

淡江外語論叢

June 2007

主題：「翻譯與『世/釋界』的意義」

目 錄

專題演講：L'interlangue : de l'exil au féticheSylvie DURASTANTI	01
Deixis, Dislocation, and Suspense in Translation: Tawada Yôko's "Bath"Brett De BARY	14
Traduire à l'érotique : Le cas d'un roman à la mode <i>La Vie sexuelle de Catherine M.</i>Sathya RAO	25
Le langage de l'art est-il traduisibleJoël LOEHR	40
Qu Qiubai (1899-1935) et la traduction de la modernitéFlorent VILLARD	50
Le氣et le sens du mondeMichaël De SAINT-CHERON	68
La traduction comme critique de l'ethno-anthropocentrisme d'aujourd'hui — Benjamin, Segalen, Derrida守中高明	77
先發制人的回聲：卡西爾之《國家的神話》與全球英語的生命政治蘇哲安	86
L'enveloppe de l'«U»topie -- les modes de visée de Proust à Blanchot à partir de Walter Benjamin蔡淑玲	101
Donner le sens – la traduction et le lieu黃冠閔	116
Traduction et Transformation---Deux modèles de la herméneutique contemporaine萬胥亭	132
La (re)lecture de « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin齊嵩齡	144
Le traducteur-explorateur de mentalités桑希薇	174
Walter Benjamin, traduction et analogies de la connaissance徐鵬飛	203
La traduction dans la reconstruction de l'espace multiculturel楊淑女	214
Du traduire à la traduction徐慧韻	228
Analyse de différentes traductions de <i>ne... plus</i> en chinois — une étude linguistique蔣之英	240

Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures

Theme: Translation and the Senses of the Wor(l)d

CONTENTS

June 2007

Keynote speech :

The interlanguage : from exile to fetishSylvie DURASTANTI	01
Deixis, Dislocation, and Suspense in Translation: Tawada Yōko's "Bath"Brett De BARY	14
Translation in the erotic : the case of a popular novel -- <i>La Vie sexuelle de Catherine M.</i>Sathya RAO	25
Is the language of art translatable ?Joël LOEHR	40
Qu Qiubai (1899-1935) and the translation of the modernityFlorent VILLARD	50
The Qi and the meaning of the worldMichaël DE SATINT-CHERON	68
Translation as criticism against the ethno-anthropocentrism of today — Benjamin, Segalen, DerridaTakaaki MORINAKA	77
The Proactive Echo : Ernst Cassirer's "Myth of the States" and the biopolitics of global English.....Jon SOLOMON	86
Envelopping the «U»topia—the mode of signifying from Proust to Blanchot in light of Walter BenjaminShuling Stéphanie TSAI	101
Donner le sens – la traduction et le lieuKuan-Min HUANG	116
Translation and Transformation—Two models of the hermeneutic contemporaryHsu-Ting WAN	132
Reredoing the « Task of the Translator » of Walter BenjaminSong-Ling CHYI	144
The translator—explorer of mentalitiesSylvie ALLASSONNIÈRE	174
Walter Benjamin, translation and analogies of knowledgeGilles BOILEAU	203
The translation in the reconstruction of multicultural spaceShu-Nu YANG	214
From translating to the translatedHui-Yun Elodie HSU	228
Analysis of different translation of <i>ne... plus</i> in Chinese—a linguistic studyChih-Ying CHIANG	240

L'interlangue : de l'exil au fétiche

Sylvie Durastanti

【摘要】

本文旨在透過拜物與放逐的觀念，在翻譯的範疇裡，梳理三種經驗型態之間可能的關連。當語言，一如全球世代諸多生命型態，實被困限在介於日漸制式的普遍性與過度亢奮的商業交易的矛盾漩渦之中，而翻譯則於其間開創了中際語言的空間。中際語言僅能在翻譯中瞥見，提供的是一種全球化世代的倫理。

【Abstract】

This essay shows, through the concepts of fetish and exile in the context of translation, the possible relations between three types of experience: the intimate, the political and the theoretical. At a moment when language, like so many other types of being in a global era, is caught in the contradictory spirals of increasing uniformity and overstimulated exchange, the freight of translation opens a creative space of the interlanguage. The interlanguage, glimpsed only in translation, suggests an ethics corresponding to the challenge of the global age.

Depuis que nous nous parlons et que nous nous écoutons, nous n'avons cessé d'osciller entre singularités et généralités, entre minutieuses applications et amples théories. Je voudrais quant à moi opérer un mouvement tout aussi et peut-être plus encore oscillatoire, en balayant plusieurs registres : celui du politique, celui de l'intime et celui de la théorie de la traduction. Ces trois registres s'articulent autour de deux notions, l'exil et le fétiche, qui permettent de comprendre la nature et les implications de l'interlangue.

Il y a quelques années, j'ai écrit un livre. Dans cet essai, je tentais d'une part de décrire en termes imagés ce qui se passait pour moi quand je traduisais : une démarche obscure et secrète, difficile à analyser et plus difficile encore à transmettre ; et d'autre part, à la lumière de cette expérience personnelle, d'examiner et de critiquer la théorie de la traduction, notamment chez Walter Benjamin. Quelque temps après la parution du livre, j'ai reçu une lettre d'une personne qui me proposait de le traduire dans le cadre d'un séminaire sur la traduction à Cornell University ; enfin, en décembre, j'ai reçu en France une invitation qui venait vraiment pour moi de l'autre bout du monde, me proposant de participer au colloque « Le sens du mo(n)de », à Taïwan. Tout écrivain a, je crois, le sentiment de lancer une bouteille à la mer, a message in a bottle, en se risquant à écrire. Jamais je n'aurais espéré que mon message arrive en Mer de Chine.

C'est ainsi que moi qui ne suis guère qu'une aventurière de l'esprit, je me suis risquée jusqu'à vous. En seulement treize heures. Il m'a suffi de consentir à un exil volontaire. De renoncer à mes propres repères, d'ordre de l'existence physique, de quitter un sol familier pour aller vers un climat et un peuple étrangers, d'accepter une translation spatio-temporelle perturbant mon horloge biologique, pour subir un décalage horaire et m'immerger dans une langue totalement étrangère. Il va de soi qu'un exil consenti n'est qu'un demi-exil, surtout quand il permet de sauvegarder ses repères linguistiques. En un sens, c'est aller à l'étranger, mais via un sas linguistique, en l'occurrence, le département français de Tamkang. Néanmoins, en arrivant à l'étranger, en débarquant parmi vous, à Taïwan, j'ai tenté d'être attentive à ce qui m'arrivait, car consentir à l'exil recouvre exactement la posture du traducteur, toujours non à la frontière, mais à la lisière de deux langues, la lisière étant non ce qui les sépare, mais ce qui les unit. Pour moi, arriver en Asie, c'est me découvrir pour la première fois exotique. Mais qu'est-ce qu'être exotique ? A l'origine, *exoticos* signifie en grec étranger, mais en français, exotique ne prend vraiment sa résonance qu'en fonction d'un autre, d'origine latine : *indigène*. Est *indigène*, d'abord une espèce botanique ou zoologique croissant et vivant naturellement dans une région, puis, par extension,

un individu issu d'un groupe ethnique, notamment d'outre-mer, avant sa colonisation. Est exotique, ce qui n'appartient pas aux civilisations d'Occident et vient de pays lointains. Ces deux termes, apparus en français au seizième siècle, et restés rare jusqu'au dix-huitième, autrement dit en pleine expansion coloniale, réactivent tout l'impéριο-colonialisme grec et latin et sont forcément européen-centrées. Donc entrer dans l'exotisme, c'est ressortir de la sphère culturelle de l'Un, l'Un incapable de faire place à l'Autre ; et réciproquement, entrer dans l'exil, c'est passer hors du « naturel » par une « issue » qui est de l'ordre de la privation, qui est séparation, déplacement, translation vers un autre ordre. Impossible donc de se découvrir exotique sans opérer de renversement de perspective, sans éprouver violemment, activement, de dépaysement. Dépaysement certes adouci par le sas, la zone tampon ménagée par ceux qui m'ont accueillie dans ma propre langue ou dans une langue qui m'est familière comme l'anglais, et autour de topos qui me sont plus que familiers.

Et puis, avant-hier soir, en sortant dans le parc où je n'entendais parler autour de moi que chinois, je me suis retrouvée sous la chape d'une atmosphère inconnue, dans une moiteur presque palpable, et il m'a semblé que les choses étaient, comme dirait Freud, trop plastiquement figurées pour ne pas être signifiantes. Et cette sensation physique d'*estrangement* m'a rappelé un lieu merveilleux, évoqué dans le roman de Tristan et Iseut. « Une muraille d' air l' enclôt de toutes parts, et nulle force ennemie ne peut briser la muraille d'air ». En ce verger, il y a « des arbres fleuris, un sol embaumé » et « le héros y vit sans vieillir entre les bras de son amie ».

Cette réminiscence si imagée n'était pas fortuite. Quiconque naît et accède au langage se trouve généralement dans une langue qui, comme une muraille d'air, l'enclôt de toutes parts. Cette muraille invisible et dense l'entourne si bien qu'il n'a pas forcément conscience d'y prendre appui, car elle constitue l'air même qu'il respire. Cet air est celui qui le soutient, là où il prend place. Selon moi, le jardin enchanté, l'éden natal est un lieu mi-physique, mi-psychique, et, pour chacun, celui de sa langue native. Ailleurs, il y a forcément aussi de l'air, mais un autre air, d'une autre densité. Quand on doit sortir de son air propre pour tenter de respirer ailleurs, on peut trouver cette autre densité étouffante et avoir la sensation de manquer d'air. On peut aussi trouver l'atmosphère étrangère plus ou moins respirable, plus ou moins désirable.

Si l'image de la muraille d'air figure dans le premier roman européen, c'est que l'affaire n'est pas nouvelle. Cependant, entre la plus haute antiquité et l'âge contemporain, chaque individu n'a-t-il évolué, vécu, pensé qu'en une seule sphère hermétiquement scellée ? Evidemment pas. Deux fractures sont intervenues. La

première fracture fut celle des grandes découvertes, qui, au seizième siècle, ont apporté pour l'Occident, un immense élargissement du monde. La deuxième fracture est celle qui est en cours : selon l'historien anglais Hobsbawm, c'est une double révolution : révolution des transports et des communications. Avant le seizième siècle, il fallait être un véritable aventurier, un aventurier de l'esprit, pour se risquer hors de chez soi et franchir la muraille d'air invisible. A partir du moment où les transports se démocratisent, les individus bougent et se risquent ailleurs. Mais tous, hélas, n'ont pas l'étoffe ou la carrure d'aventuriers de l'esprit, et n'ont même plus à être des aventuriers, au sens physique. A partir du moment où les communications se démocratisent, les individus n'ont même plus à bouger physiquement.

Ce procès de mondialisation, de globalisation est amorcé depuis l'aube des temps. Aujourd'hui, il s'accélère vertigineusement et que se passe-t-il ? Le monde se recompose. Les frontières sont-elles abolies pour autant ? Et s'ensuit-il pour autant un élargissement de l'individu communicant ? Je parle d'élargissement dans le sens d'extension, de développement, mais aussi au sens qu'a ce terme en droit français : de mise en liberté, de désincarcération, de libération. Ne se produirait-il pas plutôt un phénomène inverse ? En effet, dans le passé, l'individu s'est ouvert à l'espace physique et à l'espace psychique de ce que nous pouvons appeler l'altérité, l'Autre : autrement dit, au monde et aux autres. La multiplication toujours plus accélérée des voyages pourrait faire croire qu'il y a ouverture ; mais en fait, la multiplication approchant la simultanéité des communications n'aboutit pas forcément à des échanges qui seraient synonymes d'ouverture. Dans la religion judaïque, Dieu ménage une place à l'existence du monde en se retirant, en se contractant en lui-même. Aujourd'hui, la seule place que l'individu semble ménager au monde est en sa propre conscience, en virtualisant en quelque sorte le monde physique, comme s'il pouvait en faire l'économie. Dans ce processus d'intégration, le monde se trouve résorbé, absorbé.

Cette translation généralisée du monde, qu'elle soit physique et/ou psychique, est prodigieuse : aussi prodigieuse qu'était merveilleux l'éden originel de chaque langue close sur elle-même. Mais elle est dématérialisée, elle est virtuelle. Crée-t-elle une communauté supra-linguistique, et des échanges nécessairement sommaires ? Ou bien amène-t-elle un enfermement accru des individus ? En d'autres termes, double-t-elle notre univers réel d'un autre univers aérien ? Et avons-nous la moindre chance de nous entendre, de nous comprendre, en nos particularismes, à l'heure où nous nous trouvons enfermés dans une pseudo-internationalisation linguistique, vidée d'universalité et gommant les singularités ?

Ce phénomène anticipé par Marx en une vision eschatologique, force est de constater que nous en vivons à présent les ravages. Nous vivons un moment où des richesses aussi essentielles que l'eau ou les ressources naturelles, mais aussi des pans entiers de la culture, des œuvres picturales, musicales, littéraires ou cinématographiques, se trouvent affublées de marques déposées, puis purement et simplement confisquées. Il est temps de nous demander si la langue ne serait pas aussi en passe de l'être. Mon inquiétude ne se limite pas aux ravages que génère la domination d'une autre langue, tel l'anglais diffusé et échangé sous une forme d'autant plus appauvrie que pratique. En effet, quand une langue marginale se retrouve dominée, provincialisée, décrétée incommode et supplantée par une langue dominante, elle-même véhiculaire, et réduite à peu d'éléments exportables, chacune de ces deux langues, dominée et dominante, se trouve en quelque sorte lésée. Mais la dominée se retrouve en outre reléguée : autrement dit, confinée, maintenue en une situation médiocre ou écartée et, par extension, privée, comme une personne ou un individu, de droits civils ou politiques, dès lors accaparés par la langue dominante. Rapidement, tout ne fait plus sens que dans la langue dominante. Relégation implique obligation de résidence hors du territoire métropolitain. Pour une langue dominée, relégation signifie exil dans un ailleurs improbable, et, à plus ou moins longue échéance, mortel. Certes, l'oral résiste mieux que l'écrit, car l'oral use plus vite l'objet de chacun de ses engouements. L'écrit, en revanche, peut plus gravement pâtir d'un ébranlement sournois. Sous prétexte d'inadéquation à la pensée dominante, qui est toujours la pensée imposée par la langue dominante, d'une langue en passe d'être dominée, se crée une langue composite, ni chair, ni poisson, qui s'appelle interlangue. Ce monstre linguistique est promis à un bel avenir avec la mondialisation des échanges. Mais l'inquiétude qu'éveille en moi cette perspective assez sombre est d'autant plus lancinante qu'elle réveille le souvenir d'un autre ébranlement, plus ancien et plus intime.

C'est pourquoi j'évoquerai ce qui m'a amenée vers la traduction, avant de revenir à l'enjeu de l'interlangue.

Si je me demande jusqu'où remonte en moi l'envie de traduire, je dirai que ce fut sans doute avant tout, après tout, à l'heure où la terre ferme s'est dérobée sous moi. Jusqu'alors, je marchais, je veillais, je lisais, je dormais, je mangeais, je buvais, je vivais dans un pays divisé, à la fois évident et menacé. Un pays de deux langues. L'une dominante, l'autre refoulée et omniprésente, comme un bruit de fond fluant et refluant sans cesse, souvent porté par la musique, rebelle et plus difficile à juguler que les paroles. Derrière tout ce qui s'énonçait clairement dans ma langue, d'autres choses, naïves ou obscures, résonnaient de façon assourdie,

dans une autre langue, tolérée parallèlement. Le pays de deux langues, j'y ai connu une plage immense, bordée d'une falaise d'où une source d'eau douce et chaude cascadaient jusqu'au sable. A chacun de ces rebonds, la cascade avait creusé dans la roche des vasques, des bassins. Tout en bas de la falaise, l'eau se perdait dans le sable qu'elle assombrissait d'une saignée humide, jusqu'au bord de la mer, jusqu'aux vagues salées. En entrant dans la mer, qui était chaude, on y sentait aussitôt un couloir plus chaud encore, un couloir d'eau plus soyeuse, un couloir sinueux qu'on pouvait suivre en se couchant sur l'eau où il serpentait longuement, au gré de bifurcations capricieuses et imprévisibles. Comme s'il irriguait la mer.

Ma langue est immense, sapide, insondable comme cette mer. Mais dans sa masse, elle est veinée depuis toujours de cette autre langue étrangère, hermétique, refoulée, dans laquelle j'ai aussi grandi. Je sais reconnaître dans ma langue les sédiments étrangers qui s'y sont déposés. Mais quand je dis que ma langue est veinée, je parle d'autre chose. Je parle du fait même d'y parler d'ailleurs. De cet avers qui plombe chaque mot, chaque bribe de phrase, chaque tournure, si claire, si brillante soit-elle. Par parler d'ailleurs, j'entends parler à partir d'un lieu d'exil, d'un non-lieu. Mais pas de façon métaphorique.

En effet, née en métropole, et déracinée une première fois, j'ai passé dix des quinze premières années de ma vie dans une colonie française. Avec pour résultat une impossibilité : ni « ici », ni « là-bas », je n'étais chez moi. J'étais dans l'étrangeté. Partout, à l'écart. Toujours, dans l'entre-deux. Situation acrobatique, mais vivable. Mais je vivais dans un pays en guerre, même s'il ne fallait surtout pas appeler la chose ainsi, et cette guerre eut une fin. Peut-être avez-vous déjà vu un tour de passe-passe consistant à tirer d'un coup sec la nappe d'une table sans faire choir la vaisselle dressée pour le repas. Imaginez le geste inverse : la nappe est le pays ; et ce qui est fragile ou cassable, ce sont les gens. Imaginez... Vous êtes là, quelque part, et cet être-là n'a rien d'une évidence, puisque vous venez déjà d'ailleurs. Et soudain, ce qui était là, sous vos pieds, sous vos mains, sous vos yeux, dans vos oreilles, dans vos narines, n'y est plus. Imaginez... Vous n'avez plus qu'une chose ; et elle n'est pas tangible ; mais elle n'est pas immatérielle ; car c'est votre langue. Et si vous n'avez pas ou plus à proprement parler de racines, si vous êtes encore et toujours déracinée, il vous reste ce milieu ambiant, impalpable, invisible, aérien. Mais aussi hanté depuis toujours par la présence de l'Autre colonisé ; de celui qui n'a même pas le droit de se faire entendre – sauf en émettant des sons gutturaux, jugés risibles, obscènes, ineptes et, en un mot, insignifiants par tous ceux qui, autour de vous, se jugent autorisés à parler. Vous avez sûrement déjà entendu un petit enfant s'entêter à répéter avec rage un mot si déformé qu'il n'est compréhensible que pour lui. C'est une

expérience étrange de voir jour après jour un peuple colonialiste ignorer superbement ce qu'un peuple dominé lui dit dans une langue qu'il ne veut pas comprendre. Des provinces, des ethnies, des peuples entiers se sont vus interdire de parler leur langue au nom de la nécessité de l'intégration ou sous prétexte de police linguistique. Dans ma seule famille, cet interdit a pesé à la fois du côté maternel et du côté paternel. Mon père et ma mère avaient une langue commune, le français, mais chacun d'eux parlait aussi une autre langue. Simplement, chacune de ces deux langues n'étaient à leurs propres yeux qu'un patois provincial, puisque seul le français était langue nationale. Comparé au français, le provençal ou le corse semblaient des langues de l'enfance, et même, des langues en enfance, qui se parlaient mais ne s'écrivaient guère. Loin de faire l'objet d'une revendication politique, chacun de ces patois se trouvait déprécié par ceux-là même qui les maîtrisaient, qui en jouissaient et qui les aimaient. Peut-être aurais-je ressenti moins vivement la domination du français aux colonies, et la violence faite aux langues indigènes, si je n'avais vu la même violence s'exercer à l'intérieur même de ma famille sur ces patois qui ne semblaient nullement menacer l'hégémonie de ma langue. Vécue à l'échelle familiale, puis élargie à l'échelle coloniale, mon expérience personnelle n'a donc rien d'exceptionnel, hormis qu'elle m'a amenée à la traduction. Si j'en parle ici, pour la première fois de ma vie en public, c'est parce que ce destin si singulier, si particulier, mais si banal dans l'histoire, me semble voué à se généraliser, à s'étendre à l'échelle planétaire.

Sans aucune emphase, et avec un détachement presque clinique, je dirais que cette expérience peut être qualifiée de traumatique. Elle m'a arrachée à une terre et attachée à ma langue, en m'amenant en même temps à aimer tout ce qu'il y avait d'étranger en elle. Il y a des traumatismes bénéfiques, ou du moins, dont on peut tirer parti. Mais cette expérience traumatique me fait appréhender un avenir où nous n'aurions plus qu'à ressasser tous la même novlangue et/ou qu'à nous taire. Ce qui ne serait plus un trauma, mais une catastrophe.

Or la novlangue ne risque pas au premier chef de s'insinuer par le biais de l'oral : elle peut passer par écrit ; et dans ce cas, elle ne s'appelle pas novlangue, mais interlangue. Elle se développe à la faveur de l'intensification des échanges littéraires, du brassage accéléré des cultures, de la prolifération d'un certain type de traduction, et elle a partie liée avec l'exil, à deux titres.

Je dois donc rappeler ce qu'est l'interlangue et comment naquit cette notion qui sévit dans le domaine de la traduction. Dans sa postface au *Divan Occidental-Oriental*, Goethe a défini trois types de traductions : le premier type de traduction transférerait un texte issu d'une culture étrangère en l'intégrant à une

autre ; le deuxième type de traduction l'intégrerait en le travestissant en costume national ; et le troisième l'intégrerait si bien que cette version viendrait « non pas au lieu mais en place de l'original », ou, dans le texte, « so daB eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gehen sollte ». De ces trois types de traduction, le premier finit par absorber (ou phagocyter) de l'original, le deuxième par l'annexer, et le troisième par le supplanter purement et simplement. Ces différentes postures s'exercent avec plus ou moins de brutalité, plus ou moins de subtilité, mais elles ont en commun de coloniser peu ou prou l'autre langue et de ne pas savoir lui faire de place.

En fait, prétendre traduire, c'est faire quoi ? Essayer de refaire sans copier, de reproduire sans inventer, de faire du même dans l'autre ?

Comment ménager un compromis entre complexité de la formule originale et semblant de communication ? Benjamin semble affranchir le traducteur de ce dilemme lorsqu'il l'avise de « renoncer au projet de rien communiquer ». Il semble vouloir préserver par-dessus tout l'originalité de la formulation, et donc s'attacher à la traductibilité de la forme même, à sa transposition structurelle, en sommant le traducteur de déceler, derrière les mots, la visée profonde du texte. Il s'agit de traquer un vouloir dire, manifestant quelque immémorial secret captif des langues, autrement dit de la langue originelle multipliée, fragmentée par un Dieu jaloux de l'arrogance des bâtisseurs de Babel, qui se serait dit, par un jour de colère comme un autre : « Confondons leurs langages ! » Politiquement, la recette est classique ; cela s'appelle diviser pour régner. L'espoir fou de récolter ce secret, ce sens premier et divin, jadis morcelé et éparpillé à travers le monde, permettrait d'assurer la suture et la rédemption de la langue originelle perdue, de la mythique Ursprache dont les hommes auraient été coupés, privés, exilés.

Il s'agit donc de s'affranchir de la restitution du sens pour s'appliquer à restituer fidèlement la forme, qui doit primer sur toute autre exigence. L'ambition est de produire une traduction du troisième type recensé par Goethe, avec annexion de la langue étrangère, dans une visée de fidélité littérale, si littérale que cette version viendrait « non pas au lieu mais en place de l'original. » Perspective évidemment tentante car, comme vous le savez et comme l'a bien formulé un de nos premiers traductologues : « tous les arguments produits contre la traduction se réduisent à un seul, à savoir qu'elle n'est pas l'original ». Benjamin propose même au traducteur qui se plierait à cette exigence de fidélité littérale de s'« épargner ainsi la peine et l'ordonnance de ce qui est à communiquer ». Dans le même mouvement, cette fidélité au texte doit s'alléger du poids du sens (qualifié d'étranger) et du faix de la signification (qualifiée d'extérieure). Cette fidélité qui se situerait « au-delà du communicable » me paraît glisser

dangereusement vers l'ineffable, mais là n'est pas mon propos. Pour l'instant, je soulignerai simplement que pour pallier au mythique exil de Babel et du merveilleux jardin édénique de la langue première et divine, Benjamin propose d'importer dans une langue des blocs d'une autre langue, ce qui me semble pour le moins risqué. Je n'ignore pas, comme nous l'a rappelé Alexis Nouss, que dans le domaine de la traduction, la pratique de Benjamin s'écartait de ce diktat, mais il n'en demeure pas moins que ledit diktat exerce aujourd'hui des ravages, essentiellement liés à la question de la fidélité au texte.

Formelle et littérale lorsqu'elle adhère à l'original comme une ventouse, cette fidélité exigée me paraît de nature fétichiste, et remplit une fonction compensatoire. Afin d'expliquer ce que vient compenser ce fétichisme textuel, et le retentissement qu'il peut avoir sur la langue existante, et sur la langue purement idéale, purement fantasmatique, qui n'existe nulle part, sinon en rêve, il faut brièvement rappeler ce qu'est le fétiche. Selon Freud, dans la mise en place du désir, peut se produire un dévoiement. Lorsqu'après avoir cru que sa mère possédait aussi un phallus (confondu par lui avec un organe externe), le petit enfant refuse de renoncer à cette croyance, il fixe son désir, à l'âge adulte, sur un objet ou une partie du corps maternel et/ou féminin, objet ou partie du corps fonctionnant comme substitut et comme ersatz du phallus maternel féminin, adoré et regretté. Ayant interprété l'absence de phallus maternel comme une privation infligée à la mère, et donc en termes de castration, regrettable pour la mère (car déjà survenue) et menaçante pour lui-même (car possible, à venir, voire immanquable), l'enfant choisit de se remparder contre l'angoisse de castration. Comment ? En niant la réalité et la perception du manque et en s'aveuglant sur ce manque, soit en « confondant » le phallus absent et telle ou telle autre partie du corps, voire vêtue ou parure (pied, sein, chaussure, fourrure, chevelure...)

Comme solution originale à un problème existentiel ardu, le fétichisme est d'une parfaite ambiguïté : en effet, le fétiche implique à la fois reconnaissance et refus de cela même qu'il vient combler, à savoir l'absence de phallus, tout en épargnant au sujet l'angoisse de la castration. Mais hélas, cette solution pratique de type « ni... ni » n'est pas sans inconvénient. Alors que dans l'amour normal, le désir ordinaire peut faire intervenir une fétichisation partielle de l'objet aimé et de tel ou tel de ses charmes, le fétiche supprime la personne au point d'en devenir autonome, devenant par là-même aberration et objet sexuel aberrant.

Cette question a été abordée et développée par Freud dans les Trois Essais sur la sexualité, dans Délire et rêve dans la Gradiva de Jensen et surtout dans Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci et vraiment traitée en 1927. Mais c'est également le thème d'une nouvelle de Tanizaki, Le Pied de Fumiko, datant de

1919 et reprenant sur un point (la beauté du pied comme déclencheur du désir) la nouvelle encore antérieure du Tatouage, datant de 1910 et donc anticipant de huit ans le traitement définitif du fétichisme par Freud. C'est pourquoi je vous entraînerai dans un dernier détour par Tanizaki, qui imagera mieux le fétiche, avant d'en revenir à la nature de l'interlangue.

Dans *Le Tatouage*, le désir est déclenché lorsqu'un tatoueur entrevoit un pied parfait, dépassant du rideau d'un palanquin. Dans *Le pied de Fumiko*, un jeune homme vaguement peintre se rapproche d'un retraité, à compter du jour où il croise chez ce dernier une geisha aux charmes certains, mais surtout aux pieds parfaits. Le retraité exhibe au jeune homme d'abord sa conquête, puis une estampe classique, avant de le charger de peindre Fumiko dans la pose même de l'estampe.

« L'estampe représente une jeune femme de cette beauté caractéristique de Kunisada qui était exactement celle d'O Fumi San... Arrivée pieds nus des routes de campagne auprès d'un bâtiment inoccupé qui semble quelque vieux temple, elle est assise au bord d'une galerie extérieure, et essuie son pied droit souillé de boue avec une serviette. Son torse, tourné vers la gauche, tellement penché qu'il semble sur le point de tomber, est soutenu par un bras frêle. Le pied gauche prend appui sur le sol de la pointe de l'orteil et l'autre jambe est repliée. De la main droite, elle s'essuie la plante du pied. Cette pose demandait une extraordinaire agilité d'exécution et montrait à quel point les peintres d'autrefois étaient de fins observateurs des transformations gracieuses du corps féminin et quel intérêt profond ils lui portaient. Ce qui m'impressionna le plus était la manière équilibrée et si délicate de représenter la souplesse du corps, au lieu de la maladresse à laquelle on aurait pu s'attendre, car tous les membres sont contorsionnés de façon complexe. Comme je viens de le dire, le buste est si penché sur la gauche, tandis qu'elle plie la jambe droite dans une position dangereuse, qu'il suffirait de lui tirer légèrement le bras appuyé au sol pour lui faire perdre l'équilibre. Comme pour éviter ce risque, tous les muscles de ce corps délicat sont tendus comme un fil de fer, imprimant à toutes les parties de sa personne un mouvement d'une beauté inexprimable. Ainsi, le plat de la main gauche qui supporte son épaule s'ouvre et adhère au plancher de la galerie extérieure, les cinq doigts comme pris d'une sorte de convulsion. De même, le pied gauche n'est pas mollement posé au sol, mais, preuve de l'énergie qui s'y investit, le gros orteil se recourbe en forme de bec d'oiseau. »

Cette description, aussi frappante par la banalité de la scène (une femme s'essuie le pied) que par sa précision, atteste aussi du caractère mystérieux de ce qui peut susciter le désir, à travers des détails où le sublime visé frôle le grotesque

involontaire, voire le répugnant, de la simple contorsion à l'identification du gros orteil à un bec d'oiseau. Figée par l'estampe, la beauté convulsive du modèle montre une extrême tension, néanmoins saisie au repos. Cette conciliation des contraires est soulignée par le peintre, esthète et amateur : « Parvenir comme ici à rendre une si complète souplesse, tout en lui conservant la tension d'un fouet, et cela sans porter atteinte à cette beauté si particulière, voilà qui est un tour de force d'une difficulté à nulle autre pareille. On trouvait là à la fois souplesse et raideur, tension et délicatesse, mouvement et faiblesse. »

En peu de temps, le jeune peintre qui fait poser Fumiko ne sait plus « distinguer le modèle vivant de la femme peinte. » Et même : ce n'est plus O Fumi San qui lui semble imiter la femme du portrait, mais l'inverse.

Que s'est-il donc passé ? Notre jeune héros était en fait fétichiste sans le savoir, tout en le sachant bien sûr : aussi en arrive-t-il à halluciner devant Fumiko au point de ne plus voir en elle vivante que la matérialisation de l'estampe. Comme la dimension sadique n'est pas absente du fétichisme, Fumiko (ou son pied) va susciter un fantasme frappant, particulièrement atroce ou grotesque – du point de vue d'une non fétichiste -, mais très emblématique. Alors que sur le versant masochiste, le retraité a pour ultime désir de mourir foulé aux pieds par Fumiko, sur le versant sadique, le jeune peintre compare tout à tour les cinq orteils accolés à une lettre, une sorte de m, aussi parfaitement aligné qu'une « rangée de dents bien plantées » ; il les trouve si joliment agencés qu'ils semblaient « découpés dans du shinko ». Et de comparer leurs adorables ongles à « une rangée de pièces de go », « mais avec plus de lustre et de brillant ». Enfin, il estime que chaque ongle incrusté dans la chair de Fumiko en fait un tel joyau qu'en lui arrachant les doigts de pied et en les enfilant, on obtiendrait un collier magnifique, digne d'une reine.

Je ne relèverai que quelques points essentiels : l'intégrité physique de la beauté vivante qu'est Fumiko est supplantée par son pied fétichisé, atrocement tronqué de ses orteils et allègrement sacrifié dans le fantasme. Au redoublement du désir entre le retraité et le jeune peintre répond le redoublement de l'estampe peinte par le portrait, le redoublement du passé par le vivant. Autant de glissements qui pointent vers le primat absolu de la trace première, en une cascade constamment mortificatoire et mortifiante : dans la fétichisation, le mort saisit le vif.

Après cette incursion dans une érotique finement cernée, où le fétiche me servira de patron ou de modèle, j'en reviens à l'interlangue.

Selon moi, le rêve de l'Ursprache, qui hante toute l'œuvre de Benjamin, de cette langue morcelée, perdue, éparpillée, signe une vision ou plutôt une perception

de la langue maternelle qui serait frappée de manque consubstantiel, toujours déjà défaillante ou faillie, et en tout cas faillible, lorsqu'il s'agit de tenter de traduire une autre langue. Mais cette perception accablée et accablante de la langue maternelle défaillante vient masquer une douleur plus foncière : une conception de la langue originelle dont les hommes auraient été exilés, conception post-catastrophique, post-babélique.

Penser les langues existantes sous les espèces de bribes chues d'une totalité originelle finie, parfaite, idéale, c'est se vouer à pleurer la perfection perdue et à tenter de compenser cette perte dans une insatisfaction sans cesse renouvelée. Perte il y a, mais non dans le passé. Perte il y a, quand quoi que ce soit se trouve formulé, et perte il doit y avoir, manque il doit y avoir, défaut il doit y avoir, car la parfaite adéquation du langage aux choses serait mortifiante. Tout comme s'avère mortifiante la volonté d'obtenir la parfaite adéquation de l'original et de la traduction, car à vouloir ne rien sacrifier de l'original, on se condamne à défigurer la langue d'accueil. S'il y avait parfaite adéquation des langues aux choses, et des langues entre elles, tout serait vite dit, tout serait dit, et ça s'arrêterait là. L'incomplétude, elle, peut être angoissante. Mais la langue est nue, la reine est nue sous ses oripeaux, et il n'y a pas lieu de le cacher.

Comment ménager alors la coexistence des langues, pour échapper à une logique guerrière de guerre des langues ? Une langue étrangère peut, même dans des conditions traumatiques, être vécue comme digne d'exister et de co-exister – ailleurs, voire à proximité, ou tout à côté d'une autre. Mais l'existence d'une langue étrangère peut aussi être vécue comme intrusive et persécutive. Pire encore, elle peut révéler le manque consubstantiel à la langue maternelle, qui n'est autre que le manque consubstantiel à toute langue, ou son incomplétude essentielle. Dans ce cas-là, l'incomplétude semble douloureuse, intolérable et même irrémédiable. Sauf... sauf si l'on sacrifie en quelque pathétique holocauste sa propre langue ; et si, après avoir décrété qu'elle ne saurait satisfaire à ce qu'on en attend, on la bricole de façon à fabriquer une interlangue hybride.

Que produit le ventousage de la langue glorifiée sur la langue déchue - soit, en traduction littéraire, le forçage, le placage, le replâtrage opéré entre original et copie ? Il aboutit à la fabrication d'une langue hybride. La langue dépréciée, insatisfaisante, défaillante est une langue en passe d'être dominée ; et la domination d'une langue sur une autre ne s'instaure pas autrement que par le biais d'attaques, de substitutions, d'annexions agressives. Que permet la langue hybride ? Elle vient se substituer à la langue maternelle du traducteur, langue désormais jugée inapte à « tout traduire » - inapte, et donc déchue. Or, dans le même mouvement, la langue hybride se substitue à la langue absolue, adorée et

regrettée dans sa toute-puissance fantasmatique qu'on aurait voulu posséder. Pour reprendre la formulation de Goethe, l'interlangue hybride se pose « non pas au lieu mais en place de l'original ». C'est cet « en place de l'original » qui signe son caractère d'ersatz, de fétiche. Arraché à la langue étrangère, et grossièrement plaqué sur la langue dominée, n'importe quel lambeau d'interlangue hybride me semble à peu près aussi ragoûtant qu'un collier constitué d'orteils. Ce geste se veut réparateur de telle ou telle défaillance de la langue dominée, qui se trouve ainsi sacrifiée sur l'autel de la toute-puissance prêtée à la langue dominante, et souvent revendiquée haut et fort par celle-ci. L'usage de l'interlangue est une pratique fétichiste, et son produit répond aux critères du fétiche. Comme tout fétiche, l'interlangue est à la fois reconnaissance et refus ou déni du manque qu'elle prétend combler dans une langue où elle détonne. Comme tout fétiche, elle reste inintégrable, subsistant autonome et détachée du corps de la langue. Dans son ambiguïté essentielle, l'interlangue fait éclater ce qu'elle voudrait masquer.

J'ai évoqué tour à tour trois types d'expérience : l'expérience intime que j'ai vécue, celle d'un exil singulier, mais en passe de se généraliser ; l'expérience politique, ou faut-il dire l'expérimentation politique en cours à travers la mondialisation des échanges, dont nous sommes les cobayes plus ou moins conscients, plus ou moins rétifs, et qui ne vise rien moins qu'à nous exiler de notre monde, de notre langue, de nos langues, et peut-être de nous-mêmes ; et l'expérience de la traduction, qui me paraît être à la fois un enjeu politique essentiel et un non-lieu où me semble se rejouer pour chacun l'exil hors de l'éden de la langue - rêve dont il faut s'éveiller et se défendre. A cet égard, Philip Pullman, auteur d'une trilogie intitulée en français « A la croisée des mondes », a imaginé que nous vivons dans des univers contigus, séparés par des murailles d'air qu'il est possible de franchir en y ouvrant proprement avec un stylet une fenêtre. Il faut cependant prendre garde à refermer proprement chaque fenêtre ouverte entre les mondes ; sinon, chacun des mondes peut en pâtir. La traduction est peut-être une telle fenêtre, un tel stylet ou les deux à la fois. Mais je suis sûre que la paresse intellectuelle et le laisser-faire politique qui font le lit de l'interlangue ouvrent une béance dangereuse en chacune de nos langues, en chacun de nos mondes.

Deixis, Dislocation, and Suspense in Translation: Tawada Yôko's "Bath"

Brett De BARY

Director

Society for the Humanities

Professor

**Departments of Asian Studies and Comparative Literature /
Cornell University**

【摘要】

本文旨在梳理桂冠詩人 Tawada Yoko 以德文和日文法表的作品中與翻譯性別及少數文學議題上相關的思考。意欲探討的問題是一般學界的分別：固定以全球或跨界角度分析住在西方的日本作家，而住在日本的少數族裔作家則被認為更能「地道」呈現種族經驗。本文分析 Tawada 作品《浴》(*Bath*)，將指出文本如何移轉在地時空，懸置代名詞以創造一個不確定的移動主體性和後依底帕斯主體之間的並行應照，並比較《浴》和茱蒂巴特爾(Judith Butler)《安提岡娜的訴求》(*Antigone's Claim*)，討論後者文本中翻譯與性別等令人關注的焦點。

【Abstract】

The essay considers debates around the writings in German and Japanese of award-winning writer and poet Tawada Yôkô in relation to translation, gender, and minority literature. It problematizes the distinction often drawn between works by "global" and "boundary crossing" Japanese writers living in the West and minority writers within in Japan, who are seen as representing "authentic" ethnic experience. An analysis of Tawada's "Bath" (*Das Bad*, or *Furo*) shows how the text dislocates deixis, putting pronouns "in suspense" to create parallels between unstable migrant subjectivity and a "post-Oedipal" subject. Comparing "Bath" with Judith Butler's *Antigone's Claim* (2000), it foregrounds often overlooked issues of translation and gender in Butler's text.

【Keywords】

Translation, gender, globalization, minority literature, bilingual writers, post-Oedipal subject

When asked, “Are you Japanese ?” I would answer, “Yes, you are Japanese.”
The trick in this game was to change “you” into “I,” but I didn’t yet realize it.

Tawada Yôko, “The Bath,” 2002 (*Das Bad*, 1989)

1. Tawada and Questions for Translation Studies

A small scholarly literature engaging the works of Tawada Yôko is emerging. Granted some of the most prestigious awards in the German and Japanese publishing worlds, Tawada’s literary texts have increasingly become the focus of conference panels and symposia in the U.S., Germany, and Japan. Aspects of her writing appear tailored for consideration under the rubric of transnational/translation studies that have become preoccupations of contemporary cultural criticism, and interest in the two have grown in tandem. Consonant with her distinguished prizes, appointments, and invitations, Tawada’s writing is frequently analyzed with reference to philosophers like Benjamin and Derrida, surrealist poetry, or the conceptualist art of Joseph Beuys....that is, to what might still be called a certain genealogy of European high modernism. In Japan, dust jackets and critical essays alike prominently feature the keyword *ekkyô*, or “boundary crossing,” in relation to Tawada. While elaborating the formal inventiveness of Tawada’s exploration of the intercultural and the multilingual, however, few have noted the dominant construction of Tawada’s “boundary crossing” along an East-West axis.¹ Could the self-congratulatory tone of her work’s reception in the “East” (Japan) and “West” (Germany, the U.S.) be just another testament to Eurocentrism’s undiminished capacity for assimilation? Has Tawada’s “boundary-crossing,” that is, been read as a kind of racial and cultural “passing,” in a manner which privileges and perpetuates notions of a hegemonic West ? If such is the case, of course, this would not imply that Eurocentrism and “the West” are entities to be attributed a certain geographic fixity.

Such suspicions might be intensified by some observations about the positioning, classification, and marketing of Tawada’s works within the Japanese literary world. While Tawada’s language experiments have been linked to Gilles Deleuze’s notions of minoritarian writing, for example, she is not generally studied as a “minority” writer, or linked to the politics of ethnicity within Japan.

Many thanks to Professor Shuling Stéphanie Tsai for organizing productive discussions of many issues related to this paper at the conference, “La Traduction et le sens du MO(N)DE” at Tamkang University, June 16-18, 2006.

¹ The “dominant East-West axis” characterizing Tawada’s writings throughout the 1990’s is remarked by Yasmin Yildis in the precis of her paper “Beyond Organic Belonging: Multilingual Writing and Transnational Imaginaries,” delivered at the University of Kentucky, March 13, 2004. [http://www.uky.edu/Arts and Sciences/RAE/Japan/schedule.pdf](http://www.uky.edu/Arts_and_Sciences/RAE/Japan/schedule.pdf).

Rather, characterizations of her literary contributions seem to conform to a pattern observed in the United States in the late 1980's and early 1990's by Rey Chow. As Chow has noted, at the same time that notions of fragmented subjectivity, decentering, and the fluidity of the signifier came to dominate academic literary discourse, the "ideological burden of humanity" and "truth" was shifted to texts by emerging ethnic writers. As the very boundary between text and context was being destabilized, texts by ethnic writers were nevertheless tied closely to context and required to faithfully offer up historical and ethnographic truths.² Japanese criticism of Tawada has tended to conform to this pattern, and has resisted comparing her uses of language to those of minority writers I call attention to these aspects of the critical reception of Tawada Yôko's work not to diminish in any way its merit. In fact, I will suggest that Tawada's writing contains radical dimensions which the reading strategies above seek, precisely, to contain. I am using Tawada's texts and their reception, rather, to intervene in contemporary discussions of translation on several counts. First, Tawada's reception suggests that the current embrace of translation studies by many critics continues to rely, for its articulation of difference, on the same modern regulatory schema of translation that distributes difference as national, cultural, and ethnic difference. The representation of Tawada as boundary-crossing obviously construes this "boundary" as that between Germany and Japan, making Tawada a representative of Japan while erasing heterogeneity within.

Moreover, in Tawada's case it becomes clear that the radical potential of, say, Benjaminian or Derridean notions of translation to emancipate language from meaning (by refusing to see translation as communication, as *setzungen* or "transfer" of meaning from one language to another) can lead to a celebration of "translatability" that voids it of consideration of history. Under the banner of "translatability" the complex politics of the international translation market are often obfuscated, guaranteeing visibility for a few "representative" writers in ways that corroborate existing ethnocentric biases. This phenomenon is diagnosed in the contribution to a recent volume on translation by Latin Americanist Sylvia Molloy, humorously entitled "Postcolonial Latin American and the Magical Realist Imperative : A Report to an Academy." Molloy recounts her experience, as an Argentine doctoral candidate studying French literature in Paris, of being told to abandon her initial plans in favor of writing a dissertation about the reception of

² Chow discussed this phenomenon in a paper appropriately entitled "The Interruption of Referentiality: Poststructuralist Theory and the Conundrum of Critical Multiculturalism," in a paper delivered at Cornell University on November 8, 2002. The phrase "the ideological burden of 'humanity,'" occurs in her discussion of "Women in the Holocene," in *Ethics After Idealism* (Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press, 1998), p. 108.

Latin American literature in France. At that moment, she writes, “I knew that I was being assigned the role of the native informant,” but also “that the native was spoken for,” since only a limited range of writers (typically “magical realists”) met the French demand for Latin American specificity.³ Not only has the construct of Latin American literature in the metropolitan “West” been based on a narrow band of translated writers, but the impressive work of Latin American critical theorists is generally excluded from American academic studies of translation itself. Unlike the English that Morinaka Takaaki has called the “money” or “general form of value” of contemporary language exchange,⁴ Spanish is not viewed as a “language of authority or of intellectual exchange.”⁵ The same, of course, is true of writings by Asian critics.⁶ As an increasingly favored mode of intercultural knowledge mediation, Molloy warns, translation studies risks propagating a misleading trope of “translatability” as the West’s “easy familiarity” with the Rest. The literary heterogeneity, pertinent social asymmetries, and, in many cases, well-established transculturated Westernism that characterize these sites are overlooked.⁷ Tawada, as an emblem of translation that may slip into “translatability,” is often read in ways that divorce her writings from the more intractable tensions of multicultural politics.

Finally, a consideration of Tawada’s texts and reception prompts an observation about the tendency for gender difference to be subsumed under questions of national and ethnic difference in translation studies. In the United States, at least, a recent boom in translation studies itself cannot be seen as unrelated to the retreat of feminist criticism (particularly) in academic work and cultural theory over the past few years, a retreat that has taken place in tandem with the powerful backlash orchestrated by right-wing political forces. While theorists like Lawrence Venuti have sought to define translation studies in opposition to the ideological erasure of translation, then, the *invisibility* of both the translator and her gender (still predominantly female) persists. This is evident even in Venuti’s influential *Translation Studies Reader*, where only 3 of 30 essays deal explicitly with gender politics. The ratio is characteristic of many recent volumes on

³ “Postcolonial Latin America and the Magical Realist Imperative: A Report to an Academy,” by Sylvia Molloy, in *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, ed. by Sandra Berman and Michael Wood (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005), p. 370-371.

⁴ Morinaka Takaaki, “Translation as Dissemination: Multilinguality and De-Cathexis,” in *Translation, Biopolitics, Colonial Difference*, ed. by Naoki Sakai and Jon Solomon as Volume 4 of *Traces: A Multilingual Series of Cultural Theory and Translation* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2006), p. 44.

⁵ Molloy, *op. cit.*, p. 373.

⁶ Indeed, the growing number of edited collections on translation being published by American university presses is overwhelmingly dominated by essays written in English by American academics, and contains few translations!

⁷ Molloy, *op. cit.*, pp. 374-375.

translation.

One may ponder why recent translation studies have avoided addressing gender politics? Nearly two decades ago, Lori Chamberlain pointed out that the very language we use to speak of translation, whether literary or legal, is gendered and thus implicated in the negotiation of power. Around the concepts of copy and original, fidelity and faithlessness, processes of production and reproduction (historically themselves gendered as a fundamental social division of labor) are controlled, and categories of propriety and identity regulated.⁸ Do the contours of contemporary translation studies reenact the divisions implemented by the modern state, clearly subordinating gender identity to the national? Has a certain masculinism in Walter Benjamin's important essay gone unprotested? If not, when we posit that Benjamin's "pure language" is an element (even if not given in the mode of presence) "in which languages encounter each other only in their differences," why are these differences invariably coded as national and ethnic?⁹

2. *Antigone*, Translation, and the Post-Oedipal Subject

With the publication of her book, *Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, Judith Butler addressed a text with iconic status in modern debates over translation and philosophy.¹⁰ Interestingly, while Butler herself gives scant attention to an explicit problematics of translation in her book, a few key points in her argument turn on matters of translation. Early on, for example, Butler is at pains to remind us of a double meaning of Antigone's name that is lost in translation to English. Citing a scholar of Greek literature who has explicated the "rich polyvalence of Antigone's name" in Greek, Butler points out that it can be construed as "anti-generation (*gonê* [generation])."¹¹

By mobilizing a typical example of how language may exceed translation, Butler in fact links Antigone's name to the dominant gendered tropes for translation, since "generation" refers to offspring, and thus to processes of production and reproduction. But Butler clarifies that in Sophocle's play Antigone is named "anti-generation" because she will have, in fact, no offspring. She carries a curse, as the offspring of the incestuous union which made Oedipus

⁸ Lori Chamberlain, "Gender and the Metaphorics of Translation," first published in *Signs*, 1989, and reprinted in Venuti, *Translation Studies Reader* (New York and London: Routledge, 2000).

⁹ Morinaka Takaaki, *Translation, Biopolitics, and Colonial Difference*, p. 49.

¹⁰ On the history of these commentaries, see Stasis Gougouris' essay, "Philosophy's Need for Antigone," in *Does Literature Think?* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

¹¹ Butler cites Gougouris in *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death* (New York: Columbia University Press, 2000), p. 88.

simultaneously her father and her brother. As the product of incest, Antigone can maintain no stable identity within her family. Butler writes:

In other words, Antigone is one for whom symbolic positions have become incoherent, confounding as she does brother and father, emerging as she does not as a mother but--as one etymology suggests--"in place of a mother."...if the stability of the maternal place cannot be secured, and neither can the stability of the paternal, what happens to Oedipus and the interdiction for which he stands? What has Oedipus engendered ?¹²

Bound to live through this curse, Antigone, in Butler's eyes, is fated not to have a life to live, to be condemned, literally, to a living death.

The practical political context of Butler's reading of *Antigone*, published in 2000, was the struggle for recognition of new, "fragile, porous, and expansive" modalities of kin relationships, including those of same-sex parents and same-sex partners. The legally ambiguous kinship status of partners of those dying of AIDS resonated particularly closely with the story of Antigone. Invoking Antigone's fate of living entombment, Butler makes an argument she has continued to develop in the past several years about a kind of death in life of subjects who have "no place in the terms that confer intelligibility on life."

The verb "translate" appears just once more in Butler's book, but it is again at a crucial point in the argument, where gender, substitutability, and language are brought together. Following, but taking issue with Hegel's argument that Antigone represents the conflict between one kind of law (kinship) and another (the laws of the state), Butler argues rather that Antigone's "claim" when she buries her brother Polyneices situates her "at the very limit of legal conceptualization." Declaring that she can "never have another brother," Antigone defines this act as a *singular* one. It can have only *one* possible instance of application; it cannot be "transposed from context to context." Butler therefore asks if this law that defies conceptualization "stands as an epistemic scandal within the realm of law, a law that cannot be *translated*...?"¹³ The impossibility of translation marks a limit of intelligibility, the intelligibility of the terms that define the human subject.

The question of translatability thus becomes the vehicle for Butler's challenge to the structural inevitability of the Oedipal complex. By emphasizing the doubled and ambiguous nature of Antigone's relations to her kin, she casts Antigone, not in a role of pure opposition to the patriarchal power of the state, but

¹² Butler, p. 22.

¹³ Butler, p. 33.

as situated in a sliding and unstable position within in the Oedipal family drama. Butler's targets here are Levi-Strauss and Lacan, and the central place they still hold in contemporary theories of culture and the symbolic. As she points out, for Levi-Strauss, the incest taboo is neither nature nor culture. but the "threshold" that supports the distinction between them. The Oedipal prohibition is not strictly speaking universal, for Levi Strauss, but has a "universalizing function." But this very move may be symptomatic of a kind of ethnocentrism. As Butler notes, "no exception can call this universalizing into question precisely because it does not rely on empirical instantiation."¹⁴

Butler is equally challenging of Lacan's use of the Oedipus complex to ground the symbolic in the words of the father, making it "structured by a kinship that has assumed the form of a linguistic structure."¹⁵ Again turning to questions of translation and translatability, she calls attention to work of feminist anthropologists who have challenged purely functionalist and structuralist accounts of kinship which "privilege symbolic relations at the expense of social action."¹⁶ By shifting the status of the Oedipus complex from that which is universalizing to that which is contingent, that is, Butler has sought to dislodge the Lacanian phallus from its role in the constitution of the totality of the symbolic, and to envision different terms of intelligibility for emerging new subjects. Formulated in its most dramatic terms, this critique might be seen as effecting a dislocation in the very deictic structures that orient us in language. For, for Butler, "the very possibility of a pronomial reference, of an "I," a "you," a "we" and "they" appears to rely on this mode of kinship that operates as language."¹⁷

3. "Suspending the Cathexis: The Post-Oedipal Subject in 'Bath' " (*Furo*", 1989, tr. Yumi Selden, 2002)

While many valuable analyses have focused on issues of bilingualism, linguistic alterity, defamiliarization, and word play in Tawada Yôko's writing, critics have tended to recuperate these "in-between spaces" explored in her texts as at the boundary of the German and the Japanese. Conventional notions of national language, thus, undergird these descriptions of the aesthetics opened up in her texts. Gender politics are often elided in these commentaries, and Tawada's

¹⁴ Butler, p. 45.

¹⁵ Butler, p. 54.

¹⁶ Butler, p. 93.

¹⁷ Butler, p.19.

status as a minority writer in the German context passes without mention. As I have suggested, in the Japanese context, such a separation of Tawada's language experiments from those of, say, resident Korean writers reinforces the idea that minority writers are trapped by narcissism of content and a referential style that narrates their "own" histories.¹⁸ In the German context, those who emphasize linguistic and physical mobility in Tawada's work often do not address contradictory aspects of its reception in Germany. Included among the prizes awarded to Tawada in Germany, for example, is the Chamisot prize for a "foreign writer." And, as Bettina Brandt has pointed out,

When describing the writings of Yoko Tawada, journalists and critics alike have tended to include in the characterization of these works that they are "somehow surreal," and, in the same breath to flippantly dismiss them. When used in this, rather common...way, the word "surreal" is emptied of any specific meaning and has become an interchangeable synonym for a whole host of other words: "eccentric," "out-dated," in some way "non-German," "strange," or simply "incomprehensible."¹⁹

I would like to suggest that significant dimensions of Tawada's texts remain unexplored if we do not give greater attention to ways in which they locate themselves within the dynamics of gendered and minority subject formation. Far from being merely a sign of the eccentric or the foreign, the dream-like "surrealism" of her texts strives to perform a dislocation of the existing "terms of intelligibility" through which we have access to a social "life." The surprising and unsettling features of Tawada's texts are often those which produce in the reader an affect suggestive of the costs of such incorporation (and, indeed, its dislocation), as a violence done to psychic life.

Tawada's short story "The Bath," for example, is told by a female Japanese narrator living in a place which vaguely resembles a German city. In one scene, she uses the mimeticism involved in foreign language acquisition to playfully resist her (male) German instructor's efforts to interpellate her in the position of the Japanese subject. In the passage cited at the opening of the essay, the narrator explains that, according to this "pedagogical method...the student repeats everything the teacher says until she's memorized it." The narrator at first carries out these practices

¹⁸ On the perceived narcissism of the ethnic writers, see Rey Chow's essay in "'Race' Panic and the Memory of Migration," Volume 2 of *Traces: A Multilingual Series of Translation and Cultural Theory* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2002).

¹⁹ Bettina Brandt, precis of "The Tea Ceremony of Marquis de Sade: Yoko Tawada and the Surreal," in op. cit., "Tawada Yoko: Voices from Everywhere", Working Papers Symposium, University of Kentucky, March 13, 2004.

enthusiastically, simultaneously falling in love with her instructor. This transference soon ceases to work smoothly, however.

The second class, however, did not go so easily. My happiness, which consisted of repeating everything I heard, was destroyed all too soon.

When asked, "Are you Japanese?" I would answer, "Yes, you are Japanese." The trick in this game was to change "you" into "I", but I didn't yet realize it.²⁰

A similar refusal of address in the second person occurs elsewhere in the story. When she answers the phone and a caller says, "It's you," the narrator says, "I thought about this for a moment and said, "It isn't.""²¹ Toward the end of the tale, this alienation from pronouns is enacted in a telling scene, when the narrator, on a visit to Japan, tells her mother she will never return to live there.

"I'm not coming back. Even if I came back, I would be somebody else already."

"Who are you?"

"What are you talking about? It's me."²²

The refusal of second person address leads to a further development in the narrator's mode of speech with her partner. On the day of her unsuccessful language lesson, she and her teacher/partner buy a Japanese doll and a "blond violinist marionette" and from this point on ventriloquize their conversations through these puppets, referring to each other as "he" and "she." When the violinist puppet attempts to initiate sex with the Japanese doll, however, it is revealed that "he has no sex organ, just two spindly legs." He refuses the narrator's offer to sew one for him, or have it carved out of wood. The resonance of these developments with Butler's suggestion of the instability of pronomial references---the "I" and "you" and "we" and "they"---taken to be anchored in kinship is too close to be missed. In fact, one might suggest that Tawada's characters here are trying to "suspend" a certain economy of kinship and language centered on the phallus as a symbol of lack.

Seen in their similarity to Butler's proposals, moreover, the narrator and her partner might be seen as "subjects in translation," as Morinaka Takaaki has defined it in a recent article on "Translation as Dissemination." In language that converges

²⁰ Yoko Tawada, "The Bath," *Where Europe Begins*, translated by Susan Bernofsky and Yumi Selden (New York: New Directions, 2002), p.28.

²¹ Tawada, "The Bath," p. 5.

²² Tawada, p. 45.

strikingly with Butler's, he states

What dissemination problematizes...is the singularity of that kind of signifier of lack, and the *totality* (emphasis mine) of the linguistic system structured with it as its center....Therefore dissemination neither presupposes nor posits a symbolic order.²³

But Morinaka notes that to live as a "subject in translation" has a cost. The libido must "de-cathect" from a specific language and live in a "state of suspension." He admits, "this state of indeterminacy is difficult to sustain indefinitely."²⁴ To be sure, in a thematization of violence that is often underemphasized in constructions of Tawada's "border-crossing" the narrator of "The Bath" soon has her tongue torn out of her mouth and becomes mute for the duration of the tale. The narrator has been robbed of her tongue by the vengeful spirit of a dead woman and, at the end of the story, she herself is consigned to a phantasmagorical, flying sarcophagus which metamorphoses into a "transparent coffin," consigning her to the status of a living dead.

The surreal texture of Tawada's writing has sometimes been linked to a fascination with the single word and its materiality, which Tawada, as a reader of Benjamin, has explored. In Tawada's work, Christina Kraenzle writes, "language takes on the qualities of space, and it is the experience of linguistic, not physical, mobility, that has the most radical effect on subjectivity and embodiment."²⁵ Yet Tawada's surrealism cannot be seen as a matter of spatialization alone. It is precisely the simultaneous unmooring of spatiality and temporality that disorients Tawada's texts, from beginning to end, and makes of them a surreal world. In their dream-like quality, her narratives are not motivated by discrete events---"movement," whether of plot or as change of setting may be triggered by the slightest association or resonance between words and images rather than by naturalistic causes. The sense of a dream-scape, where distortions of time and space fuse, is reminiscent of the visual effect of a Dali canvas. This, too, may be related to the "subject of translation." For, as Morinaka suggests, once language is granted autonomy from the symbolic, it loses its linear order and must be decoded as we interpret dreams.

Here, too, critics' commentary what appear to be the conspicuous motifs of embodiment in Tawada's writing must be qualified. Calling attention to the

²³ Morinaka, p. 48.

²⁴ Morinaka, p. 51.

²⁵ Christina Kraenzle, "Traveling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's *Überseesungen* in "Translation and Mobility," *TRANSIT*, Volume 2, Issue 1, 2006 (eScholarship Repository.)

corporeality of perception is has been seen as an aspect of the literary technique of synaesthesia deployed by Japanese writers like Tanizaki. Yet these processes of decomposition and recombination in Tawada's work do not seem to be linked to imperialist questions of race, as Thomas Lamarre has suggested of Tanizaki. Tanizaki's synaesthesia, in fact, seems staid compared to Tawada's, for it consists largely of defining nouns in terms of sensuous adverbs ("poets seek out beautiful characters, just as a beautiful woman desires to adorn her body with rare gems," is an example Lamarre cites from Tanizaki's "Poetry and Characters.")²⁶

While Tanizaki's prose admittedly evokes a combination of corporeal sensations, the relationship between objects and sensations is constructed as causal, and naturalistically linked. If Lamarre rightly links this to techniques of symbolism, the kineticism and "unnatural" fusions of time and space in Tawada's text are definitely closer to surrealist styles. The following describes the scene in which the narrator loses her tongue to the ghost:

In each of the woman's eyes reflected the flame of a candle. The flames wavered and swam out of her eyes like red tropical fish and began to dance around her ears.When the tropical fish glittered, they were reflected in the skin of her face and divided into drops of light. One of the fish slid down her shoulder and began to run about on the table. I screamed soundlessly. But it was only a rat that had stolen the earring and was running away. Dragged along by the rat, the earring got caught in a candlestick and knocked it over.²⁷

Writing as a "subject of translation," I would suggest, Tawada Yôko conveys to the reader affects of disorientation and dislocation that characterize the world of "suspended deixis." Read in this way, her work can become a more powerful critique of globalization and "linguistic imperialism." Her "new" world, that is, is not as effortlessly utopian as some have made it appear, and also requires bravery.

²⁶ Thomas Lamarre, "The deformation of the modern spectator: synaesthesia, cinema, and the spectre of race in Tanizaki," in *Japan Forum*, 11 (1) 1999, p. 23.

²⁷ Tawada, p. 24.

Traduire à l'érotique
Le cas d'un roman à la mode *La Vie sexuelle de Catherine M.*

Sathya RAO

Professeur-assistant

Département de Langues Modernes et d'Études Culturelles

Université d'Alberta (Canada)

【摘要】

本文將為暢銷書《凱塞琳米勒的性生活》一書提出新的解讀，重點不在把書侷限於數量上（讀者、情人、利潤）的統計，而是在數字的品質上鑽研。此一本體論的轉移將釋出一種全新的闡釋，不再受制於小說表面上的寫實取向，也因此，不再視此書的翻譯為文字簡單的重覆，而是一種情色的表演；在迴避赤裸裸的描述與矜持性的曖昧之餘，同時尋找對味的字詞。

【Abstract】

This article proposes a renewed interpretation of Catherine Millet's best-seller *La Vie sexuelle de Catherine M.* Instead of confining the novel within the realm of quantity (of readers, lovers, profits), the emphasis is put on the quality of numbers. This shift of ontology unleashes an original interpretation, which is no longer deluded by the realistic appearance of the novel. In the same way, the translation of the novel proves to be more than a mere exercise in repetition. Rather, it is a subtle erotic performance that eludes simultaneously coarse language and prude vagueness in the search of the right word.

【Keywords】

erotics of translation, Catherine Millet, eroticism, pornography, ontology

A) De la quantité à la qualité : la question du nombre

Peu de romans ont connu le succès de *La Vie sexuelle de Catherine M. (LVSM)* publié en 2001 aux éditions du Seuil dans la collection « fiction & compagnie ». Quelques chiffres donnent la mesure de cette réussite : 400.000 exemplaires vendus en France et près d'un million dans toute l'Europe à peine un an après la sortie officielle de l'ouvrage. À cela s'ajoute le fait que le roman de Catherine Millet a été traduit en 26 langues dont le coréen et le catalan. Dénoncé par certains dont Jean Baudrillard qui y décèle le « contresens » d'un passage à l'acte systématique tuant l'acte (sexuel) lui-même (Baudrillard, 2001 : 5), porté aux nues par d'autres comme Josyane Savigneau du *Monde* qui y voit, pour sa part, un « livre excellent, très bien écrit et absolument sidérant » (Savigneau, 2001), ce roman aura eu le mérite de ne laisser personne indifférent. Pour la petite histoire, *LVSM* a eu des répercussions jusqu'en Chine où une journaliste, émule de Catherine Millet, a mis en ligne le journal intime où elle consignait le récit de ses aventures sexuelles. Plus qu'un événement éditorial, *LVSM* a pris les proportions d'un véritable phénomène culturel sur lequel la perspective de la traduction jette une lumière fort intéressante.

Notre étude portera plus spécifiquement sur la traduction anglaise du roman par Adriana Hunter¹, personnalité bien connue du lectorat anglophone pour avoir traduit notamment *Stupeur et Tremblement* d'Amélie Nothomb et *99 francs* de Frédéric Beigbeder. Notre réflexion – que nous inscrirons dans le cadre plus large d'une « érotique de la traduction » (Rao, 2005 ; 2006) – s'efforcera d'articuler le procès de traduction de l'œuvre avec la compréhension du geste d'écriture propre à Catherine Millet, lequel ne s'épuise pas, comme d'aucuns l'ont prétendu, dans le plus cru des réalismes.

Si *LVSM* n'a pas été à proprement parler victime de la censure (ce serait même le contraire...), elle s'est trouvée ressaisie dans un « dispositif » (Foucault) qui en a plus ou moins émoussé le tranchant, atténué la nouveauté. Or, ce genre de dispositif est caractéristique, nous semble-t-il, des formes inédites que prend la censure dans nos sociétés permissives. Replacée dans le contexte social et culturel de sa sortie, *LVSM* s'inscrit dans le sillage d'un retour de la pornographie (féminine en particulier) dans les domaines de la littérature française (Angot, Breillat, Despentès) et internationale (Melissa P, Arcand), de l'art contemporain (Orlan, Saville et Fischli) et même de la Haute couture (Dior, Benetton, Ungaro). Dans le cas précis du roman de C. Millet, l'accusation de pornographie s'appuie sur ce que nous appellerons une esthétique de la répétition et une économie du nombre. Procédant d'une seule et

¹ Nous utilisons la traduction anglaise de A. Hunter parue en 2002 chez Grove Press.

même arithmétique interprétative, ces logiques déterminent, nous le verrons, les conditions d'une lecture et, partant, d'une traduction biaisées de *LVSM*.

Ainsi, l'esthétique de la répétition fait-elle peser sur le roman le soupçon du réalisme le plus cru. C'est, en substance, la critique adressée par Jean Baudrillard qui n'hésite pas à associer *LVSM* à l'émission de télé-réalité *Loft Story* (Baudrillard, 2001). Dans cette optique, la répétition romancée (de l'acte sexuel) procéderait tout autant d'une tentative aussi vaine que bornée de supprimer toute médiation que d'une compulsion pathologique qui serait de l'ordre de la perversion si l'on en croit le diagnostic du psychanalyste Daniel Siboni. Le premier « contresens » (pour reprendre à notre compte le mot de J. Baudrillard) des tenants de l'esthétique de la répétition est précisément de confondre l'acte d'énonciation avec la chose elle-même, de tomber sous le coup de l'illusion réaliste du ton glacé de la narratrice.

Ce contresens en appelle un second : celui de la confusion entre le style de C. Millet et une certaine vision essentialisée de la langue française. Cette confusion est entretenue par bon nombre de clichés culturels que l'on retrouve aussi bien sous la plume des critiques² que dans la bouche de l'auteure elle-même :

« J'ai compris pourquoi Casanova a écrit ses *Mémoires* en français : le français est la langue du sexe, celle qui a le vocabulaire le plus riche et le plus nuancé en la matière. Le mot sexe en français est un mot neutre : si je dis « il se déshabille et je vois son sexe », ce n'est qu'une observation. En anglais, le même mot *sex* ne peut pas être employé aussi aisément, il a des connotations beaucoup plus fortes. Les mots gentiment obscènes en français deviennent méchamment obscènes en anglais. Ou alors ils manquent : quel serait l'anglais pour croupe ? Hanches ne suffit pas. Alors que le suédois est extrêmement riche pour désigner le cul... ». (C. Millet citée par Philippe Dagen, 2002)

En vérité, il y aurait beaucoup à dire sur les raisons qui ont poussé Casanova à écrire en français. Une de ces raisons – peut-être la plus vraisemblable compte tenu de la conjoncture historique – tient au fait que le français était la langue la plus parlée dans l'Europe du milieu du XVIIIe siècle et jouissait, à ce titre, d'un prestige culturel et économique incontestable (un peu à l'image de l'anglais aujourd'hui)³. Tout en

² Citons, pour l'exemple, ce commentaire de Ron Butlin du *Sunday Herald* : « I blame Descartes for the way they do things in France. Ever since that snappy and oft-quoted one-liner of his Cogito ergo sum the country's never been the same. The mind on one side and the body on the other. Of course, the mind always wins. The French can intellectualise anything food and drink, football, being and nothingness. Pornography must have been a challenge, but Catherine M. has risen to it in a way that will have Descartes encoring from Beyond. » (Butlin, 2002).

³ Il n'aura pas échappé au casanoviste averti que le texte original des *Mémoires de Jean-Jacques Casanova de Seingalt* a fait l'objet d'une réécriture par Jean Laforgue. Commandée par la maison d'édition allemande, cette réécriture avait pour objectif de supprimer les passages osés, mais également d'éliminer les italianismes... L'édition originale des *Mémoires* ne sera, elle, disponible qu'au début des années 1960. De plus, si l'on se fie à l'opinion de Casanova lui-même, la langue française est admirable moins en raison de son statut de « langue du sexe » que pour ses vertus de clarté (appliquées notamment aux domaines du politique et de l'économie) : « La langue française ne doit ses progrès ni à son efficacité, ni à l'abondance de

soulignant l'originalité stylistique de C. Millet, Adriana Hunter fait sienne la vision essentialiste de l'auteure:

« The exactness Millet achieved made the translator's work particularly challenging. Adriana Hunter, the British translator for both English versions, says "The Sexual life..." was the most difficult book she's ever worked on because of the nature of French sexual vocabulary. "I had so much trouble with this word [meaning sex organs or gender]. It's not sexy, or dirty, and it's not scientific either, like 'penis'. In the end, I settled for the word 'member' » (A. Hunter citée par Hinman, 2002)

Comme le rappelle Henri Meschonnic, affirmer que la difficulté en traduction procède d'une différence de « langue-culture » relève de l'évidence (Meschonnic, 1999). En l'espèce, c'est toujours une performance, mieux un « rapport » (c'est-à-dire une certaine façon de transformer une langue) que l'on traduit. De là notre première hypothèse : cette « exactitude » que relève Adriana Hunter (et beaucoup de critiques avec elle), serait moins le fait de la langue française elle-même que l'effet d'une qualité énonciative. Comble de l'ironie, ce serait peut-être bien cette même exigence d'exactitude qui, pris à la lettre, aurait été la source d'une double confusion : celle de l'énonciation avec la langue (i.e., le français lui-même), mais aussi avec le contenu (i.e., la sexualité elle-même). L'illusion de transparence aura donc été si parfaite, si littéralement pornographique, qu'elle sera parvenue à faire oublier jusqu'à la prise de distance qu'impose toute mise en fiction (ou tout jugement critique) :

« Ceux qui s'étonnent de la « distance » avec laquelle j'ai mené mon récit, ce sont eux qui m'étonnent. Un être humain sensé peut-il avoir avec lui-même une autre relation que spéculaire ? Est-ce par qu'il s'agit de sexe qu'on se serait attendu à ce que je renonce à ma conscience comme on y renonce dans l'extase ? Mais en admettant qu'on puisse écrire dans ces conditions, l'effet ne serait-il pas de susciter l'empathie du lecteur ? Or, le projet n'était que d'exposer une sexualité singulière, celle de Catherine M. » (Millet, 2002 : ii)

L'esthétique de la répétition prend place dans le cadre plus général d'une économie du nombre dont les figures sont celles de l'arithmétique classique décliné : maximisation du profit (des ventes), collection des partenaires, juxtaposition des souvenirs, répétition de l'acte sexuel. Sur le plan narratif, l'économie du nombre ne conçoit pas d'autre enjeu à l'écriture du roman qu'une inflation d'effets vers toujours

ses termes, ni à la tournure de ses phrases, ni à la liberté qui peut lui être propre, mais bien à sa clarté. La source de cette clarté, c'est l'ordre même de la langue française, lequel dépend de sa construction, toujours simple et totalement exempt de inversions, ce qui a parfois l'inconvénient de faire trébucher la rime des vers sur les consonances discutables. » (Casanova, 1993 : 1386). S'il y a bien un lien à faire entre les langues de Casanova et de Millet, il doit être noué autour d'une commune exigence (stylistique) de clarté...

plus de spectaculaire (nombre record de partenaires, quête de performance sexuelle, hyperréalisme de la description). En définitive, le réalisme le plus cru s'acoquinerait avec la recherche intéressée du profit dans le but de tout montrer pour faire vendre (l'intimité aurait donc un prix). À ce compte, l'effort de précision dont fait montre l'auteure dans sa classification (ou sa description) des sexes masculins ne serait pas différent de celui d'un commerçant faisant son inventaire ou tâtant sa marchandise. L'intérêt de l'une comme de l'autre serait de ne rien oublier (dans le récit autobiographique) pour ne rien perdre (en réalisme). Quant aux partouzes, elles seraient, en toute logique, l'application du principe économique de libre-échange à la sexualité. Davantage, elles correspondraient au type de rapports qu'entretient Catherine Millet – qui a pris une part plus qu'active à la promotion de son roman – avec ses lecteurs. Dans cette logique, la traduction participerait d'une double stratégie de maximisation des gains financiers et d'amplification de la transparence. En effet, réduite à sa seule valeur d'échange (ou de commerce), l'opération de traduction négocierait le sens de l'original à la fois dans l'évidence réaliste du corps-objet (réduit métonymiquement à certaines zones fétichisées : « cul », « queue », « con »)⁴ et dans l'exigence de performance (nombre de langues, gains financiers, surenchère réaliste), tout en confortant quelques clichés (poncif sur le cartésianisme, lieu commun de la référence à Sade, génie supposé de la langue française). Prenant le contre-pied de cette interprétation quantitative, nous montrerons que l'esthétique de la répétition et l'économie du nombre concourent à masquer au moins trois aspects essentiels et largement inaperçus du roman de Catherine Millet : premièrement, la qualité du nombre et, plus fondamentalement, l'ontologie qui la sous-tend ; deuxièmement, la poétique du « mot juste » à l'œuvre dans l'écriture de Catherine Millet ; troisièmement, enfin, l'importance de l'intertexte artistique dont nous n'aborderons que brièvement l'étude. Ces trois aspects affectent, chacun à leur façon, le processus de traduction.

