

L'(IN)TRADUISIBILITÉ DU LANGAGE POÉTIQUE DE BORIS VIAN

Smiljan Kundert

Abrégé

Dans le cadre de cette étude l'auteur suit comme ligne de conduite l'idée que seule une théorie de réunion du langage et de la littérature peut établir le propre du traduire, son immanence. Avec la traduction du poème „Chanson“ de Boris Vian, offerte pour la première fois en Slovène, l'auteur tente de voir si, en effet, les ennuis de la traduction peuvent être éclaircis davantage. La constatation que les traductions ainsi que les oeuvres littéraires existent bien au sein de l'„institution“ littéraire oblige l'auteur à se poser la question de l'(in)traduisibilité du poème „Chanson“ de Boris Vian. Après un bref aperçu historique et théorique sur la traduction cette étude procédant par induction relie les particularités poétiques de „Chanson“, qui se mettent à jour au cours du processus de la traduction même, à des questions théoriques fondamentales sur la traduisibilité. Somme toute l'auteur nous présente la façon propre de penser un discours poétique au cours de sa traduction.

Malgré le fait que l'on traduit plus que jamais et pour des raisons peu claires, la production poétique de Boris Vian, par rapport à ses romans, est très peu traduite en d'autres langues. On pourrait proposer plusieurs raisons de cet état de fait: style particulier, réception de la littérature étrangère, obstacles culturels, commerciaux etc., qui soumettent à notre réflexion l'énigme de la traduction du texte littéraire, et de surcroît, le problème de la traduisibilité de la poésie.

Pour qui est faite une traduction? Qu'est-ce qui est essentiel dans les traductions? Peut-on dire qu'un ouvrage littéraire est intraduisible?

L'idée d'(in)traduisibilité d'une oeuvre littéraire, d'une oeuvre d'art, crée la polémique et divise les théoriciens. Pour trouver une réponse aux questions posées plus haut, il semble utile d'éclaircir ces propos.

Si on veut mieux comprendre la traduction on se posera tôt ou tard des questions sur ses limites et on entre alors dans l'univers de la traduisibilité. Ces questions sont le paradoxe même de la traduction : si la traduction existe, pourquoi veut-on savoir si elle est possible? Ne serait-il mieux de poser une autre question, celle de la place qu'occupe la traduction dans la littérature en général ? En effet, des écarts entre la théorie et la pratique nourrissent le débat polémique de la traduction. Jakobson l'a déjà constaté: „la traduction est peut-être la pierre de touche de toute théorie du langage „ (Pergnier 1993: Préface).

Les vraies pensées sur la traduction se sont présentées au XX^{ème} siècle depuis que la communication a pris une place internationalement importante. Avec la progression de la linguistique, la théorie de la traduction s'est également vue développer.

Comme la grammaire générative, les nouveaux courants linguistiques ne voulaient plus étudier la langue en tant que système symbolique, mais on voulait au contraire la situer parmi les activités sociales fondamentales. Pour pouvoir l'analyser sous des angles différents, on l'a rattachée à d'autres disciplines. La définition de la langue évolue. Désormais, elle n'est plus uniquement considérée comme un système de signes, mais davantage comme un instrument de communication. (Jakobson 1963: 87-99).

Par traduction on entend *l'acte de traduire*. En regardant la notion de traduction de plus près, on perçoit que les linguistes appliquent cet acte sur la forme de la langue tandis que les sociolinguistes préfèrent parler d'une traduction du sens. Selon Paul Ricoeur: „*Deux voies d'accès s'offrent au problème posé par l'acte de traduire : soit prendre le terme „traduction“ au sens strict du transfert d'un message verbale d'une langue dans une autre, soit le prendre au sens large, comme synonyme de l'interprétation de tout ensemble signifiant à l'intérieur de la même communauté linguistique.*“ (Ricoeur 2004: 21).

En conformité avec les théories linguistiques et sociolinguistiques, on oppose donc la forme au sens, la structure au contenu, la langue à la parole.

