

ANIKÓ ÁDÁM

Traduire l'indicible, ou la poétique de l'ineffable dans la littérature fantastique

Le traducteur flotte entre deux univers, fait passer des mentalités, des visions d'une communauté à l'autre, d'une culture à l'autre. D'une part, il représente un certain danger pour les communautés et les cultures en question qui, pour survivre, sont contraintes de résister à l'uniformisation et à la mondialisation. Le traducteur menace une culture plus ou moins fermée dans la mesure où il interprète et il transfère à sa manière des symboles, des allusions, des affections, des références, bref des contenus et des formes partagés par une seule communauté ; il les décode, les transforme pour que les informations de toute nature de la culture source puissent être reçues et comprises par la culture cible.

D'autre part, le traducteur accomplit une heureuse mission épistémologique et sociale quant à l'ouverture et la compréhension mutuelle entre des cultures différentes. Ainsi contribue-t-il à la réalisation d'un monde tolérant et paisible et il doit en assumer la responsabilité.

Le présent article propose de questionner des textes fantastiques français (notamment ceux de Maupassant) – écrits à un moment précis de l'histoire de la littérature européenne, au XIX^e siècle, et traduits en hongrois par plusieurs auteurs – pour trouver une réponse sur la possibilité de traduire la poétique de l'ineffable.

Georges Mounin, il y a quarante ans déjà, a tenté d'esquisser une théorie de la traduction partant des théories linguistiques de son époque, et a cherché à prouver « *pourquoi et comment, et surtout dans quelle mesure et dans quelles limites, l'opération pratique des traducteurs est [...] relativement possible* »¹. Le fait que les langues s'articulent autour de visions du monde différentes et que les civilisations sont en partie impénétrables, appelle à penser que tout effort pour transmettre ces visions et ces mentalités serait impossible. Notre théoricien résout ce dilemme en révélant la théorie des universaux et en

l'élargissant vers le domaine de l'ethnographie. Sa conclusion nous démontre que le traducteur qui ne s'est pas fait aussi l'ethnographe de la communauté dont il traduit la langue, est un traducteur incomplet étant donné que l'accès aux significations véhiculées par une langue n'est possible qu'à travers la connaissance des phénomènes culturels localisés dont les mots sont les symboles. Comme nous l'enseigne Claude Lévy-Strauss, la société occidentale était la seule à avoir produit des ethnographes², et nous pouvons ajouter : des traducteurs.

Le décodage et l'interprétation des références affectives et mentales demandent au traducteur, dans le cas optimal, une connaissance parfaite de tous les éléments, de tous les aspects de la mentalité qui fait fonctionner le langage du texte à traduire. Cette entreprise se révèle souvent difficile, presque impossible qui mène le traducteur à privilégier tantôt certains aspects, tantôt d'autres en articulant la traduction autour des temps forts (c'est-à-dire ceux où il tâche de tout traduire) et des temps faibles (où il doit témoigner d'une certaine souplesse). Cette démarche, selon Efim Etkind, consiste à « *établir la dominante (et) choisir au plus juste ce qui doit être sacrifié* » car « *la pratique traductrice est une pratique potentiellement critique (de mise en crise), en tant qu'elle est une activité seconde, dédoublée, nécessairement réflexive* »³.

Notre étude tente effectivement de compléter cette théorie et cette poétique de traduction par l'aspect épistémologique de l'acte de traduire, c'est-à-dire qu'elle voudrait mettre l'accent sur cette expérience de crise qui met le traducteur, en particulier celui des récits fantastiques, dans l'état psychologique de *l'inquiétante étrangeté*, qui selon la théorie classique de Freud⁴ et les théoriciens de la littérature fantastique suscite l'hésitation⁵, et la peur en face de quelque chose d'incompréhensible dans le cadre du monde réel, construit, dans le texte littéraire, d'après les lois logiques de la réalité physique.

L'insuffisance des organes de l'homme pour percevoir des phénomènes jamais vus et jamais ouïs, ainsi que l'insuffisance de la langue humaine arbitraire pour pouvoir relater ces événements inquiétants sont la thématique privilégiée de cette littérature et peuvent être transposées sur le niveau du travail hésitant du traducteur.