B) Du corps-objet au corps-espace : traduire l'indétermination

LVSM met en scène un espace du nombre qui se distingue à la fois de celui de la socialité classique fondé sur les échanges verbaux conventionnels et de celui de la foule anonyme. Cet espace du nombre est autant celui des collectivités (« famille », « partouze », « communauté », « multitude », « hydre », « communauté », « réseau ») que celui des lieux de passage (halls de gare, seuils d'immeuble, parkings, véhicules,

⁴ Pour le dire autrement, la traduction consisterait en tout et pour tout à trouver des équivalents par transcodage à certaines zones érogènes tellement fétichisées qu'elles ont désormais valeur de signifié. Nous avons pu qualifier, par ailleurs, ce mode de traduction – qui s'appuie autant sur une théorie du corps que sur une théorie du langage – de pornographique (Rao, 2006).

chemins de campagne). Dans un cas comme dans l'autre, il est question de circulation (de mains en mains, de partenaires en partenaires ou d'un lieu à un autre).

La recherche de l'identité clairement annoncée dès la première ligne du roman est compliquée – au point même de devenir secondaire – par la dynamique grisante du déplacement (qui peut, à l'occasion, être orchestré par un tiers⁵) : « Je m'engouffrais dans le tunnel du train fantôme à l'aveugle pour le plaisir d'être ballottée et saisie au hasard. Ou encore : absorbée comme une grenouille par un serpent » (Millet, 2001 : 17) qui fait écho une page plus loin à : « J'étais livrée à un hydre » (Millet, 2001 : 18). Tandis que l'individu est fonction du mouvement collectif (c'est-à-dire qu'il est soit passant, soit passeur), la multitude compose un espace qui n'est, répétons-le, ni celui des conventions sociales (du jeu de la séduction, du décorum bourgeois), ni celui de la foule anonyme (Millet, 2001 : 41). L'espace du nombre aurait bien plutôt les allures d'un corps *articulé*⁶ (souvent structuré en files, queues, enfilades, réseaux qui prennent métaphoriquement l'allure d'hydre ou de serpent) et protecteur (car toujours un peu familier) dans lequel l'on se déplace sans craindre la répétition dans la mesure où se révèlent toujours des perspectives relativement nouvelles. S'il peut être replié sur lui-même, quasi-immobile (à l'image de celui de la niche familiale), l'espace – qu'il soit géographique ou corporel – demeure toujours propice à l'exploration, à la traversée, bref au redéploiement. À la limite, l'espace campe le plaisir lui-même et son horizon :

« La découverte de leur corps n'a pas été aussi tributaire de la nécessité d'élargir l'espace où le corps se déplace. Tandis que moi, il m'a fallu parcourir des distances géographiques pour accéder à des parties de moi-même » (Millet, 2001 : 117).

Cet espace – que pourrait aussi bien figurer une bouche, un vagin ou les contritions/contractions du plaisir – est tout autant celui de la narratrice dont les orifices mutuellement substituables ouvrent un couloir (au sens où l'on parle de couloir aérien) au plaisir (Millet, 2001 : 54). En règle générale, toute baise (comme d'ailleurs tout cliché photographique de Jacques⁷) est impromptue en ce sens qu'elle est située, prise voire accélérée (volontairement ou bien par le jeu des circonstances) dans un mouvement : celui d'un regard étranger, d'une description, d'un

⁵ La narratrice met souvent l'accent sur le caractère organisé – qu'elle rattache à celui d'Éric ou de Jacques – des soirées ou des virées auxquelles elle participe.

⁶ Selon C. Millet, cette articulation ou ce lien serait fondamentalement d'ordre familial. Aux yeux de la narratrice, il y a même des « familles » de bite (Millet, 2001 : 16).

⁷ Nous renverrons le lecteur à l'album, que Jacques Henric a consacré à sa compagne, intitulé *Légendes de Catherine M.* paru aux éditions Denoël.

déplacement géographique, voire d'une envie pressante. L'abondance des verbes d'action à la forme active – particulièrement dans la description des ébats sexuels – ou bien la variété des substantifs connotant le mouvement (« contraction », « gesticulation », « ballotement », « pression », « flottement », « polissage ») signalent bien cette « disponibilité »⁸ au déplacement ; véritable circulation des flux qui – et c'est bien cela qui surprend – s'effectue presque sans contraintes, dans l'absence presque totale de résistance⁹.

La passivation grammaticale, maintes fois mises à profit, en serait presque une forme active du don, la force d'un destin assumé (proche en un sens d'un sacerdoce¹⁰). C'est dans ce « ballotement » (le terme revient souvent sous la plume de C. Millet), ce « travelling » permanent que se trouve saisie la description. Il s'agit chaque fois de trouver la bonne prise ou la bonne position (ce qui suppose une connaissance préalable de l'environnement physique concerné) pour décrire – au sens de planter sa description – sans se laisser aveugler dans l'absolu du plaisir, simplement se laisser traverser dans un éclair de conscience. Contrairement donc au film pornographique qui prend *toujours* par surprise (c'est-à-dire répète jusqu'à l'ennui la scène de la première fois), le récit de C. Millet s'efforce de « voir venir » (Millet, 2001 : 182), de guetter (les yeux grands ouverts) les signes, pour ne pas dire les stigmates du plaisir. En définitive, la description au sens où la pratique Millet est cette opération, qui tient autant de la phénoménologie que de la géographie, de la mise en continuité dialectique entre corps et espace¹¹. Le récit minimaliste que fait C. Millet de la naissance (qui s'avère d'abord être une *mise en situation*) de l'ouvrage s'avère ici emblématique :

« Ce fut une pensée matinale, je crois me souvenir que je me tenais debout dans le mètre carré que délimitent l'angle du lit, le côté d'un placard et la porte d'entrée de notre très petite chambre, lorsque l'idée l'est venue et qu'immédiatement le titre *La Vie sexuelle de Catherine M.* s'est comiquement inscrit dans ma pensée » (Millet, 2002 : i)

Il y aurait également beaucoup à dire sur la temporalité du nombre, celle-ci n'ayant que très peu à voir avec celles, trop classiques, de la répétition et de la succession. Le temps construit un espace formalisé où se rencontrent le présent de l'action et l'imparfait des descriptions, où circule le mouvement avec la fluidité d'une chorégraphie (la fellation n'est-elle après tout pas une question « de rythme et

⁸ On pourrait même, à certains égards, parler d'hospitalité.

⁹ Il ne s'agit souvent que de quelques désagréments physiques (bleus, marques, tâches) ou psychiques (manque de conviction) qui n'ont rien de définitif.

¹⁰ La référence à la vocation religieuse ou au catholicisme de C. Millet revient souvent dans l'ouvrage.

¹¹ La polysémie d'un des sous-titres de chapitre intitulé « Le corps en pièces » est, à cet égard, particulièrement parlante.

de durée » (Millet, 2001 : 197)?). Allégé donc de tout pathos, le temps est presque tout entier capitalisé dans l'espace discontinu de l'action et de la description :

« De nombreuses œuvres d'art contemporaines sont des combinaisons de plusieurs images et sont d'autant plus frappantes lorsqu'il s'agit d'images photographiques ou numériques et que ce sont des portraits. Par exemple, l'artiste a superposé différents portraits de la même personne, pris à différents âges. Le spectateur se rend compte du caractère composite de l'image mais ne saurait voir où passe la démarcation entre les différents éléments. On comprend qu'une œuvre d'art plastique, qui s'appréhende globalement, soit particulièrement apte à contracter le temps, et il demeure donc plus rare que les arts qui s'appuient sur le temps linéaire, comme l'écriture et le cinéma, s'arrachent à la narrativité. Je l'ai quand même tenté. » (Millet, 2002 : vi)

Pour en revenir à notre préoccupation première, à savoir la traduction, l'ontologie dynamique mise en place par C. Millet de même que son mode de quantification ne sont pas sans poser un certain nombre de problèmes. Comme nous l'avons montré, le nombre (et sa marque, le pluriel) compose un espace à la fois articulé (puisqu'ils se déploie de façon homogène) et relativement commun (puisqu'il se structure en « famille »). Quant au nom propre (et à la marque du singulier), il délimite un « corps-espace » (plutôt qu'un corps-objet au sens où on l'entend classiquement), c'est-à-dire un « territoire corporel » ayant été préalablement exploré. Ainsi, Claude, Henri, William et Léone signalent-ils autant de toponymes dont certains – comme Éric en particulier – ne se distinguent paradoxalement que par leur rôle d'intermédiaire (de « tour-opérateur » selon l'expression de la narratrice elle-même). Quoique moins systématique, l'analyse de Françoise Wilder abonde dans notre sens :

« Le couple singulier/pluriel, si nous l'appliquons au premier chapitre du livre, « Le nombre », ordonne des différences inhabituelles. Il est paradoxal que, en dépit des quantités évoquées, le nombre n'entraîne aucune obsession du comptage ou de la classification. En tant qu'expérience, sensation, description, c'est autre chose, mais comme la conséquence d'une autre façon de considérer la vie érotique. Le grand nombre (non décompté) des queues sucées a pour effet de les rendre uniques, et, par là, de singulariser leurs porteurs comme si elles en étaient l'expansion expressive » (Wilder, 2004 : 85-86).

Il en résulte que l'écriture de C. Millet tend à brouiller la distinction grammaticale (qui est aussi de nature ontologique¹²) entre dénombrable et

¹² Nous renvoyons le lecteur en particulier aux travaux du logicien W.V.O. Quine avec d'autant plus de vigueur que C. Millet se qualifie elle-même de « formaliste ».

indénombrable, défini et indéfini, singulier et pluriel. Une des conséquences de ce brouillage est de compliquer la traduction, notamment du français vers l'anglais. Le pluriel n'est jamais strictement déterminé ou indéterminé, il renvoie tout autant à la multitude confuse des amants qu'à un rapport de familiarité qu'articule une généalogie. Il serait donc davantage ici question de *collectif* (celui des « groupes », des « bandes », des « réseaux », des « partouzes » qui foisonnent dans le roman). À cet égard, il est intéressant de remarquer qu'un certain nombre de titres et de sous-titres (« Détails », « Rêveries », « Communautés », « Tabous », « Visionnages ») sont privés d'article de sorte que leur niveau de détermination ne se trouve pas spécifié. En un sens, nous pouvons dire que le collectif porte en lui-même sa propre (in)détermination. Par-là, il faut comprendre que celui-ci capitalise sur la « ressemblance de famille » en composant de véritables séries ou familles au sens pictural du terme qui donneront une unité narrative à telle section du récit (le cas le plus singulier étant peut-être celui des familles de sexes masculins). Le procédé est en tout point similaire à celui de la superposition de photographies quasi-identiques décrit *supra* par C. Millet. Dans ce cas de figure, le pluriel de classe se brouille dans la « zone de démarcation » qu'invoque l'auteure ; autrement dit, l'identité du pluriel n'est ni trop hétérogène (demeure un lien familial et donc une prise possible), ni trop homogène (subsiste une part d'ombre et donc une place à l'aventure). Quant au singulier, il campe un espace circonscrit, mieux un « lieu-dit » auquel l'art du détail donnera les proportions d'une topologie. Plus exactement, le singulier conserve une part relative d'indéterminé qui permet d'embrayer éventuellement sur une nouvelle rencontre ou, ce qui revient au même, appelle le passage du mouvement. Autrement dit, l'individu est surtout fonction (le terme revêt ici un sens mathématique) de l'élan collectif qu'il peut suivre ou bien orchestrer. En termes physiques, l'individualité est la surface de corps (ou la prise) qu'il offre au mouvement (ou à la manipulation), l'indice d'une qualité aérodynamique.

Dans cette optique, l'emploi récurrent de la forme passive connote, comme nous l'avons souligné, moins un rapport de soumission (à un Destin, à une Idéologie, à un Homme) qu'une relation de transitivité, peut-être plus naturelle et grammaticalement moins chargée en langue anglaise. En d'autres termes, le sujet n'est pas tant la victime de l'action que l'objet ou le corps qui attend qu'« on » (i.e., le collectif-sujet) le manipule. Il s'agit ici de ce même pronom indéfini¹³ « on » sur lequel insiste C. Millet dans l'article à valeur introductive « Pourquoi et comment »

¹³ Les « Ultimate Paintings » de Ab Reinhardt au fond desquelles le regard se noie, si l'on en croit C. Millet, illustrerait avec autant de justesse l'anonymat de ce « on » que ces quelques lignes de M. Blanchot : « La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante. » (Blanchot, 1955 : 27)

(Millet, 2002 : xv). Et ce pronom renvoie moins à une quelconque métaphysique du déplacement ou téléologie qu'à la dynamique interne du récit, la force toute performative et pulsionnelle de son consentement. À la limite, la disponibilité (que l'on pourrait qualifier d'éthique) du sujet en tant qu'objet est tellement grande que la forme passive (« on me prend ») acquiert presque la valeur d'une forme réflexive (« je me donne »). Dans un registre plus classique, nous pourrions dire que si la métaphore naît d'une forme de collectivisation ou de mise en série (qui se distingue en cela aussi bien de la foule que de la classe), la métonymie, quant à elle, désigne une valeur d'usage (ou une position) de l'individu pour le collectif. Cet usage du singulier, qui vaut aussi bien par son abnégation toute religieuse que par son soucis littéraire de précision, se distingue à la fois de la transaction financière trop intéressée et de la convention trop générale.

Comme nous l'avons suggéré, l'ontologie des groupes qui a pour corollaire une « mécanique des corps » (Millet, 2001 : 19) pose des problèmes de traduction. Notre propos ici sera moins de mettre en question la traduction – au demeurant fort honorable – d'A. Hunter que de pointer des difficultés générales. La première d'entre elles est bien entendu celle de la restitution des déterminants (et plus généralement des marqueurs linguistiques de la détermination et de la quantification). À ce propos, la traduction des titres et sous-titres est particulièrement intéressante. En règle générale, ce sont des syntagmes nominaux (simples ou composés) soumis à deux régimes de détermination. Il peut s'agir soit d'un pluriel qu'accompagne très rarement un article indéfini (« Détails », « rêveries », « communautés », « des villes et des hommes »), soit d'un singulier que détermine un article défini (« Le nombre », « L'espace », « L'espace replié », « La faculté d'absorption »). Comme nous l'avons vu précédemment, pluriel et singulier doivent être rapportés à une « idéologie » (Quine, 1977) bien particulière dont nous avons tenté de décrire l'ontologie et la physique. Or, bien que la traductrice conserve le singulier de « L'espace » et de « L'espace replié », elle rend « Le Nombre » par le collectif pluriel « *Numbers* » (qui fait ainsi écho à toute la série des collectifs). De même, la locution nominale « La faculté d'absorption » est restituée par « *An Ability to Absorb* » : l'article défini (« La ») fait place à un article indéfini (« *an* »). Cela, alors que « Le corps en pièces » est traduit par « *The Body in pieces* »¹⁴. Comme nous l'avons indiqué, la difficulté de la traduction consiste, en substance, à rendre la ressemblance de famille (il peut s'agir d'une propriété ou d'un mode d'articulation) sans la surdéterminer (et donc la clore

¹⁴ Notons toutefois que le double sens de « pièce » précédemment relevé est perdu. Dans le récit, ce double sens (qui répond, nous l'avons vu, de la relation dialectique entre le corps et l'espace) est suggéré par le parallèle suivant : « Le récit met les corps en pièces, satisfaisant la nécessité de les réifier, de les instrumentaliser. [...] Bien sûr, on a tout loisir de profiter alors d'une vision rapprochée, mais il arrive aussi que, pour bien voir, il faille prendre du recul, ainsi qu'on le fait dans les salles d'un musée. » (p. 179)

sur sa spécificité de classe ou d'individu : « *The Number(s)* »), ni la sous-déterminer (et ainsi l'abstraire dans l'anonymat : « *Numbers* »). La catégorie grammaticale du collectif, qui tolère, selon l'interprétation, aussi bien le pluriel que le singulier, permet de résoudre de façon naturelle le dilemme ontologique en s'épargnant jusqu'à la nécessité même de le soulever.

C) La dialectique de la traduction-fellation. Ouverture vers une érotique du traduire

À en croire nombre de critiques, *La Vie sexuelle de Catherine M.* n'aurait pour elle que son réalisme. Par-là, il faut bien sûr comprendre son entêtement aussi ennuyeux que compulsif à répéter le réel, en particulier celui de l'acte sexuel. Plus précisément, l'enjeu littéraire de cette répétition serait doublement scandaleux puisqu'il s'agirait soit d'espérer épuiser le réel dans la représentation de l'acte même, soit d'exploiter sa proximité (c'est-à-dire le rapport d'intimité) afin d'en tirer une plus-value d'effets et de moyens. Il va de soi que de telles lectures manquent le projet esthétique et l'espace littéraire qu'il découvre pourtant explicitement posés par C. Millet :

« [...] quelle que soit l'intimité que l'on partage avec l'interlocuteur ou l'interlocutrice, les mots auxquels on a recours sont toujours mauvais, approximatifs ou vulgaires. Soit qu'on reste en deçà de ce qu'on veut exprimer, soit qu'on dissimule sa gêne derrière une surenchère dans le graveleux, c'est-à-dire qu'en fait on se censure quand on croit tout déballer [...] Dans leur vulgarité, certains, hostiles à mon livre, ont eu dans leurs déclarations des gestes à mon égard. Mon souci est qu'ils pouvaient faire croire à leur lecteurs que j'avais adopté un même style vulgaire. Non à l'encontre de leur désir, je ne me mélange pas à eux. Le choix des mots justes se rapportant au sexe est un travail exigeant qui, à l'exception de la parole perpétuellement remise en cause en présence d'un analyste, relève donc plutôt de l'écrit que de l'oralité. » (Millet, 2002 : iv-v)

Comme nous l'avons suggéré, il y a à l'œuvre dans *LVSM* un souci esthétique et peut-être bien éthique du *mot juste*. L'ambition littéraire avouée d'une telle quête est d'éviter à la fois le Charybde de la morale et le Scylla du graveleux, la trop prude imprécision et le caractère physiquement agressif de la vulgarité. La justesse dont il est ici question procède d'abord d'un engagement littéraire et poétique qui ne doit en aucun cas être confondu avec la représentation de l'acte lui-même, les vertus de la langue française elle-même ou bien la qualité littéraire du style. S'agissant de ce dernier point, il y a toujours une certaine hypocrisie (garante, nous le croyons, d'une définition platonique de l'érotisme) à excuser le fond au nom de la forme. C'est

précisément la restitution de cet effort de justesse qui rend laborieuse la traduction en ceci qu'elle la requiert au sommet de son art (ou de sa forme). L'écriture de C. Millet doit d'abord être envisagée comme un procédé dialectique – sorte d'habile ballotement ou mouvement de bassin – visant à figurer (il faut d'abord comprendre par-là à *situer*) l'« invisible » de la vie sexuelle que toute autobiographie traditionnelle masque sinon tient pour insignifiant. Dans ce contexte, l'exigence de précision tient moins du voyeurisme que d'un véritable effort – celui précisément de « voir venir » dans l'aveuglement du plaisir – consistant à saisir le jeu du mouvement (qui peut être celui de la lumière, de la position physique ou géographique, de la différence d'angle) sur la topographie des corps (eux-mêmes saturés de sens au point d'en devenir invisible). C'est à bien des égards le savant exercice de la fellation qui illustre le mieux ce travail de précision que C. Millet n'hésite d'ailleurs pas à comparer à celui de la description littéraire :

« Cette attitude est bien difficile à expliquer, car au-delà d'un quelconque vestige du stade oral, et avant la crânerie mise dans l'accomplissement d'un acte qu'on croit anormal, il y a une obscure identification au membre que l'on s'approprie. La connaissance que l'on acquiert à travers l'exploration menée simultanément du bout des doigts et de la langue, des moindres détails de son relief comme de ses plus infimes réactions, est peut-être supérieure à la connaissance qu'en a son propriétaire même. Il en résulte un ineffable sentiment de maîtrise : une minuscule vibration du bout de la langue, et voilà qu'on déclenche une réponse démesurée. » (Millet, 2001 : 167)

« Si je me laissais aller à la facilité, je pourrais en écrire des pages, d'autant que la seule évocation de ce travail de fourmi déclenche déjà les premiers signaux de l'excitation. Il y aurait peut-être même une lointaine correspondance entre ma façon de peaufiner un pompier et le soin que j'apporte, dans l'écriture, à toute description. » (Millet, 2001 : 169)

Dans cette quête littéraire de justesse, l'usage par C. Millet d'une terminologie empruntée notamment aux techniques picturales pour décrire les nuances de la topologie du corps et de l'acte sexuel prend une importance capitale. En effet, la connaissance des territoires corporels (qui englobe l'art de s'y promener) ne va pas sans la découverte des moyens de les nommer. Pour ce faire, l'auteure emprunte abondamment au registre des arts et des techniques (« polir », « marteler », « finir le travail », « couvrir », « malaxer », « peaufiner ») au point de forger un véritable savoir-dire la sexualité¹⁵. Comme nous l'avons déjà signalé, cette précision a moins vocation à fixer les mots du sexe (comme autant de fétiches) qu'à restituer l'activité

¹⁵ Cette quête d'expérience est bien évidemment informée par le regard analytique de la narratrice.

in situ qu'ils rendent possible. Autrement dit, l'important ici c'est moins la chose elle-même (et ses noms fétichisés : « cul », « con », « couilles », « queue ») que les déplacements ou les écarts qui y prennent place (gestes, positions et pratiques). C'est justement cette précision du mouvement que doit s'efforcer de restituer la traduction.

Si elle met en scène l'opération de la description, la pratique de la fellation pourrait, dans le cadre d'une « érotique du traduire » (Rao, 2005, 2006), parfaitement rendre compte de l'exercice de la traduction. Notre perspective ici n'est pas d'alimenter le corpus déjà bien fourni des métaphores à connotations sexuelles de la traduction (dont on posera qu'elles sont toujours trop allusives faute de prendre l'amour au sérieux). Il s'agit plutôt de proposer une discipline (on parlera également de position) de traduction qui soit en adéquation avec l'acte d'écriture de C. Millet. Contre toute interprétation machiste ou fétichiste, précisons que l'acte de la traduction-fellation s'exerce moins sur un phallus (celui de l'original) que sur un espace sensible, mieux une topologie qui n'est pas nécessairement sexuée¹⁶.

La notion d'« écart » qu'élabore C. Millet¹⁷ dans l'avant propos de *De l'objet à l'œuvre, les espaces utopiques de l'art* (1994) s'avère particulièrement pertinente pour appréhender le geste de son écriture (qui recoupe à bien des égards celui de la critique d'art).

« Ce que la notion d'écart permet, c'est de placer le jugement dans une dialectique. L'œuvre est évaluée non seulement par rapport à l'idéal auquel elle tend, par rapport aux normes du champ formel dans lequel elle s'inscrit, mais aussi dans sa relation différentielle avec les autres champs formels de la création contemporaine. De même s'agit-il d'apprécier non pas tant le message qu'elle transmettrait que le déplacement qu'elle provoque, continuellement, par rapport à toute fixation du sens. Cette méthode critique n'est pas facile ; elle est paradoxale. Elle consiste moins à juger l'œuvre en fonction de critères établis (et qu'elle même suggère) qu'à estimer la validité de ses réponses à ce qui la met en cause, voire la menace. Il ne s'agit pas tant de légitimer des modèles que d'apprécier des rapports » (Millet, 1995 : 11-12)

Ainsi, l'écart (qui ne peut tenir qu'à une modeste différence d'angle ou de lumière) autorise-t-il un regard qui évite de se figer dans son objet en même temps qu'il s'abstient de l'enfermer dans des considérations dogmatiques (école, tradition, discipline). En d'autres termes, l'écart impose son usage comme moyen de résistance face à toute forme de fétichisation ou, en termes plus positifs, comme agent de fluidification ou de mise en relation. Qu'il soit mis en œuvre dans le domaine de la

¹⁶ C. Millet ne rechigne pas, à l'occasion, à parcourir un corps féminin.

¹⁷ On retrouve également cette notion dans la pensée de M. Blanchot.

critique artistique ou de la description littéraire, l'écart signifie une distance ou une différence, noue un rapport, opère un recul, bref prend appui sur un ailleurs (en l'occurrence celui de la multiplicité des partenaires ou des disciplines, le réseau en somme) qui le dynamise et le relance. En ce sens, ce qui empêche la description de s'effondrer dans la chose même (ce que nous avons nommé le corps-objet par opposition au corps-espace), c'est bien son activité (critique ou sexuelle).

Ce que nous appelons « l'érotique du traduire », autrement définie comme la discipline de l'amour en traduction (Rao, 2005, 2006), nous impose de sortir de l'interprétation-traduction pornographique de LVSM (laquelle est servie par une économie quantitative du nombre et une esthétique de la répétition) pour mettre en évidence l'écart que le roman produit par rapport au réel et surtout au réalisme (nécessairement fétichisant du nom, de la langue, du style) dans lequel certains ont voulu le fixer. C'est précisément cet écart, dont nous avons mis en évidence les divers déplacements (qualité du nombre, rapport à l'espace, quête du mot juste, etc.), qui fait la singularité de la pratique narrative de C. Millet et doit informer le geste de sa traduction. Ainsi, traduire érotiquement la LVSM, c'est en premier lieu faire sien le souci dialectique de justesse (qui se trouve incarné sous la forme d'un « ballottement ») exprimé par Catherine Millet en évitant à la fois la vulgarité et l'allusion.

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean (2001). « L'élevage de la poussière », *Libération*, 28 mai 2001.
- BERMAN, Antoine (1984). *L'épreuve de l'Étranger*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- BERMAN, Antoine (1999). *La traduction et la lettre*. Paris : Éditions du Seuil (L'ordre philosophique).
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris : Éditions Gallimard.
- BUTLIN, Ron (2002), « In Bed with the Millets », *Sunday Herald*, 02 June 2002.
- CASANOVA de Seingalt, Jacques (1993), « Sur la langue française », *Histoire de ma vie*, Tome I. Paris : Robert Laffont : 1386-1388.
- DAGEN, Philippe (2002), « Catherine Millet, confidente publique », *Le Monde*, 21 février 2002.
- HINMAN, Kristen (2002), « The sexual life of Catherine M. », *Paris Voice*, may 2002.
- MESCHONNIC, Henry (1999). *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MILLET, Catherine (2001). *La vie sexuelle de Catherine M.*. Paris : Le Seuil
- MILLET, Catherine (2002). « Pourquoi et comment », *La Vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Le Seuil : i-xiv.
- MILLET, Catherine (2002). *The Sexual Life of Catherine M.* (traduit en anglais par Adriana Hunter). New York: Grove Press.
- QUINE, Willard von. *Le Mot et la Chose* (traduit de l'anglais par J. Dopp & P. Gochet). Paris : Flammarion, 1977.
- RAO, Sathya (2006) : « Towards an Erotics of Translation », actes du colloque « Tasking the Translator: on the Practice and Theory of Translation in/for our Times », Cornell University Press, à paraître.
- RAO, Sathya (2005). « Peut-on envisager l'avenir de la traduction sans plaisir ? Vers une érotique du traduire », *META*, vol. 50, n°4, décembre 2005 (CD-ROM).
- VON FLOTOW, Luise (1997). *Translation and Gender. Translating in the Era of Feminism*. Manchester: St Jerome – University of Ottawa Press.
- WILDER, Françoise (2004). *Un provocant abandon*. Paris : Desclée de Brouwer.

Le langage de l'art est-il traduisible

Joël LOEHR

Professeur agrégé en CPGE et chercheur associé / Paris III

【摘要】

馬爾羅指出，儘管每一件藝術作品都有一個可闡述的主題，然而它並不具備對等的邏輯推理性、敘事性和描述性以影響它們的接受者。儘管他不懷疑藝術具備語言，而且它們甚至可以穿越所有時空界限同我們說話，他同時也注意到這種語言的不可轉移性不可翻譯性。換句話說，他發現了一種暗示的力量存在，沒有任何對等的語言能夠闡明這種暗示。然而，馬爾羅同時也指出，正是作品與其接受者之間遙遠的時空距離，讓藝術作品有機會釋放這種暗示的力量，從而定義出自己的語言。

從馬爾羅論述的藝術語言（繪畫的、雕塑的或音樂的）不可道破的特性以及作品脫離原歷史背景所面臨的機遇和風險出發，我們希望探詢翻譯行為所受到的局限，甚至完全不可譯的事實，同時還有作品的“自我演變”賦予自身新生的可能性。（HUO 譯）

【Résumé】

Malraux montre que, même s'il existe certainement en chaque œuvre un noyau verbalisable, il n'est cependant pas d'équivalent discursif, narratif ou descriptif susceptible de rendre l'effet sur leurs récepteurs des œuvres d'art. S'il ne doute pas de l'existence d'un langage de l'art, qui nous parle par-delà même les circonstances historiques et géographiques où il est né, susceptible par conséquent de franchir et de traverser toutes les frontières, il marque en même temps l'impossibilité de sa transposition ou de sa translation. En d'autres termes, il indique une force du signe telle qu'elle ne se laisserait arraisonner par aucun équivalent langagier. Cependant, Malraux montre en même temps que ce sont précisément les distances temporelles ou spatiales éloignant leurs récepteurs du contexte de la production et de la réception premières des œuvres qui offrent à ces dernières la chance de libérer cette force du signe par laquelle se définit le langage de l'art.

C'est à partir de ce que dit Malraux au sujet de spécificité du langage de l'art (pictural, plastique ou musical), exposé tout à la fois au risque et à la chance d'une deterritorialisation et d'une décontextualisation, que l'on souhaiterait interroger les limites que rencontrent le geste et l'entreprise de la traduction, jusqu'à l'extrême de l'intraduisible, mais aussi les possibilités de vie nouvelle que donne aux œuvres leur « métamorphose ».

【mots-clés】

langage de l'art, Malraux, métamorphose, représentation, signe, réception

C'est à partir de ce que dit Malraux au sujet de l'irréductible spécificité du langage de l'art pictural ou plastique et de la manière dont il mesure les effets de la translation des oeuvres hors de leur contexte originel, exposées donc tout à la fois au risque et à la chance d'une déterritorialisation, que je souhaiterais interroger, d'une manière certes oblique, les limites que rencontrent le geste et l'entreprise de la traduction, mais aussi les possibilités de vie nouvelle que donne aux œuvres leur « métamorphose », pour reprendre le terme-clef de toute la réflexion esthétique de l'auteur des *Voix du silence*.

Je prendrai comme point de départ et d'appui une phrase dans laquelle Malraux emploie précisément, à propos des arts visuels, ce terme de « traduction » pour nier non seulement l'efficacité supposée mais la possibilité même d'une transposition verbale de ce qu'ils « disent ». Dans *Le Musée Imaginaire*, il déclare en effet que « ce que nous disent la *Ronde de nuit*, les derniers Titien et la *Montagne Sainte-Victoire*, le *Penseur*, le tympan de Moissac, la statue du prince Goudéa et celle du pharaon Djéser, l'Ancêtre africain, ne peut être dit que par des formes, de même que ce que nous disent le *Kyrie* de Palestrina, *Orfeo*, *Dom Juan* ou la *Neuvième Symphonie*, ne peut être dit que par des notes. Il n'y a pas de traduction »¹.

Malraux semble s'opposer ainsi à toute la tradition rhétorique qui a prévalu de l'antiquité jusqu'à la fin du XIXe siècle au moins, prendre ses distances par rapport à tous ces écrivains qui ont tenté de relever « le défi que les arts muets lancent à la parole »², et impliquer enfin sa différence avec les pratiques ou les prétentions des spécialistes ou historiens de l'art par rapport auxquels il situe sa propre entreprise d'écrivain d'art.

Selon la tradition rhétorique à laquelle je fais allusion et qu'on pourrait qualifier de logocentrique, parce qu'elle considère le langage verbal comme le paradigme de toute communication, il n'y a pas d'irréductible hiatus entre les arts visuels d'une part, les possibilités de figuration du langage verbal d'autre part. Selon cette tradition, s'il y a là certes à distinguer deux codes distincts et deux modes différents de représentation ou d'appréhension du monde, les ressources et les ressorts rhétoriques de l'activité discursive sont tels que la frontière entre le système des signes visuels et le système des signes verbaux, entre le visible et le lisible peut presque aisément se trouver franchie. Et ce que montre une sculpture, ce qu'une peinture expose sous les yeux, ce qu'une tapisserie qui déroule ses motifs propose au regard, peut se traduire dans l'ordre du discours pour ainsi dire sans reste ni perte. La relation transsémiotique est heureuse, la translation du sens à travers le passage d'un système à un autre est loin en tout cas de buter sur l'impossibilité d'un transcodage que Malraux semble rencontrer

¹ A. Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, collection « Idées/arts », 1965, p.239.

² J. Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 11.

ou postuler d'une manière si radicale.

Que le visible puisse se trouver transféré et transposé sans perte ni reste significatifs dans le lisible, c'est ce que montre notamment la technique de l'ekphrasis. Ce terme, qui vient du grec, renvoie à la description d'une œuvre d'art (qu'il s'agisse de peinture ou de sculpture, d'un motif architectural ou d'une tapisserie, d'une pièce d'orfèvrerie ou même d'un bouclier ouvragé) et, dans le vocabulaire rhétorique, aux ressources mimétiques et figurales d'une prose-spectacle qui vise à susciter à la fois admiration et jubilation chez le lecteur.

Il faut rappeler que l'ekphrasis était d'abord et est demeurée longtemps une pratique scolaire. Dans les écoles, l'ekphrasis s'érigait même au rang d'exercice rhétorique par excellence: il s'agissait d'écrire à partir d'un objet offert au regard, au plaisir des yeux, d'être capable de présenter cet objet à un lecteur qui, lui, ne l'avait pas sous les yeux ou ne l'avait même jamais vu, de telle sorte qu'il ait le sentiment de l'avoir pourtant effectivement et complètement sous les yeux, et qu'il en éprouve à son tour du plaisir. Ce passage du visuel au verbal était en ce sens déjà un exercice de traduction, comme geste de translation, de transposition et de transmission, comme recherche d'une « équivalence sans identité »³ par quoi Paul Ricoeur définit l'opération de traduction, et, d'une certaine manière, apprendre à écrire, c'était aussi dès le départ apprendre à traduire en mots ce qui relevait d'une appréhension sensible.

Dans l'antiquité, l'exercice rhétorique de l'ekphrasis est cependant aussi un lieu et un moment éminemment littéraires : petit exploit de langage ou prouesse verbale, l'ekphrasis se déploie dans l'épopée à l'occasion d'une suspension de la dynamique narrative, à la faveur de ce qu'on pourrait appeler des iconostases du récit, ou des arrêts sur image. On songe au chant XVIII de *L'Iliade* où Homère interrompt le récit pour décrire le bouclier d'Achille ou au chant VIII de *L'Enéide* où Virgile décrit celui d'Enée. Homère et Virgile ont ainsi inauguré dans l'univers du récit une tentative pour donner à voir tout en donnant à entendre. On peut les considérer, dans l'histoire de la littérature occidentale, comme les premiers passeurs à avoir franchi la frontière qui sépare le visible du lisible et les arts visuels de l'activité littéraire.

Cette tentation du passage des frontières entre les arts visuels, qui sont par définition des arts muets, et les arts de la parole, en poésie ou en prose, de même que les tentatives pour franchir les distances qui les séparent n'ont en réalité jamais cessé depuis les origines mêmes de l'activité littéraire.

Ce n'est nulle part plus sensible et plus évident que dans cet échange ininterrompu que l'écriture entretient avec cet autre de la littérature qu'est la peinture et dont elle se voudrait l'hôte privilégié. J'emploie ce terme d'hôte à dessein et en

3 P. Ricoeur, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 40.

l'empruntant à l'ouvrage que Paul Ricoeur a consacré à une réflexion qui porte non sur la technique mais sur le sens même du geste de la traduction. Il comprend ce geste comme témoignant d'une « hospitalité langagière », « où le plaisir d'habiter la langue de l'autre est compensé par le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger »⁴.

Le désir d'une hospitalité réciproque et la quête d'un échange entre ces deux systèmes de signes pourtant si étrangers l'un à l'autre que sont la peinture et l'écriture se sont exprimés dans des formules qui trahissent parfois jusqu'à la nostalgie d'une origine commune: on peut penser à la manière dont Aragon, qui a consacré un livre à Matisse, aimait à rappeler qu'un seul et même mot signifiait écrire et peindre dans l'ancienne Egypte ou encore à cette lettre de *La Tentation de l'Occident* où Malraux fait dire à Ling que les « caractères idéographiques » ont empêché les Chinois de « séparer les idées [...] d'une sensibilité plastique, qui pour [eux] s'attache toujours à elles », et rappelle que, pour un Chinois, « l'oiseau peint est un signe particulier de l'oiseau, propriété de ceux qui le comprennent et du peintre, comme le caractère 'oiseau' en est le signe public »⁵. Ainsi se trouve posés, entre écriture et peinture, par deux écrivains occidentaux qui ont partagé pour cette dernière une même fascination, sinon les termes d'une totale communion, au moins l'idée et le désir d'une source et d'une visée communes dont ils pensent trouver les traces originelles dans d'autres civilisations.

« L'hospitalité langagière » dont parle Paul Ricoeur et dont je filerais volontiers la métaphore s'est elle exprimée surtout par la manière dont la littérature s'efforce d'habiter l'espace pictural ou d'en accueillir les signes dans sa propre demeure. On pourrait multiplier les exemples, je n'en évoquerai que deux. Dans *A Rebours*, Huysmans accueille dans la demeure de son personnage, à la fois bibliothèque et musée, les tableaux hallucinés d'Odilon Redon ou l'*Apparition* de Gustave Moreau dont il réalise l'ekphrasis, en prenant des Esseintes comme centre de perspective et comme foyer optique. Dans *La Modification*, Michel Butor conduit pour sa part une sorte de visite guidée des tableaux du Musée du Louvre et il déroule dans *L'Emploi du temps* les motifs de tapisseries d'inspiration mythologique. Il vaut la peine de remarquer ici que l'évocation de ces toiles ou la description de ces tapisseries ne délivrent pas alors seulement ce qui apparaît à l'écrivain comme leur intention sémantique, mais qu'elles mettent aussi en abyme une part décisive de sa propre intention d'auteur dans la conduite du récit qu'il interrompt pour ce faire. La disposition d'accueil à l'égard de l'hôte aboutit de la sorte non seulement à un échange de signes entre littérature et peinture, mais à un entrelacement intime des

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ A. Malraux, *La Tentation de l'Occident*, in *Œuvres complètes*, volume I, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 89-90.

intentions sémantiques respectives de l'écrivain et du peintre, que Michel Butor définit comme « frontaliers ».

Il est une autre manière pour l'écrivain, moins oblique ou plus immédiate, de témoigner de cette « hospitalité langagière » dont parle Ricoeur: je songe ici au genre littéraire des Salons. Il a été pour ainsi dire véritablement inauguré par Diderot à l'occasion du Salon de 1759. Répondant aux sollicitations de Grimm, il lui écrit, avec une foi affirmée au départ dans les vertus de l'ekphrasis telle qu'héritée de la poésie descriptive de l'antiquité: « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle, qu'avec un peu d'imagination et de goût, on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile »⁶. Dans ce genre des Salons, se sont illustrés au XIXe Baudelaire ou Zola, dont se réclame et se démarque tout à la fois ce même Huysmans que j'évoquais à l'instant.

Les descriptions de tableaux que ces romanciers ou poètes proposent et exposent dans le genre littéraire des Salons seraient évidemment à distinguer de celles que pourrait conduire un historien de l'art. Car, si l'activité descriptive ou les ressources rhétoriques de l'ekphrasis sont adoptées par les uns aussi bien que par les autres, il s'agit là toutefois de deux pratiques bien différentes. Au moins parce que, comme le dit Michael Riffaterre, « énoncé pour l'historien, et le critique d'art, l'ekphrasis reste énonciation pour l'écrivain »⁷. Que se réserve pour ce dernier la place d'une inflexion subjective et la revendication d'une réception singulière, c'est ce que signifie aussi Michel Leiris lorsqu'il consacre un essai à l'œuvre picturale de Francis Bacon : « Saisir, non ce que disent à l'historien d'art, mais ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon »⁸.

Dans toutes les pratiques, dans tous les exemples et pour tous les écrivains qui se risquent aux frontières et que je viens d'évoquer, lorsque la parole se mesure aux arts muets et se met à leur épreuve, la relation transesthétique reste cependant heureuse et le passage transsémiotique est relativement aisé, dans le geste d'une hospitalité réussie.

C'est la possibilité même d'une « hospitalité langagière » à l'égard des arts muets que Malraux vient pour sa part battre en brèche, mettre en cause et remettre en question en affirmant d'une manière si radicale que « ce que nous disent » un tableau de Rembrandt ou une toile de Cézanne, ne saurait trouver d'équivalence que dans le langage même des formes et qu'il n'y a pas de traduction possible par le langage verbal sans trahison fondamentale.

Ce qu'il faut sans doute comprendre d'abord, c'est que Malraux débusque et

⁶ Cité par J. Starobinski, *op.cit.*, p. 14.

⁷ M. Riffaterre, « L'illusion de l'ekphrasis », in *La Pensée de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 221.

⁸ M. Leiris, *Au verso des images*, « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon », Paris, Fata Morgana, 1980, p. 9.

dénonce ainsi le présupposé sur lequel se fonde tout discours tenu sur les arts visuels et qui prétend les traduire en mots chez ceux qui en sont les spécialistes déclarés, les amateurs éclairés ou les spectateurs éloquents. Ce présupposé, c'est qu'il y aurait dans ces arts muets non seulement une intention sémantique, non seulement, comme le dit le poète Yves Bonnefoy à propos du peintre Morandi, quelque chose qui « préserv[e] [...] la place de la parole »⁹, mais un discours présent en creux, une sorte de texte sous-jacent; sinon à proprement parler un message, au moins un noyau verbalisable que le peintre ou le sculpteur adresserait ou proposerait aux spectateurs de leurs oeuvres à travers un système de signes plastiques. Ce que dénonce donc Malraux, c'est qu'avec pareil impensé, l'historien de l'art, le critique d'art ou l'écrivain amateur d'art n'a en réalité jamais vu les tableaux qu'il décrit pourtant et dont il prétend livrer le sens, mais les a seulement et toujours déjà lus. Leur regard est alors en effet un regard toujours déjà informé et orienté par le logos qui structure jusqu'à l'appréhension sensible des signes visuels. De sorte que les images que ces spectateurs croient regarder sont en fait moins vues que déchiffrées comme un texte et lues au travers de la description linguistique qu'ils en réalisent dans le temps même où ils les contemplent. A leurs yeux, et comme le dit le sémiologue des images qu'est Louis Marin : « un tableau est [...] un discours de peinture dont [...] l'intelligibilité et la beauté sont mesurées à ce qu'il veut dire et à la façon dont cette intention de parole est lisible dans la représentation »; « les images des choses (en peinture) sont déjà les noms des choses (en langage), parce qu'une description nominale des choses est déjà inscrite dans l'image »¹⁰. Selon ce type de perspective, où la peinture est elle-même un discours, où l'image d'une chose est déjà le nom de cette chose, et où le spectateur est en réalité par conséquent déjà un lecteur, il n'y a donc finalement pas de véritable solution de continuité entre le visible et le lisible, et aucune raison de douter de la possibilité d'un transcodage ou d'une traductibilité du langage de l'art.

Malraux sort de la sphère logocentrique et s'érige contre ce présupposé ou cet impensé, en déclarant qu'un discours sur *La Ronde de nuit* ou *La Montagne Sainte-Victoire* ne saurait prétendre traduire ces tableaux sans trahir en même temps et du même coup leur picturalité même. Et l'on comprend que ce qu'il cherche à préserver pour sa part, en se mettant à l'écoute de ce qu'il appelle *Les Voix du silence*, ce n'est pas la place de la parole, c'est celle de la peinture elle-même, au-delà ou en dépit de tout ce qu'elle serait censée représenter.

L'on peut reconnaître, en fait, dans ce désir de faire advenir la peinture là où il n'y avait jamais qu'une image éloquente, pour ainsi dire déjà prédisposée à un

⁹ Y. Bonnefoy, « A l'horizon de Morandi », in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 123.

¹⁰ L. Marin, *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 36.

discours, une affiliation de Malraux à ce qui caractérise la modernité : en littérature, depuis Flaubert et Mallarmé, en peinture, depuis Manet et Cézanne précisément. Trois traits pourraient permettre d'en définir rapidement les principes : d'abord une rupture fondamentale avec l'idée selon laquelle le langage de l'art serait mimétique, ensuite une relative indifférence à son sujet, enfin une valorisation de sa matérialité sémiotique.

Rendre ce que nous dit un tableau, aux yeux de Malraux, ne saurait donc consister à le regarder comme une image et à en déterminer le sujet, à prétendre en arraisonner les effets de sens dans la formule d'une ekphrasis ou dans l'ordre d'un discours. Il n'est que de voir d'ailleurs la manière dont Malraux n'évoque les toiles qui selon lui inaugurent l'art moderne que pour ruiner l'illusion mimétique et pour les énucléer même de leur noyau verbalisable. On pourrait prendre comme exemple de cet effort pour ramener le signe pictural à sa seule picturalité la séquence consacrée à Manet dans *Le Musée Imaginaire*, où elle se trouve accompagnée par des reproductions photographiques. La séquence s'ouvre ainsi: « Manet passe de ses premières toiles romantiques à *Olympia*, au *Portrait de Clémenceau*, au petit *Bar des Folies-Bergère* ». Par la suite, Malraux, loin de proposer un équivalent descriptif ou discursif qui s'échangerait contre les tableaux, comme une traduction contre l'original, procède au contraire par opérations successives de soustraction du sens: « *L'exécution de Maximilien* de Manet, c'est le *Trois Mai* de Goya, moins ce que ce tableau signifie. *Olympia* est la *Maya nue* ». De sorte que ne subsiste plus en fin de séquence que la pure matérialité sémiotique du signe pictural à travers quelques taches de couleur: « Le vert du *Balcon*, la tache rose du peignoir d'*Olympia*, la tache framboise derrière le corsage noir du petit *Bar des Folies-Bergère* ». Car, comme il le dit pour conclure : « Le peignoir rose d'*Olympia*, le balcon framboise du petit *Bar*, l'étoffe bleue du *Déjeuner sur l'herbe*, sont manifestement des taches de couleur, dont la matière est une matière picturale, non une matière représentée »¹¹.

Notons ici que la prunelle de chat de Malraux atomise la surface picturale et se focalise à chaque fois sur un détail jusqu'au point où ce détail n'est plus iconique, ne fait plus image. Ce détail finit en réalité par ne plus rien imiter ni représenter : ni un peignoir, ni un balcon, ni une étoffe. Il finit par faire seulement tache et par ne plus rien donner à voir que la matière picturale posée sur la toile : rose, framboise ou bleue. Malraux, en conduisant sa propre parole jusqu'au bord extrême de ce qu'il appelle *Les Voix du silence*, cherche à manifester ainsi que, ne représentant plus rien, n'ayant plus de référent dans la réalité non picturale, étant à lui-même son propre

¹¹ *Le Musée Imaginaire*, op. cit., p. 39-48.

réfèrent, replié sur lui-même, le signe peint ne renvoie plus à rien d'autre qu'à la peinture.

Cet oeil qui s'efforce de se mettre à l'écoute des *Voix du silence*, pour confondre les titres respectifs des textes de Malraux et de Claudel consacrés aux arts visuels, jusqu'au moment où advient un pur « événement de peinture », où le signe pictural n'est plus éloquent, mais au contraire rendu à son mutisme et à son opacité, c'est aussi celui de Proust par exemple devant la « précieuse matière du tout petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delf* de Vermeer, « si bien peint qu'il [est], si on le regard[e] seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise, d'une beauté qui se suffi[t] à elle-même »¹².

On mesure en tout cas à travers ces exemples une autre manière de voir la peinture et de tenter de rendre ce qu'elle nous dit, une rupture fondamentale avec la jubilation que visait à susciter l'ekphrasis et qui s'obtenait à proportion de la fidélité supposée et de la transivité visée de la traduction verbale du visible. La jubilation vient ici de la manière dont s'isole un détail comme un signe purement et absolument réflexif, qui ne comble que la peinture, parce que le signe pictural est alors obstinément rabattu sur sa seule matérialité sémiotique et parler d'un tableau semble devoir revenir seulement, dans une extrême réserve du « discours », à orienter le regard et à le focaliser sur quelques purs « événements de peinture ».

Il est un deuxième présupposé contre lequel s'érige Malraux et qui regarde cette fois plus spécialement les historiens de l'art. Il faut relever ici que, si Malraux n'emploie pas comme Michel Leiris la première personne du singulier (« ce que me disent... ») dans la revendication d'une translation et d'une réception subjectives, mais celle du pluriel (« ce que nous disent »), il n'emploie pas non plus l'imparfait, alors même qu'il évoque des oeuvres issues d'un passé parfois très lointain. Dans *Les Voix du silence*, Malraux ne répond en effet nullement aux aspirations objectivistes des historiens de l'art, que rejoint aussi un Marc Fumaroli dans *L'Ecole du silence*, lorsqu'il cherche « à retrouver l'intelligence que les contemporains eux-mêmes pouvaient avoir des représentations qui leur étaient destinées »¹³.

La démarche des historiens de l'art ou d'un rhétoricien comme Marc Fumaroli repose d'abord sur une « présomption d'intentionnalité »¹⁴ : lorsqu'ils regardent un tableau ou une sculpture, ils présument que leurs auteurs ont voulu transmettre quelque chose (pour ne pas dire un « message ») à leurs destinataires. Pour mettre à jour ce sens d'auteur, ils s'efforcent alors de réancrer les oeuvres qu'ils décrivent et déchiffrent dans le contexte de leur production et de leur réception originelles.

¹² Cité par D. Arasse, *Le Détail*, Paris, Flammarion, 1996, p. 240-241.

¹³ M. Fumaroli, *L'Ecole du silence*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », p. 7.

¹⁴ Expression d'A. Compagnon, in *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, coll. « La couleur des idées », p. 98.

Malraux, pour sa part, n'entend pas chercher à retrouver ce que voulaient dire les auteurs des différentes oeuvres qu'il évoque; ni ce qu'elles ont pu dire aux spectateurs aux temps historiques et dans les espaces socio-culturels où elles ont été produites. Dans l'emploi du pronom pluriel (« nous ») et du présent du verbe « dire », il faut mesurer une rupture fondamentale avec ce type d'entreprise et reconnaître l'idée à laquelle Malraux donne le nom de « métamorphose ». L'objet des *Voix du silence* ou de *La Métamorphose des dieux*, c'est en effet la manière dont ce qui était une Madone pour son auteur et aux yeux de ses premiers destinataires est, pour un spectateur du XXe siècle, devenu surface de couleurs en un certain ordre assemblées; c'est la manière dont un crucifix qu'on priait au Moyen-Age dans un cloître comme Moissac s'est transformé en ordre de volumes sous le regard de celui qui le contemple dans un Occident déchristianisé. Autrement dit, Malraux écrivain d'art n'applique pas les oeuvres qu'il élit au contexte de leur production et de leur réception originelles, mais à leur réception ultérieure, avec toutes les disjonctions possibles alors entre sens d'auteur et sens de spectateur. A proportion bien sûr des possibilités qu'elles recèlent, dans leur facture même, de s'ouvrir et de s'offrir à cette perception différée, de nature d'abord esthétique, Malraux s'attache ainsi à arracher les oeuvres à leur ancrage géographique et historique, à soustraire par exemple la représentation peinte ou sculptée d'un dieu ou d'une Vierge à la vie religieuse de son époque, pour qu'elle ne soit plus que tableau ou sculpture. Bref, il entreprend non pas d'inscrire ces oeuvres dans leur contexte d'origine (comme le ferait un historien de l'art), mais à l'inverse de les décontextualiser, de les dépragmatiser et de leur faire connaître ainsi entre elles des relations souvent inédites ou imprévisibles (celles qui ont irrité les spécialistes, adeptes d'une reconstitution et d'une restitution fidèles).

Ces relations et ces interactions nouvelles, les oeuvres de tous les temps et de tous les lieux les entretiennent dans ce Musée sans murs qu'est Le Musée Imaginaire. Ce lieu mental d'une réception différée montre que ce sont précisément les distances temporelles ou spatiales éloignant leurs récepteurs du contexte de la production et de la réception premières des œuvres qui offrent à ces dernières la chance de libérer cette force du signe par laquelle se définit selon Malraux le langage propre de l'art, où le sens est si bien lové dans le pli du signe qui l'enveloppe qu'il ne se laisse peut-être plus en effet arraisonner par aucun équivalent langagier.

Sauf peut-être à en passer par une musicalisation de l'écrit sur l'art. Pour finir, il faut en effet noter que la phrase de Malraux, que j'ai prise comme point de départ, saisit non pas le langage verbal comme paradigme de l'échange et de la communication esthétiques quand il s'agit des arts visuels, mais le langage musical. Parce que, Malraux le souligne lui-même, la peinture n'est jamais que langage des formes; parce que, pour parler avec Borgès, « les formes ont leur vertu en elles-mêmes et non dans un 'contenu conjectural' [...] », et parce qu'en dernière

analyse et comme par voie de conséquence « tous les arts aspirent à la condition de la musique, qui n'est que forme »¹⁵.

Et ce n'est certes pas un hasard si la musique est à la fois le premier et le dernier mot du *Musée Imaginaire*, où Malraux expose la vie nouvelle qu'offre aux oeuvres de l'art pictural et plastique leur translation jusqu'à nous selon le processus de la métamorphose : *Le Musée Imaginaire* est dédié à une femme qui jouait du piano pendant que Malraux écrivait, et, une fois l'édifice monté, il s'achève dans la célébration d'un « chant où les esthétiques, les rêves et même les religions, ne sont plus que les livrets d'une inépuisable musique »¹⁶.

Pour donner à entendre ce qu'il appelle *Les Voix du silence*, Malraux cherche moins en effet à en proposer une traduction verbale ou à en offrir une illustration fidèle qu'il ne musicalise son propre texte, devenu partition sonore et visuelle tout à la fois, dans le détail de son phrasé comme dans sa composition d'ensemble. Je terminerai en citant un peu longuement l'extrait d'un article où Maurice Blanchot s'efforce de rendre compte d'un écrit sur les arts muets qui ne saurait se réduire ni à l'ordre d'un récit, ni à celui d'un discours, et qui se développe avec la conscience de ce qu'il ne pourra jamais traduire, mais qu'il se donne seulement pour mission d'indiquer : « Les pensées, bien qu'elles tendent, selon leurs exigences propres, à une vue importante et générale de l'art, dans leur dialogue aventuré avec les oeuvres, avec les images qu'elles accompagnent, réussissent, sans perdre leur valeur explicative, à s'éclairer d'une lumière qui n'est pas purement intellectuelle, à glisser vers je ne sais quoi de plus ouvert que leur sens, à réaliser, pour elles-mêmes - et pour nous qui sommes destinés à les comprendre - une expérience qui imite celle de l'art, plutôt qu'elle n'en rend compte. Ainsi les idées deviennent-elles des thèmes, des motifs, et leur développement peu cohérent, dont on se plaint, exprime, au contraire, leur ordre le plus vrai, qui est de se constituer, de s'éprouver au contact de l'histoire par un mouvement dont la vivacité, le vagabondage apparent nous rendent sensibles la succession historique des oeuvres et leur présence simultanée dans le Musée »¹⁷.

¹⁵ J-L Borges, « La muraille et les livres », in *Enquêtes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 15.

¹⁶ *Le Musée Imaginaire, op.cit.*, p. 239.

¹⁷ M. Blanchot, « Le Musée, l'Art et le Temps », in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 22.

Qu Qiubai (1899-1935) et la traduction de la modernité

Florent VILLARD

Maître de Conférence

Chercheur

Institut des Langues et Cultures Slaves et Asiatiques

Université Jean Moulin Lyon 3

【摘要】

翻譯之思考涉及兩種文化、語言、文本、單字之間的連結與差異。瞿秋白對翻譯的想法如何受制於所處的歷史情境與意識型態想像？對於中國與西方現代性之間的文化差異，他又提出了怎樣的時代觀點？對於中國三十年代語言紛雜的情況，為何認為動搖了翻譯裡所謂的主客關係？又為什麼認為他當代的中國作家之譯作是語言古今沓疊的現象，而他自己又如何解決時間差異，並認為在某個中國地方語言的框架裡，可能逐漸產生一種完全不帶文化傳統痕跡與作家特質的現代語言？

【Abstract】

Questioning translation involves thinking and complexifying the links and the differences between two cultures, two languages, two texts, two words, etc. To what extent are Qu Qiubai's ideas on translation determined by his historical situation and his ideological imaginary? What are his views, in a temporal perspective, on the cultural differences between his Chinese location and "Western modernity"? In what regard does the way he represents and criticizes China's linguistic heterogeneity in 1930 upset the reassuring relationship between a "host-language" and a "guest-language"? Why does he consider translation - as produced by the Chinese writers of his time - as the interference of a contemporary language in languages of the past? Finally how does Qu Qiubai settle the issue of temporal difference, as he views it, by setting translation within the framework of a Chinese vernacular language which would be becoming, contemporary and free of any trace of the cultural past and of the translator's writing?

【Keywords】

Qu Qiubai, Modern China, Translation, National language, Neologism

La langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font. C'est pourquoi si, au sens linguistique du mot, traduire, c'est faire passer ce qui est dit d'une langue dans une autre, comme tout le reste suit, le bon sens qui s'arrête à la langue est court.

Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire*

Henri Meschonnic considère la pratique de la traduction et les idées qui la régissent, c'est à dire la théorie, comme indissociables et conditionnées historiquement par nos conceptions du monde, de la société, de la culture, et, in fine, du langage.¹ Dès lors, il paraît inconcevable pour la traduction d'exister de manière autonome, de se constituer en discipline et en science comme le prétend parfois la traductologie. Cette intrication fondatrice entre une politique du traduire et une vision du monde et de la langue est à l'œuvre de façon très nette chez le traducteur prolifique que fut Qu Qiubai 瞿秋白, traducteur d'œuvres de fictions mais aussi et surtout d'écrits théoriques et politiques.²

Leader historique du jeune Parti Communiste Chinois dans les années vingt, Qu Qiubai se construit intellectuellement et idéologiquement à Pékin pendant la période d'effervescence culturelle et politique de la fin des années dix, puis ensuite à Moscou en tant que correspondant du journal *Chenbao* 晨报 et comme interprète officiel de la délégation chinoise du PCC lors du IV^e Congrès de la III^e Internationale Communiste. Devenu un théoricien politique majeur du Parti pendant toute la décennie des années vingt, il est « excommunié » en 1931 consécutivement aux échecs des stratégies insurrectionnelles du Parti, et renonce alors à ses activités directement politiques pour se consacrer à des questions culturelles, littéraires et « linguistiques ». Il devient ainsi le principal critique culturel de la gauche chinoise jusqu'à son exécution par les forces du Guomindang en 1935.³

Interroger la traduction, c'est penser et compliquer un rapport et une différence entre deux cultures, deux langues, deux textes, deux mots, etc. En quoi cette pensée de la traduction chez Qu Qiubai est-elle conditionnée par sa situation historique et son imaginaire idéologique ? Comment lit-il dans une perspective temporelle les différences culturelles entre sa position chinoise et une modernité occidentale ? En quoi sa représentation et sa critique l'hétérogénéité linguistique de la Chine en 1930

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.

² De Léon Tolstoï à Maxim Gorki en passant par Alexander Pouchkine, Georgi Plekhanov, Karl Marx et Freidrich Engels, Paul Lafargue, etc, voir notamment la collection qui réunit une partie de ses traductions : *Qu Qiubai yiywenji* 瞿秋白译文集 [Traductions de Qu Qiubai], 1-2, Nanjing, Yilin chubanshe, 1999.

³ Sur la vie de Qu Qiubai, voir notamment Paul G. Pickowicz, *Marxist Literary Thought in China : The Influence of Ch'ü Ch'iu-pai*, Berkeley, University of California Press, 1981; Han Binsheng 韩斌生, *Wenren Qu Qiubai* 文人瞿秋白 [Qu Qiubai, homme de lettres], Beijing, Zhongyang wenxian chubanshe, 2000.

déstabilise la relation rassurante de la traduction entre une « langue source » et une « langue cible » ? Pourquoi se représente-t-il la traduction pratiquée par les écrivains chinois de l'époque comme l'immixtion d'une langue contemporaine dans des langues du passé ? Comment, enfin, Qu Qiubai résout-il cette différence supposée temporelle en se figurant la traduction dans une langue vernaculaire chinoise en devenir, contemporaine, vierge des traces du passé et de l'écriture du traducteur ?

Une perception temporelle de la différence

L'anthropologue Sud-américain Walter Dignolo, citant Enrique Dussel, commente ainsi le marxisme et la différence culturelle :

La contribution incontestable de Marx à l'analyse du fonctionnement de l'économie capitaliste ne doit pas être confondue avec l'aveuglement de Marx concernant la position de « l'autre » (el otro) et l'extériorité du système. Ce qui signifie que Marx, selon Dussel, ne pense qu'en termes de totalité (« le même » et « l'autre », à savoir la classe ouvrière) et est moins conscient de l'altérité, l'extériorité du système.⁴

Cette critique postcoloniale d'un marxisme totalisant négateur de la différence culturelle renvoie directement aux fondements épistémologiques de la pensée du marxiste Qu Qiubai. La mise en question d'une pensée de la totalité ne se réduit pas à affirmer la différence culturelle dans une logique essentialiste, et la critique d'un marxisme logé dans une épistémologie universaliste négatrice de la multiplicité des histoires et des formes culturelles qu'elles engendrent ne valide pas pour autant un discours culturaliste trop souvent proposé comme seule alternative à une conception totalisante du monde. Si Marx est aveugle à l'Autre, à son histoire, à son imaginaire culturel, à ses langages et à son univers sémiotique, c'est d'un point de vue eurocentré et en raison d'une méconnaissance de cet Autre. Qu Qiubai, lui aussi, pense en termes de totalité et est aveugle à toute « extériorité au système », mais il est néanmoins situé au sein même de l'espace socio-historique et culturel de cet Autre. Sa position culturelle, historique et linguistique le rend directement témoin de différences visibles telles que celles des formes artistiques et littéraires, des langues (grammaticales et lexicales), des systèmes d'écritures, mais aussi des différences de ce que Jean-Jacques Lecercle appelle une « conjoncture linguistique ». ⁵ La situation

⁴ « Marx's unquestionable contribution to the analysis of the functioning of capitalist economy should not be confused with Marx's sightless when it came to the location of « the other » (el otro) and the exteriority of the system. That is Marx, according to Dussel, only thinks in term of totality (« the same » and the « other » which is the working class) but is less aware of alterity, the exteriority of the system. », Walter D. Dignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 177.

⁵ Jean-Jacques Lecercle, *Une philosophie marxiste du langage*, Paris, PUF, Actuel Marx Confrontation, 2004, p. 187.

des langues en Chine étant très hétérogène dans les années trente tandis qu'en Europe des langues nationales vernaculaires imaginées comme homogènes étaient déjà constituées, souvent inventées et instituées en tant que constitutives du projet de construction des Etat-nations.

Ces différences entre l'Europe et la Chine sont considérées par Qu Qiubai comme des différences d'époque et, dans sa logique marxiste matérialiste, comme des différences d'état économique (de mode de production) des sociétés concernées. Dans sa représentation d'un monde unifié et sa vision d'une Histoire universelle téléologique, la différence entre la Chine et l'Europe est perçue par Qu comme temporelle. Il ne reconnaît pas de différences culturelles entre les espaces socio-historiques qui ne soient pas commensurables sur une échelle temporelle. Reprenant l'expression de Johannes Fabian, nous dirons que Qu Qiubai, conformément au discours dominant à l'époque parmi les intellectuels chinois occidentalistes de la génération du 4 mai, absorbe la spatialité dans la temporalité et dénie la contemporanéité de la Chine dans son rapport à l'Europe.⁶

Les idées de Qu Qiubai sur la langue et la culture sont imprégnées de cette épistémologie marxiste matérialiste. Il lit les changements dans le monde social et économique, mais aussi culturel et linguistique, à travers le prisme théorique de cette totalité marxiste. Son matérialisme historique l'amène à imaginer et accompagner un mouvement temporel de la société chinoise vers un nouveau moment historique, ce qu'il appelle la « société moderne » (现代社会) ou la « nouvelle société » (新社会).⁷ La représentation d'une Histoire linéaire telle que la conçoit Qu Qiubai se trouve contestée et compliquée par sa position chinoise, par le fait que le changement et le nouveau sont aussi envisagés comme la conséquence d'un mouvement spatial, géographique, de capitaux, d'hommes, de machines, d'armes, mais aussi d'idées, de textes et de discours de l'Europe vers la Chine. Il s'agit donc d'une histoire coloniale, histoire de l'impérialisme occidental que décrit Qu Qiubai lorsqu'il emploie le terme polémique de « culture européenne » (*ouhua wenyi* 欧化文艺) pour définir la « culture nouvelle du 4 mai » 1919.⁸ Son propre discours théorique - ses fondements épistémologiques, son vocabulaire - et les questionnements récurrents de Qu Qiubai sur cette question de l'eupéanisation témoignent aussi de la présence culturelle, matérielle et intellectuelle de l'Occident.

La critique de la dimension européenne de la « culture du 4 mai » et de la langue écrite chinoise en 1920 par ce dernier ne doit pas être considérée à tort

⁶ Johannes Fabian, *Time and the Other : How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.

⁷ Des mutations économiques, sociales et culturelles profondes et brutales interviennent en Chine, et plus spécifiquement dans les villes de la côte est chinoise, dans les années dix et vingt du XX^e siècle, âge d'or du premier capitalisme chinois comme le note Marie-Claire Bergère : les métropoles comme Shanghai, Tianjin ou encore Beijing changent rapidement, se modernisent ou s'occidentalisent, voir Marie-Claire Bergère, *L'Âge d'or de la bourgeoisie chinoise, 1911-1937*, Flammarion, 1986.

⁸ Qu Qiubai, « Ouhua wenyi » 欧化文艺 [Art et littérature eupéanisés] (1932), *Wenji* 1, 1985, pp. 491-497.

comme une critique de nature nationaliste culturelle. La situation de « modernité tardive » de la Chine, pour reprendre l'expression de Gregory Jusdanis à propos de la Grèce, a créé un décalage entre la majorité de la population chinoise et une petite élite imprégnée dans sa langue, ses thématiques et son imaginaire des formes culturelles de la modernité européenne.⁹ Pour Qu Qiubai les nouveaux intellectuels et écrivains de la génération du 4 mai produisent une littérature dont les formes linguistiques et esthétiques sont non-populaires et non-nationales. Une « grande muraille », dit-il en employant une image forte, sépare les « masses » de la culture progressiste du 4 mai. Cette critique d'un pouvoir - ou hégémonie - culturel monopolisé par des intellectuels occidentalisés qu'il faudrait investir et renverser en créant un culturel authentiquement populaire renvoie directement aux écrits de Gramsci qui, à la même époque, élabore sa réflexion sur le « national-populaire » en Italie.¹⁰

Hétérogénéité des langues

La représentation de la différence culturelle, et donc linguistique, comme temporelle a des implications profondes sur les idées de Qu Qiubai concernant la traduction, et sur son interprétation de la présence des formes syntaxiques et lexicales des langues européennes dans la(es) langue(s) écrite(s) chinoise(s). Dans ses écrits critiques, Qu Qiubai se loge en surplomb aussi bien des productions écrites (il prend ses exemples dans la presse, les œuvres de fictions, les documents administratifs, etc.) que des langues vernaculaires pour percevoir une diversité de « langues » qui ne seraient pas seulement juxtaposées les unes aux autres, mais aussi imbriquées les unes dans les autres. Il décrit ce que Jean-Jacques Lecercle nomme une « formation linguistique » à propos de l'anglais pour éviter le concept linguistique de langue :

⁹ Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

¹⁰ Voir dans Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Rome, Editori riuniti, 1996, p. 123, et aussi David Forgacs, Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *Antonio Gramsci: Selections from Cultural Writings*, London, Lawrence and Wishart, 1985. Liu Kang, dans *Aesthetics and Marxism: Chinese Aesthetic Marxists and their Western Contemporaries*, Durham, Duke University Press, 2000, discute cette relation entre Gramsci et Qu Qiubai. Il se demande à raison pourquoi l'approche théorique d'un auteur comme Qu Qiubai (et plus largement les théories culturelles du marxisme chinois) dont les réflexions sont très proches de celle d'Antonio Gramsci et qui interroge l'impérialisme culturel n'a jamais été traitée et prise au sérieux par les intellectuels des pays occidentaux qui se préoccupent des problématiques postcoloniales. Il croit trouver une réponse à cette question dans la division des savoirs et disciplines qui cantonnent les recherches sur le marxisme chinois aux domaines des aires culturelles et de la sinologie. C'est ainsi que les théories marxistes chinoises peuvent devenir des champs d'études mais ne sauraient être considérées comme des théories performatives, voir pp. 60-71.

Une formation linguistique est un ensemble plutôt chaotique de dialectes, voire de langues en formation, de dialectes sociaux ou de générations, de jargons et registres, d'argots et autres langues secrètes, de styles, individuels et de groupes, de genres de discours et autres jeux de langage. C'est cet ensemble instable et en état de variation continue, chaque composante ayant son rythme et sa temporalité propres, qu'on appelle par abstraction (inévitabile) et fétichisation (nullement innocente) l'anglais.¹¹

Qu Qiubai critique ce qu'il se représente comme une situation d'hétérogénéité et d'hybridité linguistique : Il cite les « dialectes » (方言), les « patois » (土话), les « langues communes régionales » (区域普通话), le Pékinois, le Shanghaien, le Cantonais, mais aussi, au-dessus de ces langues locales, le mandarin (官话) devenu la nouvelle « langue nationale » (国语) inventée par un comité d'intellectuels en 1913, et enfin le développement progressif d'une « langue commune de l'ensemble du pays » (全国的普通话). Qu note aussi qu'il existe plusieurs variétés de « langues écrites chinoises » (中国文) qui coexistent dans un même moment historique.¹² Cette hybridité linguistique, notamment concernant la langue écrite, est lue par l'auteur comme un mélange de différents éléments : traces de la profondeur temporelle du passé culturel chinois à travers les deux traditions écrites chinoises : chinois classique (文言) et la langue écrite vernaculaire (旧白话文), traces de la nouvelle langue écrite vernaculaire ou langue des écrivains modernistes de la période du 4 mai (新白话文), traces, dans tous ces styles, des langues européennes et japonaises et de la domination coloniale des cultures occidentales et japonaises à travers l'impact des traductions mais aussi des langues parlées vernaculaires contemporaines. L'auteur interprète ces instantanés d'écritures à travers des références à l'histoire culturelle et littéraire mais en évoquant aussi le contexte économique, social et politique moderne chinois en mentionnant, par exemple, la langue de la bourgeoisie compradore qu'il appelle le « style des boys de l'Occident ». Et s'il choisit de citer des exemples extraits d'articles de journaux d'une même journée, c'est pour insister sur la coexistence dans un même moment historique de différents styles de langues qui sont autant de traces d'époques différentes. Pour Qu Qiubai, ce sont les traces du passé qui s'entassent dans le présent.

¹¹ Lecercle, *Une philosophie marxiste du langage*, p. 196.

¹² 纯粹的古代式的汉文文言 (Le *wenyan* [langue écrite classique] pure des Han de style ancien) ; 用文言适合现代生活的时文文言 (Le *wenyan* [langue écrite classique] contemporain qui s'adapte à la vie moderne) ; 夹杂着文言的明清时代的旧式白话 (Le style ancien du *baihua* [langue vernaculaire] des dynasties Ming et Qing mélangé au *wenyan* [langue écrite classique]) ; 夹杂着文言的新式白话 (Le style nouveau du *baihua* [langue vernaculaire] mélangé au *wenyan* [langue écrite classique]), QU, « Zhongguowen he Zhongguohua de xianzhuang » 中国文和中国话的现状 [La situation actuelle de langue écrite et orale de Chine], *Wenji* 3, p. 279. Dans d'autres textes, l'auteur propose des définitions et des appellations différentes à ces styles ou langues écrites chinoises.

Sa critique est ainsi dirigée vers une hybridité diachronique, plutôt que synchronique et spatiale. Il affirme ainsi que la « langue écrite chinoise » est dans une situation intenable de « mélange d'une écriture du passé et d'une autre contemporaine » (一种古代和现代两种不同的文字混杂到不堪).¹³ Cette intertextualité diachronique lui fait dire que la langue littéraire des révolutionnaires du 4 mai est un mélange bâtard d'une langue contemporaine avec celle d'un passé qui ne passe pas. Il dit du *baihua* du 4 mai qu'il n'est « ni ancien, ni contemporain » (*bujinbugu* 不今不古). A plusieurs reprises, l'auteur compare la situation de la langue écrite chinoise à celle d'une langue européenne, le français ou l'anglais, qui serait mélangée avec du latin.¹⁴

Il critique l'alliance bâtarde entre les mots et les structures syntaxiques de la langue classique et ceux de la langue vernaculaire contemporaine. Le matérialisme historique, la primauté et l'historicité des langues orales sur l'écrit donnent sa teneur et ses contours au discours critique de Qu Qiubai : un phonocentrisme qui l'amène à considérer que la langue écrite n'a d'existence véritable qu'en tant qu'elle est une pure représentation de la langue parlée. Cette critique implique à nouveau l'idée fautive et illusoire de la possibilité d'une langue orale qui serait calquée à l'identique, reproduite sans différence, dans un code écrit purement phonétique.¹⁵ Cette approche mécaniste des relations entre l'écrit et l'oral chez Qu Qiubai correspond à ses conceptions matérialistes : puisque la langue parlée reflète directement le monde réel, l'écriture doit représenter de façon transparente la langue. En effet, aux yeux de Qu, la non-correspondance de ces langues écrites avec un vernaculaire, réalité orale, entraînent finalement un décalage historique et temporel. Les langues écrites chinoises, dites « non-phonétiques », sont pour Qu des vestiges de musées, elles se trouvent comme figées par l'encre sur le papier alors que le souffle de la voix des langues orales suit l'évolution des sociétés et se trouve toujours en synchronie avec le présent. Qu Qiubai, qui, pour parler de la langue, abuse de métaphores sur le vivant, opposant de manière récurrente ce qui vit et ce qui ne vit pas, ce qui a vécu et ce qui est mort, donne l'impression d'avoir sans cesse cette remarque d'Hegel sous les yeux : « Ce que trahit l'écriture elle-même dans son moment non phonétique, c'est la vie. Elle menace du même coup le souffle, l'esprit, l'histoire comme rapport à soi de l'esprit. Elle en est la fin, la finitude, la paralysie ». ¹⁶

L'hybridité de la langue pour Qu n'est pas l'immixtion des mots de la langue de l'autre, qu'elle soit européenne ou japonaise, mais les restes, vestiges et traces du

¹³ Qu, « Zhongguowen he Zhongguohua de xianzhuang », *Wenji* 3, p. 274.

