L'homme aux faux nie

Entre addiction, élite et ratures

Santiago Artozqui

Association pour la promotion de la traduction littéraire

1 L'homophonie en traduction littéraire

En tant que membre de l'Outranspo [1], je suis régulièrement amené à parler en public de traduction créative, et l'on me demande souvent si la traduction créative, et notamment sa variante la plus populaire, la traduction homophonique, me sert lorsque je traduis un roman. Je réponds généralement que tous les traducteurs font de la traduction créative, tout simplement parce que la traduction est un processus créatif, et que la seule différence, c'est que mes collègues n'en font pas tout un plat. Mais au-delà de cette boutade, dont la prémisse au moins exprime une idée à laquelle je crois, demeure la question : dans quelles circonstances particulières la traduction homophonique peut-elle faire irruption dans la traduction éditoriale, qu'on imagine bien trop sage pour ces jeux de fous littéraires ? Il me semble que la meilleure façon de répondre à cela, c'est d'illustrer à l'aide de quelques exemples concrets la façon dont l'une et l'autre interagissent. Une approche plus empirique que théorique, donc, et dont le propos ne se veut pas prescriptif, mais simplement descriptif d'une pratique, la mienne, qui n'est qu'une parmi tant d'autres.

On pourrait distinguer au moins trois types d'interactions entre homophonie et traduction. Le premier est trivial, et fonctionne plutôt en creux. En effet, tout auteur sait bien qu'il n'est pas à l'abri d'une homophonie malheureuse lorsqu'il écrit un texte, et

1. Fondé en 2012, l'Outranspo (Ouvroir de translation potencial) est un groupe de traducteurs, écrivains, chercheurs et musiciens hétéroclite et multilingue, qui se consacre aux approches créatives de la traduction, notamment lors de réunions mensuelles et virtuelles. Voir également leur texte programmatique reproduit dans ce volume.

le traducteur, qui est un auteur, est logé à la même enseigne (rappelons le célèbre kakemphaton de Corneille dans *Polyeucte* : « Vous me connaissez mal : la même ardeur me brûle, / Et le désir s'accroît quand l'effet se recule. »). Néanmoins, l'attention qu'il faut porter au calembour involontaire n'est pas propre à l'acte traductif, mais au fait même d'écrire, aussi ne m'étendrai-je pas plus sur la question.

Les deux autres types d'interaction sont moins fréquents, mais plus intéressants :

a) la traduction homophonique directe (les sons dans la langue cible reproduisent les sons de la langue source : « One, two, three, four ... » > « Oh, Anne, tu cries fort ... ») ;

b) la traduction d'une homophonie (les sons de la langue source ont un double sens reposant sur l'homophonie, qu'il faut traduire dans la langue cible par une homophonie ayant le même double sens).

2 La traduction homophonique directe

Mis à part les quelques exemples connus de traduction homophonique directe (quand Luis Van Rooten traduit *Mother Goose's Rhymes* par *Mots d'Heures : Gousses, Rames*), la traduction homophonique directe est assez peu présente dans la traduction éditoriale, parce que ses ressorts reposent sur la maîtrise de deux langues, et que dans la très grande majorité des cas, les éditeurs publient des livres écrits pour un lectorat qui n'en maîtrise qu'une seule. On ne verra donc apparaître des traductions homophoniques directes que très rarement dans le corpus, et elles porteront sur des syntagmes de la langue source suffisamment simples pour être connus des lecteurs de la langue cible. Si l'on reprend l'exemple précédent, « Oh, Anne, tu cries fort » est compréhensible par un lecteur français en tant qu'homophone parce qu'on suppose que même sans parler anglais, il est en mesure de (re)connaître « One, two, three, four ».

La traduction homophonique directe peut aussi apparaître en onomastique, par exemple quand il s'est agi de traduire, comme j'ai été amené à le faire pour un roman d'André Alexis, des noms propres cachés homophoniquement dans des poèmes. Prenons un exemple : le prénom Benji, qui était caché en anglais dans le vers « some urban genie feeding food to flies », et que j'avais dissimulé à mon tour dans « une fée urbaine gît, qui fait bouffer les mouches ». Ici encore, on remarquera que la langue ne constitue pas une barrière du point de vue de la compréhension, étant donné que l'homophonie porte sur un nom propre. La traduction s'articulera plutôt sur la façon de prononcer le nom dans la langue cible. Ainsi, dans le même ouvrage, le prénom Ronaldinho passe de l'anglais « or on algea knee over » au français « nul héros n'a le digne honneur », et l'on constate que la restitution des sons obtenue n'est pas fidèle à la prononciation originale anglaise, mais à celle que fait mentalement le lecteur en français.[2] En revanche, dès qu'on dépasse ce degré minimal de connaissance de la langue, la traduction homophonique directe devient complètement cryptique à qui ne parle pas les deux langues. Par exemple, dans un roman en langue anglaise, le dialogue suivant serait incompréhensible pour quelqu'un qui ne parle pas français.

