

Le langage de l'altérité

Poétique du traduire

Guylaine Massoutre

Numéro 96 (3), 2000

Adaptation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25932ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Massoutre, G. (2000). Compte rendu de [Le langage de l'altérité : *Poétique du traduire*]. *Jeu*, (96), 173–176.

Le langage de l'altérité

Dans l'épatant numéro 3 de *L'Organe*, objet journalistique à géométrie variable¹, publication du Nouveau Théâtre Expérimental, Alexis Martin, dans sa « Lettre à un jeune acteur », écrit : « Contrairement à ce que plusieurs professeurs irresponsables (mais heureusement de moins en moins nombreux !) prétendent dans les écoles professionnelles, la lecture des textes dramaturgiques n'est pas si cruciale que ça. » Quand on sait qu'Alexis Martin fait du texte de théâtre son métier, on se prend à revenir sur cette déclaration, qui a tout l'effet d'une bombe à retardement.

Dans son contexte, cette apologie de l'ignorance ou du dilettantisme s'entend non sans humour. Toute sa lettre amuse et provoque, ce qui est nécessaire aux histrions et à une jeunesse qui fait sa marque. Doit-on la lire pour ce qu'elle dit, à savoir que la culture générale, voire la connaissance des textes, est dépassée, fardeau inutile à porter ? Est-ce une critique de l'enseignement du corpus théâtral ? Ou bien est-ce la perception que le rapport avec le texte change ?

Si, comme Alexis Martin y invite, on se rapporte aux insolences des précédents numéros, on comprend mieux sa pensée. « Le théâtre n'est pas le moyen de l'accumulation, connaissances ou enrichissement matériel ; plutôt la mise en œuvre d'une déterritorialisation, d'une échappée du moi économique restreint, vers un homme dépensier, vagabond, capricieux. Une figure de la Souveraineté, un homme royal, avec toute la terreur que cela suppose : un homme presque exclusivement préoccupé de sa mort, qui désire regarder sa mort en face, ce regard halluciné qui le distingue des animaux et des plantes et le fait roi du monde... » (« Chronique intempestive », *L'Organe*, n°1, 6 avril 1998). Artaud, dans « Pour en finir avec les chefs-d'œuvre », dans *le Théâtre et son double*, fustigeait lui aussi l'institution du texte. Il y voyait avant tout le triomphe du psychologisme, obstacle à la poésie et au « théâtre de la cruauté ». Il parlait du risque à prendre pour soulever ces forces énergiques, qu'il appelait de tout son être. Pourtant, il avait évoqué la possibilité de concevoir un théâtre basé sur la prépondérance du texte, dans ses « Lettres sur le langage ». Mais sa violence créatrice lui a fait ensuite sauter toutes les barrières, pour basculer du côté des visionnaires. Ses balises du texte s'en trouvèrent changées. Alexis Martin se souvient sans doute de cet incendiaire.

« Je ne veux pas construire d'entreprise durable », écrit encore Alexis Martin. Que cache cette entreprise de démolition ? Dans le numéro 2 de *L'Organe* (23 novembre 1998), il publie un bref journal d'acteur en tournée, où il est question du sentiment

1. En décembre 1999, l'*Organe* était constitué de trente et une lettres, signées par différents artistes du milieu du théâtre. NDLR.

amoureux sur un fond d'« Europe étale vieux moulin métaphysique » : « Que faire ? / Improviser, improviser. / Ce siècle est sec pour le cœur mouilleux / Le pathos n'est plus de mise / Peut-être mieux ainsi / peut-être pas ». On y lit un sujet et une manière d'être, à savoir l'ambivalence de ses sentiments, la force du vieux couple amour et haine : de là, peut-être, la fascination de Martin pour ce qui met en jeu les relations.