¹⁴ Qu, « Dazhong wenyi de wenti » 大众文艺的问题 [La question de l'art et la littérature des masses] (1932), *Wenji* 3, p. 15 et « Ouhua wenyi » 欧化文艺, *Wenji* 1, p. 495.

¹⁵ Voir la critique du phonocentrisme par Jacques Derrida dans *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 et *Positions*, Paris, Minuit, 1972.

¹⁶ Cité dans Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 40.

passé littéraire, qui s'agglutinent dans la langue des textes du présent. Cette catégorisation stricte par Qu Qiubai de différents types de langues, styles ou registres est problématique dans ses principes car elle implique que le sujet d'énonciation ait conscience d'écrire dans un certain style. Cette segmentation tend à dire que les frontières entre les différents styles sont clairement délimitées. De fait, cette taxinomie ne prend pas en compte les aléas de l'écriture, l'aller-retour de l'écrivain d'un registre de langue à l'autre. De nos jours, la langue contemporaine chinoise ne cesse-t-elle pas d'être parsemée d'allusions classiques malgré le fait que plus personne n'écrive de littérature en *wenyan*? Comme le dit Dominique Maingeneau, un écrivain n'écrit jamais dans une langue neutre, hermétique aux autres langues, que ce soient celles du passé ou celles de l'étranger. Il se loge et construit un code non pas dans la langue mais plutôt, dans un « interlangue », terme qui sert ici à identifier « les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés d'une même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines ». ¹⁷ Qu semble attendre le moment où les « interlangues » disparaîtront, le moment où les vestiges linguistiques du passé auront été définitivement enfermés dans un musée de la langue et ne viendront plus perturber la marche de l'histoire, le temps où les variations de la langue auront disparu, où les multiplicités présentes à l'intérieur même de cette « langue chinoise » s'effaceront derrière l'unité d'un seul idiome, langue homogène et synchrone.

Traduire, mais dans quelle langue ?!

Ses commentaires critiques des traductions d'œuvres de fiction mais aussi de philosophie, d'économie, et de politique effectuées à la fin du XIXe siècle par des lettrés tels que Lin Shu 林树(1852-1924) ou Yan Fu 严复(1853-1921) mettent en relief la fonction politique qu'il assigne à la traduction, et le rôle des langues européennes et de ses mots dans la constitution d'une « langue commune en Chine ».

Dans une lettre écrite à Lu Xun 鲁迅 et publiée ensuite dans le *Wenxue yuebao* 文学月报 en 1932, Qu détaille ses idées sur ce que devrait être une bonne traduction en les confrontant notamment à celles, canoniques, de Yan Fu et Zhao Jingshen 赵景深 (1902-1985). ¹⁸ Il critique le célèbre triptyque de Yan Fu des trois qualités requises par une traduction : la fidélité au texte d'origine (信), la clarté pour communiquer les idées (达), l'élégance littéraire (雅), au regard des traductions du grand réformiste lui-même. Il conteste aussi avec virulence la formule de Zhao

¹⁷ Dominique Maingeneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 104 ; la notion d'interlangue fait écho à l'idée de Gilles Deleuze, empruntée à Proust, selon laquelle un grand écrivain est celui qui « taille dans sa langue une langue étrangère », *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 138.

¹⁸ Qu, « lun fanyi » 论翻译, *Wenji* 1, pp. 504-514 et « Zai lun fanyi » 在论翻译, *Wenji* 1, pp. 515-535.

Jingshen : « mieux vaut prendre quelques libertés [par rapport au texte d'origine] pour atteindre plus de fluidité » (宁错而务顺), et discute la remarque de Lu Xun qui dit « préférer plus de fidélité au prix d'un peu moins de fluidité » (宁信而不顺). Pourtant, ce qui agite Qu Qiubai à propos des traducteurs de la fin du XIX^e siècle tels que Yan Fu ou Lin Shu sont des problèmes qui débordent les questionnements théoriques classiques sur les équivalences et la fidélité au texte d'origine et engagent une réflexion sur des questions biopolitiques et idéologiques.

En commentant la traduction d'un passage de « La richesse des nations » d'Adam Smith par Yan Fu, l'auteur se livre à une déconstruction de la relation simpliste mise en jeu traditionnellement par la traduction entre une « langue source » et une « langue cible ». Critiquant le travail de Yan Fu, il juxtapose dans son article une triple traduction du texte d'Adam Smith dans les différentes « langues écrites chinoises » : celle de Yan Fu en langue classique (严译), une autre en « langue contemporaine chinoise » (现在中国文) et enfin une traduction en « mi-classique, mi-vernaculaire » (半文不白). Ces exemples représentent autant de variétés de langues écrites disponibles et coexistantes à l'époque en Chine. Il n'est pas question ici d'une interrogation métalinguistique et ahistorique sur les différences de nature entre deux langues écrites prises dans leurs essences, le chinois classique et le chinois moderne, la discussion porte sur les dires de Qu Qiubai à propos de ces différentes langues ou styles dans toute leur singularité et sans nier leur historicité. Il est relativement évident que la représentation dans un même texte de ces différentes versions de langues écrites chinoises révèle l'instabilité, et l'anxiété que cette dernière représente pour l'auteur, d'une « langue (nationale) cible » clairement identifiée. Naoki Sakai, dans son travail sur la langue nationale au Japon, a démontré de façon magistrale le rôle de la représentation de deux langues co-figurées dans la traduction dans la constitution de l'imaginaire et du concept de « langue nationale », notant ainsi l'historicité, la relativité, et l'hétérogénéité de cette dernière notion. A travers l'exemple du Japon et des styles ou genres de langues écrites, il relève que l'effacement des différences internes aux dites langues nationales est une construction historique indispensable à l'invention de ces dernières :

Des différences conceptuelles peuvent être posées entre deux styles [...]. Ils peut y avoir des différences marquées entre deux genres, mais ce qui caractérise l'émergence de la langue nationale tient au fait que les différences génériques qui pourraient être représentées de façon cofigurées dans le régime de la traduction sont toutes subsumées sous la catégorie générale de langue nationale ; ces genres doivent alors être vus comme des espèces interne au genre de la langue japonaise. ¹⁹

¹⁹ « Conceptual differences can be posited between one style and another [...]. These differences can be marked between

Chez Qu Qiubai, cette mise en question de l'absence d'une langue nationale homogène, standard et clairement identifiée ne se fait pas sur le terrain ontologique mais historique. Alors que Naoki Sakai éclaire le rôle de la traduction dans le processus historique d'institutionnalisation des langues nationales, Qu Qiubai lit dans la multiplicité des « langues d'arrivées » chinoises une situation conjoncturelle. La multiplicité des styles de langues écrites, la pluralité des langues vernaculaires, l'absence d'une langue officielle et la non correspondance entre langue écrite et langue orale sont autant de disjonctions propres à la situation historique chinoise pour l'auteur. Elles seraient donc temporaires, le temps pour l'Histoire de créer une langue vernaculaire commune chinoise. Les critiques de l'hybridité de la langue chinoise et de son hétérogénéité, autant que les propositions pratiques et théoriques de Qu Qiubai concernant la langue, sont entièrement sous-tendues par son déterminisme historique créateur d'une langue commune chinoise, une langue du peuple, prolétaire et moderne : la langue urbaine des usines du capitalisme. Il critique pourtant vigoureusement la notion de « langue nationale » en tant que langue standard qui serait imposée par le pouvoir politique, mais il envisage, à terme, une nouvelle langue écrite dans une écriture chinoise alphabétique prenant pour base une « langue commune » (普通话) qu'il pense en voie de constitution grâce au développement d'une économie capitaliste moderne à l'échelle d'abord régionale puis nationale. Si Qu Qiubai imagine une langue vernaculaire commune, il ne considère pas qu'elle soit *déjà là*, elle est à *venir, en devenir (becoming)*. Son regard est tendu vers le moment où se créera, progressivement et naturellement, une seule langue chinoise, commune et homogène, le moment où la langue écrite ne sera plus qu'un pur reflet de la langue orale, qui, elle-même, sera la représentation directe et synchronisée de la société. Dans ses thèses sur le concept d'histoire, Walter Benjamin rappelle l'avertissement de Fustel de Coulanges qui recommande à l'historien « d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire » pour bien connaître une époque. Il est en effet difficile, lorsqu'on analyse les textes de Qu Qiubai, d'occulter la présence forte aujourd'hui d'une « langue nationale chinoise » - *putonghua* ou *guoyu* – non seulement en tant qu'objet linguistique mais aussi et

genres, but what characterizes the emergence of the national language is that generic differences that can be represented configurally in the regime of translation are all subsumed under the generality of the national language ; these genres have to be perceived as the species within the genus of the Japanese language. », Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity: On « Japan » and Cultural Nationalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 16. La question de la nature de la « langue cible » et de son caractère non homogène fait écho dans le contemporain théorique à la critique radicale opérée par Gilles Deleuze et Felix Guattari du courant orthodoxe de la linguistique affirmant une homogénéité des langues nationales, *Milles Plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, 1980, pp. 95-140. Nous dirions aujourd'hui avec Henri Meschonnic qu'une traduction n'est pas un rapport entre deux langues, source et cible, mais s'apparente plutôt à une relation entre des textes et des discours, ayant à voir avec des rythmes et une poétique, voir Meschonnic, *Poétique du traduire*, 1999.

surtout comme « institution imaginaire de la société ».²⁰ Il n'est dès lors pas aisé de se représenter une situation où, dans les années trente, les idées de « langue chinoise » ou « langue nationale » étaient loin d'être acquises.

A l'adresse du « lecteur chinois »

Le devenir d'une langue commune chinoise et la question de la traduction sont des problématiques que Qu Qiubai ne dissocie pas. La pratique de la traduction a pour lui une dimension directement politique. Elle participe à un projet de popularisation de la culture et, in fine, à la possibilité d'un renversement de l'hégémonie culturelle dominante. Introduire en Chine les idées révolutionnaires et faire connaître les littératures étrangères sont des rôles assignés aux traducteurs, mais la traduction doit aussi avoir pour fonction d'aider à la constitution de cette « langue commune chinoise », et notamment de faire « rentrer » les mots de la modernité et les « nouvelles formes de représentations » dans cette langue chinoise en devenir.²¹ Pour l'auteur, se demander dans quelle langue traduire conduit à s'interroger sur la langue d'accueil de la modernité ou de ce qu'il nomme la « culture internationale » (国际文化).

Qu Qiubai assène que la forme syntaxique et le vocabulaire de la « langue cible » d'une traduction ne doivent pas se faire dans la(es) langue(s) écrite(s) des intellectuels, mais dans celle, « langue commune », qui est en train de se constituer à partir des langues parlées des « masses » chinoises (群众): « Langues vernaculaires de la vie quotidienne », langues vivantes, que Qu Qiubai oppose aux langues écrites, qu'il dit mortes ou à moitié mortes, des élites intellectuelles. C'est pourtant dans ces langues écrites que s'institue à l'époque une littérature moderne chinoise et qu'est traduit et introduit en Chine le vocabulaire moderne – champ lexical nouveau de la politique, de la science, de la justice, des arts et de la littérature que Qu nomme « mots de la culture » (文化的字眼) – et dont a besoin la langue commune chinoise en devenir. Il faut, nous dit Qu Qiubai, créer de « nouveaux mots », de « nouvelles formes de représentations », de « nouveaux concepts » pour représenter les « nouveaux phénomènes », les « nouveaux objets », les « nouvelles classes sociales », bref la « nouvelle société » en gestation. Et si cette « nouvelle société » est pour lui déjà dans une Europe qu'il se représente comme étant à la pointe de l'Histoire, les mots et le langage pour dire cette société se trouvent dans les langues européennes.²² Les intellectuels chinois doivent ainsi tous se transformer

²⁰ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

²¹ Qu, « Zai lun fanyi », *Wenji* pp. 515-530

²² Qu, « Xin wenzi de Zhongguowen新文字的中国文(Sin-Zongod wenze gemin) » [La nouvelle écriture de la langue chinoise], *Wenji* 3, p. 282.

en Cangjie, du nom de l'inventeur mythique des caractères Han :

D'une façon générale, lorsqu'il s'agit de traduction ou même d'écrire ses propres textes de littérature, philosophie, politique, et c'est la même chose pour les gens ordinaires, si nous voulons représenter les nouvelles relations, les nouveaux phénomènes, les nouvelles choses et les nouvelles notions de la société chinoise, chacun doit alors se transformer en « Cangjie ». ²³

Qu Qiubai considère que « l'eupéanisation de la langue en Chine » est non seulement « possible », mais surtout « nécessaire » et « inévitable ». ²⁴ Mais, encore une fois, la « continentalisation sémantique » ²⁵ évoquée à travers le terme « eupéanisation » ne doit pas masquer son sens historiciste qui le fait se confondre avec l'idée de « modernisation ». Qu entend « moderniser » la langue lorsqu'il écrit « eupéaniser ». Traduire les œuvres de la littérature européenne, les textes d'économie politique d'Adam Smith, c'est faire rentrer la modernité en Chine, ses mots et son langage. Mais la représentation linguistique de cette modernité, notamment terminologique, est, à son entrée dans l'espace culturel chinois, médiatisée, kidnappée et traduite dans les langues écrites « mortes » ou « fantomatiques » des classes intellectuelles. Et Qu Qiubai envisage le passage d'une langue vernaculaire européenne, l'anglais d'Adam Smith, vers le chinois classique comme une disjonction temporelle.

Cette différence d'époque entre les langues contemporaines européennes et la langue écrite chinoise, hybridité diachronique, est intolérable à l'auteur car elle est aussi pour lui productrice d'une différence sémantique. Yan Fu ne pourrait pas traduire fidèlement Adam Smith en raison des limites intrinsèques à la nature même de la langue classique chinoise :

Yan Fu a profondément obscurci le sens du texte de Smith, le rendant difficile à comprendre pour le lecteur. [...] Le chinois classique traditionnel n'a pas les capacités pour réaliser une traduction vraiment « fidèle ». ²⁶

Qu Qiubai n'a jamais envisagé la question des équivalences en traduction en terme de différence culturelle ou comme glissement de sens provoqué par le passage

²³ « 一般地說起來，不但翻譯，就是自己的作品也是一樣，現在的文學家，哲學家，政論家，以及一切普通人，要想表現現在中國社會已經有的新的關係，新的現象，新的事物，新的觀念，就差不多人人都要做“倉頡”，Qu, « Lun fanyi », Wenji p. 508.

²⁴ Qu, « Guimen yiwai de zhanzheng » 鬼门关以外的战争 [La guerre à l'extérieur de la porte des fantômes] (1931), Wenji 3, p. 166.

²⁵ Philippe Pelletier, « La grande séparation à résorber : L'Orient et l'Occident vus par Elisée Reclus », Transtext(e)s-Transcultures: Trilingual Research Journal, numéro un, Lyon, 2006, p. 85.

²⁶ « 嚴又陵把斯密斯的意思弄得很模糊，使讀者看不清楚。[。] 古文的文言沒有可能實現真正的“信”的翻譯。 », Qu, « Zai lun fanyi », Wenji p. 528.

d'un signifiant à l'autre, la différence révélée par l'acte de traduction, celle qui modifie le sens, est pour lui toujours un symptôme de diachronie en tant qu'elle serait le résultat d'un défaut de contemporanéité du chinois classique. C'est en écrivant dans des langues contemporaines, donc vernaculaires, qu'il sera possible d'effacer la différence créée par l'acte de traduction et de parvenir à une équivalence de sens. Qu Qiubai affirme ainsi que « la traduction doit faire en sorte que le sens d'origine du texte soit rendu exactement au(x) lecteur(s) chinois » et, de cette façon, que « les concepts acquis par le(s) lecteur(s) chinois soient égaux à ceux que les lecteurs anglais, russes, japonais, allemands ou français auront retiré du texte d'origine ».²⁷

Cette remarque révèle l'illusion de la correspondance sémantique, de la possibilité d'une transparence du signifiant et ainsi d'une traduction qui ne soit pas aussi une transformation. Qu Qiubai se loge dans l'épistémologie totalisante du signe qui « procède de la séparation du 'contenu' (ou du sens) et de la 'forme' » en considérant que l'on peut faire voyager des concepts d'une langue à l'autre, de signifiant en signifiant, dans un rapport de totale équivalence. Laplantine et Nous qui essaient de penser une compréhension métisse de l'universalité critiquent cette idéologie du signe en tant que négatrice de « la pluralité des manières de signifier », ils affirment que « dans la logique du sens conçu comme sens interchangeable d'une langue à une autre, on ne peut penser l'historicité du langage et du sujet, et la question de l'éthique ne se pose même pas ».²⁸

Si Qu pense des concepts (概念) qui voyagent des « lecteurs chinois » aux « lecteurs anglais, russes, [etc.] », ne faut-il pas se demander ici qui sont les « lecteurs chinois » dont parle l'auteur ? Quelle est la langue des « lecteurs chinois » dans laquelle la traduction doit être réalisée ? Le « problème » de Qu Qiubai ne relève-t-il pas du fait que la langue idéale et abstraite de ses « lecteurs chinois » n'est pas la même que celle du traducteur, par exemple Yan Fu ? Comment ce dernier pourrait-il s'effacer derrière le texte ? Le « lecteur chinois » imaginé par Qu Qiubai est celui qui idéalement va, dans le futur, parler et lire dans une langue commune chinoise à la fois populaire et moderne. Il est une masse indistincte, linguistiquement encore dispersée, mais en voie de constitution. Il appartient à une communauté linguistique virtuelle dont la langue, majeure, homogène, abstraite, n'existe pas, tandis que le traducteur est un intellectuel chinois des années vingt, dont l'écriture, le style, le vocabulaire, les idées sur l'esthétique littéraire, la culture historique irradiant son propre texte. C'est cette localisation dans une histoire culturelle du traducteur et les traces de son historicité dans son texte qui entraîne une

²⁷ « 翻译应当把原文的本意, 完全正确地介绍给中国读者...使中国读者所得到的概念等于英俄日德法读者从原本得来的概念. », Qu, « Lun fanyi », Wenji 1, p. 509.

²⁸ François Laplantine, Alexis Nous, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p. 575.

différence problématique pour le théoricien marxiste. Cette différence entre le texte du traducteur et celui que Qu Qiubai désire adresser au « lecteur chinois » correspond à la distinction, notée par Meschonnic, entre l'historicité du discours et du texte et l'universalisme abstrait de la langue.²⁹ En pensant la traduction dans une langue abstraite et non pas dans le discours et l'écriture d'un sujet ayant sa propre historicité, Qu Qiubai voudrait croire à l'effacement du traducteur en tant qu'écrivain et en tant que sujet historique.

La question des néologismes

Les mots nouveaux ne cessent jamais d'apparaître dans une « langue » donnée. En postulant l'existence de frontières, instables et poreuses, intra- et extralinguistique, il est possible de dire qu'ils émergent à la fois de la multiplicité sociale et culturelle interne à une « formation linguistique » mais qu'ils viennent aussi de la traduction de mots issues d'autres langues. Cette réalité universelle du mouvement des langues et des mots ne doit néanmoins pas occulter la singularité de l'histoire culturelle chinoise moderne dans ce domaine. Un nombre très important de ce que Qu Qiubai appelle les « mots de la culture » (文化的字眼) se trouvent être des néologismes et traductions qui émanent directement ou indirectement, via le Japon, des langues européennes. C'est cette réalité historique qui amène Jean-François Billeter à préciser que « la plus grande partie des termes utilisés aujourd'hui en matière économique, sociale, politique, en philosophie et dans les sciences humaines sont des néologismes calqués sur des termes européens. ».³⁰ Dans *Translingual Practice*, Lydia Liu s'intéresse à cette question des néologismes et se penche sur le processus de traduction en insistant sur la réinvention des concepts lorsqu'ils arrivent dans un nouveau contexte culturel :

Les sens se trouvent moins "transformé" quand les concepts passent de la langue d'invité à la langue d'hôte qu'inventé à l'intérieur de l'environnement local de la langue d'hôte. Dès lors, la traduction n'est plus un événement neutre laissé à l'écart des luttes idéologiques et politiques.³¹

Qu Qiubai prend très au sérieux cette question des mots nouveaux. Son souci, politique et idéologique, l'amène à s'inquiéter de glissements de sens préjudiciable à

²⁹ Meschonnic, *Poétique du traduire*, p. 86.

³⁰ Jean-françois Billeter, *Chine trois fois muette*, Allia, 2000, p. 78. Voir aussi l'ouvrage de référence de Lydia H. Liu, *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China 1900-1937*, California, Stanford University Press, 1995, p. 26, qui propose une longue liste des mots chinois issues de la traduction.

³¹ « Meanings, therefore, are not so much « transformed » when concepts pass from the guest language to the host language as invented within the local environment of the latter. In that sense, translation is no longer a neutral event untouched by the contending interests of political and ideological struggles. », Lydia H. Liu, *Translingual Practice*, p. 26.

ce qui devrait être une représentation linguistique « scientifique » de la réalité. Le discours de Qu Qiubai autour de cette question des mots nouveaux se construit à partir d'oppositions binaires complémentaires entre d'une part le populaire et le « lettré », d'autre part la langue orale et la langue écrite. Les mots nouveaux issus ou intégrés jusque dans l'oralité des « masses » sont jugés positivement par l'auteur et considérés comme de véritables « création » (创造). Au contraire, Qu se sert du terme péjoratif *duzhuān* 杜撰, signifiant une pure invention dissociée de la réalité sociale, pour critiquer les mots nouveaux composés par certains écrivains, mélanges écrits de laboratoires entre les ressources terminologiques et culturelles classiques des élites intellectuelles chinoises et les textes en langues étrangères. Bien que le théoricien n'en fasse pas directement mention, il s'agit à l'évidence de distinctions de classes sociales appliquées à l'univers linguistique.³²

Dans un texte intitulé « la nouvelle écriture de la langue chinoise », il commente l'histoire des traductions chinoises du terme anglais « wage » depuis la fin du XIX^e siècle.³³ C'est d'abord uniquement en anglais sous une forme non traduite que la notion a été portée à la connaissance des économistes chinois. La première traduction est ensuite venue de Yan Fu qui, précise Qu Qiubai, a choisi un caractère ayant un sens plus ou moins équivalent dans le dictionnaire étymologique *Shuowen jiezi*. Il s'agissait du caractère 庸 *yong* qui, dans le *Shuowen* prenait le sens de « mise en œuvre », de « pratique » mais a ensuite aussi eu le sens d' « employer, utiliser », puis de « corvée » sous la dynastie Tang. Chez Yan Fu, le terme *yongqian* 庸钱 pouvait se traduire littéralement par « l'argent de son usage ».³⁴ Par la suite, un autre terme, néologisme du Japonais, a servi pour traduire « wage » : *pingyin* 凭银, le premier caractère ayant le sens de « se servir de », « s'appuyer sur » et le second traduisant « l'argent ». Enfin, Qu relève que des écrivains sont allés choisir des caractères dans le *Dictionnaire Kangxi* (康熙字典), pour inventer le terme *gongzi* 工资.³⁵ Qu juge insatisfaisante l'ensemble de ces traductions qui prennent pour références la langue écrite en caractères et naissent au sein de l'univers de classes intellectuelles dominantes qui « n'ont pas de contact avec les

³² Cette tendance à envisager une langue de classe se retrouve dans de nombreux textes de Qu Qiubai, elle fut vigoureusement critiquée par les divers commentateurs de son œuvre après 1949, notamment dans la préface de ses Œuvres éditées en 1954 : QU Qiubai, *Qu Qiubai wenji* 瞿秋白文集 [Œuvres de Qu Qiubai], 1-4, Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1954.

³³ QU, « Xin wenzi de Zhongguowen 新文字的中国文 (Sin-Zongod wenze gemin) » [La nouvelle écriture de la langue chinoise], *Wenji* 3, p. 301.

³⁴ Yan Fu emploie notamment le terme *yongqian* 庸钱 dans la phrase suivante de sa traduction d'Adam Smith : « 必有长年佃者之庸钱与牛马田畜之所食 » (the wages or maintenance of the labourers and labouring cattle employed in producing it), cité dans QU, « Zai lun fanyi », *Wenji* 1, p. 527 ; Il faut préciser aussi le caractère homophone de 庸 de graphie presque similaire 傭 *yong* qui a le sens de « vendre son travail », « se mettre au service de quelqu'un » en chinois classique ; le Mathews, dictionnaire chinois-anglais de référence édité en 1931, propose l'entrée *yongbao* 庸保 pour « employees », MATHEWS, *Chinese-English Dictionary*, Cambridge, Massachusetts, 1931.

³⁵ Grand dictionnaire comprenant 47,000 caractères compilés par ordre de l'Empereur Kangxi 康熙 (1662-1723) de la dynastie des Qing.

masses et inventent de nouveaux mots incapables de s'intégrer dans la langue vernaculaire en procédant à des assemblages chaotiques et désordonnés de caractères ». ³⁶ En guise de contre exemple de ces traductions de bureaux, Qu cite le cas d'une traduction de « wage » qui, dans les usines de Shanghai est devenu *gongtian* 工佃, transcription phonétique en Shanghaien du mot *gongqian* 工钱 (littéralement travail-argent). Cette traduction est correcte pour Qu non seulement parce qu'elle vient du monde ouvrier mais aussi parce que, née dans la langue vernaculaire, elle est capable de se populariser. ³⁷ *Gongtian* 工佃 ne serait ici plus qu'une transcription écrite de l'« image acoustique » /gongtian/, vu par l'auteur comme la représentation directe et synchronique d'un phénomène réel. De cette façon, il est possible d'aller plus loin en disant de manière absurde que Qu Qiubai apprécie le terme de *Gongtian* car il ne s'agirait alors plus véritablement d'une traduction : comme les ouvriers anglais du XIX^e siècle, ceux des usines de Shanghai ont un mot pour désigner leur statut de salariés. Que ces ouvriers de Shanghai soient désormais dans la même situation économique que celle décrite par Adam Smith au XVIII^e siècle dans la *Richesse des nations* signifie que la différence temporelle, hybridité diachronique critiquée par l'auteur, serait désormais compensée entre la Chine de 1930 et l'Angleterre d'Adam Smith. ³⁸ Au contraire, les lettrés chinois, tel que Yan Fu, en mobilisant leurs propres ressources culturelles, comme les restes du chinois classique ou les caractères, créent une langue que Qu considère comme hybride, entre deux époques, traversée par la modernité culturelle et linguistique des langues européennes et parsemée de mots, d'expressions et de syntaxes du chinois écrit, langue du passé pour Qu Qiubai. Cette héritage culturel et linguistique chinois crée une différence, sémantique et formel (les caractères), que Qu Qiubai voudrait combler. Il oppose un « monde réel » idéalisé, présent, celui des masses, et l'univers des élites intellectuelles. Bien que ces derniers soient les mieux placés pour introduire, à travers leur contact avec les textes, le langage de la modernité, ils sont victimes de leur condition historique et de la part d'héritage culturel chinois qui les obligent par exemple à faire usage de mots et de caractères issus du chinois classique pour traduire la terminologie moderne européenne. Si Qu ne cesse, à travers ses analyses, d'affirmer la dimension économique, social et, in fine, historique du langage, il s'en remet néanmoins toujours à l'utopie d'une rupture avec le passé et d'une brisure de la chaîne du discours indirect comme si il pouvait se constituer des mots et un langage ne drainant pas toujours avec lui les traces de ce

³⁶ « ...一些不顾群众的人,就随手乱抓一些汉字拼凑在一起,作为新的字眼,以至于不能够变成白话. », QU, « Xin wenzi de Zhongguowen », Wenji 3, p. 303.

³⁷ « 最後,忽然間在上海工廠裏發現了“工佃”、“工錢”這麼一個很不高雅,可是很簡單通俗的字眼. », 瞿秋白, “新文字的中國文(Sin-Zongod wenze gemin)”, 文集3, p. 301.

³⁸ Pour une étude approfondie du milieu ouvrier chinois de l'époque, voir Jean CHESNEAUX, *Le mouvement ouvrier chinois de 1919 à 1927*, Paris-La Haye, Mouton, 1962.

qui le précède. Cette « dérive métaphorique » est pourtant la principale caractéristique du langage comme l'écrit Gramsci :

Généralement, quand une nouvelle conception du monde succède à une autre conception, le langage précédent continue à être employé, mais justement métaphoriquement. C'est tout le langage qui est un continuel processus de métaphores, et l'histoire de la sémantique est un aspect de l'histoire de la culture : le langage est à la fois une chose vivante et un musée qui expose les fossiles de la vie et des civilisations.³⁹

Gramsci ajoute que cette dimension métaphorique du langage fait que les mots drainent des « idéologies » du passé sur des concepts contemporains. Il y a un décalage de temporalité entre la signification d'un mot à un moment historique donné et les images et métaphores du passé portées par le signifiant. Qu Qiubai entretient des rapports complexes et ambiguës avec cette historicité de la langue et de mots qui sont à la fois « un musée qui expose les fossiles de la vie et des civilisations » porteur des traces du passé et une « chose vivante » qui permet de dire le monde. La langue, et les mots qui la composent, n'existent pourtant pas dans un rapport de fusion avec les choses et le monde, c'est ainsi que « tout discours sur la réalité suppose toujours un arrachement à cette réalité, sans lequel il n'y a pas de discours »⁴⁰. Il existe un décalage, la différance de Derrida, entre l'écriture comme représentation du « réel » et ce même réel dans sa présence même. Cette différance engage le temps et le sens. Qu Qiubai envisage qu'elle se comble un jour.

Les thèses de Qu Qiubai affrontent le langage en tant qu'une trace du passé qui fut aussi celle d'une classe du passé. Cette trace contient tout les textes du passé culturel de la Chine et notamment l'héritage de la culture écrite mandarinale chinoise. La traduction s'effectue dans une langue qui a une histoire et il est impossible de renier cette histoire pour effectuer une traduction à partir d'un vide, à partir de ce que Mao Zedong appelait la « page blanche » pour parler de la Chine. Dans les textes qui accompagnent le projet de Qu de supprimer les caractères chinois, entreprise indispensable pour rompre la chaîne du discours indirect, revient souvent l'idée pleine d'ironie de la création d'un « musée des antiquités de la littérature chinoise »⁴¹. Il évoque notamment les textes de Yan Fu ou Liang Qichao en tant que vestiges du passé littéraire de la Chine susceptibles de finir dans un musée destiné aux futurs habitants d'une Chine moderne.⁴² Cette image du musée

³⁹ Cité dans LECERCLE, *Une philosophie marxiste du langage*, p.146.

⁴⁰ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Ellipses, Paris, 2001, p. 49.

⁴¹ Qu, « Zhongguo wenxue de guwu chenlieguan » 中国文学的古物陈列馆 [Le musée des antiquités de la littérature chinoise] (1931), *Wenji* 3, 251-256.

⁴² QU, « Zai lun fanyi », *Wenji* 1, p. 524.

révèle la volonté de l'auteur d'une rupture radicale avec les écritures du passé, d'une mise en patrimoine de ces textes pour les faire sortir de sa grande Histoire.

**Le
氣
et le sens du monde**

**Michaël de Saint-Cheron
Chercheur à Paris 3 – Sorbonne Nouvelle/CNRS**

【摘要】

從幾個中國文化裡重要的單字出發，如氣、理、陰、陽，以及這些字近半世紀以來的法文翻譯，我試圖呈現的是：漢學家確實為法文讀者譯介了最重要、卻也最不可譯的基本觀念。本文旨在提出從 P. François Houang 到馬爾羅(André Malraux)，法文譯者如何從「力量」與「直覺」去理解「氣」。我們將同時從詩、宗教與中國哲學引證，「氣」乃西方無法對等理解的觀念。

【Abstract】

I suggest a proposed rendering about the word Ch'i(Qi) according to the translation in french, since fifty years from autors like Dao To King from Guanzi, Wang Chong, the great philosopher Wang Fuzhi, even the high Korean confucianist T'oegye. Also, the reciprocal action between Ch'i and Li comes into sight. At the end of his life, André Malraux himself was very interesting about the idea of the Qu'i in the classical chinese painting as well the japanese one.

【keywords】

Li, Chi, Ying/Yang

Il est des mots dans chaque langue majeure que l'on ne traduit pas, car toute traduction entame et réduit considérablement leur portée, leur signification polysémique, leur mo(n)de.

Dans les langues sacrées, de tels mots ne sont pas rares, la liste serait même très longue. En sanskrit, nous avons les mots *OM*, *Linga* ou *Maya* ; En hébreu, le mot *Adam*, *Amen*, *Alleluia*, en grec l'*Alpha* et l'*Oméga*, en latin, *animus et anima*. Tous sont des vocables passés dans le langage universel, au moins en Occident, sans traduction. En Chine, le *qi* est de ces mots fondamentaux qui sont par essence intraduisibles, comme le *Yi Jing* ou le *Dao*, et évidemment le 陰 *Yin* et le 陽 *Yang*.

« Au plus fort de l'hiver, c'est le *qi* glacé qui l'emporte, et l'eau qui se fige en glace. Au printemps, le *qi* tiédit, et la glace fond en eau. La vie de l'homme entre Ciel et Terre est à l'origine de la glace : les *qi* yin et yang se coagulent en un être humain qui, arrivé à la fin de ses jours, meurt pour redevenir *qi* indifférencié. »

Ces paroles de Wang Chong (dynastie Han, 1^{er} s.) établissent la place du *qi* au regard de la métamorphose de l'eau en glace et de la glace en eau. Cette métaphore avec la vie de l'homme symbolise pour le penseur la signification par excellence du *qi*. Elle est de l'ordre de l'intraduisible comme nous le donne à comprendre tous les vrais sinologues et sinisants dignes de ce qualificatif, dont je ne suis malheureusement pas. L'une des raisons de cet intraduisible en est que la pensée chinoise ne discerne pas nettement ces deux ordres majeurs de l'intelligence spéculative et de la dialectique conceptuelle que sont la « matière » et l'« esprit », telles qu'ils ont cours en Occident.

Dire que le *qi* (*Ch'i*) est l'un des fondements de la pensée chinoise est à peine significatif. La traduction de cet idéogramme en langue française (comme en toute langue occidentale) est aléatoire et dépend du traducteur. Or, de sa compréhension dépend celle des textes capitaux de la pensée chinoise.

Il est des idéogrammes qui, à eux seuls, donnent un sens au monde. Il en est ainsi du *qi* comme de ces mots dont l'âme profonde excède toute traduction. Peut-on jamais traduire correctement un idéogramme en un mot d'une langue européenne ? Car un idéogramme est polysémique par nature, de par sa composition et les éléments qui constituent sa coalescence. Celui-ci porte l'âme du monde, sa souffrance et sa joie, mais d'abord son énigme primordiale. Le *qi* passe à travers la musique de la plus profonde âme de la Chine, tel le souffle des mondes.

Peut-on traduire l'intraduisible ? Telle est bien la question par excellence, qui passe d'une langue à l'autre – d'un être humain à l'autre. Le *qi* est de toute évidence le souffle même de l'Être – non pas au sens heideggérien de l'Être occidental – mais

dans sa signifiante confucéenne et taoïste. L'essence de l'Être que dit le *qi* n'est pas une question comme les autres, n'est pas non plus une signification parmi d'autres. Elle détermine le sens même de la question, celle à partir de laquelle l'indétermination qui fera qu'un traducteur la rendra par un mot, et tel autre par un synonyme ou tout autre chose, devient une réalité métaphysique.

Des générations d'auteurs chinois depuis Laozi et Confucius se référèrent au *qi* comme à la colonne vertébrale de la métaphysique chinoise, celle qui engendre le Yin et le Yang. Examiner comment les sinologues de François Houang à François Cheng et sa fille Anne Cheng mais également l'un de nos écrivains contemporains les plus importants, André Malraux, l'ont traduit, l'ont pensé en français, est une expérience particulièrement fascinante.

Pourtant, ce n'est pas tant le recours philosophique au *qi* opéré par la langue traditionnelle des penseurs chinois, qui retint le plus un écrivain et un penseur comme André Malraux, mais sa signifiante dans le seul champ – hormis la musique – qui ne soit pas de l'ordre du traduisible : la peinture.

Nous voulons montrer comment, depuis le *Dao To King* jusqu'à la peinture des lavis, la compréhension et la traduction du *qi* fascinèrent tous ces penseurs français saisis par le *pneuma*, ce *qi* qui vient de Chine et de nulle part ailleurs.

Faisons un peu d'histoire. La notion de *qi* apparut voici vingt-huit siècles, dans le *Guanzi* (écrits du ministre Guan Zhong). Il se définit d'abord par ses degrés physiologiques : souffle de sang, de la respiration, de la phonation, de la parole, de la pensée. Ce n'est qu'au cours de la dynastie Han, quatre siècles plus tard, qu'il acquit cette dimension morale, éthique et créatrice, que nous lui connaissons aujourd'hui. On peut admettre que le *qi* 氣 connut deux périodes, deux moments constitutifs de l'évolution de son sens. Menzi (3^e s. avant notre ère) déclara : « La volonté prend pour maître le *qi* » Puis, un siècle plus tard, Cao Pi (186-226) travailla sur la notion du *Wen* 文, qui signifie simultanément le signe écrit et le concept de culture, ou comme l'on dit en France, le concept d'« art et lettres ». Dans son élaboration de la signification du *wen*, il affirma que ce caractère « prend pour maître le *qi*. En littérature, on accorde la primauté au souffle. »

La signification du *qi*, est de l'ordre de l'intraduisible, comme nous le donne à comprendre Anne Cheng. D'emblée, le *qi* fait entendre une réalité métaphysique, une énergie tellurique duelle que le yin et le yang déclinent à l'infini, comme les deux modes qui gouvernent toute existence.

Commençons par analyser l'idéogramme :

氣

Le caractère originel 彳 composé de trois traits obliques signifie souffle, haleine, et se différencie en 气 [qi], mendier, implorer [q'i] et donner à manger, avec redoublement du sens en 米 米, grain de céréale ou de riz cuit et chaud., d'où q'i, 氣. Enfin, nous avons notre idéogramme en son entier, qui a pour sens : vapeur, exhalaison, souffle, vitalité, qui s'élève des grains de riz, et 汽 [qi], vapeur d'eau¹.

Cette étude étymologique du caractère parvient à dessiner l'idée d'implorer sa nourriture qui aboutit à l'action de nourrir. Ce qi originel porte donc une valeur éthique souvent inaperçue des linguistes que nous avons pu lire, hormis ce très savant Kyril Ryjik, auquel j'ai emprunté le séquençage de l'idéogramme. Sa valeur éthique est directement reliée à la valeur de l'énergie qui lui est inhérente, et qui se décompose à son tour en Yin et Yang.

Le qi en tant qu'il est le symbole par excellence de l'énergie vitale est la pierre angulaire de toute la pensée chinoise physique et métaphysique. L'un des termes essentiels des textes fondateurs, il est devenu dans le même temps le cœur de la médecine classique, qu'exprime le souffle vital. Le Qi gong 氣功, que certains traduisent par le « travail du qi » ou le « travail sur l'énergie », est l'axe central des techniques de diagnostic, de prévention et d'application de la médecine traditionnelle en Chine.

Le qi est également devenu dans l'Extrême-Orient, le principe de l'art martial. Au Japon, par exemple, l'Aikido et le Aiki sont des méthodes de *réunification des énergies*. L'idéogramme marque l'union ou le fait de réunifier. Il importe de constater que l'aikido génère une parfaite synergie et développe un équilibre qui participe de l'équilibre mental, indispensable à sa dynamique interne.

Abordons les textes. Au chap. 10 du *Dao*, Laozi écrit :

Peux-tu faire à ton âme embrasser l'Un dans une union indissoluble ?

Peux-tu, en concentrant ton souffle, devenir aussi souple qu'un nouveau-né ?

Dans leur traduction remarquable, devenue en France un classique, François Houang et Pierre Leyris s'arrêtent précisément sur le mot souffle, pour l'analyser. « Tchi signifie l'air vital, le *pneuma* qui circule dans l'être humain, tout entier et le sustente. La technique respiratoire des taoïstes concentre le souffle en supprimant toute agitation extérieure pour atteindre à une quiétude qui ressortit à la mystique². »

Dans leur version datant du début du XXe siècle, deux traducteurs injustement oubliés³, transcrivirent de manière bergsonienne le qi par la « force vitale ». Dans un écrit, Ricci cite ce texte de Wang Fuzhi (philosophe du siècle de Pascal), où le

¹ Cf. Kyril Ryjik, *L'Idiot chinois*, Payot, 1980, p.57.¹

² Point sagesse, Le Seuil, p.39.

³ Le Dr Marc Haven et Daniel Nazir, éd. Dervy, 1990.

lettré s'en prend aux missionnaires qu'il nomme les « barbares », car ils proféraient des jugements à l'emporte pièce, comme en témoigne celui-ci : « Votre Taiji [qui est la masse constante de l'énergie universelle] (...) n'est rien de plus que les deux caractères *li* et *qi* (énergies yin et yang⁴). »

Il en va de la conception même du monde qui diffère autant que le jour de la nuit et sépare irréductiblement les missionnaires jésuites des lettrés chinois, qui déniaient l'existence de tout « maître du ciel », mais conféraient aux caractères *li* et *qi* les deux principes suprêmes qui régissent le monde dans leur cosmologie bien plus ancienne que celle du christianisme et constituent l'énergie universelle, nous y reviendrons. Il ne peut y avoir d'antagonisme plus violent. C'est la raison des uns contre la raison des autres. C'est ce qui fonde la pensée des uns contre ce qui fonde la pensée des autres.

La signification du *qi* est si complexe que dans nombre de textes, il n'est pas traduit. Anne Cheng, par exemple, dans son *Histoire de la pensée chinoise* se contente de le translittérer la plupart du temps sans traduction.

Dans un texte écrit par le moine Huiyuan (IVe s.), nous lisons « Notre part d'énergie vitale (*qi*) s'épuise dans cette vie⁵ [...] » L'auteur traduit cette fois le caractère. Toutefois, dans le même texte, Huiyuan interroge son interlocuteur invisible : « Qu'est-ce donc que l'esprit ? C'est la quintessence [du *qi*] affinée au point de devenir spirituelle. » Dans ce passage, le moine sous-entend le *qi* et Anne Cheng ne le traduit pas.

Si l'Occident ne possède pas un mot pour traduire correctement le *qi*, en revanche, combien de nos concepts ou de nos mots importants n'ont pas de caractère pour les traduire. Je prendrai ici un exemple, le concept d'universalité, traduit le plus souvent par *pu bian xin*, autrement dit : *caractère commun*⁶. Aussi près qu'il soit de l'acception du mot dans les langues occidentales, on voit bien la distance infinie qui reste à franchir entre l'universalité d'une notion fondamentale au sens de la Déclaration universelle des droits de l'homme, et le « caractère commun » que traduisent les trois caractères *pu bian xin*.

Il en est de même pour le *li* et le *qi*. Aussi proche que l'on parvienne de la polysémie de ces deux caractères, on sera toujours loin d'un rapport au monde radicalement différent du nôtre et, pour nous, fascinant, que contiennent ces deux cryptogrammes.

Dans notre manière d'analyser et de comprendre le *qi*, les traducteurs se gardent le plus souvent de faire référence à la transcendance que recouvre cette notion. Un texte classique coréen, écrit en chinois par T'oegyé (1501-1570), de son

⁴ Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Point essais, Le Seuil, p.84.

⁵ Op. cit., p.378-379.

⁶ Cf. André Chieng, *La pratique de la Chine*, Grasset, 2006, p.71.

nom d'état civil Yi Hwang, reconnu pour être sans doute le confucianiste le plus important du pays de Chosŏn, s'est imposé à moi au cours de mon parcours initiatique à la découverte du *qi*. Il s'agit de l'un de ses deux derniers écrits testamentaires, *Etude de la sagesse en dix diagrammes*, écrit en 1568, alors qu'il venait d'accepter son dernier poste prestigieux, à la tête du service des Lectures royales, qu'il n'occupa que huit mois.

T'oegye, génial autodidacte, fut formé à l'enseignement de l'Ecole de Cheng-Zhu, laquelle trouve ses racines d'une part, dans le *li* 理, traduit communément par principe, d'autre part, dans le *qi*. Le *li* comme principe fondateur est constitué de deux notions cardinales : transcendance et immanence. Le *li*, comme tous les caractères essentiels, ne se départit pas d'une certaine dialectique que T'oegye analyse dans *Soenghak Sipdo, Etude de la sagesse en dix diagrammes*⁷, même si nous savons que la pensée chinoise n'est pas dialectique mais cumulative et que, de la même manière, « matière » et « esprit » ne s'y distinguent pas.

C'est ce rapport entre *immanence* et *transcendance* qui détermine la nature même du *li*. Immanent, il n'est rien qui ne lui soit extérieur dans son essence principielle et en même temps transcendant, il est une réalité idéale, indéterminée, qui échappe au réel. Le *li* appareille donc entre immanence et transcendance, entre sa manifestation qui est une totalité, et son indétermination, qui lui fait échapper à la matière, et par laquelle il atteint « le point extrême avec ce sur quoi la connaissance humaine n'a pas de prise⁸. »

Yin et *Yang* expriment à partir du *li* la manifestation du changement universel, auquel il ne participe pas directement mais qui est le fait du *qi*. Interdépendants, ils le sont donc ces deux caractères *li* et *qi*. Ainsi, Tcho Hye-Young, le traducteur de T'oegye, écrit dans son introduction à l'*Etude de la sagesse en dix diagrammes* :

« Pour être concrètement réel, le // a besoin du *ki* pour se fixer, tandis que le *ki* reçoit de lui sa raison et sa norme. L'univers est ainsi la totalité du *ki*, qui apparaît nécessairement quand le // se meut, de telle sorte qu'il est éternel, mais de l'éternité du //, laquelle se déploie dans le temps⁹. »

T'oegye élabore à partir de ces deux pôles une cosmologie duelle que l'on peut lire comme une dualité fondamentale. Un dernier mot sur ce livre. Le Maître coréen nous permet d'aborder une autre dimension jusqu'ici insoupçonnée du *qi*. Si celui-ci n'est pas à proprement parler le mal, il en est du moins la source, et c'est là un maigre privilège que de ne pas être le mal, quand on ne peut pas en être la source. Selon T'oegye, l'homme se départage en *li* et en *qi*. A son tour, le *li* se départage en

⁷ Traduction de Tcho Hye-Young avec le concours de Jean Golfín, Cerf, 2005.

⁸ André Malraux, « Les Métamorphoses du regard », émission de Clovis Prévost, 1973, Maeght/INA.

⁹ Op. cit., p.30

un *li* étant le réceptacle du cœur humain et le vrai *li* universel. Il approfondit sa position : si l'énergie, le *qi* « se meut sans être bien mesurée et qu'elle étouffe le principe, alors les sentiments sont désordonnés et deviennent mauvais. » Il en appelle à Cheng Hao qui écrit, quant à lui : « Discuter seulement de la nature et pas de l'énergie (*qi*) est insuffisant, mais discuter de l'énergie sans considérer la nature ne clarifie rien. Séparer les deux n'est pas correct¹⁰. » Mais plus que cela encore, le confucianiste coréen apporta une dimension quasi « spirituelle » au *qi*.

Dans notre conclusion, c'est à un écrivain français, né exactement quatre cents ans après Ch'oegye, que nous voulons faire appel.

Hanté de transcendance, André Malraux dialogua comme peu d'autres avec autant d'intensité, avec la puissante pensée extrême-orientale d'une part, indienne d'autre part. Non pas à la manière d'un universitaire ni d'un sinologue, mais comme seul peut le faire un écrivain et un penseur visionnaire. Il apporte ainsi sa pierre à l'édifice scripturaire que nous tentons de présenter, et quelle pierre ! C'est par sa connaissance réelle de la peinture classique chinoise et japonaise, qu'il en vint, dans les toutes dernières années de sa vie, à renouveler le sens du *qi*.

Dans *La Tête d'obsidienne*, né de son dialogue avec Picasso, il utilise ce concept jamais employé jusqu'alors de *Réalité intérieure*, hérité de la philosophie chinoise.

J'évoquerai donc en terminant le dialogue que Malraux eut à Tokyo au jour où s'achevait son dernier voyage non en Asie, mais en Extrême-Orient, le 30 avril 1974, avec son ami et traducteur japonais Tadao Takemoto :

- La « Réalité intérieure », comment avez-vous traduit ce mot ?
- Je l'ai traduit comme tel, c'est-à-dire, littéralement : *Naiteki-Jitsuzai*, l'Intérieure Réalité.
- J'ai voulu dire le *ch'i* chinois... Vous savez ce mot ?
- Oui, bien sûr. Nous l'appelons en japonais le *ki*.
- Bien. Mais vous avez bien fait de le traduire littéralement : comme ça, on peut éviter le malentendu¹¹...

« Il s'agit de savoir quel « malentendu » il a cru pouvoir éviter *en n'employant pas le mot ki* », demandons-nous avec Takemoto s'interrogeant sur les propos de Malraux qui n'était pas avare d'énigmes ou d'ellipses, ces fulgurants raccourcis qui laissaient coi ses interlocuteurs osant rarement lui demander de préciser sa pensée. Est-ce la multiplicité des sens de cet idéogramme, qui faisait craindre à l'écrivain le malentendu possible de la part de ses lecteurs ? Nous essayerons de répondre à cette

¹⁰ *Ibid.*, p. 78-79.

¹¹ Tadao Takemoto, *André Malraux et la cascade de Nachi – La confiance de l'univers*, Collège de France/Julliard, 1989, p.141.

question. Cet unique témoignage confirme bien que Malraux se référait expressément au *qi*.

Dans une note écrite en marge de son dernier livre sur l'art, *L'Intemporel*, Malraux est on ne peut plus clair : « *ch'i* = esprit / implique aussi la Réalité Intérieure¹². » L'écrivain habité par la transcendance de l'art et l'approfondissement incessant de la peinture extrême-orientale, nous fait entendre un stade supérieur du *qi*, la « Réalité Intérieure ». Il écrit dans ce même livre, dernier volume de *La Métamorphose des dieux* :

L'Extrême-Orient attend seulement, de ses signes émotifs, la Réalité intérieure qu'ils manifestent. L'Occident veut qu'une valeur suprême soit inséparable de la vérité suprême. Elle le devient toujours ? En Chine, presque par mégarde. Non que la Réalité intérieure fût une chimère ; la vérité faisait seulement partie de ses attributs. L'important était qu'elle apportât à la vie, sa qualité – que toute valeur suprême apporte. Et qu'elle ne conduisit pas l'homme à la solitude, mais à la communion. L'Extrême-Orient non bouddhiste veut échapper à la Vie comme le bouddhisme veut échapper à la Roue ; mais par la communion *avec son essence*¹³.

La communion avec son essence. Ce serait là l'ultime degré de compréhension du *qi*, celui auquel l'art seul mènerait, car il est le langage le plus intérieur, le langage visible et invisible à la fois. Malraux risque ce vocable si fort pour faire entendre ce qui est plus impalpable que le vent, plus invincible que l'inouï, ce qui relève de l'état de communion et de rien d'autre. Il existe de plus un rapport que Malraux a perçu, entre le *qi* et la temporalité. Nous avons parlé du souffle, de l'énergie, du *pneuma*, de la dimension éthique, lié à l'action de nourrir, de la « force vitale ». Avec Malraux, nous prenons conscience qu'une autre dimension se lève, radicalement différente, sans doute d'ordre métaphysique. Il nous manquait le temps !

Le langage de la Réalité Intérieure, qui préexiste à l'art mais que l'art révèle, veut ignorer le temps.

Une dernière image s'impose à moi à l'instant de me taire. Cette « Réalité intérieure », c'est à Tongdosa que je la ressentis si puissamment, sous les espèces du Yin et du Yang, qui révèlent une réalité duelle et une, indivisible, marquant la présence et l'absence, l'illusion et l'essence des choses et des êtres, et que je retrouverai au temple de Chidambaram, dans l'Inde du sud, où le Saint des saints de l'un des sanctuaires abrite le *linga* invisible de Shiva « fait d'espace ». Nous

¹² Œuvres Complètes V, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.1489.

¹³ *Ibid.*, p.859.

sommes dans le domaine profondément mystérieux de l'insaisissable. Comme dans l'expérience mystique du rien, du vide, à travers l'insaisissable d'une présence invisible, je fus convoqué dans ce temple, par l'approche de la « Réalité intérieure », plus haute que tant de réalités de l'ordre de l'apparence, de l'impermanence.

« La traduction comme critique de l'ethno-anthropocentrisme d'aujourd'hui—Benjamin, Segalen, Derrida »

Takaaki MORINAKA / 守中高明

Associate Professor

French Department / Waseda University

【摘要】

現今該如何談論譯者的任務？班雅明之後，我們再也不能僅視翻譯為意義的置換，而是一種考古源起元素的發掘—所有的語言系統之所以能夠運作的啓動力。詩人謝閣蘭(Victor Segalen)將自身的存在奉獻於此，而馬拉美(Stéphane Mallarmé)的重要著作亦專注於此一元素的潛在能量。吾人或許能夠藉此「翻譯詩學」為策略來解構現今世界單一霸權語言的現象和製造出來的一統人性觀。

【Abstract】

What is « the task of the translator » today ? After Benjamin's thesis, we cannot regard it as a mere transfer of meaning or sense any more. Instead, we consider it as the uncovering of the archi-original element only from which the system of languages can start to function. Victor Segalen is a poet who sacrificed his own existence in order to focus upon this element. And Stéphane Mallarmé is another poet whose crucial works explore its potential forces. This very « poetics of translation » could be a strategy to deconstruct the domination of the world through the coercion of a single language and the fabrication of a unitary conception of humanity.

【Keywords】

pure language, appropriation / desappropriation, globalization, deconstructon of the new human figure, khôra of Plato, multiplicity

1. La tâche du traducteur (d')après Walter Benjamin.

La pensée de Benjamin à propos de l'expérience de la traduction se révèle comme une superposition de paradoxes insolubles, et construit grâce à ce paradoxal, la complexité d'une logique provocante et féconde. L'essai devenu classique : « la tâche du traducteur »(1923)¹⁴ qui appelle à une relecture sans relâche, illustre particulièrement bien ce paradoxe linguistique qui entraîne une résistance, une tension particulière sur la pensée dont il retarde et diffère l'accomplissement. D'une part cette attente obstinée et ce geste suspendu, en dépit d'une apparence judaïque anti-chrétienne, s'orientent en réalité vers une compréhension strictement matérialiste de la langue. L'expérience si évidente de la traduction, que chacun connaît empiriquement, est découpée, mise en pièces pour clarifier la vraie énigme qu'elle comporte.

Ce qu'on apprend dans la première thèse de Benjamin, c'est que la traduction, fondamentalement, est une expérience indépendante de la communication du « sens ».

Ce que le traducteur doit viser, c'est : « Renoncer au projet de communiquer, faire abstraction du sens dans une très large mesure »¹⁵, puis « une intégration des nombreuses langues pour former un seul langage vrai »¹⁶ et enfin, « faire mûrir (...) la semence du pur langage »¹⁷.

Bien sûr, dans la pratique de la traduction, il est difficile d'imaginer que soit totalement abandonnée la dimension du « sens ». Surtout, quand on saisit la langue seulement comme un acte de communication, ce genre de thèse semble être un reflet d'une spéculation abstraite qui ne produit pas de sens littéral. Cependant, seul un regard superficiel voit s'y refléter cette spéculation. Le « langage pur » dont parle Benjamin n'est pas une forme universelle qui dépasserait, transcenderait la spécificité des langues, et pas davantage l'image religieuse ou l'imitation mythique du rêve de la reconstruction de Babel. Ce n'est pas cela. C'est le nom attribué à la hiérarchie des formes très concrètes qui forment la base et rendent possible le fait que plusieurs langues et plusieurs systèmes existent et fonctionnent ici et maintenant.

Ce qu'il y a au centre du raisonnement de Benjamin, c'est de toute évidence un *double bind*. Pour commencer, Benjamin définit la tâche du traducteur comme devant « exprimer » le « rapport le plus intime entre les langues »¹⁸. Le traducteur doit aller au-delà de la reproduction du sens et exprimer le rapport qui existe dans

¹⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, tome 1, Gallimard, 2000 (traduction française par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch).

¹⁵ Benjamin, *ibid.*, p.257.

¹⁶ Benjamin, *ibid.*, p.254.

¹⁷ Benjamin, *ibid.*, p.255.

¹⁸ Benjamin, *ibid.*, p.248.

les choses au-delà de la communication. Cependant, la traduction ne peut « révéler, créer ce rapport caché lui-même »¹⁹, mais par contre, « elle peut le représenter en le réalisant en germe ou intensivement »²⁰. Ce que Benjamin nomme le « langage pur », cette parenté entre les langues entendue selon leurs exigences possible-impossible, n'est rien d'autre chez Derrida que « cette présentation dans laquelle rien ne se présente sur le mode courant de la présence »²¹. Enfin, comme l'explique justement Derrida dans cette paraphrase, la traduction entre les langues selon Benjamin : « n'implique ni une relation d'identité, ni une relation de ressemblance, ni une relation d'analogie. C'est le fait qu'elle fasse respirer et vivre la différence entre deux langues, et ce faisant, génère quelque chose entre ces deux langues »²².

Ce « quelque chose » qui doit se produire, nous répétons, est ce qui découle nécessairement du concept de présence (réfléchissons, « la différence » de même que la « ressemblance » entre les langues, qui n'existent pas en soi, ne pourront être découvertes qu'*après* que l'événement de la traduction aura eu lieu, ainsi l'événement de la traduction est possible, du fait que les langues *existent déjà*). Dès lors, la tâche du traducteur, tout compte fait, serait seulement de s'engager (toujours dans un temps futur antérieur) à ouvrir un lieu où un tel événement non-présent sera advenu.

Le lieu de cet événement qu'on peut nommer « le rapport d'une convergence originale »²³ ou bien encore « une seule et même chose(...)visée qui (...) peut être atteinte seulement par la totalité de leurs intentions complémentaires »²⁴, est l'extérieur du système linguistique. Mais, dans le domaine du langage naturel, si on considère *l'extérieur* d'un système linguistique et aussitôt, *l'intérieur* d'un autre système²⁵, on ne peut dire que ce lieu n'existe pas. Néanmoins, ce lieu qui n'existe pas *fonctionne*. C'est-à-dire qu'on ne peut pas fixer le lieu de l'événement, mais que sans *ce lieu non-présent*, aucun système linguistique, et aucune langue ne peuvent fonctionner comme système. Lors de la traduction, considérée par Benjamin, cet élément originaire(ou archi-originaire) est désigné ,pressenti, ou rappelé par *un*

¹⁹ Benjamin, *ibid.*, p.248.

²⁰ Benjamin, *ibid.*, p.248.

²¹ Jacques Derrida, « Des Tours de Babel », in *Psyché*, Galilée, 1987, p.221.

²² Jacques Derrida, « Ma position », in *Revue Risô*, nov.1984, p.188 (texte non publié en français de la conférence de Derrida à l'Université Waseda de Tokyo, le 26 octobre 1983, traduit par Takahashi Nobuaki).

²³ Benjamin, *op.cit.*, p.248.

²⁴ Benjamin, *ibid.*, p.150-151.

²⁵ Cette expression bien sûr est imprécise. En réalité, la situation de l'imprécision des frontières entre les langues et leur caractère hybride, sans parler des langues comme le créole, l'anglais-pidgin, etc, est banale. Mais par contre, quand, par exemple, nous essayons de traduire un texte du japonais vers une autre langue, nous ne présumons pas la langue cible dans son hybridité, c'est en réalité impossible. Nous ne pouvons pas nous empêcher, chaque fois, d'effectuer la traduction en « imaginant » un système linguistique « normatif » ou « abstrait ». En ce sens, le fait que *l'extérieur* d'un certain système linguistique soit aussi *l'intérieur* d'un autre système linguistique, possède peut-être une pertinence.

mouvement a-topique et anachronique.

C'est pourquoi de toute évidence, la traduction, au sens benjaminien, s'effectue non seulement entre deux langues, mais fonctionne avant tout comme potentialité à l'intérieur d'une seule langue dont elle a toujours-déjà divisé l'unicité du système, et repoussé et répété les barrières. Les choses étrangères que le texte original comporte, c'est-à-dire le « langage pur », sont des chuchotements impurs.

Dit d'une autre manière :

Que l'original ne soit pas purement canonique, est clair du fait qu'il demande la traduction.(...) La traduction canonise, fige, un original, et montre dans l'original une mobilité, une instabilité, que vous n'aviez pas remarquées au début. (Paul de Man)²⁶

Ou bien encore :

La force produit le sens (et l'espace) par le seul pouvoir de « répétition » qui l'habite originellement comme sa mort. Ce pouvoir, c'est-à-dire cet impouvoir qui ouvre et limite le travail de la force inaugure la traductibilité, rend possible ce qu'on appelle « le langage », transforme l'idiome absolu en limite toujours déjà transgressée: un idiome pur n'est pas un langage, il ne le devient qu'en se répétant. (Jacques Derrida)²⁷

2. L'étrangeté, l'espacement, la métamorphose chez Victor Segalen.

Quels rapports les différentes expériences de la traduction comprises dans ce paradoxe inévitable entretiennent-elles avec les formes d'expression du poème, et quelle dimension productive et critique constituent-elles ?

C'est le cas, par exemple d'Ezra Pound et de Victor Segalen. Le premier ,auteur de *Cantos*²⁸, sans doute une des expériences poétiques les plus ambitieuses et les plus grandioses de 20^{ème} siècle, est bien connu pour avoir sans cesse puisé sa force créatrice dans la traduction. Les textes et les contextes littéraires sur lesquels il s'est appuyé, qu'il a traduits ou cités, qu'il a intégrés et transformés, sont innombrables. Si on se réfère à l'épithète « le Grand » qui lui est attribué, cette grandeur s'étend littéralement en tous temps et en tous lieux. Ovide, Homère, Properce, Dante, Villon, ou Shakespeare, Chaucer, et d'autres encore Confucius, Li Bai, ou bien encore dans le genre du *haiku*, du *nô*...En même temps qu'elle a pour dessein d'accepter la totalité des contextes historico-littéraires auxquels l'auteur appartient directement, comme le montre par exemple la prédilection de celui-ci pour le travail posthume de

²⁶ Paul de Man, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, 1986, p.137(nous traduisons).

²⁷ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, « coll.Points »,1967,p.316.

²⁸ *The Cantos of Ezra Pound*, New Directions Paperbook, 1996.

Fenollosa *Le caractère écrit chinois comme matériau poétique*²⁹, la poétique de Pound est traversée par la volonté de communiquer avec ces systèmes très éloignés. Dès lors, il est absolument exclu de se livrer à des commentaires culturels superficiels. Ce qu'il faut, c'est surtout puiser la force génératrice de sa poétique dans le dynamisme des croisements. Il s'agissait plutôt pour Pound de se moquer de la culture-savoir enfermé dans l'immobilisme, de réagir physiquement aux différentes forces qui bousculent à la source des multiples cultures et savoirs. Il tranchait les forces du territoire originel, les intégrait avec avidité. Pour Pound, la traduction est un principe pour élargir et cultiver son moi et continuer de renouveler sa composition. Elle est aussi synonyme du désir d'appropriation extrême (ce qui peut avoir une relation avec son rapprochement du "facisme"), sans qu'il s'inquiète non plus de détruire la conception romantique de l'auteur comme sujet.

Comparé à cela, qu'en est-il du cas de Victor Segalen ? À première vue, la traduction paraît avoir le même rôle que chez Pound. C'est probablement un élan irrésistible vers les choses étrangères, « le Divers » (principe fondamental de la poétique de Segalen) qui pousse le poète à partir en voyage d'étude dans les diverses régions de Chine pendant environ 9 ans, à compter de sa découverte de l'univers polynésien à Tahiti, juste après la mort de Gauguin. En traversant des langues et des contrées très éloignées, il bouleverse les frontières de son *moi* (sujet européen moderne) et recherche la difficile régénération vers *une autre existence*. Ce parcours conduit donc le poète à un résultat tout à fait critique, assez différent de l'élargissement du moi poundien. Quand Segalen traduit par exemple dans *Stèles*³⁰, quand ce poète compose ses poèmes en citant et en utilisant plusieurs épigraphes de la langue chinoise comme source ou reflet, le rôle que jouent les caractères chinois est à l'opposé du rôle joué par ceux des *Cantos*. Bien sûr, dans un cas comme dans l'autre, même si la transformation et la tension fondamentales apportées au système du moi par le principe de la traduction sont remises en question, on peut dire que chez Pound, l'élément étranger traduit, aussi mobile soit-il, est finalement magnétisé et durement redressé (et d'autant plus redressé qu'il est mobile) vers la construction du système d'un « moi » définitivement autre. Pour ainsi dire, un système ouvert, brutal qui grossit et intègre sans limites les choses étrangères.

Au contraire, pour Segalen, il ne s'agit nullement d'assimiler ou de récupérer les éléments étrangers. Pour Segalen, « le divers » ne revient pas à lui, ou bien, au moins, Segalen continue à le chercher jusqu'à un point de non-retour. Cette rencontre sans cesse renouvelée avec « le divers », altère progressivement le fondement, l'axe du « moi », et détruit le circuit de la re-connaissance de soi dans l'étrangeté des

²⁹ Ernest Fenollosa et Ezra Loomis Pound, *Le caractère écrit chinois matériau poétique*, traduit par Ghislan Sartoris, L'Herne, 1972, p.55.

³⁰ Victor Segalen, *Stèles*, in *Œuvres complètes*, tome 2, Robert Laffont, 1995.

autres impossible à comprendre, à subsumer; ce processus est justement le thème de toute son œuvre (par exemple, le roman *René Leys*³¹ et l'original *Essai sur l'exotisme*³² mettent en scène, avec une puissance imposante, ce processus). C'est-à-dire que chez Segalen, la traduction est pour ainsi dire un motif nécessaire vers le rêve de *l'effacement du moi*.

Cependant, ce genre de comparaison n'est qu'une démarche temporaire, très vague. Il va sans dire que le désir d'appropriation extrême et le rêve de non-appropriation extrême, dans certains cas, prennent presque la même forme. Malgré cela, on peut dire que la « chose poundienne » et la « chose segalienne » représentent deux tendances de la « poétique de la traduction ».

La problématique de la traduction dans la langue poétique ne prend pas toujours cette forme explicite. Plutôt, à la base ou au cœur des différentes expériences de la traduction entre plusieurs langues concrétisées, il y a des poètes qui considèrent et expérimentent cet événement linguistique avec la même intensité. Par exemple, dans *Crise de vers*³³ de Stéphane Mallarmé, sur les conditions de la modernité que la langue poétique doit accepter, le principe poétique de la forme de ce mystérieux extrait, une certaine « lassitude », une fatigue et un ennui, « tout à l'heure, en abandon de geste (...) sans une curiosité (...) »³⁴ peut être lu comme un traité de la traduction. Le poète se lamente sur le fait que :

les langues imparfaites en cela que plusieurs, manquent la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.³⁵

Quand il dit cela, le poète n'est-il pas dans une impossible illusion ? Certainement, quand il représente la fonction du vers comme « à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire »³⁶, et parle de « la notion pure », le poète semble viser le lieu d'une origine pré-linguistique ou méta-linguistique. Mais, de même que le « langage pur » de Benjamin mentionné plus haut, n'était pas du tout une notion religieuse transcendante, ce que revendique Mallarmé n'est pas non plus la fiction comme vecteur limpide et désarmé. Ce n'est pas cela. Ce que le poète essaie de montrer et de communiquer, c'est que la « virtualité » de la langue « avant » d'être actualisée

³¹ Segalen, *René Leys*, *ibid.*

³² Segalen, *Essai sur l'exotisme*, in *Œuvre complètes*, tome.

³³ Stéphane Mallarmé, in *Igitur Divagations Un coup de dés*, Gallimard, « coll. Poésie », 1976.

³⁴ Mallarmé, *ibid.*, p.239.

³⁵ Mallarmé, *ibid.*, p.244.

³⁶ Mallarmé, *ibid.*, p.251.

dans les langues, fonctionne *toujours-déjà-là* et que c'est ce qui, en perçant tous les systèmes de langues, rend possible la traduction.

(...) au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif (...) le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète,(...) sa virtualité.³⁷

« Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue »³⁸ et qui correspond à la « transposition » dont parle Mallarmé, est presque synonyme de « traduction » au sens benjaminien du terme. En la pratiquant, le poète transforme radicalement à la fois son moi et la langue.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés³⁹.

3. L'ethnos et l'anthropos dans l'époque de « la mondialisation » : vers la déconstruction de la nouvelle « figure humaine ».

Or, cette notion de traduction benjaminienne, cette poétique de la traduction segalenienne, quel problème théorique actuel posent-elles ? Je ne voudrais pas réduire la pensée et les pratiques si soigneusement élaborées chez Benjamin, chez Pound, Segalen et Mallarmé à une simple thèse. Et pourtant, on pourrait en induire au moins deux conséquences.

(1) Une critique fondamentale de *la domination du sens du monde par une seule langue spécifique*. Aujourd'hui, on est forcé de consentir à ce que la langue anglo-américaine soit une langue dite internationale. Mais cette internationalité supposée ne nous offre absolument pas une véritable universalité. Cela va sans dire que toutes les langues naturelles sont spécifiques. L'anglais, le chinois, l'allemand, l'arabe et le coréen sont toutes des langues spécifiques, et donc elles sont équivalentes les unes aux autres. Or, comment est-elle la situation des langues dans le monde d'aujourd'hui ? La langue anglo-américaine y jouerait le rôle de « langue commune » ou « langue-pivot ». C'est-à-dire que, de même que le dollar fonctionne comme monnaie-pivot par laquelle les valeurs des autres monnaies s'expriment, les valeurs des langues sont exprimées par la langue anglo-américaine comme langue-pivot; on considère que comme si les langues ne pouvaient s'échanger et se comprendre les unes envers les autres que par la traduction en

³⁷ Mallarmé, *ibid.*, p.252.

³⁸ Mallarmé, *ibid.*, p.252.

³⁹ Mallarmé, *ibid.*, p.248. Sur la question de la traduction chez Mallarmé, cf. Takaaki Morinaka « Translation as Dissemination: Multilinguality and De-Cathexis », in *Traces* No.4, Edited by Naoki Sakai and Jon Solomon, Hong Kong University Press, 2006.

langue anglo-américaine et par la médiation de celle-ci.

Mais c'est une situation perverse. De croire qu'une langue qui n'est qu'une spécificité pourrait prendre la place de la seule langue commune et commensurer les autres spécificités, de telle sorte qu'on pourrait acquérir l'universalité linguistique, c'est une erreur courante et dangereuse. « La langue commune » ou « la langue-pivot » n'est pas du tout neutre en valeur. Elle est toujours remplie des investissements politico-économico-culturels, et leurs quantités et leurs vitesses s'agrandissent de plus en plus.

Si la pensée de la traduction benjaminienne-segalenienne est d'une importance exclusive, c'est parce qu'elle est précisément à l'opposé d'un tel système linguistique-idéologique. D'être fidèle à la notion de traduction chez Benjamin et d'être fidèle à la poétique de la traduction chez Segalen, c'est bien affirmer la singularité de notre existence dans la vraie universalité linguistique qu'engendre la pratique de la traduction, tout en résistant à la force de formation du sens du monde par l'hégémonie homogénéisante d'une seule langue prétendue « internationale ».

(2) Une critique de la nouvelle « figure humaine ». Basée sur une telle notion d'internationalité linguistique, il nous semble aujourd'hui qu'une nouvelle « figure humaine » apparaisse. Cette figure humaine composée par une certaine « onto-typo-logie » (Philippe Lacoue-Labarthe)⁴⁰, cependant, ne nous promettrait pas du tout l'égalité universelle entre les peuples. Car, elle n'est pas non plus politiquement neutre, mais bien au contraire elle construit une notion d'ethno-anthropos qui réduirait la diversité du genre humain en « un » sens. En effet, qu'a-t-il dit Donald Rumsfeld, le Secrétaire d'État à la Défense, le chef du Pentagone, lors du commencement de « la guerre de rétorsion » contre l'Afghanistan après l'événement du 11 septembre 2001 ? Personne ne pourrait oublier ce qu'il a déclaré dans un programme de télévision diffusé dans le monde entier. Ce qu'il a annoncé sans réserve était comme suit : « nous allons faire accepter au monde notre style de vie ». Ce pronom personnel « nous », cet adjectif possessif « notre », comporte une très forte logique d'élimination. Comme s'il y avait *un style de vie* et *son sujet* qui aurait le droit de déterminer *a priori* le sens du monde.

Il nous faudrait ici, donc, réintroduire la notion de « khôra » interprétée par Derrida pour échapper à cette structure si oppressive.

Mais pourquoi évoquer, convoquer le nom de « khôra » ici dans le contexte de la traductologie, même si elle veut mettre en question la notion même de communication ? C'est parce que « khôra » est un nom « anachronique », à savoir le nom d'un mouvement qui « anachronise l'être »⁴¹.

⁴⁰ Philippe Lacoue-Labarthe, « Typographie », in *Mimésis des articulations*, Aubier-Flammarion, 1975.

⁴¹ Jacques Derrida, *Khôra*, Galilée, 1993, p. 25.

Comme on le sait bien, « khôra » est un nom qui signifie en grec ancien d'une part « un lieu », « une place », « un emplacement », « une région » etc. Et d'autre part, on dit qu'elle désigne proprement « un réceptacle », « un porte-empreinte », ou bien « une mère », « une nourrice » etc. Cependant, tous ces noms ne sont que des métaphores ou des métonymies qui ne sont pas adéquates à « khôra ». Dans le *Timée*, Platon attire notre attention sur *le fait* que « khôra » n'est *ni intelligible ni sensible*, mais elle appartient au troisième genre (*triton genos*). *Or ce troisième genre n'existe pas*. Selon Derrida, « le référent de cette référence, pourtant n'existe pas. Il n'a pas les caractères d'un étant intelligible ou sensible. Il y a *khôra* mais *la khôra* n'existe pas »⁴². Dans le système de la métaphysique platonicienne, khôra se situe d'une façon très singulière. Khôra manque de toute substance et elle reçoit tout. Elle n'existent pas, mais sans elle toute la cosmologie platonicienne ne peut fonctionner. En bref, elle constitue un blanc ou une brisure qui ne se laisse pas décrire selon la mode de la présence. « khôra » est un nom de lieu qui « marque une place à part, l'espacement qui garde un rapport dissymétrique avec tout ce qui [...] semble faire couple avec elle »⁴³. C'est un lieu de non-lieu où toutes les rencontres des singularités seront promises. Et si toute traduction, comme nous avons constaté avec Benjamin, est l'expérience de *ce lieu non-présent*, de *ce mouvement a-topique et anachronique*, nous pourrions dire que toute traduction est l'expérience de/par « khôra ».

