

TRAHISON LITTÉRAIRE

Toute discipline d'enseignement comprend un corpus et une activité. Le corpus est une sélection opérée dans le champ du réel, soit par la discipline elle-même, qui établit ses classifications, son lexique, ses instruments, soit par l'histoire humaine qui a très tôt divisé les tâches — la définition de ces champs obéit à des critères opératoires et historiques, et non de perception ou d'observation: la division sociale entre chasseurs et cultivateurs détermine le critère de différenciation entre zoologie et botanique; il n'existe pas de science de la rousseur qui inclurait l'écureuil et la noisette. L'activité impliquera le réinvestissement des connaissances tirées du corpus — observation, manipulation expérimentale en biologie; enquête en sociologie, etc. La littérature, en tant que discipline d'enseignement, a toujours maintenu ses contours «flous» — «histoire littéraire» —; elle n'a jamais défini ni son corpus — qui ne correspond pas à la bibliothèque, puisque de celle-ci il faut ôter d'une part les textes religieux et philosophiques qui concernent des disciplines spécifiques, ainsi que tous les écrits produits par les autres disciplines, d'autre part la «para-littérature», la littérature «populaire», la chanson, la bande dessinée, etc. — ni son activité: la rhétorique et les joutes oratoires sont tombées en désuétude dans l'institution universitaire où ne survit guère que la forme dégradée de la dissertation. L'enseignement littéraire a établi son corpus tardivement — mais le concept de «littéraire» au sens moderne ne date que de deux siècles — et partialement — il reflète les goûts et la morale d'une classe au pouvoir; en 1940, l'*Anthologie de l'Humour noir* se présentait comme une «contre-histoire» littéraire. L'idée d'un critère d'analyse et de sélection, la «littérarité», n'a vu le jour qu'assez récemment et n'a guère été adoptée par l'institution en raison des présupposés idéologiques sur lesquels s'appuyaient aussi bien Jakobson que généralement les «structuralistes», de Levi-Strauss à R. Barthes. Quant à l'activité, elle se réduit en pratique à la lecture et au commentaire de texte — i. e. ne vise pas la production. C'est que les Lettres ne sont pas véritablement une discipline mais, comme l'explique Bourdieu, un capital symbolique assurant la «distinction» sociale. La littérature est d'ailleurs la seule matière d'enseignement qui, alors que la pédagogie ne fait pas partie de son domaine — comme c'est le cas pour la philosophie —, fonctionne en circuit fermé et forme exclusivement des enseignants de Lettres.

La littérature, matière d'enseignement, aujourd'hui stagne. Dans une société en évolution rapide où les formes les plus pérennes sont touchées, elle ne parvient pas à accompagner son objet même — nous tâtonnons encore pour rendre compte d'une forme nouvelle (qui a déjà plus d'un siècle) telle que le «poème en prose», aussi bien quant aux conditions de son

surgissement (lié à la traduction de vers étrangers puis, devenu forme autonome, accompagnant curieusement des représentations picturales (1)) que dans la définition de critères permettant d'identifier un «poème en prose» contemporain par rapport à une «prose poétique». Par ailleurs, le versant productif de son activité, l'écriture, a été totalement abandonné. Le fait que l'écriture littéraire relève du domaine de l'art ne saurait constituer une justification: tous les autres «arts», de la musique à la peinture, sont objet d'enseignement. Si bien que la seule occasion où l'écriture littéraire intervient dans l'enseignement des Lettres s'avère être dans les cours de «traduction». Il existe cependant d'autres modèles d'enseignement des Lettres et, aux Etats-Unis par exemple, l'écriture littéraire s'enseigne selon un programme allant des «ateliers d'écriture» aux cours de stylistique. Les étudiants y apprennent le métier d'écrivain. Il est évident que l'introduction de cette composante dans nos Universités impliquerait une redéfinition totale des objectifs, des méthodes et du profil de l'étudiant, à l'entrée et à la sortie. Dans les conditions actuelles, l'activité de traduction est donc exercée par des étudiants n'ayant aucune autre pratique d'écriture littéraire. Bien entendu, les enseignants de traduction admettent qu'ils forment des traducteurs-interprètes qui n'exerceront leur activité, dans le cadre du marché du travail, que sur des textes de type journalistique ou technique; il n'empêche que les textes littéraires apportent la caution du capital symbolique nécessaire aux cours de traduction, qu'ils hantent l'âme tant des enseignants que des étudiants, qu'ils apparaissent ponctuellement comme exemples, contre-exemples, exercices, etc.

C'est dans ce cadre que s'inscrivent les réflexions qui suivent.

I. L'INSTRUMENT (LA LANGUE)

Peut-être en raison de l'apparence naturelle de son acquisition, la langue reste le lieu de toutes les idées reçues, et ce malgré le développement des théories linguistiques — celles qui mettent en cause certains préjugés de base sont soit rejetées par un réflexe «conservateur», soit ignorées en raison du caractère abstrus de méthodes et jargons qu'un souci de scientificité leur a fait élaborer — ou parfois à cause de lui — trop récent et trop engagé dans une polémique, il n'a pas élaboré sa propre épistémologie et accompagne la demande créée par le développement technique (théories de la communication et informatisation des télécommunications); par ailleurs les «grammaires textuelles» se montrent parfois plus normatives que ne l'a jamais été aucune grammaire traditionnelle, postulant une rationalité et une homogénéité du sens qui n'est autre que la projection d'une esthétique fonctionnelle et utilitaire combattue par la littérature. Il est au moins trois caractères de la langue, immédiatement perceptibles, dont ces théories —

et plus encore la vulgarisation qui en est consensuellement colportée — ne semblent pas envisager toutes les conséquences; nous les passerons rapidement en revue dans la mesure où ils incident sur les problèmes de la traduction; par ailleurs, nous ne reprendrons pas les analyses, tenues pour acquises, de la poétique et de la sémiotique, de Genette à Barthes.

a) La diversité: la multiplicité même des langues est en contradiction avec la conception de la langue comme simple instrument de communication. Sans approfondir ici le sens de cette contradiction, il convient toutefois de tirer la conséquence de cette pluralité: de même qu'en phonologie c'est le trait distinctif entre deux phonèmes qui sera le support de la variété des combinaisons et devra être valorisé, dans l'étude d'une langue — maternelle ou étrangère — ce sont ses particularismes qui fondent le génie, l'originalité, la valeur d'une langue. Si d'un côté la conscience de ces particularismes sera favorisée par la confrontation à une autre langue, de l'autre, l'activité de traduction sera nécessairement une activité de gommage des mêmes particularismes puisqu'ils sont par définition ce qui n'existe pas dans une autre langue, donc ce qui d'une langue est intraduisible sauf à forcer par l'introduction d'une structure étrangère le génie propre de la langue d'arrivée. Nous retrouverons ce problème lorsque nous aborderons plus loin la pragmatique de la traduction. Ce que nous voudrions souligner ici, c'est simultanément la solidité et la fragilité de tels particularismes. Solidité dans la mesure où ils se sont conservés à travers les vicissitudes et les transformations de la langue, assurant une continuité transhistorique de chaque langue, même à partir de bases communes — cas des langues latines. Ce sont eux qui dans une culture nationale confèrent à chaque membre d'une communauté linguistique ses racines et son identité — car les rites et les croyances sont moins divers que les langues, l'*habitus social* et l'organisation politico-économique moins variés encore. Mais fragilité aussi et surtout: en effet ils témoignent d'une diversité à l'intérieur même d'une communauté linguistique, ils sont régionalismes, indices d'une classe sociale ou d'une catégorie professionnelle précise, rendent compte de l'envers d'une histoire nationale homologuée, composée de luttes, de prises de pouvoir, de rêves de gloire et de grands travaux — qui n'a jamais été le fait que d'une minorité de la population. Chaque langue a stratifié dans ses tournures, locutions figées, dictons, etc., la valeur d'usage de chaque mot correspondant à la réalité de ses successifs états sociaux. Or, si ces particularismes ont survécu tant que les modèles, de vie, d'organisation politique et de gestion économique restaient locaux, donc à peu près jusqu'à la révolution industrielle, à partir du XIX^{ème} siècle en Europe, on assiste à l'élaboration de modèles universels — déclaration des droits de l'homme, principe démocratique de gouvernement, etc. — qui correspondent à la prise du pouvoir par une classe sociale qui s'érige en patron de l'humanité «la bourgeoisie» et caractériseront

désormais la quasi-totalité des modèles sociaux conçus et mis en place depuis lors, du communisme au libéralisme — les exceptions sont soit des modèles de résistance soit des projets hégémoniques dictatoriaux. Mais surtout, transcendant frontières géographiques et oppositions idéologiques, un unique mode de civilisation urbaine et technocrate s'est installé sur la surface entière de la terre. Ces transformations ont profondément altéré les langues: au nom de l'unité nationale, les régionalismes ont été combattus dans les écoles, les tournures socialement trop marquées ont été condamnées sous les étiquettes «populaire» ou «familier», bref, poursuivant un mouvement amorcé à la cour et parallèle à la centralisation du pouvoir, on a voulu, après leur avoir imposé une norme, standardiser les langues. Mais l'écart qui s'est d'abord renforcé entre une langue imaginaire, conçue à partir d'une tradition écrite, possédée par la seule classe dirigeante et initialement fortement conservatrice, et d'autre part une langue réelle, orale, variant selon l'origine géographique et sociale, écart qui pouvait encore prêter à sourire il y a quarante ans (2), se comble rapidement, à mesure que les corporations disparaissent, que les antagonismes sociaux se nivellent et que les «communications de masses» se développent. Ce ne sont plus seulement les régionalismes, accents et particularismes de couches défavorisées de la population qui sont atteints mais le standard même de la langue écrite — de haute culture. Ce qui est en cause, c'est une prosodie — les intonations d'un présentateur de télévision sont plus proches de celles d'un autre présentateur dans une autre langue que de celles d'un de ses concitoyens; ce ton neutre fait boule de neige et contamine tous les produits télévisés: les déclarations d'amour dans les feuilletons sont prononcées comme des bulletins d'information; la prosodie télévisuelle se répand peu à peu dans la partie du public qui se trouve encore en situation d'apprentissage et pour qui la télévision fonctionne comme «école parallèle». C'est, à travers la langue, un mode d'expression et de pensée original qui se trouve atteint. La langue est effectivement en train de devenir un code normalisé selon un système de communication translinguistique. Cette opération de normalisation ne va pas sans pertes, linguistiques — disparition de modes et temps verbaux, de constructions syntaxiques, réduction du lexique — et existentielles — la sensualité de la langue —; en revanche, elle favorise la diffusion de nouveaux parlars — argot des cités de banlieue — que l'écrit n'assimile que lentement et partiellement.