Le silence (si l'on peut en croire la définition du dictionnaire *Robert*) c'est l'attitude de quelqu'un qui reste sans parler. L'attitude de quelqu'un qui ne veut

ou ne peut s'exprimer. Le silence, c'est l'absence de bruit et d'agitation, le contraire du silence est donc le bruit ou le son. Le silence n'est pas l'absence totale de son ou de vibration acoustique, mais l'absence de perception d'un son par un être humain.

Le silence est l'ouverture à la révélation. Dans la Genèse, la création est précédée par le silence. Le silence enveloppe, marque le progrès. À ce phénomène qui est le silence, on peut faire correspondre des figures stylistiques. Mais la nature du langage, nous permettent de supposer que dans la plupart des cas où l'on découvre un blanc dans un texte, il doit y exister, derrière cette absence, quelque chose qui n'est pas dit ou bien qui ne peut pas être dit. Et si c'est une caractéristique fondamentale et naturelle du langage, il en est de même avec la traduction, activité foncièrement langagière.

Le silence est par définition ineffable aussi, ce qui signifie que cela ne peut pas ou ne doit pas, pour des raisons prédominantes, être exprimé avec des mots. Ce mot est généralement utilisé pour exprimer un sentiment, un concept ou un aspect de l'existence qui est trop grand pour être décrit de façon adéquate par des mots, ou qui ne peut pas être exprimé dans un langage humain dualiste et symbolique, mais peut seulement être connu de manière interne.

Il serait trop compliqué d'élargir notre propos et de relever ici la problématique du discours oral et du texte écrit qui peuvent être traduits ou qui peuvent se révéler intraduisibles. Puisque notre point d'illustration est la littérature fantastique, notamment quelques textes de Maupassant et leur traduction en hongrois, nous considérons la traduction, et tous les problèmes linguistiques, stylistiques et métaphysiques qui en relèvent, comme la traduction des textes écrits à partir du français vers le hongrois.

Nous passons ici sous silence également le rapport évident, étroit et tendu qui existe entre la connaissance et le langage qui s'efforce d'en rendre compte. Cela nous mènerait trop loin. Nous nous contentons d'évoquer la philosophie de Jankélévitch qui a exploré le thème de l'ineffabilité en insistant sur le caractère ineffable des choses les plus essentielles : la poésie, la musique, l'amour, la liberté, à y ajouter le silence et le non-dit. Il s'élabore ainsi une esthétique et une métaphysique de l'ineffable.

L'acte de traduire fait partie des expériences épistémologiques, puisque l'œuvre est un monde à expérimenter. Une œuvre ne transmet aucune

information, même si elle en contient ; elle ouvre à l'expérience d'un monde. Améliorer une œuvre de ses étrangetés lors de la traduction pour faciliter sa lecture, finit par la défigurer et, donc, par tromper le lecteur. Il faut plutôt, comme dans le cas de la science, apprendre au lecteur à percevoir l'étrangeté.

Écoutons Walter Benjamin :

Mais il existe, d'une autre façon, un langage de la vérité, où les ultimes secrets vers lesquels s'efforce toute pensée sont conservés sans effort et silencieusement, cette langue de la vérité est le véritable langage. Et ce langage, dont le pressentiment et la description constituent la perfection que puisse espérer le philosophe, est justement caché de façon intensive dans les traductions⁶.

À lire le livre sur la poétique de traduire de Antoine Berman⁷, dans la prose littéraire se mobilisent et s'activent toutes les langues coexistant dans une langue. Aussi la prose est-elle beaucoup plus informelle que la poésie, voire, plus la visée de la prose est totale, plus ce manque de censure est manifeste, plus le texte s'étend et se gonfle. Le statut de la syntaxe, lors de la traduction de la forme, devient ainsi primordial puisque c'est à ce niveau-là qu'on peut capter, par exemple, les formes du silence et de l'indicible. Dans le cas de la prose, il faut respecter cette *polylogie* informelle du roman.

Les déformations de la traduction nous montrent que la traduction en premier lieu, est expérience, et connaissance. Grâce à ces déformations, les vides de la compréhension de l'univers textuel peuvent être comblés. Ainsi, la pénurie de moyens d'expressions disponibles et les corrections effectuées peuvent témoigner de l'effort du traducteur pour convoquer les silences du texte : tout en nous appuyant sur les termes utilisés par Berman, nous pouvons observer que la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif et quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues sont les solutions qui permettent de surmonter les difficultés comme on le verra grâce aux quelques exemples tirés du *Horla* de Maupassant.

