

LES ENJEUX IDENTITAIRES DE LA TRADUCTION : LES ÉCRIVAINS DE L'AUTRE EUROPE

Abandonner sa langue

La création en exil offre un observatoire particulièrement riche pour ceux qui s'intéressent aux problématiques soulevées par la traduction littéraire. En effet, derrière le choix de la langue de l'écriture se cachent plusieurs dilemmes : privilégier l'authenticité maximale de son expression artistique sans tenir compte du public potentiel, ou préférer l'accès à un public plus large à travers la traduction ou l'auto-traduction ? Plusieurs grands noms de la littérature européenne ont été confrontés à ces choix, souvent ressentis comme la source d'un malaise, parfois d'une véritable souffrance. Dans d'autres cas, au contraire, la même situation est source de satisfaction : celle d'avoir soulevé un défi considérable.

On lit dans les *Entretiens* de Cioran (1995, p. 28) le dialogue suivant : « – Vous n'avez pas seulement abandonné votre patrie, mais encore, et c'est plus important, votre langue. – C'est le plus grand accident qui puisse arriver à un écrivain. » Cet aveu rend compte de la difficulté qu'un écrivain peut éprouver, contraint par son destin d'exilé, à abandonner sa langue maternelle. En adoptant une langue étrangère, il modifie le matériau de sa création littéraire. Selon Cioran, on peut le faire, mais au prix d'un effort important : « Je me suis mis à écrire en français, et ce fut très difficile, parce que, par tempérament, la langue française ne me convient pas : il me faut une langue sauvage, une langue d'ivrogne. Le français a été pour moi comme une camisole de force. Écrire dans une autre langue est une expérience terrifiante. On réfléchit sur les mots, sur l'écriture. Quant j'écrivais en roumain, je le faisais sans m'en rendre compte, j'écrivais, tout simplement. Mes mots n'étaient pas alors indépendants de moi. » (*ibid.*, p. 28).

Un tel travail s'apparente davantage à de l'auto-traduction, exercice qui demande un effort double : celui de créer un texte et de l'adapter ensuite à un univers culturel étranger. Il en résulte souvent le sentiment de ne pas être tout à fait chez soi dans cette langue d'adoption. Le dépaysement qui paraît

propre à une situation d'exil est pourtant plus souvent décrit par les écrivains comme résultant des caractéristiques de la langue d'adoption. Ainsi, la langue française frappe aussi bien le Roumain Cioran que le Polonais Jelenski par son formalisme. Mais chacun en tire des conséquences personnelles différentes. Cioran insiste sur la douloureuse nécessité de se plier aux exigences de cette langue qu'il voit comme sclérosée et impitoyable : « J'ai commencé à écrire en français à trente-sept ans. Et je pensais que ce serait facile [...]. Et tout d'un coup, j'ai eu d'immenses difficultés à écrire dans cette langue. Ça a été une sorte de révélation, cette langue qui est tout à fait sclérosée. Parce que le roumain, c'est un mélange de slave et de latin, c'est une langue extrêmement élastique. On peut en faire ce que l'on veut, c'est une langue qui n'est pas cristallisée. Le français, lui, est une langue arrêtée. Et je me suis rendu compte que je ne pouvais pas me permettre de publier le premier jet, le premier jet qui est véritable. Ce n'était pas possible ! En roumain, il n'y avait pas cette exigence de clarté, de netteté, et je comprenais qu'en français il fallait être net. Je commençais à avoir le complexe du métèque, le type qui écrit une langue qui n'est pas la sienne. Surtout à Paris... » (*ibid.*, p. 43).

