

***Dont, wont, aint, cant* : intraduisible Faulkner**

Faulkner. Une expérience de retraduction, sous la direction d'Annick Chapdelaine et Gilian Lane-Mercier, PUM, « Espace littéraire », 183 p.

Éric Savoy

Number 197, July–August 2004

Traduire, entre les langues

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19392ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Savoy, É. (2004). *Dont, wont, aint, cant* : intraduisible Faulkner / *Faulkner. Une expérience de retraduction*, sous la direction d'Annick Chapdelaine et Gilian Lane-Mercier, PUM, « Espace littéraire », 183 p. *Spirale*, (197), 22–23.

DONT, WONT, AINT, CANT : INTRADUISIBLE FAULKNER

FAULKNER. UNE EXPÉRIENCE DE RETRADUCTION

Sous la direction d'Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier, PUM, « Espace littéraire », 183 p.

EN VISITE au Mississippi, un Canadien pourrait se faire pardonner une comparaison inévitable : cet endroit — le plus pauvre des États américains, retiré au-delà d'un sens que n'épuise pas la géographie, à tel point qu'il pousse même les autres habitants du Sud à s'y référer en parlant de « là-bas » — ressemble étrangement au Nouveau-Brunswick, ou du moins au Nouveau-Brunswick de mon enfance, il y a quarante ans. Son économie dépend presque entièrement de l'exploitation forestière. Il y a de petites scieries partout. Les gens chassent et pêchent, et sont méfiants à l'endroit des étrangers ; des camionnettes ferrailent le long des routes poussiéreuses ; les ressources locales étant réduites, on y mange essentiellement des mets panés ou frits. Comme le Nouveau-Brunswick, le Mississippi résiste à tout récit historique ou culturel cohérent : ces deux cultures sont partagées par les lignes de failles d'un passé traumatique et de rancœurs opiniâtres — la langue au Nouveau-Brunswick, la race au Mississippi (comme si la « langue » et la « race » étaient des synecdoques adéquates pour représenter l'histoire) ; dans ces deux endroits, le travail de reconstruction continue d'être entravé par l'inégalité des chances, la pauvreté systémique et le privilège aveugle. (Le drapeau confédéré flotte sur la coupole de la University of Southern Mississippi : imaginez le drapeau britannique à Moncton.) Oui, l'analogie s'imposait sans cesse, contraignante ; mais peu m'importait que ces rencontres avec le familier se multiplient, j'étais allé au Mississippi pour trouver « Faulkner ». Et je l'ai trouvé presque immédiatement — ou plus précisément, j'ai trouvé son sujet de prédilection — quand un serveur nous a présentés des assiettes de barbottes noircies (sans salade) et nous a dit : « *now, what y'all doin heah in Hattiesburg Mis'ssippi?* » Si le Mississippi, comme le Nouveau-Brunswick, est un endroit ingrat, il est tout entier dans sa langue, dans son inflexion de l'anglais régional américain — gouleyante, subtile, mûre. Et surtout : tout en méandres.

La Chose faulknerienne

Dans ses *Essays on Writers, American Writers, English Writers*, Henry James affirmait en 1879 qu'« il faut beaucoup d'histoire pour produire un

peu de littérature ». Il allait jusqu'à critiquer la banalité allégorique de l'écriture de Hawthorne, sa froideur, tout en reconnaissant que la « conscience miasmatique » de la Nouvelle-Angleterre puritaine hante le texte de Hawthorne en tant que revenant historique. Les fantômes de Hawthorne émergent des miasmes du puritanisme comme un retour du refoulé, un contre-récit destiné à subvertir l'historiographie officielle de l'Amérique. Mais l'oreille patricienne de Hawthorne ne se prêtait pas au parler du Massachusetts, qu'il quitta par crainte de la vulgarité du familier (cela dit, il est vrai que les conventions littéraires de son époque ne lui auraient pas permis cet usage du familier). En revanche, les fantômes de Faulkner s'articulent à la parole, dans la texture même du langage vivant, et n'ont jamais connu la répression.