La perception d'un phénomène jamais vu, donc incompris, par conséquence innommable et ineffable, provoque l'angoisse psychologique (et

épistémologique dans le cas d'un écrivain qui tâche de faire voir l'invisible, de faire entendre l'inouï) et renvoie à notre intimité foncière, donc à ce refoulé individuel qui constitue l'inconscient ; autrement dit le plus étrange devient le plus familier⁸.

L'affaire du traducteur ressemble beaucoup à celle d'un écrivain fantastique qui doit reconstituer pour sa conscience quelque chose qui lui est relativement étranger. Surtout quand il est incapable de recourir à l'organe privilégié de toute connaissance, de toute représentation picturale et langagière, c'est-à-dire à ses yeux, il doit faire tout cela à l'aide d'autres sens que la vue. Cette affaire signifie pour l'écrivain un énorme travail stylistique, dédoublé dans le cas du traducteur qui doit, quant à lui, effectuer ce travail en deux langues.

La description des choses invisibles – qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue – devient fort problématique et paradoxale dans les textes fantastiques. Surtout quand ces choses résistent à tout effort de dénomination. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle. Le récit fantastique est rempli de tensions, ce qui peut contredire l'articulation logique, syntaxique, lexicale du texte, en somme, la transparence de l'esprit reflété par le langage.

Les récits fantastiques s'articulent selon un schéma épistémologique et partent en fin de compte de l'inquiétude devant l'incapacité de l'homme de connaître l'univers, de se connaître lui-même, et devant la difficulté de nommer le monde et de se nommer lui-même. Cette expérience philosophique, épistémologique se rapproche, à certains égards, du paradoxe de l'activité traductrice.

Il s'agit donc de la description des choses invisibles ou jamais vues qui ne se présentent pas comme les sentiments ou les intuitions par définition ineffables, mais qui sont des objets, des êtres en principe contournables à l'aide d'autres sens que la vue ; cependant ils résistent à tout effort d'être nommées. La visibilité d'un objet ou d'un être dépend bien sûr du fonctionnement du regard du contemplateur et est en rapport direct avec la perception visuelle. Si cette perception est bloquée, ce sont les autres sens qui commencent à fonctionner. Les images ne sont plus vues mais entendues ou senties dans le texte et se

transforment en images poétiques où le lien entre le comparé et le comparant repose sur l'ouïe, l'odorat, le goût ou le toucher.

On peut constater, et d'une manière explicite, dans *le Horla*, que Maupassant fait fonctionner également le sixième sens, ce qui provoquera d'autres démarches langagières et demandera au traducteur d'autres stratégies de compréhension et de traduction : « *Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid mais un étrange frisson d'angoisse* »⁹.

Est-ce que le traducteur hongrois *du Horla* est capable de ressentir et faire ressentir le même frisson d'angoisse ? Comment peut-il traduire la profonde signification des notions si émotionnelles sans perdre l'essentiel de la sensation fantastique ? Endre Illés propose la traduction suivante de cette petite phrase : « *Hirtelen megborzongtam, de nem a hűvösségtől; egy furcsa szorongástól borzongtam meg* »¹⁰.

Sans vouloir, en aucun cas, critiquer la traduction, sans oser en proposer une meilleure, on peut en tout cas constater que quelque chose se perd effectivement au cours de la traduction. Peut-être à cause de la différence naturelle entre les deux langues, le sens de la passivité du narrateur et la personnification du frisson qui vient de l'extérieur, se transforme en construction active et on ne retrouve plus, dans la version hongroise le verbe « saisir », essentiel et caractéristique de tout texte fantastique. L'angoisse en hongrois vient du for intérieur du narrateur. Voire, le « froid » se nuance dans le hongrois et devient « hűvös [frais] », ce qui pourrait être une interprétation de la situation du traducteur lui-même.