S'il en est ainsi, à partir de la pratique de traduction comme « khôra », nous pouvons donner lieu à la critique fondamentale d'une nouvelle « figure humaine », d'une notion d'ethno-anthropos qui prétendrait réduire la diversité du genre humain à un sens. « khôra », dans sa force d'anachroniser l'être, « échappe à tout schème anthropo-théologique, à toute histoire, à toute révélation, à toute vérité »⁴⁴, et ouvre un espace, un lieu dans lesquels tous les « anthropos » sont reçus comme tels sans aucune instance de « la vérité » despotique.

Ainsi, avons-nous réussi à accéder au centre de l'énigme de la traduction et en dégager une stratégie contre l'idéologie dominante du « sens du monde » ? De toute façon, d'ici nous devrions repartir pour réélaborer une nouvelle théorie de la traduction qui nous permet de nous affirmer non pas dans l'univocité du monde, mais bien au contraire dans la plurivocité et la multiplicité du monde qui ne s'effacent jamais.

⁴² Derrida, *ibid.*, p.32

⁴³ Derrida, *ibid.*, p.92

⁴⁴ Derrida, *ibid.*, p.92

**The Proactive Echo :
Ernst Cassirer's "Myth of the States"
and the biopolitics of global English**

先發制人的回聲：卡西爾之《國家的神話》與全球英語的生命政治

Jon SOLOMON / 蘇哲安

Assistant Professor

**Graduate Institute of Future Studies and Department of French
Tamkang University**

【摘要】

本篇論文以卡西爾(Ernst Cassirer)的著作—《國家的神話》為切入點來說明二戰後「全球英語」的誕生及其背後殖民差異的意識型態。從這個角度來看，翻譯便是一個全球治理的潛在模式，其中生命政治裝置的內涵十分顯著。

【關鍵字】

卡西爾、翻譯、全球化、英語霸權、生命政治

【Abstract】

The essay takes its point of departure from Ernst Cassirer's *The Myth of the State* in order to examine the birth of "global English" after WWII and the ideological hegemony it has acquired in a postcolonial context. Translation is understood, from this perspective, as a model of transnational government with a distinctly biopolitical component.

「為了介紹我要討論的特殊問題，我選定了卡布力茲(Kabliz)早期的論文之一——《翻譯的回聲》。就像他的許多其他著作一樣，這篇論文當時也遭到禁刊，而只有在逝世後其資料庫被公開後才得以問世。

五〇年代期間，卡布力茲曾經收了一位同步翻譯專家為病人。她的問題第一次發作就發生在一次研討會上，一位法國外交官正在演說時她卻完全找不到頭緒。從此以後，任何字句聽在耳邊的時候，都需要進行身不由己的翻譯。這位女士將這種擋住單一語言思考的聲音稱為「回聲」。即使是夢中囈語，每個字也都必然伴隨著其他的置換詞。然而，這樣的回聲同時展開了許多可能性，其實都不太均勻」(de Santis, 30)。

在阿根廷作家狄善醜思(Pablo de Santis)虛構小說——《翻譯(*La traducción*)》(1998年)裡面，一篇名為〈翻譯的回聲〉的論文遭到檢禁，正反應了當前的時代精神。恰好在全球化的時代裡，回聲、翻譯與單邊邏輯之間的關連已經構成了一種霸權整體，即使在80年代的美利堅合眾國文化論戰咄咄逼人之際，也很少有人注意到，那些針對所謂「晦澀書寫」的批判，以及對順口易懂書寫的要求，背後其實隱藏著一種翻譯理論與靈活積累跨國治理的規範模式。這種歷史性的規範功能的先驅莫過於卡西爾(Ernst Cassirer, 1874-1945)的遺著——《國家的神話》(1946年)一書中所透露的流亡語言經驗。該書為這位知名新康德主義德國哲學家所留下兩部英文著作之一，在長達十三年，跨足美國和蘇格蘭兩個不同國家的流亡經驗中，其內容深深印記著世紀最暴力的戰爭烙印：

摧毀政治神話一事是超出哲學能力之外的……但哲學還是能為我們扮演其他重要的角色。它就能幫我們理解對手。想要戰勝敵人就需要先瞭解敵人。這才是正確戰略的首要原則之一……為了戰勝對手，我們應該跟他直接面對面，才會知道怎麼跟他戰鬥。(卡西爾, 358; 譯文略經更改)。

在卡西爾的這段話裡，我們隱約聽得見一次詭異的歷史迴響。他的觀點與曾經為納粹政權獻策的法學家施米特(Carl Schmitt)不謀而合。施米特(於1932年——正好也是卡西爾逃離德國的同年——在其頗受爭議的著作《政治的概念》一書裡，提出「敵—友」關係為一切政治的基礎。這樣詭異的歷史迴響其產生過程還需要進一步進行對比，觀照施米特在美軍佔領的條件下，歷經「國內流亡」的經驗及其特殊的語言、政治內涵。這樣巧合的對比所產生的回聲，更需要顧及到卡西爾在《國家的神話》一書裡針對馬基維利(Machiavelli)政治哲學的討論時特別指出，對馬基維利持有反對立場的人往往難免掉入類似馬基維利式的敵友觀的陷阱，即使力圖將自己的立場與馬基維利做出切割，也無法避免本質上的轉移效果，與馬基維利的敵我效應終究無別，甚為諷刺。

然而，基於卡西爾所經營的概念將理性的問題放在笛卡爾—康德式的版圖上來理解，我們如果一開始就先抓了這些詭異的回音似略有欠公平之嫌。話歸正傳，在《國家的神話》倒數第二章裡，卡西爾指出，貫穿整個理性逐漸獲得實現

的歷史進程裡，對語言的理解與操作基本上呈現了兩種背道而馳的方式，分別為所謂「語義上運用的功能」(semantic)與「巫術上運用的功能」(magical) (卡西爾，343)。「語義功能」的本質就是描述性的客觀；「巫術功能」的內涵則是展演性的主觀。我們甚至可以說，所謂巫術功能的詞彙充滿著神話的回聲，因而不單純，而語義功能的詞彙才是毫無噪音的純粹原音。眾所周知，常常招致「晦澀難懂」負面評語的解構式差異哲學（亦即俗稱「解構主義」）的起家理論，其實就是要指出語義位置本身必然會帶來無限「游移」的效應。就合眾國 80 年代以降解構主義與所謂「晦澀書寫」招致批判一事，倘若放在歷史的脈絡來看的話，相當程度上就是重蹈卡西爾的覆轍，旨在提醒我們，大眾傳播的商品化語言所操作的「巫術功能」，在政治含意上，其實就等同於為像法西斯主義一般不負責的政治浩劫鋪路。為了避免急躁地陷入這樣泛政治化的論戰的泥沼裡，我們寧可先凸顯卡西爾這個觀點當中的翻譯問題。且讓我們先來聆聽卡西爾這位流亡於合眾國並操作外語－英語的人，在戰爭末期為其美國弟子所寫下的切身經驗：

如果現在的某一天，我碰巧讀到一本最近十年中德國出版的書，它並非政治著作，而是理論著作，即探討哲學、歷史或經濟問題的著作，我會吃驚地發現，我不再懂得德國的語言了，新詞已被鑄造出來，即使老詞也被在一種新的意義上使用；它們都經歷了含意的深刻變化……

不久以前，出版過一本非常有趣的小書，題為《納粹德語－現代德語用法彙編》……在這本書裡，一切由納粹統治所造出的新術語都被細緻地開列出來，這是一個驚人的單子。看來，只有極少數的幾個詞在這場普遍的毀滅中存活了下來。作者企圖把這些新術語翻譯成英文，我認為在這方面是不成功的。他們所能給出的只是這些德語語詞和短語的累贅的說法，但卻不能做出真正的翻譯。因為不幸，（或可能有幸）的是，這些詞是不能貼切地用英文來表達的。這些詞的內容和客觀意義不能像環繞和籠罩著它們的那種情感氣氛那樣更能刻劃出它們的特徵。這種氣氛必能感覺得到，但它們不能被翻譯，也不能從一種意見的水土傳遞到另一種完全不同的水土（卡西爾，343-344；譯文略經更改）。

在針對卡西爾這段敘述提出分析之前，希望諸君願意讓我先從自己的個人經驗談起，因為我的經驗與卡西爾所講的情景有些極其相似之處。長期旅居國外並因而「錯過」了 911 事件－這場發生在距離我家才徒步十分鐘的地方之悲劇－之我，也曾經注意到了美語的使用習慣似乎也產生了一些微妙的變化。這些變化多多少少可能只不過是所有回歸本國的移民必然面臨的共同經驗。然而，與卡西爾的德國經驗相比，雖然在規模上無法媲美，可是在歷史的意義上，似乎頗有高度的相似性，值得進一步給大家分享。

對我而言，最能代表這些美語的改變莫過【proactive】這個詞。該詞在當代日常生活的頻繁使用就如同其定義內涵的曖昧性一般顯著。2004 年當我準備回國進行為期一年的博士後研究時，因為不甚瞭解該詞的正確用法而操心，我就只好好像一般的外國人一樣去查字典。於是，我很驚異地發現，該詞原來的定義意指

「舊學對新學所產生的干擾作用」¹。然而，當代的用法比較類似【preemptive】（先發制人）一詞之意：在一般的使用上，「proactive」意指在問題尚未萌芽前積極提防之意—或者說，在原音尚未發出前，回音已經到來了。Dictionary.com 這個人氣網站的使用慣例頗有代表性：「take proactive steps to prevent terrorism」（採取先發制人的措施來嚴防恐怖主義）。在該詞原來的定義及其後來的日常用法之間，我們所看到的差異不僅是「凡是意識型態皆為虛假意識」的定理，而是這個時代語言本身的政治變革所呈現的後設符號。也就是說，我們這個時代對於語言的瞭解本身已經包涵了某種潛在的政治預設。而這種預設的「政治性」並非一個特定的政治綱領、政黨、或立場所專屬的，而是一種鋪在意義產生過程之下的預設。而在這個意義的產生過程當中，翻譯所扮演的角色至為關鍵。

且讓我們先回到卡西爾的經驗。他在戰爭末期選擇以英語來寫作，其預期的讀者群—美國人，對卡西爾主要以德語出版的學術著作，大概一無所知。為這部遺著承擔編輯工作的美籍學者查爾斯·亨德爾(Charles Hendel)在其序言的開頭的第一段就提醒讀者，卡西爾 1945 年「過早地溘然辭世了」，隨即就說明「在美國」已經普遍存在「對翻譯他著作的廣泛要求」（卡西爾，1）。翻譯、死亡、與永生：這些主題統統都喚起了班雅明的名著—《譯者的任務》的回聲，同時也喚起了另一種德國流亡經驗的回音。（眾所周知，在卡西爾成功逃離德國八年之後，班雅明於 1940 年逃跑途中在西班牙的邊境上自殺身亡）。卡西爾這部遺著當初在 1944 年盟軍登陸諾曼第之際，先以節錄的方式刊登於《FORTUNE（財富）》雜誌上，所瞄準的讀者群顯然以普及化(general audience)訴求為考量。當我們閱讀該書對諸如黑格爾、康德、與尼采等人的詮釋時，似乎頗能感覺到卡西爾預期中的讀者，不但對卡西爾的德文著作甚為不詳，而且對於整個德國的哲學與學術，尤其是對於考證學和實證主義以外的主要部分（現象學與精神歷史學等等），幾乎呈現了一無所知的真空狀態。大概正是因此，亨德爾則解釋「我們」—他這樣毫無問題般的指著「我們美國人」—「一直在尋找（像卡西爾—蘇按）這樣的學術，因為這就是當今哲學界（當然這也是指美國的哲學界—蘇按）所急迫需要的」。如同其他曾經在德國展開學術生涯而後在二戰前到了合眾國的學術界來展開學術工作的德國知識份子一樣²，卡西爾力圖區分德國學術史當中，引向納粹主義的糟粕與開往康德式的理性主義良方的兩個迥然不同的面向。就卡西爾對黑格爾的詮釋而言，這樣的區分完全橫跨著客觀精神本身，並從中造成嚴重分裂。身為哲學史專家的卡西爾同時也是美國戰前學術界不太流行的德國「精神史學派」(Geistesgeschichte)的代表，需要克服翻譯這個相當可觀的障礙並針對普及式的英語聽眾發言，任務相當不簡單。其中我們必要注意到的問題不僅是翻譯，而

¹ 另外可參考根據《牛津英語辭典》改編的《英漢辭海》有這樣的定義：「前一活動的因素對後一活動造成影響的」。王同億主編，《英漢辭海》（北京：國際工業出版社，1990年），頁4162。

² “It is not accidental that in 1945 even a German-born scholar like Karl Viëtor who had been a practitioner of *Geistesgeschichte* in Germany before he came to Harvard, advised his American colleagues to steer away from a philosophical approach that in his opinion was not only vague and lofty but also ethically problematic. But this advice overlooked the fact that *Geistesgeschichte* had never exerted a major influence on American Germanics.” Peter Hohendahl, “General Introduction,” in Peter Hohendahl, ed., *German Studies in the United States—a Historical Handbook* (New York: MLA, 2003), 9.

是翻譯跟更廣義的「轉移」效應之間的關係。(誠如以下所述，這其實就是把翻譯的時間性化約為空間再現而已；但是我們先不要理這些下文的回音吧)。根據師生關係的規範，以及學科規訓的正統要求，這樣的轉移問題其實也牽涉到一種「入門儀式」—某一個特定知識領域的建立及其傳承，甚至是一種加冕禮—亦即類似16世紀所謂的*translatio imperii*的效應³。對於在一戰之後跟德國學術界早已劃清界限的美國讀者群而言，兩戰之間德國學術界所興起的激烈論戰普遍無法引起注意(其中當然包括卡西爾與海德格爾1929年於瑞士Davos交鋒的歷史紀錄)。因此，二戰前的美國德國研究其實陷入了一種「理論真空」的狀態，也是公認的事實⁴。當然，回音的前提就是需要一段距離，但是在真空裡即使有再多的距離也都不會有回音。而到了二戰快要結束之際，這個拒絕聆聽回音的美國聽眾實際上已經變成了舞台上的主角了，其戰後的角色就是新的世界秩序的捍衛者。卡西爾的著作不僅是一部旨在幫助讀者去剖析「德國心中的謬誤」(Hohendahl, 13)的著作，而是一種新的正當化論述，旨在提出一個足以取代「德國心」的新形象與新權威，並進而認定這種權威形象所居住的生態區域。顯然，這個區域又是一個學科領域，又是地緣政治意義上的實際區域，其實際的名稱即為「西方」。然而，就像從德國到美國的轉移過程所顯示那樣，這是一個不斷游移的「區域」，其中知識與地理之間的關係高度重疊，頗為耐人尋味。這種雙重區域的權威形象所享有的榮譽其實非常依賴著諸如可譯性與不可譯性、理性與神話、傳統與現代等等一系列的二元對立。有趣的是，恰恰就是這些二元組合也支撐了合眾國二戰後根植於現代化理論(modernization theory)對「他者」所進行的「區域研究」(area studies)。

在卡西爾所參考的《納粹德語》一書裡，該書的編者早已提出了卡西爾後來主張的「語義」與「巫術」兩種功能的差異。這樣一來，他們不斷把《納粹德語》的英譯問題連結到戰爭時期德國人對語言的用法普遍缺乏詞與物之間理性對稱的正確概念。不可翻譯的困擾致使他們提出這樣的結論：「這些概念一旦譯成理性語言之後，往往就根本語焉不詳」(Paechter, et. al., 8)。當然，《國家的神話》這本書，就像《納粹德語》一書一樣，都是以「理性語言」來寫成的，並且刻意針對普及化的讀者群。然而，這裡所謂的「理性語言」並非隨便任何語言，而是一個特定的語言—英語。因此可說，《國家的神話》所「印可」的對象，其實就是一個「純粹可譯性」的神話。卡西爾的英語理性論述在德國學術的廢墟上展開，通過一個有關敵友關係的正確辨識概念來建立規訓的合法典範和認識論的主權，實為戰後「全球英語」的誕生提供有效的正當性。孰不知，英語可以成為普遍被認為是最透明的、最科學的、最理性的語言一事，其實多虧二戰後合眾國的全球佈局所發揮的威力。這樣的「世界資本主義溝通道具」的對象，不僅是在美國流亡的德國知識份子，而是當時即將要納入新的聯合國體系、一般被認為處於

³ 拉丁文*translatio imperii*一詞意指「王權轉移」，是早期殖民時代西班牙皇室所採用的法律概念，意指西班牙皇室征服新世界領土，虛構性地將土著的預設主權轉讓給西班牙的國王

⁴ "But unlike Germany, the American scene of the 1920s and 1930s was not characterized by fierce theoretical debates." Hohendahl, *op. cit.*, 222. also see Hohendahl, *op. cit.*, 13

「西方以外」的後殖世界。有趣的是，卡西爾所提的唯一的《納粹德語》的實例便是【*siegerfriede*】（由德國的勝利而得到的和平）與【*siegerfriede*】（由同盟國的征服者所支配的和平）的差異。卡西爾指出，「甚至在德國人的耳朵裡也不容易聽出這種不同來」（卡西爾，344；譯文略微修改）。我們應該質疑卡西爾的那個「耳朵」，如同任何人的語感一樣，在何種程度上，或在什麼條件下，才會具有「國家」代表性的資格呢？暫且不論「單語耳朵」的建構與電視媒體專門經營的「回聲抄錄／模仿書寫式的(echographic)」技術（反正，德希達早已討論了這兩個問題⁵），我們卻不能忘記，勝利者與被征服者的區分，以及由此可能誕生出來的語言暴力，一直都是後殖理論家討論翻譯問題無法忽視的關鍵面向。就在這個意義上，卡西爾所堅持的區分與後殖理論家的立場之間呈現了耐人尋味的對襯。這個差別其實是不難理解的：試想一下，今天在伊拉克等地區，自稱為「文明的捍衛者」的「西方代表」—美利堅合眾國，根據明顯偏頗的國際法詮釋，對於它所建構為「他者」的對象展開支配性的「和平」行動，還不就是一個顯著的反例嗎？由此來看，我們更能理解，卡西爾的潛在性翻譯理論背後其實隱藏著一種地緣政治的預設。尤其值得切記的歷史問題是，在面臨戰後歐亞地區一片共產主義「紅潮」四面興起的趨勢中，德意志聯邦共和國(昔日西德的正式國號)這個冷戰的前線區域就被動員到「捍衛西方」的陣營裡面。然而，從歷史記憶中完全被消除的部分則是貫穿整個德國二戰前現代性的問題意識—德國到底是否屬於「西方」，以及德國要如何擺脫以法國為首的拉丁想像並進而找出更真實的翻譯傳統（亦即狂飆時代對古代希臘的發明）？（也正因此，二十世紀前半部曾經活躍一時的法國右派理論家馬熙斯(Henri Massis)，抑或知名詩人凡樂希(Paul Valéry)，均不謀而合地指出，萊茵河以東的區域全部屬於「亞洲的野蠻世界」）。巧合的是，在完全歸屬「西方」的這個新德國裡面，西方的領導地位史無前例地已經完全移轉到了以前被認為是「西方」以外的國家—美利堅合眾國。

純粹可譯性的神話除了確定了戰後「西方」的認同之外，同時還引發了一種新的、僅僅發生在英語的移動主體，而這個主體及其預設性的所在之處，便是我們這個時代的傳承。這個地方不再是一種真空，而是一種密集積累之處。其中不乏卡西爾所發出的原聲的一些詭異的回音。例如，卡西爾警告說：「從此以後，神話可以在與任何其他現代武器（譬如機關槍和飛機）同樣的意義上以同樣的方式被製造出來」（卡西爾，342-3）。不僅是機關槍和飛機，連書、電視機與電腦等等傳媒其實都亦復如是。卡西爾雖然看得出政治暴力與語言之間的關係⁶，可是他無法進一步將這個狀態加以理論化，並且進而認出一種新的政治趨勢：這就是語言的實質吸納(the real subsumption of language)。然而，我們今天確實可以看出，在國家建構下所展開的語言標準化過程，其實完全配合了馬克思所謂的形式吸納的過程（這就是意指資本主義生產模式擴展到其他地區的過程）；而同樣

⁵ 參見德希達著，張正平譯，《他者單語主義》，（台北：桂冠，年），以及Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies : de la télévision* (Paris: Galilée, 1996)。Echograph的概念分別包括echographia（模仿書寫——由腦袋損傷引起只能抄寫但無法表達書寫之思想內容的行為）與echo（回聲）之graph（印刻）兩種不同面向。

⁶ 「必須採取的第一個步驟是語言功能的變化」（卡西爾，343）。

在納粹黨統治下所發生的語言的變化，與其說是歷史中的例外抑或理性的例外事件，不如說是下一歷史階段將來普遍存在的問題的第一炮。假設套用馬克思的概念的話，這就是實質吸納的問題：「實質吸納與資本的全球發展無法分開：這是一種社會的內在殖民化，將所有的社會關係變成爲資本活動服務的關係...」(Read, 133)。

在此，我們最關心的就是翻譯一事如何可能配合並見證到語言主體性的作秀商品化趨勢。義大利哲學家阿剛本(Giorgio Agamben)在卡西爾去世後半個世紀之際曾經指出：

「在「作秀」完全戰勝一切的時代裡，今日思想要如何繼承德博(Guy Debord)的遺產呢？畢竟，此「秀」顯然指的就是語言本身—人類的語言存在及其溝通的能力。這就意味著整合式的馬克思主義分析論應該顧及到這樣的事實，亦即資本主義（抑或任何其他我們想使用來形容當前支配世界史的過程的名稱）所瞄準的目的，不但是生產活動的徵收，而且更是語言本身—人類的語言與溝通能力，抑或赫拉克萊塔斯(Heraclitus)所指認爲公共(the Common)的邏格斯的異化。如此對公共加以徵收一事的極端形式，正是這個「秀」，也就是說，是我們所處的政治環境(Agamben, 82)。

在當前全球化將「共同普及」與「英語」混爲一的「神話」背後，其實就隱藏著整個一個龐大的「擴音」與「回聲抄錄」的工業—諸如出版業、新聞社、媒體網絡、溝通銷路、以及相關法律規章與國際單位等等實體通通都在催促英語當前所享有的獨一無二的全球地位。然而，凡是特權都需要配套的說明才能染上不可或缺的正當性的色彩：合眾國在卡西爾去世後所建立的全球軍事基地網也並非例外。對此，一向以研究日本政府角色與國家產業政策而盛名國際的詹軻(Chalmers Johnson)在《帝國的悲哀，軍國主義，黑箱作業，與共和國的終結》一書裡指出，「爲了確保其帝國，五角大廈需要不斷地創造新的理由，讓這些基地即使在催促他它們創建的戰爭早已煙消雲散之際，也能繼續保留在我們手中」(Johnson, 152)。然而，在全球語言的脈絡裡，中央指揮的模型並不太貼切。全球上並無捍衛英語發展的中央機構，而且即使有的話，這種優勢的特點偏偏在於它不需要而且最好不要「繼續保留在我們手中」。做爲全球語言的英文之所以這麼有效的原因也正是因爲它完全不在「我們的掌控」之中—甚至完全不在任何人的掌控之中。暢銷作家艾耶(Pico Iyer)的散文集—《全球靈魂(The Global Soul)》便是具有相當代表性的一例：在作者敏銳的筆鋒下，地球村所有的文化差異皆可無所不包地放進英語這個普遍的翻譯機器裡面⁷，但是背後所隱藏的語言主體性從未受到清楚的闡釋。而當「新的理由」（例如，爲了特定語言變成全球語言而辯護的理由）不再需要訴諸特定的理由之時（即使僅是一種馬基維利式的理由），或者說，當靈活積累本身的生命權力變成了唯一的理由之際，結果很可能就是接近法國哲

⁷ 「日本對於全球化的回應有時候就是對於所有世界文化進行表面而亂倫式的消費—讓其中每一樣東西變得那麼富有日本特質，直至我的感覺就好比以德文來閱讀普魯斯特一般」(Iyer, 275)。

學家儂曦與拉庫·拉巴特(Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe)所稱之為「納粹神話」的狀態。根據他們的詮釋,「納粹神話」在哲學意義上其實就是一種「神話的神話創造」的運動。其最具體的意義就是人就可以通過意志與理性的活動而自我塑造。而我們這一代新的法西斯神話,假設可以允許我們使用諸如此類的說法的話,再也不像納粹時代那樣牽涉到特定族類的自我創造(當然,這些因素依然殘存),而更是牽涉到毫無具體內容的人種差異本身的自我創造。在我們這個時代裡,語言正是人種差異直接獲得形象化的主要場域:這就是商品之回聲抄錄/模仿書寫式的(echo-graphic)形象。對於艾耶而言,就像對於很多人一般,全球英語的形象就意味著一種烏托邦式的自由(艾耶稱:「我是一個全球靈魂,一個哪兒都不在的全職公民」(Iyer, 277))。其中特定的內涵完全不相干,但是所發生的積累效應以單邊的方式集中在同一主體上(該主體就是全球英語的全球靈魂吧)。從這個角度來看,酒井直樹有關翻譯實踐的詮釋具有不可否認的說服力,尤其是其中強調認識論再現與時間實踐的差異問題,對於我們理解翻譯關係所揭露的根本不確定性,以及這種不確定細如何還能被收編並納入「西方及其他者」的人種差異版圖,頗有幫助。

在當前非物質勞動的時代裡,當艾耶所影射的打卡機的時間概念不再為勞動價值穩定過程的主要單位之際,人類溝通能力當中所包涵的基本不確定性,已經跟勞動力商品化過程所呈現的不確定性(參見 Kawashima)之間,呈現了高度重疊的狀態。從卡西爾到艾耶,我們所見證到的便是全球超國家脈絡中,國家化的語言遭到商品化的轉變,以及語言本身如何立即成為神話的問題。而這種神話恰好完全符合新的靈活積累所優先推動的主體性。卡西爾的《國家的神話》於是顯得更像來自未來的回音模仿抄錄,它以先發制人的方式,為合眾國的帝國國族主義提供了最有效的合理化辯解—我們不妨稱之為「合眾國家的神話」吧。

然而,我們還想知道的是,這到底是個什麼樣的地方?《納粹德語》的編輯為我們提供了深具先見式的解釋,值得大量引用參考:

根據地緣政治的概念(編輯指出,這是法西斯全體動員的國家的意識型態—蘇按),凡是發生的事情皆有其固定的「空間」,其中的事件皆由特定的「命運」規則所注定。概念與事件均被放在同一個「景觀」裡攤開。所有的動作的再現不像是真實的發生,而僅像是事先紀錄在圖表上的。時間關係被化約成為空間關係,就好比一部電影在一時之內全部湧現在眼前,而不是一格一格地慢慢展開」(Pechter, et. al., 8-9)。

一大堆概念與事件以共時性的方式共同出現在同一個「景觀」裡,其中的時間被化約為空間,而所有的出現便是事先發生的—這樣的脈絡正是內哈(Frédéric Neyrat)所稱之為「世界之象」的問題。內哈所提的這種後設空間的概念將兩種基本元素結合在一起:其一則是球型物體被投射到平面上加以再現時,「全球」與「在地」之間的必然發生落差與斷層;其二則是資本主義做為帝國主義的歷史發展與此平行展開。在兩者之間,我們便能看出,製圖學裡面「象」的問題其實必

須連結到兩種歷史事實：民族國家這個世界體系的基本單位在二戰結束後已經完全擴延到涵蓋整個地球的幅員，以及語言的國家化歷史過程已經遭到了商品化的收編。

不用說，後設空間就像「我族」的語言整體一樣無法變成個人經驗的對象。然而，我們確實看到人們不斷地訴諸共同經驗的概念，以及我族語言的清晰界線，似乎都是最不必去質疑的日常現象。既然這個問題也牽涉到經驗，我們或許應該先進行一場簡單的歷史敘述吧。

眾所周知，現代民族國家的誕生便是新的個體化概念的開端（同時也是其辯證性的結果），這就是洪堡特(Wilhelm von Humboldt)在論及個體與語言之間的關係時所稱之為「國族的均質性」抑或「民族性」的概念(von Humboldt, 152)。這樣的洪堡特射程從語言即為社群的既與預設出發而導向人種差異，主要通過「象」(das Bild)的媒介作用與翻譯的主體科技，形成人種和語言之間的辯證迴路。如果放在傅柯(Michel Foucault)在《詞與物》一書中所探討的脈絡來看的話，洪堡特的這個概念在二十世紀的發展中逐漸被新的科技－傅柯所講的生物學、語言學、與政治經濟學的高解析度形象所取代。結果，在領土與語言之間，就有一種新的後設論述產生，這個論述主要說明的對象便是個體及其經驗的溝通可能，以及這種個體的形象不斷被「升級」而重新塑造的積累過程。也就是說，這就是德博在《作秀社會》一書裡所講的現象：當「象」取代了語言之際，「象」則變成了資本積累主要的對象。

後設空間在內哈所稱之為「世界之象」的時代裡的命運，跟以上所謂的高解析度的辯證迴路的關係，息息相關。我們應該從這個角度來重新思考當前合眾國文化論戰對理論的抨擊之意義。倘若放在二戰後，需要提防民主轉為法西斯的迫切需求的脈絡來看，卡西爾展演性地訴諸純粹可譯性的普及化語言的主張，似乎很有道理。然而，在卡西爾的時代與我們之間，全球翻譯工業所連帶推動的商品化形象的繁殖，在新的資訊化時代已經急速發展。卡西爾所依賴的可譯性與意義的產生已經遭受了無法迴避的重大改變。（然而，即使在卡西爾的時代裡，我們也非常懷疑其觀點的可行性－然而，這個問題必須留給後日再談）。這個問題雖然一樣還是牽涉到「西方」的後設空間的建構，可是相關的脈絡已經再也不能受限於酒井所稱之為「理想化的西方讀者群」(Sakai, 40-71)內部的紛爭，以及他們所貪圖保全的「財產」－所謂理性、科技的西方傳承。也就是說，我們再也不能忽視，翻譯這個社會關係的治理模式所影射的主要對象就是「西方」及其「他者」的界線問題。尤其因為，如同戰後施米特對歐洲中心主義的傳統空間分配－國際法所描述的極度懷念那樣（其實，另一位德國流亡知識份子－鄂蘭從截然不同的立場也提出了類似的懷舊概念），所有內外的空間區分皆已受到嚴重侵蝕。而時至今，動搖後的界線僅呈現了不穩定性的辯證迴路而已。就像另外兩位德國流亡知識份子－法蘭克福學派的阿多諾與霍克海默警告指出，真實生活與電影已經無法區分那樣，純粹可譯性的神話將卡西爾的普及讀者概念化為影像時代形象演員的普及觀眾。這部影片的配樂原聲帶應該就是一種無限迴路的音源採樣

(endless sample loop)，或者一種永無靜止的回音抄錄。甚至可能就像一般電視觀眾習以為常的「頻道衝浪(channel surfing)」活動那樣（channel surfing 意指第四台的電視觀眾找不到中意的節目時，一直不斷地換台，換到後來變成同時觀看好幾個節目的情景）。「我們現在已經知道，」德希達曾經這樣指出，「在鎂光燈之下、在攝影機之前，聆聽著自己聲音的回音，這個 live（原文即為英文－蘇按）的時刻將要－其實已經就是－被機器所採錄而傳達到天知何時何地去播放...倘若其中有什麼特定性可言，應該就在於這種距離的尺度上」（Derrida et Stiegler, 47-48）。

如果生活與影像如今果真無從區分的話，那麼這種曖昧性的地緣政治量度就是一種「象」的綜合「景觀」。我們認為在解殖的脈絡裡（畢竟，冷戰僅是在遮掩這個更為根本的問題），所謂文化差異的特效－其實，都是固定腳本事先排好的回音而已－通通都是一種空間化的再現，其中「西方」的歷史敘述則被當作特定語言文化主體性的「基體」。就像酒井不斷提醒我們那樣，過去的空間化再現正是文化主義一貫的把戲，將原本為時間性的實踐問題，化為種類差異並加以編碼化與規範化。這種「象」之「景觀」則構成了地緣政治意義上的區域劃分與相對應的研究領域之間的對稱比例(ratio)，同時也是一種知識「理性」(rationality)的綜合建構。而在全球超國家的時代裡，這樣「理性」的「比例」的典型形象，以及其背後的主要支撐力量，都在於全球英語及其純粹可譯性的神話。

因此，我想提出「先發制人的回音」這個概念來作協助我們去思考全球化時代裡英語和其他特定的、國族化語言之間的關係。「先發制人的回音」的含意就意指「對照形象」⁸關係當中的雙方，為了鞏固自身語言的假定統一性，所預設的「他者」的聲音。顯然，這樣的預設回音就是一種模仿書寫／回音抄錄(echographia)的系統。他者的聲音尚未聽到之前其實都已經經過預期聽到的處理。毫無疑問，在全球英語和特定國族化語言之間，這種回音的聆聽過程就會產生截然不同的效果－甚至可能是單邊主義式的。從全球英語的角度來聽，這種回音所訴說的便是純粹可譯性的神話；然而，從特定國族化語言的角度來聽的話，這種回音所訴說反而是純粹不可譯性的神話。兩者間的距離可是不一樣，其中就隱藏著傅柯在討論生命政治的脈絡裡所稱之為支配的狀態（具體來講，這就是指殖民差異的制度遺產）。也就是說，這份關係不對稱，甚至可能具有單邊性。

合眾國近幾年來在學術界內外所湧現對「晦澀」書寫的抗聲，從反抗法西斯的歷史角度來看，其實是非常容易理解的務實概念。然而，假設今天還要再次重新動員卡西爾昔日所主張的「理性」語言的操作模式的話，結果就會像周蕾(Rey Chow)所指出那樣⁹，等於完全忽視殖民差異的後遺症，以及這樣後遺症的遺產

⁸ 「對照形象」這個概念由酒井直樹提出，可以說明相互依賴的國族語言建構之間的翻譯機制。請參見Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity* (Minneapolis: Minnesota, 1996).

⁹ “Globally, hence, it is as though modernity had, in the early twentieth century, compartmentalized the world into two apparently disjointed but in fact mutually implicated halves: in the industrialized West, an avant-garde linguistic drama, staged first through high modernism and then through poststructuralist theory, driven by a fervently puritanist resistance against progressive instrumentalism; in the developing Rest, a characteristically desperate effort to bring the native culture up to date by reinforcing (rather than resisting) such progressive instrumentalism so as to survive the trauma that is none other than the

對西方／非西方關係所起的決定性作用－儘管「西方／非西方」這樣的後設空間區分早已呈現了完全不適用的現實發展。

神話的問題以相當作秀式的方式納入了殖民現代性的脈絡。卡西爾力圖區分「語義」字詞和「巫術」字詞的作法，還是需要面對戰後施米特的歐洲中心主義論。當施米特將殖民主義的開端稱為一次「神話般的發現」之際(Schmitt, 39)，我們不能不承認這個歷史事件的決定性意義：從此開始，「世界」就誕生了。周蕾在其文章的結尾處回到神化的問題時特別指出，雖然「抵抗神話的理念曾經帶動了理論書寫去拒絕易懂之舉」，可是在當前的脈絡裡，這樣的拒絕姿勢早已被一種新的「神話邏輯」所收編。根據周蕾的看法，這就是「繁榮跨國資本主義擋不住的趨勢」所驅動的學術商品化現象(Chow, 103-4)。我們不能忽視周蕾這則警告－至少我們已經看到了在卡西爾那邊，對神化的抗拒可能只會產生神話的繁殖。因此，我們此時更不應該將資本主義視為一種新的，無法抗拒、無限積累的神話（還是烏托邦？）之定理。

根據德勒茲(Gilles Deleuze)與瓜塔里(Félix Guattari)的觀點，定理的功能主要發生在資本主義發展到了社會民主主義的階段上（此時，針對社會的定理式的發言可以拿來抒解國家已經無法掌控的問題）；在這個階段之後，資本主義的傾向又不像民主社會的定理支配、又不像法西斯的全體動員，而更像是對現時的流變施展靈活性的控管。就學術生產而言，這樣的現時流變應該就是牽涉到地緣區域跟學科區分的關係；兩者其實一起構成了內在關連的知識實體(body of knowledge)。福爾摩斯(Brian Holmes)所提出的「靈活人格」的概念，對於我們瞭解全球英語和理論的傳播政治之間的關係，頗有幫助。作為相對應這個時代新的生產關係的現實，靈活人格（就像法蘭克福學派所提的「威權人格」的形象旨在回應當時的生產關係一樣）就是知識經濟靈活積累時代的綜合形象：這是「一種新的異化模式，與 60 年代那種異化所強調的生命精神與漫遊慾望不同，這是一次相對於政治社會的異化，因為在民主的意義上，它根本無從創造利潤，而且更不能永無止境地被納入形象與情感的生產過程。靈活人格的建構其實是一種新的社會支配，其中文化所扮演的角色至為重要」(Holmes, 131)。

福爾摩斯的靈活人格的概念提供了另一種脈絡，對於周蕾所觀察到而稱之為「神話般的」學術跨國工業的商品化作用而言，確實足以帶來新的理解。尤其，當我們撇開所有有關他者性抑或烏托邦普遍性的預設之後，並針對全球靈魂的全球英語翻譯機器而展開逆向思考之時，靈活人格的真正輪廓則變得更為清晰。就像艾耶陳述的無數「多元自我」那樣，靈活人格其實應該視為一種多元的形象與狀態。眾所周知，多元性本身並不阻止更高層組織架構的統一性（以及其中的階序關係），尤其是當不同語言和不同文化均被認為可以像可數名詞一樣加以理解。這樣的多元主義，亦即俗稱「多元文化主義」，反而對於全球英語與在地國族化語言之間的關係而言起著保全與鞏固的作用。假設要試圖說明各種不同的靈活人格的話，我們至少要聆聽資本靈活性的預設回音，進而逆向操作，從全球英

compulsory contact with Westerners.” (Chow, 102-103). 上述二元對立項目各自「內部」裡還存在其他類似的二元分化。

語重新進入其他的在地、國族化的語言脈絡（以及它們所壓抑的非官方少數語言）。

《國家的神話》的中譯本提供了一次典範性的機會來檢驗靈活人格翻譯機器背後的政治賭注。在界定「納粹德語」詞彙的不可譯性之時，卡西爾指出關鍵在於「環繞和籠罩著它們的那種情感氣氛」上：「這種氣氛必能感覺得到，但它不能被翻譯，也不能從一種意見的水土傳遞到另一種完全不同的水土」（卡西爾，283-4；另加粗體）。所謂「意見的水土」（原文為「a climate of opinion」），在卡西爾論及馬基維利劃時代的特質時也曾經一度被使用：「《君主論》屬於一種同以前的作者對這一主題的論述頗為不同的『輿論』」（卡西爾，188；Cassirer, 152）。顯然，所謂的「climate of opinion」指的是一種認識論意義上的斷層。然而，這個術語兩次登場（整本似乎書並未看到其他使用的實例），在前者的時間性（亦即馬基維利相對於過去時代的作者的差異）與後者的空間性（納粹術語能否轉換到美語）之間，其中差異的意義似乎沒有那麼清楚。這樣的混淆問題或許就跟海德格所稱，西方哲學普遍將時間化為空間的問題有關。正因此，引號前後的消失也許可說就意味著兩種不同「距離」的混淆。卡西爾第一次提到「意見的水土」使用引號的作法，好像就意味著卡西爾，在展開西方內部理性的歷史發展這樣一個標準的現代化論述的脈絡裡，很擔心「意見的水土」這個概念無法加以對象化，所以決定利用引號來表示一種安全的距離。萬一這樣不夠客觀的概念從引號溢出來的話，整個西方理性作為一種內部發展（而不是一種往外擴展）的立場就會崩潰。然而，百餘頁之後，引號就消失了。此時，卡西爾將納粹神話當中語言所扮演的主觀角色視為無法克服的鴻溝，顯然就是從英語的角度來看問題。於是，英文就變成了現實的處所，英語和德語之間的差異隨即變成了實際的距離，而這種距離竟是理性的比例得以展開的前提。這個場所正是全球英語所專屬的空間：一個通過翻譯再現的機制而確定西方的位置，並且為其歷史的移動提供合法性的論述。

有趣的是，在《國家的神話》的中譯本，引號所象徵的空間化作用更為擴大。引號不僅像原文一樣出現而後消失，而且「climate of opinion」一詞本身的譯法截然不同¹⁰。第一次出現時，該詞的中文翻譯為「輿論」；第二次才變成「意見的水土」。後者雖然有點彘扭，可是頗能忠誠地呈現原文「風土」意味十足的原意，因此叫我們相當佩服譯者的能力。眾所周知，「輿論」的意義經過如此自然化處理之後，在戰前的德國知識界就如同其他諸如日本、美國、法國、與中國等國家的知識界一樣，往往都被放在「風土論」這樣的人種差異論述的脈絡裡來理解。而在現代漢語的脈絡裡，「水土」一詞的常見用法大概就是所謂的「水土不服」。這個概念就反映了文化差異經過泛生物學式的處理。梁實秋編的頗具權威性的《漢英辭典》對於「水土不服」一詞給出了這樣的定義：「個人的（消化）」

¹⁰ 這個差異的直接原因應該在於前後譯者不同的原因所致。然而，中文版也經過了整體校對，其中對於「全書…在體例、譯名上作了統一安排」（頁 361）。「climate of opinion」的翻譯問題並未引起術語抑或體例上的注意本身便是頗有代表性的舉措，十分耐人尋味。

系統對新的自然環境產生不協調反應；無法適應新的自然環境」¹¹。眾所周知，在實際的日常用法裡，「新的自然環境」往往指的是新的文化環境。然而，何謂個人的「系統(one's system)」呢？當然，「system」應該意指「消化系統」，可是「消化」一詞的省略意味著更具廣義的比喻問題。假設語言果真是一種如同消化一般生命形式的話，那麼我們在此所面對的問題，假設稱之為「翻譯的生命政治」的話，應該一點不為過。有趣的是，卡西爾先發制人地為全球英語提出辯護，在中文譯本裡反而變成了語言模式的自然化文化差異的翻版與重述。我們當然不能忘記，對翻譯的一般理解也就是把譯文視為原文的再次發聲而已。而在中文譯本裡，當「輿論」變成「意見的水土」之際，原文的引號頓然消失一事產生了頗為諷刺的效果。怪不得，這種被自然化的文化差異經過對照形象的處理之後，就會成為酒井所指出的空間再現。這樣一來，納粹德語和英語之間的距離，就變成了中文所代表的文化語言個體及其域外的他者（「西方」）之間的距離的預設回音。我們實在不能不承認，這就是全球英語的靈活人格或全球靈魂的反面：與英語的靈活性色彩形成鮮明的對比，在地國族化的語言似呼被迫呈現相對僵硬的面貌。這樣預設性的重複發聲在表面上所否定的、卻在實質上所鞏固的、就是居住於全球英語世界的靈活人格及其不確定性與高度移動性的特質。引號的消失一事終究讓我們感覺到，這是一種頗為不單純的動作，旨在先發制人地消除另一種尚未來臨的差異——因為這種差異無法符合全球英語對在地國族化語言的預設回音，以及兩者間的對照形象關係。換言之，就像卡西爾的「合眾國的神話」這個霸權建構，在地緣政治區域和學科領域之間操作純粹可譯性的神話來鞏固距離比例的理性權威一樣，還有另一種符合在地國族化語言的神話。這就是不可譯性的神話，而這個神話就是要說明非西方世界（或者乾脆就是美國以外的世界）的內部個體，僅有在移動性頗高的全球英語以外的在地、固定化的語言世界裡才能獲得溝通與闡述。根據這樣的版圖來看，果真有所謂的「語言的監獄」這種經驗的話，那麼無論其實質意義是監獄般的困境還是對外不開放的高級俱樂部不妨，其中的內容確實僅能發生在全球英語以外的語言裡。

就在這個意義上，我就想起以前因為翻譯的誤解在我這邊所引起對班雅明名言——「翻譯即是一種樣式(mode)」的有趣誤讀。在缺乏原文閱讀能力的條件下，本人參考了英、法、中等多種譯本之後，以為班雅明這句話的意思就是對笛卡爾哲學的影射與批判¹²。根據笛卡爾哲學的理解，「樣式」就意味著臨時性的表象；屬性(attribute)才牽涉到事物的本質。在精神世界裡，樣式就意指情感、意志、判斷和慾望等等現象——也正是卡西爾希望可以（利用引號）來圍堵在不同的時代或不同的空間化語言世界的建構裡。而位置、形體、和運動則是物質的樣式——也就是卡西爾所謂的「語義」詞的實質指涉。從翻譯的社會歷史的脈絡來看的話，《國

¹¹ Liang, Shih-chiu, ed., *A New Practical Chinese-English Dictionary* (Taipei: Far East, 1971), 569. 原文為：“one's system disagreeing with a new natural environment; to fail to acclimate oneself to a new natural environment”。

¹² 後來，經過高人指引後才發現，原來班雅明原文裡面這句話的意思指的是「形式」而已，並沒有「樣式」那樣的哲學意涵。然而，我還是很喜歡翻譯的誤讀所展開的一種斯賓諾莎式的視野，與班雅明的整體翻譯觀其實相當吻合。然而，這個觀點的論據需要另文討論，在此不贅述。

家的神話》儘管作者的原意，所揭露的偏偏就是這種笛卡爾式的二元對立概念的
最新政治號令。難道在班雅明所強調的譯作的「生命」及其歷史生成的脈絡中，
我們不是隱約看得到今天在傅柯之後可以稱之為翻譯的生命政治的輪廓嗎？假
設套用斯賓諾莎的觀點的話，我們應該可以說，無論精神的樣式或物質的樣式，
兩者對於諸眾的身體實踐而言確實具有一模一樣的實質意義。

如此諸眾的形象與「全球靈魂」有所不同，它並不會以先發制人的方式將商
品化的他者之預設回音當作消費對象，也更不可能是一個陶醉於「先發制己」、
專門從事自身正統回音的「在地國族化靈魂」。或許，唯一的可能就是一種嶄新
的全球身體：對於這個「身體」而言，「人種差異的決斷」以及聲音的佔有過程
均會以截然不同的方式進行。誠如傅柯所暗示那樣，這樣的挑戰至少應該牽涉到
抵抗與發明的兩個面向。要抵抗的至少是全球英語這個潛在性翻譯再現機制所經
營的先發制人般的回音。而尚待發明的則是新的「普及知識」和「普通外人」的
概念。然而，無論是知識權威的普及化作秀，抑或英語翻譯機器所承諾的知識商
品救世主神話，通通都是需要提防的陷阱。畢竟，翻譯的生命政治所展開的視野
為這種不可思議的發明提供了不可或缺的寶貴資源。

引用書目

外文

Giorgio Agamben (1995), tr. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, *Means Without End* (Minneapolis: Minnesota, 2000).

Ernst Cassirer, *The Myth of the State* (New Haven: Yale University, 1946).

Rey Chow, "The Resistance of Theory; or, The Worth of Agony," in Jonathan Culler and Kevin Lamb, eds., *Just Being Difficult? Academic Writing in the Public Arena* (Stanford: Stanford, 2003).

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux* (Paris: Minuit, 1980).

Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Échographies : de la télévision* (Paris: Galilée, 1996).

Peter Hohendahl, "General Introduction," in Peter Hohendahl, ed., *German Studies in the United States—a Historical Handbook* (New York: MLA, 2003).

Brian Holmes, *Hieroglyphs of the Future* (Paris and Zagreb: Arkzin, 2002/3).

Wilhelm von Humboldt, tr. Peter Heath, ed. Michael Losonsky, *On Language—On the Diversity of Human Language Construction and Its Influence on the Mental Development of the Human Species* (Cambridge: Cambridge, 1999).

Chalmers Johnson, *The Sorrows of Empire* (New York: Metropolitan, 2004).

Ken Kawashima, "Capital's Dice-Box Shaking: The Contingent Commodifications of Labor Power" in *Rethinking Marxism* Vol. 17, No. 4 (October, 2005), 609-626.

Liang, Shih-chiu, ed., *A New Practical Chinese-English Dictionary* (Taipei: Far East, 1971).

Heinz Paechter, Bertha Hellman, Hedwig Paechter, and Karl O. Paetel, eds., *Nazi-Deutsch—A Glossary of Contemporary German Usage* (New York: Frederick Ungar, 1944). Includes editors' introduction: "The Spirit and Structure of Totalitarian Language."

Jason Read, *The Micro-Politics of Capital* (Albany: SUNY, 2003).

Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity* (Minneapolis: Minnesota, 1997).

Pablo de Santis (1998), tr. René Solis, *La traduction* (Paris: Métailié, 2000).

Carl Schmitt (1950), tr. Gary Ulmen, *The Nomos of the Earth* (New York: Telos, 2003).

中文

卡西爾著，范進、楊君游合譯，柯錦華校閱，《國家的神話》（北京：華夏出版，2003年）。

德希達著，張正平譯，《他者單語主義》，（台北：桂冠，2000年）。

L'enveloppe de l' « U »topie -- les modes de visée de Proust à Blanchot à partir de Walter Benjamin

Shuling Stéphanie TSAI / 蔡淑玲

Professeur associé

Département de français / Université Tamkang

【摘要】

如何翻譯像一張網狀的文本，如記憶縐褶的舒展，重要的不是將所譯的對象即文本如實地呈現出來，而是衍生各式表意模式，我們將從普魯斯特(Marcel Proust)在《女囚》(*The Captive*)書裡描述時尚的風格談起，討論在班雅明(W. Benjamin)的翻譯理論與德勒茲(G. Deleuze)對西方哲學的思考裡「褶/折」(fold)的概念。

【Abstract】

How to translate a text as “web,” as the “unfolding of memory” ? The importance does not reside in rendering the object intended (the text) “as is” , but in discriminating various modes of signifying (different ways to activate the weaving). We would like to enquire into the notion of the “Fold” as it is illustrated in W. Benjamin’s theory of translation as well as in Deleuze’s critical thinking of western philosophy, starting with a long passage in Proust’s work *The Captive*, where the narrator “translates” the esthetic of the Fortuny dress in a process of “displacement” and “reframing.”

【Keywords】

modernity, “fold”, “mode”, theory of translation, W. Benjamin, Gille Deleuze, Proust

Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini¹.

I.

Le visé et le mode de visée

Dans le numéro spécial de *Chung Wai literary monthly* consacré à la théorie de la traduction, Hanping Chiu, dans son article « Contemplation and translatability: a study of Walter Benjamin's translation theory² », a mis l'accent sur l'importance de la contemplation qui permet au traducteur d'atteindre l'intraductibilité de la parole de Dieu. Chiu a cité et traduit une phrase de l'article de Benjamin, « La tâche du traducteur » à partir de la version anglaise révisée par Harry Zohn³ :

「找出」、「對準」與「瞄準」等語，透露出在凝視下求表意方式之融合，「把許多種語言融合成一種真正的語言」，在這種語言裡，「獨立句子、文學作品和批評判斷沒有溝通功能，因為它們仍依賴翻譯；但在其中，這些語言互補和諧的表意方式，匯聚一起」。

Dans cette citation dont la traduction chinoise est produite à partir de la version anglaise, Chiu a bien distingué « signifier et la manière de signifier » (意義/表意方式), tandis que dans une autre version chinoise traduite par Yung Ko Chen (陳永國), nous avons remarqué que la distinction a été négligée : 「在這種語言中，獨立的句子、文學作品和批評判斷永遠不會交流---因為它們依賴于翻譯；但是，在這種語言中，在意義方面相互補充和協調的各種語言則聚合在一起」⁴。 Si l'on recourt à la traduction française du même article par Maurice de Gandillac, Rainer

¹ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 5.

² « Translation, literary studies and cultural translation », *Chung Wai literary monthly* vo. 29, no. 5 october, 2000.

³ *Walter Benjamin: Selected writings, volume 1, 1913-1926*, trans. by Marcus Bullock, Michael W. Jennings : "This language is that in which the independent sentences, works of literature, and critical judgments will never communicate--for they remain dependent on translation; but in it the languages themselves, supplemented and reconciled in their way of meaning, draw together." (259)

⁴ «譯者的任務», 陳永國譯, *翻譯與後現代性*。北京, 中國人民大學出版社, 2005。 p. 8

Rochlitz et Pierre Rusch⁵, la distinction « signifier et la manière de signifier » apparaît également : « the way of meaning it » ou « mode of signification »⁶. Cette distinction est en effet essentielle pour la compréhension de la phrase en question. Citons Benjamin de nouveau en français :

car [le travail du traducteur] est animé par le grand motif d'une intégration des nombreuses langues pour former un seul langage vrai. Or, ce langage est celui dans lequel les différentes phrases, œuvres et jugements, pris un à un, ne parviennent jamais à s'entendre---et auront donc toujours besoin de la traduction---, mais où les langues elles-mêmes, complètes et réconciliées dans leur manière de signifier, tombent d'accord. Si jamais un langage de la vérité existe, ou les ultimes secrets, que toute pensée s'efforce de révéler, sont conservés sans tension et eux-mêmes silencieux, ce langage de la vérité est ---le vrai langage⁷.

Nous avons noté d'abord la distinction entre « le langage vrai » et « les langues » dans la citation ci-dessus, et en suite que pour Benjamin, « si jamais un langage de la vérité existe », « phrases, œuvres et jugements » sont, dans la langue des hommes, des manières différentes de signifier. « Pour former un seul langage vrai », ces modes de signifier « ne parviennent jamais à s'entendre » s'ils sont pris « un à un », comme le langage de la vérité exige la complémentarité de tous ces modes de signification. Curieusement, le petit détail « pris un à un » a été complètement ignoré dans la version anglaise aussi bien que dans les deux versions chinoises qui ne font pas de distinction non plus entre « le langage » et « les langues ».

Nous voyons bien comment ces quatre versions (ou plutôt cinq, comme il y a deux versions de Zohn) complémentaires nous aident à cerner la problématique des « modes de visée » dans la lecture de Benjamin. Pour une lectrice qui ne comprend pas l'allemand (comme moi), l'original est pour jamais hors de portée, c'est plutôt un accident---la découverte de l'altérité (non seulement entre les langues, mais au sein de la même langue, telle qu'elle existe entre les chinois traditionnel et simplifié), de la différence entre ces versions de traduction qui me permet d'aborder l'idée de l'« harmonie des modes de visée pour atteindre le langage pur » dont parle Benjamin.

Ce que Benjamin entend par « l'harmonie », c'est plutôt l'harmonie de différents modes de visée et non pas l'entendement parfait entre la langue des hommes, celle des choses et la parole de Dieu. Citons encore Benjamin :

⁵ Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 2000. p. 254.

⁶ “This language is one in which the independent sentences, works of literature, critical judgments, will never communicate---for they remain dependent on translation; but in it the languages themselves, supplemented and reconciled in their mode of signification, harmonize.” Hannah Arendt, *Illuminations*, New York, 1968. P. 77.

⁷ Walter Benjamin, *Oeuvres I*, Paris, Gallimard, 2000. p. 254.

Pour saisir exactement cette loi, une des lois fondamentales de la philosophie du langage, il faut, à l'intérieur de l'intention, distinguer ce qui est visé de la manière dont on le vise. Dans « Brot » et « pain », le visé est assurément le même, mais non la manière de le viser... Tandis que la manière de viser est en opposition dans ces deux mots, elle se complète dans les deux langues d'où ils proviennent. En elles, en effet, se complète la manière de viser, pour constituer le visé⁸.

La dissémination des modes se complète pour constituer le visé ; le visé étant le point où se nouent les formes visibles des êtres est pourtant hors de notre regard, c'est un sommet au-delà de son immédiate visibilité. Comment imaginer alors ce gage invisible de la parenté des modes de visée ? Comme l'« Utopie » du pur langage ne peut se concevoir en tant que « lieu » circonscrit par la complémentarité des modes de visée ; comme l'homme est dès lors déchu de l'état paradisiaque et que la notion d'une seule traduction idéale n'existe plus, comment pourrait-on imaginer la norme ou le critère pour évaluer des modes de visée ? Et qu'est-ce que Benjamin entend par « l'harmonie » ? Est-t-il possible de formuler, à l'aide des « trous » ou des « manques », d'autres approches pour aborder la notion dite de l'« original » ? Dans la tâche du traducteur, il s'agit de déplacer le texte d'un endroit à un autre, d'un système symbolique à un autre, ce qui diffère entre la langue source et la langue cible, ce qui rend le traduire possible, c'est en effet l'espace entre-deux---le « rien » qui fait tout ; c'est « l'échec » invisible qui permet la prolifération des formes visibles de traduction, et qui constitue ainsi par sa répétition du déplacement le « commun » de l'« harmonie » des modes de visée

II.

Un mode comme une mode

« Si les Romains ont appelé le texte « tissu », nul ne l'est plus et nul n'est plus serré que celui de Marcel Proust », écrit Walter Benjamin⁹. Comme dans les manuscrits de Proust, tout l'espace disponible est couvert de texte supplémentaire : « La loi du souvenir s'exerçait jusque dans le volume de l'œuvre »¹⁰. Ce qui est souligné par Benjamin dans « *L'image Proustienne* », c'est la structure du texte comme « tissu » et « la loi du souvenir » qui est « l'acte pur » constituant l'unité du texte. Benjamin met en valeur le travail de l'écrivain, et non pas l'écrivain ; le « tissage des souvenirs », et non pas le vécu. Car le vécu est confiné à l'expérience

⁸ *Ibid.*, p. 251

⁹ Walter Benjamin, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000. p. 137

¹⁰ *Ibid.*

immédiate, tandis qu'un événement remémoré est sans limites. La remémoration que Benjamin appelle le travail de Pénélope ou la loi du souvenir est essentiellement l'acte pur (de l'échec) qui prescrit le mode de tissage.¹¹

Comment traduire donc un texte comme « tissus » ? L'important ne réside pas dans le visé (le texte) mais dans la variation des modes de visée (différentes approches d'effectuer le tissage). Ce qui nous intéresse, ce sont les métaphores de « l'échec » utilisées par Benjamin pour traduire l'acte pur du travail de Pénélope. Benjamin a indiqué que Proust est fanatiquement passionnée d'étudier la ressemblance et la similarité, surtout dans un état de rêve. À part le tissage ou des tissus, nous relevons ici une autre image concernant l'acte d'écrire et de lire : « Car ici c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit. Chaque matin, lorsque nous nous réveillons, nous ne tenons en main, en général faible et lâches, que quelques franges de la tapisserie du vécu que l'oubli a tissée en nous¹² ». « Cette tapisserie du vécu tissée en nous » est reliée étroitement au monde onirique, à une mise en abyme d'un « lieu » (comme la chaussette dans l'armoire à linge) qui se prête à l'apparition de l'image. Stratifié, ce « lieu » est comparé aux rideaux, d'où surgit l'image, comme écrit Proust dans *La Recherche du temps perdu*, « Balbec, des mains de Françoise tirant les rideaux de tulle, le jour d'été antique, immémorial, momifié »¹³.

Le travail de Pénélope, tissus, franges de la tapisserie, rideaux de tulle, tissé, momifié, en lisant Benjamin écrivant sur Proust, l'image des plis nous fait penser à l'obsession de Proust pour la robe de Fortuny, laquelle est à son tour, l'image métaphorique d'un « lieu »---Venise, ville de la vie hantée par l'amour comme la mort. La robe de Fortuny, dessinée par Mariano Fortuny y Madrazo, est renouvelée de l'antique. Inspirée de Carpaccio, la robe de Fortuny évoque le désir du narrateur de voyager, d'aller à Venise, et ainsi relie des épisodes de l'amour du narrateur avec Albertine et de la mort de celle-ci. Pour Benjamin comme pour Proust, ce qui est « en dehors » est toujours intraduisible et pourtant cette intraductibilité s'affirme toujours en se niant par la prolifération des formes (à savoir la collection des robes de Fortuny) qui se complètent en tant que figurations historiques du « désir ». « Un mode comme une mode », dans l'approche du lieu utopique, du langage pur, affirme Benjamin, la tâche du traducteur ne vise pas à rendre le texte « original » tel qu'il est, mais au désir de « voyager », de « se déplacer », de « tisser » l'harmonie de tous ces modes de visée.

« Un mode comme une mode » nous fait penser presque inévitablement au mythe de la robe de Fortuny dans *La recherche du temps perdu*. Citons Proust:

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 141,

¹³ *Ibid.*

Or ces robes, si elles n'étaient pas de ces véritables anciennes dans lesquelles les femmes aujourd'hui ont un peu trop l'air costumé et qu'il est plus joli de garder comme une pièce de collection (j'en cherchais d'ailleurs aussi de telles pour Albertine), n'avaient pas non plus la froideur du pastiche du faux ancien.

Ce qui est intéressant de noter, c'est de voir comment le narrateur « traduit » l'esthétique de la robe Fortuny dans un enchaînement d'encadrements ou de déplacements. La robe Fortuny se prête à une succession de figuration selon le changement de prise de position ou de point de vue du narrateur, dont « la griffe » se définit par différents modes de représentation qui ne s'arrêtent pas de se rendre historiques les uns par rapport aux autres:

Elles étaient plutôt à la façon des décors de Sert, de Bakst et de Benois, qui en ce moment évoquaient dans les Ballets russes les époques d'art les plus aimées, à l'aide d'œuvres d'art imprégné de leur esprit et pourtant originales; ainsi les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, puisque le décor restait à imaginer, la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la chasse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire¹⁴...

La robe de Fortuny est la métaphore proliférant en métonymies (costume, décor, œuvre d'art, une relique...), ou plutôt, métonymies mettant en scène l'échec de la métaphore réussie, comme la robe « fidèlement antiques mais puissamment originales » évoque toujours la perte de l'objet du désir (ou plus précisément, le corps du désir) du narrateur (notons l'enchaînement des phrases en forme négatives ou du mode comparatif : elles n'étaient pas de ces véritables anciennes, les femmes ont un peu trop l'air costumé; non plus la froideur du pastiche du faux ancien; comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor; mieux qu'une relique dans la chasse de Saint-Marc...). Comme le corps du désir ne peut se communiquer que *dans* et non pas *par*, les rapports extérieurs qui conditionnent le mode de la robe Fortuny comme la mode nous rapprochent de la notion de traduction selon Benjamin, qui use à maintes reprises lui aussi de la métaphore de la robe, de l'enveloppe, des plis dans « La tâche du traducteur » : « En effet, si, dans l'original, teneur et langage forment une certaine unité comparable à celle du fruit et de sa peau, le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis »¹⁵.

¹⁴ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1988. pp. 355-356.

¹⁵ *Ibid.*, p. 252.

La limite de la langue des hommes

La tâche du traducteur selon Walter Benjamin vise à traduire « le langage pur »---l'essence spirituelle des choses par « le travail de Pénélope »---l'acte pur qui se répète à l'infini. Comme l'essence spirituelle est en dehors du langage, le paradoxe s'impose pour esquisser le rapport entre le propre (l'original) et le figuré (la traduction). Benjamin affirme que l'essence spirituelle se communique *dans* le langage et non *par* lui, car le langage n'est qu'un médium de communication¹⁶. Autrement dit, le médium linguistique communicable n'est pas identique à l'essence spirituelle ; le langage se communique lui-même, et pourtant rien ne se communique plus par le nom.

L'Utopie, le paradis, ou l'essence spirituelle des choses chez W. Benjamin se trouve dans la portée de communicabilité de l'homme non pas *par* le langage, mais « *dans* ». Dans l'article « *Sur le langage en général et sur le langage humain* », Benjamin illustre sa conception théologique du langage à propos de la tâche du traducteur en postulant que l'homme traduit en nommant et en incarnant sous forme sonore le Verbe muet que Dieu donne dans l'existence des choses. C'est en traduction seulement que le langage des choses peut passer *dans* le langage de la connaissance et du nom. La langue des hommes, après la Chute du péché originel, possède une triple signification pour Benjamin. D'abord, en s'aliénant du pur langage de paradis, l'homme fait du langage un simple moyen, *un signe* d'une connaissance qui ne lui convient pas ; d'où plus tard, s'entraîne la pluralité des langues. Par conséquent, la troisième signification est que l'origine du langage pur ne pourrait se concevoir en tant que « jugement » formulé par la limite des moyens/signes de la langue des hommes. Comme le flot ininterrompu de la communication à Dieu court à travers la nature entière, depuis les existants les plus bas jusqu' à l'homme et depuis l'homme jusqu' à Dieu, il s'agit en effet d'une « surdénomination » lorsque l'homme essaie de nommer des choses ; d'une « surdénomination » qui plie-déplie-replie d'un mode répétitif autour de l'ultime clarté du verbe de Dieu :

Ce retard infini du verbe muet dans l'existence des choses par rapport au verbe qui, dans la connaissance de l'homme, leur donne un nom et, à son tour, de ce verbe lui-même par rapport au verbe créateur de Dieu, voilà qui fonde la pluralité des langues humaines. C'est en traduction seulement que le langage des choses peut passer dans le langage de la connaissance et du nom---autant de traductions, autant de langues, dès lors que l'homme est déchu de l'état

¹⁶ Walter Benjamin, « *Sur le langage en général et sur le langage humain* », *Oeuvre I*, Paris, Gallimard, 2000, p.144.

paradisique, lequel ne connaissait qu'une seule langue.¹⁷

La traduction est donc une forme qui cherche à transmettre la communication qui est, pour Benjamin, quelque chose d'inessentiel mais nécessaire. Comme le langage pur, le propre est en effet l'Altérité absolue et le grand Silence qui ne se réduit dans aucune formulation linguistique, toute forme de traduction n'est qu'un témoignage qui atteste la mémoire de Dieu. C'est justement cette intraductibilité qui exige la traductibilité d'oeuvre qui témoigne de la nostalgie de Dieu, et qui justifie ainsi le topos du «travail de Pénélope».

Ce qui nous intéresse dans le discours de Benjamin, c'est ce qui vient après comme conséquent dans le rapport paradoxal entre le Propre intraduisible et la prolifération des figures communicables. Comme le Propre est par essence inexprimable et intraductible, « l'original » nous est toujours et déjà nié par sa propre essence. Ou plus précisément, « l'original » ne pourrait se concevoir que dans la répétition de sa propre négation. Etant « Utopie », le « lieu » est par essence une « non-topie » silencieuse qui ne cesse de se matérialiser en son dans le langage des hommes. Les langues des hommes étant « mesure » ou « médium » de communication ne définissent en effet rien d'autre que la limite de la soi-disant communication et l'acte « condamné » répétitif de communiquer. Pourtant c'est justement cette limite qui nous permet de circonscrire la traduction en tant que « fonction opératoire » et « forme historique » dont parle Benjamin : « un mode comme une mode ». Il s'agit dans toute traduction une épreuve historique de matérialiser (de configurer) l'original, et cet original ne pourrait se concevoir qu'en termes d'un « lieu utopique » qui se prête à évoquer successivement la prolifération des formes.

D'après Benjamin, cette conception du langage, qui se différencie de celle de la bourgeoisie supposant que la chose est communiquée immédiatement à d'autres hommes par le mot, nous permet de mieux comprendre la raison pour laquelle il s'intéresse à traduire Baudelaire et Proust, chez lesquels nous identifions la même intention particulière de rechercher, à partir de la vie mondaine, un « Dehors » qui relance sans cesse le travail de l'écrivain. « Un mode comme une mode », c'est la tension antithétique et dialectique entre la vie matérielle et le « Dehors » qui nous aide à concevoir l'importance d'une telle expression. Ce qui est mise en valeur, c'est en effet la limite du mode comme une mode historique, et la condition dans laquelle le traducteur se trouve en face de l'objet de son désir.

Il est intéressant de voir qu'à partir de ce texte ci-dessus, ce qui valorise l'objet du désir inaccessible, c'est un élément irréductible à la représentation : *le travail* du

¹⁷ *Ibid.*, 159.

« narrateur » tout comme du « traducteur ». C'est *le travail* dont parle Michel Foucault qui met en valeur non pas la représentation (ici donc la robe Fortuny) elle-même, mais le rapport de la représentation à ce qui est donné en elle. D'après Foucault, « ...ce qui permet de définir une langue, ce n'est pas la manière dont elle représente les représentations, mais une certaine architecture interne, une certaine manière de modifier les mots eux-mêmes selon la posture grammaticale qu'ils occupent les uns par rapport aux autres : c'est son *système flexionnel* »¹⁸. Ce travail étant une « fonction opératoire », un trait, est l'unité de base qui fonde ses formes diverses.

III.

Le nouveau rapport entre les vêtements et le corps

Dans *Les mots et les choses*, Foucault a écrit que dans l'Ordre moderne, les représentations, libérées de leur objectif métaphysique sont désormais « produits du marché dont la valeur est déterminée par l'activité qui les a produites et qui, silencieusement, s'est déposée en elles ; ce sont les journées et les heures nécessaires à les fabriquer, à les extraire, ou à les transporter qui constituent leur pesanteur propre, leur solidité marchande, leur loi intérieure et par là ce qu'on peut appeler leur prix réel »¹⁹. Les langues étant modes de visée sont confrontées non plus à ce que désignent les mots, mais à ce qui les lie les unes aux autres, « elles vont communiquer maintenant, non par l'intermédiaire de cette pensée anonyme et générale qu'elles ont à représenter, mais directement de l'une à l'autre... »²⁰. Le discours de Foucault nous conduit à examiner le problème de la représentation sous l'angle de la mise en relief des représentations en tant que modes de discours. Ce qui mérite notre attention, c'est le changement de prise de position qui entraîne la rupture d'un certain mode de positivité comme la mode. Foucault nous permet d'aborder la tâche du traducteur conditionnée par « l'épaisseur historique ».

Peter Wollen a soigneusement analysé l'intérêt de Benjamin portant sur la mode et a explicitement indiqué que pour confronter l'idéologie du progrès au 19^{em} siècle, Benjamin est fasciné par la mode justement par sa nature paradoxale. Pour Benjamin tout comme pour Baudelaire et Proust, la mode entraîne un rapport particulier avec le temps, indiquant une registre spéciale entre la réitération incessante de la nouveauté et la mort inévitable d'être démodé. La nature cycliste et paradoxale de la mode a démontré la notion de la limite chère à Benjamin---la limite

¹⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. P. 250.

¹⁹ *Ibid.*, p. 251

²⁰ *Ibid.*, p. 249

étant le seuil où le démodé pourrait éventuellement se récupérer en circulation et se relancer pour l'avenir :

[Benjamin viewed fashion] on the one hand, as a manifestation of commodity culture---or, more specifically, of commodity fetishism---and, on the other hand, as the manifestation of a long-repressed utopian desire, to be reenergized at a moment of historical awakening.²¹

Le désire utopique, comme ce qui est démodé, pourrait réapparaître dans la mémoire par l'acte éternel de tisser. Benjamin décalre ainsi que son *Projet des Passages Couverts* porte témoin justement de ce réveil du 19^{em} siècle, et se voit relier à Baudelaire aussi bien qu'à Proust sur ce point. Citons Proust sur la mode :

Pour les toilettes, ce qui lui plaisait surtout en ce moment, c' était tout ce que faisait Fortuny. Ces robes de Fortuny, dont j'avais vu l'une sur Mme de Guermantes, c' était celles dont Elstir, quand il nous parlait des vêtements magnifiques des contemporaines de Carpaccio et de Titien, nous avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection.²²

Pour Benjamin comme pour Proust, il s'agit dans le travail du traducteur justement de trouver ou d'adopter une forme allégorique dans l'espoir de remettre en visibilité/lisibilité d'un objet original longtemps oublié. L'essentiel réside dans la prise d'une position de « maintenant » qui pourrait aider à identifier la temporalité de la forme de la commodité. Le processus de la nouveauté et la mêmété/répétition dans l'industrie de la mode a structuré non seulement l'expérience de la modernization de Paris mais aussi le nouveau mechanic du rapport entre l'individu et la société, et la norme.

Ce que Proust a illustré avec l'exemple de la robe de Fortuny répond parfaitement à la notion de l' « image historique » de Benjamin. « Historique » d'après Benjamin n'indique pas simplement un temps particulier, mais un temps particulier où une certaine forme ou image est mise au jour, devenue « lisible » dans le sens que les connaissances d'une image « jamais entendue » est venue tout d'un coup à la « visibilité » par rapport à d'autres images d'ordre synchronique. Le faux ancien qui évoque le désir de voyager, de « retourner au lieu originel de la fabrication », la robe Fortuny non seulement enveloppe l'obsession du narrateur de « la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, » mais aussi remet

²¹ Peter Wollen, « The Concept of Fashion in the Arcades Project », *Boundary 2*, vol. 30, 1003, 131.

²² Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, 1988, p. 355.

en circulation ce qui est « démodé ». Parmi l'agglomération des « endroits », l'image de la robe de Fortuny est devenue « lisible » ou « traductible » comme un coup de flash au cours d'une répétition éternelle de l'« origine » longtemps perdue. Il est ainsi intéressant de noter que l'image d'après Benjamin ne peut se connaître que par rapport à d'autres images « similaires » et que l'objet « originel » du désir est rendu en effet inaccessible dans la substitution/déplacement des images. Continuité/discontinuité ; constellation/flash, convergence /séparation, ce qui est remis en importance dans le processus de signifier est un mouvement dialectique entre des oppositions binaires, un mouvement déployant le déplacement des points de vue du traducteur en tant que « narrateur ». Ce qui est constant dans le travail du traducteur est justement le changement constant des positions et des points de vue qui déploient la zone « entre-deux » du traducteur. Dans le processus de traduire, le traducteur est inévitablement impliqué dans le mouvement de « franchir », de « transgresser » entre deux systèmes symboliques ou plus, lequel, par la réitération du changement de positions, crée la zone des plis, du tissage.

Le désir de retourner à l'original est évoqué par le faux ou le pastiche, le commencement du voyage débute à partir de l'altérité du même virtuel, nous nous trouvons en face d'un événement peut-on dire catastrophique dans lequel le *travail* en tant qu'unité de base de production subirait une autre mesure de valeur d'échange ; il n'est plus le souci de la fidélité par rapport à l'original, mais de la prise de position par rapport à la représentation de ce que l'on entend par « l'original », et aux conditions dans lesquelles le travail se définit en tant que mode de production.

La libération des plis

Tout en prenant en considération cette nouvelle hypothèse proposée par Foucault, il reste toujours un problème à régler qui est le travail de l'acte de traduire proprement dit. Le changement de la prise de position à l'égard de l'« original » chez un traducteur en tant que narrateur ou sujet de l'énonciation est peut-être un autre « lieu commun » qui détermine l'individualité de chaque mode de représentation, ses ressemblances avec les autres ; c'est une « flexion », « porteur d'identité et de différence, signe de voisinage, marque de la parenté » qui va devenir support de l'histoire.²³ C'est à partir de cette fonction opératoire comme unité de base du travail que l'on se propose d'aborder une autre version de l'harmonie telle qu'elle est illustrée par Deleuze :

²³ *Ibid.*

La recette de la nature morte baroque est : draperie, qui fait des plis d'air ou de nuages lourds ; tapis de table, aux plis maritimes ou fluviaux ; orfèvrerie, qui brûle de plis de feu ; légumes, champignons ou fruits confits saisis dans leurs plis de terre. Le tableau est tellement rempli de plis qu'on obtient une sorte de « bourrage schizophrénique, et qu'on ne pourrait les dérouler sans le rendre infini, en en tirant la leçon spirituelle²⁴.

