., DARBEINNET, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris: Didier, 1977 (1958).

## TABLE DES MATIERES

### INTRODUCTION ✕

7

### PREMIERE PARTIE PROBLEMATIQUE DE L'AUTO-TRADUCTION LITTERAIRE ✕

15

#### CHAPITRE 1 ✕ TYPOLOGIE DU TEXTE AUTO-TRADUIT

17

- 1.1. Paradoxe de l'auto-traduction 17
- 1.2. Logique du texte auto-traduit 24
- 1.3. Les trois degrés de l'auto-traduction 29
  - 1.3.1. L'auto-traduction naturalisante 29
  - 1.3.2. L'auto-traduction décentrée 31
  - 1.3.3. L'auto-traduction (re)créatrice 33

#### CHAPITRE 2

#### BILINGUISME D'ÉCRITURE ET INTERFÉRENCE ✕

35

- 2.0. Introduction 35
- 2.1. La langue, ligne de partage 36
- 2.2. Le changement de langue d'écriture 41
- 2.3. Changement de langue et interférence 50

**CHAPITRE 3**  
**L'AUTO-TRADUCTION COMME ESPACE PROPRE**

57  
3.1. Traduction et écriture  
3.1.1. Julien Green 59  
3.1.2. Vladimir Nabokov 63  
3.1.3. Samuel Beckett 68  
3.2. Une traduction décentrée :  
le cas de *Lolita* R 77  
3.3. La potentialisation de l'original 84  
3.3.1. L'autre versant de l'œuvre auto-traduite 86  
3.3.2. Paradoxe du dédoublement :  
le cas de *Vathek* 90

**DEUXIEME PARTIE**  
**L'AUTO-TRADUCTION NATURALISANTE**

95

**CHAPITRE 1**  
**LES TRANSFORMATIONS DOXALES DE L'AUTO-TRADUCTION**

97

97  
1.1. Traduction doxale et naturalisation  
1.2. L'Auctorialité de l'auto-traduction  
naturalisante 104

**CHAPITRE 2**  
**CRITIQUE DE L'AUTO-TRADUCTION NATURALISANTE**

119

119  
2.1. Critique auctoriale de la traduction doxale  
128  
2.2. Critique externe de l'auto-traduction

**CHAPITRE 3**  
**LIMITES DE LA TRADUCTION DOXALE**

135

292

**TROISIEME PARTIE**  
**L'AUTO-TRADUCTION DECENTREE**

145

**CHAPITRE 1**  
**DECENTREMENT DE LA LANGUE ET DECENTREMENT DE L'ECRIURE**

147

**CHAPITRE 2**  
**LES TRANSFORMATIONS TRANSDOXALES**

163

163  
2.0. Introduction  
2.1. Transformations transdoxales  
et révisions majeures 168  
2.2. Transformations du style 171

**CHAPITRE 3**  
**FIGURES DE L'AUTO-TRADUCTION**

179

179  
3.0. Introduction  
3.1. Figures de la révision 182  
3.2. Poétique de l'auto-traduction 194

**QUATRIEME PARTIE**  
**LES OPERATIONS DE LA REECRIURE TRADUISANTE**

199

**CHAPITRE 1**  
**REVISION TRADUISANTE ET ETABLISSEMENT DU TEXTE**

201

201  
1.0. Introduction  
204  
1.1. Invention et créativité  
219  
1.2. Traduction et révision

293

## CHAPITRE 2

STATUT DE L'ŒUVRE AUTO-TRADUITE  
235

- 2.1. Paradoxe du dédoublement 235
- 2.1.1. Aliénité et dédoublement 236
- 2.1.2. Aporie de la localisation de l'œuvre 243
- 2.1.3. Aporie du décentrement 250
- 2.2. L'Œuvre à versions auto-traduites 254
- 2.2.1. Pluralité des versions et unicité de l'œuvre 254
- 2.2.2. Versions unilingues et versions bilingues 257
- 2.2.3. *Autres ritages* ou l'entrecroisement des textes 263