Le philosophe Georges Steiner (Steiner, 1987) consacre toute une partie de son livre à un chapitre intitulé: „*Comprendre c'est traduire*“. Pour lui, la traduction est l'interprétation du texte source. De son côté, Henry dit clairement que la traduction est une „*opération mentale qui s'inscrit dans le cadre d'un acte de communication*“ (Henry 2003: 65). Henry croit que tous les éléments non linguistiques qui définissent la situation de communication doivent être pris en compte par le traducteur, sous peine de produire une oeuvre nouvelle. Comme Steiner, Henry croit que le traducteur doit d'abord comprendre la séquence ou le texte à traduire. Ensuite, il doit le déverbaliser, c'est la „*saisie du sens par fixation en mémoire des unités progressivement dégagées*“ (Ibid. 65). Finalement, il doit reverbaler l'idée dans la langue cible. La traduction ainsi obtenue doit à la fois rendre le contenu et l'émotionnel du texte source.

Si le débat de la traduction est souvent basé sur la dichotomie de forme ou de sens (signifance), si l'appréciation de la traduction est souvent négative et si la polémique entre la théorie et la pratique persiste, bon nombre de théoriciens ont vu l'importance d'accorder à la traduction son propre champ de recherche.

Mounin est en France le père de la traductologie, le nom qu'on a donné dans les années 70 à ce nouveau champ d'étude. Mounin a fait une étude remarquable avec son oeuvre „*Les problèmes théoriques de la traduction*“, dans laquelle il parle entre autre de l'„*illusion d'optique linguistique*“ quand on pense qu'on ne peut pas traduire certains mots dans la langue ciblée. Selon lui, „*rien ne permet de passer de la constatation que traduire est difficile à l'affirmation que traduire est impossible*“ (Mounin 1994: 50).

Le champ d'étude de la traductologie s'appuie sur des approches différentes. Ainsi elle se base sur le structuralisme mais elle le complète en y rajoutant le caractère polysémique de la langue. La traductologie se base également sur la communication. Mais elle va plus loin. Pergnier déclare ainsi que c'est une „*banalité de dire que la langue est un instrument de communication*“. (Pergnier 1993: 161). Il explique que „*la langue est une structure qui communique des concepts médiatisés à un premier niveau.*“

Elle empêche la communication, lui fait obstacle! C'est cette non-communication qui fonde toute la problématique de la traduction" (Ibid. 162).

Pour Pergnier la traduction est la confrontation des performances et il continue sur la traduisibilité que „*ce n'est pas parce que les univers linguistiques sont différents et opaques les uns aux autres qu'on peut ou ne peut pas traduire: c'est au contraire, parce qu'on traduit que les univers linguistiques deviennent plus transparents les uns aux autres et que les concepts peuvent s'universaliser et se communiquer. On ne saurait donc reprocher à la traduction de ne pas répondre à un idéal de transparence universelle qu'elle seule contribue à créer.*" (Ibid. 258). On voit bien que la traductologie veut une fois pour toutes accorder une interprétation positive à la traduction.

Poétique du traduire d'Henry Meschonnic présente une critique, c'est à dire une base, des fondements qui relient l'acte de traduire à la littérature. L'objet est d'établir la nécessité d'examiner l'acte de traduire, et ses résultats, par le fonctionnement des oeuvres littéraires. D'où résulte une critique de l'étude des traductions comme discipline autonome, qui la réduit à l'herméneutique, aux seules questions de sens, en ignorant que le langage fait autant et plus qu'il ne dit. La longue recherche de Meschonnic donne à la traduction le statut d'un véritable écriture: „*traduire n'est traduire*“, dit-il, „*que quand traduire est un laboratoire d'écriture*“ (Meschonnic 1999: 459).

DE DISCOURS À DISCOURS

CHANSON¹

À Emile Verhaeren

Avec deux couplets

1

Les villes tentaculai-ai-reu
 Les villes tenthaculai-reu
 Les villes tantan
 Les villes tata
 Les villes cucu
 Les villes tantakulè-è-reu
 Les villes thantackulair.