Jelenski, au contraire, plutôt que de se plier à l'usage consacré de la langue française préfère l'adapter à ses propres besoins d'expression. Lorsqu'il relit ses premiers textes en français, ce qui le frappe c'est leur caractère poli, fragmenté, anonyme. Il s'en libère peu à peu et déclare que son but n'est pas d'atteindre la perfection dans un style français « universel », mais *une expression libre de ce que qu'il souhaite dire dans une langue étrangère*. Cioran ne parvient pas à un tel détachement vis-à-vis des questions linguistiques. Il dit souffrir cruellement d'être privé de ses racines linguistiques lorsqu'il écrit en français : « En changeant de langue, j'ai aussitôt liquidé le passé : j'ai changé complètement de vie. Même à présent, il me semble encore que j'écris une langue qui n'est liée à rien, sans racine, une langue de serre » (*ibid.*, p. 29).

Adopter une langue étrangère

La vie au sein d'une culture étrangère et l'écriture dans une autre langue que la sienne ne sont pas vécues comme une tragédie par tous les écrivains exilés. Kundera par exemple, explique le passage du tchèque vers le français par des raisons principalement affectives : « *Persona non grata*, j'ai quitté un jour Prague et me suis rendu en France, prêt à y vivre la tristesse d'un exil. Au lieu de cela, j'ai trouvé un pays qui m'a rendu heureux. La Bohème, c'est ce qui m'a été destiné : mes racines, ma formation. La France c'est ce que j'ai choisi : c'est ma liberté, c'est mon amour [...] ; mais la vie est courte et j'ai préféré ma liberté à mes racines [...] La langue tchèque m'appelle : reviens à la maison, voyou ! Mais je n'obéis pas. Je veux rester encore avec la langue dont je suis éperdument amoureux. » (Kundera, 1997, p. 44).

Kundera a donc fini par « trahir » sa langue maternelle. Exilé en France, il a d'abord accepté de publier ses œuvres traduites par d'autres, mais effrayé par l'inexactitude de ces traductions, qu'il ressentait comme une blessure insupportable, il a élaboré son « dictionnaire personnel, dictionnaire de ses romans, ses mots clés, ses mots problèmes, ses mots amours » pour expliquer aux lecteurs étrangers comment il convenait de comprendre telle ou telle expression qu'il utilisait. Par ailleurs, ses œuvres publiées en

français sont désormais annotées de cette remarque : « Les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque. »

Nous sommes là face à l'angoisse que de nombreux auteurs polyglottes vivent lorsqu'ils sont capables de juger par eux-mêmes de la qualité des traductions de leurs productions littéraires dans une langue étrangère : l'angoisse de l'authenticité perdue. Ce sentiment de trahison dans le ton, dans le style du texte original, est sans doute inévitable dans tout exercice de traduction lorsqu'il est « supervisé » par l'auteur lui-même. C'est la raison pour laquelle certains éditeurs préfèrent éviter cette confrontation douloureuse et d'ailleurs, pas toujours profitable pour l'œuvre. Gombrowicz, qui a traduit lui-même *Ferdydurke*, tout en se faisant aider par des hispanophones a décrié (contrairement à Kundera) que le résultat final n'avait pas grande ressemblance avec l'original : « Cette traduction a été effectuée par moi et ne ressemble que de loin au texte original. La langue de *Ferdydurke* offre de très grandes difficultés au traducteur. Je ne maîtrise pas assez l'espagnol. Il n'existe même pas de dictionnaire espagnol-polonais. Dans ces conditions, la tâche s'est avérée aussi ardue que, disons, obscure, et fut menée à son terme à l'aveuglette – grâce uniquement à l'aide efficace et distinguée de plusieurs enfants de ce continent, émus par la paralysie de l'idiome d'un pauvre étranger. » (Gombrowicz, 1946).