Dans *Le Horla*, le narrateur se trouve en présence de l'innommable, de l'indescriptible. Pour créer un monde fictif littéraire, l'écrivain a plusieurs moyens d'établir l'identité des objets et des personnages ; en premier lieu, il les nomme, ensuite il les décrit. Qu'est-ce qui se passe dans un texte où ces deux moyens ne peuvent pas fonctionner, où le narrateur ne peut pas décrire un être parce qu'il ne le voit pas et ne peut pas davantage le nommer parce qu'il ne le connaît pas ?

Maupassant, dans *le Horla*, nous dépeint son narrateur poursuivant l'éclaircissement de l'invisible. Mais l'éclaircissement signifie également dans le texte le doute et l'hésitation angoissante face à l'incapacité de son narrateur de se distinguer, de se voir clairement. Son inquiétude augmente au fur et à mesure

qu'il se force à voir et à rendre sensible par les paroles clairement l'Être invisible, notamment à travers le miroir dans sa chambre. L'ineffabilité de l'Être invisible, ainsi que de la terreur ressentie en présence de cet Étranger des planètes lointaines s'expriment paradoxalement par des répétitions exaltées et par des métaphores sensorielles, le vide s'exprime par le plein de lumière. Nous verrons que dans la version hongroise, le lecteur trouve encore plus de répétitions ce qui ne comble pas les vide, au contraire, enlève plutôt le mystère au texte de Maupassant.

Je le tuerai. Je l'ai vu ! [...] ... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! ... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image [...] ¹¹.

Voyons le même passage en hongrois :

Megölöm! Láttam őt! [...] A szobában annyi fény volt, akár nappal – és nem láttam magam a tükörben! ... A tükör üres volt, feneketlen, tele fénnnyel! A testem nem tűnt fel a tükör lapján... pedig előtte álltam! [...] Azután a tükör mélyén egyszerre ködösen megpillantottam magamat, ködösen, mint egy víztükörben; s mintha ez a víz balról jobbra áramlott volna, egészen lassan és pillanatról pillanatra tisztábban tükrözött engem ¹².

Malgré la fidélité apparente de la traduction hongroise, on perçoit bien, à la première lecture, que dans la version hongroise le mot récurrent et qui détermine le contexte et la signification du passage, est le « tükör [miroir] ». En français, le système pronominal et le système d'accords rend si transparent le texte qu'il n'est pas nécessaire de répéter ce mot-clé, ce qui rend plus énigmatique le passage en français.

On peut constater une différence également au niveau de l'ordre des mots. Dans la version française « au fond du miroir » suit le verbe « s'apercevoir », ce qui n'est pas le cas dans la traduction hongroise. « Tükör mélyén [au fond du miroir] » apparaît au début de la phrase, ce qui enlève légèrement en hongrois le mystère et l'incertitude de la narration française. Le fait que la phrase française s'organise à partir de la fin tandis que la phrase hongroise depuis le début, est évident. Mais cette évidence devient essentielle et révélatrice dans le cas du fantastique littéraire où l'inattendu se montre invisible et apparaît le plus tard possible.

« Cette sorte de transparence opaque qui s'éclaircit peu à peu » – si nous laissons parler le narrateur de Maupassant sur ses propres incertitudes, s'étend sur l'activité du traducteur. Son travail semble parfois sans espoir, il ne voit pas toujours en transparence l'idée cachée dans le texte. Faute de preuves suffisantes, il s'en crée une idée et en fait la sienne et il ne peut jamais justifier la vérité du texte de départ. Un nuage opaque glisse, de temps en temps entre sa compréhension et l'être quelquefois ineffable qui est le texte à traduire.

ANIKÓ ÁDÁM

Université Catholique de Piliscsaba

Courriel : adama@btk.ppke.hu

¹ Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, p. 191.

² Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1965, p. 420.

³ Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, Age d'Homme, 1982, p. 12.

⁴ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduits par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985.

⁵ Notion élaborée par Tzvetan Todorov, in *Introduction dans la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

⁶ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Mythe et violence*, trad. Maurice de Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p. 270.

⁷ Voir *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁸ Voir Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, P. U. F., 1990.

⁹ *Le Horla*, op. cit. p. 118

¹⁰ Guy de Maupassant : « Horla » in *Gyöngykisasszony*, Budapest, Magyar Helikon, 1971, p. 508.

¹¹ *Ibid.* p. 138–139.

¹² *Le Horla*, op. cit. p. 528.