2

Les vils tathankulai-ai-reu
 Les vils thatanculai-reu
 Les vils tata
 Les vils tantan
 Les vils cucu
 Les vils tattanculè-è-reu
 Les vils ttatanckulairs.

PÉSEM

Emilu Verhaerenu

S pripevom

1

Mesta tentabundae-ae-e
 Mesta tenthabundae-e-e
 Mesta tantan
 Mesta tata
 Mesta bunde
 Mesta tantabundae-e-e
 Mesta thantakundae.

2

Malomeščani tathanbundi-i-i
 Malomeščani thatanbundi
 Malomeščani tata
 Malomeščani tantan
 Malomeščani bundi
 Malomeščani tattanbundi-i-i
 Malomeščani ttatankundi.

¹ (Vian, B., 1972, Cantilènes en gelées, 10/18: 8-49).

„... À l'aune de l'ensemble de ses écrits, la production de Vian est mince. De son vivant il ne publia que deux plaquettes, avec quelques poèmes dans *Jazz Hot* et les publications du Collège de Pataphysique. Si l'on y ajoute les recueils et poèmes publiés de façon posthume, le total des textes poétiques atteint moins de deux cents textes, composés de 1940 à 1959. Ainsi est-on tenté de penser que toute les formes de lyrisme éclatent mieux dans ses romans, sinon dans plus de cinq cents chansons signées Vian. Ainsi s'explique-t-on aussi que rares sont les études de la veine poétique de Vian. On est loin de l'importante production de ses amis Queneau et Prévert, avec qui pourtant il se trouve sur le même versant poétique par le goût des formes fixes ou brèves, de la farce unie à l'émotion, de la vie et du macabre, du jeu verbal et de l'invention sémantique.“ (Pestureau 5, 1999).

On a choisi le poème „Chanson“ parmi le „Cantilènes en gelées“, poèmes vertueux, illustrés par Christiane Alanor, dont on sait que R. J. Rougerie (l'éditeur de Boris Vian) imaginait qu'ils soient lus avec accompagnement de trompette pour augmenter la vente du livre publié pour la première fois en 1949.

L'oeuvre littéraire, comme toute production verbale, implique une opération d'énonciation fondamentale, celle de son auteur. Il est néanmoins certain que ce dispositif énonciatif n'est pas réductible à la situation de communication décrite comme archétype. À la différence de l'énonciation orale qui est directe, l'énonciation écrite est une énonciation marquant l'écart: le lecteur ne partage pas la situation d'énonciation du locuteur. Cette dissymétrie est renforcée par la spécificité de l'oeuvre littéraire, qui s'adresse à des publics indéterminés dans l'espace et dans le temps et se caractérise par un élargissement du cadre de réception.

POUR QUI EST FAITE ALORS UNE TRADUCTION?

Un auteur peut concevoir son oeuvre en fonction d'un lecteur précis – ou d'un type de lecteur. Il n'en reste pas moins vrai que l'oeuvre n'est reçue comme littéraire que si son action s'exerce effectivement sur des publics éloignés de ceux de son énonciation“, au milieu de l'“institution“ littéraire.

Le fait que les traductions ainsi que les oeuvres littéraires, selon notre opinion, existent au milieu de l'“institution“ littéraire nous fait renoncer à se poser la question si le poème, „Chanson“ de Boris Vian est traductible ou non. Quant à sa traductibilité citons tout simplement Walter Benjamin qui dit: „*La question de la traductibilité d'une oeuvre revêt un double sens. Elle peut signifier: parmi l'ensemble de ses lecteurs, parvient-elle jamais à trouver un traducteur qui lui soit adéquat? Ou encore, et plus proprement: agréé-t-elle, quant à son essence, la traduction, et si tel est le cas – conformément à la signification de sa forme – la sollicite-t-elle?* (Benjamin <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>).

ALORS QU'EST-CE QUI EST ESSENTIEL DANS LES TRADUCTIONS?

L'approche structurale quant au discours poétique de Boris Vian relève les différents faits que l'on doit prendre en considération afin de pouvoir répondre à cette question.