Pour établir le nouveau rapport entre le corps et le vêtement, il faut d'abord « libérer [les] plis de leur habituelle subordination au corps fini », ensuite « il suffit plutôt de considérer la manière dont le rapport du vêtement et du corps va être maintenant médiatisé, distendu, élargi par les éléments »²⁵. Forme étant contenu, l'essentiel de la production du sens réside dans la détermination de l'élément en tant qu'unité de base qui se prête à la prolifération en largeur ou en extension. L'harmonie des modes de visée fait écho en effet au « théâtre des arts » ou au « Système nouveau » tel que Leibniz le décrit, suivant Deleuze : « c'est la machine vivante et infinie dont toutes les pièces sont des machines pliées différemment et plus ou moins développées »²⁶.

C'est donc par le recourt à Deleuze que j'arrive à mieux comprendre la figuration du langage de la traduction selon Benjamin : « **le langage de la traduction enveloppe sa teneur comme un manteau royal aux larges plis** ». Deleuze a en effet commenté la conceptualisation de l'allégorie chez Walter Benjamin, l'« original » ou la « teneur » est donc « l'objet même qui est élargi suivant tout un réseau de relations naturelles, c'est lui qui déborde son cadre pour entrer dans un cycle ou une série et c'est le concept qui se trouve de plus en plus resserré, rendu intérieur, enveloppé dans une instance qu'on peut dire « personnelle » à la limite : tel est le monde en cône ou en coupole, dont la base toujours en extension ne se rapporte plus à un centre, mais tend vers une pointe ou un sommet »²⁷.

Retournons à la pratique de la traduction. Comme l'« original » se conçoit en tant que « corps flottant » ou « matière fluide » qui se plie-déplie-replie dans l'opération des langues comme dans le travail du tissage, même les « pires » traductions joueraient des rôles significatifs dans la (con)figuration du visé. En termes d'allégorie, ce qui compte, c'est la « présence de l'événement qui fait appel à un précédent et à une suite », il faut ainsi déplacer la notion de critère, norme ou de jugement du plateau de la sélection à celui du réseaux « un-multiple ».

A partir de l'harmonie proposée par Benjamin et du rapport du « un –multiple » chez Deleuze, nous allons tenter, dans les paragraphes suivants, de reprendre la

²⁴ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988. p. 166.

²⁵ *Ibid.* p. 165.

²⁶ *Ibid.* p. 169.

²⁷ *Ibid.* p. 171.

question de la tâche du traducteur en nous posant une autre question : Qu'est-ce qui fonde la communauté de traducteurs : Comment le pli se plie ? Quel rapport pourrait-on établir entre le pli et le regard détourné d'Eurydice qui fonde tout en déseouvrant la tâche du traducteur ?

L'approche de l'éloignement

Maurice Blanchot a également commenté l'idée de l'harmonie des modes de sens chez Benjamin. Dans l'article « *Traduire* » consacré à « *La tâche du traducteur* », Blanchot écrit:

Jadis on croyait pouvoir remonter ainsi à quelque langage originaire, parole suprême qu'il eut suffi de parler pour dire vrai. Benjamin retient quelque chose de ce rêve. Les langues, note-t-il, visent toutes la même réalité, mais non pas sur le même mode...Ce qui est visiblement un jeu utopique d'idées, puisqu'on suppose que chaque langage aurait un seul et même mode de visée, et toujours de même signification, et que tous ces modes de visée pourraient devenir complémentaires.²⁸

Pourtant on aurait tort de croire que Benjamin vise seulement et simplement à l'harmonie et à la complémentarité des modes des langues. Blanchot a bien noté le « paradoxe » dans le discours de Benjamin qui met en jeu également la notion de différence par rapport à l'harmonie:

Mais Benjamin suggère autre chose: tout traducteur vit de la différence des langues, toute traduction est fondée sur cette différence, tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer....À la vérité, la traduction n'est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l'accentuant, elle est la vie même de cette différence...²⁹

Ce que Blanchot saisit dans « *La tâche du traducteur* », c'est donc vivre la différence tout en poursuivant le dessein de la supprimer. Il cherche ainsi une identité à partir d'une altérité : « la même œuvre dans deux langues étrangères et en raison de leur étrangeté et en rendant, par là, visible ce qui fait que cette œuvre sera toujours *autre...* »³⁰ Blanchot ajoute ainsi une possibilité de critère pour juger ce qui est digne d'être traduit : « l'œuvre n'est en âge et en dignité d'être traduite que si elle recelle, de quelque façon disponible, cette différence, soit parce qu'elle fait signe originellement à une *autre* langue, soit parce qu'elle rassemble, d'une manière

²⁸ Maurice Blanchot, « traduire », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 70.

²⁹ *Ibid.* pp.70-71.

³⁰ *Ibid.* p. 72.

privilegiée, les possibilités d'être différente d'elle-même et étrangère à elle-même que détient toute langue vivante»³¹.

L'idée de « l'harmonie des modes de visée » est donc pour Blanchot nécessaire mais inessentiel. La tâche du traducteur vise à l'harmonie, mais c'est plutôt la différence qui est le jeu de son travail. Blanchot entend la différence à plusieurs niveaux : différences au sein d'un langage qui a plus d'un seul et même mode de visée; différences au coeur d'une œuvre qui fait signe originellement déjà à une autre langue, qui recelle en elle-même les possibilités d'être étrangère à elle-même. Cette différence en tant qu'étrangeté dans un langage aussi bien que dans une œuvre marquant la topoi du silence (de Dieu?) constitue et dissimule en même temps toute communauté de traduction en tant que mythe.

Blanchot a proposé donc un rapport « étrange » à propos d'une « communauté » qui ne tend pas à l'Unité. C'est une pensée qui essaie de penser l'Autre sans référence à l'Un, sans référence au Même. Blanchot écrit: « Cette communication avec Autrui, telle qu'elle se marque dans la parole, n'est pas une relation transsubjective ou intersubjective, mais inaugure une relation qui ne serait pas de sujet à sujet, ni de sujet à l'objet³² ». Dans ce rapport du « troisième genre », on ne parle plus de l'identification, des significations du pouvoir, mais de « l'impossibilité ». Blanchot écrit que ce qui « fonde » le rapport du troisième genre, c'est l'étrangeté entre nous---entre le « Je » sans « moi » et l'Autre--- « Il » impersonnel, la troisième personne qui n'est pas une troisième personne, et qui met en jeu le neutre. Derrière le « Je » ou le « Il », il n'y a pas d'unité en tant qu'existence ou identité subjective. Il serait plus claire de dire que ce troisième genre de rapport est en effet un rapport « littéraire »: « C'est le langage, l'expérience du langage—l'écriture—qui nous conduit à pressentir un rapport tout autre, rapport du troisième genre³³ ». Il faudrait reconnaître que dans le langage, « Je » n'affirme rien en nommant, en interpellant, mais entre en rapport avec l'Autre qui est le neutre, l'absence du langage.

L'essentiel chez Blanchot est de distinguer « le possible » de l'« impossible », d'accepter la limite de « mon » pouvoir en tant que « sujet », d'éclaircir le fait que pour « moi », « l'impossible » est un Autrui radicalement autre, irréductible au langage. Il faut considérer l'Impossible /Autrui à partir de la séparation, en dehors de « mon » pouvoir, du langage, de « ma » connaissance. Dans cette communication comme « non-communication », il n'y a rien de commun entre « moi » en tant que « même » et « l'impossible » en tant qu'« autre ». Ainsi, Blanchot écrit : « Il y a

³¹ *Ibid.* p. 71.

³² *Ibid.*, p.99

³³ *Ibid.*, p.103

langage, parce qu'il n'y a rien de « commun » entre ceux qui s'expriment, séparation qui est supposée—non surmontée, mais confirmée—dans toute vraie parole³⁴ ».

Le rapport entre le Même et l'Autre pour Blanchot ne s'établit pas par la communication, mais par la distance; distance en tant que limite de « mon » pouvoir, en tant que « mon » humilité devant l'inconnu. Cette distance se fait le lien « entre-deux », de sorte que l'incompatibilité et la différence deviennent des moyens de contact, de « non-communication ». « L'impossible » est ce « lointain inaccessible », il ne se révèle jamais en tant que « présence » ou « vérité », mais c'est justement son inaccessibilité qui suscite en nous le désir de le poursuivre inlassablement. Le désir irrépressible d'« épuiser l'infini » est donc également ce qui permet le rapport avec « l'impossible ». On s'approche de « l'impossible » en s'en éloignant. L'objet est peut-être toujours hors d'atteinte, mais comme Blanchot l'affirme dans *L'Arrêt de mort*: « Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se découvrir », cependant, « en finir, cela aussi est noble et important³⁵ ».

³⁴ Maurice Blanchot, *Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969. P. 79.

³⁵ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948. P.7.

Donner le sens – la traduction et le lieu

Kuan-Min HUANG / 黃冠閔

Associate Professor

Department of philosophy / Huafan University

【摘要】

本論文嘗試從謝林、玻默、柏拉圖三個脈絡考慮「翻—譯」之移位中的場所效應，並討論德希達對於柏拉圖《蒂邁烏斯》篇中「扣拉（原場所）」的解讀。謝林《自由論文》中「根基」的概念既可以呈現在法文、德文詞語翻譯的位移現象，也顯示著從萊茵河神秘主義傳統（玻默的「無根基」概念）到德意志觀念論的轉化脈絡。儘管「根基」的觀念指涉到柏拉圖《蒂邁烏斯》的「扣拉（原場所）」，然而「扣拉」一詞所包涵的意義遠超過單純的翻譯，而是保留著翻譯介於古希臘文化與現代之間的模糊地位。在「扣拉」與「根基」之間的場所轉換，指向翻譯的一種場所論效應。藉著討論概念的語意轉換，可以思考翻譯是如何在多樣的場所或地方中發生的，亦即，在多樣場所中佔據某一特定場所—這也預設著場所的給予，此乃「根基」或「扣拉（原場所）」的效應。因此有必要思考翻譯的場所論效應，而如果翻譯假定著文本之根源性時，也有必要注意到場所的多樣性。

【Abstract】

This article considers the effect of place implied in the displacement of the trans-lating act within a philosophical triangle – Plato, Jacob Böhme, and Schelling. Besides, I also refer to Derrida's discussion on *khôra* in Plato's *Timaeus*. The concept of ground in Schelling allows us to present the effect of trans-lation occurred from the German to the French language, it also indicates a transformative context of Rhenish mysticism to German idealism, transporting the concept of non-ground in Jacob Böhme. Even if the word 'ground' (*Grund*) assumes a reading of Plato's *Timaeus*, referring to the word *khôra*, but the sense kept in the *khôra* is far from being a translation. By this lexical distance between *khôra* and ground, we are involved in the obscure place of translation from the Greek culture to the modernity. The displacement designates a topological effect of translation. By measuring the semantic shift, one can consider how the translation takes place in the diverse places. A place taken presupposes a giving of a place, which may be regarded as an effect of ground or *khôra*. I propose to reflect on the topological effect in translation, and to notice on the originality of text by the measure of the hybridity of places.

【Keywords】

place, topology, ground, khora, Böhme, Derrida, Plato, Schelling

Traduire, c'est se déplacer et replacer. Le déplacement fait appel au changement de lieu et aussi à la touche des limites. C'est une responsabilité au bord de la langue. Mise entre les limites, semée à travers les limites, la traduction donne un sens dans le déplacement, oriente les mots et réoriente les textes. Mais ces mêmes textes ont soumis à une contextualisation qui est en fait une transplantation des textes, ainsi les textes se relient dans le même ordre et créent un autre nouvel ordre. Contexte veut dire donc l'hétéro-texte. Traduire un texte révèle un fait topologique par autour duquel s'organisent les mots et les sens ; la traduction exige encore une migration des mots, non pas les mêmes mots, mais souvent, sinon toujours, les différents mots. Ces mots sont destinés aux lecteurs étrangers, destinés à ceux qui ne sont pas originellement le destinataire. Etant éloigné de l'original, le texte traduit met en question l'appropriation (ex-proprietation et ré-appropriation). Le propre d'un texte est profondément transformé jusqu'à se perdre. Ainsi le voyage du texte traduit est une errance qui ne revient pas au propre, ni au soi-même, ni au chez soi. La négociation traductrice sera un effet de milieu, d'entre les topiques, une écriture d'entremise – entre l'auteur et le lecteur, entre les cultures ou les lignes linguistiques. Penser la traduction et à travers la traduction révèle un multiple sujetissement (auteur, texte, traducteur, lecteur) qui se donne comme erratique. Dans cet article, c'est l'effet de *trans-* (*über-*) qui constitue le topique de notre problématique de la traduction.

Considérons d'abord l'effet du *topos*. Si un texte est entendu comme un événement où le sens a lieu, la traduction fait déplacé cet événement à un autre lieu et donne lieu d'approprier ce sens, au risque de perdre le « même » sens. En introduisant un lieu étranger, l'acte de traduire prend le risque d'être erroné dans une rupture de sens. Il est toujours difficile de mesurer l'erreur en traduction, de même que la rupture est si abyssale. En fait, le risque est que le sens « original » du texte est parfois abîmé ; ce sens est mis en abîme. La mesure, s'il y a, doit faire face à l'abîme.

1. Le lieu obscur - Schelling

Une première apparence de l'abîme qui saute par hasard sous nos yeux est le *Grund* (fondement, fond, base) évoqué par Schelling dans ses *Recherches sur l'essence de la liberté humaine* de 1809. Là où nous avons un texte central mais obscur qui explique une scission immanente de Dieu d'avec Lui-même, une séparation entre Dieu existant et le fondement de cette existence. Lorsque Schelling essayait de déterminer la liberté comme un pouvoir du bien et du mal (*ein Vermögen des Guten und des Bösen*)¹, l'origine et la réalité du mal ne sont pas considérées

¹ *Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, in Schelling, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Karl Friedrich Schelling, Stuttgart / Augsburg, Cotta, Band 7, 1860, p.352 (SW, 7, 352). Le texte *Recherches sur l'essence de la liberté humaine* est quasiment le plus étudié des écrits schellingiens en France, nous avons 5 versions traduites selon l'ordre chronologique :

comme privation du bien, mais ayant une positivité en ce mal lui-même et provenant d'une certaine façon de Dieu. En évitant d'attribuer à Dieu la cause du mal, Schelling prétend de distinguer un moment qui n'est pas Dieu lui-même, pourtant enseveli en Lui en rendant possible son existence. Ceci est donc la *façon* qui exige le concept de fondement. Le discours de Schelling est obscur parce que ce fondement est mis dans un cas de génitif – le fondement de son existence (*Grund seiner Existenz*) –, un fondement est demandé pour l'existant, pour un autre, il n'est rien en lui-même. Citons le texte de Schelling :

Ce fondement de son existence, que Dieu a en lui-même, n'est pas Dieu considéré absolument, c'est-à-dire en tant qu'il existe ; car il est seulement ce qui fait le fond de son existence, il est la *nature* en Dieu².

Une remarque topologique de ce discours : puisque « il n'y a rien avant ou en dehors de Dieu » (SW,7,357 ; OM,144), la façon de préséance du fondement n'est ni vraiment une antériorité temporelle ni une priorité essentielle (SW,7,358).

Les explications de Schelling sont établies sur plusieurs analogies. L'une concerne le terme enraciné dans la philosophie de la nature : le fondement ressemble à la gravité (la pesanteur), « la gravité précède la lumière à titre de fond éternellement obscur, qui n'est pas lui-même *actu* et qui s'enfuit dans la nuit tandis que se lève la lumière (l'existant) ». L'autre touche à la présupposition *réciproque* (*gegenseitig voraussetzt*) du fondement et de l'existant où Schelling utilise l'exemple du cercle : dans ce cercle, ce par quoi l'un est engendré est lui-même à son tour engendré par ce dernier. Dans les paragraphes suivants, cet exemple est devenu exemple par excellence (*kat' eksokhên*), ce qui présupposent réciproquement, ce sont le centre et la périphérie, en signifiant l'universel et le particulier. Cette analogie relève, d'une manière géométrique, le *côte-à-côte* (*gegen-seitig*) de deux principes qui calquent la distinction entre le fondement et l'existant et transcrivent sur celle de la volonté propre et particulière du créature et de la volonté universelle du créateur. Les phrases de Schelling au sujet de Dieu et son fondement montrent une certaine circularité :

-- Schelling, *La liberté humaine*, traduit par Henri Politzer avec une introduction par Henri Lefebvre, Paris, Rieder, 1926 ;

-- Schelling, *Essais*, traduits et préfacés par Stanislas Jankélévitch, Paris, Aubier, 1946, pp.225-302 ;

-- F.-W. Schelling, *Recherches sur la liberté humaine*, introduction, traduction, notes et commentaires de Marc Richir, Paris, Payot, 1977, pp.77-164 ;

-- une variation dans F.W.J.Schelling, *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, Traduites et annotées par Jean-François Courtine et Emmanuel Martineau, Paris, Gallimard, 1980, pp.121-196 : « Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les sujets qui s'y rattachent » ;

-- Schelling, *La liberté humaine et controverses avec Eschenmayer*, présentation et traduction par Bernard Gilson, Paris, Vrin, 1988, pp.143-209 : « Recherches philosophiques sur l'essence de la liberté humaine et les questions connexes ».

² SW,7,358. Traduction de Courtine / Martineau, OM, p.144. Cf. Marc Richir, p.105. Nous retenons le choix différent de la traduction du terme *Grund* par le *fond causal* (Poltzer) ou le *fond* (Courtine, Gilson) et le *fondement* (Richir).

« Dieu porte en lui le fondement interne de son existence, qui le précède donc à titre d'existant ; mais en même temps, Dieu est à son tour le *prius* du fond » (SW,7,358 ;OM, 145).

La troisième analogie détermine aussi la base de toute explication de Schelling sur la possibilité du mal, ici il s'agit d'une série anthropologique du terme *Sehnsucht*³. Le défaut anthropomorphique de Schelling est si apparent que l'explication de l'existence de Dieu est traitée comme un sujet rattaché au problème de la liberté humaine. Mais l'accent tombe encore une fois sur le fait que la liberté humaine et la liberté divine se tiennent côte à côte. L'inverse est aussi possible : la liberté humaine est un thème rattaché à la révélation de la liberté divine. Le discours qui rapproche d'une manière humaine (*menschlich näherbringen*, « humaniser » selon Courtine) s'inscrit dans cet ordre analogie entre Dieu et l'homme. Non seulement Dieu a un fondement de son propre existence en lui-même, les choses créées, surtout les hommes, ont « leur fondement en ce qui, en Dieu lui-même, n'est pas Lui-même (*Er Selbst*), c'est-à-dire en ce qui fait le fond de son existence » (SW,7,359 ;OM,145). Si le fondement garde en soi une différence existentielle ou ontologique en Dieu, cette différence rend aussi possible la différence entre Dieu et les autres choses ou les hommes. Le fondement est un *topos* de différence. Mais cette différence est inscrite dans l'identité de Dieu avec son propre existence, l'identité de Dieu avec lui-même, une différence qui peut tenir plus loin l'identité de l'homme et Dieu.

En ce moment, ce fondement est à séjourner. Avec une circularité logique et une analogie humanisée, le fondement « donne naissance » à Dieu à travers la métaphore impliquée dans le terme de *Sehnsucht*. La manière d'être « humaine » en approche vers le fondement est une approche de traduction, deux choses à la fois : le domaine divin est traduit en terme humain, le fondement divin est partagé par l'humain et par les choses extra-divines. Mais un mystère reste : comment désigner ce fondement encore caché en Dieu en expliquant sa fonction précise, ce qui existe en dehors de la langue humaine ? n'est-ce pas une traduction inverse de l'humain au divin, ce qui est très souvent reproché d'être anthropomorphique et d'avoir distordu la dignité de Dieu ? Mais d'autre part, la place de *Grund* n'est-elle pas ce qui rend possible de traduction humaine ? La description schellingienne de ce fondement, ou sa traduction, fait engagée une structure dialectique de *Sehnsucht-Verstand* (le désirément-l'entendement) et, à travers un parallèle de féminité-masculinité, elle raconte une version de naissance, de la genèse. C'est à partir de ce fondement en tant que désirément que naît le Dieu existant. Il faut saisir une détermination clef : le fondement, pris en langue humaine, c'est « le désirément qu'éprouve l'éternellement

³ Selon les diverses réceptions, le *Sehnsucht* se traduit : le désir (Politzer), la nostalgie (Richir), le désirément (Courtine) et l'aspiration (Gilson).

Un de s'enfanter soi-même (*die Sehnsucht, die das ewige Eine empfindet, sich selbst zu gebären*)» (SW,7,359 ; OM,145). Le désirement veut enfanter Dieu, c'est une volonté qui veut l'entendement a simplement le pressentiment au lieu de la conscience. Dans le fondement, rien n'est pas vraiment conscient, mais il cherche une chose, il cherche à donner une chose à soi, ce qui est cherché et désiré est pressenti. Le désir du fondement en tant que volonté traduit la lecture schellingienne de Jacob Böhme dont le nom n'est pas mentionné dans le texte. Un seul nom qui sert de fil conducteur est Franz von Baader, dans le note sur la métaphore de centre et de périphérie (SW,7,366). Au contraire, une phrase -- « pareil à la matière chez Platon » -- décrit ce *Sehnsucht* en relation avec une trace de Platon. Le déplacement conceptuel du fondement à la matière, de Jacaob Böhme à Platon, ménage le discours du *Grund*. Un contraste à tenir: le nom de Jacaob Böhme reste dans l'arrière-plan du texte de Schelling dans la mesure où le terme *Grund* ou *Ungrund* très présent chez Böhme est convoqué au centre des *Recherches*, cependant la « matière » de Platon ne reflète qu'une tradition de la lecture platonicienne qui prend le *khôra* pour matière⁴. Le modèle volontariste de Schelling a bien sa racine en Böhme, mais une lecture topologique est plutôt inspirée par Platon. Nous avons donc une double traduction du *Grund*.

2. La metabase de Jacob Böhme

La pensée de Böhme fournit une référence de la dialectique de la genèse. Chez Schelling, nous savons que le désirement exprime une volonté aveugle qui cherche l'existence de l'entendement, et ce processus du désir est désigné comme une naissance et une genèse. Le désirement qui traduit *Sehnsucht* n'arrive pas à garder la féminité du mot (*die Sehnsucht*). Dans l'explication de la naissance de l'Un divin et absolu, une série métaphorique caractérise la distinction du sexe. Opposé à Dieu Lui-même (*Er Selbst*) en tant que masculin unique existant, autour de *Grund* et de *Sehnsucht*, les descriptions sont plutôt féminine : la nuit (*die Nacht*), le désir (*die Begierde*), la base (*die Basis*), les gémissements féminins (*die weiblichen Klagen*), le sein maternel (*der Mutterleibe*). La volonté se distriube en partie masculine et partie féminie qui s'engagent dans le processus de naissance. La logique volontariste et

⁴ La source de Schelling est Tiedemann (*Dialogorum Platonis Argumenta exposita et illustrata*, 1786) et Tennemann (*Ueber den göttlichen Verstand aus der Platonischen Philosophie*, 1791); cf., F. W. J. Schelling, „*Timaeus*.“ (1794), Hrsg. Hartmut Buchner, Stuttgart-Bad Connstatt, Fromann-Holzboog, 1994, pp.74-75 et la présentation d'A. Michalewski, in F. W. J. Schelling, *Le Timée de Platon*, traduit et présenté par Alexandra Michalewski, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p.27. La lecture de *khôra* comme *hyle* est enracinée dans la critique d'Aristote, suivie par les commentateurs de Platon. La citation de *logismôi nothôi* depuis *Timée* et *Timée de Locre* (le faux *Timée*) (SW,7,390), d'ailleurs témoignant la tradition de reception platonicienne à l'époque de Schelling, explique aussi la source de cette équation de *khôra* à la matière ; cf., Thomas-Henri Martin, *Etudes sur le Timée de Platon*. Deuxième Volume, Notes sur le Timée, Paris, Vrin, 1981 (reprise de 1841), p.177, p.390. Cette lecture « materialiste » de *khôra* est aussi défendue par Luc Brisson, cf. Platon, *Timée/Critias*, traduction de Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992, p.152 et Luc Brisson, *A quelles conditions peut-on parler de « matière » dans le Timée de Platon ?* in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003, N°1, pp.5-21.

dialectique de Böhme est suivie. Nous lisons ainsi un texte de Böhme

Le sans-fond est un éternel rien, et fait cependant un éternel commencement, c'est un attract ; car le rien est un attract après quelque chose ; et cependant là il n'y a rien qui donne quelque chose ; mais l'attract est lui-même ce qui le donne de cela ; cela aussi n'est rien qu'un attract nu et désirant.

Der Ungrund ist ein ewig Nichts, und machet aber einen ewigen Anfang, als eine Sucht; denn das Nichts ist eine Sucht nach etwas: und da doch auch nichts ist, das etwas gebe; sondern die Sucht ist selber das Geben dessen, das doch auch nichts ist als bloß eine begehrende Sucht.⁵

Sans parler le terme *Ungrund* apparu vers la fin du texte de *Recherches sur l'essence de la liberté humaine*, ici on séjourne encore sur le concept de *Grund*, mais le paradoxe de Schelling prend la même forme que celle de Böhme. Dans cette formule que le sans-fond en tant que néant a envie de quelque chose (*Etwas*), la création magique *ex nihilo* est exprimée d'une façon approfondie, voire sans fond, sans fondement. Une chose première est donnée dans ce néant qui a gardé seulement le nom *Ungrund*, mais n'obtient aucune possibilité d'hypostase. C'est un néant qui désire un commencement et, en son désir, il donne quelque chose autre que lui-même, autre que rien. Mais ce désir ou cet attract (*Sucht*) n'est-il pas un néant, lui-même sans fondement, n'étant pas quelque chose ? En lui-même, avec cet attract ou *Sucht*, quelque chose est donné, si bien que l'attract en néant (*eine Sucht im Nichts*) fait de soi une volonté à *quelque chose* (*der Wille zu Etwas*). D'où vient la magie créatrice (*Magiae*) :

Alors cette même volonté est un mage dans sa mère; car elle a trouvé quelque chose dans le rien, à savoir sa mère, et si elle a ainsi trouvé sa mère, elle a alors un lieu pour sa demeure.

Jetzt ist derselbe Wille ein Magus in seiner Mutter; dann er hat etwas gefunden in dem Nichts, als seine Mutter, und so er dann seine Mutter funden hat, so hat er jetzt eine Stätte seiner Mutter.⁶

Dans ce paragraphe, nous voyons d'abord que les termes alchimiques *Magia* et *Magnus* sont transformés en désir (*Sucht*) et volonté (*Wille*) ; deuxièmement, le

⁵ Jacob Böhme, *Sämtliche Schriften*, hrsg. Von Will-Erich Peuckert, Stuttgart, Frommanns-Holzboog, 1957, Band 4, VIII (=SS, 4/VIII), *Mysterium pansophicum*, 1,1, p.97. Nous citons la traduction de Louis-Claude de Saint-Martin, théosophe français du 19^e siècle, reproduite dans *Cahiers de l'Hermétisme Jacob Böhme*, Gerhard Wehr et Pierre Deghaye (éd.), Paris, Albin Michel, 1977, p.189.

⁶ Böhme, SS, Band 4/VIII, 2,1, p.97; Saint-Martin, *Cahiers Böhme*, p.189. Le mot « Magie » est aussi employé par Schelling : « le véritable bien ne peut être mis en œuvre que par une magie divine » (das wahre Gute nur durch eine göttliche Magie bewirkt werden könne), in SW,7,391 ;OM,174.

modèle volontariste s'explique avec la métaphore de la mère. En soi, cette mère n'est qu'un désir qui n'a pas de place. Puisque l'enjeu magique ou alchimique de ce discours, c'est la première naissance au domaine de la vie de Dieu. Mais c'est une naissance *de* néant, néant où la mère attire la naissance.

L'instabilité de lieu de naissance explique le mystère d'*Ungrund* en tant que *Sucht* : en lui, il n'y a pas une origine proprement dite (*Ursprung*)⁷. Lorsque la volonté n'a aucune lieu (*Stätte*) qu'en désir – en un lieu où passe l'événement de naissance, autrement dit le désir (*Sucht*), « cause de la volonté » (*Ursache des Willens*), donne lieu à la volonté. Néanmoins, ce désir de la nature de Dieu n'a pas de place originelle (*ohne Urstand*). Comparé à cette méditation topologique, le sans-fond est ce rien ou néant qui n'est ni un être annulé ni un lieu propre, il est un non-lieu enseveli en Dieu *avant* son existence, un non-lieu qui donne lieu à l'existence de Dieu. Selon Böhme, le retrait de non-lieu fait place à l'unique, d'une manière éternelle, et non moins paradoxale, « car il est l'être du sans-fond, à l'intérieur duquel le sans-fond se saisit dans le fond », « *denn er des Ungrundes Ens, darinnen sich der Ungrund im Grund fasset*⁸ ». Le Dieu unique est absolument un, qui se saisit et se trouve en soi ; mais il est unique en une trinité qui se développe dans les formes de la visibilité auprès de soi de Dieu. La visibilité et la genèse de vie sont souvent étroitement liées chez Böhme. Dans le *Mysterium pansophicum*, il indique la grosseur de l'esprit comme une imagination⁹, et dans le *De Electione gratiae*, il indique le plaisir de ce qui est trouvé de néant comme une sagesse ou une sérénité (*Beschaulichkeit*¹⁰) n'ayant ni fond ni lieu autre que l'unique lui-même. Dans ce mystère de la création, il y a surtout la création de l'essence, c'est-à-dire la naissance de la forme divine.

Schelling reprend la même médiation de la naissance au milieu de vision. L'existence de Dieu à partir d'un fondement surgit avec la réaction réciproque entre le désir et l'entendement dont le résultat est la représentation réflexive. La structure mimétique est sauvegardée par Schelling :

Mais en réponse au désir qui est, à titre de fond encore obscur, la première émotion de l'être-là divin, une représentation réflexive interne se forme en Dieu, grâce à laquelle, puisqu'elle ne peut avoir d'autre objet que Dieu, Dieu s'aperçoit lui-même en une image. (OM,147)

⁷ Böhme, SS, Band 4/VIII, p.98 : « dann er ist Herr in der Mutter, und wird die Mutter für stumm erkannt, und der Wille für ein Leben ohne Ursprung ».

⁸ Böhme, SS, Band 6, XV, *De Electione gratiae*, 1,6, p.5. La métaphore dominante dans le texte boehmien est la vision et le miroir. Le sans-fond éternel est un œil qui se voit dans le miroir en révélant la sérénité de la sagesse divine (*Beschaulichkeit der Weisheit*) ; cf., SS, Band 4/VI, *Sex puncta theosophica*, 1,7, p.4. Nous revoyons à l'analyse d'Alexandre Koyré à propos de l'Absolu en tant qu'*Ungrund*, en forme de germe, et l'Absolu comme l'Un, in Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, Vrin, 1979 (1929¹), pp.321-325.

⁹ Böhme, SS, Band 4/VIII, 4,3, p.99; Saint-Martin, *Cahiers Böhme*, p.190.

¹⁰ Böhme, SS, Band 6, XV, 1,6, p.5 : « Dieses dreifaltige Wesen in seiner Geburt, in seiner Selbst-Beschaulichkeit der Weisheit, ist von Ewigkeit je gewesen, und besitzt in sich selber keinen andern Grund noch Stätte, als nur sich selber ».

Aber entsprechend der Sehnsucht, welche als der noch dunkle Grund die erste Regung göttlichen Daseyns ist, erzeugt sich in Gott selbst eine innere reflexive Vorstellung, durch welche, da sie keinen andern Gegenstand haben kann als Gott, Gott sich selbst in einem Ebenbilde erblickt. (SW,7,360-361)

Etant donné le fondement comme lieu de miroitement, la représentation (*Vorstellung*) est divine et interne, non pas une telle devant quelconque sujet, mais quasiment un sujet divin ou le Sujet qui se fait objet. Ce miroir de connaissance ne représente pas le monde, mais un soi de Dieu. Ce qui est représenté, ce qui se présente par devant (*vor-stellt*), c'est Dieu, Dieu en avant de lui-même. Plus loin dans le même paragraphe, Schelling précise : « Cette représentation est en même temps l'entendement – le Verbe, le *mot* de ce désir » (SW,7,361 ; OM,147) L'image de soi en Dieu, c'est le Verbe, le mot de l'énigme (*das Wort des Rätsels*), énigme de la naissance, énigme de la naissance de la parole. Le discours de cette création en Verbe s'inscrit carrément dans le cadre théologique de la trinité où le Verbe incarne le Fils de Dieu. Mais le Verbe est un reflet divin dans le fondement plein de nostalgie, il est attendu comme ce qui n'est pas encore apparu. Au contraire, par rapport à ce Verbe, à ce Logos, à ce qui existe dans la suite de création, il y a un vrai Autre qu'est le fondement. Le fondement doit s'effacer, comme un étranger, pour qu'apparaisse le Logos, en tant qu'entendement (*Verstand*) qui occupe l'avant-scène (*Vor-stand*). Avec les deux analogies du verbe et de la vision, l'obscurité bohémienne de la naissance est conservée dans le discours de Schelling.

Non seulement le jeu du mot glisse d'une phrase à une autre, d'un mot à un mot, l'acte de parler est aussi magique chez Schelling – En donnant le Verbe, la vie et la création se déclenchent. En fait, c'est l'Esprit qui parle, la parole est une œuvre spirituelle, selon Schelling, « de telle sorte que c'est maintenant l'entendement lié au désir qui dévient volonté librement créatrice et toute-puissante, et qui donne forme, au sein de la nature initialement privée de règle, comme en son élément, aux instruments » (SW,7,361 ; OM,147). Pour le concept de l'élément ou de l'instrument dans la genèse, on reviendra plus tard. Ici on souligne l'effet que la parole donne forme – Schelling utilise un seul mot en allemand *bildet* ; le verbe *bilden*, former, invoque un concept cher à Schelling – *Ein-Bildung*, In-formation. Il s'agit d'une traduction de l'imagination, mais le préfixe *Ein-*, signifie à la fois l'Un et dedans¹¹, par conséquent, *Ein-bildung* et *Imagination* chez Böhme et Paracelse n'ont pas du

¹¹ *Eintreten* opposé à *Heraustreten* que Heidegger suggère à interpréter l'ek-stasis, ou *Einbringen* opposé à *Hervorbringen* (produire, production). Dans le contexte de la traduction du terme *Einbildung* chez Schelling, nous avons souvent *in-formation* (Jean-François Marquet, *Liberté et existence*, Paris, Gallimard, 1973, p.246) et *effiguration* (Xavier Tilliette, *L'absolu et la philosophie*, Paris, PUF, 1987, p.88). Un autre terme *Ineinsbildung* est rendu en *ésemplasia* par X. Tilliette, en empruntant le mot *esamplastic* de Coleridge, in X. Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir*, tome 1, Paris, Vrin, 1970, p.438, p.551.

sens transcendentale, mais métaphysique, voire onto-théo-logique. Etant donné le trait de l'*Imagination*, il y a une traduction en deux lignes : de la vision au Verbe et d'un Verbe à un autre. Le mot cherché de l'énigme exige cette double traduction. En dehors du déplacement métaphorique, l'existence incarnée dans le Verbe relie la visibilité de divinité dans l'acte traducteur de l'*Imagination*. Entre Schelling et Böhme, la même motivation métaphysique domine dans ce discours du lien de l'existence au fondement ou au sans-fond. L'enjeu du déplacement de la traduction est le lien entre l'humanité et la divinité, sans supprimer la différence diacritique entre les deux. Mais si la parole et la vision relèvent du principe métaphysique et elles nous conduisent à l'imagination créatrice, nous trouvons un autre fil conducteur du déplacement discursif dans la problématique de *khôra*.

3. L'espace de Platon

Il faut constater que la formation en vision n'a pas seulement le trait de la mystique germanique. L'effet de l'œuvre, *Wirkung*, lié à l'élément et à l'instrument (*Werkzeuge*) comme lieu de formation, fait écho à la mise en fonction de la matière chez Platon. Dans le texte de *Timée*, la genèse est aussi liée au dispositif de lieu. Comme nous l'avons dit tout à l'heure, la matière que Schelling reconnaît dans Platon est une référence implicite à *khôra*. Mais dans la phrase que nous avons citée, « pareil à la matière chez Platon » (SW,7,360), nous n'avons que le nom de Platon. C'est plutôt dans le paragraphe sur la possibilité générale du mal que Schelling mentionne encore une fois « comme la matière des Anciens », le même endroit où une exacte citation de *logismôi nothôi* est donnée avec une pagination de *Timée* dans l'édition bipontine (SW,7,390). La genèse des éléments dans le *Timée* est transportée à celle du mal. Une distance entre Platon et Schelling s'impose. Du côté de Platon, il parle de lieu (*khôra*) en tant que troisième genre de réalité, distincte de modèle et de copie, la *khôra* est un genre à part ou un être *sui generis* :

Enfin il y a toujours un troisième genre, celui de lieu : il ne peut mourir et fournit un emplacement à tous les objets qui naissent. Lui-même, il n'est perceptible que grâce à une sorte de raisonnement hybride que n'accompagne point la sensation : à peine peut-on y croire.¹²

L'expression prudente de Platon ne signifie pas que ce « raisonnement hybride » est totalement ruiné ou expiré. Elle suggère une logique du non-lieu. Au contraire, Schelling parle d'un esprit inversé, d'un Dieu inversé saisi par la fausse imagination. Dans le texte de Platon, ce discours hybride ou bâtard (la traduction de

¹² *Timée*, 52b, nous citons la traduction de Rivaud ici et par la suite, in Platon, *Œuvres complètes, Tome 10. Timée-Critias*, texte établi et traduit par Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p.171.

Schleiermacher : *Bastardschluß*) correspond aux « raisonnements vraisemblables » (*eikotôn logôn*, 48d) de *Timée* sur l'origine historique de la cité et sur l'origine du monde. En fait, dans les paroles vraisemblables du *Timée*, l'origine elle-même est toujours remontée en arrière par ce discours hybride ou bâtard, c'est-à-dire sans origine légitime¹³, si bien qu'il n'y a pas une origine proprement dite. Le regrès à l'origine plus lointaine montre l'entrelacement des récits de *Timée* en remarquant les lieux de réception entre les cités, les traditions, les générations ; ainsi la structure de réception narrative¹⁴ met en relief la distance entre légitimité et l'hybridité de l'origine, entre le discours mythique et le discours philosophique¹⁵. Par contraste, Schelling, en parlant de l'*origine* du mal en tant que réalité positive, fait reproche à l'usage errant du logos. L'hybride ou le bâtard est traduit par le faux, qui est vu comme le péché. Néanmoins l'origine du mal vient d'une certaine façon du fondement irrité, le fondement lui-même n'est pas un mal. Pour la révélation de l'amour divin, le mal est une opposition à surmonter, car ce mal et ce péché « s'efforce de briser le Verbe, de porter atteinte au fond de la création et de profaner le mystère » (SW,7,391 ;OM,174). Ce mal se sert de fondement à la révélation, tout comme Dieu sort de son fondement de l'existence et utilise le principe de l'ipséité (*Selbstheit*) pour le fondement et le support des êtres (*Träger der Wesen*, SW,7,391). Le *Grund* est précisément ce qui accepte et supporte, comme ce qui est nommé « réceptacle (*dekhomenon*) » (*Timée*, 50d) au nom de *khôra*.

Le *Grund* est le lieu où l'origine se donne, d'une manière paradoxale ou bâtarde, l'origine comme Dieu existant se donne sans donner un fondement. En revanche, c'est le fondement qui supporte cet événement du commencement. Schelling mélange une logique mimétique au sein de la formation et repère, comme Platon, le lieu du troisième genre. La forme de Dieu en reflet, en représentation, est subordonnée à la logique mimétique dominée par la vision. Mais le fondement se présente comme la ténèbre ou la nuit où l'image se fonce, il n'est lui-même ni copie ni modèle, il est inscrit dans la structure de ni ceci ni cela (*weder-noch*) et à la fois ceci et cela¹⁶. Rappelons un terme *Ungrund* qui se situe vers la fin des *Recherches* où Schelling désigne comme « le point ultime de toute cette recherche », en conservant l'équivocité avec *Urgrund*, avec l'Indifférence (SW,7,406 ;OM,187). Ne confondons pas pour l'instant le *Grund* avec l'*Ungrund* chez Schelling. Pourtant l'irrégularité du fondement expose le fait d'être informe, le fondement en tant que « résidu absolument irréductible », « demeure éternellement au fond » (*ewig im Grund bleibt*)

¹³ Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993, pp.92-93.

¹⁴ Derrida, *Khôra*, p.75 : « Chaque récit est donc le réceptacle d'un autre ».

¹⁵ Cf., Ibid, p.90.

¹⁶ Derrida désigne cette structure comme « la double exclusion (*ni/ni*) et la participation (*à la fois ...et, ceci et cela*), in Derrida, *Khôra*, p.16, p.19.

(SW,7,360 ;OM,146). Capturé par son propre désir, le fondement reste dans le mouvement permanent et irrégulier, voici le texte cerné :

C'est donc ainsi qu'il nous faut nous représenter le désir originaire : il se tourne vers l'entendement qu'il ne connaît pas encore, tout comme nous, quand nous aspirons ardemment à un bien inconnu et ineffable, et il s'agit en son pressentiment comme la mer houleuse qui se gonfle, pareil à la matière chez Platon, en quête d'une loi obscure et incertaine, incapable de former par soi-même quelque chose de durable. (SW, 7,360 ;OM,147).

Il faut remarquer que la naissance à partir de ce fondement est analogue au fait que « l'homme se forme dans le sein maternel (*der Mensch wird in Mutterleibe gebildet*, SW,7,360 ;OM,146)». Voici le lien où le discours sur *khôra* peut s'insérer. Car le « réceptacle » est comparé à la mère, en plus la formation est tombée dans l'ordre de diversité : « l'empreinte doit être très diverse (*poikilou*) et présenter à l'œil toutes les variétés », mais le réceptacle étant lui-même « en dehors de toutes les formes » (*pantôn ektos eidôn*, 50e). La mère de la forme des choses sensibles est elle-même sans forme (« exempt de toutes les figures », *amorphon*, 50d), elle peut se lier à l'instabilité de forme du fondement chez Schelling, c'est parce que, pour Platon, les figures variées et même contraires peuvent être reçues par le réceptacle. C'est plutôt un désordre qui domine ce réceptacle ou ce « nourrice de ce qui naît » (*geneseôs tithênen*, 49a, 52d). Le raisonnement hybride qui expose la réception générale de *khôra* introduit aussi le caractère de ce *topos* sans forme, ni règle ni équilibre, toujours en deversité. C'est cette diversité qui détermine l'in-formalité de *khôra* et qui risque de bouleverser le lieu de *khôra*, dans la mesure où il manque une vraie détermination et où *khôra* est vraisemblablement indéterminée. Selon l'analyse de Derrida, la réception de *khôra* n'est pas pour elle-même, elle est pour tous les autres, mais sauf elle-même. L'énigme de nomination ou appellation hante *khôra*. Derrida pousse ses analyses jusqu'à interdire l'usage de l'article « la » sur *khôra* : « si nous disons *khôra* et non la *khôra* »¹⁷, « Il y a *khôra* mais la *khôra* n'existe pas »¹⁸. La comparaison de *khôra* à la « mère », à la « nourrice », n'est qu'un raisonnement bâtard, au lieu d'être une détermination précise sous la figure féminine. Si c'est un abîme dans le texte de Platon, comme le remarque Derrida¹⁹, la différence entre Schelling et Platon est d'autant plus mise en abîme.

Même s'il n'y a pas une assimilation apparente du fondement à *khôra* chez Schelling, ce dernier insiste quand même sur le fondement *de* l'existence, sur le

¹⁷ Derrida, *Khôra*, p.31.

¹⁸ Derrida, *Khôra*, p.32.

¹⁹ Derrida, *Khôra*, p.46, p.49.

fondement *pour* l'existence, avant l'existence. Ce fondement n'*existe* pas. Mais il faut avoir ce fondement. Il faut donner ce fondement ; *es gibt der Grund zur Existenz*. Le raisonnement hybride, ou la « fausse imagination » au terme de Schelling, peut retourner à Schelling lui-même, lorsqu'il cherche à donner un discours sur l'origine du mal en remontant à l'origine *existentielle* de Dieu. En constatant la volonté propre suscitée par le fondement aveuglement désirant, Schelling est pourtant conscient de ne pas accabler à ce fondement la cause du mal. A quel point se justifie Schelling à propos de ce discours sur la genèse de l'existence de Dieu ? Ce serait, avec vraisemblance, l'*Urgrund* et l'*Ungrund*, à la fois le fondement primordial et le sans-fond (ou le fond-originaire et le non-fond, selon Courtine/Martineau, OM,188). Le prix à payer chez Schelling serait l'appellation de ce « point ultime » où se situe l'indifférence absolue des oppositions, l'oscillation entre le fondement primordial et le sans-fond, voire l'effacement de leur différence fondamentale. Le paradoxe s'accumule autour de cette indifférence :

L'indifférence n'est pas un produit des opposés, qui ne sont pas non plus contenus en elle implicite, mais elle est un être propre, à part de toute opposition, et sur lequel se brisent tous les opposés, un être qui n'est précisément rien d'autre que le non-être des oppositions, et qui pour cette raison ne saurait recevoir aucun prédicat, si ce n'est précisément celui de l'absence de prédicats, sans être pour autant un rien ou un monstre. (OM, 188)

Die Indifferenz ist nicht ein Produkt der Gegensätze, noch sind sie implicite in ihr enthalten, sondern sie ist ein eignes von allem Gegensatz geschiedenes Wesen, an dem alle Gegensätze sich brechen, das nichts anderes ist als eben das Nichtseyn derselben, und das darum auch kein Prädicat hat als eben das der Prädicatlosigkeit, ohne daß es deßwegen ein Nichts oder ein Unding wäre. (SW,7,406)

Trois remarques de cette indifférence: 1) elle est un être (*Wesen*) propre, à part, absolu, 2) son seul prédicat est l'absence de prédicats, 3) le « sans » ou l'absence n'est pas équivalent à Rien. Cette être à part, séparé de toute opposition, ne nie pas l'opposition, car il est indifférent à l'identité ou à l'opposition (la dualité). Ce sans-fond (*Ungrund*, non-fond) n'empêche rien à apparaître, il est lui-même l'ambiguïté paradoxale ou l'hybride, conservant dans la structure de *ni-ni* le statut double du mode d' « en même temps (*zugleich*) » ou « en même façon (*gleicherweise*) ». Ce fond-origine (*Urgrund*) implique une ambiguïté du commencement, car il y a deux commencements en même temps, « deux commencements également éternels » (SW,7,408). Ce qui est encore paradoxale, c'est le fait que ce « raisonnement hybride » chez Schelling finit par inscrire l'amour, mettre en place l'amour – « le secret de l'amour, c'est qu'il lie ceux qui pourraient être chacun pour soi, et cependant ne le sont pas, et ne peuvent être l'un

sans l'autre » (SW,7,408 ; OM,189). L'abîme, dans les *Recherches* de Schelling, est couvert par l'amour qui fait le lien entre l'existant (*das Existierende, Ideal*) et le fond de l'existence. Concernant ce paradoxe de l'abîme, pour Schelling comme pour Platon, il s'agit d'un vrai issu des discours.

Dans le *Timée*, auprès de la marque du troisième genre, Platon en indique « l'état de veille », « hors de rêve » (52b), et souligne un fait que « quant à l'être véritablement être (*tôi ontôs onti*), le raisonnement exact et vrai vient à son secours » (52c). Puisque la nomination des trois genres constitue la genèse du monde, le discours « vrai » (*alêthês logos*) rétablit l'ordre discursif et l'ordre cosmique. En contraste, un discours « vrai » se passe à la restitution du monde par l'amour chez Schelling, après que « le voile de tristesse » s'est étendu sur toute la nature, que « la mélancolie de toute vie » (SW,7,399 ; OM,182) est suscitée par le fondement de la volonté propre. Sauf que l'abîme est déjà là, encore là. L'amour vient avec le sans-fond, comme *khôra* n'est pas effacée par la vérité.

En mettant en relief l'effet de cet abîme ouvert, Derrida souligne aussi bien, dans le milieu du *Timée*, le trait de nul part mais encore de quelque part de *khôra*, impliqué par le sens du « troisième genre ». « *Khôra* marque une place à part, l'espacement qui garde un rapport dissymétrique avec tout ce qui, 'en elle', à côté ou en plus d'elle, semble faire couple avec elle. Dans le couple hors du couple, cette mère étrange qui donne lieu sans engendrer, nous ne pouvons plus la considérer comme origine.²⁰ » D'autres descriptions à ce propos, ce sont : pré-origine, non-rapport (p.92), non-lieu (p.57), etc. Selon Derrida, *khôra* serait un *topos* a-topique, un non-topos, qui donne lieu au discours de *khôra*, voire au discours topologique en général. Dans la mesure où l'existence de *khôra* implique une différence en soi, est-ce qu'elle *accepte* une séparation entre les choses et une séparation des Idées d'avec les choses ? Est-ce que *khôra* reçoit une cassure, un cas casuistique, un cas séparé (*choriston*), ou même une crise ? Chez Schelling, la crise finale veut dire le jugement final qui restaure l'ordre du monde (SW,7,404). Cette crise est l'effet du *Grund* mais aussi le *telos* de l'histoire dans le monde chrétien. Le fondement doit recevoir la crise pour que Dieu « assume la nature et se l'approprie » (*Gott auch die Natur annimmt und zu sich macht*, SW,7,411), à travers la médiation de l'homme. La chaîne de mi-lieu est établie entre le fondement, l'homme et le mal. L'anthropologie schellingienne se fonde ainsi sur la fonction de l'alliance en mettant en place le mi-lieu. Chez Platon, ce mi-lieu est non-lieu ; où est donc cette crise de la pensée ? Comment va la cosmo-politique platonicienne ?

Arrivons à l'analogie de « crible » (*plokanon*). Son action est l'ébranlement violent – *khôra* « ne se trouve en équilibre sous aucun rapport, mais secouée

²⁰ Derrida, *Khôra*, p.92.

irrégulièrement dans tous les sens »(52e). Le résultat est la séparation des grains épurés. La distinction des genres s'applique aux éléments, aux choses ;

Elle (khôra) a ainsi, le plus possible, séparé les uns des autres les plus dissemblables d'entre eux et rapproché le plus possible en une seule masse les plus voisins, en sorte que les uns ont occupé une place (khôran) et les autres une place différente, cela avant même que le Tout formé d'eux se fût ordonné (diakosmêthen genesthai). (53a)

La « fonction » de crible (van, tamis) diffère et rassemble les choses (4 éléments), et fait sortir les différences actuelles. Mais ce qui est « dans » le crible ou la « nourrice de ce qui naît » (geneseôs tithênen, 52d), c'est les Idées (l'être absolu, *on*) ou les copies (ce qui naît, la génération, le devenir, *genesin*) ? La réponse semble évidente : les choses sensibles, « images des êtres éternels »(50c), comme Brisson le constate²¹. Si c'est le cas, comment ces choses entrent dans le crible et en sortent, en portant l'empreinte des Idées ? Comment, d'une part, *khôra* est « mise en mouvement et découpé en figures par les objets qui y pénètrent »(50c), et celle qui « reçoit tout et participe de l'intelligible (*metalambanon tou noêtou*, 51a) » ? Platon a déjà avoué la difficulté et l'embarras de cette participation. Et d'autre part, une difficulté de réception est là – au milieu de réception, une impossibilité se poserait : sans avoir contact avec les Idées ou l'être, comment le mouvement de réception touche à la fois *khôra* et les quatre éléments qui « ont été secoués par la réalité qui les avait reçus et dont le mouvement propre leur communiquait des secousses, comme un crible »(53a)²² ? La problématique pèse sur le mouvement de différer. Pour *khôra*, sans le contact des Idées, elle « traduit » (*metalambanô*) l'intelligible dans les choses, elle « transmet » les modes, les figures aux choses sensibles. Ce mouvement plein des forces garde la similitude et la diversité en formant l'ordre du déplacement. Mais comment comprendre la réception sans contact, sans la touche ? C'est l'énigme.

C'est aussi l'énigme de la traduction. Par les mots traduits, les originaux restent sans être tachés. Y-a-t-il un contact des mots entre l'original et la traduction, entre les traductions ? Le déplacement traducteur marque un décalage entre le texte et la traduction. Mais l'acte de traduire ébranle d'une certaine manière le monde de texte, de parole, de pensée, de genre et de la race. Dans telle ou telle langue, d'une langue à l'autre, un texte prend une certaine forme ou une nouvelle forme. La traduction a lieu

²¹ La note de Brisson in Platon, *Timée/Critias*, p.249, n.350. Brisson remarque plus loin que dans la phrase « recevait les formes aussi bien celle de la terre que celle de l'air »(tas gês te kai airos morphas dekhomenên, 52d), le mot « formes » signifie « aspects extérieurs » -- voir note 382, op.cit., p.251. Cf., Luc Brisson, *A quelles conditions peut-on parler de « matière » dans le Timée de Platon ?* in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003, N°1, pp.8-9.

²² La variation traduite par Luc Brisson est : « les quatre éléments, secoués par la réalité qui les avait reçus, laquelle, animée d'un mouvement à la façon d'un crible qui produit une secousse », in Platon, *Timée/Critias*, p.154.

dans cet emplacement qui ne débarrasse pas l'aspect informe ou multiforme. S'il y a « lieu », c'est aussi qu'il y a les lieux. La diversité des lieux, rendue par la translation du mouvement, est mesurée par un certain abîme ou simplement par l'abîme. La pureté du texte original est mesurée par l'hybride de traduction. En partant d'un exemple de Schelling, à travers Böhme et Platon, nous errons dans l'approfondissement de l'abîme. Trois lieux sont semés : cité d'Athènes, cité de Dieu et cité cosmique (*cité* des éléments, des polyèdres). Les lieux sont aussi tissés, tressés, mais sont-ils dans un lien ou une alliance ? Du lieu à la main, de la réception à la donation, de l'événement à la touche (ou la touche sans contact), il faut considérer l'aspect cosmo-politique et poser de nouveau la question.

Bibliographie

- Jacob Böhme, *Sämtliche Schriften*, Hrsg. Will-Erich Peuckert, Stuttgart, Frommanns-Holzboog, 1957.
- Luc Brisson, *A quelles conditions peut-on parler de « matière » dans le Timée de Platon ?* in *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003, N°1, pp.5-21.
- Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, Vrin, 1979 (1929¹).
- Jean-François Marquet, *Liberté et existence*, Paris, Gallimard, 1973.
- Thomas-Henri Martin, *Etudes sur le Timée de Platon*. Deuxième Volume, Notes sur le Timée, Paris, Vrin, 1981 (reprise de 1841).
- Platon, *Timée/Critias*, traduction de Luc Brisson, Paris, GF-Flammarion, 1992.
- F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Einleitung und Ammerkungen von Horst Fuhrmans, Stuttgart, Reclam, 1964.
- F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände*, Hrsg. Thomas Buchheim, Hamburg, Felix Meiner, 1997.
- F. W. J. Schelling, *La liberté humaine*, traduit par Henri Politzer avec une introduction par Henri Lefebvre, Paris, Rieder, 1926.
- F. W. J. Schelling, *Essais*, traduits et préfacés par Stanislas Jankélévitch, Paris, Aubier, 1946.
- F.-W. Schelling, *Recherches sur la liberté humaine*, introduction, traduction, notes et commentaires de Marc Richir, Paris, Payot, 1977.
- F. W. J. Schelling, *Œuvres métaphysiques (1805-1821)*, Traduites et annotées par Jean-François Courtine et Emmanuel Martineau, Paris, Gallimard, 1980.
- F. W. J. Schelling, *La liberté humaine et controverses avec Eschenmayer*, présentation et traduction par Bernard Gilson, Paris, Vrin, 1988.
- F. W. J. Schelling, „*Timaeus*.“ (1794), Hrsg. Hartmut Buchner, Stuttgart-Bad Connstatt, Fromann-Holzboog, 1994.
- F. W. J. Schelling, *Le Timée de Platon*, traduit et présenté par Alexandra Michalewski, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2005.
- Xavier Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir*, Paris, Vrin, 1970.
- Xavier Tilliette, *L'absolu et la philosophie*, Paris, PUF, 1987.
- Gerhard Wehr et Pierre Deghaye (éd.), *Cahiers de l'Hermétisme Jacob Böhme*, Paris, Albin Michel, 1977.

Traduction et Transformation **--Deux modèles de la herméneutique contemporaine**

Hsu-Ting WAN / 萬胥亭

Assistant Professor

Department of Fine Arts / Tunghai University

【摘要】

作為解讀文本的普遍方法學以及「理解」活動之普遍理論，從嘉達瑪(Gadamer)至德里達(Derrida)的詮釋學皆以「翻譯」為模型，將視域融合的詮釋學經驗等同於一種翻譯過程。吾人提出另一種以「轉換」為模型之詮釋學：不再是從一個語言系統轉移至另一個語言系統，而是從一個場域轉移至另一個場域、從一個平面轉移至另一個平面，就像是自由女神像從巴黎轉移至紐約。不只是一種地點的移動，而更是一種移植、轉型、變形，此一轉換乃是一真正的詮釋學事件，它使得不同區域、不同傳統、不同時代的一切經驗轉移成為可能。「現代性」作為一種全球化的經驗轉移，就是這樣一種詮釋學事件之典範。德里達將「翻譯」置於解構(La mise-en-déconstruction)，似乎是混淆了「翻譯」與「轉換」這兩個模型。吾人將引用德勒茲的哲學來深化此一「轉換的詮釋學」，將「轉換」視為一個《差異與重複》之悖論，有如永恆的移置及裝扮。

【Abstract】

As a general methodology about reading of text and a universal theory of the understanding, the hermeneutics, from Gadamer to Derrida, takes the translation as model, that is, equalizes the hermeneutic experience of the fusion of horizons and a process of translation. We propose an other model: the transformation, that is not a transfer from a language system to another language system, but a transfer from a place to another place, from a plane to another plane, like the statue of Freedom was transferred from Paris to New York. Not only a displacement local, but more like a transplantation, a transfiguration, a metamorphose, this transformation is really a hermeneutic event that renders possible all the transferences of experiences between different regions, different traditions, different ages. The modernity as a global transference of experiences is a hermeneutic event by excellence. The translation being put into deconstruction by Derrida seems to confuse the translation with the transformation. We will appropriate the philosophy of Deleuze for making profound this hermeneutics of transformation and for thinking the transformation as a paradox of « Difference and Repetition » like a perpetual displacement and disguise.

【關鍵字】：

詮釋學(herméneutique)、翻譯(taduction)、轉換(transformation)、轉移(transfert)、德里達(Derrida)、德勒茲(Deleuze)

On va parler de la traduction, mais non pas de la mise-en-déconstruction dans « *Des Tours de Babel* » chez Jacques Derrida, ni du recours au théologique Pure Langue par « *La tâche du traducteur* » chez Walter Benjamin. On voudrait se proposer un déplacement de la problématique, et s'essayer à transférer la théorie de traduction dans l'horizon de la herméneutique contemporaine. La question n'est plus « Qu'est-ce que la traduction? », « Qu'est-ce que la possibilité et l'impossibilité de la traduction? », « Qu'est-ce que la limite de la traduction? » etc., mais « Qu'est-ce que l'importance et le sens de la traduction dans notre expérience herméneutique? », « Est-ce que la traduction peut-elle faire exhaustion de notre expérience herméneutique ? », « Qu'est-ce que la limite de la traduction quant à notre expérience herméneutique ? »

L'expérience herméneutique

On peut résumer la pensée herméneutique occidentale en quatre étages: 1, la science de la lecture de la Bible depuis le moyen âge. 2, la méthodologie générale de la humanité chez Schleiermacher et Dilthey 3, la herméneutique philosophique chez Heidegger et Gadamer, en tant que théorie de la compréhension en générale. 4, la herméneutique radicale chez Derrida, en tant que stratégie de lecture dite déconstruction, en allant jusqu'à la limite de la compréhension ou la non-compréhension à travers l'archi-écriture ou l'archi-trace du texte en générale.

Ayant pour modèle original la lecture de la Bible, la herméneutique concerne le problème général de l'interprétation et de la compréhension qui constituent la part indispensable de notre expérience. Or, à partir de Heidegger et de Gadamer, la herméneutique se met en dimension ontologique, et nous apprend trois choses essentielles: 1. La compréhension n'est pas une activité de connaissance subjective, mais un mode d'être, un événement ontologique. 2. Notre compréhension complique une horizon de langue indispensable, donc notre compréhension est toujours linguistique et le linguistique est toujours ontologique. Anisi deux célèbres propositions ontologiques sur la langue: la langue est la maison de l'Être(Heidegger); avoir une langue c'est avoir un monde(Gadamer). 3. Notre compréhension implique toujours une structure de pré-compréhension, telles que des préjugés et des traditions comme l'horizon inéluctable de notre être. Si notre compréhension est un événement ontologique, elle se produit comme une rencontre ou une fusion des horizons entre différentes traditions.

Tous ces points constituent ce que Gadamer appelle « l'expérience herméneutique ». Qu'est-ce que l'expérience herméneutique ? Paradoxalement, cela ne signifie que l'expérience au sens commun, comme on parle de l'expérience de

travail, l'expérience de tomber amoureux, etc. ; ou bien comme on parle de l'expérience de Japan, l'expérience de Taiwan, l'expérience de la Chine, l'expérience de Corée du sud, telle que l'expérience de la modernité, l'expérience de la démocratisation, l'expérience de la capitalisation etc...

Selon la herméneutique, toute expérience au sens authentique est une expérience herméneutique, c'est ça la vérité que la herméneutique prétend, une vérité de l'expérience aussi qu'une expérience de la vérité. Si le problème de traduction est importante pour l'expérience herméneutique, c'est parce que notre compréhension est toujours linguistique et le linguistique se trouve souvent dans une situation bi-linguistique ou multi-linguistique ; de plus, car notre compréhension est un événement linguistique qui se produit entre différentes traditions comme entre différentes langues, ce que Gadamer appelle « la fusion des horizons » est déjà un processus de traduction au sens large, puisque toute tradition peut être considérée comme un système de « langage » en sens général, dont la « langue » fait partie.

La herméneutique de la traduction et sa limite

Car la herméneutique a pour modèle la lecture du texte, peut-on trouver, la traduction fait non seulement partie importante de l'expérience herméneutique, elle sert un modèle pour la herméneutique. Et l'on trouve que la lecture du texte procède toujours d'une manière de traduction, car l'on explique ou interprète un texte toujours par des mots autre que ceux du texte même comme faire une sorte de traduction. Si la traduction consiste à faire un transfert entre deux langues, à chercher des correspondances ou équivalences entre deux systèmes de signes. L'acte de traduction se produit non seulement entre deux langues, mais aussi entre l'ancien et le moderne dans la même langue. Interpréter un texte classique par le langage plus moderne, c'est déjà une sorte de traduction. En ce sens, la transmission et la continuation d'une tradition comprennent toujours un processus de traduction comme un transfert des textes classiques dans le contexte moderne.

Sur ce point, on trouve que la herméneutique, de Gadamer à Derrida, peut être considérée comme une « herméneutique de la traduction ». C'est une lecture du texte général comme un transfert entre deux langues ou un transport entre deux systèmes de signes, qu'il importe s'il s'agit de poser la possibilité ontologique de ce transfert linguistique (Gadamer) ou d'en exposer l'impossibilité déconstructionniste (Derrida).

Jusqu'ici, il nous faut poser la question : est-ce que la traduction peut-elle inclure l'expérience herméneutique toute entière ? Savoir que la traduction est importante pour notre expérience souvent bi-ou multi-linguistique, cela ne signifie

pas que toute notre expérience linguistique puisse se réduire à la traduction. Non, l'acte de traduction ne fait pas toute l'histoire sur notre expérience linguistique.

Prenons justement un exemple : l'expérience d'apprendre une langue étrangère. Est-ce qu'on apprend une langue étrangère. par la traduction ? Jamais ! Bien entendu, au début, il faut le dictionnaire pour traduire des vocabulaires. Mais pour bien apprendre une langue étrangère, il faut enfin jeter le dictionnaire, oublier la langue maternelle comme un petit enfant. Il nous faut apprendre une langue étrangère. par la langue étrangère.même, non pas par la traduction. Il nous faut apprendre une langue étrangère. comme un petit enfant apprend sa langue maternelle. Pour un petit enfant, toute langue est étrangère, pas de langue maternelle, pas de traduction. Quand on a bien appris une langue étrangère, on dit souvent : je sais ce que ce mot signifie, mais je ne sais pas comment traduire en ma langue. C'est ça le paradoxe de l'apprentissage . On ne sait jamais comment on apprend une langue étrangère, justement comme si on ne sait jamais comment on apprend à nager. Deleuze dit bien: "*On ne sait jamais d'avance comment quelqu'un va apprendre—par quelles amours on devient bon en latin, par quelles rencontres on est philosophe*" (Deleuze 1968 : 215) Ainsi la célèbre distinction deleuzienne entre savoir et apprendre : le savoir est de l'ordre de représentation, tandis que l'apprentissage est une violence de la pensée inconsciente au delà de la représentation. C'est un dressage de culture à la Nietzsche, comme un mouvement forcé, une aventure involontaire, avec toutes les violences et cruautés indispensables..(Deleuze 1968 : 215)

Apprendre une langue étrangère, ce n'est pas un processus de traduction, mais une violente rencontre pour comprendre l'Autre dans l'incomparable de soi-même , une transfiguration, une métamorphose de dire « *Je est un Autre !* »

En tant que fusion des horizons, notre expérience herméneutique comprend toujours une sorte du transfert de l'expérience, tandis que la traduction comme transfert linguistique fait partie de cet transfert de l'expérience plus générale. Si la théorie de traduction devient une discipline de plus en plus manifeste, c'est parce qu'il y a plus d'interactions et de communications internationales comme transfert de l'expérience dans la situation de la globalisation (ou mondialisation) aujourd'hui..Dans cet transfert de l'expérience mondiale, il y a quelque chose de plus forte, plus remarquable que la traduction. L'expérience d'apprendre une langue étrangère.nous montre déjà un transfert linguistique au delà de la traduction, transfert hors de soi comme une extase. Tout transfert de l'expérience a quelque chose d'extase, si on va jusqu'au but, jusqu'à se livrer tout entier au dehors, à l'autre. Transfert de l'expérience et expérience du transfert. Transfert non seulement à la Freud, mais davantage à la Nietzsche comme une transfiguration dionysiaque.

Une herméneutique de la lecture, du texte, de la traduction, nous apparaît trop

ordinaire, trop paix, trop restreinte, ainsi trop faible. L'expérience de traduction ne dit pas de grande chose. Une herméneutique de la traduction est tout à fait une pensée faible, voire fragile à la lettre, telle que la pensée fragile proposée par Vattimo, le savant italien (Kearney 1991 :182) Est-ce qu'il existe une autre herméneutique plus forte, plus remarquable, qu'on peut appeler une « herméneutique forte » ? Justement, il faut mettre le transfert extatique et la transfiguration dionysiaque dans notre expérience herméneutique.

La herméneutique de la transformation et son double

On se propose un autre modèle herméneutique sur cet transfert extatique et cette transfiguration dionysiaque, qu'on appelle « herméneutique de la transformation ». On a une herméneutique nietzschéenne qui fait la interprétation une activité de la Vie contre une herméneutique comme interprétation de la Bible.

Qu'est-ce que la transformation ? Ceci n'est plus un transfert d'un langue-système à autre système, mais un transfert d'un lieu à autre lieu, d'un champ à autre champ, d'un plan à autre plan, comme le statue de Liberté se transfère de Paris à New York. Au modèle de texte, il semble que l'on substitue un modèle spatial, un modèle de lieu ou de champ, modèle qui décrit non seulement le déplacement local, mais davantage une transplanation, une transfiguration, une métamorphose en accompagnant le déplacement local, justement écrit le poème de Mallarmé :

Il n'y aurait eu lieu que le lieu !

Non seulement un modèle de « lieu », mais plutôt un modèle d'« avoir lieu », qui raconte l'événement, le devenir dans un lieu ou le transfert entre deux lieux.. Alors, qu'est-ce qui a lieu entre le statue de Liberté de Paris et celui de New York ? C'est la Liberté de New York qui a de plus grand succès que la Liberté de Paris, même si celle-ci est l'original.

Voici la différence principale entre la « traduction » et la « transformation ». Entre le texte original et la traduction, il y a toujours une distinction hiérarchique « original / copie » pour juger si la traduction est correct, exact, fidèle, bref, une bonne traduction comme une bonne copie à l'image de l'original. Ce que Derrida a fait dans la mise-en-déconstruction de la traduction, c'est justement de renverser cette hiérarchie « original / copie » entre le texte original et la traduction pour que la traduction puisse se dégager du texte original, c'est comme si on introduit le simulacre dans la traduction, ou fait de la traduction même une sorte de simulacre

échappant à l'ordre de la représentation occidentale. .

Quant à la transformation, il existe aussi l'original et la copie, mais dont la distinction n'a rien à voir avec la hiérarchie. Ça va mieux de dire le double que la copie, et le double n'est pas forcément pire ou mieux que l'original. Par exemple, la Liberté de New York est mieux que la Liberté de Paris, or la tour de Paris est mieux que la tour de Tayko.

Entre l'original et le double (ou les doubles), ce qui compte, ce n'est plus un rapport de copie-imitation-représentation, mais, à travers tout ce rapport, un transfert, un transfort, un décalage, une transplanation, une transformation, une transfiguration, une dissémination etc. Tout cela constitue un événement herméneutique qui rend possible toute transmission et continuation d'une tradition, aussi tout transfert de l'expérience entre différentes traditions, différentes régions, différentes époques. En tant que transfert de l'expérience le plus général, la modernité est un événement herméneutique par excellence, ce qu'on appelle la globalisation ou la mondialisation aujourd'hui.

La mise-en-déconstruction de la traduction chez Derrida nous apparaît à confondre la traduction avec la transformation. Bien entendu, la traduction peut être représentation ou simulacre, mais, au sens commun et dans la situation ordinaire, la plupart des traductions est du côté de la représentation et supposée comme une copie fidèle à l'original. Introduire le simulacre dans la traduction, faire de la traduction même une sorte de simulacre pour déconstruire l'ordre de la représentation occidentale, on l'a vu, toute cette mise-en-déconstruction fait de la traduction quelque chose d'impensable et d'impossible. On doit demander une question à la Baudelaire : A quoi bon la mise-en-déconstruction de la traduction ? On voit la traduction marcher toujours dans la vie, ça ne vaut pas la peine de la pousser jusqu'à une limite impossible et impensable. Donc, au lieu de confondre la représentation avec le simulacre, la traduction avec la transformation, l'on se propose d'entrer directement dans le déplacement et la transfiguration de la globalisation comme dans un monde du simulacre. Trop faible est le modèle de traduction, il nous faut poser une « herméneutique forte » pour répondre au transfert universel de l'expérience dans la globalisation aujourd'hui.

Par exemple, la modernisation de Japan est un transfert et une transplanation de l'expérience des pays européens, mais Japan a un grand succès en excès de la plupart des pays européens, et donne à la modernisation une transformation qu'on appelle l'expérience de Japan ou le modèle de Japan. C'est ça un transfert universel de l'expérience comme une « herméneutique forte »: le double peut être assez fort ou plus fort que l'original.

Prenons encore un exemple le plus manifeste: dans l'histoire de la philosophie

occidentale, la réminiscence de Platon, l'idée innée de Descartes, et l'a priori de Kant, sont les trois concepts des plus grands, par rapport aux trois grands systèmes du dualisme: « idée / senses » platonicien, « âme/ matter » cartésien, et « phénomène /chose en soi-même » kantien. Car, l'on trouve que tous les trois se réfèrent à une sorte de « déjà vu » comme une pré-compréhension ou une pré-structure de la pensée au fond de la philosophie occidentale, l'on peut les considérer comme une séries de transformations et de mutations sur des plans ou champs problématiques différents. L'inné cartésien consiste en une transformations de la réminiscence platonicienne sur le plan de la pensée modern, où l'antériorité de l'idée platonicienne se remplace par l'instantanéité du cogito cartésien, et le dualisme « idée / senses » en hiérarchie verticale « haut / bas », se remplace par le dualisme « âme/ matter » en dimension horizontale « intérieur / extérieur ». Or, l'a priori kantien consiste en une transformations encore plus complexe, qui met une grande synthèse du cogito cartésien et de la réminiscence platonicienne sur le plan transcendantal.

C'est ça un transfert, une transformation, une mutation de la pensée sur différent plan comme un « événement herméneutique » dans l'histoire de la philosophie.

C'est une histoire de la philosophie au sens supérieur comme une « herméneutique forte ».

Une herméneutique à la Nietzsche, une herméneutique du transfert et de la transformation comme une transfiguration dionysiaque. Or la philosophie de Deleuze nous sert un modèle de transfert et de transformation à travers le paradoxe de la différene et de la répétition.

Différene et Répétition

Dans « *Différene et Répétition* », travail de son premier grand système, Deleuze nous donne un modèle de transfert qui est à la fois une pulsion de répétition freudienne et un éternel retour nietzschéen.

Si le transfert constitue l'essence de notre expérience, il s'agit toujours d'une répétition de l'expérience comme imitation ou copie, telle que celle d'apprendre la langue. Le transfert est une répétition, mais la répétition est une conduite la plus ordinaire aussi la plus mystérieuse, justement comme ce que Deleuze nous montre.

Il y a là deux répétitions. Soit une répétition nue (comme répétition du Même), par exemple un cérémonial obsessionnel, ou un stéréotypie schizophrénique : c'est qu'il y a de mécanique dans la répétition, l'élément d'action apparemment répété, sert de couverture pour une répétition plus profonde, qui se joue dans une autre

dimensionn, verticalité secrète où les rôles et les masques s'alimentent à l'instincts de mort. Et le « jamais vu » n'y pas le ontraire du « déjà vu », tous deux signifient la même chose et sont vécus l'un dans l'autre.(Deleuze 1968 : 28)

Ainsi Freud trouve le secret de la répétition symptomatique dans les déguisements dans le travail du rêve ou du symptôme--- la condensation, le déplacement, la dramatisation, tout ce qu'on appelle « dream work » ne viennent pas recouvrir une répétition brute et nue, mais sont au contraire les éléments génétiques internes de la répétition même. L'instinct de mort, qui constitue le principe de répétition transcendantal dans notre vie psychique, n'est pas une tendance à revenir à l'état d'une matière inanimée, mais un déguisement perpétuel dans notre « dream work ».