b) L'ambiguïté: Nietzsche a sans doute attiré le premier l'attention sur l'importance et la fonction du mensonge. Steiner (3) y voit la principale cause probable de la complexité inouïe de l'outil linguistique: en permettant le mensonge, et partant la ruse, la tromperie, le parjure, etc., la langue s'avère une formidable arme capable de renverser la loi «naturelle» du «droit du plus fort» — toute la geste d'Ulysse retrace dès la plus haute antiquité cette

puissance de la parole et du mensonge. Sans entrer ici dans des considérations d'ordre éthique, contentons-nous de constater que l'univers du formulable n'est pas homologique du réel, que les critères de jugement ne sont dans la vie pratique pas les mêmes que dans l'expression verbale — et *a fortiori* que dans la littérature. Plus que le problème du vrai et du faux est en cause le problème de l'exprimé et de l'inexprimé — et si d'un côté les recherches d'une théorie de l'énonciation s'appuyant sur la présence de marqueurs d'un «vouloir dire» ne coïncidant pas avec le «dit» paraissent fécondes, décrivant un énoncé non plus comme un aboutissement mais comme une formulation suspendue où chaque mot, chaque intervalle est le lieu d'un choix et le résultat d'un combat mental entre pensée et expression (4), donnant sens à une lecture «entre les lignes» intuitivement postulée depuis toujours, d'un autre côté les théories de traduction interprétative, qui gomme hésitations et ambiguïtés, résolvent le problème par un coup de force grâce auquel le cliché normatif remplace les méandres et finasseries de l'énonciation (sans même parler de la censure exercée). Il s'agit au fond du problème du sens, ou plutôt des modalités de la «signifiante». Car le sens est opaque en dehors d'une réponse ponctuelle à une question pragmatique ou existentielle. Le sens du réel, de tout objet matériel, se réduit à l'habitus dans lequel il s'insère. Le sens des mots, s'il déborde celui des signifiés désignés — car la langue fixe les connotations et associations que l'histoire a pu engendrer, et qui survivent aux avatars de la matérialité des objets — reste, hors contexte, tout aussi opaque. Disons qu'un mot recèle toutes les significations de son «signifié» — objet matériel ou concept abstrait nommé — augmentées de toutes celles que la langue a fixé autour de ce vocable au cours de l'histoire — mais à vrai dire il faudrait aussi inclure toutes les associations strictement «linguales»: homonymes, anagrammes, etc. — à l'état latent: seul le contexte établira les liens isotopiques qui mettront en jeu tel ou tels traits sémantiques et excluront, provisoirement, les autres — U. Eco a opposé «actualisation» et «narcotisation» sémantiques(5). Par rapport à un mot donné, l'énonciation, orale ou écrite, est strictement formulation d'un contexte qui en dégagera le sens. Ce sens n'est qu'un des sens possibles, qu'un autre contexte, une autre énonciation, ferait apparaître. La langue n'est ni polysémique ni monosémique — cependant elle n'est pas neutre non plus, puisque nous avons vu au paragraphe précédent qu'elle doit être définie contrastivement par rapport aux autres langues, en fonction d'une histoire propre —, seuls les énoncés pourront faire jouer un ou plusieurs traits sémantiques pour un vocable donné. Et nous rencontrons ici un critère qui nous permet d'évaluer les énoncés en fonction du nombre de traits sémantiques mis en branle pour chaque élément nominal — du nombre d'isotopies qui se croiseront avec son occurrence. Sans prendre en compte, provisoirement, les messages publicitaires, condi-

tionnés par leur finalité pragmatique et par leur mode de réception/ consommation, l'on constate d'une part que la poésie, tendanciellement, se caractérisera par un tissage aussi serré que possible des isotopies (6) — ce qui était prévisible, nous en aborderons plus loin les conséquences — , d'autre part que la transformation de la langue en code que nous avons abordée plus haut s'accompagne d'un processus de désémantisation des mots: en deça même d'une monosémie, surnage un sens consensuel où les mots concrets sont limités à l'expression de leur signifié — et ne véhiculent que l'affirmation d'un habitus social établi et les mots abstraits ne sont que des «mots d'ordre» vidés des divers traits que l'histoire y avait emmagasinés — on peut décrire ce processus en termes fonctionnels: les communications de masses réduisent le langage à une unique fonction conative qui se dissimule sous l'apparence de messages référentiels neutres (7). La richesse et la complexité de la langue tiennent à l'ambiguïté du sens, la pauvreté du code débouche sur une vacuité sémantique.

c) L'unicité des énoncés: ce dernier caractère ne concerne plus, à strictement parler, «la langue», mais la «parole» — selon la distinction saussurienne —, c'est à dire notre usage de la langue. La parole est sans doute l'acte le plus courant de l'homme éveillé — c'est elle qui le définit au sein du vivant —; elle est d'une pensée continue ce que l'individu choisit de partager — car toute parole s'adresse à autrui: l'écriture suppose au moins un lecteur, ne serait-ce que celui, phantasmatique, qui lit par-dessus l'épaule de l'écrivain — ou l'écrivain ou le scripteur selon la terminologie choisie au moment où il écrit. Et cette parole, en dehors de certains rites — salutations, célébrations, prières, etc. —, ne se répète jamais. Au sein d'une organisation sociale et existentielle fondée sur des rythmes constants et donc essentiellement répétitive, la parole ne conçoit que des énoncés uniques: la répétition est indice de disfonctionnement, la parole n'admet que la reformulation. Cette unicité implique que toute parole se situe par rapport à d'autres énoncés antérieurs; elle est donc actualisation, c'est à dire énonciation d'un présent par rapport à un passé, proche ou lointain; elle est, au sein d'un univers matériel relativement stable et d'une régulation — par la répétition — des actes humains, notre conscience du temps. Le temps mesuré par la parole, temps de la pensée formulée — le temps de la pensée non-formulée est sans doute continu —, ne correspond pas au temps socialisé — en dehors de quelques rites de salutation, l'organisation des activités humaines ne prévoit pas la parole, ne réserve pas un temps de parole (bien que notre société mythifie la communication); au contraire, les individus sont conditionnés dès l'enfance à réprimer leur volonté de parole, à ne pas «bavarder». Une conversation nous fait «perdre la notion du temps» — temps social — c'est à dire, en fait, nous introduit dans autre temps, existentiel, à vitesse variable. Le rapport à l'écrit lecture ou écriture —

implique une retraite à l'écart du temps social. Et la langue possède, à côté d'un système de dénomination — celui que l'on trouve dans le dictionnaire — un système de mise en scène d'un temps, d'un temps à vitesse variable. La flexion verbale n'est, dans les langues européennes, qu'une composante de ce système, la simple succession dans l'énonciation suffisant aussi bien à établir des rapports de cause à effet dans les énoncés qu'à modifier la vitesse du temps mis en scène. L'énonciation engendre au moins deux séries temporelles distinctes: celle de sa propre durée et de sa propre vitesse — dans le cas de l'écrit, on doit ici considérer la seule vitesse de lecture — et celle représentée dans l'énoncé, le temps diégétique. Ces deux séries ne coïncident jamais — excepté, peut-être, le cas du commentaire radiophonique d'un match de foot-ball — et une large partie de la syntaxe consiste à contrôler l'écart entre les deux séries, entre les deux vitesses. Le texte narratif semble être caractérisé par un écart majeur — et certaines vitesses diégétiques ont fini par se conventionnaliser: ainsi dans un récit à énigme, seule la fixation d'une certaine vitesse interne à la narration peut provoquer, grâce à un ralentissement, l'effet dit de «suspense», la poésie par un écart négatif — du fait d'une sorte de pérennisation diégétique. Au fond, si la répétition apparaît si contraire à la parole expressive, c'est qu'elle entraînerait, sinon un arrêt du temps, du moins l'introduction d'un temps cyclique, comparable au temps socialisé — et bientôt intégrable à ce temps, comme cela se produit avec la parole télévisuelle.

Ces considérations très abstraites auront des incidences directes sur le problème concret qui fait l'objet de cette étude: la traduction littéraire. Il convient toutefois auparavant d'indiquer que la littérature — i. e. tout écrit faisant primer la fonction poétique sur toutes les autres — assure justement des fonctions précises par rapport à ces propriétés de la langue et de la parole et peut en partie être définie par la position originale qu'elle assume de recherche, d'approfondissement, mais aussi de défense de ces propriétés. L'oeuvre littéraire est celle qui, pour formuler du nouveau, doit recourir aux plus extrêmes particularismes d'une langue — que ce soit au niveau de sa syntaxe (Proust), d'une adaptation de sa prosodie orale (Queneau), de la perversion de cette même prosodie (Ajar) ou d'une tentative d'épuisement lexical (Perec), peu importe; toute oeuvre littéraire est appropriation, par l'auteur, et restitution, au lecteur, d'une facette spécifique d'une langue donnée; le style inclut le choix de cette facette. Parallèlement, l'oeuvre littéraire témoigne de l'état de la langue au moment de son écriture — témoignage conscient et assumé par l'auteur qui, à travers ses choix, prend position par rapport à cet état. L'oeuvre littéraire occupe ainsi toujours une situation paradoxale: elle est d'un côté *a priori* intraduisible, conçue par l'auteur en fonction d'une spécificité de la langue employée; de l'autre, seule une traduction surmontant ces obstacles assurerait à l'auteur qu'il a véritablement

été compris, que son parcours a été solidairement accompagné: le traducteur est le lecteur idéal pour lequel écrit l'auteur (8).

Les particularismes de la langue vont permettre à l'auteur d'atteindre *simultanément* la plus grande précision et la plus grande ambiguïté. Si la prise de conscience de cette propriété a été relativement tardive et a entraîné une crise profonde dans le rapport à la langue — conscience métalinguistique — et aux formes traditionnelles — de là est née la « modernité » —, l'amphibologie a toujours dominé même la langue la plus classique — jeu de Malherbe sur le prénom de la fille de M. Duperrier, ambivalence du mot « raison » chez Pascal, etc.; en outre, le *quiproquo* est moteur aussi bien des situations comiques chez Molière que des dénouements tragiques chez Racine (« Ah! fallait-il en croire une amante insensée? Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée? » — **Andromaque**, Acte V, scène 3, v. 1545-1546). Le respect de cette ambiguïté fondamentale implique paradoxalement la plus grande précision au niveau de la traduction — un texte est défini par ses points d'ambiguïté (pas toujours lexicaux, nous l'avons vu); déplacer ceux-ci, créer une nouvelle ambiguïté, revient à créer un texte nouveau, et non pas une traduction.

Quant au caractère unique des énoncés, nous avons vu qu'il déterminait une nécessité intrinsèque d'originalité — même à des époques où l'originalité littéraire n'est pas considérée une valeur: peu importent les sources d'inspiration de La Fontaine, il reste original dans le ton, la versification, etc.; son originalité ressort du reste particulièrement de la confrontation avec ses modèles. Par ailleurs, ce critère nous a permis de préciser certains paramètres définissant le style comme une stratégie pour établir un écart, variable, entre deux vitesses — séries temporelles —: celle, prosodique et syntaxique, de la lecture, et celle, diégétique, des événements — au sens le plus neutre — énoncés (nous allons immédiatement retrouver cette problématique au cœur de la « littérarité »). Il est bien évident que les systèmes temporels verbaux des différentes langues constituent une part de leurs particularismes. D'une langue à l'autre, des nuances temporelles vont devoir être modifiées; cependant l'écart que nous avons décrit pourra être maintenu.

II. L'OBJET (LA LITTÉRARITÉ)

Sans doute parce que dans notre civilisation judéo-chrétienne notre rapport au texte est génériquement un rapport à la Loi, la poétique, science de la littérarité telle que l'a conçue Jakobson, fonde son approche du texte sur une conception statique du jeu de la « fonction poétique »: comme s'il s'agissait de découvrir une structure et un sens pérennes. Nous serions tentés de proposer une notion plus dynamique où le texte déploie une stra-

tégie induisant une vitesse de lecture et établissant un écart — une différentielle — entre lecture et diégèse. Cette stratégie prévoit une multiplicité de lectures, donc un renouvellement constant de sens du texte. La fonction «poétique», partant du «message» pour aboutir au «message», n'est pas pour autant interne à celui-ci, fonctionnant en circuit fermé: ce n'est pas le message qu'elle dédouble, mais ses lectures. Par ailleurs, «le double sens» à quoi l'on réduit souvent la fonction poétique à son niveau le plus simple — jeux de mots divers — n'est en aucun cas réductible à un problème lexical: si plusieurs sens — ne serait-ce que la variation propre/figuré — d'un mot interviennent potentiellement dans un énoncé, c'est que le contexte a organisé la superposition sémantique, sans éliminer l'un des sens. Plus, il doit exhiber la polysémie de l'énoncé c'est ce qui fait que la plaisanterie potache sur le vers de **Polyeucte**: «*Et le désir s'accroît quand l'effet se recule*», qui n'est possible qu'au prix d'une oblitération du contexte, ne saurait avoir valeur que de lapsus, tout au plus de *tongue twister* (mais il faudrait étayer cette dernière interprétation par une étude des techniques de diction au XVIIIème siècle).