Mais ce qui peut se produire d'encore plus grave, c'est le sentiment qu'éprouve un auteur bilingue de perdre l'authenticité dans les deux langues qu'il utilise, autrement dit de ne plus être capable de spontanéité. Ce phénomène fait l'objet d'une analyse quasi psychanalytique par l'auteur de *L'Homme dépaysé* de sa propre écriture : « J'avais beau être français et bulgare à la fois, je ne pouvais me trouver qu'à Paris ou à Sofia ; la présence simultanée dans deux lieux différents n'était pas à ma portée. La teneur de mon propos dépendait trop du lieu où il s'énonçait pour que le fait de me trouver ici ou là fût indifférent. Ma double appartenance ne produisait qu'un résultat : à mes yeux mêmes, elle frappait d'inauthenticité chacun de mes deux discours, puisque chacun ne pouvait correspondre qu'à la moitié de mon être, or j'étais bien double. » (Todorov, 1996, p. 17). « Chacune de mes deux langues était un tout, et c'est précisément ce qui les rendait incompatible, ce qui les empêchait de former une totalité nouvelle » (*ibid.*, p. 20).

Un autre problème soulevé par ce fin observateur de la traduction littéraire, est celui du choix du destinataire. Pour qui écrit-on, à qui s'adresse-t-on ? « En changeant de langue, je me suis vu changer de destinataire imaginaire. Il m'est devenu clair à ce moment que les intellectuels bulgares auxquels mon discours allait être adressé ne pouvaient pas l'entendre comme je le voulais. » (Todorov, 1996, p. 15).

Dans le roman de Kundera *La Lenteur*, le héros – un savant tchèque, invité à Paris pour la première fois depuis l'ouverture des frontières, voit son nom déformé, orthographié sans les accents si caractéristiques de la langue tchèque. Il se met à expliquer la réforme orthographique de Jan Hus à une secrétaire, qui la confond avec la réforme de Luther et, bien entendu, ne saisit pas l'importance des accents circonflexes renversés : « Nous sommes prêts à tout trahir, explique le Tchèque. Mais, pour ces signes, nous nous battons jusqu'à la dernière goutte de notre sang. » (Kundera, 1995, p. 95). Kundera fait dire à son héros ce qu'il n'a pas su ou voulu faire lui-même : beau paradoxe qui montre à quel point la question linguistique peut être ambiguë.

Inventer une langue intermédiaire

Ambiguïté assumée autrement par Andreï Makine, obligé dans un premier temps de dissimuler le fait qu'il a écrit son œuvre directement en français pour paraître crédible aux yeux d'un jury littéraire français. En fait il écrit, sans traduction, directement dans ce qu'il appelle « sa langue grand-maternelle », qui est, de fait, sa deuxième langue maternelle et en tout cas, sa première langue de création littéraire. Toute son œuvre est un exercice de transfert de données culturelles d'un univers à un autre, avec un jeu linguistique très fin, l'invention d'une *langue intermédiaire* : « Oui, elle avait parlé en français ? Elle aurait pu parler en russe. Cela n'aurait rien changé à l'instant recréé. Donc, il existait une sorte de langue intermédiaire. Une langue universelle ! Je pensai à nouveau à cet "entre-deux-langues" que j'avais découvert grâce à mon lapsus, à la "langue d'étonnement". Et c'est ce jour-là que, pour la première fois, cette pensée exaltante me traversa l'esprit. "Et si l'on pouvait exprimer cette langue par écrit ?" » (Makine, 1997, p. 251).

Makine dévoile ici le désir de pouvoir être à la fois l'un et l'autre, de garder son authenticité lorsqu'on écrit dans l'une ou l'autre langue, de ne pas être obligé de cacher une partie de soi de peur d'être jugé. Trop conscient que derrière chaque mot d'une langue se cache tout un univers qui lui est attaché, toute une vision du monde, il s'intéresse à leurs connotations : « J'ai cru pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues. En effet, quand je prononçais en russe *tsar*, un tyran cruel se dressait devant moi ; tandis que le mot "tsar" en français s'emplissait de lumières, de bruits, de vents, d'éclat de lustres, de reflets d'épaules féminines nues, de parfums mélangés – de cet air inimitable de notre Atlantide. » (*ibid.*, p. 59).