Partout c'est le masque, le travesti, le vêtu, qui est la vérité du nu. C'est le masque, le véritable sujet de la répétition. C'est parce que la répétition diffère en nature de la représentation, que le répété ne peut être représenté, mais doit être signifié, masqué par ce qui le signifie. La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à un autre, .les masque ne recouvrent rien, sauf d'autres masques. Il n'y a pas de premier terme qui soit répété.(Deleuze 1968: p.29)

Cet déguisement perpétuel est tout un « dream work » pour exprimer notre désir refoulé qui se déplace perpétuellement. Notre vie moderne marche comme un cérémonial obsessionnel ou un stéréotypie schizophrénique, qui consiste, sous la répétition mécanique, à se tenir d'une répétition secrète comme déguisement perpétuel pour produire en fin une différence comme déplacement perpétuel.

Non plus une répétition comme symptôme, mais une répétition comme oeuvre et création; non plus une répétition du même, mais une répétition qui fait la différence et qui produit la différence ; qui concerne une singularité inéchangeable et insubstituable ; non plus une répétition comme représentation, mais une répétition comme simulacre qui défait l'identité du concept et la ressemblance de la perception;.non plus une répétition comme copie, mais une répétition comme double qui s'échappe de l'image de l'original en se multipliant par reflets et echos à l'infini .

Cette Répétition paradoxale comme Différence est justement l'éternel retour à la Nietzsche. « Tout est égal ! » et « Tout revient », tel que Deleuze l'interprète, ne peuvent se dire que là où l'extrême pointe de la différence est atteinte. Tout ce qui peut revenir n'est pas le même, mais le différent, le nouveau..Seule la différence peut se répéter, comme seule une bonne piece de musique peut se répéter à l'infinie fois. Le sujet de l'éternel retour n'est pas le même, mais le différent, ni le semblable, mais le dissimilaire, ni l'Un, mais le multiple.(Deleuze 1968: 164)

A notre avis, ce paradoxe deleuzien « Différence / Répétition » est une manière de re-écrire la querelle des Anciens et des Modernes comme une dialectique de « Tradition / Innovation ». La continuation de la Tradition est Répétition, la Innovation est Différence. C'est un paradoxe de la Création: pas de Innovation sans Tradition, pas de Tradition sans Innovation. La Création se trouve toujours entre Tradition et Innovation, Différence et Répétition.

Le plus difficile à comprendre, c'est la Création comme Répétition. Il faut le penser comme le paradoxe de la fête: répéter un irremarquable. Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première à la « nième » puissance. Ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore et représente la prise de la Bastille ; c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète à l'avance toutes les Fédérations. C'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres. (Deleuze 1968 : 8)

Toute transmission et continuation d'une tradition doit se comporter comme Répétition de la fête, qui produit chaque fois un simulacre différent, un double nouveau. La situation de la globalisation comme transfert universel se trouve aussi dans une Répétition comme un déplacement perpétuel et un déguisement perpétuel. Transfert universel non seulement entre la tradition et la modernité, mais à travers des lieux, des champs, des plans tous différents, pour produire quelque chose de différent, une Transplantation, une Transformation, une Métamorphose.

Deleuze dit : « La tâche de la vie est de faire coexister toutes les répétitions dans un espace où se distribue la différence. » (Deleuze 1968 : 2) La globalisation comme transfert universel consiste en un tel espace et une telle tâche de la vie. En empruntant à la théorie du système et de la communication contemporaine, Deleuze nous sert un modèle d'espace en transfert universel.

Dans un système ou entre deux systèmes, il y a du moins deux séries hétérogènes. Lorsque la communication est établie entre séries hétérogènes, quelque chose « passe » entre les bords : des événements éclatent, des phénomènes fulgurent, du type éclair et foudre. (Deleuze 1968 : 55) Quel est l'agent assurant une mise en communication de séries hétérogènes? La foudre éclate entre intensités différentes, mais elle est précédée par un précurseur sombre qui rapporte le différent au différent. Tout système contient son précurseur sombre qui fait parcourir dans les séries disparates comme un agent, un opérateur mobile en déséquilibre perpétuel. Nous l'appelons « dispar », c'est lui qui se déplace perpétuellement en lui-même et se déguise perpétuellement dans les séries disparates, qui parcourt dans chaque cas son espace de déplacement et son processus de déguisement, qui met les séries disparates en les couplages, les résonances internes, les mouvements forcés. (Deleuze 1968 : 156-8)

Si la communication se passe toujours entre deux, il y a un Tiers pour mettre les deux en rapport. Le précurseur sombre, le disparus est justement ce Tiers comme un différenciant qui parcourt à la fois l'un et l'autre, qui les rapporte l'un et l'autre, mais lui-même qui ne reste ni l'un ni l'autre, un Tiers qui multiplie des « doubles » à l'infini. Ce Tiers et ses doubles, son espace de déplacement et son processus de déguisement, tout cela constituent un monde du simulacre qui affirme la divergence et le décentrement, où les anarchies couronnées se substituent aux hiérarchies de la représentation et les distributions nomades, aux distributions sédentaires de la représentation. (Deleuze 1968 :356)

La globalisation comme transfert universel ne se réfère qu'à ce monde du Tiers et des doubles.

Conclusion

La herméneutique du transfert et de la transformation est une herméneutique du Double et du Tiers. C'est toujours un Tiers qui met le transfert en déséquilibre perpétuel et qui fait la transformation comme un double se multipliant à l'infini.

La traduction est bien une opération du Tiers entre deux langues, qui risque aussi de dégager un précurseur sombre linguistique et ses doubles.

Revenons aux exemples de traduction pour vérifier notre nouveau modèle herméneutique.

« Pius Servien distingue deux langages, Deleuze écrit, le langage des sciences, dominé par le symbole d'égalité, et où chaque terme peut être remplacé par d'autres ; et le langage lyrique, dont chaque terme, irremplaçable, ne peut être que répété. »(Deleuze 1968 : 8)

Justement dans la situation chinoise moderne, l'on trouve des cas de la traduction très intéressants pour vérifier ce langage de répétition. En chinois moderne, on traduit l'anglais « Logic » par le semblable phonétique « 邏輯 », « Hysteria » par « 歇斯底里 », « Humor » par « 幽默 ». Tous ces termes sont des répétitions. phonétiques qui n'ont aucun sens dans le contexte chinois. Paradoxalement, ces répétitions. phonétiques du « non-sens » devient les meilleures traductions et font partie du chinois moderne, car, grâce au « non-sens », il n'y a pas de malentendu ou confusion dans ces répétitions. phonétiques. C'est un transfert linguistique comme une répétition de l'« irremplaçable » et du « non-sens » qui produisent paradoxalement les nouveaux mots et les nouveaux sens. en résonance étrangère dans le système de chinois.

Comme Deleuze dit souvent : être un étranger dans sa langue maternelle ; faire de la langue maternelle une langue étrangère. Anarchie couronnée et distribution

nomade dans la situation linguistique de la globalisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, Charles, *Critique d'art*, édition établie par Claude Picbois, Gallimard, 1992.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, English translation by Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1969.
- Bennington, Geoffrey (avec Jacques Derrida), *Derrida, Les Contemporains/Seuil*, 1991.
- Davis, Kathleen, *Deconstruction and translation*, Shanghai foreign language education press, 2004.
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, éd. P.U.F. 1969.
- Derrida, Jacques, *Des Tours de Babel*, (English and French version) in J. Graham(ed, trans) 165-207 ; 209-248, 1985.
- Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et Méthode*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, éd. Seuil, 1996
- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Theories*, London & New York: Routledge, 1993.
- Kearney, Richard, *Poetics of imaging : from Husserl to Lyotard*, New York, Rouledge, 1993 .

La (re)lecture de « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin

Song-Ling CHYI / 齊嵩齡

Assistant Professor

Department of Applied Foreign Languages / Shih Chien University

【摘要】

此文所旨乃譯者身為智識份子所賦有之自由。一如華爾特·班雅明，法國哲學家譯者安東尼·伯曼樂見於將翻譯比擬為文學批評，用來說明譯者角色不可輕忽，其無論於詩意與倫理層面都身居要津，超越單純的翻譯學問題。從閱讀班雅明得知：譯者職責是一種文化工作形式。

【Abstract】

The essential question of this research paper is the intellectual liberty of the person who translates. Like Walter Benjamin, French philosopher and translator, Antoine Berman, would fain assimilate the translation to literary critique, this being a way to say that the role of the translator could never be neglected. It is concerned about the incontestable issues, poetic or ethic, which go beyond the simple questions of translatology. The task of the translator, according to our reading of Benjamin, is a form of cultural work.

【Keywords】

Literary text, plurality, survival, poetics, ethics, utilitarian

Comme le titre de l'exposé l'indique, nous allons parler d'un article archiconnu dans les théories occidentales de la traduction, « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin. Le texte original ('Aufgabe des Übersetzers'), traduit trois fois en français à notre connaissance¹, est soi-même un centre de polémique. Tout le monde en parle², mais en fait, de quoi parle-t-il ? Et que rapporte-t-il à la traduction, plus précisément aux textes littéraires traduits ? Nous aimerions ici vous faire partager quelques présupposés de Benjamin soulevés dans cet article, des réflexions à la fois littéraire et philosophique sur les langues et le langage, ce qui est doublement au coeur de nos réunions de travail.

Dans ce travail, nous estimons qu'il suffit de confronter les traductions effectuées dans les langues différentes, pour montrer comment un traducteur, de l'ordre de l'érudition linguistique, est au service d'un grand texte-machine, comme quelques « signes » chez Proust dont les rouages sont proliférants.

Si nous choisissons quelques passages de l'écriture de Proust comme objet d'analyse en comparant les textes original et traduits, d'une part, c'est parce que Benjamin fut lui-même traducteur et commentateur de Proust (un des auteurs français qui font partie du cheminement de la pensée du philosophe allemand) ; d'autre part, tout le monde relève la virtuosité de la phrase proustienne, mais peu l'ont vraiment étudiée de près, tout comme ici à Taïwan, on cite souvent l'article de Benjamin dans le domaine de la traduction, mais peu se soucient d'y voir plus près. Nous voulons ici faire une entrée concrète dans l'oeuvre de Proust et celle de Benjamin, et non pas comme une image qui séduit plus que le texte, comme l'effet de la célèbre madeleine.

D'un autre point de vue, si selon Benjamin, le traducteur a pour tâche de (re)trouver un "tout", un langage dont rêvent tant des écrivains et des philosophes, l'expérience propre à l'écrivain Proust recoupe beaucoup d'idées du philosophe Benjamin. L'écriture est considérée par Proust (traducteur de John Ruskin) comme un acte de traduction. On cite un passage du *Temps retrouvé* :

Un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.³

Nous sommes particulièrement intéressés par le monologue intérieur proustien⁴,

¹ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Oeuvres I*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, coll. Folio, 2000, pp. 244-262 ; « La tâche du traducteur », in *Poésie*, traduit par Martine Broda, n° 55, Editions Belin, 1991, pp. 150-158 ; « L'abandon du traducteur », traduit par Alexis Nouss et Laurent Lamy, in *TTR*, vol. X, no 2, 1997, pp. 13-69.

² On ne cite ici que quelques noms illustres : Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Paul de Man, George Steiner et Antoine Berman.

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome IV, *Le temps retrouvé*, Gallimard, coll. La Pléiade, 1989, p. 469.

⁴ Qu'on appelle ici momentanément le monologue intérieur, même si l'on n'ignore pas que le terme de « monologue intérieur »

défi pour tout traducteur en raison de l'« étrangeté »⁵ formelle du procédé. Le monologue intérieur est vu par Proust comme un éternel (re)commencement, un amas d'idées, d'impressions et d'images qui donnent l'impression d'épuiser toutes les ressources possibles du texte littéraire. Le monologue intérieur, aspect liminaire ou caractère archéologique, telle est la question de départ qui est posée par le traducteur.

Comment la pensée se manifeste-t-elle, transparait-elle dans la présence ? Ici, c'est au roman de proposer un imaginaire dans le jeu de la mise en scène. Sous un de ses angles, *A la recherche du temps perdu* est une tentative pour répondre à cette question.

Que l'on dise que la notion de Temps est centrale chez Proust, et qu'il en modifie profondément la conception à la fois objective et subjective : « une image de la pensée »⁶ que Proust avait exploité exhaustivement et compris ce que l'on pouvait en faire. L'ampleur de sa recherche le fait dialoguer sans intermédiaire avec les plus grands philosophes du monde, comme disait Gilles Deleuze : « Si le temps a grande importance dans la *Recherche*, c'est que toute vérité est vérité du temps. Mais la *Recherche* est d'abord recherche de la vérité. Par là se manifeste la portée "philosophique" de l'oeuvre de Proust : elle rivalise avec la philosophie. Proust dresse une image de la pensée qui s'oppose à celle de la philosophie »⁷.

Cette « image de la pensée » donne un exemple des interactions entre la structure et le sens du langage. Elle ne doit pas être prise comme une reproduction exacte d'un processus mental, puisqu'on n'est pas sûr de quoi il s'agit. La phrase de Proust représente justement cette pensée que l'on n'arrive pas vraiment à définir avec exactitude.

Mais le monologue intérieur chez Proust, ce qu'appelle Benjamin la "mémoire involontaire"⁸, c'est avant tout une technique déterminante pour la fiction du XX^e siècle. Qu'il soit un discours non prononcé du personnage ou du narrateur sans que l'auteur intervienne par des explications ou des commentaires, qu'il soit une expression de la pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscience, pour le traducteur, c'est avant tout autre chose un « tissu serré »⁹, une « structure qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages »¹⁰, si l'on emprunte toujours les mots de Benjamin. Pour reproduire, enfin pour traduire cette pensée en son état naissant et son aspect tout venant, il faudrait

chez Proust est un sujet polémique chez certains chercheurs.

⁵ Le terme prend ici deux sens : l'« étrange » et l'« étranger ».

⁶ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, P.U.F. Paris, 1964, p. 115.

⁷ Ibid.

⁸ Walter Benjamin, "L'image proustienne", in *Oeuvres II*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, coll., Folio, 2000, p. 136.

⁹ Ibid., p. 137.

¹⁰ Ibid., p. 135.

saisir la logique ou la non-logique de cette « structure ».

L'analyse d'un long passage extrait d'*Un amour de Swann*, espérons-nous, éclaircira une partie des problèmes immanents de cette forme d'écriture dans sa pleine expansion et variation. En même temps, nous insistons sur un passage « ordinaire » selon le propos de Proust de faire un roman-vie à « apercevoir sous la matière, sous de l'expérience, sous des mots, quelque chose de différent »¹¹. Voici le passage original :

Certes le "petit noyau" n'avait aucun rapport avec la société où fréquentait Swann, et de purs mondains auraient trouvé que ce n'était pas la peine d'y occuper comme lui une situation exceptionnelle pour se faire présenter chez les Verdurin. Mais Swann aimait tellement les femmes, qu'à partir du jour où il avait connu à peu près toutes celles de l'aristocratie et où elles n'avaient plus rien eu à lui apprendre, il n'avait plus tenu à ces lettres de naturalisation, presque des titres de noblesse, que lui avait octroyées le faubourg Saint-Germain, que comme à une sorte de valeur d'échange, de lettre de crédit dénuée de prix en elle-même, mais lui permettant de s'improviser une situation dans tel petit trou de province ou tel milieu obscur de Paris, où la fille du hobereau ou du greffer lui avait semblé jolie. Car le désir ou l'amour lui rendait alors un sentiment de vanité dont il était maintenant exempt dans l'habitude de la vie (bien que ce fût lui sans doute qui autrefois l'avait dirigé vers cette carrière mondaine où il avait gaspillé dans les plaisirs frivoles les dons de son esprit et fait servir son érudition en matière d'art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l'ameublement de leurs hôtels), et qui lui faisait désirer de briller, aux yeux d'une inconnue dont il s'était épris, d'une élégance que le nom de Swann à lui tout seul n'impliquait pas. Il le désirait surtout si l'inconnue était d'humble condition. De même que ce n'est pas à un autre homme intelligent qu'un homme intelligent aura peur de paraître bête, ce n'est pas par un grand seigneur, c'est par un rustre qu'un homme élégant craindra de voir son élégance méconnue. Les trois quarts des frais d'esprit et des mensonges de vanité qui ont été prodigués depuis que le monde existe par des gens qu'ils ne faisaient que diminuer, l'ont été pour des inférieurs. Et Swann qui était simple et négligent avec une duchesse, tremblait d'être méprisé, posait, quand il était devant une femme de chambre.

À première vue, un lecteur se sentirait ennuyé, perplexe, tout comme ce meilleur résumé (en chinois) du *Temps perdu* que l'on puisse trouver sur Internet : « Un homme mange un biscuit, se souvient du passé et écrit une collection de

¹¹ « Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous la matière, sous de l'expérience, sous des mots, quelque chose de différent, c'est exactement le travail inverse de celui que, à chaque minute, quand nous vivons détourné de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence, et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, les nomenclatures, les buts pratiques que nous appelons faussement la vie ». (*Le Temps retrouvé III*, p. 907)

livres »¹². Pourtant Proust parlait des problèmes les plus actuels et proches de nous, voulant saisir l'image de la vie intérieure en mouvement, sans autre ordre que celui des fluctuations de la mémoire affective avec des lieux recréés : la réflexion sur l'amour, la jalousie, la déchéance de la vie et de l'art. Il nous laisse surtout une écriture, un style composé de phrases longues, très longues, pareilles à une respiration dans laquelle on se lance.

Pour approcher cette écriture de plus près, nous analysons le passage en le divisant en plusieurs parties, avec leur traduction différente en regard¹³, en sorte que l'on lit le texte original à l'aide des textes traduits, une idée fondamentalement benjaminienne.

La confrontation

Séquence 1 :

Certes le "petit noyau" n'avait aucun rapport avec la société où fréquentait Swann, et de purs mondains auraient trouvé que ce n'était pas la peine d'y occuper comme lui une situation exceptionnelle pour se faire présenter chez les Verdurin.

Now there was no connection **whatsoever** between the 'little nucleus' and the society which Swann frequented, and a purely worldly man would have thought it hardly worth his while, **when** occupying so exceptional a position in the world, to seek an introduction to the Verdurins.

誠然，這個「小核心」跟斯萬常去的社交圈子毫無關係，而純粹的上流社會人士也會覺得像他那樣已經在上流社會裡占有一個特殊地位的人，犯不上想方設法登上維爾迪蘭夫婦的家門。

誠然，這個「小核心」和斯萬經常出入的社交圈毫不相干，而正宗上流社會的人也會覺得，以他現在的身分，大可不必費這神思，讓人把自己去引薦給韋爾迪蘭夫婦。

Dans cette première séquence, on voit tout de suite que les phrases traduites sont relativement plus longues que l'original. Les traducteurs répètent ou rajoutent plus ou moins des mots (*when, whatsoever* en anglais, 上流社會, 費這神思 en chinois par

¹² L'original : 「一個男人吃了一塊餅乾、想起一些往事、寫了一部書」。

¹³ Nous comparons ici le texte original et ses trois traductions, une en anglais, deux en chinois, qui renvoient à leur édition suivante: *A la recherche du temps perdu*, l'édition parue dans la Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 4 volumes, 1987-1989 ; *Remembrance of Things*, traduit par C.K. Scott Moncrieff, Terence Kilmartin, et Andreas Mayer, 3 volumes, Random House, New York, 1981 ; *Zhwei-yi-se-shuei-nian-hua*, traduit du français par 15 traducteurs, 7 volumes, Linking Publishing, Taipei, 1992 ; *Zhwei-yi-se-shuei-nian-hua*, traduit du français par Xü He-jin, vol. 1, Du côté de chez Swann, Yilin, Nankin, 2004.

exemple), des signes de ponctuation qui rendent une lecture plus lisse, naturelle, et logique dans le contexte. On remarque très vite que la pensée du narrateur, découlée tout d'une haleine, perplexe dans sa fluidité, semble être interrompue ou naturalisée.

Séquence 2 :

Mais Swann aimait tellement les femmes, qu'à partir du jour où il avait connu à peu près toutes celles de l'aristocratie et où elles n'avaient plus rien eu à lui apprendre, il n'avait plus tenu à ces lettres de naturalisation, presque des titres de noblesse, que lui avait octroyées le faubourg Saint-Germain, que comme à une sorte de valeur d'échange, de lettre de crédit dénuée de prix en elle-même, mais lui permettant de s'improviser une situation dans tel petit trou de province ou tel milieu obscur de Paris, où la fille du hobereau ou du greffier lui avait semblé jolie.

But Swann was **so ardent a lover** that, once he had got to know almost all the women of the aristocracy, once they had taught him all that there was to learn, he had ceased to regard those naturalisation papers, almost a patent of nobility, which the Faubourg Saint-Germain had bestowed upon him, save as a sort of negotiable bond, a letter of credit with no intrinsic value, which allowed him to improvise a status for himself in some little hole in the country, or in some obscure quarter of Paris, where the good-looking daughter of a local squire or solicitor had taken his fancy.

不過斯萬是那麼愛女人，打他差不多認遍了貴族階層的女子，她們已經再也沒有什麼可以教他的那一天起，他就把聖日爾曼區授給他的那些歸化證書（差不多也就是貴族證書）看作是本身已經沒有什麼價值的流通證券或者信用證，倒是可以使他有條件到外省什麼小地方，巴黎什麼偏僻的地區去追求他看著漂亮的某個鄉紳或者法院書記官的女兒了。

然而斯萬畢竟是個**多情種子**，自從他差不多結識了所有的貴婦名媛，而且從她們身上已經再也沒有什麼東西可學的那一天起，他就把聖日爾曼區表示認可的這種榮譽，這種類似於貴族頭銜的「入籍證書」，僅僅看作一種兌換券，一種信用證，它本身毫無價值可言，卻能讓他在外省的某個小角落，或者巴黎某個偏僻的街區**叫人肅然起敬**——一旦那兒有個鄉紳的閨女或是書記官的小姐的**倩影打動了他的心**。

Dans cette séquence, on constate quelques rajouts (signes de ponctuation, *倩影打動了他的心*, *叫人肅然起敬*, *有條件*), un certain ennoblissement (*so ardent a lover*, *多情種子*) et la reformulation de la phrase. L'interprétation, surtout dans les deux versions chinoises, persiste toujours : la phrase de Proust, longue de détails du langage quotidien, enchaînés par plusieurs pronoms relatifs et un participe présent (une technique majeure pour l'écriture proustienne), est coupée et réécrite en une narration plate, suivant une logique chronologique. Manque de pronoms relatifs et de

participes (passé et présent) équivalents, c'est très difficile pour les traducteurs chinois de rétablir le courant de la pensée du narrateur qui s'étend. Par contre, la version anglaise rencontre moins de problèmes. Et la désignation distincte 閨女, l'usage plutôt chinois ancien, provoque un décalage dans un contexte français, une sorte de sinisation du texte proustien.

Séquence 3 :

Car le désir ou l'amour lui rendait alors un sentiment de vanité dont il était maintenant exempt dans l'habitude de la vie (bien que ce fût lui sans doute qui autrefois l'avait dirigé vers cette carrière mondaine où il avait gaspillé dans les plaisirs frivoles les dons de son esprit et fait servir son érudition en matière d'art à conseiller les dames de la société dans leurs achats de tableaux et pour l'ameublement de leurs hôtels), et qui lui faisait désirer de briller, aux yeux d'une inconnue dont il s'était épris, d'une élégance que le nom de Swann à lui tout seul n'impliquait pas.

For at such times desire, or love itself, would revive in him a feeling of vanity from which he was now quite free in his everyday life, although it was, no doubt, **the same feeling** which had originally prompted him towards that career as a man of fashion in which he had squandered his intellectual gifts upon frivolous amusements, and had made use of his erudition in matters of art only to advise society ladies what pictures to buy and how to decorate their houses; and **this vanity it was which** made him eager to shine, in the sight of any fair unknown who had captivated him for the moment, with a brilliance which the name of Swann by itself did not emit.

當年欲念或者愛情在他身上激起的那種虛榮心，現在通過日常生活的習慣已經擺脫了，而正是這種**虛榮**把他倒向那個上流社會的生活，在無聊的逸樂中浪擲了他的聰明才智，把他在藝術方面的博學用之於指導貴婦人購買繪畫作品，布置她們的府邸。也正是這種**虛榮心**促使他在他愛上的不相識的女子面前，顯擺單是斯萬這個姓氏所表達不了的帥勁兒。

因為到那時候，情欲或者愛情又會重新激起他平日已然看得很淡的虛榮心（雖說他當初躋身社交界，想必正是受這**虛榮心**的驅使，而他的聰明才智也就浪費在了淺薄無聊的尋歡作樂之中，淵博的藝術修養，則用在了指點上流社會的夫人小姐怎樣選購畫作，怎樣裝飾府邸上），促使他想在一位心儀的陌生姑娘眼裏，顯得很了不起，具有一種單憑斯萬這個姓氏無法體現的高雅氣派。

Dans cette séquence, la phrase longue presque non-ponctué, enchaînée également par plusieurs pronoms relatifs et une parenthèse, est divisée en plusieurs parties par l'ajout des signes de ponctuations, surtout dans les deux versions chinoises.

Et parce que la phrase est longue, pour faciliter la mémoire du lecteur, la répétition (*the same feeling, this vanity it was, 虛榮心*) est assez fréquente dans les trois versions. La répétition est également à cause de la clarification du pronom « lui », dont l'attribut provoque une certaine ambiguïté. Les phrases traduites semblent descriptives, plates, et desserrées par rapport à la structure élaborée ou serrée de l'original. On remarque également un léger ennoblissement dans la version anglaise dont le style est plus soutenu que l'original (*this vanity it was which*). La désignation distincte *姑娘*, l'usage chinois ancien, provoque également une sorte de sinisation, un décalage dans son contexte français.

Séquence 4 :

Il le désirait surtout si l'inconnue était d'humble condition.

And he was most eager when the fair unknown was in humble circumstances.

如果那個不相識的女子出身低微，他就越發要**顯擺那個勁兒**。

如果這位陌生**姑娘**出身低微，他就尤其想這樣。

La répétition (ou clarification) est aperçue encore une fois à cause du pronom « le » (*顯擺那個勁兒*). Ceci est assez fréquent dans la traduction des textes français. Les phrases chinoises sont inversées, l'usage l'exige (Si l'inconnue était...). Et la désignation distincte *姑娘*, l'usage chinois ancien, continue à provoquer une sorte de sinisation et un décalage dans le contexte français.

Séquence 5 :

De même que ce n'est pas à un autre homme intelligent qu'un homme intelligent aura peur de paraître bête, ce n'est pas par un grand seigneur, c'est par un rustre qu'un homme élégant craindra de voir son élégance méconnue.

Just as it is not by other men of intelligence that an intelligent man is afraid of being thought a fool, so it is not by the great gentleman but by boors and 'bounders' that a man of fashion is afraid of finding his social value underrated.

正如一個有才氣的人不怕在另一個有才氣的人面前露拙，一個帥的人不怕一個闊**老爺**，而怕一個**鄉巴佬**不領略他的帥勁兒。

這就好比一個聰明人並不怕被另一個聰明人看作傻瓜，而一個雅人惟恐不識其高雅的人，往往偏不是貴人，卻是個粗人。

On comprend pourquoi les verbes au présent et au futur s'aperçoivent à peine dans le contexte des versions chinoises. Le chinois inflexionnel a cet handicap majeur pour rendre ce temps qui module d'un registre de discours à un autre. Les désignations distinctes (闊老爺, 鄉巴佬), l'usage chinois ancien, provoquent aussi une sorte de sinisation dans le contexte français.

Séquence 6 :

Les trois quarts des frais d'esprit et des mensonges de vanité qui ont été prodigués depuis que le monde existe par des gens **qu'ils ne faisaient que diminuer**, l'ont été pour des inférieurs.

Three-fourths of the mental ingenuity displayed, of the social falsehoods scattered broadcast ever since the world began by people **whose importance they have served only to diminish**, have been aimed at inferiors.

有世以來，人們出於虛榮而費的心機，而說的謊話，有四分之三是對地位比自己低下的人而發的。

有史以來，人們出於虛榮心而濫用的才情和信口胡謔的謊言——這些才情和謊言，**其實只能讓他們自貶身價**——倒有四分之三是用在地位比自己低的人身上。

L'ambiguïté de la proposition (subordonnée), qu'ils ne faisaient que diminuer, provoque une interprétation des sens dans les trois versions traduites. Elle est même omise dans la première version chinoise. On remarque que l'ordre des mots proustiens n'est pas respecté par les traducteurs chinois ; leur phrase est sinisée, réécrite suivant la logique de la syntaxe chinoise (有世以來, 有史以來 *Depuis que le monde...*).

Séquence 7 :

Et Swann qui était simple et négligent avec une duchesse, tremblait d'être méprisé, posait, quand il était devant une femme de chambre.

And Swann, who behaved quite simply and was at his ease when with a duchess, would tremble, for fear of being despised, and would instantly begin to pose, **were he to meet** her grace's maid.

斯萬在一個公爵夫人面前樸樸實實，不修邊幅，在一個女傭人面前就要裝腔作勢，惟恐被她瞧不起。

斯萬在一位公爵夫人面前會很本色，很隨便，在一個收拾房間的女僕跟前卻要擺擺譜，生怕讓她給小看了。

On voit bien que la traduction anglaise se lance dans un style plus soutenu que l'original (*were he to meet*), tandis que les traducteurs chinois, encore une fois, se sentent obligés de changer l'ordre des mots.

À travers cette étude de détails plutôt linguistique, on essaie d'esquisser certaines spécificités du langage proustien. Proust se penche sur l'ambiguïté et l'immersion des signes, sur la mémoire dans l'introspection ; il rassemble des instants, des images ou des sensations dans le temps et dans l'espace, en les réunissant dans une syntaxe hyperbolique, dans des phrases longues et serrées. Et parsemés comme des notes musicales, contextuels, que veulent dire ces « signes » ?

Le but de Proust était ce qu'il appelait le « temps incorporé »¹⁴ ou la transsubstantiation¹⁵, des termes théologiques qui signifient précisément une capacité à faire revivre, à partir de quelque chose d'abstrait qui est le langage, des réalités sociales et psychologiques, car ne serait-il pas littéralement plus passionnant de constituer des êtres vivants à partir des signes, des mots, de la syntaxe, de la métaphore, des rêveries et des associations ?

Les personnages comme le temps sont tout aussi compacts qu'inconsistants¹⁶, comme le narrateur est à la fois dedans et dehors, il en est et il s'en moque, ambigu comme Swann, le personnage adoré et l'esthète raffiné, le quasi alter ego du narrateur. Au fond, le centre de cette recherche romanesque, c'est aller à l'essentiel, c'est l'homme dans le temps, ou la notion d'Être : la vérité du sensible et du sens, et non seulement la vie psychique.

Et pour que ce long récit sorte de la linéarité du temps qui passe, et crée son propre tissage temporel, l'écriture devient primordiale. Des impressions se combinent avec des associations d'idées, faisant appel à la mémoire, ainsi le présent affleure sans cesse le passé : d'abord la mémoire, ensuite le réel ; d'abord le futur aussitôt passé,

¹⁴ Voir Julia Kristeva, *Le temps sensible*, Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2000.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

ensuite le présent surgit. Des plans s'enchaînent et se déterminent dans leur for intérieur.

Les phrases banales de Proust sont ainsi chargées d'expériences, d'ignorances, de méprises, et encore des refoulements, des enfouissements. La mémoire étale l'infinie indifférence, celle du narrateur, ou de l'écrivain. Des idées, des images et des lieux, transfigurés en écriture, reviennent en une structure signifiante, problématique, et forment soudainement une partie de la conscience tout au long du raisonnement.

Tout un jeu du signifiant, du possible, est fondé en son principe sur la forme des phrases. Les articulations logiques et les associations d'idées ainsi déjouées rendent possible un autre type de développement discursif, en créant des échos et des résonances différents entre l'écrit et le lecteur. Pour arriver à condenser ce qui est l'essentiel, pour entrer dans le temps à l'intérieur de l'être humain, et pour conduire ces courants de la pensée extrêmement complexes dans une seule phrase, le travail de Proust, nous l'avons vu, se fonde sur l'art de la syntaxe.

L'important est de saisir le rythme de montage. Le centre d'intérêt initial du traducteur est de savoir comment sont ordonnées des phrases proustiennes sous le jeu des intrigues. Comme on peut le voir dans les séquences analysées plus haut, Proust a l'habitude d'enchaîner des phrases en plaçant une série de conjonctions parmi elles. Des fois, une phrase traditionnelle d'un sujet-verbe peut juxtaposer avec des phrases participiales, sans se soucier trop du registre stylistique qui leur donne forme. Les participes passé et présent non seulement est une alternative syntaxique pour soigner le style, mais aussi donnent un ton soutenu et une façon de transmettre la durée du verbe et du temps, et la phrase s'avère beaucoup moins plate.

Supposons que dans une relation logique de la subordination, le style simple des phrases dominées par le sujet-verbe donne souvent un aspect excessivement redondant, ce qui est un handicap pour le déroulement libre de la pensée. L'écriture a tendance à avoir plus des distinctions superflues que les courants de la pensée dans beaucoup de circonstances. Proust est fort conscient de la redondance de la langue dans sa grammaire conventionnelle qui ignore l'usage du contexte, de la mémoire, il se dispense donc des frontières distinctes dans l'écriture traditionnelle. Il joue ainsi avec la limite des règles langagières en exploitant la possibilité du français ; un style du mélange de genres, surchargé et très travaillé, laisse perplexes le traducteur et le lecteur. Dans l'ensemble, il produit un effet rhétorique qui correspond plus aux notions stylistiques du temps qu'à une logique grammaticale du langage, et provoque des sauts de la pensée et certaines ellipses que le lecteur est appelé à combler.

Bien sûr, la phrase proustienne, parité ou parallélisme avec les discours directs ou indirects, ne correspond pas aux idées reçues de la grammaire conventionnelle, et rend également perplexes beaucoup de grammairiens, sans oublier que Proust vise

aussi l'aspect prosodique de sa prose, voulant évoquer les faits quotidiens avec une élaboration poétique. Dans cette prose, on perçoit une certaine grandeur inchoative, une éloquence pas tout à fait saisie, une disjonction à la fois rythmique, syntaxique et sémantique. Ainsi dans certains endroits, il devient difficile, aussi non-nécessaire, de faire une analyse trop schématique de l'écriture.

Or, dans la prolongation minutieuse de ses phrases, Proust ne cherche pas la perfection de la forme du langage, mais vise à articuler la forme des pensées aux plus près des corps, des expériences et des sensations. Il s'agit d'une manière de lier la représentation des sentiments complexes, imagés et résolument illogiques, aux faits assez ordinaires de la vie physique.

Proust devait avoir d'autres alternatives, des signes de ponctuation par exemple, ou plutôt l'abstention de la ponctuation. Bien sûr, ces signes peuvent indiquer une relation, une causalité entre les unités ou les phrases narratives, et avoir la valeur phonétique ou prosodique du langage. Mais chez Proust, l'usage de la ponctuation est souvent abstrait que logique dans des courants de la pensée crue, qui devraient être, en quelque sorte, insaisissables, déconcentrés, désordonnés, une fois transmis en écriture.

Ainsi Proust crée une phrase si habile que le lecteur pourrait se perdre pour un moment, et les ambiguïtés et les déceptions momentanées font partie de la manipulation de la lecture, de Proust. Il n'y a pas absolument de normes mécaniques par lesquelles Proust articule ses unités de la phrase ou accorde les verbes. Chaque phrase est un cas. Il y a des dérèglements syntaxiques, des coupures et des torsions des phrases, et il y a évidemment une interaction entre des combinaisons de unités et la libre interprétation du lecteur.

Proust élabore minutieusement ses phrases comme le tissage d'une texture. La tâche du traducteur est d'amener le lecteur à la même perplexité dans cette alchimie des mots, et de faire ressusciter cette même expérience sensorielle, des associations des sens (baudelairiens) à partir des petits détails dans la vie quotidienne. Il connaîtra la complexité de la phrase proustienne : chaque mot pèse son poids pour arriver à tous ces emboîtements infinis des mots de Proust, dans une structure syntaxique subtile, à la fois hyperbolique et serrée.

Dans cette écriture serrée, on ne peut prêter jamais suffisamment l'attention à tous les mots dans une phrase, pas plus que l'on lit toutes les lettres dans un mot. On suit le cheminement de la pensée du narrateur jusqu'à dans son moindre déplacement, où il manipule les noms et pronoms propres, le temps, sa mémoire dont le traducteur doit retrouver un style, une logique et un processus de procéder par associations autant d'images et d'idées. Ainsi pour le traducteur, chaque mot pèse d'autant qu'un mot de plus est la surtraduction.

Nous résumons ici les textes traduits analysés ci-dessus, il y a quelques

tendances¹⁷ bien connues :

la rationalisation : l'ordre des mots, la reformulation des phrases.

la clarification : l'explicitation, l'interprétation.

l'allongement : les ajouts, les répétitions.

l'ennoblissement : le style soutenu.

l'appauvrissement qualitatif : le style de la phrase proustienne.

La comparaison des versions analysées donne une idée de l'équivalence non-littérale, communément répandue dans la traduction. Cela montre que les traducteurs, dans les cas examinés, ont plus ou moins tendance de sacrifier la « lettre » de l'original au profit du « sens » et de la « belle forme », c'est-à-dire une prose lisse et naturelle. Or selon Antoine Berman, « l'essence de la prose est simultanément le rejet de cette "belle forme", et, moyennant notamment l'autonomisation de la syntaxe [...] le rejet du sens (car l'arborescence indéfinie de la syntaxe dans la grande prose recouvre, masque, littéralement, le sens) »¹⁸.

L'enjeu chez Proust est justement cette dimension sémantique si fortement forgée et concentrée dans la forme de ses phrases, c'est-à-dire l'ordre sémantique ne s'y sépare de la subtilité syntaxique. Or, que les traducteurs rétablissent l'ordre grammatical pour renforcer la dimension sémantique est justement un procédé à contresens.

Dans ce sens, les notions de la clarté et de la logique dans l'écriture proustienne restent arbitraires. Aucune intention pour l'explicitation du sens, et l'ajout d'un signe de la ponctuation, d'un mot quelconque (même celui d'une valeur minime) pourraient être une surtraduction. Un signe de plus suffit à briser la fluidité de la pensée. Sur ce point, la version anglaise semble saisir le jeu, et on comprend pourquoi ses traducteurs insistent sur l'aspect littéral de cette écriture. L'intérêt du traducteur est de mettre sous les yeux du lecteur ce travail perplexe sur l'« image de la pensée », sur la langue française dans toute sa singularité.

Même si l'on sait que la structure du français écrit est normalement plus exigeante que celle de l'anglais, très différente de celle du chinois, on y discerne toujours la possibilité de la traduction littérale. L'effort des traducteurs anglais pour rendre cette écriture plus littéralement possible est évident, même si l'emplacement de certains mots entraîne quelques petites modifications dans la structure de leurs phrases. Par contre, les traducteurs chinois rajoutent et englobent plus de détails possibles pour que

¹⁷ De fait, Antoine Berman a énuméré treize «tendances déformantes» pour l'analyse de la traduction dans son livre intitulé *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, 1999, pp. 49-68.

¹⁸ *Ibid.*, p. 52.

leur traduction soit lisible et naturelle.

Pour un tout autre système d'écriture qui est le chinois, on pourrait imaginer où se trouvent les difficultés de la traduction. Le problème majeur de la langue chinoise pour traduire ce travail romanesque sur le temps, ne serait-il pas l'expression du temps lui-même : le chinois, la langue inflexionnelle manque aussi des pronoms relatifs équivalents. Il n'a pas l'avantage de l'anglais de se déplacer librement entre le passé et le présent, de transmettre la durée du verbe, encore moins que les langues romanes dont le français. Donc la phrase proustienne est souvent remplacée par une énumération situationnelle plutôt descriptive et plate.

On comprend que par le manque de tels modes verbaux équivalents, une traduction chinoise littérale (le calque) est très difficile, sinon impossible. Tels passages décousus auraient manqué de précision et deviendraient choquants et étranges, ce qui explique l'explicitation et la reformulation des phrases si fréquentes dans les deux versions chinoises. Pourtant dans la traduction de ces courants de la pensée, on est toujours surpris de voir que, le chinois, la langue fort contextuelle perd ses moyens. Ceci n'est pas pour autant compréhensible même si l'on connaît la position des traducteurs, ayant une visée de rendre service au lecteur. Les traducteurs interviennent beaucoup, loin d'être « transparents ». La lisibilité, la clarté ou même l'élégance textuelle semblent l'emporter sur tout le reste et incitent les traducteurs à combler le vide, les sauts ou les ellipses.

Dans l'ensemble, l'impression que l'on retire est que le travail de Proust sur la forme fluide de la pensée est plus ou moins escamoté dans les textes traduits. Le littéralisme absolu est un idéal ou une fiction (comme il est en réalité assez rare de façon systématique), car il y a toujours une certaine normalisation de l'écriture, car les traducteurs sont plus ou moins amenés, on l'a vu, à effectuer des aménagements. Mais on voit aussi les efforts de Proust et si l'on se met à la recherche comme il l'avait fait, il y aurait des façons différentes d'arranger l'ordre des mots. L'enjeu est de savoir que l'utilisation du monologue est très associée avec les particularités de la structure linguistique.

Mais quelques considérations générales de l'ordre linguistique données plus haut nous révèlent non seulement la manière dont les courants des pensées proustiens sont exprimés et appropriés, mais aussi les questions générales concernant la manière dont on traduit *Le Temps perdu*, quelques « idées reçues » de la traduction, ce qui frôle souvent le domaine de l'intraduisible. Cette tâche impossible du traducteur nous mène à quelques idées de Benjamin sur la traduction, qui pourraient en donner des réflexions utiles, sinon des solutions.

Quelques présupposés de Benjamin soulevés dans son article « La tâche du traducteur », vis-à-vis de certaines idées reçues de la traduction, sont bien en avant

dans leur temps et restent pertinents à notre analyse. Dès le titre, le rôle du « sujet traduisant » est souligné. À partir des traditions littéraires et philosophiques jusqu'aux théories de la traduction et du langage, de la tâche du traducteur à la notion de la littéralité, la « tâche » de Benjamin dans cet article, c'est de considérer l'acte de traduire comme le lieu des interactions et des digressions vis-à-vis du texte littéraire : l'intermittence entre le signifiant et le signifié, le symbolisant et le symbolisé, la théorie et la pratique. Un tel champ de recherche voit naître des possibilités de la traduction et du langage. C'est la raison pour laquelle nous préférons ici, au lieu de traiter les modes théoriques, tenter de discuter quelques mot-clés sur la traduction dans cet article, quelques thèses préoccupantes concernant notre analyse.

Vie et survie

On n'arrête pas de traduire **A la recherche du temps perdu**. On a au moins trois versions anglaises, et après trois quarts de siècle de silence on l'a traduit enfin en chinois et une version est toujours en cours. Le texte intransigeant et laborieux exige pourtant d'être traduit, comme une sorte de loi intérieure du texte original, comme si l'on doit apodictiquement le traduire et mieux traduire.

Cette exigence, on l'a vue, vient plus de sa forme, de sa structure que du renom de son auteur. On n'est pas surpris de voir que le même texte engendre des interprétations très différentes dans les versions comparées. Jusqu'alors, **Le Temps perdu** survit à ses critiques et à ses traductions, il continue à susciter des interprétations informulées dans l'histoire de sa réception. Un texte du passé n'est pas reconnu par le présent comme une de ses propres préoccupations, il est menacé de disparaître à jamais. Les traductions anglaises et chinoises, qu'elles soient satisfaisantes ou pas, participent justement à ces moments les plus forts de sa survie, à la vie propre de son histoire, de sa plus vaste extension dans le temps et dans l'espace. Il ne serait pas surpris que *Le Temps perdu* attende toujours une autre traduction. Autant dire que la traduction du texte littéraire est périodiquement à refaire. Chaque traduction constitue une amorce pour d'autres, différentes ou meilleures, en tout cas toujours possibles. Plus il y en aura, mieux ce sera.

Si la confrontation est ici effectuée entre plusieurs versions du *Temps perdu*, des langues et des époques différentes, c'est aussi parce qu'une telle confrontation pourrait illustrer de façon convaincante ce que la traduction doit aux normes littéraires et traductives, aux valeurs d'une époque, enfin à l'histoire, mais aussi elle nous montre que l'oeuvre littéraire a une vie à elle, dans laquelle on y trouve de belles surprises d'une rencontre entre les écritures et les cultures multiples.

Mais récupérer *Le Temps perdu* du passé ne veut pas dire qu'on le reconnaît

comme il était réellement, mais de saisir la mémoire qu'il projette lors d'un danger, de l'oubli. C'est ce qu'avait fait Proust à sa propre mémoire, enfin à sa reconstruction. *Le Temps perdu* n'a peut-être pas assez vieilli car on le traduit toujours, mais cela ne dit pas qu'il ne vieillit jamais. Dans une période probatoire, il a besoin d'un rafraîchissement de mémoire comme tout texte important. Les traductions qui arrivent plus tard donnent justement ce coup de stimulant, car *Le Temps perdu* se modifie aux yeux de nos contemporains après des décennies de recherche. Ses formes idiomatiques et le sens de ses mots pourraient changer au fil du temps, les changements vus et concrétisés à travers la traduction. Ce qui paraissait comme les idiosyncraties de Proust deviendrait moins important, tandis que ce qui reste latent mais immanent du texte littéraire s'avérerait évident et apparent aux yeux des lecteurs qui arrivent plus tard.

Aucune langue ne reste invariable ou complètement définie, non plus un texte individuel n'est toujours identique à lui-même. Le langage du *Temps perdu* vit et survit en mutation. La traduction est donc loin d'être une simple copie de la forme de l'original. Le point de vue traditionnel de la traduction considérée comme une représentation fidèle de l'original s'avère encore plus inadéquat dans une retraduction, en se reposant sur une idée faussement statique de la langue. La traduction recrée des valeurs accrues au sein de l'original à travers le temps. C'est avec cette perspective que la deuxième ou troisième version, anglaise ou chinoise, vient témoigner la post-maturation de l'original.

De ce sens, le problème du temps dans la traduction est explicitement impliqué. La langue française de Proust évolue en même temps que d'autres tendances langagières surgissent ou resurgissent, de l'autre côté, la langue du traducteur change également. C'est pourquoi la traduction et la théorie de la traduction sont tout le temps dépassées, variables selon les époques. Si chaque traduction commence par un questionnement sur le texte à traduire, elle revient toujours à elle-même, au même sort, à savoir le recommencement. Car toute traduction, grande ou moins grande, n'échappe pas au destin, non de disparaître, mais de sombrer dans le renouveau de l'original, dans le temps des traductions infinies. Tout n'est pas à tout moment traduisible de n'importe quelle langue en n'importe quelle autre. Parmi les traductions examinées, il n'en est guère qui n'aient leurs mérites et leurs défauts. Il ne suffit pas de retenir les premiers et d'éliminer les seconds pour atteindre à une « quasi-perfection ». Ce n'en est pour rien, la traduction se différencie selon les langues, les modes et les traducteurs, elle est irrévocablement datée, liée au temps.

Du coup, ce n'est plus si important que la traduction soit le double de l'original, sa secondarité, son infériorité, quoi qu'il en soit. *Le Temps perdu* appelle la traduction, car il en a besoin pour se manifester, se connaître, s'accomplir et se perpétuer.

Ontologiquement liée à l'original, la traduction porte en elle un certain « criticisme » sur lui, et l'éclaire de manière sans cesse renouvelée. La critique de ce genre rend le texte littéraire plus plein, en révélant sa signifiante in-finie.

Mais on exige d'une traduction ce que l'on ne saurait demander du texte original, intangible. La traduction ou le traducteur se trouve toujours dans une position précaire et ambiguë. Au travail nécessairement imparfait, à la révocabilité du texte traduit, s'oppose-t-elle toujours l'irrévocabilité du texte original ? L'original est-il aussi immuable, voire intemporel, face aux traducteurs et traductions qui changent, au fur et à mesure qu'évoluent les mœurs, l'usage de la langue, enfin le temps ? Une traduction ne peut-elle jamais rien signifier pour l'original¹⁹, même si c'est en elle que l'original connaît son développement le plus étendu et tardif dans son renouveau constant ?

On réoriente la question vers la possibilité de la traduction dans la nature du langage. Comme des images tissées par les mots de Proust, perplexes dans leur trivialité quotidienne, une fois traduites, elles deviennent perverses dans le sens qu'elles détachent la revendication originellement associée avec elles. Cette perversion se révèle clairement dans la traduction des noms propres, surtout par la transcription phonétique des versions chinoises. Swann n'est plus désormais un nom inconnu pour le lecteur chinois, ni tout à fait celui qui est pour Proust et pour les lecteurs français ou anglais. La traduction, comme la lecture, ajoute ou soustrait toujours quelque chose, et change l'original.

Souligner cette survie du texte littéraire dans la traduction, c'est aussi voir dans l'acte de traduire un retour à l'original, un questionnement, qui pourrait le régénérer, qui évite les mêmes erreurs, la dégénération. On reconnaît certes que l'accumulation des traductions du même texte peut aboutir, non à la perfection, mais à un certain perfectionnement continu, ce qui se passe entre les deux versions chinoises nous le montre. Les traductions précédentes ont leur importance, non seulement leur présence montre la nature problématique de chaque traduction, mais dans l'acte répétitif, on voit le renouveau du texte littéraire, du *Temps perdu*.

Par cette comparaison, on remarque que *Le Temps perdu* reste assez hardi par rapport à ses traductions. Il ne vieillit pas par un langage doué d'un caractère du sensible, qui lui permet de se déplacer librement et se dépasser. Ce qui dépasse la compétence du traducteur, et celle de sa langue à un moment donné, ce qui fait que le problème de sa traduction resterait inépuisable. Car on peut renouveler les expressions, il reste toujours quelque chose d'intouchable, d'immanent au texte littéraire, qui échappe même aux critiques littéraires : quelque chose frôle l'insaisissable, l'intraduisible, la défaillance ; l'universalité du langage est mise en

¹⁹ Cf. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », traduit par Martine Broda, in *Poésie*, n° 55, Éditions Belin, Paris, 1991, p. 151. Pour cet article de Benjamin, la citation sera renvoyée dorénavant à cette version.

question²⁰.

Le Temps perdu doit se traduire par confusion pour être entendu, entre les langues multiples et confuses, pour laisser entendre qu'il est difficile à traduire, au moment où il impose et oppose sa propre traductibilité. Son intraduisibilité est un autre moteur incontournable de sa propre survie, de son universalité. Et les premières versions sont peut-être datées, mais elles survivent sous une forme latente, car les traductions ultérieures seront faites par rapport à elles. Elles ne disparaîtraient pas d'autant plus qu'il y a toujours dans la traduction quelque chose d'impossible, là où les traducteurs échouent tous, d'autant plus qu'il serait impossible dans le contexte donné de délimiter et de définir le « sens » du texte littéraire.

Qu'arrive-t-il à la traduction exactement ? Elle dérive de l'original mais ne lui ressemble pas tout à fait, si l'on considère certains éclaircissements, accommodations, périphrases, affaiblissements dans les versions comparées, à savoir des caractéristiques qui ne correspondent pas aux demandes de l'original. D'un autre point de vue, *Le Temps perdu*, survécu, est déstabilisé et dérivé par la traduction. Dans sa survivance, la traduction fait ressortir ce qui est dans lui idiomatique et quotidien, une prosaïsation de la prose proustienne qui prend l'allure de la poésie.²¹

Aussi qu'arrive-t-il exactement à l'original ? *Le Temps perdu* demande la traduction, en effet. Cette exigence révèle qu'en tant que texte il n'est pas définitif, ou ne veut pas être définitif, la postérité l'exige. En d'autres mots, la diversité des traductions dont *Le Temps perdu* est moteur montre que sa stabilité ne peut pas être définitive, de sorte que son autorité ne soit pas inviolable. La traduction brise justement la stabilité prétendue du texte imprimé, canonisé, et montre qu'il doit nécessairement être en mouvement. Tout auteur, y compris Proust, y consent tacitement, une fois qu'il accepte la traduction de ses textes.

Pour saisir l'état de l'original qui s'offre à nous à chaque moment donné, il faudrait peut-être oser traduire. Chaque traduction est une occasion rêvée de faire un travail osé, quelque chose de nouveau, ou de « renouveau » comme l'avait fait Proust. À partir des particularités linguistiques de l'original sans pourtant s'y borner, le traducteur guide le lecteur vers les aspects textuels étrangers, par un choix lexical ou un effet prosodique. Mais le traducteur peut-il ou ose-t-il agir comme l'écrivain ?

²⁰ Walter Benjamin, lettre datée du juin 1916 à Martin Buber, *Correspondance I*, 1910-1928, traduit par Guy Guy Petitdemange, édition établie et annotée par Gershom Scholem et Théodor W. Adorno, Aubier Montaigne, Paris, 1979, p. 118 : « Ma notion d'un style et d'une écriture objective, par là même hautement politique, est cell-ci : conduire à cela qui est refusé au mot ; là où cette sphère de défaillance du langage éclate avec une puissance qu'aucun mot ne peut dire, là seulement peut jaillir entre le mot et l'act dynamique l'étincelle magique, qui est l'unité de l'un et de l'autre, l'un et l'autre également effectifs. »

²¹ Paul de Man, « Conclusions : Walter Benjamin's "The Task of the Translator" », in *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 97 : « The translation is a making prosaic of what appeared to be poetic in the original. » Pour la traduction française de cet article, voir « Conclusions : "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin », in *Autour de La Tâche du traducteur*, traduit de l'anglais par Alexis Nouss, Théâtre Typographique, 2003.

Nous posons ici une question de longue date : le traducteur peut-il sortir d'un tel dilemme, traduire trop peu ou surtraduire, comment et par quelle « tâche » ? Une réponse possible, selon notre lecture de Benjamin, c'est que le traducteur se défait de la nécessité de quelque chose, à savoir de la peur d'inventer. Ce qui rejoint une pensée fondamentalement benjaminienne : la traduction est comprise et saisie dans la nécessité issue d'un lien avec le passé. Ce qui menace le traducteur, c'est exactement ce qui menace l'historien chez Benjamin : le recours à un souvenir qui le sauve de quelque chose, comme Benjamin le dit à propos du travail historique dans ses *Ecrits français*. Et le recours au texte d'origine est pour le traducteur, un moyen de la sauvegarde du passé, aussi celle de l'impérieuse, mais périlleuse, obligation d'inventer.

Néanmoins, il y a toujours cette tension qui apparaît dans la réflexion enchaînée du traducteur, une tension instauratrice d'un ordre de réflexion adéquat : une identification à l'auteur, de la stratégie de rupture, d'une métaphysique du langage pour faire s'y épuiser toutes les autres. Car on sait mesurer à quel point l'acte de traduire entraîne à poser toute une série de questions essentielles : une démarche explicative du traducteur existe-t-elle ? Le traducteur doit-il clarifier ? Peut-il du reste tout clarifier ?

On est même mené à poser la question de savoir s'il n'y a pas au fond chez l'auteur littéraire une épistémologie complexe de l'acte de traduire qui émerge de la traduction de son texte. Et Proust travaille à une perte de sens, qui s'épuise, un sens qu'il poursuit sans obstacle au travail du traducteur, mais le traducteur a besoin de certitude. On peut se demander, si ce besoin de certitude provient de la position du traducteur ou bien si cela provient de la pression de la langue de source ou d'arrivée.

Est alors évoquée la possibilité pour le traducteur de faire comprendre des éléments du texte, inconnus de l'auteur lui-même, selon les « modalités » définies par Heidegger. Ces considérations laissent penser à une épistémologie de la traduction, faite de tensions entre les statuts possibles du traducteur qui suit un texte, ou qui domine l'auteur, en lui donnant une clarté que même l'auteur n'a pas conçue. Une réflexion de cet ordre sera menée dans le cadre de « la communication de l'incommunicable ».

La Communication de l'incommunicable

Aucun poème ne vaut pour le lecteur, aucun tableau pour le spectateur, aucune symphonie pour l'auditoire.²²

²² Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 151.

L'auteur peut agir à sa guise, mais le traducteur ? Il faut dire que la traduction est *a priori* pour le lecteur qui ne connaît pas la langue de départ, ce qui n'est pas le cas de l'original. Alors traduit-on *Le Temps perdu* pour le lecteur ou pour le texte littéraire, conçu tel quel par Proust ?

Le traducteur tient un rôle de passeur, de truchement entre deux productions littéraires, les textes original et traduit. Il est soumis à la fois aux données de l'original, de la langue d'arrivée et aux besoins du lecteur. Cette relation triangulaire entretenue avec l'auteur et le lecteur, difficile à démêler, rend toujours ambigu et précaire le statut du traducteur. D'une part, il est le lecteur le plus assidu que puisse avoir un texte, allant jusqu'aux détails minimes, d'autre part, pour traduire, il se met à la place de l'auteur, vis-à-vis d'un lectorat potentiel qui ne connaît pas forcément la langue de départ. Face à l'original, son travail est censé être fidèle, mais présumé infidèle et daté, puisque les langues, les modes d'emploi et le goût du lecteur évoluent et souhaitent le renouvellement de la traduction à un moment donné. Entre la révocabilité de son travail et l'irrévocabilité du texte imprimé, entre les rôles du lecteur et de l'auteur, le traducteur est difficilement positionné.

Prenons les exemples examinés ci-dessus. *Le Temps perdu* ne pose pas autant de problèmes aux traducteurs anglais qu'aux traducteurs chinois, puisque l'anglais et le français partagent le même fond européen. Dans les versions chinoises, on voit le besoin d'explicitier les phrases proustiennes pour le lecteur. Car garder leur structure telle qu'elle est, c'est-à-dire un littéralisme, le résultat ne signifie strictement rien pour un lecteur chinois, d'où vient la nécessité de certaines mesures de compensation : les paratextes, la clarification, etc. La traduction ne peut pas être « nue » sous peine de ne pas accomplir la tâche du traducteur littéraire, si le lecteur ne comprend pas.

Est-ce pour autant obligatoire et légitime ?

Le problème est de savoir si l'on peut mettre le lecteur chinois au même niveau qu'un lecteur européen. De même, peut-on mettre le lecteur anglais au même niveau qu'un lecteur français ? Si les traducteurs anglais choisissent une version « nue », sans rien ajouter, les traducteurs chinois sont plus ou moins forcés d'annoter le texte traduit. Au fond, on ne peut que suggérer un « lecteur potentiel », dans son aspect arbitraire, qui interprète librement ce qu'un texte traduit peut lui inspirer, comme l'original avec le lecteur français. On peut toujours demander ce que vaut une traduction si le lecteur ne la comprend pas. Mais si le texte littéraire n'est pas à comprendre, mais à inciter des résonances, des réflexions possibles comme le souhaitait Proust, pourquoi la traduction doit-elle être compréhensible à tout prix ?

Sans parler que le plaisir de la lecture vient justement du côté perplexe,

insaisissable, voire énigmatique du *Temps perdu* ? L'envie de tout rendre, ou de tout comprendre est impossible et surtout incompatible avec des phrases à la fois laborieuses et fuyantes de Proust. À cet égard, la traduction n'a pas pour destination de communiquer, pas plus que l'original, ou il faut envisager autrement la communication. Car si l'original communique quelque chose, on voit que ce n'est pas essentiellement le sens de ces phrases, mais leur forme « étrange » et « étrangère » qui demande d'être comprise.

Cela remet en question la structure communicante du langage proustien, ce qui se distingue rigoureusement de l'hypothèse d'un contenu communicable. Qu'est-ce qui doit être rendu dans *Le Temps perdu*, fait pourtant des mots et des choses concrets de la vie quotidienne ? Un style ou un sens « essentiel » ? Deux éléments capitaux sont à retenir chez Proust : il y a le problème de l'exploration du sens dans l'élaboration des mots. Les versions comparées nous montrent que le sens des mots individuels n'est pas le plus difficile à traduire. Si Proust pèse chaque mot pour que le mot résonne entre les lignes, le grand défi pour le traducteur n'est-il pas de rendre un tel écho résonnant dans ce « tissu », tissé par et entre les mots, avec la même élaboration de l'auteur ? Mais comment rendre ce « bruissement » des mots ?

Car *Le Temps perdu* enseigne qu'il faudrait avoir la conscience historique, sociale, artistique ou littéraire, et commencer par la forme stylistique de l'écriture : choix d'un lexique, d'une rhétorique déterminée, la part de la tradition et de l'innovation, enfin tout ce qui est sous-jacent à l'énoncé. Comme dit R. Barthes : « le problème du style ne peut être traité que par rapport à ce que j'appellerai encore le *feuilleté* du discours », et le texte, il convient de le voir « sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun cœur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes – qui n'enveloppent rien d'autres que l'ensemble même de ses surfaces »²³.

On ne nie pas qu'une traduction destinée au lecteur aide à comprendre *Le Temps perdu*, mais elle ne restitue pas cet « infini » ou « essentiel » littéraire et philosophique du texte si l'on veut toujours réclamer un certain « noyau ». L'effet de la lecture du *Temps perdu* est un tel effet d'irréel, intraduisible, ou difficilement transmissible directement dans une autre langue. La tâche du traducteur s'annonce difficilement depuis une réception, tout comme une théorie de la traduction littéraire ne relève pas pour l'essentiel de quelque théorie de la réception. Ainsi traduire pour un lecteur virtuel ou pour un « sens », l'approche est fortement problématique. Un problème herméneutique de fond chez Heidegger est impliqué, sur l'interprétation du texte. Il y a une confusion des rôles entre herméneute et traducteur.

²³ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris, 1984, p. 150.

Cet accent sur la compréhension et éventuellement sur la réception est caractéristique dans la traduction depuis toujours, pratiquement et théoriquement. Or suivant le modèle herméneutique, dans le sens de Heidegger, l'auteur (sujet) pourrait être aveugle à son discours, néanmoins le traducteur (ou lecteur), conscient de l'historicité de cet aveuglement, pourrait recouvrer un certain sens, un certain contrôle sur le texte, quelque chose de nouveau qui a lieu entre le texte et le traducteur (ou lecteur).²⁴ L'absence de la coïncidence absolue entre écriture et lecture ouvre justement le jeu du possible. Ce jeu du possible basé sur la lacune est ce que *Le Temps perdu* nous donne, un sentiment (paradoxal) d'une totalité insaisissable, indéterminée, chaotique, et inexhaustible.

Même si *Le Temps perdu* est à communiquer, il est nécessaire de tenir compte de sa façon de communiquer, faire saisir ce qui est ce langage submergé des détails futiles de la vie quotidienne, surtout ces innombrables subtilités de construction, voire l'impondérable dans une écriture qui est lieu de toutes les possibilités des mots. Alors qu'est-ce qui est à traduire ? Par où passe-t-il un texte littéraire, qui ne passe pas par le dit, le communiqué ? Si ce ne serait cet impondérable « poétique »²⁵.

Car *Le Temps perdu* se propose d'évoquer de façon tangible quelque chose qui échappe à toute détermination, qui est la forme de la pensée, dont le visé doit être naturellement hors d'atteinte. L'incertitude du texte va de pair avec l'intraduisible. Cependant, ce qui incite à comprendre est explicité par la reformulation des phrases, ce qui prive le lecteur du plaisir ou du mystère pris dans la lecture. Les traducteurs font leur intrusion avant les intrus légitimes, les lecteurs.

Devrait-on rendre ce qui est du non-dit ? Les traducteurs explicitent les phrases proustiennes pour aider le lecteur, comme si pour eux les mots doivent communiquer quelque chose, comme si tout doit ou peut absolument être rendu par les mots. Au fond, on se demande si une telle réception ne banalise pas le texte littéraire en jeu.

Alors, comment rendre sensible ce qui est au-delà des formes ? Comment traduire une telle écriture, sous les signes de l'indéchiffrable, de l'intraduisible ? Selon Benjamin, la possibilité ne serait que l'expression contre l'expression, l'écriture contre l'écriture, que « l'écriture ne communique qu'elle-même » par leur « singularité quelconque », par une reformulation de leur énigme, par leur « mode de visée »²⁶ : ce que le traducteur ne peut restituer qu'en se faisant lui-même écrivain²⁷.

²⁴ Paul de Man, « Conclusions : Walter Benjamin's "The Task of the Translator" », in *The Resistance to Theory*, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 150 : « Mais ce qui dans une œuvre littéraire vient en sus de la communication – et même le mauvais traducteur reconnaîtra que c'est là l'essentiel – n'est-il pas universellement reconnu comme l'insaisissable, le mystérieux, le "poétique" ? »

²⁶ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 155-156 : « En effet, quelle est l'action de la fidélité sur la restitution du sens ? La fidélité dans la traduction du mot isolé ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'il a dans l'original. Car ce sens, conformément à sa signification littéraire pour l'original, ne s'épuise pas dans ce qui est visé, mais acquiert justement cette signification du fait que dans un mot déterminé le visé est lié au mode de visée. C'est ce que l'on a coutume

Le traducteur tient compte de la dimension globale du discours, réorganise les détails sans pour autant s'y borner. Ce présupposé n'est finalement pas très éloigné de celui de Roman Jakobson pour la traduction poétique : « Seule est possible la transposition créatrice ; transposition à l'intérieur d'une langue ». ²⁸

Il est important d'étudier comment *Le Temps perdu* est produit et comment toute sa traduction ne peut pas commencer par autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa structure. Il est aussi important d'étudier le rapport entre comment il est lu et comment la structure du texte doit être vue, en même temps que des expériences différentes de lecture qu'elle impose. Tous ces aspects sont complémentaires. Une œuvre mise à nu non seulement pour remettre en forme le labyrinthe du *Temps perdu*, mais viser une communication dite « universelle », de soi à l'Autre, par une forme singulière.

La traduction est une forme. ²⁹

Face à la surface prolifique du *Temps perdu*, les traducteurs doivent trancher, suivant un impératif dans la théorie traditionnelle de la traduction ; un dilemme ou une impasse dans laquelle il se bat pour la fidélité soit à la lettre, soit au sens. Dans les deux cas, quelque chose, essentiel ou pas, aurait été perdu. Que le choix soit inévitable est un postulat, d'où vient la justification de l'intraduisible, servi comme prétexte pour les traducteurs qui prennent librement leurs licences. De là, toute une théorie de la traduction est restreinte.

Et dans la plupart du temps, l'exactitude de la traduction est mesurée par un critère, sinon la loi : la reproduction du sens, surtout on ne peut pas imaginer sans l'avoir dans un texte romanesque dont l'intrigue pèse son poids. Les phrases analysées ci-dessus montrent que le sens est souvent privilégié, lorsque les traducteurs doivent trancher. Ils prennent l'initiative de séparer le sens de la partie « technique », pour ne pas trop embrouiller le lecteur avec l'inhabituel. Mais les courants de la pensée proustiens, une fois interprétés, démystifiés, sont privés du sens de fond. Un reniement volontaire de l'original : comme si la forme n'est qu'une métaphore éphémère, ils procèdent toujours à ce qui est signifié au lieu d'initier le lecteur à la « forme » de la métaphore. On a l'impression de lire un journal inime de Proust dans toute sa linéarité : qu'il se lise plus ou moins facilement, et rien ne laisse perplexe, ne surprend *a priori*.

d'exprimer selon la formule que les mots transportent avec eux une tonalité affective. »

²⁷ *Ibid.*, p. 150.

²⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1. Les fondations du langage, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 86.

²⁹ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 150.

Ne serait-ce contre la nature de la « grande prose » littéraire dont parlait A. Berman : le roman, un tel monument de la mémoire, inclut bien des discours et des présentations que l'auteur place avec un certain ordre, une certaine ruse, « une certaine informité »³⁰.

Pour une *informité* d'un tel texte hyperbolique et « arborescent » : « redites, prolifération en cascade des relatives et des participes, incisives, longues phrases, phrases sans verbe, etc »³¹, le sens est-il une condition *sine qua non*, pour transposer l'impondérable qui le traverse ? Ou est-ce la forme du roman à questionner ? La lecture du *Temps perdu* produit quelque chose de perplexe : comme si le sens ne suffit pas à suivre le mouvement du langage trop futile, il devient la source du soupçon, soupçonnant la fiabilité de la rhétorique comme système de tropes, producteur des sens³².

On voit qu'il ne s'agit pas d'une simple question de la fidélité au sens ou à la forme, plutôt sont remises en question la structure du texte original et la capacité de la langue d'arrivée. Le sens des mots n'est pas difficile à saisir et rendre, mais c'est la manière de donner le sens (la forme, l'ordre des mots), de « faire du symbolisant le symbolisé »³³. Et on se demande si la traduction littérale y serait pour quelque chose.

D'abord, il faut admettre que le littéralisme, tel qu'il était pratiqué jusqu'ici, bouleversait la restitution du sens et conduisait tout droit à l'étrangeté, à l'incompréhensible. Il faut admettre aussi que la littéralité syntaxique entraîne souvent un entassement des mots qui ont besoin d'être « retravaillés » comme une sorte de matière première. Et le problème s'accroît lorsqu'on traduit d'une langue lointaine. Rendre la forme exacte est un mirage en soi dans la traduction, sans parler que la traduction littéraire n'oblige pas seulement à rendre le sens littéral, mais encore le sens littéraire.

Cette constatation est surtout confirmée dans les deux versions chinoises. Elles se tiennent assez loin de la « littéralité », autrement dit de la figure française, là où les traducteurs anglais se montrent plus soucieux de l'aspect littéral. Mais la littéralité jusqu'à quel point ? Le poème permet les ruptures produites par la littéralité, mais la grande prose de Proust ? Et surtout qu'est-ce que la traduction littérale vers une langue lointaine comme le chinois ?

On a parlé plus haut : l'expression contre l'expression, l'écriture contre l'écriture. Un travail à la lettre peut constituer une solution possible au problème de l'intraduisibilité, selon A. Berman : « ni calque, ni (problématique) reproduction, mais

³⁰ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 53.

³² Paul de Man, *op. cit.*, p. 91.

³³ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 157.

attention portée au jeu des signifiants »³⁴. Ce travail dit « à la lettre » ne consiste pas à une imitation exacte des mots, la mimesis. Non seulement le mot à mot entraîne l'inintelligibilité, surtout dans le cas du chinois, il faut encore tenir compte du rôle de l'imaginaire dans toute image tissée, dans toute reproduction littéraire. Avec l'imaginaire, ce ne serait pas un rapport mimétique, encore moins une restitution d'une certaine « essence » immanente du texte original, mais un rapport lié à sa réalité linguistique. Ainsi, la traduction se voit possible dans une « relation » établie entre les langues, et non une distinction entre forme et sens comme dit tout dilemme conventionnel de la traduction.

On a toujours quelque chose à dire sur une traduction qui s'efforce à suivre littéralement la syntaxe de l'original. De tels efforts sont souvent voués à l'inintelligibilité. Cette ligne théorique de la traduction, défendue par Benjamin, rencontre sûrement des difficultés à une application systématique. Par contre, la notion de littéralité chez A. Berman rappelle plutôt un respect de la lettre, un travail-sur-la-lettre difficile : Faudrait-il respecter l'identité du texte littéraire jusqu'à en conserver les plus petits détails en traduction ? Faudrait-il réécrire l'original, lorsque c'est impossible à traduire ? Selon Berman, la réponse dépend de la nature du texte ou des passages envisagés.

Mais ce que Benjamin vise, c'est de considérer la traduction comme la possibilité du langage, une visée des langues et du langage dans leur extension, un vrai chantier du traducteur et de l'écrivain Proust. Si selon lui, le traducteur qui privilégie la littéralité est enclin à s'effacer, à assombrir dans la transparence, dans le silence, le traducteur-modèle pris dans son article, Hölderlin, est enfin loin d'être un traducteur condamné au silence. Les traductions de Sophocle par Hölderlin visent le potentiel du langage et en donnent un résultat « presque terrible » selon Maurice Blanchot : une unification des langues grecque et allemande, de l'Orient et de l'Occident, « en la simplicité d'un langage total et pur »³⁵.

Ce qui nous amène très vite à une autre thèse préoccupante chez Benjamin : les relations entre les langues différentes.

La complémentarité des langues étrangères

Avec les échanges entre les langues et les littératures de plus en plus directs et fréquents, la traduction ne peut qu'être de plus en plus sophistiquée et difficile. Cela dit que les rapports entre les langues ne restent pas invariables, ils changent avec le temps, autant que la position et le style personnels de chaque traducteur donnent une

³⁴ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 14.

³⁵ Maurice Blanchot, « Traduire », in *L'amitié*, Gallimard, Paris, 1971, p. 73.

perspective différente au texte traduit.

Dans les versions comparées du *Temps perdu*, on constate un certain rapport entre les langues : la traduction directe entre les langues lointaines, souvent difficile, a-t-elle une qualité littéraire moindre ? La réponse semble être affirmative, et non seulement dans ce cas singulier de Proust.

En fait, en quoi consistent-ils ces rapports entre les langues vus à travers la traduction ? D'abord, ce n'est pas tout à fait un rapport de la ressemblance entre les mots et les phrases. Les rapports des langues s'attestent dans une traduction de façon beaucoup plus profonde et indéfinissable que dans la ressemblance superficielle entre l'original et la traduction. Par exemple, la version anglaise et l'original montrent l'impossibilité d'un reflet d'image-copie, même entre deux langues relativement proches. Et le rapport de la ressemblance formelle devient encore plus complexe et arbitraire lorsqu'il s'agit de la transmission entre deux formes d'écriture qui n'ont pas vraiment de lien historique entre elles : l'alphabet et l'idéogramme.

Bien sûr, la traduction pourrait chercher à transporter tel ou tel contenu, à communiquer tel ou tel sens, mais au fond elle montre l'affinité, le désaccord, enfin les rapports entre les langues, et de là, elle exhibe sa propre possibilité. Ceci est d'autant plus important pour un texte littéraire lorsque le traducteur cherche à connaître le texte à traduire en même temps qu'il travaille en tant que comparatiste des langues et des littératures. À partir de ces rapports, il rend compte de ce qu'il y a d'insolite dans l'expression de Proust, ou plus, de ce qu'il y est de la littérature. Il anticipe et fait partager ce qu'il y a de nouveau, d'étrange ou d'étranger du *Temps perdu*, car il doit le sentir plus que quiconque dans sa langue avant de passer à l'acte.

Notre analyse montre que cette expression « insolite » coïncide souvent avec les difficultés et les différences des versions comparées, et accentue l'aspect indéfinissable de ces rapports entre les langues. Cette façon de considérer le texte littéraire comme une entité revient à témoigner pourquoi la traduction des mots, des phrases isolés et du sens n'offre pas une idée globale du texte. Derrière chaque choix du traducteur se cache une longue réflexion entre ces rapports, ce que la traduction individuelle ne dit pas, mais une analyse de plusieurs versions force à révéler ce que le texte suggère comme rapports intimes entre les langues.