L'ostentation d'une double lecture à mener — d'une pluralité sémantique des unités lexicales — s'opère à travers des marqueurs justement non-lexicaux: c'est au niveau de l'organisation des signifiants que jouent les mécanismes de la signification. Prenons un exemple: dans la phrase de Pascal «*le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas*», le double sens du mot raison n'est lisible que parce que le mot dans la même proposition occupe les deux places de sujet et de complément d'objet — marque syntaxique — et que les deux occurrences se distinguent par le nombre singulier/pluriel, marque morphologique —; ce n'est pas tant le sens de la phrase l'homme n'est pas un animal raisonnable, il reste soumis à ses affects — qui s'avère problématique que la mise en cause du concept de «raison» — toute la tentative de Pascal consiste, à l'opposé de Descartes, à avancer des justifications irrationnelles de la foi. Les cas où une fonction poétique s'appuie sur la stricte polysémie lexicale sont limités aux formes sybillines de la prophétie ou de la devinette, et de leurs variantes — charades, rébus, définitions de mots croisés, etc. Et même dans ces cas, une marque non sémantique interviendra: M. Foucault constatait que dans les phrases «éponymes» du premier procédé de R. Roussel, il restait au moins une différence pour faire office de «marque» — billard/pillard —; plus que sur l'homophonie, Roussel s'appuie sur les glissements phonétiques d'un mot à l'autre, pour en exploiter les conséquences sémantiques et fictionnelles (9). Les marques autour desquelles la fonction poétique s'articule peuvent donc aussi bien être de nature syntaxique que morphologique ou phonétique; elles appartiennent au système non-lexical de la langue. L'un des premiers recensement de telles unités se trouve dans l'ouvrage d'A. Jarry, **Gestes**

et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, où au chapitre «Du petit nombre des élus» sont détachées de la liste d'ouvrages établie deux chapitres plus tôt— «Des livres pairs» des unités poétiques: ainsi, d'**Ubu roi**, Jarry retient «*la cinquième lettre du premier mot du premier acte*». Il s'agit du second /r/ du mot «*merdre*» sur lequel s'ouvre la pièce. Ce /r/ qui défigure le traditionnel «mot de cinq lettres» — d'où l'importance de sa position dans le mot — fait apparaître de nouveaux liens par association phonique avec les verbes «mordre» et «perdre» — qui font jouer ainsi un rôle programmatique à ce premier mot de la pièce. Dans cette même liste, Jarry retient du livre de G. Darien, **Le voleur**, l'image des «*couronnes de diamants des perforatrices du Saint-Gothard*». Il nous faut ici, pour comprendre et l'image et le fonctionnement poétique qui l'instaure, considérer la phrase toute entière, telle qu'elle apparaît dans le roman de Darien: «*Elles étincelaient aussi du feu des pierres précieuses, ces perforatrices à couronnes de diamants qui tuèrent tant d'hommes lors des travaux du Saint-Gothard, mais grâce auxquelles on parvint à percer la montagne!*» L'image ne peut être comprise que par le contexte antérieur — car c'est la dernière phrase du chapitre XIII —: «*Tes pareilles — que Darien avait précisément définies à la page antérieure: «horizontales qui ont le port altier des grandes dames» —, à qui on ne reproche encore que de ruiner des imbéciles, finiront peut-être, à force de démoraliser la Société, par l'amener au bord de l'abîme; et alors*» ... L'image se présente donc comme une équivalence métaphorique — entre la montagne et la Société, les perforatrices et les cocottes — grâce à l'identité d'un élément, les «couronnes» de diamants. Pourtant, ce double sens du mot «couronnes» est au contraire retardé par l'ambiguïté provoquée par la présence du clitique «elles» qui en tête de la phrase semble renvoyer à un élément du même champ que le sujet de la phrase antérieure — identité renforcée par l'adverbe «aussi»; le mot «perforatrices» surgit ainsi comme un intrus qui bouleverse le sens possible de son complément «couronnes». C'est donc sur le pronom «elles» — et sur l'organisation syntaxique qui le place en tête — que porte la véritable ambiguïté. Mais nous voyons déjà dans cet exemple intervenir une stratégie de lecture, qui est le véritable rôle de la fonction poétique, l'essence de la littérature — on a trop tendance à réduire la fonction poétique à son effet sur les éléments lexicaux, alors qu'il s'agit d'un processus dynamique et subtil portant sur des unités discrètes, i. e. non sémantisées, qui altèrent le sens. La littérature est la parole qui met le sens en jeu — par opposition à une parole qui se satisfait du sens que l'habitus ou le consensus lui fournissent.

La lecture est un postulat de l'écriture. L'écrivain la prévoit et l'organise. Si la littérature est composée d'une somme d'écrits, la littérature induit une multiplication de lectures. Les deux grandes classifications des écrits littéraires, prose et poésie, recouvrent deux stratégies d'organisation de la lecture

opposées: l'une doit amener le lecteur à poursuivre sa lecture, l'autre doit au contraire le pousser à savourer le poème, à le relire, à s'arrêter à chaque mot. La stratégie de l'une définira essentiellement une syntagmatique, celle de l'autre une paradigmatique. L'une devra viser au maintien d'une certaine vitesse, l'autre cherchera le ralentissement de la lecture. C'est généralement l'accélération diégétique qui favorisera la stratégie de la prose, tandis que la diégèse poétique se contentera d'un balancement minime — encore que ces stratégies traditionnelles puissent s'inverser: c'est le cas du «roman moderne» depuis Joyce, et nous rencontrons une accélération formidable du mouvement diégétique dans les poèmes de B. Péret (10). Ces vitesses, tant au niveau diégétique qu'au niveau de la lecture, sont calculables. La vitesse diégétique est rigoureusement proportionnelle à l'ellipse qui sépare deux propositions: il ne s'agit pas de comparer le temps d'une action narrée à celui d'une action réelle — ce qui reviendrait à prendre comme patron le temps socialisé et à supposer un principe mimétique de la langue —, mais de mesurer l'intervalle séparant deux actions narrées. La permanence d'éléments — lieux, objets, sujets — constitue un critère d'immobilité, tandis que leur substitution rend compte du mouvement imprimé à la narration — ainsi pour une même action, et en un nombre à peu près équivalent de mots, la vitesse de ce passage de D. Hammett: *«Il sortit un étui à cigarettes étincelant, le lui tendit. Elle prit une cigarette, se pencha vers Klaus qui lui offrait du feu avec son briquet»*... s'avère supérieure (changement de sujet, échange des positions complément et sujet, multiplication des verbes, i. e. des propositions) à celle de cette phrase de R. Chandler: *«Puis elle tira une cigarette d'un étui en argent ouvert à plat sur la table et l'enfonça dans un fume-cigarette, long et mince, noir lui aussi»*. Il est évident que l'introduction d'éléments appartenant à une structure descriptive — adjectivation — dans la narration provoque un ralentissement. Du point de vue de la vitesse de lecture induite, par contre, les deux textes sont comparables — tout au plus le «lui aussi» clôturant la qualification du fume-cigarettes, renvoyant à la description du personnage au paragraphe antérieur, oblige-t-il à un léger arrêt pour actualiser cette information. Il n'en allait pas de même dans le passage cité plus haut de G. Darien où le «elles aussi» provoquait une erreur d'aiguillage et où l'image nous écartait totalement du fil du récit: l'indice «poétique» — double sens du mot «couronne» — révélait le passage brusque d'une structure syntagmatique de prose à une lecture paradigmatique de poésie. Les «poétiques du récit» n'ont jusqu'à présent guère amorcé que des analyses diégétiques; seul le développement d'une description des stratégies de lecture induite permettra l'établissement de différentielles plus ou moins stables. La lecture «cursive» étant celle dont tout lecteur a fait l'apprentissage, nous trouverons nos exemples d'une lecture essentiellement différente dans les corpus de poésie, mais nous avons vu

que ce fonctionnement poétique peut apparaître au sein de récits appartenant à la prose, de même que des structures syntagmatiques peuvent se rencontrer, plus au moins perverses, dans des poèmes. La structure paradigmatique de la poésie repose sur une possibilité de substituer (ou permuter) des éléments lexicaux. Cette possibilité implique une relation d'équivalence — qu'elle soit fondée sur la comparaison, la proximité phonique ou la synonymie — ou d'associabilité entre les termes: nous retrouvons au niveau de l'écriture la distinction que Breton posait entre une pensée logique et une pensée analogique (11). Disons que l'écriture poétique organise la mise en évidence de l'équivalence par analogie mais cette opération fonctionne à double sens: on peut aussi, en particulier à partir des théories freudiennes et des propositions surréalistes, admettre que cette équivalence, plus ou moins inconsciemment perçue, organise l'écriture poétique. Nous réunissons sous un même principe des figures aussi diverses que la comparaison — unités sémantiques —, le calembour (12) — unités phonétiques ou orthographiques — et l'anaphore — unités syntaxiques et prosodiques. Selon les poèmes considérés, nous rencontrerons la structure — poétique — paradigmatique au niveau de certaines unités plutôt que d'autres: ainsi les poèmes en prose de Rimbaud sont fondés sur une structure essentiellement anaphorique tandis que ceux de Max Jacob exhibent les calembours qui les fondent — que la poésie classique réservait à la place fixe de la rime. Nous retrouverons des problèmes d'équivalences d'un autre ordre lorsque nous aborderons plus loin la pragmatique de la traduction. Dans tous les cas, le recours à une compensation devra prendre en compte le type de stratégie d'écriture syntagmatique — ou paradigmatique — et la classe d'unités considérés.

III. L'ACTIVITÉ (LA TRADUCTION)

A *Principes*

La traduction est simultanément une impossibilité et une nécessité réclamée par le texte même. D'aucuns ont voulu élargir le concept de traduction et ont avancé que la lecture était déjà un embryon de traduction mentale. C'est confondre traduction et interprétation (13). L'interprétation consiste à «comprendre», à ramener l'inconnu au connu, l'obscur au clair, l'irrecevable au consensuel. Bien sûr, la traduction se réduit souvent, en pratique, à l'interprétation et exerce avec arrogance ses fonctions de censure et stéréotypisation (14), mais c'est de la traduction — «idéale» — que nous voulons ici traiter. La traduction est avant tout écriture. Il s'agit non pas de projeter un sens, mais de cerner la signifiante, de délivrer les sens que le contexte fait apparaître dans l'énoncé de départ. Le processus de la lecture est inverse de celui de l'écriture: tandis que l'une appréhende le texte par

le détail, le reconstituant peu à peu dans sa globalité, l'autre conçoit le texte globalement puis en matérialise le détail au fur et à mesure de l'énonciation. La traduction, qui vient toujours après de multiples lectures, doit réinverser encore une fois le processus pour parvenir à l'écriture. Ce qui signifie que le traducteur — littéraire s'entend — n'est pas — ne doit pas être — un interprète, mais un écrivain, aux prises avec la mobilité du sens et travaillant la littérarité du texte dans sa langue d'arrivée. On constate d'ailleurs que la plupart des écrivains et poètes se sont, au moins ponctuellement, confrontés à la traduction; que les traductions qui sont bel et bien apparues comme *textes* dans la langue d'arrivée sont le fait de poètes — en France: Poe par Baudelaire, Melville par Giono, Joyce par Larbaud, etc. Et les grands traducteurs, connus comme tels, apparaissent également comme de grands poètes — le cas de Luíza Neto Jorge au Portugal est exemplaire. La formation d'un traducteur doit donc nécessairement être d'ordre littéraire, mais une formation au niveau de l'écriture autant que de la lecture.

Il est deux notions, véritables ponts aux ânes, qui reviennent à chaque approche de la traduction et qu'aucune théorie n'est parvenue à, sinon résoudre, du moins cerner de façon satisfaisante: la «fidélité» et la littéralité — les deux notions ne se recoupent que partiellement. La première ne saurait recevoir de réponse qu'empirique: une traduction est une entreprise de prosélytisme, elle s'adresse à ceux qui n'ont pas accès au texte original. Elle ne se justifie que par la valeur littéraire spécifique attribuée au texte original et c'est donc cette dernière qui seule peut servir d'étalon. L'infidélité n'est jamais un parti-pris littéraire mais esthétique et idéologique — que ce soit par souci de respect des bienséances et du public ou par vanité d'auteur du traducteur —; elle ne saurait en aucun cas se justifier du point de vue littéraire — or c'est celui-ci qui en fondait l'entreprise. M. Tournier n'a jamais prétendu traduire D. Defoe; rien n'empêche un écrivain d'écrire sa version de telle ou telle œuvre — étrangère ou pas: les imitateurs n'ont jamais manqué, il n'y a aucune raison *a priori* qu'une imitation ou une adaptation ne s'avère pas — toujours du point de vue littéraire — supérieure à l'original. La traduction par contre est une écriture sous contrainte — les recherches de l'Oulipo et les réussites en particulier de Georges Perec ont démontré qu'une contrainte n'est pas assimilable à une limitation et s'avère productive, et surtout que le sens se joue même de contraintes extrêmes: les «traductions lipogrammatiques» de Perec permettent de vérifier aussi bien le rôle du contexte pour la détermination des effets de sens dégagés d'une unité lexicale, que le poids des unités non-sémantiques dans le processus de suspension de la lecture interprétative (i. e. la littérarité). Les contraintes premières sont évidemment celles que s'est donné l'auteur dans sa langue, que le traducteur doit simultanément respecter — au niveau de leurs prin-

cipes: régularité, registre, visibilité, etc. — et déplacer — selon les particularismes et les fixations de la langue d'arrivée. Nous ne pouvons quant à nous trouver la moindre justification à la paresse intellectuelle — aggravée de snobisme, voire de mercenariat — qui a permis de présenter ces dernières années au Portugal une traduction des **Fleurs du mal** faisant fi de toutes les contraintes de versification travaillées par Baudelaire — rime et rythme; alors que Baudelaire a choisi, après l'exemple de Nerval, d'exploiter jusqu'en ses moindres unités les contraintes du sonnet, quitte à peiner dix ans, pour des raisons *formelles*, sur un même poème — ou de **La vie, mode d'emploi**, n'essayant même pas d'adapter les contraintes d'écriture à partir desquelles Perec a élaboré son livre — citations, anagrammes, jeux de mots, etc.; il s'agit pourtant d'un ouvrage sur la composition duquel de très nombreux documents sont disponibles. Le véritable drame de la traduction, étant données les lois du marché, tient à son impunité, d'autant plus grave que le renouvellement des traductions reste particulièrement lent et soumis à des phénomènes de mode aléatoires — il a ainsi fallu l'expiration d'un contrat d'exclusivité pour que surgissent en France de nouvelles traductions de Kafka, bien que l'infidélité de celle de Vialatte ait été dénoncée depuis longtemps. La reconnaissance du statut d'écrivain et de poète du traducteur s'accompagne nécessairement d'une responsabilisation intellectuelle.