Toute son œuvre sera ensuite une tentative d'analyse de la greffe linguistique et culturelle dont il a subi les conséquences avec succès. « Devenant bilingue, je découvre aussi une autre forme de bilinguisme : celle que manie la poésie en réinventant la langue. Les poèmes (de jeunesse) que j'écris me laissent expérimenter cet "entre-deux-langues" de l'écriture poétique que j'ai déjà exploré dans le passage du russe au français. Ces expériences de bilinguisme me font prendre conscience que le monde n'est pas unique, que la résistance à la pression idéologique est possible grâce à ces mondes doubles, qu'il y a toujours un ailleurs¹. »

Devenir médiateur

Face à cette évidence, de nombreux écrivains bilingues éprouvent le désir d'être passeur, médiateur, interface entre ces différents univers qu'ils côtoient, désir aussi de sortir de leur horizon mental forgé principalement par la langue maternelle et de le confronter au monde extérieur. Gombrowicz en est une illustration typique : lui, qui s'insurgeait contre son rôle de « représentant de la culture polonaise » qu'on lui attribuait en Argentine, a dû l'assumer malgré lui.

Parler de son pays aux étrangers ne l'intéressait pas vraiment, malgré l'existence de quelques textes fort intéressants qui relèvent d'un véritable effort de médiation culturelle². S'il a décidé d'écrire exclusivement en polonais, c'est parce que le lien privilégié avec ses interlocuteurs « naturels » lui paraiss-

sait plus important que le nombre de ses lecteurs. Ce qui l'intéressait surtout, c'était de dire à ses compatriotes comment ils étaient vus de l'extérieur. Il s'est donc livré à une sorte de procès contre « la polonité bien pensante », libre qu'il était des contraintes que ses confrères restés au pays subissaient à la même époque.

Il a ainsi contribué à enrichir l'« auto-conscience polonaise » en lui apportant un regard critique, parfois cruel, hésitant entre l'admiration et le blasphème. Ce regard venait d'une confrontation du point de vue polonais avec les points de vue d'autres peuples, pas nécessairement complaisants. « J'ai l'audace de croire, en tout cas, que la publication en Amérique latine de *Ferdydurke* a sa raison d'être. Au regard des activités de l'esprit, il est possible d'établir plusieurs analogies entre la situation de la Pologne et celle de ce continent. Là-bas comme ici, le problème de l'immaturité culturelle est tangible. Là-bas comme ici, le plus clair des élans de la littérature se perd à imiter les littératures étrangères et leur "maturité". » (Gombrowicz, 1946, introduction).

Si aujourd'hui l'œuvre de Gombrowicz est bien connue en dehors de la Pologne, c'est parce qu'il a su donner à sa réflexion sur la polonité un caractère beaucoup plus universel, refusant l'enfermement dans un univers hérité et briguant le titre de « citoyen du monde », selon ses propres termes.

Tel est également le cas de Tzvetan Todorov qui en fait l'objet de ses études sur le dépaysement : « J'ai ressenti comme une nécessité, dans mes écrits sur la littérature et les autres discours, non de m'épancher mais de nourrir ce travail par autre chose que la seule lecture des livres des autres : par mes intuitions personnelles, donc par mon expérience. Or, un fait biographique était difficile à ignorer : j'étais un immigré, un Bulgare en France. J'ai dû me rendre à l'évidence : je ne serais jamais un Français tout à fait comme les autres. » (Todorov, 1996, p. 23).

Dès lors, il se trouve confronté à une alternative : s'assimiler afin de devenir « tout à fait comme les autres » ou bien s'appuyer sur cette différence et en faire un élément constitutif de sa nouvelle identité. Ce deuxième choix, sans doute réservé à une petite minorité d'exilés dotée d'un capital culturel suffisant pour le faire fructifier en dehors de son environnement habituel, est bien celui de *l'homme des confins*³ devenu transfuge culturel.