2. À ce sujet, voir la contribution de Camille Bloomfield dans ce volume.

– Are you any better ?
– Yes ! May Johnny oak enforce, as the French say.

Malgré l'indice en incise, « as the French say », seuls les lecteurs bilingues seront en mesure de reconnaître que cette réponse est la traduction homophonique de « Mais je n'ai aucune force ». (Bien sûr, tous ne le feront pas, de la même façon que tout locuteur d'une langue ne comprend pas nécessairement une blague dans une langue qu'il maîtrise pourtant, mais ils en seront potentiellement capables.) Quant aux autres, ils seront perdus. En effet, le sens littéral, « Puisse Johnny du chêne imposer », est cryptique, et la phrase est mystérieuse pour qui ne parle pas français. Dans les romans, ce genre de traduction peut se présenter, mais il donnera rarement lieu à des développements essentiels à la narration, précisément parce que ces jeux sur les mots ne sont pas compréhensibles par la grande majorité des lecteurs.

Le second type d'interaction, en revanche, recèle un potentiel narratif bien plus grand, aussi le rencontre-t-on plus fréquemment.

3 La traduction d'une homophonie

Il s'agit, rappelons-le, d'une homophonie dans la langue source, qu'il faut traduire par une homophonie équivalente dans la langue cible. Dans cette catégorie tombent les jeux de mots, les quiproquos, les calembours et toutes les inventions lexicales qui jouent sur l'incompréhension ou la mécompréhension. Ce ressort dramatique — un personnage comprend quelque chose de travers, et agit en conséquence ... — est assez utilisé, et se complique parfois d'une métaphore filée, dont le traducteur va devoir trouver un équivalent dans la langue cible en conservant le maximum de couches de compréhension possible.

Tentons d'illustrer cela par deux exemples. Le premier est une blague un peu potache :

– Why did the French chef commit suicide ?
– Because he had no will to live.

Ce qui se traduit littéralement par : « Pourquoi le cuisinier français s'est-il suicidé ? Parce qu'il n'avait plus la volonté de vivre. » Les Anglophones auront certainement (ou du moins potentiellement) compris le calembour, qui repose sur l'homophonie entre « will to live » et « huile d'olive ». La difficulté consiste à trouver un élément culturel qui fonctionne en vis-à-vis du calembour bilingue. Le traducteur, en fonction du contexte, et notamment de ce qu'il est important de conserver, choisira telle ou telle solution. Si c'est l'aspect culinaire qu'il faut retenir :

– Pourquoi le chef français s'est-il suicidé ?
– Parce qu'il n'avait pas la frite.

On aurait même pu transformer le « chef français » en « chef étoilé » ou en « cuistot belge », selon l'orientation qu'on souhaitait privilégier.

En revanche, si le bilinguisme et l'homophonie sont les éléments qu'il faut impérativement conserver, on peut chercher un syntagme anglais connu d'une majorité de Français et broder autour. Par exemple :

– Pourquoi l'huile d'olive est-elle insubmersible ?
– Parce que « Huile d'olive in a yellow submarine ».

On voit bien qu'ici, tout est affaire d'interprétation, mais que l'absence de contexte, et donc de contrainte, ne permet pas de trancher dans un sens plutôt que dans un autre.

4 Quand l'homophonie à traduire s'intègre à l'arc narratif : contrainte du contexte

L'exemple suivant, plus complexe, est tiré du premier roman d'Allan Gurganus, *Oldest Living Confederate Widow Takes All : A Novel,* (New York, Alfred A. Knopf, 1989), dont j'ai été amené à traduire un extrait au cours d'un atelier de traduction créative organisé par Agnès Desarthe pour Association pour la promotion de la traduction littéraire (Atlas). Dans ce passage, la narratrice commence par citer in extenso un poème de R. L. Stevenson, *The Pleasant Land of Counterpane*, puis elle explique qu'enfant, elle a mal compris le dernier vers du poème quand elle l'a entendu. Littéralement, le titre du poème, qui en est également le dernier vers, signifie « Le charmant pays de la courtepointe ».