Le problème de la littéralité, par contre, est un faux problème. Le seul argument jamais avancé en faveur d'une traduction «littérale», qui respecterait donc les seuls particularismes de la langue de départ transcrits directement dans la langue d'arrivée — et non pas transposés —, tient, plus qu'à la fidélité, au renforcement du caractère d'étrangeté — d'hétérogénéité du texte — par rapport à la langue d'arrivée. Un tel argument ne résiste pas si l'on considère d'une part que tout texte, même le moins littéraire, «traduit» selon ce principe, provoquerait cet effet, qui profondément est un effet *comique* — le parler des «Bretons» d'Astérix — (la nécessité de rigueur littérale pour certains textes à caractère scientifique ou philosophique porte avant tout sur le lexique, pas sur la syntaxe); d'autre part que cette pratique existe, du fait de conditions aliénantes — tant du point de vue économique que des délais ou des compétences — dans lesquelles les traducteurs travaillent, au niveau des traductions de romans «populaires» de série — science-fiction, policiers, etc. Or si l'on vérifie dans ces traductions l'émergence d'une «proto-langue», intermédiaire et indéfinissable, de traduction — ou des traductions —, où la langue d'arrivée se moule sur une syntaxe qui n'est pas la sienne — cette proto-langue, dominée par la syntaxe anglaise (car la littérature américaine lui fournit la plus grosse part de son corpus), tend d'ailleurs à envahir toutes les langues latines qui se voient ajustées à sa toise comme sur le lit de Procuste —, on n'assiste pas à un renforcement de ce caractère hétérogène des œuvres originales — qui pourtant mettent en scène des

décors, des comportements, voire des mentalités, absolument étrangers à l'habitus du lecteur européen —, mais au contraire à l'effacement de ce caractère par une apparente soumission de la langue d'arrivée qui renonce à ses propres particularismes. Il s'agit ici encore de phénomènes touchant les instruments de la «culture de masses», du même ordre que ceux que nous avons relevés à propos de la langue télévisuelle. A cet argument enfin répond le seul qui puisse rétrospectivement cautionner historiquement les «belles infidèles», à savoir que c'est le renoncement à traduire et l'option d'une «adaptation» qui a amené les traducteurs à élaborer un nouveau modèle formel: le poème en prose.

La traduction s'adresse, nous l'avons dit, *a priori* à un public qui n'a pas accès aux œuvres originales. Si la traduction est écriture, elle s'inscrit dans la pratique littéraire de la langue d'arrivée. Les grands choix, fictionnel, stylistique, et même littéraire, ont été effectués par l'auteur, dans la langue de départ. Le texte se caractérise par une cohérence absolue de tous ces choix. La difficulté du traducteur tient avant tout à la détermination de l'espace littéraire où il aura à effectuer ses propres choix — toute écriture est choix — sans altérer ceux de l'auteur. Cet espace est celui de la langue d'arrivée définie par ses particularismes, son système temporel, les associations sémantiques fixées par son histoire et les manipulations «poétiques» — au niveau d'unités non-sémantiques — qu'elle permet. L'activité ici considérée est donc exclusivement la traduction interlinguale — c'est à elle que nous réserverons le terme de traduction; les «traductions» intralinguales relèvent de l'interprétation ou de l'adaptation. En effet, dans un résumé ou une paraphrase, les unités «poétiques» ne sont pas prises en compte. Ces exercices font intervenir des opérations de censure, d'explication ou de commentaire qui concernent, profondément, la lecture et non pas l'écriture. Borges a d'ailleurs, dans sa nouvelle **Pierre Ménard, auteur du Quichotte**, démontré par l'absurde l'inanité d'une véritable traduction intralinguale — en dehors, bien sûr, des nécessités d'actualisation orthographique, voire d'appareil de notes critique —: Ménard ne peut réécrire le **Quichotte** qu'avec les mots mêmes de Cervantes, toutefois il ne parvient à en réécrire que trois chapitres fragmentaires. Le changement d'instrument d'expression soulève d'autres types de problèmes — de la langue au graphisme pour les adaptations en bandes dessinées, à la mise en scène et au montage pour les adaptations cinématographiques. On ne saurait parler de changement de «codes»: ces nouveaux «arts» sont loin d'être codifiés — même si l'industrialisation de leur production a entraîné une stéréotypisation aussi bien des fictions que des moyens spécifiques de ces *media* (nous retrouvons les problèmes liés à l'élaboration d'une «culture de masses», qui n'ont de réponses que politiques) —; la littérarité est la propriété qui, nous l'avons vu, interdit la réduction de la langue à un code. Il existe cependant indéniablement une

«bédéïté» et une «cinémité» qui jouent, avec leurs procédures et leurs unités spécifiques, le même rôle que la littéarité dans un texte — cependant, de même que tout texte n'est pas littéraire (si un fonctionnement poétique peut être analysé dans le texte publicitaire, sa fonction pragmatique ne permet pas de l'assimiler à celui d'un poème; tout au plus peut-on constater les emprunts, pervertis dans leurs finalités, de la publicité à certaines procédures de la poésie), tout film ne fait pas intervenir dans les mêmes proportions les manipulations spécifiques qui permettent la suspension du sens en dehors des clichés admis par mimesis de l'habitus ou par convention (toutefois, la multiplicité des opérations et la division technique des tâches dans la réalisation cinématographique empêchent jusqu'à un certain point la codification des messages telle qu'elle apparaît dans les émissions télévisées). Et si les procédures et unités cinématographiques ne sauraient être comparées à celles de la littérature, elles travaillent cependant à une même mise en question — dégagement et suspension — du sens. Aussi, l'adaptation, dans la mesure où elle ne constitue pas une écriture — les moyens du cinéma ne sont pas ceux de la langue —, n'entre pas dans le cadre de cette étude; la comparaison des processus littéraires avec ceux du cinéma ne sera pas ici approfondie — nous sommes par contre constamment amenés à l'effectuer chaque fois que nous abordons les problèmes théoriques du cinéma, non tant pour dégager la spécificité de ce mode d'expression que pour la dissocier d'un lourd carcan conceptuel qu'une sémiologie, davantage héritière de la linguistique que de Peirce, a projeté sur lui (pour des raisons historiques de mode et de pouvoir, au sein ou à l'encontre de l'institution universitaire, la linguistique a fourni ses modèles de procédure à la sémiologie structuraliste et a élargi son territoire en s'attaquant à des domaines hétérogènes comme le cinéma; si bien que les théories du cinéma se sont pendant plusieurs décennies attachées à décrire le cinéma comme langue — pour les puristes, comme «langage» et que les concepts de Saussure y ont été plus commentés que ceux d'Eisenstein!); Deleuze est le premier à avoir finalement rassemblé la «somme» des unités et des moyens de la «cinémité» selon un cadre sémiologique et philosophique plus large —; nous devons signaler l'avantage d'une approche comparatiste, à condition que sa perspective ne soit pas hiérarchisée. Extérieures au milieu universitaire — relativement fermé et soumis à un habitus de pensée conditionné par sa situation sociale et son histoire propre —, «les réflexions d'un cinéaste» (15) comme Eisenstein, qui ayant eu à résoudre des problèmes spécifiquement filmiques de montage a tenté d'élargir le champ d'application de ses concepts, ne sauraient certes être directement transposées à un autre domaine, mais permettent un changement d'optique et un approfondissement, voire un renouvellement, de la description des procédures «poétiques». Eisenstein, quand il entreprend, dans son article «Montage 1938», l'analyse des fonctionnements narratifs d'énoncés littéraires, d'une part constate leur spécificité «intraduisible» en

images cinématographiques, d'autre part parvient, grâce à son expérience de montage cinématographique, à dégager dans un poème de Pouchkine un rythme narratif — correspondant à ce que nous avons décrit comme vitesse diégétique — distinct du rythme prosodique — vitesse de lecture. Certains problèmes sémantiques, qui supposent par exemple de détacher artificiellement un monème de la proposition justifiant son occurrence dans un énoncé, doivent couramment être résolus par tout monteur de film, car l'image d'un unique objet peut constituer au cinéma une unité «discursive» complète — «un plan». Le monteur domine ainsi certaines procédures de dégagement du sens — «effet Koulechov» ou rôle du contexte et ordonnance discontinue des isotopies — et d'organisation du rythme — tout raccord correspond à une ellipse. Si bien qu'alors que le «message» filmique obéit à de tout autres procédures que l'énoncé linguistique et qu'une transposition des opérations effectuées dans l'un de ces modes d'expression sur des unités hétérogènes est dans la pratique impossible (voir par exemple les expériences de cinéma «lettriste» d'Isou) —, de la même façon qu'un écrivain peut bouleverser d'un seul coup en abordant le cinéma certaines procédures de continuité qui tendaient à se codifier — cas d'A. Robbe-Grillet ou de M. Duras —, l'expérience cinématographique peut bousculer certains figements conceptuels — il est remarquable que tandis que la musicalité et le rythme du texte littéraire ont depuis toujours été reconnus, une approche systématique des phénomènes d'inscription du temps et dans le temps i. e. des vitesses relatives — ne soit pas encore accomplie. Cette démarche — sinon méthode — a été la nôtre pour poser le cadre théorique où nous nous proposons de traiter la pragmatique de la traduction; d'où le caractère limité des coordonnées retenues, les conditions mêmes de notre recherche ne permettant qu'un tâtonnement empirique qu'il serait vain de vouloir cautionner par des références élaborées en systèmes — formaliste, structuraliste ou autres — car, si nous leur empruntons concepts et méthodologies, leur valeur réside à nos yeux, plus que dans leur «scientificité», dans leur vocation expérimentale —; elles devraient cependant suffire à définir une perspective et à établir quelques critères opérationnels.

B *Pragmatique*

Il s'agit maintenant de décrire les modalités pratiques d'application des caractères dégagés. Nous nous efforcerons de procéder de façon systématique, ordonnant les critères selon l'unité sur laquelle ils portent, des plus larges le texte — aux plus réduites — unités non-sémantiques.

1) *Egalités et inégalités*

On détermine intuitivement qu'une traduction se présente quantitativement égale au texte original — on le vérifie dans les éditions bilingues par l'attribution d'un même nombre de pages aux deux textes. Pourtant, cette égalité n'est pas rigoureuse, ni au niveau du nombre de mots — l'anglais

n'emploie pas de déterminants indéfinis pluriels, le portugais pratique presque toujours la contraction entre préposition et article défini, etc. —, ni à celui du nombre de mots lexicalisés — là où l'anglais a une forme verbale dite «continue», le français introduit un verbe modal; le système de préfixation verbale en anglais permet l'économie d'adverbes nécessaires dans les langues latines; l'allemand emploie des noms composés là où le français recourra à une périphrase, etc. En fait, légalité se vérifie au niveau du nombre de propositions — qui ne recouvre pas exactement le nombre de phrases, nous examinerons le problème plus loin. Ainsi, *a priori*, toute traduction — au contraire d'une adaptation, paraphrase ou résumé — respecte la vitesse diégétique de l'original, qui dépend de l'ellipse entre deux propositions, donc directement du nombre de celles-ci. Les véritables problèmes commencent avec la gestion d'une vitesse de lecture induite — puisque nous avons pris le parti de caractériser un texte par la différentielle entre ces deux vitesses.