Imaginons maintenant ce que devient la relation d'un auteur et d'un traducteur, si une telle dynamique se déploie. L'infidélité y joue pleinement, et elle peut s'exercer à plusieurs niveaux. On peut penser à des modes de déviation, mais aussi à des modes d'appropriation divers, ou encore à des chocs de valeurs, salutaires ou non. Au Québec, le terrain est fertile pour explorer ; on peut parler d'une tradition de parodie et d'adaptation du texte emprunté. Il existe aussi une oralité travaillée, des souffles, des rythmes et des couleurs langagières propres au corpus québécois. Or, ces questions se posent aussi ailleurs. Pour contribuer à la conscience de l'écriture, la lecture de la *Poétique du traduire* de Henri Meschonnic offre des perspectives, basées sur une somme de réflexions et d'exemples impressionnante. Le professeur, théoricien, poète et traducteur, y fait le point, en s'appuyant sur Shakespeare, Kafka, Tchekhov, Claudel et la Bible.

Remarquons au préalable que le théâtre est un excellent laboratoire d'observation pour la traduction. Son corpus est énorme. Est-ce parce que le texte théâtral se prête bien à la traduction ? Ou parce que la traduction est éphémère, alors que le texte original dure ? Meschonnic défend que l'idée du traduire change. Les politiques de mondialisation y sont sans doute pour quelque chose : les échanges, les besoins, la lecture se transforment. Mais le sujet agissant s'observe bien dans les chantiers où les dialogues, des rythmes, une physicalité et une prosodie du langage constituent une oralité active.

Qu'est-ce qu'un texte ?

On ne pense plus, aujourd'hui, que traduire soit un acte de reduplication, la transparence d'une langue à une autre : la plupart des traductions vieillissent et meurent. Pourtant, la modernité ne réussit pas toujours à démêler le bon grain de l'ivraie. Elle a souvent justifié son empirisme en se donnant des alibis moralisants ou en avançant des pratiques identitaires qui relèvent de toutes sortes d'idéologies. Sans doute pourrait-on en dire autant de la critique, bien qu'il se soit développé, depuis vingt ans, une critique de participation et de soutien qui s'intéresse au projet et à l'intention autant qu'à son résultat. Dans le domaine de la traduction, l'altérité linguistique, culturelle, historique est apparue comme un champ large d'investigations. On peut aujourd'hui mettre au placard l'idée que traduire = calquer ; cette bonne intention est devenue un mauvais alibi : elle atteint l'énoncé, pas le texte.

Meschonnic s'attaque à l'idée reçue que le traducteur est un passeur : « Traduire est un art », « Une traduction est un acte de langage » (p. 18). Partons du fait que l'inexactitude d'une traduction efface le texte. Mais l'idée d'exactitude a-t-elle un sens ? Non, à moins d'être philologue. Quand on est poète, l'unité de langage n'est pas le mot, mais le discours, le système continu du discours qui fait que les mots ont un sens et que ce sens affecte le langage : ce langage affecté par le sens s'appelle un texte.



Illustration de Kamila
Wozniakowska (créée pour
le dossier sur la traduction
paru dans *Jeu* 56, 1990.3).

Concrètement, la façon de signifier, pour un texte, c'est le rythme, soutient Meschonnic, soit « le corps dans le langage ».

Cette idée peut paraître difficile à suivre, car il ne s'agit pas d'une métaphore. Ce que propose Meschonnic, c'est la continuité du langage à son sujet : « Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu de langue à littérature, de discours à culture, de langage à histoire » (p. 26). Bref, traduire continue le texte, « dans un autre temps et une autre langue » (p. 27), pour en faire un texte. Et ce qui réalise le mieux le continu, c'est l'oralité. Non pas le parlé, mais l'organisation du mouvement de la parole, d'un discours.