Il propose, au lieu d'une bi-culturalité (à son avis impossible, car menant à une schizophrénie mentale, sociale et linguistique) un état de transculturation, qui semble être la figure idéale pour intégrer l'altérité. Il le prône avec d'autant plus de conviction que son expérience se situe à la rencontre de trois cultures et non pas de deux, comme c'est souvent le cas des exilés. Tenté par des comparaisons, des « face à face », les personnes évoluant dans un univers double ont souvent tendance à chercher des analogies ou à insister sur des différences par oppositions. Un troisième point de repère, une réalité qui n'est ni l'un, ni l'autre, permet une analyse plus pertinente. Plutôt que de confronter, on compare, et plutôt que de juger, on décrit, tout en goûtant au plaisir du dépaysement. Todorov invite à tirer profit de cette expérience, qui peut aider à ne plus confondre ni le réel et l'idéal, ni la nature et la culture. En troublant les habitudes des autochtones, l'étranger peut aider certains d'entre eux à adopter une attitude caractérisée par l'étonnement et l'interrogation.

Cette attitude correspond à ce que Bruckner appelle un « transfuge culturel » qui préfigure à son avis le destin de nombre de nos contemporains. L'auteur du *Sanglot de l'homme blanc* défend l'idée que l'homme à plusieurs appartenances peut nous prémunir contre la barbarie des certitudes. En effet, celles-ci naissent plus facilement dans un contexte de familiarité rassurante avec les lieux, les choses et les hommes. Cette double appartenance qui a souvent suscité la méfiance des États-nations et qui, auparavant, était perçue comme un mal, devient aujourd'hui une revendication positive.

Les écrivains et les penseurs venus d'ailleurs, incarnent en quelque sorte la condition de l'homme contemporain, confronté simultanément à plusieurs univers spirituels et culturels, refusant de se déterminer de manière univoque et choisissant souvent le rôle de médiateur, d'intermédiaire et de traducteur.

NOTES

1. Entretien avec Andrei Makine dans *Lire*, février 2001.
2. Dans un article intitulé *Polonia y mundo latino* (La Pologne et l'univers latin), il s'efforce de rendre son pays natal le plus proche possible d'un univers qui ignorait à peu près tout de « la polonité ». Il choisit un aspect de la culture polonaise, le lien avec Rome, sur lequel il fonde toute sa démonstration de ce qu'il appelle la « latinité slave » le seul pont possible avec des Argentins. Il rappelle le baptême de la Pologne, qui a scellé son appartenance à la chrétienté occidentale depuis le x^e siècle, et le poids du latin, notamment pour célébrer deux messes importantes : l'une religieuse, l'autre culturelle. Il insiste, dans l'analyse des siècles ultérieurs, sur les liens avec l'Italie et la France qui ont permis à la Pologne de se maintenir dans l'univers spirituel latin, malgré les tentatives opposées des pays qui la dominaient politiquement. Il en conclut que trop slaves pour être latins et trop latins pour être slaves, les Polonais sont condamnés à vivre entre les deux, en essayant de concilier l'héritage latin et leur spécificité slave. Pour être objectif, Gombrowicz aurait dû évoquer l'importance de l'élément germanique dans l'identité polonaise, mais le contexte de l'époque (l'article date de 1944) lui a fait préférer un autre volet de sa culture nationale.
3. J. NOWICKI, *L'Homme des confins. Pour une anthropologie interculturelle*, à paraître chez CNRS Éditions.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CIORAN, E., *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995.
- GOMBROWICZ, W., *Ferdydurke*, Buenos Aires, Argos, 1946.
- KUNDERA, M., *La Lenteur*, Paris, Gallimard, 1995.
- KUNDERA, M., in dossier « Français dans le texte », *Télérama*, n° 2454, 22 janvier 1997.
- MAKINE, A., *Le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1997.
- NOWICKI, J., *L'Homme des confins. Pour une anthropologie interculturelle*, à paraître chez CNRS Éditions.
- TODOROV, T., *L'Homme dépaysé*, Paris, Seuil, 1996.