2) *Phrase et style*

Nous ne nous arrêtons qu'au cas des phrases complexes, où la phrase ne correspond pas à la proposition, et n'avancerons qu'avec précaution car il n'existe pas actuellement de théorie du style rendant compte des choix syntaxiques des auteurs, et de leurs conséquences. Considérant qu'une subordination n'établit pas un rapport sémantique entre les propositions — i. e. ce rapport, but, cause, conséquence, condition, concession, etc., existe entre les deux propositions en dehors de leur relation de subordination: la simple succession suffit à établir la plupart des valeurs sémantiques que la subordination ne fait qu'explicitier; le rapport est déterminé par le sens des propositions elles-mêmes et la subordination représente avant tout une économie syntaxique, lorsqu'un élément est commun aux deux propositions et n'a pas besoin ainsi d'être répété, et une hiérarchisation —, nous devons analyser le processus d'enchaînement énonciatif hiérarchisé qu'elle représente. La phrase complexe détermine des positions et crée un mouvement.

La polémique qui s'est développée pendant les années 60 en Italie à propos du «discours indirect libre» (16) éclaire ce fonctionnement de la phrase complexe — «le discours indirect libre» est l'énoncé qui sans solution de continuité fait parler ou penser un personnage à la 3ème personne tout en transcrivant son parler original, distinct de celui du narrateur. Il y a dans ce cas attitude double du narrateur, qui maintient son propre statut et conserve une position «dirigeante», mais qui donne la parole au personnage en respectant formellement son langage, ses idées, etc. — il s'agit souvent cependant d'un procédé ironique. L'emploi exclusif du «discours indirect libre», chez C.E. Gadda par exemple, produit un narrateur composé de tous les parlars de ses personnages, plus impersonnel finalement que le traditionnel narrateur neutre omniscient, voire irrepérable derrière ses personnages dans la mesure où Gadda en vient à effacer le rapport formel de subordination. Le cas particulier du «discours indirect libre» peut être élargi: la

subordination a toujours pour fonction de préserver la position du narrateur telle que la proposition principale l'instaure — extradiégétique ou non —, tout en établissant un rapport secondaire avec la situation diégétique de la proposition principale — projective (but, conséquence) ou rétroactive (cause, concession).

En même temps, la subordination imprime à la phrase un mouvement particulier, distinct de celui que crée une complémentation nominale. Ce mouvement est mimétique, au niveau de l'énoncé, d'un mouvement extérieur: la phrase met en scène, par son propre tracé, le mouvement diégétique des actions énoncées — avec leur hiérarchies et leurs rapports spatio-temporels — ou, selon le type de discours, un mouvement de pensée du narrateur — qui parfois assume dans ce dernier cas une identification, véritable ou simulée, avec l'auteur. Ce mouvement justifie la subordination dans la mesure où il peut mettre en cause le statut du narrateur ou du personnage tel que la proposition principale le présente, c'est à dire lorsque le mouvement, en soi, gagne un sens au-delà de la hiérarchie établie. Nous n'en donnerons que deux exemples: les restrictions continues apportées à une affirmation péremptoire — comme si l'auteur assumait une énonciation «terroriste», mais poussait le scrupule à en peser les moindres mots avant d'envisager où elle l'entraîne — qui font «rebondir» les phrases de Breton dans tous ses écrits théoriques et critiques (17); l'emploi très particulier, en anadiplose, des propositions relatives chez Benjamin Péret, qui ne fonctionnent jamais comme propositions adjectivales, mais déclenchent un mouvement de fuite généralisée des objets concrets — alors que le sujet des principales est généralement un humain, voire un «je» (18).

Il faut enfin tenir compte d'un «ton» incidant également sur le registre de langue (cf. infra) — qui calque plus ou moins consciemment un modèle de parole conventionnalisé. Nous adoptons ici ce concept proposé par R. Pinget (19) dans la mesure où, absent aussi bien des descriptions grammaticales que des manuels de rhétorique, il permet d'appréhender la dimension historique et sociale présente dans le choix d'un type de syntaxe par l'auteur. Le ton est en effet reconnu par le lecteur — le fait que chez Pinget il s'agisse d'un modèle oral est un cas particulier, encore que l'autonomisation de la littérature à l'égard des modèles oraux soit en fait très récente, produit d'une accumulation des écrits qui en viennent à se constituer comme modèles; le roman traditionnel et ses formes populaires gère deux structures fictionnelles dont l'origine orale est encore perceptible à la lecture: le récit et la dramatisation. Chez Pinget, «ragots» et «potins» sont identifiés par une structure syntaxique qui enchaîne les propositions en permutant les places respectives des personnages — de sujets à compléments, de complément de nom à pivot d'une proposition relative, etc. —, structure distincte du ton grandiloquent de Mortin — caractérisé par le mode impératif impersonnel (première personne du pluriel, infinitif ou modalisations impersonnelles).

L'auteur peut d'ailleurs jouer avec, c'est à dire déjouer, l'attente du lecteur: ainsi, dans les romans d'A. Christie, contrairement à ceux de D. Sayers, l'élucidation, à l'avant-dernier chapitre, de l'énigme par le détective, dans une situation où l'on attend un ton explicatif — identifiable par un mode de subordination dominé par le but et la cause — , nous n'avons que des récits composés de propositions indépendantes, où l'intention n'est formulée qu'à travers un champ lexical des verbes de volonté — i. e. un second récit et non une *explication*. Si, par ailleurs, on a rapproché souvent, intuitivement, la phrase de Breton de celle de Bossuet, ce n'est pas en raison d'une proximité formelle véritable mais parce que s'y retrouvait, à la fois dans le mode d'interpellation du lecteur et dans le champ lexical du jugement moral présent dans tout son discours, le ton particulier de la sermonnaire, historiquement remplacée au XIX^{ème} siècle par la diatribe politique.

Cette analyse, encore très incomplète, de la phrase complexe était indispensable pour apprécier les problèmes que pose sa traduction. Les modalités de la subordination varient d'une langue à l'autre. Le fait par exemple qu'un même pronom relatif assure les fonctions sujet et complément d'objet en portugais oblige le traducteur de B. Péret à recourir, sous peine de confusion quant à la fonction grammaticale — i. e. au rôle dramatique de l'objet antécédant dans la relative, à d'autres modes de subordination adjectivale — apposition, adjectifs verbaux, etc. Telle phrase complexe, traduite «littéralement», peut acquérir dans la langue d'arrivée une lourdeur inélégante qu'elle n'avait pas dans la langue de départ, un ton — de par une différence des modèles conventionnalisés dans les deux langues — différent de l'original, si bien que la construction, en vue d'une «bonne» traduction, en doit être altérée. Il semble dans ce cas légitime de considérer prioritairement les critères de ton, de mouvement de la phrase et de hiérarchie relative comme les véritables données à traduire, même si, *pour cela*, la construction syntaxique doit souffrir une transposition. La forme est le support inaliénable d'un sens dont nous n'appréhendons que les fondations et les états; ce sont ceux-là que le traducteur doit s'attacher à restituer afin de préserver le sens de l'original.

3) *Cadre formel*

A la structure syntaxico-prosodique de l'énonciation, la poésie ajoute le cadre formel de la versification. Les problèmes de traduction se multiplient ici dans la mesure où, d'une part le compte des unités, syllabiques ou/et accentuelles, varie selon les langues — la métrique latine, basée sur une mesure quantitative des syllabes, a disparu; le vers portugais, du fait que la langue est non-tendue, sera syllabique et accentuel; le vers français, parce que la langue est tendue et à accent fixe, a adopté une mesure apparemment purement syllabique, mais seulement en apparence puisque la place d'accent conditionne l'hémistiche (20) et qu'en outre le modèle latin a continué d'orienter une organisation rythmique du vers, moins réglementée que son

organisation syllabique (21); la mesure accentuelle domine par contre la poésie anglo-saxonne... —; d'autre part, les traditions nationales, le jeu des influences culturelles, les mouvements populationnels, politiques, linguistiques, etc., ont au cours de l'histoire amené la fixation de certaines formes versifiées, de certains types de vers, variables d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre tandis qu'en portugais le vers dominant a été la «redondilha maior», de sept syllabes jusqu'à l'accent final, suivi d'un décasyllabe épique, en France l'alexandrin a depuis la fin du XVIème siècle peu à peu envahi tous les genres poétiques jusqu'à devenir un monument qui en s'écroulant a laissé place au vers libre. Ainsi, les trois possibilités qui s'offrent à un traducteur portugais pour traduire un poème français en alexandrins — transposition en décasyllabes, vers plus traditionnel en portugais; maintien du duodécasyllabe, indice du modèle étranger auquel le texte appartient; irrégularité syllabique décalquant une structure accentuelle et rythmique profonde aux dépens de la structure superficielle — paraissent toutes pouvoir se justifier: il s'agit d'un choix — qui cependant, une fois effectué, doit être strictement respecté sous peine d'une perte totale de cohérence. Les véritables caractéristiques du texte tiennent, non pas à son appartenance à un modèle rigide, mais aux effets qu'il sait tirer de ce moule. Aussi pensons-nous pouvoir réduire à trois ordres les critères que le traducteur d'un poème en vers aura à considérer.

Le vers ordonne la construction syntaxique en fonction de sa propre segmentation. La correspondance métrico-propositionnelle prônée par Boileau implique une économie particulière de la construction syntaxique, qui doit se plier aux limites du vers — et dans ce cas, le vers doit être considéré comme unité de mesure quantitative de la proposition. Mais même lorsque la construction syntaxique déborde les limites du vers — qu'il s'agisse des «effets» de rejet et d'enjambement dans la versification classique ou de ruptures syntaxiques non codifiées dans la poésie moderne —, la coupure constituée par la fin de vers est *en soi* porteuse de sens.

Alors que le rythme syntaxique est commandé par la présence ou l'absence de compléments supprimables — adjectifs, circonstanciels, sous forme nominale ou propositionnelle —, celui du vers, purement musical, est donné par la place des accents toniques. Le cas extrême sera celui d'un poème dont le rythme épouse précisément celui d'une danse — tour de force accompli par J. L. Borges dans son poème **El Tango** (22) —, mais tout vers, métré ou libre, possède son propre rythme, qu'il s'agit d'identifier pour le restituer. La poésie classique se caractérise par la régularité rythmique qui contribuera à rehausser par contraste des effets de rejet ou, dans les tragédies en vers, les répliques commençant en fin de vers: du «Qu'il mourût!» (**Horace**) au «Roi» (**Nicomède**), Corneille a usé et abusé du procédé, tandis qu'Hugo a tiré de la dislocation des effets surtout burlesques. C'est ici le principe de régularité qui doit se retrouver dans la traduction. Par contre, la poésie moderne, adoptant des rythmes irréguliers, pose des

problèmes plus difficiles qui impliquent un choix de priorité entre le respect de la segmentation syntaxique et celui du rythme; le fait que dans la majorité des poèmes en vers libres, le vers «fonctionne comme syntaxème» (M. Deguy) permet d'opter généralement pour le premier, mais le problème du rythme est ainsi contourné plutôt que résolu.

Enfin, le vers détache certaines positions privilégiées — accentuées, en finale de vers, à l'hémistiche — qui, mettant en relief les mots qui les occupent, en altèrent par soulignement emphatique la valeur sémantique. Le traitement de la rime elle-même — pauvre ou riche, voire rare (Mallarmé) ou «normande», i. e. transgressive (Baudelaire), etc. — entre dans ce que nous avons dénommé «unités poétiques» — intervention d'unités non-sémantiques, ici phonétiques —; par contre, on constate très tôt l'établissement de catalogues de sections rimantes qui caractériseront certaines thématiques — jeu entre cœur et vainqueur chez Racine — ou certains auteurs — association systématique de «nuits» avec «ennuis», de «ténèbres» avec «funèbres» chez Baudelaire. Autrement dit, le vers crée, à côté d'une contrainte rythmique, une contrainte de placement de certains mots en position de soulignement, de réponse — car, comme la dit Claudel (23), l'association à la rime constitue un jeu de réponses d'un mot à l'autre — et de rupture — outre la segmentation constituée par la fin de vers, une rime inattendue crée un effet de sens non seulement par rapport à son environnement contextuel mais également par rapport à un figement du catalogue rimatique et, partant, à son degré de prévisibilité par le lecteur; c'est la justification que donnait Aragon pour maintenir un appareil formel initialement rejeté par les poètes modernes(24).