Dans ces rapports, il y a la divergence des langues, mais aussi des similitudes, du « même ». Car si l'on traduit toujours, les langues ne doivent pas être toujours mutuellement étrangères, elles doivent avoir quelque chose de commun, certains liens entre elles qui justifient l'acte de traduire et de retraduire.

Ou on pourrait toujours croire au potentiel de chaque langue, selon les mots de R. Jakobson : « les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles doivent exprimer, et

non pas par ce qu'elles peuvent exprimer »³⁶. L'homologie et la différence qu'il y a entre les langues poussent justement le traducteur à exploiter les propres possibilités linguistiques de sa propre langue. C'est dans l'acte de traduire que les limites d'une langue se montrent immédiates, c'est aussi dans l'acte de traduire que le traducteur transgresse les limites de la langue traduisante, ce qui se transforme en une force d'élargir les frontières de la langue.

Les rapports intimes entre les langues se manifestent justement dans les possibilités qu'a chaque langue en elle, un potentiel de recevoir, d'évoluer, de renouveler de son vivant. Une force créative et libératrice s'avère nécessaire et pressante lorsqu'on traduit ce qui entretient un rapport étroit avec la survie du texte littéraire. Comme il y a de nombreux néologismes venant du *Temps perdu* pour les lecteurs étrangers, les traducteurs littéraires ont ce pouvoir ou ce devoir de pousser leur langue au truchement des textes littéraires.

De ce sens, toutes les langues ont le même potentiel à traduire *Le Temps perdu*. Il y a certainement des différences distinctes entre elles, des limites dues aux différences langagières ou culturelles, mais il arrive toujours quelque chose « qu'elles doivent exprimer », qui revient les pousser, en un mouvement de divergence et de convergence, un processus infini de la traduction entre les langues, un va-et-vient entre les mots, entre langue comme outil de communication et langue comme communicabilité.

La traduction a donc lieu entre les deux versants du texte et de la langue, entre leur état présent et leur passé visionnaire. En se mesurant par rapport à la tradition des langues, la traduction révèle les rapports intimes des modes d'énonciation que le passé et le présent tissent en elles. On comprend mieux pourquoi la traduction entre la langue chinoise et les langues occidentales est toujours vouée à un certain échec, considéré comme une étape nécessaire entre les échanges interlinguaux et interculturels. On arrive aussi à saisir pourquoi on continue, de plus en plus, à apporter un supplément d'intérêt à ce grand jeu interlingual, ou tout simplement à traduire *Le Temps perdu*. La parole de Rudolf Pannwitz, citée par Benjamin dans son article, nous aide à saisir l'enjeu :

Surtout quand il traduit d'une langue très lointaine, il lui faut remonter aux derniers éléments de la langue même, où mot, image et ton ne font qu'un ; il doit élargir et approfondir sa langue grâce à la langue étrangère, on n'imagine pas dans quelle mesure cela est possible, jusqu'à quel degré chaque langue peut se transformer...³⁷

³⁶ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 1. Les fondations du langage, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 84.

³⁷ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 157.

Car le texte intériorise l'historicité de sa propre langue, il demande d'être traduit et retraduit, en même temps que la traduction accueille en elle la séparation des langues à un moment donné. La tâche du traducteur cerne directement et concrètement ce travail qui (re)constitue la langue et le texte en intériorité. La traduction, en tant que phénomène interculturel, est ainsi une activité sémiotique, dans la mesure où le transfert d'un texte dans une autre culture est toujours générateur de sens, (re)créé ou réactive ce qui est déjà dans l'original, de son potentiel.

Par ce potentiel, *Le Temps perdu* et ses nombreuses traductions demandent à être complétés, à se compléter. On peut dire que la traduction est considérée comme une étape déterminante, non seulement pour la survie mais pour l'accomplissement du texte littéraire. Il s'agit là d'un rapport naturel entre les langues, une complémentarité bénéfique. On peut l'envisager au moins à deux niveaux : par la traduction, la langue du traducteur subit et accueille des impacts venus de la langue de l'original, en même temps que le traducteur se réfère souvent aux différentes versions des autres langues. À cet égard, les versions du *Temps perdu* complètent non seulement le texte original, mais elles se complètent.

D'un côté, les versions montrent ce qui est l'intraduisible dans chaque langue, de l'autre, poussées par cette intraduisibilité, elles exploitent la possibilité de leur propre langue, et pourraient se compléter éventuellement. L'intraduisibilité qu'il y a dans les courants de la pensée de Proust actualisent cependant la virtualité du *Temps perdu*. Chaque traducteur essaie de rendre ce qui correspond mieux aux tendances de sa propre langue et de sa culture, et là, il y a un véritable pouvoir créateur de la traduction.

Par cette complémentarité, on voit que les mots, pris des langues différentes, ne se ressemblent pas du tout, mais ils peuvent avoir le même visé, de jouer le même jeu, de viser l'original comme un ensemble et non l'équivalent des mots isolés. Dans ce sens, la pluralité des langues entend dire que chaque langue pourrait être comprise comme une traduction de l'autre, elles se complètent dans leur visé même. Et pour traduire un texte comme *Le Temps perdu* dont le sens dépend de la forme d'écriture, de tout un appareil technique d'énonciation, dont le visé est lié avec le mode de visée, pouvoir distinguer ce qui est visé du mode de visée devient une tâche primordiale.

Tandis que les modes de visée sont différents dans les versions, ils se mesurent par rapport à la distance entre les langues, et se complètent, à rendre clair ce qui est visé vraiment dans l'original, que la lecture d'une seule version arrive à peine à saisir. Enfin par l'interaction de tous ces modes de visée, par les rapports allusifs des mots, on voit se croître le texte original dans la différence.

Cela montre le rôle indicateur des premières traductions, et le rôle complémentaire des traductions qui suivent. Il est donc à noter le caractère altruiste de

la démarche, de pouvoir faire profiter ou profiter de l'expérience de l'autrui, de rendre service aux traducteurs. Les traductions différentes constituent en quelque sorte un « ouvroir », où chacune apporte pour tous ses connaissances et ses atouts propres dans la compréhension de l'œuvre et la résolution des problèmes.

L'impossible de traduire aurait forcé le traducteur à recréer tout un système d'appareil énonciatif et technique, même si le compromis et la perte sont inévitables. Tout comme par le principe de la complémentarité, par déduction, on pourrait envisager l'intraduisible dans une recontextualisation des passages problématiques, dans une réincorporation de ce qui est visé, une sorte de compensation pour ce qui est perdu.

D'un autre point de vue, peut-on parler de la complémentarité sans évoquer la différence ? Si les versions du *Temps perdu* sont complémentaires, c'est parce qu'elles sont *a priori* provisoires et différentes. On peut dire que toute traduction est une manière provisoire de se mesurer, ou mesurer ce qui fait notre langue différente de l'autre. Voir le propre à travers l'autre, ou traduire d'une autre langue à un moment donné, c'est relativisé, par rapport au traducteur et à la langue. Le mouvement d'une traduction du *Temps perdu* à une autre porte la marque du temps, articulé par l'analyse et l'interprétation propres à chaque traducteur, associé avec son renouveau.

Les notions telles que fidélité et exactitude, sont une question de degré qui dépend ou est mesuré par la langue et la position du traducteur à un moment donné. Il y aura toujours du décalage, impossible à mesurer et à traduire, ce qui rend les langues et les traductions pertinemment étrangères l'une à l'autre. Il y aura toujours ce quoi l'homme ne peut pas rendre dans l'immédiat. L'intraduisible, ce qui fait toujours traduire l'homme, ce pourquoi on traduit toujours *Le Temps perdu*.

L'intraduisibilité et la différence constituent une sorte de motivation, nécessaire pour que *Le Temps perdu* soit répété plusieurs fois en plusieurs langues. La répétition implique à nouveau l'intraduisible et la différence. L'intraduisible, qu'il soit instantané ou définitif, reste quelque chose de latent, une profondeur de l'original à exploiter. Le texte littéraire se préserve et se concentre, en attendant que le latent soit délivré après une certaine période.

C'est rare et même impossible que l'on puisse avoir une traduction définitive pour un texte important. Les (re)traductions des langues différentes sont les marques de la survie, de la répétition de l'original. Dans l'acte de répéter, l'intervention de la mémoire (complémentarité) et de l'imagination (associations) du traducteur qui empêche d'avoir un esprit objectif, va régénérer l'original, en déclenchant le même et le renouveau. Pour l'écrivain Proust, c'est la même approche. Il y aura toujours le latent et le potentiel, le même et la différence, même si le traducteur pourrait réduire la proportion du potentiel, lorsqu'il a le penchant pour la cause précipitée, pour la

ressemblance immédiate. Ainsi chaque traduction ne peut pas être considérée comme un échec, mais la différence potentielle du futur. On rejoint là la survivance et le renouveau du texte singulier, mais aussi de chaque langue.

Le traducteur-explorateur de mentalités

Sylvie ALLASSONNIÈRE / 桑希薇

Lecturer

Department of Foreign Languages and Literatures / Aletheia University

【摘要】

本文旨在探討翻譯者之精神層面對譯作之影響。作者蒐集從 1992 年到 2005 年的法國作家聖彼特居禮著作的七個「小王子」中文譯本，發現至少有七個版本，每個版本對原著的詮釋，都有一定程度的差異，顯示出本地譯者具備了一種趨勢，即過度運用自己的精神層面，來解讀原著，反而忽略了原著作者及讀者的精神層面。

筆者認為，譯者若能確實瞭解原著作者的精神層面，將有助於使譯文內容忠於原著精神且臻於精準的境界；譯者若能確實掌握自己的精神層面，將有助於運用譯文傳達雅俗共賞的有效訊息；譯者若能充分掌握讀者的精神層面，將有助於賦予譯文導引的功能，使譯文臻於完美的境界。

【關鍵詞】

精神層面、信、達、雅、禪宗

【Résumé】

Le but de cet article est d'analyser l'influence de la mentalité du traducteur sur sa traduction. En comparant les sept plus récentes traductions en chinois du « Petit Prince » de Saint Exupéry (de 1992 à 2005), nous avons constaté que chacune de ces versions s'écartait de l'original. Cela signifie que le traducteur a survalorisé sa mentalité. Or, pour être fidèle à l'oeuvre, c'est la mentalité de l'auteur que le traducteur doit d'abord comprendre et ressentir en profondeur. Pour ne pas tomber dans l'écueil de la survalorisation de sa propre mentalité, il doit aussi prendre conscience de ses propres défauts et des limites de ses capacités. Enfin, il doit appréhender la mentalité de ses lecteurs pour être capable de devenir leur guide. Si le traducteur a fait l'effort d'explorer ces trois mentalités, sa traduction se rapprochera alors de la perfection.

【mots-clés】

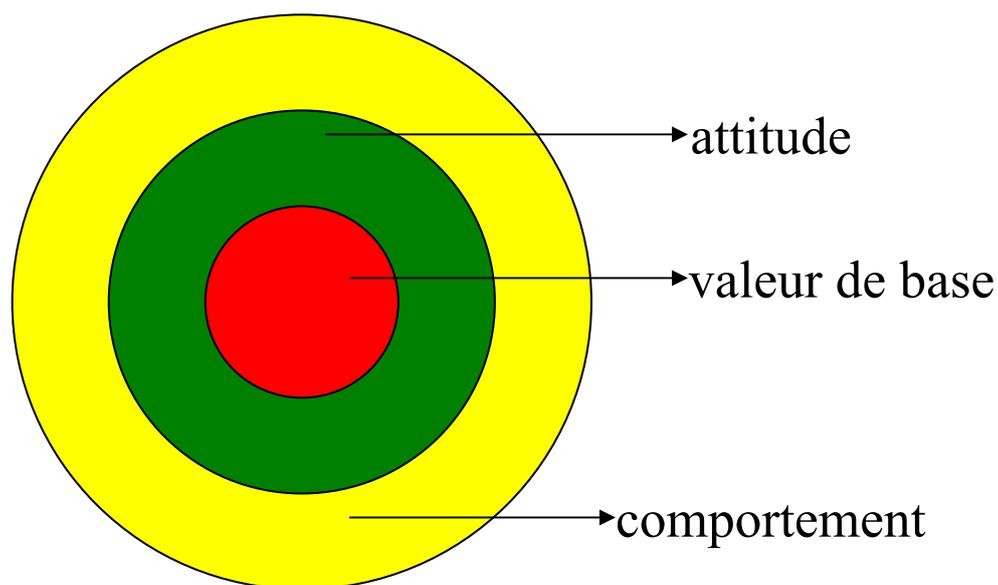
mentalité, fidélité, expressivité, élégance.

Introduction

Le départ de notre recherche se base sur une constatation : pas moins de sept versions du « Petit Prince » de Saint Exupéry à Taïwan, seulement pour la période récente, plus exactement de 1992 à 2005, dont les deux dernières sont en hakka et en taïwanais. Cela reflète-t'il une tendance du traducteur à survaloriser sa mentalité au détriment de celle de l'auteur et du lecteur ? Certes, contrairement au mot anglais « translation », du latin classique « translatio », signifiant seulement « déplacement » ou « transposition », le mot français « traduction », du latin « trans-ducere » signifie « conduire à travers, au-delà de » ; il implique donc fortement la présence de l'agent de « conduction » dans le processus. Et la tâche de cet agent, le traducteur, a été et est toujours scrupuleusement analysée par d'innombrables chercheurs de toutes les nationalités, ce qui démontre à la fois la difficulté et l'importance de son travail. Les exigences que la traduction requiert, selon les trois principes de Yan Fu, sont « la fidélité » qu'il pose au premier plan, « l'expressivité » et « l'élégance ». Nous nous proposons de revisiter ces préceptes sous l'angle des mentalités. Il est en effet indispensable que le traducteur connaisse sa propre mentalité, celle du lecteur et de l'auteur pour tendre vers une traduction idéale. Se connaître soi-même paraît relativement facile pour celui qui accepte de faire cette introspection. Connaître la mentalité du lecteur est déjà beaucoup plus compliqué, car il est bien évident que l'on ne cible pas un seul type de lecteur, mais un public large fait de lecteurs appartenant à des couches sociales différentes. La difficulté tiendra alors au fait de vouloir se faire comprendre de tous. Enfin, le traducteur devra enquêter sur la mentalité de l'auteur, les valeurs de la société dans laquelle il vit ou a vécu et sa manière d'appréhender son environnement historique. Enquêter de manière rationnelle, par l'analyse, pour atteindre la vérité, mais aussi de manière intuitive, par l'impulsion sensitive pour atteindre une communion de sentiments avec l'auteur. Ceci tendra à prouver que l'acte de traduire présuppose la curiosité envers l'Autre, pas une simple curiosité superficielle, mais une envie profonde de le rencontrer, de pénétrer son histoire, d'arpenter les mêmes lieux, de vivre sa vie jusque dans les détails les plus intimes. Cette phase d'usurpation de l'identité de l'Autre, d'identification exaltante ne doit pas durer trop longtemps, car le traducteur-passeur risquerait, tout comme l'acteur, de se perdre dans la peau du personnage qu'il doit incarner. Il lui faut ensuite revenir à lui. A cet instant, la séparation d'avec l'auteur est douloureuse, mais elle est nécessaire, car c'est cette sensation de vide qui va devenir le réceptacle d'un besoin irrésistible, celui de traduire dans sa propre langue ce qu'il vient de vivre dans celle de l'Autre. Pour y retrouver les mêmes sensations et les recréer pour ceux qui ne peuvent pas lire le texte original. Dans cette optique,

le traducteur-passeur se doit donc d'être humaniste, c'est-à-dire avide d'enrichir ses connaissances dans de multiples domaines, tout autant que créatif et généreux dans son désir de transmettre ses nouvelles connaissances aux autres. Le traducteur de textes philosophiques est certainement un des plus humanistes qui soit, puisqu'il transmet des philosophies de vie dont chacun peut s'inspirer. Celle que Saint-Exupéry a voulu exprimer dans « Le Petit Prince » a suscité et suscite encore beaucoup d'intérêt. La question que nous posons maintenant, c'est de savoir si les traducteurs taïwanais ont vraiment compris et transmis la mentalité de Saint-Exupéry ?

« Mentalité » étant le mot-clé à explorer, définissons-le d'abord : la mentalité d'une personne englobe ses valeurs de base et son attitude qui vont s'exprimer dans son comportement. Dans le cas de l'écrivain, son écriture est imprégnée d'une certaine mentalité qui s'est progressivement forgée au sein de la famille et de la société dans lesquelles il a vécu, au fur et à mesure des événements historiques auxquels il a participé, de la culture qu'il a acquise et des gens qu'il a côtoyés.



A. Premier impératif : connaître la mentalité de Saint Exupéry

Pourquoi est-il nécessaire de comprendre la mentalité de l'auteur ? Pour lui être fidèle. Le petit prince ne dit-il pas au chapitre VIII qu'il faut regarder les fleurs et les respirer ? N'ajoute-t'il pas plus loin :

« Je n'ai alors rien su comprendre ! J'aurais dû la juger sur les actes et non sur les mots. »

Si le traducteur ne comprend que les mots sans chercher à en connaître l'auteur,

il ne peut pas reproduire fidèlement la mentalité délivrée dans le message et sa traduction ne peut ni « éclairer », ni « embaumer ». S'il ne comprend, ni ne ressent les motivations profondes de l'auteur, les rapports entre son oeuvre et sa vie, son environnement familial, la société et l'époque dans laquelle il a vécu, il ne s'attache qu'à la surface des mots et dénature très facilement l'oeuvre. Il voit un petit prince, un roi, des étoiles, de petits dessins et il en déduit que c'est un conte pour enfant. Que fait-il alors du climat pessimiste de l'oeuvre, du message universel qu'elle délivre et de sa portée philosophique ? Comprend-il pourquoi précisément à cette époque, Saint Exupéry veut délivrer ce message ?

Totalement différent de ses autres oeuvres, le Petit Prince fait partie des trois livres les plus lus au monde derrière la Bible et le Coran et il s'apparente à eux. Des images, des textes racontant les images, un personnage auquel on pose des questions et qui n'y répond jamais, posant lui-même inlassablement des questions, sans exiger de réponses pour éveiller chez le lecteur « l'illumination subite ». Le traducteur taïwanais faisant abstraction de la connotation enfantine due au petit prince, devrait logiquement penser à Hui Neng, à la méthodologie zen. Cette histoire est basée sur le même principe et vise à ce que le lecteur réfléchisse et tire lui-même des leçons. Pourquoi Saint Exupéry l'a-t'il écrite ?

C'est un sentiment de découragement et d'urgence qui a dû animer l'auteur exilé à New-York. Découragement du pilote d'observation qui a participé à la campagne de 1939-1940 et vécu la débâcle de l'armée française. Son livre précédent « Pilote de guerre » en témoigne et vient de sortir dans sa version anglaise. Découragement aussi face aux divisions des Français, les Gaullistes d'un bord, les Pétainistes de l'autre. Angoisse également sachant que son meilleur ami auquel il va dédier le Petit Prince, l'écrivain Juif Léon Werth est resté en France et risque à tout moment d'être arrêté. Simultanément, un sentiment d'urgence l'anime, il faut agir, pousser les Américains à intervenir dans la guerre, écrire aussi pour convaincre de l'urgence. « Lettre aux Français » d'abord pour qu'ils s'unissent contre l'ennemi, puis « Lettre à un otage » adressée à son ami Léon, en vain. Incompris déjà, ne voulant pas se rallier aux Gaullistes qu'il juge trop partisans, il veut essayer de se faire comprendre. Mais comment y parvenir lorsque « les problèmes de la vie font éclater toutes les formules » (Lettre aux Français) ? Le dessin est l'ultime recours, lorsque l'on s'adresse à des sourds et qu'on est soi-même réduit au silence. Dans « Le Petit Prince », l'auteur exprime graphiquement ce que son coeur ressent et ses espoirs envers les hommes, l'amour, la vie et la société. Il illustre ses images de textes courts, n'y parle pas directement de politique, mais par le biais du mythe, comme celui du baobab ou de la planète à l'unique habitant, veut interpeller le lecteur sur des sujets brûlants qui minent la France et la Terre entière. La mentalité

de Saint Exupéry est donc fraternelle.

B. Deuxième impératif : le traducteur doit être conscient de sa propre mentalité

La plupart des traducteurs d'ouvrages littéraires à Taïwan sont, soit des amateurs, soit des professionnels.

Les amateurs traduisent occasionnellement un livre pour des raisons diverses, coup de coeur, désir de faire partager une émotion ou un savoir, mais ils n'ont pas forcément la culture générale requise. Si un amateur traduit le Petit Prince, il va d'abord regarder les traductions précédentes et en conclure que c'est un livre pour les enfants, un conte de fées ou une fable. Jugeant cette petite histoire romantique, il va la traduire dans un style romantique. Mais vu qu'à Taïwan, « romantique » signifie très souvent « rococo », il y a alors de grandes chances pour qu'il en fasse une oeuvre « rococo » au sens moderne de « gentille et affectée ». Il sera fort encouragé par l'éditeur qui fera dans la redondance décorative, en rajoutant par ci, par là, étoiles, petites fleurs bleues et autres atours dignes de Watteau, Fragonard ou Boucher. Résultat : oeuvre frivole à décoration trop chargée entièrement dénaturée.

Les professionnels ont traduit beaucoup de livres, acquis de l'expérience sur le terrain, mais n'ont pas suivi de cours dans une école spécifique de traduction. Ils ont une culture générale, mais leur connaissance de la langue n'est pas forcément suffisante. Si un professionnel traduit le Petit Prince à Taïwan, il va se baser sur son expérience pour décider le contenu de la traduction, mais n'ayant pas suivi d'entraînement spécifique à la traduction, saura-t'il appliquer les trois principes de Yan Fu, « fidélité, expressivité et élégance » et conçoit-il ainsi le travail du traducteur ? A ce niveau-là, en tant que traducteur professionnel, gagnant sa vie en traduisant, sa mentalité s'accorde avec celle de l'éditeur et il traduira probablement selon la mode du moment, essayant d'avoir un nombre de lecteurs le plus large possible. Il va donc accorder trop d'importance au lecteur et faire dans le populaire.

Dans les deux cas, l'éditeur est gagnant : il va influencer l'amateur qui n'est pas célèbre ou veut le devenir en traduisant une oeuvre connue et va collaborer avec le professionnel pour en faire une oeuvre rentable. L'immense librairie, que la chaîne Eslite vient d'ouvrir dans le quartier de Xin Yi, surabonde de traductions, notamment du Petit Prince. L'oeuvre originale ne s'y trouve pas, on y vend seulement des traductions chinoises ou bilingues anglais-chinois, à style rococo très prononcé. Mondialisation anglophone et rentabilité sont les impératifs dominants. L'auteur est bien évidemment perdant, car le traducteur n'a pas joué son rôle de passeur, il a pris sa propre signification pour celle de l'auteur et s'est substitué à lui sans en avertir le lecteur. Le lecteur est donc trompé et de surcroît, celui qui est ciblé n'est pas le bon.

Le traducteur doit être conscient de son rôle d'agent de conduction qui guide le lecteur à travers l'oeuvre et même « au delà ». Il joue un rôle très important dans ce processus. Pour assumer cette responsabilité, il doit d'abord être conscient de ses motivations. Pourquoi traduit-il ce livre ? S'il ne le fait que pour des raisons d'intérêt personnel, l'argent ou la renommée, cette attitude égocentriste nuira à sa compréhension de l'oeuvre et de l'auteur. Mais s'il le fait dans l'optique humaniste de transmission d'un savoir à l'Autre, il aura respecté l'étape précédente qui vise à bien connaître l'auteur. Réalisant que cette oeuvre a une portée philosophique et que le petit prince symbolise le coeur de l'auteur, il doit bien être conscient de ses capacités linguistiques. Il doit respecter le style original de l'auteur et faire en sorte que le lecteur comprenne vraiment la valeur du livre en appliquant le deuxième principe de Yan Fu, l'expressivité.

C. Identification du type de lecteur concerné

Ce livre, dans sa version originale française s'adressait aux adultes. Saint-Exupéry a dédié son livre à Léon Werth. Léon Werth est un adulte, son meilleur ami en l'occurrence, écrivain, journaliste, français et juif. Il le lui dédie car il sait qu'il a gardé une âme d'enfant et pourra en comprendre le contenu. Le Petit Prince s'adresse donc aux adultes dans l'espoir qu'ils retrouvent, à sa lecture, la spontanéité, l'imagination et la sensibilité pure et dure qu'ils avaient étant enfants. Le traducteur doit donc utiliser un registre de vocabulaire d'adulte, réaliste.

Si le traducteur se donne la peine d'analyser la mentalité du lecteur adulte taïwanais, il se rendra compte qu'il est instruit, curieux d'apprendre, tolérant envers les religions et de ce fait, très ouvert à la découverte de l'Autre. Il est également un citoyen vivant dans un système politique démocratique, donnant à chacun la liberté de s'exprimer.

Cependant, ces dernières années, le rythme de vie, notamment citadine, s'est accéléré et les nuisances sonores se sont amplifiées. Un simple exemple suffit pour comprendre, bus et quais de métro sont équipés d'écrans qui déversent sans arrêt leurs informations à 80% commerciales. OmniAd media bombarde la population de publicités visuelles et sonores, si bien que les passagers ne peuvent plus lire tranquilles, le temps d'un trajet de bus ou d'une attente sur un quai de métro ; certains se laissent fasciner, d'autres se branchent des écouteurs aux oreilles ou téléphonent de leur portable. Dans un espace si commercialisé, entouré d'écrans omniprésents, le lecteur taïwanais citadin a donc beaucoup de mal à trouver le silence nécessaire à la concentration que requiert la lecture.

De plus la politique se mêlant de lui compliquer la vie, les médias avides de

sensationnalisme et très partisans, le harcèlent quotidiennement. Sa tolérance est mise à l'épreuve et d'ouvert qu'il était, il devient renfermé et taciturne. Il suffit de regarder les gens dans la rue pour s'en rendre compte, très rares sont ceux qui sourient. Un statu quo précaire, un avenir plus qu'incertain doivent inconsciemment occuper une partie des pensées de tout citoyen à Taïwan. Quant à la jeunesse, elle tente certainement inconsciemment de fuir ces problèmes en s'enfermant dans les études, la contemplation d'écrans ou la consommation effrénée. En outre, les frais d'études universitaires étant très élevés, beaucoup d'étudiants travaillent pour les payer, ce qui réduit encore leur disponibilité et leur faculté de concentration. Si l'on ajoute l'omniprésence, dans les salles de cinéma, de films commerciaux, pour la plupart films d'action, dont le scénario et les dialogues très simplistes ne demandent que peu d'efforts pour être compris, on en déduit que le temps consacré à la lecture a considérablement diminué. Les livres les plus lus sont actuellement ceux qui présentent des modes d'emploi de réussite matérielle, les best sellers qu'il faut lire pour être à la mode et pour les plus jeunes, les bandes dessinées simplistes et les romans à l'eau de rose.

Le traducteur, ayant compris le sentiment d'urgence, qui avait poussé Saint Exupéry à écrire le Petit Prince, doit ressentir un sentiment d'urgence très similaire devant l'individualisme morose de ses lecteurs taïwanais. Ayant appréhendé leur mentalité, le processus de traduction peut commencer. Il faut que le lecteur sache que c'est un livre français et que l'idéal serait de le lire en français pour saisir parfaitement la pensée de Saint Exupéry. Mais il va faire de son mieux pour transmettre ses valeurs fraternelles dans un style d'écriture élégant, recherché et raffiné. Même si certains aspects sont romantiques, ils ne doivent pas être traduits en sentimentalité de « guimauve ».

Etant donné ce style d'écriture, pour que tous les lecteurs adultes comprennent certains caractères chinois et la raison pour laquelle le traducteur les a utilisés, il serait judicieux d'ajouter un guide de lecture.

D. Quelles méthodes va-t'il utiliser pour comprendre l'auteur ?

Pour le comprendre en profondeur, il va devoir, non seulement lire la biographie officielle, mais aussi les autres, écrites par ses proches ou ses amis. Le « Saint Exupéry tel que je l'ai connu » de son ami Léon Werth, « Saint Exupéry » d'Eric Deschodt montrent des aspects différents et complémentaires pour mieux cerner sa personnalité. « Lettres à sa mère » ouvre une part d'intimité avec sa mère et renseigne sur sa mentalité d'enfant. Sachant qu'il a été influencé par son meilleur ami Léon Werth, il faut également qu'il se renseigne en profondeur sur sa vie, ce

qu'il a écrit, qu'il lise « L'insoumis Léon Werth 1878-1955 » de Gilles Heuré pour mieux cerner sa personnalité. Les autres livres écrits par l'auteur peuvent l'éclairer également sur ses valeurs, son style d'écriture. Il est nécessaire qu'il lise « Courrier Sud » qui décrit son vécu de pilote de l'Aéropostale et « Pilote de guerre » qui montre sa vision de la drôle de guerre à laquelle il a participé. Ses écrits journalistiques sont aussi révélateurs de sa vision du monde agité dans lequel il vit ; il a fait des reportages sur la guerre d'Espagne, est allé en Union soviétique et en Allemagne juste avant la deuxième guerre mondiale. Tous ces commentaires doivent être pris en compte, car il est capital de comprendre son attitude face aux guerres civiles qui déchirent les citoyens d'un même peuple, face au totalitarisme ou face à l'idéal d'homme promu par les écoles de l'élite hitlérienne. Regarder des photos de l'auteur, de sa famille, son lieu de vie, son habillement, ses lieux favoris, écouter sa voix retransmise sur différents sites Internet, interviewé ou lisant des passages de ses livres, aident aussi à cerner sa personnalité. Dans cette phase préliminaire d'approche de l'écrivain, le traducteur doit être curieux de l'Autre et patient. Les conseils du renard au chapitre XXI peuvent d'ailleurs très bien s'appliquer à cette phase de découverte progressive :

« Il faut être très patient. Tu t'assoieras d'abord un peu loin de moi, comme ça dans l'herbe. Je te regarderai du coin de l'oeil et tu ne diras rien. Le langage est source de malentendus. Mais chaque jour, tu pourras t'asseoir un peu plus près... »

Dans cette étape préliminaire d'approche de la personnalité et du vécu de l'auteur, le traducteur essaie de créer une relation spirituelle et affective avec lui. Dans cet espace relationnel, le traducteur va s'imprégner de la mentalité de l'auteur, presque s'imaginer être lui. Enrichi de tous ces souvenirs, il lui faut maintenant réintégrer son époque, son espace et sa culture pour traduire l'oeuvre dans sa langue. S'il veut la transmettre fidèlement et pour prendre pleinement conscience du rôle de passeur qu'il va jouer, il doit s'affirmer.

E. Quelles méthodes va-t'il utiliser pour affirmer sa personnalité de passeur ?

Le traducteur a pris conscience de l'importance de son rôle et il a acquis un « double je », d'abord par sa fréquentation de l'auteur, mais aussi par un apprentissage spécialisé homologué. Possédant en profondeur les deux langues et les deux cultures, il est alors en possession de tous les atouts pour traduire correctement le texte selon les trois principes de Yan Fu. Dans ce cas, en tant que transmetteur de civilisation auprès d'un public de lecteurs qui ne comprend pas la langue originale, il

doit exiger que son nom soit écrit sur le livre. Cela signifie qu'il se sent responsable et que sa valeur est l'honnêteté intellectuelle.

Il doit également se présenter dans une préface, expliquer son parcours professionnel, les raisons pour lesquelles il a voulu traduire ce livre et ce qu'il en pense. En effet, comme nous l'avons dit précédemment, les questions sans réponse posées tout au long du livre entraînent automatiquement la participation du lecteur qui tente, selon son vécu et sa culture d'y répondre. Que le traducteur présente sa perception de l'oeuvre ne nuira en aucun cas à l'interprétation personnelle du lecteur, mais permettra à celui-ci de comprendre l'optique de traduction choisie par le traducteur.

Pour atteindre cette reconnaissance, il va devoir lutter, car nous avons constaté précédemment que l'éditeur ne respectait pas le traducteur à Taïwan. Les diplômes qui attestent de ses capacités de traducteur peuvent contribuer à renforcer sa position, mais seul face à l'éditeur, il aura encore beaucoup de mal à changer la mentalité de celui-ci. Pour valoriser son activité professionnelle à Taïwan, le traducteur devrait donc prendre l'initiative de monter une association qui contribuerait à renforcer son statut.

En France, les traducteurs d'édition (ou littéraires) sont assimilés à des auteurs. Des écoles de traduction, comme l'E.S.I.T, préparent aux métiers de l'interprétariat et de la traduction. Cette école, interne à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, existe depuis 1957 et inclut les traductions chinois-français, français-chinois dans son programme. Examinons son optique du traducteur :

Le traducteur est un professionnel qui restitue dans une langue, dite langue cible (généralement sa langue maternelle), le sens d'un document rédigé dans une autre langue, dite langue source. Il doit comprendre, dans ses moindres subtilités, le message véhiculé par le document source et le restituer dans l'autre langue tout en respectant certains impératifs : la spontanéité et le naturel de l'expression, la fidélité au texte d'origine et l'adaptation aux destinataires de la traduction. **La compréhension du message** véhiculé par un texte, souvent très spécialisé, suppose notamment une bonne appréhension du contexte culturel dans lequel il a été rédigé et la maîtrise de concepts techniques souvent complexes. **La restitution** du message suppose, outre une aptitude à la rédaction, une parfaite connaissance des attentes des destinataires de la traduction ainsi qu'une excellente maîtrise de la langue propre au domaine concerné. Outre une parfaite maîtrise de sa langue maternelle et une excellente connaissance des langues à partir desquelles il travaille, le traducteur doit donc posséder **une culture générale** étendue et être capable de compléter rapidement ses connaissances thématiques grâce à une utilisation rationnelle et efficace des outils dont il dispose, qu'il s'agisse de sources documentaires orales ou écrites. Le traducteur n'étant pas forcément un spécialiste du domaine traduit, il doit être capable de déterminer le niveau de connaissances nécessaires à la

réalisation d'une traduction donnée et pour cela, être familiarisé avec les techniques de recherche documentaire. Il doit également pouvoir s'adapter aux différents contextes linguistiques et conceptuels auxquels il est et sera confronté dans sa vie professionnelle. Ainsi, la traduction suppose que le traducteur applique **une véritable méthodologie**. Le traducteur est donc bien un professionnel à part entière, qui ne saurait être remplacé par le linguiste pur, ni par l'ingénieur. En effet, il doit mobiliser à la fois ses connaissances linguistiques et thématiques, suivre une méthodologie propre à la traduction, ce qui suppose l'acquisition préalable d'un savoir-faire, à travers une formation spécifique.

Si le traducteur taïwanais a cette optique de la traduction, il peut imposer sa conception de la traduction du Petit Prince à l'éditeur et réfléchir aux méthodes qui rendent l'oeuvre accessible aux adultes taïwanais.

F. Quelles méthodes va-t'il utiliser pour transmettre l'oeuvre au lecteur ?

Comment entrer en communication avec lui ? En accord avec la maison d'édition pour laquelle il traduit, il peut organiser une table ronde qui réunisse éditeur, libraires, bibliothécaires, lecteurs, professeurs et critiques littéraires. Cette réunion de tous les protagonistes aura pour but de présenter le type d'oeuvre dont il s'agit et son auteur, le type de lecteur auquel elle s'adressait dans la langue d'origine et l'apport culturel qu'elle peut fournir aux lecteurs taïwanais.

S'agissant en l'occurrence du Petit Prince, il devra remettre en question l'idée reçue selon laquelle cette oeuvre s'adresse aux enfants, justifier ce qu'il affirme en mentionnant quelques-unes des interrogations existentialistes qu'elle pose : pourquoi chacune des planètes visitées par le petit prince n'est-elle habitée que par une seule personne ? Pourquoi l'allumeur de réverbères se sent-il obligé d'appliquer une « consigne » qui ne correspond plus à la réalité ?

Il exposera ensuite le style d'écriture de Saint-Exupéry. Le registre de vocabulaire est simple, mais chaque mot est pesé ou judicieusement placé pour provoquer l'éveil du lecteur. Le chapitre V, légende du dessin des baobabs, se termine par une phrase dont les derniers mots doivent éveiller chez le lecteur une réflexion :

« Quand j'ai dessiné les baobabs j'ai été animé par le sentiment de l'urgence ».

Le traducteur peut tout d'abord montrer le dessin des baobabs, demander ce que le public ressent à la vue de ces arbres aux énormes racines enchevêtrées qui ont complètement absorbé la planète et de l'impuissance de l'enfant juché dessus. Il

peut ensuite faire écouter le passage en question lu par un comédien en français ; il existe plusieurs versions, nous lui suggérons celle de P.Arditi et Benjamin Pascal, car elle « éclaire » bien le texte. Même si le public ne connaît pas la langue, il peut alors entendre la gravité de l'intonation et l'accentuation de certains mots « danger si peu connu », « risques si considérables », « pour une fois » « j'ai tant travaillé ce dessin-là » que le traducteur retranscrira et expliquera. Puis il pourra lire la traduction qu'il a faite de ce passage et analyser la réaction des auditeurs : que comprennent-ils ? Comment trouvent-ils le style de sa traduction ? Si le traducteur a respecté les principes d'expressivité et de raffinement, les auditeurs doivent comprendre sans effort et ressentir un profond plaisir à entendre un chinois qui « ne sent pas la traduction », un chinois fluide dont les caractères s'enchaînent avec aisance. Analysons une traduction de ce passage et voyons si elle correspond à ces critères :

Je dis: "Enfants! Faites attention aux baobabs!" C'est pour avertir mes amis du danger qu'ils frôlaient depuis longtemps, comme moi-même, sans le connaître, que j'ai tant travaillé ce dessin-là. la leçon que je donnais en valait la peine. Vous vous demanderez peut-être: Pourquoi n'y a-t-il pas dans ce livre, d'autres dessins aussi grandioses que le dessin des baobabs? La réponse est bien simple: J'ai essayé mais je n'ai pas pu réussir. Quand j'ai dessiné les baobabs j'ai été animé par le sentiment de l'urgence.

我說：「孩子們！小心麵包樹喔！」這是要提醒（警告）我的朋友們存在（一直近身的）已久的危機，我也一樣，本來不知道，還努力地畫麵包樹。我的提醒（說教）還是挺管用的。你們也許會問：為什麼這本書裡沒有比麵包樹更壯觀的圖畫？答案很簡單：我試過了可是沒成功。當我畫麵包樹的時候，我很著急。（A 譯）

Cette traduction ne permet pas d'éveiller la réflexion du lecteur. Le traducteur n'ayant pas compris les connotations historiques, politiques et affectives liées au message, n'a pas décrypté certains mots qui doivent alerter le lecteur et éveiller en lui le sentiment de l'urgence face aux fléaux du XXe siècle, totalitarismes fascistes ou communistes et capitalisme. Ils sont donc mal traduits, les phrases buttent les unes contre les autres, car l'enchaînement fluide du sens implicite a disparu . Aucune des sept traductions que nous avons analysées, ni d'ailleurs les autres, n'ont cerné le sens exact de ce « sentiment d'urgence ». Il signifie 「迫切感」.

Pour faciliter la lecture, il devra aussi trouver des moyens de compréhension annexes. Si le traducteur veut que le lecteur comprenne le style de l'auteur ou bien sache qu'il en a modifié le style, honnêteté intellectuelle oblige, il peut ajouter des notes en bas de page, un guide de lecture ou une introduction. En effet, ce livre étant rempli de symboles, chaque personne qui le lit va les interpréter à sa manière, selon

son vécu dans un certain contexte historique, économique et culturel. Si le traducteur a une certaine compréhension des symboles, il doit donc le dire au début ou à la fin du livre. Cela n'empêchera pas le lecteur d'avoir sa propre interprétation, mais l'incitera au contraire à vouloir lui aussi interpréter à sa manière ces symboles. Si le traducteur n'a pas su traduire son aura particulière, la traduction n'éveillera pas l'imagination du lecteur.

Nous avons bien insisté sur le fait que cette oeuvre ne s'adressait pas à des enfants, mais cela ne signifie pas que les enfants ne doivent pas la lire. Cependant, comme ils n'ont encore que très peu vécu, ils ne comprendront pas la symbolique. Le traducteur pourra donc suggérer aux parents de lire ce livre avec leurs enfants et d'en commenter avec eux la lecture. Ce faisant, ils retrouveront peut-être leur âme d'enfant. Le traducteur peut aussi suggérer à l'éditeur de faire une version spéciale Junior, comme celle que Folio a faite en France. Celle-ci est munie d'un supplément situé à la fin du livre. Il permet au jeune lecteur de mieux appréhender le texte. Par exemple page 101, à propos des baobabs, « savez-vous ce qu'est le sentiment d'urgence ? Essayez de trouver un exemple de ce sentiment dans votre vie personnelle et écrivez un petit texte à partir de votre propre expérience. » Sans ce supplément et sans l'aide d'adulte, il est fort probable que l'enfant ne se poserait pas tant de questions.

Le respect de soi et de l'Autre ainsi que la volonté de contribuer à enrichir le patrimoine spirituel et culturel de la nation sont les conditions que le traducteur doit se donner pour être fidèle aux trois principes de Yan Fu. Sans ces conditions préalables, le résultat n'est pas fidèle. En voici quelques preuves.

G. Commentaire des traductions taïwanaises

Ci-dessous les sept traductions taïwanaises du Petit Prince que nous avons analysées dans cet article :

- A 陳錦芳，譯自法文，水牛出版社，一九八五年初版。
- B 中文版譯者不明，譯自英文，英文版譯者Katherine Woods，中英對照，敦煌書局股份有限公司出版。一九九八年四月初版二刷，譯稿潤校林家瑜
- C 中文版譯者不明，譯自英文，中英對照，九儀出版社，一九九八年三月初版。
- D 阮若缺Rachel JUAN，譯自法文，中法對照，天肯文化出版有限公司，一九九八年初版。
- E 李思，譯自英文，中英對照，喬流文化事業有限公司，二000年初版。

- F 中文版譯者不明，譯自英文，華文網股份有限公司集思書城，二〇〇〇年十二月初版。
- G 中文版譯者不明，譯自英文，英文譯本為美國學生版，雅書堂文化事業有限公司，二〇〇五年七月初版一刷。

Il est intéressant de constater que les plus anciennes comportent le nom du traducteur ou de la traductrice tandis que les récentes ne le mentionnent pas. Cinq traducteurs sur sept ont traduit de l'anglais. A la lecture de ces traductions, quatre problèmes ont éveillé notre attention :

1. Les traducteurs taiwanais n'ont pas compris la symbolique du tutoiement et du vouvoiement

Pour le démontrer, nous avons sélectionné trois des rencontres que fait le petit prince :

a. La rencontre du petit prince avec le pilote

« S'il vous plaît, dessine-moi un mouton », dit le petit prince au pilote, lorsqu'il l'aborde pour la première fois (chapitre II). Le pilote lui répond en le tutoyant. Ensuite les deux personnages se tutoient. La première phrase du petit prince est étrange car elle contient le « vous » suivi immédiatement de l'impératif à la deuxième personne du singulier « dessine ». Le « vous » exprime le respect devant un adulte que l'on ne connaît pas, mais l'un impératif « dessine » semble indiquer que les deux personnages se connaissent intimement. Ils ne peuvent jamais cohabiter dans la même phrase à l'adresse d'une seule et même personne. Il faut que le traducteur cherche la signification de cette anomalie : le petit prince ne symboliserait-il pas le coeur, l'âme du pilote que l'approche de la mort en plein désert a réveillé en lui ? Dans cette optique, après le léger moment d'hésitation du « s'il vous plaît », une sensation de « déjà vu » survient et la reconnaissance de soi entraîne la familiarité du tutoiement.

Tableau comparatif des traductions

- A 譯：「拜託…畫隻綿羊給我！」
- B 譯：「請你…給我畫一隻綿羊！」
- C 譯：「可否請你---幫我畫一隻綿羊…」
- D 譯：「請你…畫一隻綿羊給我好嗎？」
- E 譯：「請你…幫我畫一隻羊，好嗎？」
- F 譯：「請你…畫一隻綿羊給我好嗎？」
- G 譯：「拜託！幫我畫一隻綿羊。」

Aucun traducteur ne s'est visiblement soucié de l'étrangeté de cette cohabitation du « tu » et du « vous », encore moins, bien sûr, s'il traduit de l'anglais. Le vouvoiement a disparu dans les traductions B, C, D, E, F et les traductions A et G escamotent complètement les sujets et donc la difficulté.

b. La rencontre avec le roi

Lors de leur rencontre (chapitre X), le roi le tutoie comme un simple sujet, mais le petit prince le vouvoie, par respect devant l'autorité. D'autant plus que Saint-Exupéry est aristocrate et connaît l'étiquette.

« Approche-toi que je te vois mieux » dit le roi au petit prince.

« Sire...sur quoi régnerez-vous ? » demande le petit prince.

Tableau comparatif des traductions

A 譯：

- 「靠近些，讓我看清楚點。」
- 「陛下...您管什麼東西？」

B 譯：

- 「走近一點，好讓我把你仔細的看個清楚。」
- 「陛下...你統治些什麼？」

C 譯：

- 「走近一點，好讓我可以看清楚些。」
- 「陛下...您統治些什麼呢？」

D 譯：

- 「走近些，讓我好好看看你。」
- 「陛下---你統治些什麼？」

E 譯：

- 「靠近一些，我的臣民，讓我好好看看你。」
- 「陛下...您統治些什麼呢？」

F 譯：

- 「走近些，讓我好好看看你。」
- 「陛下---你統治些什麼？」

G 譯：

- 「走近點兒，讓我好好看看你。」
- 「陛下...您統治什麼呢？」

Seule la traduction G se rapproche de l'original. Les autres n'ont pas compris

l'étiquette de la cour.

c. La rencontre avec le « business man »

D'abord, le petit prince le vouvoie, par respect pour un adulte inconnu semblant important, tandis que le « business man » le tutoie, le considérant comme un enfant (chapitre XIII).

« Bonjour, **votre** cigarette est éteinte », dit le petit prince.

« Hein ? **Tu es** toujours là ? » s'étonne le business man qui est plongé dans ses comptes.

Le traducteur doit continuer l'analyse et s'apercevoir que quelque minutes plus tard, le petit prince le tutoie, « Que **fais-tu** de ces étoiles ? », alors qu'il vouvoie le roi ou le géographe du début jusqu'à la fin de leur rencontre. Pourquoi ce revirement soudain envers le business man? Il faut l'interpréter, car il n'est pas fortuit : ne signifierait-il pas que le petit prince, réalisant que son interlocuteur raisonne un peu comme l'ivrogne, ne le prend plus au sérieux et que, par conséquent, il ne lui impose plus de respect ? D'autre part, si l'on a bien appréhendé la mentalité de Saint Exupéry, on sait qu'il n'aime pas les gens matérialistes et qu'il se moque complètement de l'argent, bien qu'il en ait manqué toute sa vie. D'ailleurs, s'il utilise les mots anglais « business man » pour qualifier cette profession, c'est parce qu'il a réalisé lors de son séjour en Amérique l'hypercommercialisation de la société américaine et que cela le désespère.

Tableau comparatif des traductions

A 譯：

- 「您好，您的香煙熄了。」
- 「欸？你還在這兒？」
- 「幹嘛要數這些星星？」

B 譯：

- 「你好，你的香煙熄了。」
- 「啊？你還在這裡？」
- 「你拿這些幹什麼？」

C 譯：

- 「早安，你的香煙已經熄滅了。」
- 「噫？你還在那裡啊？」
- 「你要這些星星做什麼？」

D 譯：

- 「早安，你的香煙已經熄了。」

- 「哦？你還在哪裡嗎？」
- 「你拿這五億個星星做什麼？」

E 譯：

- 「您好！你的煙熄了。」
- 「嗯？你還待在這兒呀？」
- 「你到底要拿這麼多星星做什麼？」

F 譯：

- 「早安，你的香煙已經熄了。」
- 「哦？你還在哪裡嗎？」
- 「你拿這五億個星星做什麼？」

G 譯：

- 「您好，你的香煙滅了。」
- 「怎麼？你還在這兒？」
- 「那你要這麼多星星做什麼用呢？」

Aucune des traductions ne correspond à l'original. Soit le traducteur escamote la difficulté en omettant le sujet (A), soit il nivelle en faisant disparaître la forme de politesse (B, C, D, F), soit il crée de nouvelles variations insolites sur le mode du « s'il vous plaît, dessine-moi un mouton » (G et E). Aucun n'a compris l'importance de ces variations, ni leur signification. Vraisemblablement, sous l'influence de l'anglais qui nivelle tous les rapports, le traducteur a négligé d'étudier les variations d'adresse qui reflètent la mentalité de l'auteur et ses rapports avec les hommes. Pourquoi le petit prince vouvoie-t-il le géographe tout au long de leur rencontre ? Il a bien remarqué que le géographe n'avait qu'un savoir purement livresque puisqu'il ne bougeait jamais de son bureau. Alors pourquoi ne le tutoie-t-il pas ensuite, comme il l'a fait avec le business man ? Pour le pilote d'avion qu'est l'auteur, la géographie est une science d'extrême importance, puisque, sans la maîtriser, on risque de se perdre. D'autre part, ce géographe ressemble à un professeur et l'on vouvoie toujours un professeur en France. Par contre, le petit prince tutoie spontanément l'allumeur de réverbère, l'aiguilleur ou le marchand de pilules qui sont des gens ordinaires avec lesquels on peut tout de suite établir des rapports de camaraderie. Et là, on reconnaît bien la mentalité de Saint Exupéry qui englobe respect hiérarchique accentué par son origine aristocratique et rapports de camaraderie immédiats avec les ouvriers.

Si le traducteur ne s'est pas intéressé à la vie de l'auteur, il ne peut pas saisir ses nuances qui font partie de sa dualité. Eric Deschodt dans sa biographie « Saint-Exupéry » la décrit très bien. Avant d'être pilote, il travaille chez Saurer, fabricant de camions à Suresnes, « mondain la nuit, mécano le jour, il goûte une

espèce de sérénité dans ce dédoublement. Dîners, bals en queue-de-pie et chemise à plastron. Longues stations en salopette sous des châssis suintant l'huile. Badinages d'un côté, engueulades de l'autre, mais joviales et pleines d'esprit. Ces hommes qui démontent et remontent les yeux fermés moteurs, boîtes de vitesse et transmissions, lui apparaissent beaucoup plus vrais que les salonnards qu'il côtoie de naissance. Oisifs souvent, presque toujours sceptiques, suintants d'un snobisme de perroquet ». Devenu ensuite pilote de la ligne Latécoère, il a pour patron Didier Daurat qui façonne les futurs pilotes en leur faisant comprendre qu'ils ne sont pas d'essence supérieure à celle des mécaniciens. Lors de cet apprentissage de l'« égalité », c'est Guillaumet, paysan champenois, solide, calme et franc, qui devient son ami.

Il y a donc chez Saint-Exupéry deux faces, l'aristocrate qui vouvoie sa mère et ses meilleurs amis et la fraternelle qui tutoie ses camarades de travail et parfois ses meilleurs amis dans les moments périlleux. De même que le petit prince a deux costumes, l'un de prince d'apparat et l'autre de tous les jours, proche de la combinaison de travail. Ces deux faces forment un tout. Et c'est grâce à ce tout qu'il atteint la sérénité. Le traducteur doit transmettre ce tout au lecteur taïwanais.

2. Le traducteur n'a pas compris l'esprit chevaleresque de l'aristocrate français

Si l'auteur choisit un petit prince comme personnage central, ce n'est pas un hasard. Seule son origine aristocratique peut lui donner un certain sens des valeurs et notamment un esprit chevaleresque vis-à-vis de la rose. Rappelons que les règles de la chevalerie étaient la bravoure, la courtoisie, la loyauté et la protection des faibles. Saint Exupéry passait toutes les vacances dans le château que possédait sa tante dans l'Ain. Dans l'immense parc, il inventait des histoires de chevaliers qu'il mettait en scène avec son frère et ses soeurs. Cette courtoisie, cet esprit de loyauté et de protection des faibles se retrouvent dans les deux passages ci-dessous (chapitre VIII), analysons les traductions qui en ont été faites :

« Le petit prince, alors, ne put contenir son admiration: Que vous êtes belle! Le petit prince devina bien qu'elle n'était pas trop modeste, mais elle était si émouvante! N'est-ce pas, répondit doucement la fleur. Et je suis née en même temps que le soleil... C'est l'heure, je crois, du petit déjeuner, avait-elle bientôt ajouté, auriez-vous la bonté de penser à moi... »

但是小王子忍不住地讚美說：「啊！妳好美呀！」「可不是嗎？」花兒甜甜地答道：「而且我是和太陽同一時刻誕生的呢…」小王子可以很容易地猜出，她並不太謙虛---可是她是多麼動人又令人興奮啊！「我想現在是吃早飯的時候了。」她過一會兒又說：「如果你能好心地想到我的需要…」(C 譯)

Cette traduction exhale un fort parfum de guimauve. Or, pour ce passage le traducteur aurait dû veiller à l'expressivité et au raffinement de la traduction, car la rose symbolise une femme élégante et imbue d'elle-même. Et pour traduire ce style aristocratique, il faut utiliser des caractères élégants.

« Je n'ai alors rien su comprendre! J'aurais dû la juger sur les actes et non sur les mots. Elle m'embaumait et m'éclairait. Je n'aurais jamais dû m'enfuir! J'aurais dû deviner sa tendresse derrière ses pauvres ruses. les fleurs sont si contradictoires! Mais j'étais trop jeune pour savoir l'aimer. »

事實是我不知道怎樣去瞭解事情！我應該以行為而非語言來做判斷，她向我施放她的芳香和光彩，我真不應該逃避她…我應猜出她那可憐的小計謀後面所隱藏的感情，花兒是如此地矛盾！但是我太年輕了，不知道如何去愛她…（C譯）

Cette traduction est trop rationnelle pour que son style coule. A sa lecture, on n'éprouve aucun sentiment et l'esprit chevaleresque de l'aristocrate français n'apparaît pas. Visiblement le traducteur ne connaît pas les relations agitées que Saint-Exupéry a eues avec sa femme et n'a pas ressenti la tendresse chevaleresque qui l'habite en dépit de tout et le pousse à la protéger.

3. Le traducteur n'a pas compris la conception de l'amitié de l'auteur

Nous avons dit précédemment à quel point l'amitié que Saint Exupéry éprouvait pour Léon Werth était vitale pour lui. Dans une de ses lettres à Léon, il dit ceci :

« Je voudrais bien que vous sachiez ce que vous savez d'ailleurs très bien, j'ai infiniment besoin de vous parce que vous êtes d'abord, je crois, celui que j'aime le mieux de mes amis, et puis parce que vous êtes ma morale. Je crois que je comprends les choses un peu comme vous et vous m'enseigniez bien...Mais aussi, Léon Werth, j'aime boire avec vous un Pernod sur les bords de la Saône en mordant dans du saucisson et du pain de campagne. Je ne sais pas dire pourquoi cet instant-là me laisse un goût de plénitude si parfaite - mais je n'ai pas besoin de le dire puisque vous le savez mieux encore que moi... »(lettre citée dans le livre de L.Werth « Saint Exupéry tel que je l'ai connu p.34)

Léon et Tonio (Saint Exupéry) se retrouvaient rituellement et celui-ci écrivait toujours de petits mots pour annoncer ses retours en France et ses visites. Léon, plus âgé que lui, fait indubitablement penser au renard qui initie le petit prince à l'amitié. Analysons trois extraits successifs de cette rencontre (chapitre XXI) pour mieux comprendre et ressentir cette conception de l'ami et voyons si elle a été bien

traduite :

Le premier décrit de manière rationnelle les bases de l'amitié et la manière de la nouer :

« Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde...

「不錯，」狐狸說：「對我來說，你不過是個小男孩，和其他成千上萬的小男孩來說沒有兩樣。我不需要你，而你也不需要我。對你來說，我和成千上萬的其他狐狸沒有什麼不同。但如果你馴服了我，那麼我們便相互需要了。對我來說，你就是全世界獨一無二的。對你來說，我也是全世界獨一無二的。(D 譯)

Dans l'extrait suivant, ce sont les valeurs de l'amitié, son côté unique et sentimental qui sont accentués.

« On ne connaît que les choses que l'on apprivoise, dit le renard. Les hommes n'ont plus le temps de rien connaître. Il achètent des choses toutes faites chez les marchands. Mais comme il n'existe point de marchands d'amis, les hommes n'ont plus d'amis. Si tu veux un ami, apprivoise-moi! »

「一個人只能了解他所馴服的東西。」狐狸說：「人們再也沒有時間去瞭解什麼了，他們到商店裏買現成的東西，但是天下沒有可以買到友誼的商店，所以人們也沒有朋友了。如果你想要朋友，就馴服我…」(D 譯)

Le dernier extrait dépeint l'implication totale de soi-même dans l'amitié et la joie d'avoir un ami. Il faut donc traduire ces sentiments d'attente, de joie, d'inquiétude et de bonheur.

« Il eût mieux valu revenir à la même heure, dit le renard. Si tu viens, par exemple, à quatre heures de l'après-midi, dès trois heures je commencerai d'être heureux. Plus l'heure avancera, plus je me sentirai heureux. À quatre heures, déjà, je m'agiterai et m'inquiéterai : je découvrirai le prix du bonheur! Mais si tu viens n'importe quand, je ne saurai jamais à quelle heure m'habiller le coeur... il faut des rites. »

「你最好每天都同一個時間來。」狐狸說，「比如吧，你下午四點來，而一到三點的時候，我就會開始感到開心，時間慢慢地靠近，我就會覺得更加開心。四點時我已經有些焦慮並心神不安了，我想讓你知道我是多麼地激動。但是如果你沒有固定的時間，隨便什麼時候就來了，我就不知道什麼時候要準備好愉悅快樂的心情去迎接你。這一切必須得有個儀式。」

(E 譯)

Les traductions de ces passages sont acceptables, mais ni le traducteur, encore moins le lecteur ne comprennent la conception de l'amitié de Saint Exupéry, ni la délicatesse de ce sentiment si proche de celui de Montaigne envers La Boétie. La preuve la plus flagrante de cette incompréhension, c'est que « apprivoiser » a été traduit par des caractères signifiant « domestiquer » (馴服), alors qu'il signifie ici « se familiariser avec quelqu'un », « s'accoutumer » à lui. Un verbe peut avoir plusieurs sens ; au traducteur de « sentir » dans quel sens l'auteur l'avait employé.

4. Le traducteur n'a pas ressenti l'importance que l'auteur accorde à la responsabilité individuelle

« Tantôt je me dis: "Sûrement non! Le petit prince enferme sa fleur toutes les nuits sous son globe de verre, et il surveille bien son mouton..." Alors je suis heureux. Et toutes les étoiles rient doucement. Tantôt je me dis: "On est distrait une fois ou l'autre, et ça suffit! Il a oublié, un soir, le verre, ou bien le mouton est sorti sans bruit pendant la nuit..." Alors les grelots se changent tous en larmes!.. ».

有時我又對自己說，「絕對不會的！小王子每天夜裡都用玻璃罩子罩住他的花，而且他會把羊看管好的。。。」想到這裡，我就非常高興。這時，所有的星星都在柔情地輕聲笑著。忽兒我又對自己說：「人們有時總免不了會疏忽的，那就夠戲！某一天晚上他忘了玻璃罩子，或者小羊夜裡不聲不響地跑出來。。。」想到這裡，小鈴鐺都變成淚珠了。(G 譯)

Cette traduction n'exprime pas les conséquences dramatiques que peut avoir la négligence ou l'indifférence. Le mot « grelot » pour les Français est synonyme de joie. Si l'on demande à un Français de dire ce que le son des grelots symbolise, il répondra souvent : le Père Noël, car il arrive du ciel étoilé dans un traîneau tiré par des rennes et les grelots de leur harnachement tintent dans la nuit. Une note expliquant l'interprétation possible éclairerait le lecteur taïwanais.

Nous aurions pu citer bien d'autres passages du Petit Prince dont le traducteur n'a pas totalement compris le sens. Mais il nous paraît plus intéressant d'ajouter un exemple connexe pour étayer notre point de vue sur la mentalité du traducteur taïwanais. Sachant que Saint Exupéry a d'abord dessiné puis ajouté des légendes à ses images, nous constatons que ce livre s'apparente, d'une certaine manière, à l'art de la bande dessinée. Pour n'en citer qu'une, Tintin au Tibet d'Hergé se compose de superbes images et d'un texte écrit dans un excellent français. Tous les exégètes la considèrent comme un essai philosophique traitant de l'amitié et de la recherche d'un idéal de pureté. C'était en outre l'album préféré d'Hergé, dans lequel il faisait

apparaître le personnage de Tchang, l'ami de Tintin rencontré dans un album précédent, Tintin et le Lotus bleu. Personnage inspiré par le grand ami chinois d'Hergé, le sculpteur Tchang-Tchong jen qui l'avait aidé à appréhender la culture chinoise, c'est-à-dire une autre vision du monde et à dessiner les calligraphies chinoises du Lotus bleu. Pour traduire cet album avec fidélité, il faut connaître l'existence de cette amitié, savoir aussi que les deux amis ont été très longtemps séparés par les aléas de l'Histoire et qu'ils en ont souffert. Analysons deux traductions taïwanaises d'un extrait, l'une ancienne, l'autre plus récente :

- A 朱正華譯，譯自法文，現代關係出版社發行，民國六十九年四月初版。
- B 桑希薇、唐立中譯，譯自法文，時報文化出版企業股份有限公司出版，一九九六年一月十八日初版一刷。

Tintin au Tibet (Casterman page 3)

丁丁在西藏

Oui...J'ai rêvé de mon ami Tchang, vous savez, le jeune Chinois que j'ai connu là-bas...Je l'ai vu...Mon Dieu ! C'était effrayant !...

嗯、我夢到張...記得吧？我在中國交的朋友...我看到他了...嚇死人。(朱正華譯)
對...我夢見我的朋友張仲仁，那個在籃蓮花事件時認識的年輕中國人...我看到他...老天爺！真可怕！... (桑希薇、唐立中譯)

Meurtri, blessé, il était à moitié enseveli dans la neige...et il tendait les mains vers moi en m'implorant : « Tintin, Tintin, viens à mon secours !... » C'était...c'était hallucinant de vérité...J'en suis encore bouleversé...Excusez-moi...

他受了傷，倒在雪地上...伸出手來喊：「丁丁，救命，救命！」活像真的...真對不起。(朱正華譯)

他受傷流血，身體一半被埋在雪裏...他張開雙手向我求救：丁丁、丁丁，快來救我！...夢境是那麼真實...使我非常震驚...對不起... (桑希薇、唐立中譯)

Le lendemain matin

第二天早上

Salut, fiston ?... Bien reposé ?...Plus rêvé ?

嘿，睡得好吧？還做不做夢了？(朱正華譯)

小伙子，睡得好嗎？沒再做夢吧？(桑希薇、唐立中譯)

Bonjour, capitaine...Non, plus rêvé...

船長，早啊！我不做夢了。(朱正華譯)

早安，船長，我沒再做夢了。(桑希薇、唐立中譯)

Plus rêvé, mais pas fermé l'oeil non plus. L'image de Tchang enseveli dans la neige et m'appelant à son secours n'a pas cessé de me poursuivre...

昨晚我沒做夢，也沒睡好。我一直想著張躺在雪地裏喊救命的樣子。(朱正華譯)

可是也沒有闔眼，小張埋在雪裏向我求救的景象不斷地在我眼前浮現。(桑希薇、唐立中譯)

Si l'on compare ces traductions, la première est trop simplifiée pour que l'on puisse sentir la force de l'amitié. La deuxième est plus raffinée et permet au lecteur de ressentir intimement les liens qui unissent deux amis. Elle mentionne explicitement Tchang Tchong-jen pour que le lecteur sache que c'est le personnage du Lotus bleu qui réapparaît, mais aussi parce qu'il n'est pas coutume en chinois de nommer quelqu'un seulement par son nom de famille. Notons par ailleurs que si cette deuxième traduction est meilleure que la première, c'est parce qu'elle est faite par un couple, une Française et un Taïwanais bilingues, dont la coopération tend vers le « double je ». Ce cas de figure est malheureusement très rare, de sorte que les erreurs de traduction sont fréquentes.

Le gouvernement, conscient de ce problème, a demandé à deux organismes de faire un rapport sur la situation de la traduction à Taïwan et envisage d'instituer un certificat de traducteur.

H. Rapport officiel sur la situation de la traduction à Taïwan

Si le gouvernement est conscient du problème, c'est parce qu'il en pâtit puisqu'il manque de traducteurs qualifiés pour traduire les documents officiels publiés lors des grandes réunions internationales. Le 14 mars dernier, la législatrice Bi-khim Hsiao a donc organisé un débat au Yuan législatif pour promouvoir l'élaboration d'un certificat de traducteur à Taïwan. Précédemment, sur la demande du gouvernement, une enquête avait été faite en 2003 par deux instituts de recherche (Taiwan Institute of economic Research et Graduate Institute of Translation and Interpretation, NTNU) pour analyser la situation actuelle des traducteurs taïwanais (Survey of the translation and interpretation industry in Taiwan, 台灣翻譯產業現況調查研究). A partir des résultats, nous constatons que les entreprises de traduction traduisent à 90% de l'anglais. Vient ensuite le japonais. Quant aux autres langues, elles sont rarement traduites. Les maisons d'édition font traduire en chinois 79,39% d'ouvrages anglais, 10,47% d'ouvrages japonais, 6,39% d'allemand et 2,19% de français. 39% des ouvrages traduits sont des ouvrages didactiques de littérature, d'histoire ou de philosophie. 23,17 % englobent romans, ouvrages de morale,

livres d'enfants et autres. 11,75% concernent la médecine. 10,17% les manuels pédagogiques. Le pourcentage restant englobe famille, commerce, économie, méthodes de langues, technologie et droit. Le Petit Prince devrait faire partie des livres moralistes, mais il est dans la catégorie « livre d'enfants ».

Les maisons d'éditions ont évoqué plusieurs problèmes concernant la traduction : Les capacités du traducteur ne sont pas suffisantes, notamment lorsqu'il s'agit de vocabulaire spécialisé. Son niveau de chinois est aussi insuffisant. De plus, elles ne trouvent pas de conseiller qui puisse superviser la qualité de ce genre de traduction et le salaire demandé par le traducteur est trop élevé.

Ces maisons d'édition n'ayant pas de traducteurs salariés, font appel à des traducteurs indépendants. Lors de l'embauche, elles examinent leurs capacités linguistiques, leur expérience et une éventuelle spécialisation, s'ils sont amenés à traduire des textes juridiques ou médicaux. Pour vérifier leurs capacités, elles leur donnent un passage à traduire, mais ne leur font effectuer ni stage, ni entraînement. Les salaires les plus élevés sont réservés au français et à l'espagnol (1000 caractères sont payés au tarif de 704NT). Vient ensuite l'allemand (616NT) et l'anglais (593NT). Sur quoi se base l'éditeur pour savoir s'il a bien traduit ? D'abord sur la qualité de la traduction, puis le respect du temps imparti et enfin la conscience professionnelle (application au travail et communication). Seule l'exigence de qualité rappelle les principes de Yan Fu. Concernant le marché de la traduction, 70,83% des éditeurs répondent que la situation est passable, 16,67% la trouvent bonne et 12,50% mauvaise.

Sachant que la maison d'édition ne possède pas d'employé spécialisé dans les langues étrangères, comment peut-elle vérifier la fidélité de la traduction à l'original ? Sachant également que Taïwan manque de rédacteur en chef, qui a les capacités de corriger une traduction ?

Si les traducteurs certifiés étaient seuls autorisés à traduire, cela devrait améliorer la qualité des traductions. Interrogés sur ce sujet, 50% des éditeurs taïwanais sont favorables à ce projet, 45,83% sont contre et 4,17% n'ont pas d'opinion. Les éditeurs qui soutiennent ce projet pensent que ce système servira à vérifier les capacités du traducteur et rehaussera son statut social ; il leur permettra également de trouver plus facilement un traducteur et d'économiser du temps et de l'argent. Les éditeurs qui sont contre le projet craignent l'apparition de sous-traitants, l'augmentation du salaire du traducteur et pensent que l'examen d'obtention du certificat résoudra le problème des capacités linguistiques, mais ne donnera aucune information sur l'attitude et les accomplissements culturels et sociaux du traducteur.

Conclusion

Le projet de clarifier le statut du traducteur en instaurant un certificat attestant de ses capacités à traduire est positif. L'Institut National de Compilation et de Traduction sous la tutelle du Ministère de l'Éducation pourrait se charger de son application. Mais comme le soulignent certains éditeurs, ce certificat ne résoudra pas tous les problèmes.

Pour reprendre l'exemple du Petit Prince, son traducteur devra parfaitement maîtriser la langue française et le chinois, comprendre le contexte culturel, l'auteur et son mode de vie. Seules ces conditions lui permettront de rendre la traduction expressive au lecteur. Dans l'épisode de la rencontre du renard avec le petit prince, tous les traducteurs ont traduit « apprivoiser » « 馴養 » qui signifie « domestiquer ». Aucun n'a donc compris le sens exact du verbe, car ils n'ont pas établi de relations avec la vie de l'auteur et sa propre conception de l'amitié. La traduction de « apprivoiser » ne peut être fidèle que si le traducteur a analysé et ressenti les rapports d'amitié de Saint-Exupéry avec Léon Werth et réalisé que le renard incarnait celui-ci.

Notre hypothèse de départ se vérifie donc, le traducteur du Petit Prince a survalorisé sa propre mentalité au détriment de celle de l'auteur. Il l'a fait d'autant plus facilement qu'il n'y a pas de certificat attestant de ses capacités à traduire et que personne ne s'est soucié de vérifier la qualité de son travail. Dans ce cas-là, il est bien évident qu'il n'a pas respecté les trois principes de Yan Fu.

Ce que nous suggérons pour que ce genre d'erreur ne se reproduise plus, c'est que, non seulement le gouvernement instaure le certificat de traducteur, mais aussi qu'on puisse le lui retirer en cas de faute professionnelle. Sur le modèle du permis de conduire que l'on peut vous retirer pour manquement grave au code de la route, le certificat pourrait être retiré au traducteur qui n'aurait pas fait correctement son travail de traduction.

Le traducteur doit donc respecter son travail. Le traducteur idéal serait celui qui possède un « double je ». Pour vous montrer concrètement en quoi ce « double je » consiste et vous prouver qu'il existe, nous avons demandé à un jeune écrivain de traduire un extrait de son premier roman, Le Fils de l'Hérétique ; ce jeune homme, qui possède non seulement les deux langues, français et chinois, mais aussi les deux cultures, a traduit à notre demande le passage ci-dessous en une dizaine de minutes, sans éprouver le moindre effort ; il n'a ensuite effectué qu'une modification sur un prénom d'un des protagonistes de son histoire :

Nyck retira à son tour son lourd couvre-chef et s'accouda au guidon, cela faisait la cinquième pause de la matinée...pour un gars de la ville, il ne faisait pas les choses à moitié, le Server, et ce n'était

sûrement pas fini, vu la quantité de nids de poules qu'il restait encore à franchir. Par contre, côté paroles, Server n'avait pas été très loquace. Il eût été d'ailleurs difficile de l'être à l'arrière d'une mobylette aussi pétaradante et sur une route aussi amochée. Pourtant la véritable raison de son silence n'était pas là, il fallait plutôt la chercher dans sa nature taciturne. Taciturne, oui, il devait l'être mais c'est cette humeur qui bizarrement lui inspirait confiance, et des gars dignes de confiance, on en avait drôlement besoin par les temps qui couraient. Intrépide, aussi, voire indifférent au risque.

« Nyck ? Viens voir, vite... »

Mais il lui fallut une bonne dizaine de minutes pour se frayer un chemin à travers les entrelacs de branches de genévriers jusqu'à Server.

« Tu aurais pu me dire où tu étais ! »

Mais celui-ci ne l'écoutait pas, il était littéralement fasciné. Cette expression, Nyck l'avait déjà lue sur le visage d'Arthur, vauté sur son canapé, en train de s'empiffrer de pop-corn tout en revisionnant pour la énième fois la série complète d'Indiana Jones. Le spectacle qui s'offrait maintenant était certes bien moins pathétique, mais Nyck savait exactement quoi faire pour sortir Server de cet état. (extrait du Fils de l'Hérétique, premier volet de la saga, La Quête de l'Ombre, d'Alphonse Darque)

尼克也脫下了他那頂沉重的安全帽，整個人趴在機車龍頭上。唉，這已經是塞分今天早上第五次嘔吐了...想不到連他這種都市人也會暈車到這種程度。而且看這條馬路凹凸不平的跟什麼一樣，搞不好還不止會吐五次呢。不過，跟嘔吐量成反比地，塞分非常寡言。事實上，坐在尼克那部引擎像中風般吵雜的破機車上，要說話都十分困難。此刻，可以讓人感覺到，塞分身上顯露出一種靜默的本性。所謂「沉默寡言」，大概就是這樣了...不過很奇妙地，這種本性似乎使尼克對塞分的信賴感倍增；其實這是件好事，說句實話，在這個時代，值得信賴的人已經變成稀有人種了。此外，塞分的另一個特性，就是他的勇氣，他甚至毫不在乎任何危險呢。

「尼克！快來看...」

快來，說得真簡單...尼克花了將近十分鐘才從刺柏中竄出，找到塞分。

「喂！你幹什麼不把位置講清楚點兒啊！」他怒道。

但塞分似乎是被某種東西吸引得全神灌注，完全聽不到他的話了。塞分的這種表情，尼克只有在趴在沙發上一面狂吞爆米花、一面看第 N 次「印地安那·瓊斯」影片系列的亞瑟身上看過。不過，眼前塞分的狀況還沒那麼嚴重，尼克心想，解決方法肯定是一樣的。

Le traducteur de ce passage possède de toute évidence un « double je », car il est capable d'exprimer très subtilement le comportement et la pensée des personnages dans les deux langues, si bien que le lecteur ne peut distinguer l'original de la traduction.

Dans l'impossibilité d'atteindre ce « double je », deux traducteurs pourraient coopérer à la traduction d'un livre, associant leurs nationalités et leurs compétences mutuelles dans les deux langues et les deux cultures, ainsi que nous l'avons constaté

précédemment pour la traduction de Tintin au Tibet d'Hergé. Un groupe de traducteurs pourrait aussi être envisagé.