C'est l'irréductible qualité de la voix — sa performativité même, sa réalité matérielle incarnée au-delà de la narration, sa force narrative qui toujours excède les dimensions du « récit » — qui fait de Faulkner le plus grand des modernistes. Dans l'écriture de Faulkner, le « récit » n'est jamais qu'une fonction de ce qui s'accumule au moment de la prononciation — ce qui est fait présent dans l'instant même du parler — et sa syntaxe méandreuse est à la fois la micro-architecture d'un plus vaste récit qui ne se rassemble jamais que par fragments et le symptôme culturel spécifique d'histoires qui échappent à la narrativité d'actes de parole. En d'autres mots, Faulkner ne re-présente pas. Tout est dans l'instant de la narration. Le livre de Faulkner est un recueil (une collation) de tels instants distincts ; et si ces instantanés sont poussés par le désir de donner corps au tout du récit, ils sont structurés par le savoir implicite qu'un tel désir relève de l'impossible. Les fantômes de l'histoire — et de l'histoire — hantent la spécificité de la voix et du lexique de l'énonciation faulknerienne, mais ils restent à l'écart. Prenons pour exemple l'ouverture d'*Absalom, Absalom* — incipit le plus riche et le plus envoûtant de toute la littérature américaine —, dans lequel Rosa Coldfield, « *[on] a long still hot weary dead September afternoon* », se « coalesce » poétiquement en tant que voix — « *talking in that grim haggard amazed voice* » —, sommant le spectre de Thomas Sutpen d'appa-

raître comme par un miracle de prosopopée. Quentin écoute ce fantôme — « *as if were the voice [de Rosa Coldfield] he haunted where a more fortunate one would have a house* » — dans ce Sud profond, mort depuis 1865, « *and peopled with garrulous outraged baffled ghosts* » qui parlent entre eux « *in the long silence of notpeople in notlanguage* ». « *Yessum?*, Quentin said. »

Le plus grand des modernistes, disais-je, parce que la langue de Faulkner est tout à la fois proche et lointaine, culturellement distincte dans son rapport à l'histoire, mais vague dans sa spécificité, dans la mesure où elle aborde une « histoire » qui, comme la langue elle-même, ne se réduit ni à l'agent, ni au sujet, ni à l'objet. Cette qualité qui résiste si nettement à toute définition est ce que j'aimerais appeler la Chose faulknerienne. *Notpeople. Notlanguage. What y'all doin heah?* Un lexique, une syntaxe, mais qui représente pourtant plus que la somme de ses parties — poétique narrative par ailleurs incalculable parce qu'elle demeure un effet fantôme. Toute comparaison est évidemment malicieuse, mais aux côtés de Faulkner, les autres modernistes font pâle figure : *Ulysse* ressemble à une parodie mécanique ; Virginia Woolf (brillante, certes) semble avoir tout appris de Proust. Seul *Finnegans Wake* s'approche de Faulkner, mais là encore, parce que cette œuvre doit être abordée comme une archive linguistique. Mais qu'est-ce alors qui pousse le lecteur de Faulkner à tourner les pages ? Cette Chose faulknerienne est-elle accessible aux autres cultures, aux autres langues ? Pour reprendre un cliché éculé, « transcende »-t-elle le régional pour approcher l'« universel », comme se le doit toute grande œuvre ? Ou demeure-t-elle récalcitrante et comme à l'écart de telles négociations ?

« *Toto, je crois que nous ne sommes plus au Nouveau-Brunswick.* »

Le crayon de Monsieur McLaggan

Monsieur McLaggan, le meilleur professeur de français qui m'ait enseigné au secondaire, savait que l'élocution relève davantage du corps que du *Bescherelle* : il nous demandait de lire à haute voix pendant douze minutes après avoir placé un crayon dans notre bouche. Répété jour après jour, cet entraînement accomplissait de petits miracles au fur et à mesure

que les résistances de notre anglaise bouche se voyaient concrètement transférées sur l'objet offensant — avant longtemps, les verbes se terminant par « é », « ai », « ais » émergeaient en une pureté cristalline plutôt qu'en une masse confuse et indifférenciée. Dans de pareils moments, il nous arrive non plus de penser : « je peux faire cela », mais bien plutôt de contempler, au-delà, une possibilité beaucoup plus riche : « je peux être cela ». Par « cela », j'entends un certain déplacement ontologique, une inflexion du désir au moment où s'ouvre à nous une autre culture. En tous les cas, l'illumination quotidienne de cette expérience d'un langage fait corps rappelle, me semble-t-il, ce à quoi faisait référence Alice Kaplan : « *speech is the highest and the lowest human function, the endroit charnière between the mechanical grunt of the vocal cords and the poetry of cognition* » (*French Lessons: A memoir*, 1993).