4) *Champ lexical*

La non-correspondance stricte du lexique d'une langue à l'autre constitue peut-être le seul faux problème de la traduction littéraire — alors que c'est la principale difficulté de la traduction non-littéraire, où la langue est considérée comme code et qui, en tant qu'opération de transcodage, vise à une totale automatiser. Nous avons vu que le rayonnement sémantique d'un mot était créé par son contexte, que sa valeur sémantique dépendait donc strictement de son inscription au sein d'une ou de plusieurs isotopies. C'est donc le tissage des isotopies qui est significatif, non le vocable en soi — il est cependant vrai que la poésie moderne, débarrassée d'un cadre formel contraignant, tend à renforcer la valeur du mot pour lui-même, mais elle tend également à la polyphonie plurilingue (E. Pound) donc à l'intraductibilité radicale. Ainsi l'inexistence dans la langue d'arrivée d'un terme correspondant à un mot précis de la langue de départ peut *toujours* être surmontée. Nous ne prendrons qu'un exemple (double): le mot «taupinière» n'existe pas en portugais et le nom précis de la grande salle au centre de l'édifice taupin, d'onjon, n'a pas non plus dans cette langue d'équivalent. Dans la traduction d'un texte de J. Mayoux (25), la première difficulté a été résolue périphrastiquement — dans la mesure où le mot n'entraînait pas

en paradigme avec d'autres constructions animales —, la seconde par déplacement car le texte s'appuie sur la polysémie du mot pour articuler une opposition entre constructions taupine et humaine —: «*a fortaleza duma toupeira*» — «fortaleza» étant le mot technique désignant l'ensemble du gîte de tout rongeur. L'économie — nous verrons plus loin que le travail du traducteur, au niveau du détail, vaut pour ses «trouvailles» langagières et stylistiques — consiste à utiliser l'ajout nécessaire du fait de la première difficulté pour anticiper sur la résolution de la seconde.

Par contre, la détermination d'un registre de langue — technique, familial, régional ou socialement marqué —, ainsi que les éventuels écarts lexicaux par rapport à ce registre dans le texte de départ, fonde la cohérence et l'homogénéité de la traduction. La métonymie peut être préférable au terme précis si l'emploi de ce dernier, dans la langue d'arrivée, implique un décalage de registre. C'est pourquoi le véritable outil du traducteur ne saurait être le dictionnaire bilingue — qui aura seulement une fonction de vérification —, mais plutôt le dictionnaire de synonymes, voire de rimes, ou encore le dictionnaire encyclopédique i. e. des outils d'écrivain, requis par une compétence linguistique d'usager de la langue et non de lecteur seulement. Le registre détermine le «ton», influe donc sur l'organisation syntaxico-stylistique de la phrase — nous en aurons des exemples lorsque nous comparerons plus loin diverses traductions d'un même texte; le concept, peu scientifique, de «ton» rappelle en outre que l'écrivain travaille à l'oreille — même s'il s'agit d'une «voix intérieure». La pratique de traduction de textes dramatiques représente de ce point de vue une épreuve à la fois particulièrement difficile et gratifiante, car se révèle un critère intuitif mais objectif et incontournable: les acteurs «accrochent» sur les répliques qui n'entrent pas "dans le ton"...

5) Unités de la «poétique»

Nous avons génériquement défini ces unités comme non intrinsèquement sémantiques. Leur relevé exhaustif est impossible. Elles s'intègrent sans doute à une théorie générale du rythme qui est loin d'être achevée (26), en termes d'oppositions semblable/différent — une rime, une homophonie, un calembour, impliquent identité phonétique et différence sémantico-lexicale — et continuité/rupture. Ce rythme est celui de la lecture, qui pour être théorisé devrait faire intervenir des critères de prédictibilité — donc de compétence du lecteur — difficilement mesurables. Aussi devons-nous nous contenter d'un survol de ces unités, leur description s'approfondissant et s'affinant au fur à mesure des analyses textuelles, texte à texte. Elles vont des signes de ponctuation — V. Dahlet a pu décrire le fonctionnement particulier dans les romans de Pinget d'un «point de ciseau» transphrastique, qui coupe brutalement l'énoncé incomplet, appelant simultanément sa reprise postérieure (27) — aux signes phonétique — de l'allitération à la rime, de l'homophonie au calembour —, et même graphiques — anagrammes, palindromes, lipogrammes, etc. Elles sont rarement transposables directement

d'une langue à l'autre, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient intraduisibles, mais que leur traduction passera par le déplacement — de leur points d'application dans l'énoncé, et la compensation projective ou rétroactive de ce déplacement avec même éventuellement changement d'unités. Toutefois ces unités formelles ne doivent jamais être transposées aux dépens du sens, puisqu'elles sont, au contraire, la condition du sens, de son chatolement. Ainsi, pour traduire le vers de B. Péret: «*ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards*» (28), la traductrice a commencé par transposer «boulevards» en «avenida», comptant récupérer la rime interne en traduisant «égarée», dont il n'existe pas d'équivalent direct en portugais, par «perdida»; or le mot «perdu» ouvrirait «place» — marquée — l'avant-dernier vers du poème et sa répétition aurait entraîné un parallélisme trop souligné entre la «gazelle» et le «regard» qualifiés par un même adjectif; la solution adoptée, «*minha gazela desgarrada num cinema da avenida*», non seulement préserve le — sens puisque «desgarrada» qualifie un animal abandonné et a une connotation de détournement — mais maintient au niveau phonétique l'association entre les deux premiers termes — par le [ga] non accentué — et les deux derniers — [a] final, accentué en français, voyelles /i/ et /e/ autour du [n] et /a/ final non accentué en portugais.

Il n'y a pas équivalence entre ces unités dans la mesure où les effets sémantiques sont multiples et irréductibles à une matérialité formelle: on pourrait dire qu'un calembour oblige à une double lecture — d'où une vitesse réduite de moitié — mais il y a en outre des rétroactions d'une lecture sur l'autre. Le jeu des compensations peut être analysé mais non pas théorisé — i. e. nous ne saurions déboucher sur une méthode de traduction. La traduction est un défi et une aventure — comme toute écriture —; le traducteur va de trouvaille en trouvaille et le réseau noué dans le texte de départ induit d'autres nœuds dans le texte d'arrivée.

Observons quelques vers des **Nouvelles Impressions d'Afrique** et leur traduction par Luíza Neto Jorge (29) — nous sommes ici au-delà de l'exemple, car ce texte représente, à l'instar de **Finnegans wake**, une limite: Roussel a mis dix ans à l'écrire, J. Ferry autant à le décrypter, L. Neto Jorge autant à le traduire, en alexandrins à rime riche (puisque la rime a en soi une importance fondamentale, à la fois moteur et sujet du poème): — le texte portugais non seulement est «fidèle» mais il produit ses propres jeux d'échos, démultipliant ceux de l'original.

“(((Tels se demandent: — S'il diffère d'un filou
 Le fat qui d'un regard (((parfois une étincelle,
 L'entourant de pompiers qui grimpent à l'échelle,
 Fait d'un paisible immeuble un cratère qui bout 1;))))
 1 Que n'a-t-on, lorsqu'il faut d'un feu venir à bout
 Un géant bon coureur, — quand une maison flambe,

*Un sauveteur loyal doit-il traînant la jambe,
 Considérer de loin la besogne en boudeur? —
 Qui, prêt, tel Gulliver, à vaincre sa pudeur,
 Aurait à satisfaire une envie opportune.
 Enflamma, dépourvu lui de toute fortune,
 Une catin de marque ayant voiture, hôtel,
 Qu'il vient, le rouge au front, de conduire à l'autel»;*

*«(((Perguntam-se outros: — Se difere do ladrão
 O fátuo que, num olhar (((((assim uma fâisca,
 — E já trepa o bombeiro à escada onde se arrisca
 Faz de um pacato prédio uma cratera em chama 1;))))))
 1 Não ter, quando a apagar um fogo a gente chama,
 Um gigante expedito — ante uma casa a arder
 Um salvador leal fugirá ao dever
 E de longe, a empatar, será só espectador? —
 Que, tal Gulliver, pronto a vencer o pudor,
 Satisfizesse então oportuna vontade!
 Inflama, já se vê, por grã necessidade,
 Uma pêga da alta — uma com casa e carro —,
 Que ele ao altar conduz, vermelho como barro;*

Nous avons dans ces treize vers deux ensembles narratifs, l'incendie et le roman populaire — le misérable au grand cœur qui épouse une riche «cocotte». Le sens du texte est crypté, enfoui sous une apparente banalité ou dissimulé derrière des plaisanteries vulgaires — la miction de Gulliver — ou éculées — l'homophonie hôtel/autel: il s'agit dans les deux cas d'une *inversion* de l'habitus mœurs et pensée — conventionnel, l'amoureux s'interroge sur sa propre honnêteté dans une situation où l'on s'attendrait à ce qu'il s'inquiète de celle de sa femme, l'exposition des organes génitaux sert à l'extinction des feux que l'amour avait métaphoriquement allumés. La préservation du sens — secret — implique un respect formel de l'énoncé superficiel où les jeux d'homophonie indiquent la duplicité du langage mais détournent le lecteur sur de fausses pistes — principe de la devinette et de l'énigme. On constate que les termes lexicaux sont pratiquement tous traduits, que les altérations apportées par le changement de langue touchent essentiellement la rime, mais entraînent des déplacements des points de rupture — nous n'analyserons que ces derniers. Le texte roussellien mêle à une syntaxe correcte, voire pesante, des termes triviaux appartenant à un registre «canaille» — «filou», «catin» ou populaire — traînant la jambe». Du point de vue narratif, nous avons côte à côte le récit conventionnel — passé simple —, la question rhétorique orale — «Que n'a-t-on» — et l'animation d'objets — «étincelle» est sujet des verbes «fait» et «entourant».

Nous avons enfin deux rimes remarquables — homophonies complètes —: le jeu de mots courant sur «hôtel» et «autel» et surtout l'homographe «bout» qui déclenche la rupture discursive — la note fonctionne comme une parenthèse mais apporte la clef de l'énigme (perversion — de la fonction génitale) et occulte le sens inavouable du passage — puisque le mot «bout» a une troisième acception, directement sexuelle, qui n'intervient pas dans le texte. En portugais, nous trouvons bien les trois registres: soutenu — «por grã necessidade» — oral — «já se vê», et l'animation «faísca» sujet du seul verbe «faz», avec introduction de lexique «canaille» — «uma pêga» — et populaire — «a empatar». Certaines places ne sont pourtant pas remplies et vont devoir être compensées. Le point d'articulation entre la première image — flamme concrète et métaphorique — et la note — univers imaginaire infantile et symbolique — se réalise bien avec une rime homophone et homographe — «chama»; par contre, le jeu de mots sur «hôtel» n'existe pas en portugais. La traductrice a compensé la mise en relief de la fonction active de l'étincelle dans le texte français par un élargissement du champ du «feu», associé indirectement par deux fois à l'amoureux: lors de sa première nomination — car «fátuo» entre dans la locution figée — «fogo-fátuo», feu follet, avec sa connotation d'embrasement spontané — et dans son ultime qualification — le «rouge» de pudeur est comparé à de l'argile («barro»), ainsi la métaphore est filée jusqu'à ses extrêmes limites et le parcours du «coup de foudre» au mariage correspond précisément à une *cuisson*. Quant au jeu de mots, elle l'a compensé par une ostentation de l'image de l'inversion: le mot «carro», voiture, est déplacé à la rime et ainsi souligné, si bien que l'emploi du verbe «conduz» là où le portugais a fixé «leva» («ao altar») révèle la position ambiguë du mari-chauffeur. Enfin l'ambiguïté sémantique va envahir le mot «necessidade», dont le sens originel comme en français «nécessiteux» — traduit bien l'absence de fortune, mais qui, introduit par une préposition causale — «por» — renforcée par la marque de l'évidence — «já se vê» qui modalise la compréhension active d'un lecteur qui n'est pas dupe —, peut recevoir toute signification que le lecteur y projetera... Le travail de L. Neto Jorge est d'autant plus remarquable que la marge où il s'exerce est réduite, puisque la traductrice respecte par ailleurs toutes les contraintes formelles du texte — métrique, syntaxique, rimatique, homophonique, isotopique, etc. Il s'agit d'un des rares cas historiques où la traduction, en tant que texte dans la langue d'arrivée, est effectivement équivalente du texte original — allant jusqu'à lever certaines obscurités devant lesquelles J. Ferry «calait».