Au niveau syntaxique ce poème est structuré de deux noms et d'un adjectif. Ce poème n'a pas de prédicat. La ponctuation à la fin de chaque strophe sert à ordonner le discours dans la langue ce qui assure sa cohésion. L'adjectif „tentaculaire“ est en position de satellite des syntagmes adjectivaux qui structurent les deux strophes. Les différentes formes de l'épithète liée „tentaculaire“ créées par l'imagination de Boris Vian mettent au premier plan l'expressivité des noms „villes“ et „vils“, mais elles-mêmes sortent du cadre lexical. Leurs formes sont inventées et n'existent que dans le poème. L'épithète „tentaculaire“ dans ses différentes formes ne contient qu'une partie qui est porteuse de signification: sa base lexicale. La nature de différentes formes de l'épithète filée y est purement stylistique. Le choix des mots, les sonorités servent à mettre en exergue des significations. L'épithète „tentaculaire“ vient du latin „tentabundus“ et c'est l'épithète de caractère homérique: épithète qui exprime une caractéristique individualisante permettant d'identifier un personnage. Dans ce discours l'épithète „tentaculaire“ est attribuée à un inanimé (aux villes) et à un animé (aux vils).

Chantal Kircher rappelle que les „bases sur lesquelles sont construits les dérivés en –bundus en latin expriment un comportement humain, attitude physique (mouvement de la marche, apte à évoquer la fuite ou l'errance) ou morale (respect, honte, etc.)“ (Kircher <http://www.linguistique.latine.org>).

Partant de la thèse que la traduction est une équivalence linguistique, le changement du signe linguistique d'une langue par un signe linguistique équivalent d'une autre langue, on doit se poser la question : en quoi consiste cette équivalence linguistique? S'agit-il de l'équivalence qui ne doit rien au signifiant ou à l'expérience? Alors dans la traduction les signes ne seront équivalents que par le fait qu'ils soient les signes linguistiques. S'il s'agit de l'équivalence qui ressort de la substance de leurs contenus et non de la réciprocité de leur structure, nous arrivons à une autre définition possible de la traduction qui ne part pas de l'équivalence linguistique mais de la substance de contenu. Nous pouvons dire que dans la traduction le rapport particulier entre les signes linguistiques n'est pas du ressort du domaine linguistique pur et dur. C'est grâce au caractère polysémique de la langue qu'on peut chercher l'équivalence aux niveaux différents. Le caractère polysémique de la langue, du point de vue de la structure et du point de vue du contenu fait que la traduction soit une notion composée d'éléments qui entretiennent des rapports nombreux.

Si le style pose le problème de traduction il faudrait revenir à la question initiale à laquelle se heurte la traductologie: la traduction doit-elle mettre en avant la forme ou la signification du texte à traduire? La problématique c'est que le traducteur doit à la fois transposer le style (la forme) et l'effet de style (la signification). Le problème de la traduction c'est que la signification ne vient pas de l'extérieur du texte mais elle est ancrée à l'intérieur des mots.

Mais dans ce discours de Boris Vian, la signification (le fait d'avoir le sens) vient d'une certaine façon de l'extérieur, c'est à dire du paratexte (du titre et de la dédicace). La signification n'est ancrée à l'intérieur des mots que par l'intermédiaire de paratexte, par la dédicace, qui est ici „*koherenčni pramen besedila*“ („*faisceau de cohérence du texte*“), comme dit Marko Stabej (Stabej 195-204).

Soulignons de nouveau que ce poème n'a pas de prédicat, n'a pas de forme verbale finie qui aurait pu apporter plus d'informations. Le prédicat se construit ici par la

totalité plus large du discours. Alors il est évident que „*la question des relations entre le mot et le monde ne concerne pas seulement l'art du langage, mais bien toutes les formes de discours.*“ (Jakobson 210-211). Les relations entre le discours et l'“univers du discours“ y sont très importantes.