La relation féconde entre le rôle et la poésie va bien au-delà de la maîtrise des langues : poussée plus avant, la question concerne la condition de possibilité même de la littérature. Peu d'écrivains comprennent mieux que Faulkner l'intime articulation du rôle et de la poésie — ce rôle qu'est en grande partie la poésie —, ce qui explique pourquoi l'épreuve de sa « traduction » est si terriblement difficile. Toute approche de la question est inévitablement subjective : pour moi, l'épreuve du crayon de Monsieur McLaggan persiste dans l'écriture ; je n'en ressens plus aussi douloureusement l'entrave lorsque je parle ; mais lorsque j'écris — tout particulièrement quand je passe de la clarté d'un anglais nuancé au français —, je sens le rôle du crayon qui se déplace sur la page, aussi odieux que de lourdes bottes sur un plancher de bois, ou comme un manteau d'hiver qu'il faut supporter lors du premier véritable jour du printemps. Je me dis que même les traducteurs chevronnés doivent connaître la lourde résistance du crayon de Monsieur McLaggan, le poids du plomb qui cherche, de manière si imparfaite, à s'écrire et à se réécrire. Théoriquement et intellectuellement, on est plus avisé, bien entendu : on sait que les langues ne sont pas transparentes ; que la question en est une de registre, et non de référent ; que la traduction est un acte créateur et non un processus mécanique. Mais une question demeure : les traductions de textes complexes — les riches économies discursives qui, à leur corps défendant, sont reportées d'une culture distincte à une culture distincte — peuvent-elles être autre chose que l'incarnation d'un manque et un processus qui, dans son devenir même, est hanté par l'ombre de l'objet de sa mélancolie, la Chose — ce avec quoi il s'identifie mais ne pourra jamais coïncider ?

Quiconque s'intéresse à ces questions de théorie, de stylistique et de formalisme littéraire sera fasciné par le livre remarquable produit par le Groupe de recherche en traductologie (GRETI) de l'Université McGill, collectif sous la

direction d'Annick Chapdelaine et Gillian Lane-Mercier : *Faulkner. Une expérience de retraduction* se veut moins une « traduction » achevée qu'un recueil de réflexions avisées sur la tâche que représente la traduction littéraire et une démonstration de pratiques traductionnelles finement articulées. Loin de proposer une nouvelle traduction de « *Flem* », Livre I du *Hameau* de Faulkner, le projet conçoit davantage son intervention comme un méta-projet, en ce sens qu'il entreprend « également d'en retracer le cheminement, de rendre compte de la vie du projet, de son mouvement ». Il s'agit d'un inépuisable ouvrage de recherche dont le processus, en constant devenir, est fait d'hésitations et d'allers-retours ; ce qui est le plus remarquable, c'est la lucidité avec laquelle il aborde des sujets extrêmement politisés et débattus, lucidité qui relève d'une précision linguistique jumelée à une sensibilité interculturelle informée. D'entrée de jeu, le GRETI propose une « *retraduction décentrée* », suivant la théorie d'Antoine Berman basée sur le « *rapport* » de l'entre-deux, rapport qui marque sans cesse sa propre liminarité ; cette notion de décentrement « *s'oppose à celle d'annexion* », qui « *est l'effacement de ce rapport* ». Intention louable, mais comment la réaliser ?