C Résultats

Le corollaire de la position défendue au cours de cette étude, à savoir que l'activité de traduction est une activité d'*écriture* et que la traduction doit être un *texte* à part entière dans la langue d'arrivée, implique que ce

dernier doit pouvoir être lu, analysé, commenté, etc., indépendamment de toute référence au texte original — auquel, rappelons-le, le lecteur de la traduction n'a, normalement, pas accès. Bien sûr, la qualité d'un texte sera proportionnelle à sa résistance à de mauvaises traductions, mais une bonne traduction doit pouvoir se substituer au texte original — une traduction est toujours «datée», mais tout texte ne l'est-il pas? — dans la stricte mesure où toutes les unités y sont prises en compte. Certaines «versions» de la Bible restent supérieures, du point de vue littéraire s'entend, aux actualisations œcuméniques, certaines traductions — Baudelaire toujours — semblent ne pas vieillir... Nous entreprendrons donc, pour finir, une analyse comparative de courts extraits de diverses traductions d'un même texte, sans jamais nous référer à l'original — i. e. une comparaison de textes considérés autonomes. Nous avons choisi deux exemples, arbitraires.

Le premier est tiré de **La chasse au snark** de L. Carroll (première crise, strophes 3 à 5):

*«L'équipage était au complet Il comprenait un Bottier
Un faiseur de Bonnets et Capuces
Un Avocat pour aplanir leurs différends
Et un Agent de Change pour faire valoir leurs biens*

*Un Champion de Billard dont l'habileté était immense
Il se peut bien qu'il ait gagné plus que son dû
Mais un Banquier engagé à prix d'or
Avait la garde de tout leur pécule*

*Il y avait aussi un Castor qui arpentait le pont
Quand il ne faisait pas de la dentelle sur l'avant
Et qui les avait souvent à en croire l'Homme à la Cloche
Sauvés du désastre
Bien qu'aucun des marins ne sût comment*

(L. Aragon, 1929)

*"L'équipage, au complet, comprenait un Garçon
D'Etage, un marchand de Bonnets et Capelines,
Un Avocat, pour aplanir leurs différends,
Un Courtier en Valeurs, pour chiffrer leur fortune.*

*Un Marqueur de Billard, d'une étonnante adresse,
Plus que sa juste part eût peut-être gagné;
Mais par chance un Banquier, à grands frais engagé,
Jalousement veillait sur toutes leurs espèces.*

*Un Castor, qui arpentait le pont-promenade,
Ou, assis sur l'avant, faisait de la dentelle,
Les avait (disait l'Homme à la Cloche) souvent
Du naufrage sauvés — nul ne savait comment.»*

(H. Parisot, version *ne varietur*, 1975)

*L'équipage était au complet: un cireur de souliers
Un fabricant de bonnets et capuches
Un avocat emmené pour arranger leurs procès
Et un boursier pour calculer leurs fortunes.*

*Un joueur de billard d'habileté immense
Aurait peut-être gagné plus que sa part
Mais un banquier engagé avec énorme dépense
Avait la totalité de leur argent sous sa garde.*

*Il y avait un castor qui arpentait le pont
Ou assis faisait de la dentelle à l'avant
Il les avait souvent disait l'Homme à la cloche sauvés de perdition
Bien qu'aucun des marins ne sût comment»
(J. Roubaud, 1981)*

La différence, au niveau des choix formels de départ — globalité du texte —, saute aux yeux: Aragon opte pour le vers libre et une traduction littérale vers à vers, Parisot pour une métrique régulière en alexandrins rimés, Roubaud pour une régularité rythmique — que la typographie affiche — de groupes accentuels de trois à quatre syllabes renvoyant au «patron» désarticulé de l'alexandrin: les groupes les plus longs ne dépassent jamais les six syllabes, i. e. l'hémistiche classique — également rimés. Le choix d'Aragon, qui lui assure une plus large liberté, syntaxique et lexicale, lui fait perdre en revanche la justification de certaines tournures, voire inventions, commandées justement par la contrainte formelle — rythme et rime. Son texte ne se justifie que par sa fantaisie diégétique et certains vers apparaissent incohérents: «Il se peut bien qu'il ait gagné plus que son dû» surgit comme une parenthèse; le subjonctif passé n'a valeur que d'hypothétique — et non de conditionnel comme le subjonctif plus-que-parfait employé par Parisot —; en aucun cas on ne comprend qu'il risquait de «plumer» ses compagnons de voyage, et l'adversatif mais au vers suivant apparaît sémantiquement vide. Il est probable qu'Aragon lui-même aura perçu la «paresse» d'un tel choix, puisque ses traductions suivantes, de Lermontov

par exemple, adopteront un cadre formel métré et rimé rigoureux. L'option de Parisot l'oblige à des déplacements — «du naufrage sauvés» renvoyé au vers suivant —, à des coupures — «aucun des marins» réduit à l'indéfini «nul» — et même à des ajouts — «le pont-promenade». Seule la contrainte justifie par ailleurs le tour précieux adopté qui consiste à post-poser systématiquement le verbe par rapport à son complément — lourdeur compensée par l'économie syntaxique à d'autres moments: mise en apposition de l'attribut «au complet», suppression de l'introducteur «il y avait», de la locution concessive «bien que» (et du subjonctif imparfait qu'elle entraîne), etc. Enfin, la solution de Roubaud évite les rejets auxquels Parisot a été amené, mais au prix d'une irrégularité que la disposition typographique ne dissimule que superficiellement — chaque groupe est supposé faire porter l'accent sur une seule unité lexicale (sémantisée) mais «sauvés de perte» en comprend deux, ainsi qu'«avec énorme dépense». Par ailleurs, le souci de la rime l'amène à des inversions de la place de l'adjectif — «d'habileté immense» — plus lourdes que les préciosités de Parisot. Les deux traductions, d'Aragon et de Roubaud, ne parviennent pas à s'affranchir du souci de littéralité — cf. supra — alors que la volonté d'expressivité permet à Parisot ses trouvailles: «veiller jalousement sur», par rapport à «avoir la garde de» ou «avoir sous sa garde»; «adresse» par rapport à «habileté», «chiffrer» par rapport à «faire valoir» ou à «calculer». En fait, les diverses traductions se sont élaborées par rapport aux antérieures et si celle de Roubaud ne nous convainc pas, c'est que, pour s'opposer à la traduction, en passe de devenir canonique, de Parisot, il aboutit à des formules inexpressives — «arranger leurs procès» (qui induit des actions judiciaires en cours plutôt que leur éventualité future), «d'habileté immense», «avec énorme dépense», etc. Il nous reste à examiner des choix lexicaux où les trois auteurs divergent: «Bottier» semble justifié dans la mesure où Aragon le met en paradigme avec «bonnetier», «boucher», «boulangier» et «banquier», mais il est regrettable qu'Aragon n'ait pas, en ce cas, pensé à «boursier» pour substituer agent de change, et de toutes façons «avocat» et «champion de billard» ne pouvaient s'incorporer à la série; «cireur de souliers» tente de conserver l'opposition pieds/tête entre les deux premiers passagers cités, mais Roubaud lui-même adopte «garçon d'étage» pour désigner ce personnage un peu plus loin. «Pécule» paraît plus expressif que le terme générique «argent»; quant à «espèces», détaché de son adjectivation figée «sonnantes et trébuchantes», ce préciosisme anachronique semble la seule maladresse du texte de Parisot, que même la rime ne justifie qu'imparfaitement — puisque Parisot adopte des rimes pauvres, avec une seule consonne d'appui, même «finances» paraît préférable. «Biens» semble s'écarter de la stricte isotopie monétaire — or ils n'ont embarqué que de l'argent et des «valeurs» et rend la fonction de l'agent de change problématique; par contre, «fortune» au singulier impli-

que une entreprise commune, tandis que «fortunes» au pluriel souligne le caractère individuel de l'aventure, voire l'inégalité implicite entre les passagers. Enfin, «désastre» est plus vague que «nauffrage» — dont le caractère redondant compense la suppression du mot «marins» dans la proposition suivante —; «perdition» d'un côté renvoie indirectement au naufrage — navire «en perdition» — tout en élargissant le champ à une dimension métaphysique — antithèse de «salvation» ou salut —; cependant la formulation «sauvés de perdition» paraît un truisme malencontreux, ralentissant la lecture sans nécessité. C'est en fin de compte le caractère «cursif» de la lecture induite qui, malgré le jeu des inversions précieuses — qui ne va pas sans une certaine ironie de l'auteur à l'égard de la contrainte formelle et de sa tradition dans la poésie française, a permis à la traduction de Parisot de s'imposer.

Nous examinerons maintenant le premier paragraphe de **La métamorphose** de F. Kafka (30):

«Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une véritable vermine. Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. La couverture, à peine retenue par le sommet de cet édifice, était près de tomber complètement, et les pattes de Grégoire, pitoyablement minces pour son gros corps, papillotaient devant ses yeux.»

(A. Vialatte, 1946)

«En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte. Il était sur le dos, un dos aussi dur qu'une carapace, et en relevant un peu la tête, il vit, bombé, brun, cloisonné par des arceaux plus rigides, son abdomen sur le haut duquel la couverture, prête à glisser tout à fait, ne tenait plus qu'à peine. Ses nombreuses pattes, lamentablement grêles par comparaison avec la corpulence qu'il avait par ailleurs, grouillaient désespérément sous ses yeux.»

(B. Lortholary, 1988)

«Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat. Il était couché sur son dos, dur comme une carapace et, lorsqu'il levait un peu la tête, il découvrait un ventre brun, bombé, partagé par des indurations en

forme d'arc, sur lequel la couverture avait de la peine à tenir et semblait à tout moment près de glisser. Ses nombreuses pattes, pitoyablement minces quand on les comparait à l'ensemble de sa taille, papillotaient maladroitement devant ses yeux.

(C. David, 1989)

Les trois textes sont composés de trois phrases, mais le découpage syntaxique varie: alors que les deux derniers traducteurs relient logiquement le soulèvement de la couverture à la description du ventre de l'insecte, Vialatte qui tient à autonomiser cette dernière — nous verrons pourquoi — rattache la couverture à l'agitation des pattes. Le nombre des propositions varie également: les deux premiers traducteurs contiennent l'action de la première phrase en deux verbes — «sortir» et «s'éveiller», «se réveiller» et «se retrouver» — tandis que David, tenant à déplacer la nomination du personnage en tête de phrase, doit en employer trois: «s'éveiller», «sortir» et «se retrouver». Au contraire, Vialatte, pour exprimer la surprise du personnage, recourt au verbe «s'apercevoir que» qui introduit une nouvelle proposition — si bien que le ventre, complément non plus d'un verbe de perception («voir» ou «découvrir») mais d'un verbe définitionnel («avoir») ne peut plus être le support circonstanciel de lieu de la couverture. Mais chacun des deux autres traducteurs se voit contraint d'introduire une nouvelle proposition pour exprimer la comparaison entre les pattes et le corps — la première avec un verbe définitionnel («avoir») superflu, la seconde avec un rôle circonstanciel de condition lui aussi superflu (remplaçable par un adjectif verbal: «comparées à»). En outre, Vialatte introduit un nouvel agent — «le sommet de l'édifice — et David un sujet extérieur à la diégèse — «on», sujet de «comparaît», modalisateur d'un observateur à un moment où il est fondamental que le lecteur puisse encore croire à une hallucination du personnage.

Au niveau lexical, les différences sont plus flagrantes encore. Si la nuance entre «transformé en», «métamorphosé en» et «changé en» ne paraît guère pertinente en soi, mais seulement par rapport au titre et à son rôle dans le récit — seul Lortholary ose reprendre le terme du titre —, il n'en va pas de même du résultat de la métamorphose: «vermine» est fortement connoté négativement et anticipe programmatiquement sur la suite du texte — «véritable» accentue cette connotation et, par contagion, le caractère factitif de l'événement —; «insecte» est neutre, mais «monstrueux» est hyperbolique, également connoté négativement; «cancrelat» enfin est réducteur, puisque le personnage, mentalement inchangé, reste anthropomorphe malgré son apparence physique qui en fait un objet de répugnance, apparence dont il n'a qu'une conscience partielle et qui n'est donc jamais dénommée au cours du texte — «énorme» signifie seulement qu'il a conservé ses dimen-

sions humaines. «Couché», dans la seconde phrase, assure le lien entre la conscience et la gestuelle humaine et l'apparence animale; sa suppression dans la traduction de Lortholary anticipe sur la transformation — pauvreté sémantique du verbe «être» pour désigner une position. A partir de là, Vialatte introduit des champs extérieurs à l'isotopie «insecte»: «cuirasse», par rapport à «carapace» suggère l'idée d'un vêtement — n'appartenant donc pas à l'animal — défensif — anticipation des agressions futures. L'isotopie architecturale qui suit développe un sème «église» — «voûte», «nervures», «édifice» — superposé — ne se donnant ni comme image ni comme métaphore mais s'infiltrant par métonymies — à la description du corps, qui constitue une invention personnelle de Vialatte: c'est très précisément cette injection constante d'une isotopie religieuse qui fait de sa traduction de Kafka une falsification du même ordre que celle que Claudel et P. Berrichon tentèrent d'opérer sur l'œuvre de Rimbaud. Les deux autres traductions multiplient, par rapport à celle de Vialatte, lourdeurs — «sur le haut duquel», «par comparaison avec», ou «avait de la peine à tenir», «l'ensemble de sa taille» — et même impropriétés — «grouillaient» qui implique un sujet indénombrable, «indurations» qui connotent un durcissement pathologique des tissus. Les autres différences confirment les processus déjà décrits: «désespérément», dans la traduction de Lortholary, anticipe sur la suite du récit; «pitoyablement», par rapport à «lamentablement» induit une présence extradiégétique qui ressentirait de la pitié pour le personnage; «grêles» accentue une fragilité que «minces», plus neutre, ne comporte pas, etc.