## CONCLUSION X

277

## BIBLIOGRAPHIE

281

## TABLE DES MATIÈRES

291

- TCHOUYAP Alexie, *Esthétique et folie, l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, 1998.
- GUERMÉS Sophie, *La poésie moderne*, 1998.
- RUSZNIIEWSKI-DAHAN Myriam, *Romanciers de la Shoah*, 1998.
- DELBARD Olivier, *Les lieux de Kenneth White*, 1998.
- DETTIS Elizabeth, *Daniel Defoe démasqué*, 1999.
- BOUTOUTE Eric, *Sade et les figures du baroque*, 1999.
- MAYAUX Catherine (ed.), *Jean Grosjean, poète et prosateur*, 1999.
- MIDIOHOUAN Guy Mossito et DOSSOU Mathias D., *La nouvelle d'expression française en Afrique Noire*, 1999.
- YEPRI Léon, *Titinga Frédéric Pacere : le tambour de l'Afrique poétique*, 1999.
- GAFAIÏTI Hafid, *Rachid Boujdreda : une poétique de la subversion*, 1999.
- DALZON Christian, *Tom Sharpe, écrivain « populaire », de la farce à l'ironie*, 1999.
- LABROUCHE Laurence, *Ariane Mnouchkine, un parcours théâtral*, 1999.
- TEODORO Maria de Lourdes, *Modernisme brésilien et négritude antillaise, Mário de Andrade et Aimé Césaire*, 1999.
- BASTET Ned, *Valéry à l'extrême*, 1999.
- SEMUIJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, 1999.
- LABBE Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, 1999.
- FOUET Jeanne, *Driss Chraïbi en marges*, 1999.
- GUILLAUME Isabelle, *Le roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, 1999.
- KLEIBER Pierre-Henri, *Glossaire j'y serre mes gloses de Michel Leiris et la question du langage*, 1999.
- PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, 1999.

dirigée par Maguy Albet et Paule Plouvier

- RASSON Luc, *Ecrire contre la guerre : littérature et pacifismes 1916-1938*, 1997.
- OLLIER Marie, *L'Ecrit des diis perdus. L'invention des origines dans les Immémoriaux de Victor Segalen*, 1997.
- PROUST Simone, *L'autobiographie dans Le Labyrinthe du Monde de Marguerite Yourcenar*, 1997.
- CHIKHI B., *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, 1997.
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Ruptures écrites de violence*, 1997.
- COUQUIAUD M., *L'étonnement poétique. Le regard fondroyé*, 1997.
- GRATTON Johnnie, IMBERT J.P., *La nouvelle hier et aujourd'hui*, 1997.
- ANDRES P., *Theodore de Barville*, 1997.
- GRENAUD Pierre, *Hommes du Maghreb & images ensevelies*, 1997.
- TAMINIAUX Pierre, *Poétique de la négation. Essais de littérature comparée*, 1997.
- KADIMA-NZUJI Mukala, KOUVOUAMA Abel, KIBANGOU P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, 1997.
- LEBOUTELLER Anne, *Michaux, les voix de l'être exilé*, 1997.
- AVNI Ora, *D'un passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*, 1997.
- FIGUEROA Anton, GONZALEZ-MILLAN Xan, *Communication littéraire en culture en Galice*, 1997.
- COHEN Olivia, *La représentation de l'espace dans l'œuvre poétique de O. V. de L. Milosz. Lointains fanés et silencieux*, 1997.
- THOMPSON C. W., *Lamiel, fille du feu. Essai sur Stendhal et l'énergie*, 1997.
- BOURJEA Serge, *Paul Valéry, Le sujet de l'écriture*, 1997.
- KADIMA-NZUJI Mukala et BOKIBA André-Patent (dir.), *Sylvain Bemba, l'écrivain, le journaliste, le musicien, 1934-1945*, 1997.
- HUNKELER Th., *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, 1997.
- MASSONET Stéphane, *Les labyrinthes de l'imaginaire. Essai sur Roger Caillois*, 1997.
- LAURICHESSE Jean-Yves, *La Bataille des odeurs*, 1997.
- MAILLIS Annie, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, 1998.