The Pleasant Land of Counterpane
R. L. Stevenson

When I was sick and lay a-bed,
I had two pillows at my head,
And all my toys beside me lay,
To keep me happy all the day.
And sometimes for an hour or so
I watched my leaden soldiers go,
With different uniforms and drills,
Among the bed-clothes, through the hills;

And sometimes sent my ships in fleets
All up and down among the sheets;
Or brought my trees and houses out,
And planted cities all about.

I was the giant great and still
That sits upon the pillow-hill,
And sees before him, dale and plain,
The pleasant land of counterpane.

Et voici le paragraphe qui suit la présentation de ce poème dans le roman de Gurganus :

> Whilst we put kids to bed, I remember: When I first memorized this, I was five, couldn't read yet. I believed that "Counterpane" was spelled like "Pain"—with the I left in. I heard: The pleasant land of counter-pain, of not even hurting. Only as a grownup, only when reading it aloud to little ones while trying and brighten Captain's rougher bedtime tales—only then did I see the word in print. I went, "Oh dear." Turns out, a counterpane is just a fancy quilt. Won't such a noun as my pet, made-up "counter-pain."—And don't I know there's no such a place on earth as one where nothing ever hurts?

Les contraintes à respecter sont donc les suivantes :

a) Il faut traduire le poème de Stevenson comme s'il s'agissait d'une traduction « normale », c'est-à-dire telle qu'on la ferait en dehors de la présente contrainte, puisqu'il est cité in extenso, avec mention de son auteur, dans le texte de Gurganus.
b) Il faut qu'un des vers de la traduction comporte une homophonie qui soit susceptible d'être mal comprise par la narratrice.
c) Il faut que la solution retenue permette à la narratrice de se faire les mêmes réflexions que dans la langue source.

La traduction étant une *praxis*, il faut bien s'y mettre, et la première étape consiste donc à traduire le poème de Stevenson. Voici ma proposition ci-dessous.

When I was sick and lay a-bed, I had two pillows at my head, And all my toys beside me lay, To keep me happy all the day.	Lorsque malade et alité, La tête sur deux oreillers, Entouré de tous mes jouets La journée, heureux, je passais,
And sometimes for an hour or so I watched my leaden soldiers go, With different uniforms and drills, Among the bed-clothes, through the hills;	Parfois, près d'une heure durant Mes soldats de plomb manœuvraient, En uniformes différents, Sur mes couvertures vallonnées ;
And sometimes sent my ships in fleets All up and down among the sheets; Or brought my trees and houses out, And planted cities all about.	Parfois, j'envoyais mes galions Voguer au large de mes draps ; Ou bien, sortant arbres et maisons, Je fondais villes à tour de bras.
I was the giant great and still That sits upon the pillow-hill, And sees before him, dale and plain, The pleasant land of counterpane.	J'étais le géant immobile Qui, assis sur son polochon, Voyait à ses pieds, si tranquille, Le beau pays de l'édredon

On peut considérer, pour les besoins du propos, que c'est une traduction acceptable du poème de Stevenson, mais quoi qu'il en soit, elle ne résout pas le problème. Il faut à présent introduire le vers susceptible d'être mal compris par la narratrice.

Face à ce type de contrainte, on peut bien sûr compter sur l'inspiration du moment, et les traducteurs savent que certains jours, les idées leur viennent plus facilement

que d'autres, mais on peut également essayer de procéder par une méthode assez fructueuse, le recoupement de synonymes.

La première étape consiste à établir une liste de synonymes et de syntagmes de sens voisin pour chacun les deux termes sur lesquels on veut faire porter l'homophonie, dans notre exemple, « counterpane » et « counter-pain », donc « courtepointe » et « sans douleur », puis de croiser ces deux listes en essayant de repérer des assonances qui leur soient communes. D'un côté, on a « courtepointe », « couverture », « couette », « plaid », « dessus-de-lit », « couvre-pieds », « édredon », « duvet » … et de l'autre « sans douleur », « antidouleur », « analgésique », « aspirine », « apaisé », « soulagé » … Pour l'instant, aucune correspondance ne saute aux yeux.