Deux différences enfin, entre le texte de Vialatte et les deux autres traductions, méritent commentaire. La première concerne le choix du singulier pour le «rêve agité» d'où sort le personnage: le singulier ici induit un lien entre le rêve et la métamorphose, comme si celle-ci poursuivait ou accomplissait celui-là, tandis que le pluriel, en accentuant l'agitation de la nuit, renforce une rupture entre la réalité diurne de la métamorphose et les «vains songes» nocturnes. La seconde se rapporte à la francisation du prénom du personnage qui, dans la mesure où elle ne contrevient pas au principe de composition poétique de l'onomastique kafkaïenne — identité de la première et troisième consonne ou des deux voyelles sur le modèle du «k» et du «a» du propre nom de l'auteur, facilite une proximité du lecteur avec le personnage, alors que la conservation du prénom allemand souligne le caractère étranger de la fiction kafkaïenne — débordant sans doute les vœux de l'auteur.

On peut brièvement conclure de cette comparaison que Vialatte est un écrivain d'une autre trempe que ses concurrents; malheureusement, l'introduction illégitime d'une problématique religieuse dans un texte qui, par la profondeur de son interrogation existentielle, déborde tout cadre philosophique trop balisé, rend sa traduction irrecevable — c'est ce souci qui l'amène à déplacer la segmentation phrasique de l'auteur, affaiblissant

la formidable cohérence de la diégèse et de l'écriture kafkaïennes (la couverture glisse du fait de l'arrondissement du ventre, i. e. de la «métamorphose», non de l'agitation des pattes, i. e. de la réaction du protagoniste). Le texte de Kafka a, heureusement, survécu à cette traduction; il n'a malheureusement pas encore trouvé son traducteur en français.

IV. L'ENJEU (LA LITTÉRATURE, DISCIPLINE D'ENSEIGNEMENT)

Le langage est, on le sait bien, instrument de pouvoir. Mais cette fonction n'épuise pas son «être»; il est également instrument de résistance. En assumant la critique des mœurs, en décrivant les plaies sociales, en formulant l'imaginaire, en célébrant des émotions individuelles, en créant son temps propre, la littérature s'oppose, par essence, à l'idéologie dominante et aux valeurs sociales en place. Toute littérature est utopique, créant un double verbal du monde soumis aux règles propres de l'écriture. L'espace littéraire, s'il n'échappe pas aux luttes et aux enjeux du champ social, est également métaphysique. Car la littérature établit une communication hors de l'espace et hors du temps. Elle nie le temps socialisé et invente son propre temps — diégétique — et son propre rythme — de lecture. Technique de la trace, l'écriture affirme, en posant un improbable lecteur, la pérennité humaine, au-delà du présent — du temps de son auteur —, au-delà de l'histoire — les textes du passé ne restent textes que parce que leur valeur, leur intérêt, n'est pas strictement documentaire. La littérature postule l'avenir.

Ce n'est donc pas en tant qu'institution culturelle que nous l'avons défendue au cours de ces pages, mais en tant qu'acte qui représente le plus grand défi humain concevable — dans notre civilisation judéo-chrétienne, le verbe appartient mythiquement à la divinité, voire la précède et se confond avec elle. La «communication» telle qu'elle se développe, pratiquement et théoriquement, en cette fin de millénaire, s'oppose totalement à la littérature: son temps est l'immédiateté — son ennemi est la mémoire —, son espace est le social, son instrument est un code. La littérature est menacée, considérée anachronique — alors qu'elle est a-chronique — et, avec elle, les avatars d'une idéologie fluctuante à travers l'histoire, qui doit certes, après Nietzsche et Stirner, être reformulée, mais dont Sartre continuait d'affirmer qu'elle ne devait pas être abandonnée, l'«humanisme».

La «distinction» est fondée sur le capital symbolique accumulé — donc sur la seule lecture. L'enseignement de la littérature est condamné s'il se fige dans une méthodologie et une fonction sociale où il est déjà en passe d'être supplanté — car l'institution scolaire, conservatrice, répond néanmoins à une demande socio-économique et évolue en fonction d'elle. C'est pourquoi il est urgent de modifier notre appréhension de la littérature en ne dissociant plus lecture d'écriture — dans ses apprentissages fondamentaux, l'enfant

ne conçoit pas encore que les livres puissent apporter des réponses à ses questions existentielles, il voit dans l'apprentissage de la langue écrite avant tout une possibilité d'inscription de sa parole, i. e. une prise de parole qu'on ne pourrait plus, par exercice de l'autorité, lui confisquer; or tout le système scolaire s'efforce de lui nier ce pouvoir: il écrit, sous la dictée, des textes dont il n'est pas l'auteur! —, quitte à favoriser en l'état actuel des choses la seconde par rapport à la première, afin de restituer à la littérature, au niveau de son enseignement, sa fonction politique, de démocratisation, d'élargissement de la conscience humaine, i. e. de renforcement des pouvoirs de l'homme sur sa destinée.

Or la traduction dans ce cadre occupe une place problématique, car si elle constitue d'un côté une urgence — c'est elle qui établit une conscience supra-nationale nécessaire au dénouement des conflits qui ensanglantent encore le monde —, de l'autre elle ne saurait être l'œuvre que d'écrivains et de poètes — car la résolution des problèmes posés par la littérarité du texte implique une capacité de manipuler ses unités, i. e. une *conscience poétique* —, et ne peut donc être enseignée comme discipline auprès d'un public non-écrivain. Ainsi la réflexion sur la traduction débouche-t-elle sur la nécessité de modifier, à tout le moins de reformuler, le contenu même de certaines disciplines — touchant la littérature — et, partant, l'institution scolaire et universitaire qui a la charge de leur enseignement. En attendant une improbable réforme du système, il convient déjà que les enseignants ne participent pas activement à la dégradation des concepts, donc des valeurs et des pratiques qu'ils recouvrent, en assimilant traduction et interprétation, langue et code, écriture et copie, littérature et «digest». L'enseignement des littératures étrangères feint d'ignorer que la plupart des étudiants recourent à des traductions quand ils doivent lire les textes au programme — si bien que les traductions existantes ne font l'objet d'aucune analyse ni critique sérieuses. Il y a là sans doute une lacune à combler, peut-être une discipline à créer, qui, modifiant à long terme l'exigence de la demande, restituerait à la traduction son prestige et sa responsabilité — et aussi son plaisir, mais c'est là une dimension «barthesienne» que nous n'avons pas considérée — et permettrait que la traduction littéraire ne soit plus vouée presque systématiquement à n'être qu'une trahison littéraire.

Serge Abramovici
Université de Porto

NOTES

(1) Cf. ÁLVARES, L. — *O poema em prosa ou a escrita consciente*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto-Douro, Vila Real, 1994.

Cf. également ABRAMOVICI, S. — *De la prose en le sachant*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. IV, 1987, p. 231 à 276.

(2) Cf. QUENEAU, R. — *Connaissez vous le chinook?, Il pourrait sembler quen France et Ecrit en 1955*, in *Bâtons, chiffres et lettres*, col.« idées», Gallimard, Paris, 1965, p. 57 à 94.

(3) STEINER, G. — *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1978, p. 196 à 223.

(4) Cf. BAKHTINE, M. — *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.

(5) ECO, U. — *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1992.

(6) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Plus réellement poète*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. V, tomo 2, 1988, p. 433 à 470 (en particulier, le paragraphe intitulé «Sémantique», p. 467-468).

(7) Cf. ABRAMOVICI, S. — *E para o co não vai nada?*, *Communicare*, n° 2, Porto, 1996, p. 79 à 85.

(8) Cette proposition de J. DERRIDA a été reprise et approfondie par:

RICŒUR, P. — *Temps et récit, I, II, III*, Seuil, Paris, 1983, 1984, 1985.

et ISER, W. — *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles, 1985.

(9) FOUCAULT, M. — *Raymond Rousset*, Gallimard, Paris, 1963.

Cf. également ABRAMOVICI, S. — *La rime millionnaire de Raymond Rousset*, Revista da Faculdade de Letras do Porto, II série, vol. VIII, 1991, p. 353 à 374.

(10) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Plus réellement poète*, loc. cit. p. 463 à 465.

(11) BRETON, A. — *Signe ascendant*, col. «Poésie», Gallimard, Paris, 1968, p. 7 à 13.

(12) Cf. ABRAMOVICI, S. — *La fonction poétique de l'humour*, in *Max Jacob poète et romancier*, P. U. P., Pau, 1995, p. 53 à 59.

(13) Cf. RICŒUR, P. — *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986 (en particulier les chapitres «De l'interprétation et Q'uest-ce qu'un texte?»).

(14) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Trahison fonctionnelle* in *Traduction & Didactique*, Ed. ASA, Porto, 1990, p. 127 à 130.

(15) Cf. en particulier EISENSTEIN, S. M. — *Montage 1938* in *Le film, sa forme/son sens*, Christian Bourgois, Paris, 1976, p. 213 à 251.

(16) Cf. la polémique entre P. P. PASOLINI et C. SEGRE in *Paragone*, n° 184 et 194, 1965 et 1966.

(17) Cf. GRACQ, J. — *André Breton*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 137 à 195.

(18) Cf. ABRAMOVICI, S. — *Há pão e pão*, postface de la traduction portugaise du recueil de B. PERET, *Eu sublimo*, Felício & Cabral, Porto, 1995, p. 49 à 60.

(19) PINGET, R. — postface à la seconde édition du *Libera*, Ed. Minuit, Paris, 1984, p. 225 à 229.

(20) Cf. ROUBAUD, J. — *La vieillesse d'Alexandre*, Maspero, Paris, 1978 (en particulier le chapitre 1).

- (21) Cf. MESCHONNIC, H. — *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- (22) BORGES, J. L. — «El Tango» in *L'auteur*, Gallimard, Paris, 1965, p. 252 à 256.
- (23) CLAUDEL, P. — *Réflexions et propositions sur le vers français* in «Réflexions sur la poésie», col. «idées», Gallimard, Paris, 1963, p. 16-17.
- (24) ARAGON, L. — *La rime en 1940*, postface au recueil *Le crève-cœur*, col. «Poésie», Gallimard, Paris, 1986, p. 63 à 71.
- (25) MAYOUX, J. — *Seconde vue* in *O princípio de equivalência e a sua média elevada* (trad. R. GUIMARÃES), Felício & Cabral, Porto, 1994, p. 20 à 29.
- (26) Cf. ROUBAUD, J. — *op. cit.* (chap. 4).
- (27) DAHLET, V. — *De la ponctuation au ton, les romans de Robert Pinget* (thèse de Doctorat), Université Paris VII, 1990, p. 282 à 325.
- (28) PERET, B. — «Allo» in *Eu sublimo* (trad. R. GUIMARÃES), Felício & Cabral, Porto, 1995, p. 10-11.
- (29) ROUSSEL, R. — *Novas impressões de África* (trad. L. NETO JORGE), Fenda, Lisboa, 1988, p. 20-21.
- (30) KAFKA, F. — *La métamorphose* (trad. A. VIALATTE), Gallimard, Paris, 1946.
- *La métamorphose* (trad. B. LORTHOLARY), Flammarion, Paris, 1988.
- *La métamorphose* (trad. C. DAVID), col. «Folio», Gallimard, Paris, 1989.