Pour lire et traduire ce discours, pour comprendre sa signification, il est nécessaire d'avoir recours à l'oeuvre de Emile Verhaeren et au fait que Boris Vian était un musicien.

La fonction expressive ou émotive y est portée sur les structures syntagmatiques, qui contiennent les différentes formes d'épithète filée „tentaculaire“ et ces différentes formes jouent un rôle poétique. Les sons ou les phonèmes (sont-ils ici les porteurs de sens?) dans les différentes formes d'épithète filée „tentaculaire“ représentent les termes figurés, ils remplacent les signes graphiques du système de notation, éléments constitutifs de la phrase musicale. Les syntagmes adjectivaux y deviennent les phrases musicales. Cette cantilène est composée de deux refrains, qui servent à rythmer ce poème, à le rendre musical, et à créer un effet d'insistance sur les vers porteurs du message. Ce n'est pas par hasard que Vian a choisi le titre „*Chanson*“. Bref, de nombreux traits poétiques relèvent non seulement du langage mais de la sémantique aussi et c'est l'essentiel dans la traduction.

Traduire ce n'est pas uniquement faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, c'est aussi participer à une activité du sujet qui, de sujet de l'énonciation et du discontinu de la langue, „*peut devenir une subjectivation du continu dans le continu du discours, rythmique et prosodique*“ (Meschonnic 12). La traduction d'un texte littéraire doit ainsi faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signification; ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle. „...*la traduction n'est ni une science ni un art, mais une activité qui met en oeuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage*“ (Meschonnic 16-18).

Après avoir essayé de relever les particularités poétiques de ce poème nous allons brièvement dévoiler la façon particulière de penser ce discours durant le processus de la traduction afin de mieux voir en quoi consiste une approche individuelle de la traduction.

La question sur l'(in)traduisibilité (en tant que l'idée générale et abstraite) de „Chanson“ ne s'imposait pas du tout à la pensée. Elle flottait comme une algue, comme un bouchon au gré des flots. Les pensées avaient plutôt envie de s'occuper de petits „univers“ de ce discours. On pensait tantôt au langage et à sa musique, tantôt aux images provoquées par le contenu. Les pensées ne posaient pas de questions de traduction, elles ne voulaient qu'écrire et réécrire ce langage et ces images et ainsi sans cesse jusqu' ce qu'on atteigne tous les langages et toutes les images qu'on a pu voir dans ce poème.

Zagreb, Croatia

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, Walter. „L'abandon du traducteur: Prologomènes à la traduction des „Tableaux parisiens“ de Charles Baudelaire“. *Laurent Lamy et Alexis Nouss*. TTR, vol.10, n°2, 2e semestre 1997. 13-69. <<http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>>. Accédé: Janvier 2008.
- Henry, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2003. 65.
- Jakobson, Roman. „Aspects linguistiques de la traduction“. *Essai de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963. 78-86.
- Kircher, Chantal. „Les adjectifs latins en -bundus“, conférence faite le 15 janvier 2005 au Centre Alfred Ernout de Paris en association avec le GDR 2650 de Linguistique latine. <<http://www.linguistique-latine.org>>. Accédé: Janvier 2008.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Édition Verdier, 1999. 459.
- Mounin, Georges. *Les belles infidèles*. Lille: Presse Universitaire de Lille, 1994. 50.
- Pergnier, Maurice. *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*. Lille: Presse Universitaire de Lille, 1993. 161; 162; 258.
- Pestureau, Gilbert. „L'introduction à la poésie de Boris Vian“, *Oeuvres complètes de Boris Vian*, Volume 5. Paris: Édition Fayard, 1999.
- Ricoeur, Paul. *Sur la traduction*. Paris: Bayard, 2004. 21.
- Stabej, Marko. „Oklepaj v slovenskem pesniškem jeziku - Slovenski pesniški jezik v oklepaju“. *Jezik in slovstvo* 40. 6 (1994/95): 195-204.
- Steiner, Georges. *Après Babel*. Paris: Albin Michel, 1978.
- Vian, Boris. *Cantilènes en gelées*. Paris: Éditions 10/18, 1972.