Une certaine spontanéité du phrasé aurait-elle raison ? Il n'en est rien : une grande traduction est une traduction qui reste, écrit Meschonnic, constatant le fait rarissime. Résumons l'histoire de la traduction : le XX^e siècle aura renoncé à annexer les textes, pour décentrer la traduction et faire sentir comment l'identité « advient à elle-même par l'altérité » (p. 36). Quel monde étrange, ce détour au lointain pour faire

advenir ici ! Il aura fallu toute l'entreprise d'identification avec l'original, pratiquée au XIX^e siècle, pour qu'une « mise en scène du traduire », à savoir un acte de communication, s'inscrive dans les traductions, qui se multiplient. Si l'exacritude a perdu de son prestige, il n'y a plus guère que des traductions médiocres, regrette le poéticien ; mais l'art de traduire s'exerce et se cherche, se recommence et se pense.

De cette pensée Meschonnic est un phare. Capable de distinguer « ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font » (p. 55), il préconise la saisie littéraire du mouvement de la parole dans l'écriture et la pratique d'un semblable mouvement dans la traduction, devenant à son tour un fait d'écriture. Non seulement confronter terme à terme, mais oralité contre oralité, époque contre époque, système à système : « Traduire ainsi n'est pas plus difficile, mais différent. La traduction aussi sera différente. Et si

elle ne confond pas rhétorique et poétique, métrique et rythme, sens et signifiante, en rabattant l'altérité sur l'identité, oui la traduction sera meilleure, simplement parce que, en rapport avec un texte, elle fonctionnera comme un texte. » (p. 64).

Qu'est-ce que traduire ?

Au travail, bien des épreuves guettent le traducteur. D'abord, pour comprendre un texte, ne doit-il pas l'interpréter ? Meschonnic est formel : penser ainsi, c'est méconnaître l'altérité ; traduire n'est pas convertir. Traduire est un faire engagé dans les savoirs du temps : « Ce qui situe une traduction, c'est la façon dont elle marque sa situation dans la théorie du langage, c'est-à-dire dans l'ensemble des idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, sur ce qu'il estime possible et impossible. » (p. 80) Pour un traducteur, il y a des risques à prendre : la compétence est non plus seulement philologique, mais littéraire, à savoir distincte du langage ordinaire, assurant le primat du discours sur la langue.

« Traduire, interpréter, comprendre sont équivalents, et tout rapport interpersonnel, interculturel, tout échange de pensée est traduction. »

On croirait avoir dit l'essentiel en retranchant le « nouveau » traducteur dans la littérature. Mais ce serait oublier qu'il existe toutes sortes de positionnements dans ce domaine. Meschonnic rappelle que la littérature est d'abord une pratique, une activité empirique du discours, qui « passe par [le primat] de la rythmique, de la prosodie, de la polysémie, banale dans le langage ordinaire et nullement définitoire de la chose littéraire » (p. 83), et qui inclut aussi « sa situation et son référent » (p. 84). L'oralité, c'est tout cela, une organisation subjective, rythmée, continue de la pensée au faire. On comprendra que les merveilleuses traductions de Poe par Baudelaire soient toujours modernes, même si elles comportent des erreurs de langue. Un traducteur de roman gagnera sans doute à être aussi romancier. L'histoire de la traduction montre qu'un texte traduit est toujours un texte, et que sa valeur tient au mode de relation avec le monde et aux relations des sujets entre eux que ces textes révèlent. C'est dans la langue d'arrivée qu'une traduction s'évalue et, loin des recettes et des normes, selon le déplacement historique que le traducteur opère. Meschonnic a cette heureuse formulation, qui situe les nouvelles données de la traduction et de l'adaptation : « Traduire, interpréter, comprendre sont équivalents, et tout rapport interpersonnel, interculturel, tout échange de pensée est traduction. » (p. 93) Traduire transforme, on l'aura compris. C'est pourquoi la vigilance critique est indispensable, qui permet d'établir au nom de quels critères ces changements sont agissants. Traduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font. Alors la traduction chantera. Ces deux phrases sont les titres de deux chapitres si solides – qu'il faut lire – de cet ouvrage capital qu'on comprend enfin ce que font ensemble les activités de lire, écrire et traduire. j