Comme le croisement des listes de synonymes ci-dessus ne laisse pas entrevoir de solution pour introduire l'homophonie dans le dernier vers, il semble naturel d'orienter la recherche sur l'avant-dernier, d'autant que « Voyait devant lui » peut se dire de bien des façons. Nouveau croisement de listes de syntagmes de sens voisin, cette fois-ci entre « voyait devant lui » et « douleur », plus riche en synonymes que « sans douleur ». D'un côté, « observait », « avait sous les yeux », « surveillait », « lorgnait », « couvait du regard » … , de l'autre « souffrance », « peine », « blessure », « traumatisme », « affliction » … De même que précédemment, on cherche des assonances communes aux deux listes, et là, on peut remarquer « surveillait » et « blessure », mais comme on veut l'antonyme de ce dernier terme, « pas de blessure », « sans blessure », et qu'en outre, « veiller » et « voir » ne sont pas sans rapport. Rapidement, on tire de tout cela que « voyait devant lui », pourrait être « semblait surveiller », et « sans douleur » pourrait devenir « sans blessure veillait ».

La dernière strophe du poème devient donc :

I was the giant great and still	J'étais le géant immobile
That sits upon the pillow-hill,	Qui, assis sur son polochon,
And sees before him, dale and plain,	Semblait surveiller, si tranquille,
The pleasant land of counterpane.	Le beau pays de l'édredon.

On pourrait certes objecter que pour une petite fille de cinq ans, l'emploi transitif du verbe 'veiller' est pour le moins inhabituel, et dénote chez elle d'une certaine précocité dans l'expression, puisqu'elle construit « le géant sans blessure veillait le beau pays de l'édredon », et non « le géant sans blessure veillait sur le beau pays de l'édredon ». Ce n'est pas rédhibitoire. Le traducteur peut endosser à plein son rôle d'auteur et décider que oui, effectivement, la narratrice était une jeune fille précoce et très à l'aise en grammaire.

À ce stade, on a donc bien restitué dans la langue cible l'homophonie qu'on cherchait, il va maintenant falloir traduire l'explication que donne la narratrice de tout cela, et adapter au texte les modifications introduites par les nouvelles homophonies.

> Tandis que nous mettons les enfants au lit, je me souviens. La première fois que j'ai mémorisé ceci, j'avais cinq ans, et je ne savais pas encore lire. Je croyais que le géant qui « semblait surveiller les vallées » était un

> géant qui « sans blessures veillait les vallées », et je m'imaginais ce beau pays de l'édredon, où les blessures n'existaient pas. Ce n'est qu'une fois adulte, en faisant la lecture à des petits dans l'espoir d'égayer un peu les histoires plus sombres que Captain leur racontait au coucher — ce n'est qu'à ce moment-là que je vis ces mots imprimés. Ça alors ! Mon « pays sans blessures » chéri, je me l'étais donc fabriqué de toutes pièces … Je sais pourtant bien qu'il n'y a aucun endroit sur Terre où rien ne vous blesse jamais.

On remarquera que cette méthode de recherche par recoupement de synonymes ou de syntagmes de sens voisin présente un avantage lié à la façon dont les solutions sont construites, puisque celles-ci restent dans le champ lexical du sujet. Cela crée dans le texte des échos qui jouent en faveur de sa cohérence. Ainsi, dans l'exemple précédent, la dernière phrase du paragraphe de Gurganus se termine par « … where nothing ever hurts », ce qui se traduit littéralement par « où rien ne vous blesse jamais ». Du coup, le « pays sans blessure » inventé pour les besoins de l'homophonie retrouve naturellement une résonance dans la suite du texte, phénomène qui relève de la chance, certes, mais non d'un simple hasard, et qui va dans la direction narrative voulue par l'auteur. Cette méthode de recoupement est également applicable à d'autres contextes, et c'est en procédant à peu près ainsi que j'ai trouvé le titre de cette contribution, dans la veine des distiques holorimes d'Alphonse Allais (Ah ! Le fond, ça allait !) :

> L'homme aux faux nie, entre addiction, élite et ratures,
> L'homophonie en traduction et littérature.

Je ne voudrais pas terminer de répondre à la question posée sans préciser une chose qui me semble importante. La traduction homophonique a beau se révéler utile dans la pratique quotidienne d'un traducteur littéraire, comme j'espère que les exemples précédents le démontrent, le principal intérêt que l'on puisse y trouver n'est pas utilitaire, mais bien artistique. Comme toute contrainte, elle est créative, et elle produit sa propre poétique. Alors, lorsqu'on me demande à quoi ça sert, j'ai envie de répondre, « Tant de guigne chic », que la traduction homophonique, c'est comme la poésie, le jazz ou la peinture, ça ne sert à rien.