Le groupe de recherche a d'abord établi les protocoles de ses travaux : le rapport intertextuel soutenue par une traduction est toujours provisoire et contingent ; il dépend du rapport dialogique entre la culture d'origine et la culture d'accueil. Le choix du *Hameau* s'est imposé devant le mécontentement provoqué par la traduction de René Hilleret (1959), travail dominé par les impératifs de la culture française qui annexe le texte de Faulkner et lui retire son humour. L'objection des chercheurs, succincte dans son expression, est néanmoins vaste dans ses implications : « *D'une part, la voix narrative, distinctement faulknérienne, dense, tentaculaire, rythmée et modulée perd de son ampleur dans la version française pour davantage se conformer aux critères du bien-écrire. D'autre part, la voix sociolectale, par le truchement de laquelle sont représentés divers langages sociaux de provenance extra-textuelle, est appauvrie, lorsqu'elle n'est pas supprimée.* » Suivant une proposition axiomatique de Berman, leur projet cherche donc plutôt à opérer « *un travail sur la lettre* » : « *traduire la lettre de l'œuvre, c'est traduire ses « systématismes », ses « réseaux significants sous-jacents » [...]. Traduire la lettre, ce n'est donc pas faire du littéralisme pur, ce n'est pas tomber dans un essentialisme servile, c'est rendre le caractère motivé de la texture de l'original.* » Pour reconduire l'anglais du Mississippi de Faulkner dans le registre d'un certain québécois régional — en ce point de contact entre langues vivantes, fluides, inconstantes et parfois imprévisibles —, il a fallu établir une archive des « *stylèmes faulknériens* » et de leurs possibles correspondances. De telles micro-pratiques, sans cesse raffinées et réajustées, sont données à lire dans cet ouvrage à travers des

exemples — autant de synecdoques, en fait, du processus ardu qu'est la pratique traductionnelle.

Pour prendre la mesure de cette exigence de précision, il suffit peut-être de considérer tout le travail investi dans la transformation — transmutation ? transcendance ? transsubstantiation (par exemple, de l'eau en vin) ? — de la plus simple des phrases faulknériennes. L'exemple qui suit illustre la réaction de Miz Snopes, dont on connaît la longanimité, au retour de son mari à la maison, après que ce dernier eut perdu, dans des échanges ridicules de mules et de chevaux, tout l'argent qu'elle avait économisé pour l'achat d'une écrémeuse : « *[...] then Miz Snopes began to cry. I had been hanging around them a heap by now, but I had never seen her cry before.* »

1- « *[...] Miz Snopes s'est mise à pleurer. Ça faisait déjà un bout de temps que j'les côtoyais, mais j'l'avais jamais vue pleurer.* »

2- « *[...] Mis Snopes s'est mise à pleurer. Ça faisait déjà un bout de temps que j'les voisinais, mais je l'avais jamais vue pleurer.* »

3- « *[...] Mis Snopes est partie à pleurer. Depuis le temps que je traînais chez eux, je l'avais jamais vue pleurer encore.* »

Cet exemple, court mais intrigant, illustre la mise en application de la philosophie du GRETI, c'est-à-dire une pratique traductionnelle préoccupée par la question plus vaste de l'inflexion et du registre culturel, problématique qui reconnaît implicitement qu'un tel travail de traduction n'est jamais terminé, tout au plus abandonné à un point rendu. Je dois dire que le plaisir que j'ai pris à lire ce livre, à suivre le cours de ce projet, constitue pour moi un riche exemple du modèle de rencontre culturelle définie par Kaplan en tant qu'« *endroit charnière* » — jointure flexible entre l'endroit où je travaille et celui où je vis. Je ne puis m'imaginer enseigner de nouveau Faulkner sans tirer profit de cet ouvrage qui me rappelle au pur plaisir du dialogue littéraire par-delà les histoires et les différences. Mais déjà, à l'instant même où j'écris, le crayon de Monsieur McLaggan me pèse, alors que s'impose obstinément un reste, une résistance faulknérienne. « *I had been hanging around them a heap* » : c'est-à-dire, dans ce contexte, de manière excessive, pour un temps à la fois trop long et trop court. Cela évoque un certain embarras — en ce que l'expression signifie trop et trop peu : elle trahit la conscience de soi du narrateur et sa gêne maladroite. « Émerge »-t-elle de la traduction ? La force de la traduction n'est-elle pas réfractée en marge de considérations relatives au registre, considérations qu'appelle l'impossibilité même de traduire « *a heap* » ? Je n'en sais rien. Comme ils disent au Mississippi, poser de telles questions, c'est inviter *a heap of trouble*.

ÉRIC SAVOY
TRADUIT PAR PATRICK POIRIER