Actuellement mes étudiants préparent pour le semestre prochain une pièce de théâtre adaptée du Petit Prince. C'est en préparant les sous-titres chinois que nous avons constaté les erreurs de traduction. Nous projetons dans un avenir proche de mettre la nôtre gratuitement à la disposition des internautes qui pourront, s'ils le veulent, nous aider à l'améliorer. Il est bien évident que cette version s'adressera aux adultes et qu'elle tentera de transmettre l'arrière-plan affectif, politique et philosophique de l'oeuvre. Nous ne sommes d'ailleurs pas les seuls à vouloir le faire. Au Japon, une première traduction en japonais a été faite en 1953 par un spécialiste de la littérature française, mais sa traduction s'adressait aux enfants (内藤濯). Récemment, une femme écrivain très célèbre de 70 ans (倉橋由美子) se met à la tâche et sa traduction s'adressera, elle aussi, aux adultes.

Livres de référence pour traduire le Petit Prince

1. Oeuvres de Saint Exupéry

L'Aviateur, nouvelle, dans la revue *Le Navire d'argent* (2^o année, N^o 11 - avril 1926).

Courrier Sud, roman, Paris, Gallimard - 1929.

Vol de nuit, roman, préface d'A. Gide, Paris, Gallimard - 1931. Prix *Fémina* 1931.

Terre des hommes, récit, Paris, Gallimard - 1939. *Grand Prix du roman de l'Académie française* 1939.

Pilote de guerre, récit, Paris, Gallimard - 1942.

Le Petit Prince, récit, New York, Reynal and Hitchcock, 1943. Paris, Gallimard - 1946.

Lettre à un otage, essai, New York, Brentano-1943.

Vers la vallée du Nil, Liège, Dynamo - 1945.

- *Citadelle*, essai, Paris, Gallimard - 1948.

Jean Mermoz pilote de ligne, Liège, Dynamo - 1952.

Problème du Pharaon, Liège, Dynamo - 1952.

Carnets, Paris, Gallimard - 1953.

Lettres de jeunesse, Paris, Gallimard - 1953.

Lettres à l'amie inventée, Paris, Plon - 1953.*

Lettres à sa mère, Paris, Gallimard - 1950.

Un sens à la vie, essai, Paris, Gallimard - 1956.

Pages choisies, Paris, Gallimard - 1962.

Message aux jeunes américains, Liège, Dynamo - 1967.

Inédits, Paris, Editions du musée Air France - 1973.

Cahiers Saint Exupéry I&II, Paris, Gallimard-1980.

Ecrits de guerre (1939-1944), préface de R. Aron, Paris, Gallimard - 1982.

Album, Paris, Bibliothèque de la Pléiade - 1996.

Oeuvres, comprenant *Courrier Sud*, *Vol de nuit*, *Terre des hommes*, *Pilote de guerre*, *Lettre à un otage*, *Le Petit Prince*, *Citadelle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade - 1990.

Oeuvres complètes, tome I, Paris, Gallimard - 1994 : Textes de jeunesse ; Romans et récits (*L'Aviateur*, *Courrier Sud*, *Vol de nuit*, *Terre des hommes*, *Le Pilote et les puissances naturelles*) ; Ecrits de circonstances (articles, reportages, préfaces) ; Ecrits personnels (*Carnets*, correspondance).

Oeuvres complètes, tome II, Paris, Gallimard - 1999 : Ecrits de guerre (*Le pangermanisme et sa propagande*, *La morale de la pente*, *Aux américains*, *Quelques livres dans ma mémoire*, *Lettres à André Breton*, *Message aux jeunes américains*, *Appel aux français*, *Controverse avec Jacques Maritain*, *Lettre à un otage*); *Oeuvres*

littéraires (*Pilote de guerre, Le Petit Prince*) ; Testament posthume (*Citadelle*, appendice *Le Caïd*) ; Correspondance.

2. Ouvrages sur Saint Exupéry et Léon Werth

Chevrier P., 1958 : « *Saint Exupéry* », édition Gallimard

Descholt E., 1981 : « *Saint Exupéry* », biographie, édition JCLattès

Estang L., 1989 : « *Saint Exupéry* », édition Seuil

Heuré G., 2006 : « *L'insoumis Léon Werth 1878-1955* », essai biographique, édition Viviane Hamy

Werth L., 1994 : « *Saint Exupéry tel que je l'ai connu* », édition Viviane Hamy

3. Ouvrages critiques sur le Petit Prince

Barbérís M.-A., 1976 : « *Le Petit Prince de Saint Exupéry* », édition Larousse

Brumont M., 1994 : « *Le Petit Prince de Saint Exupéry* », édition

Bertrand-Lacoste

De Galembert L., 2003 : DEA « *La grandeur du Petit Prince* », édition Le Manuscrit

De Galembert L., 2003 : Mémoire de maîtrise « *L'idéologie chez Saint Exupéry* », édition Le Manuscrit

Devaux A.-A., 1956 : « *Les Grandes leçons du "Petit Prince" de Saint Exupéry* », Bruxelles, Edition Synthèses

Drewermann E. 1992 : « *L'essentiel est invisible, une lecture psychanalytique du "Petit Prince"* », Paris, Édition du Cerf

Gascht A., 1947: « *L'Humanisme cosmique d'Antoine de Saint Exupéry* », Bruges, édition Stainforth

Le Hir Y., 1954: « *Fantaisie et mystique dans "Le Petit Prince" de Saint Exupéry* », édition Nizet

Monin Y., 1965 : « *L'Esotérisme du Petit Prince de Saint Exupéry* », édition Nizet

Zeller R., 1951 : « *La Grande Quête d'Antoine de Saint Exupéry dans Le Petit Prince et Citadelle* », Alsatia

4. Sites Internet

Le site officiel : <http://www.saint-exupery.org>

5. Autres oeuvres citées à titre d'exemples

Hergé, 1963 : « *Tintin au Tibet* », édition Casterman

Darque A. : « *Le Fils de l'Hérétique* » (à paraître)

Walter Benjamin, traduction et analogies de la connaissance

Gilles BOILEAU / 徐鵬飛

Professeur associé

Département de français / Université Tamkang

【摘要】

本文旨在探討班雅明針對翻譯的主要著作，並以「翻譯乃是一種樣式」一句為出發點，指出此句顯然的錯誤將導至哲學的謬誤。然而我們認為可以將班雅明對翻譯的看法擴大，並轉移至知識理論的範疇來理解。從班雅明另一個觀念「靈韻」為參照點。靈韻之為藝術品獨特性之所在，乃「可譯性」的同義字，提供了無論是可譯的文本或物件的獨特性。而文本或物件則都是具有互相溝通能力的獨立個體。此一可能性並非將生命簡化為形式表相，而是從中自由脫逸而出。也可以說，本文企圖從知識理論的現實主義來談班雅明。

【Abstract】

This article is a reflection on one of the major works of W. Benjamin on translation and starts with the realization that the sentence “translation is a mode” is obviously wrong and leads to philosophical absurdities. Nevertheless, we show that there is a possibility to expand the Benjamin piece on translation by translating it analogically into the realm of the theory of knowledge. It is done through reference to another concept of Benjamin, the concept of “aura,” what makes a work of art unique. This aura is the equivalent of “translability”, that is to say it gives the dignity of uniqueness to either the translatable text or the objects as they are both independent entities gifted with the possibility of communicating themselves. This possibility is not the reduction of the being to appearance, to the contrary, it is the absolute freedom from appearance that is the bedrock of communication. In a way, Benjamin’s work is analogous to a realist theory of knowledge.

【keywords】

Benjamin, translation, aura, theory of knowledge

Dans une première version de cet article, nous avons proposé, sur la foi d'une traduction malencontreuse (« la traduction est un mode »), le passage de la théorie de la traduction de Walter Benjamin à une théorie de la connaissance de type réaliste. L'examen du texte de « La tâche du traducteur » ainsi que d'autres textes du même auteur, fait pourtant apparaître que cette hypothèse n'était pas aussi artificielle qu'elle en avait l'air, puisque, comme nous le verrons, W. Benjamin lui-même, dans son célèbre essai sur la traduction, use bel et bien d'une analogie entre traduction et théorie de la connaissance. Nous voudrions donc tâcher de comprendre comment il est possible d'élargir ce type d'analogie.

Les deux textes sur lesquels se concentreront notre étude sont d'une part « La tâche du traducteur » déjà nommée (texte datant de 1921¹) et un autre, intitulé « Du langage en tant que tel et du langage de l'homme »², daté de 1916. Ils ont été consultés dans leur traduction anglaise puisque l'auteur de ces lignes n'a pas la connaissance de l'allemand.

Avant de rentrer dans le vif du sujet, qu'on nous permette une petite réflexion fondée sur les contresens de la traduction. Le colloque au principe de notre étude portait dans son intitulé : La traduction et le sens du mo[n]de. A prendre ce terme de « mode » au sens philosophique, on se trouve conduit à une impasse. En effet, classiquement en philosophie, le mode fait partie d'une triade comprenant également la substance (ce qui est par soi), et l'attribut (ce qui spécifie cette substance ; par exemple, pour Descartes, les deux substances de l'esprit et de la matière sont caractérisées la première par la pensée et la seconde par l'étendue). Le mode est lui dépendant de l'attribut et sa définition est la « manière d'être, détermination d'un être, d'un sujet ou d'une substance... [il] ne peut être conçu indépendamment du sujet »³. Ainsi, les corps (sujet) sont des manières d'être (mode) étendu, l'étendue étant posée comme l'attribut principal de la matière. Le mode est toujours pensé en relation à quelque chose dont il est l'expression, la manière particulière de se manifester. Si la traduction est un mode, de quoi pourrait-elle être le mode ?

La traduction anglaise de Zorn propose en revanche : « la traduction est une forme » (*translation is a form*), ce qui, de prime abord, n'arrange pas les choses. Tournons-nous d'abord vers les définitions possibles du terme de « forme »⁴ : a/ chez Platon et dans la scolastique, c'est l'essence d'une chose ; b/ chez Aristote (*eidos*), il s'agit du principe de détermination de la matière ; c/ pour Kant, la forme désigne ce

¹ Cette version anglaise est intitulée : « the task of the translator », trad. H. Zohn in Walter Benjamin, *Selected writing* vol. I, (ed. M. Bullock and M. W. Jennings), London/Cambridge mass. : Belknap 1996, pp. 253-63. Elle sera désormais citée « translator ».

² « On language as such and on the language of man », *Selected writing* vol. I, pp. 62-74, cite désormais « language ».

³ Cf. N. Baraquin et alii : *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Armand Colin, 2000, p. 193.

⁴ *Dictionnaire de philosophie*, pp. 127-28.

qui vient du sujet, c'est-à-dire les concepts ou formes a priori de la sensibilité. Toutes ces définitions mènent à la même impasse que le terme « mode ». Une quatrième définition, en revanche, dans le domaine de l'esthétique, semble plus appropriée : la forme, c'est « la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre à l'unité ». Pour Benjamin, la traduction est ce qui manifeste la parenté des langues, sachant que pourtant chacune est exclusive des autres⁵. Cependant, quelque chose est à l'œuvre dans ces langages individuels, c'est ce qu'il appelle le « pur langage », qui serait alors l'unité cachée sous ces mêmes langues, ce qui permet justement de parler de parenté. La traduction comme forme serait donc à la fois la mesure de la distance séparant une langue de l'origine du pur langage⁶ et en même temps ce qui pointe l'œuvre originale vers sa destinée ultime : le pur langage comme réconciliation et accomplissement des langues particulières. Cet accomplissement est marqué par la faculté toujours présente des œuvres originales à être traduites et si nous voulons interpréter cette phrase « la traduction est une forme », nous proposons que la traduction en tant que forme est celle précisément qui marque l'« étape »⁷ de la « vie continuée » de l'œuvre. Bref, la traduction est la forme que prend l'œuvre dans la poursuite de sa carrière, sans que pour autant cette traduction soit essentielle en tant que telle à cette poursuite qui vient de la nature même de l'œuvre. C'est bel et bien en tant qu'elle est indépendante de tout projet de traduction qu'elle peut être traduite.

Ce n'est pourtant pas en partant de cette définition que nous procéderons pour rapprocher les théories benjaminienne du langage et une théorie réaliste de la connaissance. Dans « La tâche du traducteur » (p.253), l'auteur refuse de considérer l'œuvre d'art comme production conçue en vue du receveur. C'est ce terme de receveur qui explique la réticence de Benjamin. En effet, une œuvre qui serait conçue exclusivement pour un récepteur, serait d'une certaine manière dénuée d'être propre, puisque toute entière orientée vers, et donc en position de « pur » objet du receveur lui-même et non distinct de l'être de ce même receveur. Or, comme le dit Benjamin⁸, l'original n'existe pas pour le lecteur, ou encore n'est pas conçu pour son usage exclusif, ou bien ne lui est pas assimilable. L'original est conçu par W. Benjamin en position de radicale autonomie vis-à-vis du receveur.

Un autre concept, immédiatement abordé après ce passage, lui permet de renforcer encore cette idée d'irréductibilité ou d'autonomie de l'original, c'est celui de traductibilité⁹. Celle-ci est la capacité qu'a une œuvre d'être traduite, en tant

⁵ « translator », pp. 256-57.

⁶ « translator », p. 257.

⁷ « translator », p. 254.

⁸ « translator », p. 254.

⁹ Sur la notion de traductibilité on peut également consulter Sathya Rao : « La traduction aux mains de la philosophie : théorie d'une manipulation » in : http://www.post-scriptum.org/flash/docs2/art_2003_03_003.pdf, p. 6.

qu'elle fait sens, même en dehors de l'homme censé pouvoir la comprendre (ou la traduire). On pourrait parler de l'être débordant de l'œuvre traductible ou, pour parler comme Benjamin lui-même, de sa vie ou de sa sur-vie (à la fois comme la continuant au sein de sa propre histoire et de ce qui manifeste en elle plus qu'elle-même). La tâche du traducteur¹⁰ consiste à libérer le pur langage emprisonné dans l'œuvre originale, dans sa propre langue, faute de quoi il s'agirait seulement d'équivalences entre deux langues mortes ou encore d'une tautologie ou A ne serait jamais que A, anéantissant ainsi du même coup ce que l'original porte d'étrangeté, c'est-à-dire d'autonomie radicale. Benjamin¹¹ cite un texte de R. Pannwitz (in die krisis der europäischen kultur) où ce dernier veut que les traducteurs transforment l'allemand en hindi, grec ou anglais, c'est-à-dire qu'ils préservent l'étrangeté de ce qui est à traduire (l'autre) au sein du même, pour le vivifier et l'approfondir. De ce point de vue, la traductibilité du texte serait sa capacité à vivre dans une expansion continue de ses possibilités de sens. Mais alors, la traduction serait à la fois un arrêt donné à ces possibilités, c'est-à-dire un choix, une détermination particulière des possibilités du texte et en même temps l'introduction, à travers cet arrêt, d'une possibilité nouvelle dans la langue de traduction. On peut préciser : le texte traduit, même dans la mesure où il reste en-deça des possibilités totales du traduisible, permet de donner accès à l'altérité du traduisible, c'est-à-dire à ce qui n'a pas encore été traduit. La traduction est toujours, de ce point de vue, à recommencer, l'arrêt donné par le traducteur toujours à « casser » (au sens que le droit donne à ce verbe, comme on casse un arrêt d'une juridiction inférieure).¹²

Cette relation entre le même et l'autre est précisément l'aporie de la connaissance : comment le même peut-il connaître ce qui lui est étranger ? W. Benjamin pose en quelque sorte, entre l'original et sa traduction, un terme qui n'est certes pas médian, mais plutôt fonde la possibilité même de la traduction. Le « pur langage » différant fondamentalement d'un simple message à transmettre, est la révélation vers laquelle tendent les œuvres littéraires et le traduire est la mesure de ce qui déborde, dans l'original, l'original même.

Dans un autre article achevé (troisième version) en 1939, dont nous citons la traduction anglaise (« work of art in the age of reproductibility »¹³) W. Benjamin évoque la figure de l'œuvre originale, usant du concept d' « aura »¹⁴. Que recouvre

¹⁰ « translator », p. 261.

¹¹ « translator », p. 261.

¹² Sur cette question voir Alexandra Popovici : Walter Benjamin : un leg universel ou à titre particulier in : http://konstellations.net/asmb/asmb_pdf/0501.01.pdf, p. 6.

¹³ « Work of art in the age of reproductibility » in Selected writing vol.4 (ed. H. Eilan et M. W. Jennings), troisième version, trad. H. Zohn et E. Jephcott., pp. 251-283, désormais cité « work ».

¹⁴ « work », p. 255 sq.

ce concept ? Il est explicité¹⁵ en contraste avec les transformations imposées à l'art par les méthodes de reproduction de masse : l'aura d'une œuvre, c'est ce qui d'une part émerge de son authenticité, de son incarnation en quelque sorte dans un temps et un lieu déterminés et qui d'autre part est fonction de l'histoire dont elle porte témoignage et dans laquelle elle s'inscrit. On peut donc dire que l'aura d'une œuvre d'art est précisément sa singularité rayonnante : rayonnante, parce que singulière. Au contraire, la reproduction de masse d'une œuvre la coupe de ce que l'auteur appelle¹⁶ « la sphère de la tradition ». Nous proposons de voir dans le concept benjaminien d'aura un équivalent au moins partiel de la traductibilité de l'œuvre littéraire. En effet, dans les deux concepts, on retrouve à la fois la notion de vie continuée (œuvre littéraire) analogue de celle de tradition (qui implique la transmission continuée) et celle de débordement, l'aura étant ce qui déborde de l'œuvre d'art et le « pur langage » ce qui permet en quelque sorte à l'œuvre littéraire de s'ouvrir sur plus qu'elle-même.

Le rapprochement entre œuvre littéraire et œuvre d'art peut être également fondé sur les premières conceptions benjaminienes du langage, telles qu'exprimées dans un article de 1916, intitulé (dans sa traduction anglaise) « On language as such and the language of man ». Benjamin y pose¹⁷ que le langage est « co-extensif » avec tout, tout c'est-à-dire toute chose, même la plus matérielle, comme (exemple donné dans le texte) une lampe ! L'auteur précise que le langage des choses ne communique pas autre chose que la chose elle-même. En d'autres termes, le langage est la capacité de se transmettre (et non pas de transmettre autre chose à travers le langage). On peut voir dans cette notion d'un langage qui ne communique rien d'autre que lui-même en tant qu'il est ce qui est communicable de l'être qui « parle »¹⁸ l'amorce de la notion de traductibilité.

En fait, W. Benjamin parle de « l'entité mentale des choses » ou, (en ce qui concerne l'homme) de leur être mental. Cet être mental ne serait-il pas proche de l'« esse spirituale » des scolastiques ?¹⁹ Ce rapprochement est-il entièrement artificiel ? Voire ! En effet, dans l'article « On language as such... », p. 66), Benjamin mentionne les différences graduelles des êtres linguistiques et mentaux (ici, toute chose), dans une hiérarchie d'êtres familiers « aux scolastiques », ce qui montre, de la part de l'auteur, une certaine connaissance de la philosophie médiévale et de ses utilisations de l'analogie comme instrument du savoir.²⁰

¹⁵ « work », p. 253.

¹⁶ « work », p. 254.

¹⁷ « language », p. 62.

¹⁸ « language », p. 64.

¹⁹ Cf. J. Maritain, *Les degrés du savoir*, Paris : Declées de Brouwer, 1946, p. 223.

²⁰ Dans un autre article, daté de 1920, intitulé « According to the theory of Duns Scotus » (*Selected writing* vol. I), p. 228, l'auteur cite les « modes d'être » et leur importance dans l'étude du signifié et du signifiant.

L'expression « pur langage » fait aussi apparition dans ce même article ; ce « pur langage » est celui qui parle à travers l'homme²¹, alors que la langue des choses, par contraste, n'est pas « sans résidu » ; En tant qu'il nomme les choses, choses qui se communiquent à l'homme²², l'homme communique son être dans ce pur langage qui est son être même, et cet être est précisément dans l'ordre de l'être, le plus haut, en tant qu'il est dans « son universalité et intensité »²³ le plus communicable.

En revanche, les choses n'expriment pas parfaitement ce pur langage, réservé à l'homme. Ce qui explique le « résidu » est que le langage des choses est imparfait, que ces choses ne communiquent entre elles que par ce que Benjamin appelle²⁴ une « communauté matérielle », alors que l'homme est dans une communauté mentale avec les choses qu'il nomme. Nommer, pour l'homme, est traduire le langage imparfait des choses (à travers lequel le « résidu » ne peut passer) dans le parfait langage à lui seul réservé. D'une certaine manière, et pour reprendre le mot de Leibniz, les choses inférieures existeraient alors dans les choses supérieures, d'une manière plus noble qu'en elles-mêmes.

Pourtant, n'est-il pas possible de considérer que les choses, si elles parlent, si leur langage les communique (à l'homme), ne le font de manière imparfaite qu'en apparence seulement ? Nous voulons dire que le langage des choses n'est imparfait pour nous qu'en tant qu'il est partiel.

Il nous semble qu'il y a chez W. Benjamin, l'amorce d'une théorie de la connaissance que le terme de traduction viendrait subtilement subsumer. En effet, si la langue de la chose est la chose même en tant qu'elle est chose (et non homme), elle se communique et en même temps ne peut le faire complètement. La limite du langage de la chose est qu'elle est aussi²⁵ symbole de ce qui n'est pas communicable. Nous choisissons de l'appeler ce qui en la chose la fonde en elle-même²⁶, ce qui précisément est une des options propres aux théories de la connaissance, science qui tente d'établir la validité et la portée de la connaissance, en tant qu'elle est (naïvement et de prime abord) relation à.

La relation connaissable/connu est en fait susceptible d'être articulée de deux manières : a/ comment passer du percipi à l'esse (perçu/phénomène – être), sachant que la pensée est le seul objet que la pensée atteigne de façon indubitable : c'est-à-dire que la pensée ne connaît que la pensée ? En arrière-plan, comme nous l'avons déjà dit,

²¹ « langage », p. 65.

²² « langage », p. 64.

²³ « langage », p. 66.

²⁴ « langage », p. 67. Cette expression rappelle une autre utilisée par Maritain, qui qualifiait (in *Les degrés du savoir*, p. 214) la nature de « symposium de sujets »).

²⁵ « langage », p. 74.

²⁶ Même si on peut faire évidemment observer que pour Benjamin, l'être (des choses) est d'abord de nature linguistique, lié à la capacité de nomination dévolue à l'homme.

c'est bien entendu la conception platonicienne selon laquelle le semblable est connu par le semblable qui se profile. En conséquence, l'objet de la pensée (la pensée) engage un rapport problématique avec ce que l'on peut appeler (suivant J. Maritain²⁷) l'extra-mental, qui reste hors d'atteinte.

Pour essayer de préciser dans une perspective benjaminienne ce rapport, on peut dire que l'objet, en tant qu'il est d'abord un percipi, est conçu tout entier dans ce qui le constitue comme destiné à un receveur, formaté par lui où même non distinct de lui. Lorsque Benjamin récuse la théorie selon laquelle une œuvre d'art est conçue d'abord pour être reçue, il établit cette œuvre dans une autonomie radicale. Ceci nous amène à la seconde espèce de théorie de la connaissance qui peut s'exprimer ainsi : quelle valeur faut-il assigner aux divers savoirs, objets de la pensée, sachant que la pensée est d'abord assurée sur l'existence des choses (*hypokeimenon*) et mesurée par ces choses ?

W. Benjamin semble nous mettre sur la voie lorsqu'il effectue un parallèle dans l'enquête sur les relations de l'original et de sa traduction avec une critique de la connaissance montrant qu'elle ne saurait exister si elle consistait en une copie de la réalité²⁸. Benjamin précise que la traduction serait impossible si elle voulait être pure copie de l'original, puisque alors elle figerait ce dernier dans un état final, négation complète de l'« aura » de l'œuvre, sa vie continuée à travers l'histoire, où se révèlent ses liens avec le « pur langage ».

Nous voudrions reprendre l'analogie faite par Benjamin, en nous appuyant à la fois sur un développement de la critique de la théorie de la connaissance comme « copie » et de la notion benjaminienne d'« aura », dans le cadre d'une théorie de la connaissance d'inspiration aristotélo-thomiste.

Voyons d'abord la critique sous-tendant les remarques de Benjamin sur la copie. Nous nous souvenons que l'auteur a dénoncé la reproduction de masse des œuvres d'art, comme arrachement à l'authenticité de la tradition, c'est-à-dire de la vie continuée de ces œuvres (l'« aura »). Lorsqu'il dit qu'il ne saurait y avoir d'objectivité si la connaissance se borne à l'imitation, c'est-à-dire à l'imitation du réel, il fait référence à un certain nombre d'arguments philosophiques précis, ce qui correspond, dans l'histoire de la philosophie, à l'irruption de la notion moderne de « sujet » (il s'agit ici du terme proprement philosophique et non du « sujet » de l'œuvre). On peut faire remarquer que l'origine du mot « sujet » vient du grec « *hypokeimenon* », ce qui se tient debout par soi, et qui, par l'intermédiaire du latin des scolastiques (« *subjectum* »), devient notre sujet, que ce soit le sujet de la psychologie classique ou celui, sur lequel se concentrent tous les soupçons d'un

²⁷ Auquel nous empruntons cette double question, in *Les degrés du savoir*, p. 142.

²⁸ « traductor », p. 256.

certain discours contemporain.²⁹ La différence séparant l'*hypokeimenon* du sujet est l'intervention moderne (à partir de Descartes) de la notion de subjectivité, premier critère de certitude, subjectivité inséparable du concept d'objet, lequel est lié intimement au sujet en tant qu'il est séparé, distinct (nous parlons ici du sujet « classique », c'est-à-dire une transparence à elle-même opposée à l'opacité des choses, et qui se donne à soi son objet), mais cependant identifiable au premier chef comme l'objet d'un sujet. Une des conséquences de cette mise au premier plan du sujet (et donc de la problématique sujet-objet) a été l'effacement de la chose (au sens grec) dans les limbes du fameux noumène cher à Kant. Depuis cet effacement, cet arrachement de l'objet à la chose³⁰, l'objet a pu être conçu comme un double (une imitation) de la chose et comme un obstacle à la rencontre directe avec elle. Cet arrachement a conduit Berkeley, par exemple, à éliminer totalement la chose, ce qui reviendrait, dans la perspective benjaminienne à éliminer totalement l'original ! L'argument principal de Berkeley consistait à dire que si les objets étaient des duplicata, il faudrait qu'ils ne bougent pas plus que les objets de référence (c'est-à-dire les choses, si celles-ci existaient vraiment) ; or, les variations des objets démentent cette possibilité. Ce point de vue pourrait alors amener, dans la considération du phénomène de la traduction, à croire, comme nous l'avons dit, que la variabilité des traductions est une preuve de ... l'inexistence de l'original ! Pour un penseur comme Maine de Biran, si la sensation était double de la chose, il faudrait alors ajouter au sujet un double intérieur contemplant (ou sentant) le double (sensation) de la chose, et ainsi de suite à l'infini³¹. Parallèlement, pour Benjamin, la variabilité des traductions est entée sur le fait que l'œuvre originale, dans son autonomie radicale, est toujours à traduire, c'est-à-dire inépuisable.

Peut-on passer du plan de l'œuvre littéraire à celui de la chose ? Oui, si l'on garde à l'esprit qu'œuvre et chose ont toutes deux un être linguistique. Cependant, la question de l'aura des choses, considérée à la fois dans l'ordre de la tradition et de l'histoire et dans celui du langage imparfait dans lequel elles se disent, pose à nouveau le questionnement sur le résidu laissé par ce langage imparfait. Alors que W. Benjamin assigne à ce résidu une valeur négative (comme l'incapacité des choses à la transparence absolue du pur langage), nous voyons plutôt qu'il pourrait désigner précisément ce qui dans la chose la fonde en tant qu'elle n'est pas moi, en tant qu'elle n'est pas réductible à mon objet. Si l'homme (en nommant) peut dire la chose (et ainsi se communiquer entièrement, non pas à travers mais dans l'acte même de nommer), cette chose n'a-t-elle donc pas d'être propre ? W. Benjamin, se référant à la Genèse

²⁹ Cf. G. Romeyer-Dherbey : *Les choses mêmes*, Lausanne : L'âge d'homme, 1983, p. 31.

³⁰ Cf. *Les degrés du savoir*, p. 177.

³¹ Cf. G. Boileau, *Les sens dans la philosophie de Biran*, Taipei : Zhongyang Tushu, 2004, pp. 144-48.

(où l'homme est celui auquel Dieu apporte les choses pour qu'il les nomme), tient que ce procès achève la création, car le nom que l'homme et dit est en quelque sorte le lieu du pur langage³². Nous voudrions cependant proposer que cette théorie du langage des choses appelle bel et bien une théorie réaliste de la connaissance. En effet, si comme le dit Maritain, « les choses nous sont opaques »³³, cette opacité (pour nous) n'en est pas moins révélatrice (en tant précisément qu'elle est opacité) d'une indépendance que l'on doit accorder au « tu » que nous nommons mais qui nous parle aussi. C'est pourquoi, à rebours de la révolution cartésienne du sujet, il faudrait parler des choses en tant que « sujets trans-objectifs, sujets d'une parole (ou, comme le dit Benjamin « êtres linguistiques », langage qu'elles sont). L'opacité des choses n'est donc pas totale, elle n'est que résiduelle, puisque leur être se communique en tant qu'il est langage. La scolastique thomiste envisageait pour les choses une manière d'exister, non pas pour elles-mêmes (bien que la chose ne soit pas réductible à l'objet et bien au contraire, l'objet c'est la chose en tant qu'elle est mon objet) mais « pour autre chose »³⁴. Il s'agit de l'« esse intentionale » qui communique la chose elle-même au connaissant, ou à celui qui peut connaître. L'aura de W. Benjamin est, nous le pensons, interprétable (ou transposable) de ce point de vue d'un exister qui se communique. Si l'aura est le langage de la chose, elle est l'indice d'un « tu » qu'il me rester à nommer, et Benjamin dit que l'humain langage établit ainsi une « communauté magique », immatérielle et purement mentale avec les choses³⁵. Nous y voyons un équivalent de cette existence de la chose, intentionnelle, dirigée vers l'homme, que l'esprit devient. Précisons : cette existence intentionnelle n'est pas celle qui la ferait passer du néant à l'être, elle est plutôt cette possibilité de la chose d'exister d'une autre manière qu'en elle-même, sans nier son autonomie qui en quelque façon la fonde en tant qu'étant.

Confronté au problème de la connaissance, Aristote fait appel à Anaxagore pour résoudre l'aporie d'une saisie intellectuelle du semblable par le semblable. Anaxagore définit le *nous* comme essentiellement vide, c'est-à-dire capable de toutes les formes : « Le principe de l'intellection doit ... être impassible, mais capable de recevoir la forme et tel en puissance que la forme – sans pourtant être identique à celle-ci... Il doit donc être nécessairement, puisqu'il pense toute chose, être « sans mélange » comme dit Anaxagore, pour « dominer » c'est-à-dire pour connaître. »³⁶ ; pour dominer, c'est-à-dire pour comprendre, l'intellect devient littéralement son objet, ou

³² « langage », p. 65.

³³ Cf. *Les degrés du savoir*, p. 215.

³⁴ *Les degrés du savoir*, p. 222.

³⁵ « langage », p. 67.

³⁶ Aristote : *De l'âme* III. 4 (trad. E. Barbotin, texte établi par A. Jannone) Paris, Les belles lettres 1995, p. 79. W. Benjamin (« langage », p. 65), conçoit la capacité à nommer la nature dans le langage qu'il est, ce qui le fait maître de cette nature.

comme le dit le scoliaste Jean de Saint-Thomas (1589-1644) : la connaissance consiste à devenir autre en tant qu'il est autre. Dans le domaine de la traduction, et en transposant, on peut dire que le traducteur est l'agent d'une transformation de l'autre en tant qu'il demeure autre.

Pour finir, nous voudrions en revenir à la relation entre l'homme et les choses, entre ce que W. Benjamin a appelé la « communauté matérielle » et celui qui, dans le langage établit lui-même entre l'homme et les choses une communauté « magique ». Pour l'auteur, les choses parlent à l'homme un langage imparfait et l'homme, en les nommant, complète l'acte de création. Cependant, on peut faire remarquer que si l'homme est celui qui nomme, l'expression achevée du langage, ce langage est précisément celui qui nomme. C'est pourquoi sans la présence de ce qu'il doit nommer, son être ne saurait être accompli. Nous pouvons traduire en termes philosophiques : l'homme a besoin des choses. Dans l'*Ethique à Nicomaque*³⁷, Aristote montre que l'on sait toujours quelque chose, que le savoir (dont la conscience procède) est toujours savoir de quelque chose : « celui qui voit sent qu'il voit, celui qui entend sent qu'il entend ; celui qui marche sent qu'il marche, et de même pour tous les autres cas, il y a quelque chose en nous qui sent notre propre action, de telle sorte que nous pouvons sentir que nous sentons, et penser que nous pensons. Mais sentir que nous sentons, ou sentir que nous pensons, c'est sentir que nous sommes, puisque nous avons vu qu'être c'est sentir ou penser. Or, sentir que l'on vit, c'est une de ces choses qui sont agréables en soi, car la vie est naturellement bonne ». Pour le Stagirite, la conscience de soi vient conclure cette activité vitale du sentir et du penser.

Cette courte analyse de la conscience-avec chez Aristote permet de dépasser un rapport qui s'établirait exclusivement entre deux textes, pour considérer que la traduction comme mode incarnée dans un sujet ne peut s'effectuer que dans la mise regard de deux procès de négociation : à un sentir et un penser quelque chose, correspond un autre sentir et un autre penser (quelque chose) qui n'est pas un reflet mais un analogue (en quelque façon) du premier. Dans ce sens, l'œuvre originale est telle qu'elle transmet sa propre altérité au sein du traduit qui lui doit d'abord sa propre existence, au sens où une traduction est d'abord traduction de quelque chose, de même que penser est d'abord penser quelque chose³⁸.

Pour W. Benjamin, l'homme-langue est en relation avec la langue des choses, puisque ces choses lui parlent. Si la perspective qui est la sienne est exclusivement linguistique, nous espérons avoir montré que certaines analogies auxquelles il a recours permettent d'envisager les rapports entre homme et choses dans le cadre d'un dialogue d'êtres complémentaires. D'une certaine manière, ceci pourrait être aussi

³⁷ *Ethique à Nicomaque* (trad. J. Barthélémy Saint-Hillaire), Paris, Poche, 1992, pp. 384-85, L. IX, chap. IX.

³⁸ Cf. G. Romeyer-Dherbey : « l'âme est, en quelque façon, tous les êtres » in *La parole archaïque*, Paris, PUF, 1989, p. 269.

interprété comme un analogue du dialogue des langues, complémentaires les unes des autres, dans l'attente « messianique » d'une révélation. Pour Benjamin, l'être des choses, tout entier dans ce qu'elles parlent, murmure à l'homme et attend de lui la complétude ; en retour, la magie du langage qu'est l'homme accomplit les choses ou peut-être toute chose.

La traduction dans la reconstruction de l'espace multiculturel

— Le Dualisme dans La Traduction

Shu-Nu YANG / 楊淑女

Assistant Professor

Department of Applied English / Yu Da College of Business

【摘要】

翻譯是邁向多元化文化的複數時空呈現，但它的雙重及對立性延續至今日，在面對全球化均質與異化下，衍生更多有關連結性的議題，在此將列舉文學及媒體翻譯為例。而根據歷史軌跡，翻譯有其解構後建構的力量，此將顯示今日全球化下翻譯解構社會文化的雙重對立境況，亦是成為未來建構世界的必經過程。

【Résumé】

Du point de vue de l'évolution culturelle, la traduction joue un rôle fondamental depuis des siècles. Elle s'engage dans tous les domaines de la vie et de la société. A l'aide de la traduction, nous éliminons la frontière entre les espaces culturels et nous rompons les liens du monopole d'une seule langue qui règne dans un pays ou dans le monde. Surtout dans ce siècle, face à la tendance de la mondialisation, les moyens de la communication entre les pays dépendent toujours de la traduction. Mais comme le monde est fait de dualisme, le yin et le yang, le bien et le mal, la traduction se trouve dans le dualisme qui implique la complexité et la contradiction du monde humain. Dans cette recherche, à partir de cette complexité, nous allons voir premièrement quel est la problématique du dualisme au sujet de la traduction littéraire dans la culture et la société.

Deuxièmement, à cette époque, le sujet sur l'unité de la mondialisation est souvent traité comme la destinée humaine. L'homogénéisation doit-elle être considérée comme le but commun dans cette reconstruction ? La traduction est-elle un des moyens de relier tous les espaces culturels en tant qu'étude interdisciplinaire ? Quels sont l'impact et la perspective dans le monde de la traduction ? Dans cette recherche, nous allons découvrir l'espace multiculturel à travers la traduction, et cela nous permettra de mettre en valeur la richesse des cultures différentes et de tenir compte d'une ouverture d'un chemin vers l'humanité en perspective.

【mots-clés】

mondialisation traduction culture espace dualisme

1. Le dualisme dans la mondialisation

Le propos de ce texte est d'analyser le dualisme de la traduction en étudiant l'espace multiculturel. En premier lieu, le sujet est traité sur le dualisme dans la mondialisation.

A propos de ce sujet, la relation entre le temps et l'espace est bien soulignée. L'irréversibilité de l'histoire est inévitablement un point de repère pour l'évolution de la société humaine. Néanmoins, nous ne vivons plus dans un temps limité et singulier depuis que la société a évolué, mais dans des temps pluriels qui passent, se croissent et s'interfèrent en même temps. De même pour l'espace, les multi-espaces compressés dans un seul espace contiennent plus de messages qu'avant. La pluralité détruit ainsi le mythe du singulier en jouant un facteur dominant.

Vu l'histoire passée, au 8^e siècle, les pays musulmans ont traduit énormément les oeuvres grecques et indiennes, ainsi ils tenaient la première place mondiale au niveau de la science. Jusqu'au 12^e siècle, les oeuvres arabes retraduites par les traducteurs espagnols et italiens, dans lesquelles la science et la philosophie grecques ont ainsi été redécouvertes ont entraîné une grande évolution dans la civilisation européenne.

Et à la fin du Moyen Age, la modernisation traduisait sur le visage de l'individualisation illustrée par les écrivains et les peintres dans leurs caractères des personnages. Au fur et à mesure les idées convergèrent vers le conflit ou l'harmonie entre l'individualité et la collectivité, entre la localisation et la mondialisation. Après les deux guerres mondiales, nous nous penchons sur l'idée de trouver une destinée humaine. Au temps présent, il nous paraît que la destinée humaine semble être plus reliée au niveau planétaire. Nous avons déjà franchi la frontière entre les pays dans tous les domaines, à l'aide de la publications et de la technologies, et nous faisons face à une grande tendance de la mondialisation. Cette dernière ne se considère pas comme un objectif lointain, elle entre dans la vie quotidienne : à la maison, dans les magasins ou dans les publications. D'un côté, l'étrangeté envahit le monde, d'un autre côté, l'homogénéité est en voie de désorganiser la tradition et l'individualisme.

Tout au long du chemin vers le modernisme, selon J. Tomlinson, la mondialisation n'est pas considérée comme le but du modernisme mais un fruit de hasard. Les hommes du début du 20^e siècle ne prévenaient pas ce qui se passerait avec les problèmes de mondialisation en ce siècle. Avec la science technologique, tout peut changer en peu de temps la vie et la société. Nous avançons vers une direction peu sûre. La problématique de la mondialisation se trouve dans des dualismes assez complexes : entre l'étrangeté et l'homogénéité, entre la pluralité et

le singulier, entre la passion et l'indifférence, entre la connexion et la déconnexion, et entre la destruction et la reconstruction. La citation ci-dessous révèle bien sa situation conflictuelle :

"The erosion of boundaries, some people argue, simple means more boring sameness, some exploitation and in increasing gap between North and South in terms of standards of living."¹

Regardant l'uniformité monotone suscitée par la levée de la frontière et le décalage entre le nord et le sud, nous n'arrivons pas à prévoir le lendemain du monde : la contradiction et l'opposition sont toujours au rendez-vous. Pourtant, nous ne pourrions plus revenir en arrière. La connexion entre les pays par la traduction est donc un sujet à étudier pour le monde en devenir dans la situation conflictuelle à propre de la pluralité qui mène vers l'homogénéité dans la mondialisation. Si la pluralité contient des messages déchiffrés qui n'ont qu'un seul code, la transmission sera manipulée par l'uniformité en rompant les liens avec la particularité. Si tous les messages ne sont déchiffrés que par un seul code, l'homogénéité sera rétablie. Nous serons regroupés et confinés dans un monde limité sans reconnaître les autres. Comment pourrions-nous impliquer la pluralité dans une dimension ouverte dans laquelle converge toutes les ressources possibles pour que des messages soient effectivement transmis ? Elle est basée sur l'interaction directe et réciproque. Il ne s'agit plus de domination de l'un sur l'autre. La responsabilité de la traduction se chargera de la transmission des messages qui mène vers l'espace multiculturel. L'homogénéité sera donc diminuée.

2. Le dualisme dans la connexion

Tout au long du chemin vers la mondialisation, le moyen le plus important en donnant l'impact culturel c'est la traduction, celle-ci contient tous les messages venus des autres mondes et des autres temps. Pourtant, la traduction transcende l'espace et le temps, et elle dépasse les frontières et joue un rôle de connexion très solide. Grâce à elle, l'espace multiculturel est en perspective. A l'époque ancienne, la traduction a offert un moyen direct de connaître l'autre monde faute de moyen de déplacement. Même avec les moyens électroniques d'aujourd'hui, elle reste un moyen très important pour la relation humaine et se lie avec les premiers pour former une nouvelle dimension humaine.

La traduction joue donc un rôle prépondérant dans l'espace multiculturel. Elle sert comme le pont de la communication et de l'interaction entre les pays et les

¹ p. 38, Beyond Boundaries.

cultures différentes. La traduction devient donc un moyen de connexion dans l'espace culturel entre les pays. Elle est aussi une source de dynamisme qui avance énormément des activités humaines, et elle est comme une fleche de cupidon qui se dirige vers sa cible et la modifie. D'un côté, tout cela favorise la facilité des connexions entre les pays et les relations humaines, d'un autre côté, L'étrangeté envahit un monde et l'autre. Cette dernière provoque l'insécurité et fait le décalage entre ces mondes, comme nous l'avons mentionné sur le fossé creusé entre le nord et le sud. La peur, la résistance, le manque de connexion ou de dignité vis-à-vis de l'autre reste encore le problème pour le pays cible. Comment pensons-nous à cette étrangeté qui envahit notre monde et qui nous oblige à faire face à cet autre qui est si loin et si proche de nous ?

A propos de ce sujet, nous devons revenir sur la traduction qui introduit la pluralité en donnant une dimension transformante. Elle multiplie des connections réciproques et des points de vue différents. Nous ne restons plus dans un monologue sans communication ou devant des mirrors narcissiques. Comme la conversation s'engage avec les langues, les cultures, les personnes et les idées différentes, c'est-à-dire introduire l'autre et l'étrangeté.

Néanmoins, la mission de la traduction n'est pas d'éliminer les frontières entre les pays. La traduction est plutôt une connexion, pas une élimination. L'espace multiculturel implique le respect de l'interaction entre les espaces différents. Tous les espaces culturels sont traités à égalité : le moyen le plus important de dépasser les barrières et de permettre l'interaction des pays c'est la traduction.

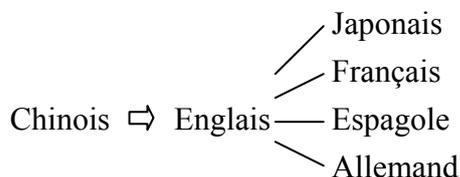
"Translations have been made with the intention of influencing the development of a culture."²

Cette interaction culturelle dont le moyen ne doit pas être limitée à une seule langue. Depuis le siècle dernier la langue anglaise domine la communication, et les sources abondantes de la traduction sont venues de la langue anglaise. Même les oeuvres traduites en anglais facilite la retraduction dans les autres langues. A Taïwan, le manque d'interaction directe entraîne le manque de connexion directe avec d'autres cultures. L'espace multiculturel y occupe très peu de place. Dans la connexion il y a une déconnexion venue de ce manque de communication directe. La situation s'est améliorée un peu ces dernières années. De plus en plus de gens apprennent des langues étrangères comme le japonais, l'espagnol, le français, le coréen et l'allemand. Il s'ensuit que la traduction est une fonction directe d'une langue à l'autre. Concernant cette interaction à travers la traduction, nous parlerons de ces moyens directs et indirects pour connaître l'importance de l'espace

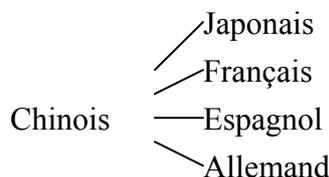
² p. 8, Beyond Boudaries.

multiculturel :

Moyen d'interaction indirecte :



Moyen d'interaction directe :



La communication directe à travers les langues originales manifeste une proximité de la présence de l'autre culture. Ce face-à-face interactif diminue les incompréhensions et les malentendus via la tierce langue. Disons que chaque peuple représente un espace culturel. En respectant la particularité de chaque espace où représente sa propre culture, nous devons connaître sa valeur de l'héritage. L'espace multiculturel dans un pays fait évoluer les idées de gens et les fait sortir de leurs propres visions, les fait réfléchir à leur façon de vivre, et même les fait ajuster leurs idées.

En outre, la problématique de la dualité entre la connexion et la déconnexion se trouve également dans le mauvais contact. Considérant le monde de la traduction comme un corps, dans toutes les veines connectées circulent les bons autant que les mauvais éléments. Les messages de la traduction peuvent apporter une négation à l'autre : le préjugé, le mensonge, ou même la violence. Pour éviter ce genre d'erreurs, nous devons reprendre conscience de la mission originale de la traduction. Et le rôle du traducteur devient signifiant aux yeux des lecteurs.

3. L'ambivalence du rôle du traducteur

La traduction possède un charisme potentiel dans sa nature bilingue. Le marque de deux langues et de deux civilisations différentes portent un symbole attirant pour les lecteurs. Le traducteur joue un rôle ambivalent sur le plan culturel ainsi que linguistique. « Car traduire, c'est servir deux maîtres. » entre le texte original et le lecteur et entre la culture source et la culture cible. Le balancement entre deux côtés représente la réalisation de la maîtrise de ses pouvoirs : « forcer sa langue à se lester d'étrangeté, forcer l'autre langue à se déporter dans la langue maternelle.³ » Dans cette position, entre les deux langues et les deux cultures, le traducteur porte une image puissante et engageante. « Le traducteur s'efforce de surmonter la situation

³ p. 18, L'épreuve de l'Etranger.

critique que la confusion babélique des langues a introduite dans le monde. »⁴ Entre la subjectivité et l'étrangeté, et entre le traducteur lui-même et lecteur, le rôle du traducteur se trouve sur le chemin de croisement.

Au 16^e siècle, pour entraîner les jeunes aristocrates, le Grand Tour était pour élargir leur vision du monde et avoir une meilleure connaissance sur l'espace multiculturel. Ceux qui se chargeaient de la traduction étaient des savants ou des intellectuels qui se familiarisaient avec au moins deux langues ou deux cultures. En Asie, les traducteurs étaient plutôt officiels au début. Comme en Corée : de 1392 à 1896, l'établissement du Ministère de Traduction est destiné à entraîner les traducteurs diplomatiques. Et certains d'entre eux ont apporté une grande contribution à leur culture. En Malaisie, le Bureau de Traduction s'installait. Et actuellement cette études considérée interdisciplinaire s'engage dans l'enseignement supérieur. Par exemple dans les universités de la Chine, 33 langues différentes pour les étudiants qui apprennent les langues étrangères. Presque toutes les oeuvres originales peut être traduites : de 1980 à 1989, 6000 oeuvres écrites par 2000 écrivains dans 100 pays avec 40 langues.

« En tant que spécialistes des langues et cultures sources, les traducteurs ont souvent en effet des pouvoirs de décision assez importants. »⁵ Au départ, nous disions que la traducteur ne promet rien et que c'est une activité purement intellectuelle. Mais nous devons remarquer que vu l'ambivalence de son rôle, la traduction exige la réaction du traducteur lui-même en même temps que du lecteur. Il n'est pas forcément l'intermédiaire, il est en effet un promoteur qui se charge d'une mission de transmettre des messages comme une abeille qui produirait un meilleur miel que l'original.

L'altitude du traducteur vis-à-vis de son travail décide le capital légitimité de la traduction. Cette dernière exige spontanément la passion. La richesse des sources de la traduction c'est inépuisable, le traducteur avec la passion prend la mission de fleurir ce champ de la traduction en choisissant le bon grain des oeuvres. Les activités auxquelles le traducteur s'adonne est conditionnés par de la légitimité qui s'inscrit dans la traduction. « Les oeuvres traduites jouissent d'un capital de légitimité supérieur du fait qu'elles sont jugées dignes d'être diffusées dans un espace culturel étranger. Mais ce capital attaché à une oeuvre ou à un auteur repose aussi largement sur le capital de l'égitimité dont l'espace culturel cible investit l'espace culturel étrange. »⁶ Vu des prêtres bouddhists au 7^e siècle, les difficultés qu'ils ont convaicues montrent que la passion pour la mission culturelle poussait le

⁴ p. 61, L'épreuve de l'Etranger.

⁵ p. 63, L'Epreuve de l'Etranger.

⁶ p. 63, L'Epreuve de l'Etranger.

monde à être en avance. Un exemple de la traduction entre l'Orient et l'Occident c'était le *Tao Te Ching* qui apportait une grand contribution à la foi et à l'humanité :

"because the vast majority of its translators, Western and Chinese were attracted to the next in the first place because of their humanist faith in Taoism as a common heritage of mankind. *Tao Te Ching* is he most frequently translated book with the possible exception of the New Testament"⁷

Passant à l'indifférence, nous sommes loin du champ fleurissant de la traduction. Même les oeuvres traduites sont jugées d'être diffusées, ils sont incapables de faire interaction dans les pensées et les activités humaines. Aujourd'hui, la traduction s'apparente fréquemment à une activité industrielle, à une sorte de consommation. La qualité se dégrade, et rôle du traducteur perd son côté digne. Indifférente, vis-à-vis de sa mission culturelle, la traduction manque d'âme et ne se fait que la copie de texte. L'imitation prend la place de l'authenticité. Il s'ensuit que la création de l'espace multiculturel devient en vain. L'indifférence fait perdre le rôle original du traducteur. Par contre, la passion active la traduction car elle nous fait apprécier l'étrangeté et la valeur de l'autre. Entre les deux maîtres, entre passion et l'indifférence, le traducteur pourrait prendre l'initiative et être actif pour résoudre son conflit interne.

4. le dualisme dans la traduction littéraire

A propos du genre de la traduction, nous mentionnons deux sortes de formes différentes pour montrer une étape de transformation devant la mondialisation en rencontrant la problématique du dualisme de la traduction. Nous traiterons d'abord le sujet sur la traduction littéraire. Dans le domaine littéraire, la richesse sociale, humaine et culturelle se trouve dans l'historicité des oeuvres autant que les autres chefs-d'oeuvre. Notamment la traduction mondiale de la littérature ouvre la porte sur le champ de connection culturelle. Car à travers la traduction littéraire, nous apportons nos regards sur l'exotisme dont les ressources sociales et culturelles sont initialement différentes des nôtres, qui pourrait nous donner l'impact et conflit internes au sein du pays.

Par rapport à la littérature nationale, la traduction mondiale une ouverture d'un nouveau champ du côté de la recherche sociale et culturelle. « les littératures étrangères deviennent-elles médiatrices dans les conflits internes des littératures nationales. »⁸ Mais « chaque littérature finit par s'engager en elle-même, si elle n'est

⁷ p. 63, l'Epreuve de l'Etranger.

⁸ p. 11, Translation Est and West.

pas régénérée par une participation étrangère. »⁹ Ainsi, « La littérature mondiale est l'espace spirituel dans lequel les contemporains, quelle que soit leur nation, se rencontrent, s'associent et agissent en commun. »¹⁰ A travers l'étrangeté qui provoque les conflits internes, la littérature trouve sa nouvelle forme de régénération. Cette dernière nourrit de la littérature mondiale qui apporte une force dynamique pour que chaque espace littéraire soit plus fructueux qu'avant.

Concernant l'étrangeté et la subjectivité dans les oeuvres, les auteurs se balancent entre les deux et cherche toujours l'intégration dans ce conflit interne de l'écriture. Pour eux, l'écriture est un travail de la subjectivité en rejetant et en assimilant l'étrangeté dans leurs oeuvres. Et aux yeux des lecteurs, la lecture est un travail de la subjectivité pour retrouver les intentions de l'auteur qui correspondent à leurs. Il s'agit de ses idées, de ses réflexions et de ses métaphores. Quant aux certains critiques et les traducteurs littéraires, ils s'attachent plutôt à des indices qui renvoient eux-mêmes aux conceptions des sciences sociales et humaines. Les aspects de la littérature comportent, empiriques et pratiques, un champ de réalisation culturelles et individuelles. Cela va s'accroître encore plus dans la traduction littéraire en tant qu'une transmission des messages. De tous les traductions, le domaine littéraire dans l'espace multiculturel est plus puissant grâce à sa nature linguistique et culturelle avec ses messages complets.

Prenant un exemple en Espagne, la traduction est censée être la première forme de la littérature moderne. Le roman français qui possède la potentialité universelle donne l'influence sur la littérature espagnole :

"The novel emerge in Spain due to the pressure exerted by local conditions over the foreign imagination of the French novel. Et "the French novel had quasi-universal versatility, a potential adaptability to different national conditions".¹¹

Le roman crée un espace complet sous la forme littéraire, contenant plus de messages, il illustre la vie humaine sous tous les aspects. Pourtant, un auteur espagnol a critiqué que le roman français a un côté de faiblesse et de légèreté de son point de vue étranger. Il nous paraît qu'il y a un manque de l'intégration entre la subjectivité et la conception sociale :

"Most of the objections the literatos raised to the French novel- the threat to patriarchal rule, the moral detachment, and the socially irresponsible frivolity of entertaining novels." Prenant un écrivain

⁹ p. 91, l'Épreuve de l'Étranger.

¹⁰ p. 106, l'Épreuve de l'Étranger.

¹¹ p 105, l'Épreuve de l'Étranger.2

français comme un exemple, l'auteur a parlé du roman de Balzac :

"His view of society was materialistic and pessimistic. His novels denied the possibility of social reconciliation and reform."¹²

La complexité du roman se trouve dans l'engagement social qui est considéré comme le réflexion pour la vie humaine. De la même façon que nous avons dit que les oeuvres traduites sont jugées dignes d'être diffusées dans un espace culturel étranger, le roman doit avoir tous ses exigences et contenir plus messages concernant la moralité, la religion et le conflit social. Entre la subjectivité et l'objectivité, le roman trouvera l'équilibre dans sa mission à accomplir :

"Most critics agreed that the novel could not be a tool for reaction a national readership, a space where citizens actively engaged in public debate. The novel should have 'greater goals and higher aims- such as portraying the vices and unveiling the ills afflicting our society- and should propose appropriate and judicious remedies.'" "Inverted the representation of social conflict within a liberal discourse of political reformation that was high moralistic and unmistakably Christian."¹³

Dans ce cas, aux yeux des lecteurs espagnols, Les Mystères de Paris écrit par Eugène Sue suscite l'enthousiame avec ses messages complets :

"Among the many French novels published fin those years, only les Mystères received both the enthusiastic reception of the reader."¹⁴

Un autre exemple sur cette influence littéraire était au début du 20^e siècle entre deux pays, la France et Les Etats-Unis. Comme W. Faulkner et E. Hemingway, les oeuvres de ces écrivains appréciée beaucoup par les lecteurs français ont inspiré également la littérature française grâce à leur côté réalistique qui est plus accentué dans les oeuvres américaines. La traduction littéraire implique donc l'abjectivité ainsi que la subjectivité qui ne jouent plus tous les deux les rôles dualistiques lorsqu'il y a une véritable connexion mutuelle..

Revenant à ce siècle, il nous paraît que la littérature devient de plus en plus close. La traduction littéraire diminue son importance au sein de la société contemporaine. Comment pourra-t-elle continuer à donner de l'influence sur notre vie moderne ? Comme nous avons parlé du roman qui illustre la vie humaine sous tous ses angles, nous envisageons que les chefs-d'oeuvre représentent non seulement

¹² p. 63, The critical reception of the French Novel.

¹³ p. 64-66, The critical reception of the French Novel.

¹⁴ p. 68, The critical reception of the French Novel.

la réflexion d'un seul côté de la réalité, mais également la confrontation de deux cultures et l'entrebalancement entre la subjectivité et l'étrangeté et qui guident notre chemin vers la dimension de l'humanité.

En commençant à traduire un livre littéraire, nous nous engageons avec l'autre, avec l'étrangeté. Ce qui est différent des autres écritures c'est cet engagement qui nous fait connaître l'étrangeté et réfléchir sur la relation avec l'autre. Entre la subjectivité et l'étrangeté, nous prenons conscience de ce décalage et de l'imperfection de l'un et de l'autre. Les oeuvres traduites donnent toujours de l'influence à la vie et à la société. Une fois traduite, l'oeuvre fait partie déjà de la patrimoine du pays.

5. Le dualisme dans la traduction visuelle et matérielle

A part de la traduction littéraire, nous parlerons ensuite d'un nouvel genre de la traduction dans la modernisation. C'est grâce aux médias et à l'internet, la traduction devient donc un moyen populaire pour donner les nouvelles du monde, pour se distraire et pour s'informer sur la connaissance de tout genre. Elle ne donne jamais une si vaste influence dans la vie quotidienne. Tous les jours, la traduction est comme des vagues qui immergent le monde et qui influencent la vie ainsi que la société. Les gens sont possédés par le charisme de la traduction qui les emmène vers un autre monde même hors de la distance et de la vie quotidienne.

Ainsi la traduction se caractérise non seulement par l'écriture, mais également par l'image visuelle, sensuelle, spirituelle et matérielle. A notre époque, la traduction est liée avec le message et l'image. A travers la traduction, tous les exotismes, les étrangetés viennent très près de nous. Cela fait évoluer nos idées et changer notre façon de vivre.

Ce qui se caractérise de ce genre de la traduction c'est que le pouvoir de la traduction est hors du monde des écritures, qui saute sur l'écran. Les films adaptés par les oeuvres littéraires sont devenus courants, c'est un moyen de montrer la performance littéraire à travers l'image visuelle qui rend les spectateurs aux lecteurs. Exceptées les oeuvres littéraires, tous sortes de la traduction visuelle comme le théâtre, le cinéma, la publicité et les bandes dessinées franchissent les barrières langagières et entrent dans l'espace individuel quotidiennement. Tout cela facilite une hybridation des deux cultures différentes pour mieux créer leur nouvelle dimension et pour mieux adapter ou changer leur idée et leur société. Prenant un exemple sur cette hybridation à travers les médias ce sont des bandes dessinées. Regardant la vague des bandes dessinées qui gagnent le monde hors de la frontière représentent un très bon exemple de l'hybridation et la connexion facile entre les cultures différentes avec la diminution d'étrangeté et la marque des portraits communs des

hommes.. Cette sorte d'hybridation est comme les bandes dessinées. Américaines Spiderman transformé en image indienne, dont le film a remporté un grand succès grâce à son message sur la responsabilité vis-à-vis du pouvoir et de la société. Nous avons mal à imaginer dans ces deux pays, l'Inde et Les Etats-Unis, dont la culture est très différente, comment cela a-t-il pu réaliser ce genre d'hybridation ? Dans cette version indienne, l'histoire, le costume et la nationalité du héros sont indiens qui s'adaptent totalement à la culture cible. Mais l'image est pourtant nettement d'une façon hybride. Cette nouvelle forme de texte portant un visage interculturel aura une tendance populaire car la confrontation et l'assimilation de deux cultures et deux créations à travers la traduction agrandit l'espace de la vie moderne :

"Hybrid texts are a feature of contemporary intercultural communication Intercultural communication gives rise to the development of new text types and genres and particular stages of this development can be described as hybridization"¹⁵.

Le succès du film héroïque prouve que la traduction ne représente pas seulement la réalité humaine mais également l'espace virtuel et imaginaire en même temps. Ce genre de traduction rend le texte vivant et simplifie la connexion.. A cette époque, apparemment la politique, la religion nous empêchent parfois de se comprendre, mais la traduction apporte des éléments importants de la psyché commune : les idées et les sentiments entre les gens sont hors du temps et de la distance. Cela également nous fait découvrir l'humanité en profondeur qui n'a pas la barrière de la politique ou de la convention sociale. L'autorité ne peut plus empêcher les gens de reconnaître les autres cultures. La traduction dans les médias est un domaine totalement libre sans contraintes.

La pluralité spatiale et temporelle est introduite dans ce genre de la traduction. Nous sentons une intrusion virtuelle très présente qui nous fait sortir de notre existence contrainte. La traduction nous offre tous les images des étrangetés autant fantastiques que réelles sur l'écran dans notre salle ou salon.

Néanmoins, l'intrusion de cette traduction est bien reprochée à cause de la connexion sans limite et sans être contrôlée. La traduction visualisée ou matérialisée peut apporter le mauvais côté si les messages deviennent les rôles secondaires. Nous avons beaucoup accusé la perversité dans ce genre de la traduction. Car l'image prend le pas sur le texte et met ce dernier à son service. Nous devons rendre compte que l'image triomphe sur l'écriture dans les médias. Cela a changé la position de la traduction. Puisqu'elle doit servir deux maîtres : l'image et le texte,

¹⁵ p. 68, The critical reception of the French Novel.

et le traducteur a parfois du mal à balancer entre les deux, même sans avoir le pouvoir de prendre sa décision. Le rôle signifiant du traducteur perd ainsi sa puissance première et rompt le lien direct avec le texte même. Si l'écriture manipulée par l'image perd sa signification dans le texte c'est toujours la catastrophe pour la traduction. La tension entre les deux maîtres va s'accroître dans la mesure où ils se disputent pour un rôle de connexion dans l'espace multiculturel. Nous devons rendre compte de la légitimité du texte de la traduction qui doit être rendu à la première place dans la présentation sur l'ensemble de l'idée, du métaphore et de la réflexion, et de l'image visuelle qui manque la direction de ces étapes progressives ne joue le rôle signifiant qu'à la suite du texte. En somme, le dualisme de ce genre de la traduction ne doit pas donc être négligé pour créer véritablement l'espace multiculturel.

6. La destruction et la reconstruction

Dernièrement, nous allons voir le dualisme au sein de la force de la traduction. En Chine, dans le Dynastie Chin, la traduction a provoqué une destruction de la société ancienne. Cela s'est également produit au Japon. L'impact culturel désorganise la structure sociale qui ne résistait pas à la moindre secousse. La traduction est capable de faire balancer la culture et la société, et elle possède une puissance potentielle dans la destruction ainsi que la reconstruction. Lorsque l'intensité et la compacité du temps et de l'espace de l'autre oppriment des cultures cibles, les gens sentent qu'ils sont opprimés et ils ne pensent qu'à leur milieu qui, avec le temps de leur vécu sont leur seule dimension universelle. Dans ce cas, la traduction dégage d'abord une force de négation : l'inacceptation, l'inadaptation, la violence et même la destruction. Comme Victor Hugo a bien dit :

"When you offer a translation to a nation, that nation will almost always look on the translation as an act of violence against itself."¹⁶

La traduction qui apporte l'étrangeté est considérée comme un envahisseur et un acte de violence. Une sorte de rébellion contre une autre force de violation est donc une première réaction irresistible dans tous les pays cibles :

"To translate a foreign writer is the first reaction is one of rebellion. Who could ever dare think of infusing the substance of another people into its own very life-blood ? There is an abuse of images, a infusion of metaphors a violation of frontiers, a forced introduction of the cosmopolitan into local

¹⁶ p.325, Translation as Intercultural Communication.

taste."¹⁷

A cette époque, nous avons vécu vraiment avec difficulté de l'apprentissage de la connection entre les pays. Les malentendus, les incompréhensions et les racismes sont venus de la traduction ou l'interprétation prévenue. D'après Said, tout cela représente des obstacles pour la communication entre les pays. Les guerres, les mépris durent depuis longtemps dans l'histoire humaine. Comment on était coincé dans un seul monde qui est propre et considère l'autre comme envahisseur ou étranger.

Mais de la même façon que nous avons déjà cité que la traduction dégage également la force de reconstruction, elle retrouve ensuite une force d'équilibre et d'ouverture. Comme en Chine, au Japon et d'en d'autres pays cibles, après tant de résistance et de rébellion, dont leurs portes sont cassées par la force de la traduction. A la suite de la crise de confiance en eux-mêmes est la sortie du soi pour rencontrer les autres, ils se retrouvent finalement dans un état d'équilibre. Les sociétés sont forgées par la richesse des cultures du monde en reconstruisant une nouvelle dimension. Un espace fermé comme une boîte en papier qui n'arrive pas à retrouver sa forme après l'oppression : déformé à jamais. Mais un espace ouvert est comme une boîte élastique sans couvercle, qui peut retrouver sa forme et est prête à se transformer à en n'importe quelle forme. La traduction dans cet espace ouvert a ainsi une force de dualisme qui détruit en construisant, qui balance en équilibrant.

Cette force intérieure attire de plus en plus les traducteurs des pays différents qui consacrent leur passion et leurs connaissances dans cette étude interdisciplinaire. Et « le champ de la traduction qui s'est pratiquement décentralisé et structuré au niveau international. » Car « c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'autre. »¹⁸

Aujourd'hui, vers le mi-chemin de la mondialisation, nous nous trouvons dans une étape de transformation en rencontrant la problématique de la traduction. Comme nous avons dit que La traduction possède une cohérence dérivant de sa vision de la réalité humaine, sociale et culturelle, et que l'équilibre et l'ouverture viennent finalement, une construction sur l'espace multiculturel est en perspective.

¹⁷ p.18, Translation as Intercultural Communication.

¹⁸ p.19, Translation as Intercultural Communication.

Bibliographie :

- Anoine Berman, L'épreuve de l'Étranger, Gallimard, Paris, 1984.
- J. Louis Chiss, La Force du langage, Honore Champion, Paris, 2000
- Nicolas Abrabarn, Rythmes de l'oeuvre de la traduction et de la Psychanalyse, Flammaron, 1985.
- Jean-Marc Gouanvic, Ed. By Mary Snell-Hornby, Translation as Intercultural Communication, Amsterdam : John Benjamin, 1984.
- Anne Dacier, Translation, History, Culture. Canada : André Lefevere, 1992.
- Paula Rubel, Translation Culture. New York : Oxford, 2003.
- Romero Tabars, The critical reception of the French Novel. Espagne : 2002.
- Ruger T. Ame, Interpreting Culture Through Translation. Hong Kong: The Chinese Press, 1991
- Gisli Palsson. Beyond Boundaries. N.J. U.S. Berg : Publisher, 1993.
- Cody Poulton, Translation East and West: A Cross-Cultural Approach, Ed. By Cornelia N. Moore. U.S : University of Hawaii, 1992.
- Healey Kinberkey J., The Modernist Traveler : French Detour. U.S. : Lincoln U. of Nebraska Press, 2003.
- Edward W. Said, Orientalism. New York : Vintage Books, 1994.
- 鄭肇元，最新文化全球化。臺北：韋伯，2004。
- 亞洲翻譯傳統與現代動向，北京：北京大學，，2000。
- 外文翻譯研究與探討，香港：香港中文大學，，1998。

Du traduire à la traduction

Hui-Yun Elodie HSU / 徐慧韻

Assistant Professor

Department of French / Wenzao Ursuline College of Languages

【摘要】

世界起源於何處？人類生活在自然中並有所屬的社會文化，有共同溝通的語言，對所生活的社會亦有其共同的價值觀。然而，語言的表達隨著使用習慣、個人的風格或不同的文化，皆會造成不同的表達方式。人們試著透過語言來詮釋其所感受到的內容，或僅只是單純地為了表達自身的感受。文學作品是藉由文字所建構出來的世界，用另一種語言來翻譯文學作品，這不是只牽涉到語言句法的問題，同時還有所謂理解的問題；後者更加導向對文本感受的層面。翻譯之問題影響到翻譯作品的產出，翻譯並不單純是語言的問題，更加是如何翻譯之問題。也就是說，「翻譯」牽涉到諸多的關聯因素，以至於導向多樣的產出形式。本文作者將從下列三個方面來研究探討這些翻譯的相關問題：1. 「翻譯」之涵義；2. 翻譯的方法；3. 翻譯本體之問題。

【Abstract】

From where does man derive his conception of the world? Man co-exists with nature and operates in a society which has its own cultural properties. He uses mutually understandable language to communication and acts in consonance with society values. However, cultural differences, habits and personal style affect the language behaviour. Man's attempt to translate is to give his perception meaning through language or through a verbal landscape. In literary works there is a world created through language. Literary translation not only raises linguistic issues, but also problems of understanding. This, in turn, leads back to perception. Self reflexion in the translation process strongly influence the ultimate form of a translated work. Translation is not simply about linguistic issues; it is much more about the style and method of translation. The 'act' of translating embraces cognition and hence touches a variety of domains. The author examines these questions from three different perspectives :

1. The act of translating and meaning
2. The translation process
3. Translation and reflexion.

【keywords】

translating, translation, meanin, image, perception

I. Introduction

Les questions liées à la traduction ne sont pas aussi simples que l'apparence le laisse envisager, elles ne se limitent pas à une élémentaire interrogation englobant la transcription d'une langue à une autre. D'emblée c'est vrai que lorsque nous parlons de la traduction, la connaissance générale s'appuie souvent sur la langue en question. Il faut cependant savoir qu'avant la mise en écriture, l'acte de traduire précède de manière dynamique un processus qui se manifeste au plan du sens et davantage dans un espace de l'image. Ce dernier, bien qu'il ne soit pas concrètement exposé sous nos yeux, engendre une sorte de tâche qui est susceptible d'intervenir sur le sens commun et même sur l'entendement. Nous pouvons *a priori* considérer que la traduction est une question intimement liée au sens. Or, comme il s'agit de la langue, nous ne pouvons pas sous estimer, encore moins ignorer l'aspect de la transmission de la culture à travers celle-ci. Les facteurs culturels influencent plus ou moins la traduction, surtout lorsque nous abordons des thèmes difficiles à traduire, voire hermétiques, ou certaines notions ayant trait au patrimoine typiquement local. Il existe ainsi des difficultés inhérentes aux problèmes circonscrits au langage, à la coutume, une expression particulière et un langage propre, spécifique. Ceux-ci provoquent une sorte d'image pleine de sens et nécessitent d'être traduits convenablement dans une autre langue, support d'une culture différente de la leur. Est-ce une mission impossible, ou plutôt un challenge qui conduit à la conquête d'une multiplicité du sens provenant du langage ?

Nous allons examiner dans cette étude : le sens du « traduire », notamment pour tenter d'élucider la notion de traduire, car celle-ci est capable d'influencer ce qui sera devenu, ce qui se sera transformé en une autre langue ; puis la manière de traduire, elle sera accompagnée de quelques exemples afin de mieux aborder ce sujet ; et ensuite ce sera la traduction en question, dans laquelle nous étudierons des problèmes ainsi que des interrogations soulevées dans l'ensemble de cette étude accentuée sur la traduction.

II. Le sens du « traduire »

Nous pouvons dire que la définition de la notion de « traduire » détient une importance prépondérante et risque de bouleverser ce que nous avons perçu et ce que nous allons interpréter. Le « traduire » est-il un mouvement ou un thème statique ? S'il est simplement un vocabulaire, il permet de donner du sens tout comme ce que l'on peut trouver dans le dictionnaire. Cependant, ce thème ne répond pas à ce plan, il provoque un mouvement autant vivant que varié quel qu'il soit dans notre pensée. Il est un verbe qui agit et intervient à partir de son essence interne et réagit à travers des incitations réciproques. Les réactions tactiles provenant de la perception favorisent le

fait de l'interprétation. Que veut dire explicitement et exactement le « traduire » ? Quel rôle l'objet ciblé joue-t-il ? Et, le traducteur en tant que rôle du « moi » exerce-t-il une influence dans l'acte de « traduire » ? Il nous est impossible de nous débarrasser des considérations sous forme de questions, y compris celles mentionnées ci-dessus dans ce grand sujet de la traduction.

1. Le traduire dans tous les sens

De la langue de départ à la langue d'arrivée, les éléments linguistiques contenus dans la première n'existent plus dans la seconde. Du point de vue de la morphologie, de la phonétique et de la grammaire, chaque langue détient sa spécificité et ses règles du langage, ceux-ci ne peuvent pourtant pas être remplacés. Traduire une langue en une autre se décline de la même façon que de changer un système du langage en un autre. Du départ à l'arrivée la structure initiale est complètement démantelée. Nous nous demandons ce qu'il reste dans la version traduite ? Et, l'exigence de la traduction nous invite à réfléchir sur toutes les implications, toutes les modifications possibles dans ce processus de traduire. C'est-à-dire qu'à partir de la compréhension du texte à traduire jusqu'à la finalité de la traduction, s'exerce ce parcours d'une sorte de trajet plein du sens et qui nous achemine à la connaissance, à la perception et à une possible interprétation. Avant la mise au jour de l'écriture traduite le mouvement de « traduire » s'active, se formalise dans notre pensée et peut parfois s'appesantir dans une impasse si bien qu'il ne propose et ne répond en rien à l'arrivée exigée des mots pour une traduction. C'est également la difficulté imposée dans la traduction. Nous chercherons alors un mot désigné ayant le même sens pour remplacer le mot traduit et un par un au moins jusqu'à la formation d'une phrase, ayant pour résultat d'être orienté soit vers une approche de la même idée, soit vers une signification similaire. Ce qui nous semble le plus difficile, ce n'est pas de traduire le sens des mots. Il est plutôt de traduire pertinemment ce qu'il est dans le texte et représente dans le contexte. Ce dernier a déjà provoqué des discussions incessantes, puisque ce qui est montré à travers le texte n'est pas exprimé dans sa totalité et évoque parfois un « il y a » mystérieux ainsi qu'un « quelque chose » de sensible que l'on ne saisit pas exactement. Faut-il traduire selon les règles grammaticales et à la fois suivant la fidélité du sens des mots ? L'essence de la traduction ne s'immobilise pas seulement dans la transcription d'une langue à une autre. Elle se manifeste entre l'« être » et l'« être comme » en vue de conduire la perception à la même filière affective prise pour le texte d'origine et celui traduit.

Traduire le sens apparent n'est pas une tâche difficile, mais traduire ce qui est sous-entendu, n'est pas une mission facile. La métaphore est évoquée à travers le texte d'origine, elle ne peut pas être transportée et sans un minimum d'erreur à un autre

texte qui n'a pas le même système linguistique. Il peut provoquer soit une insuffisance ou un excès, soit un malentendu. La subversion au niveau de la construction du langage est quasiment totale dans la version traduite. Que peut-on espérer de plus ? Il est préférable d'orienter la perception conduisant à communiquer entre l'« être » et l'« être comme » par rapport au texte à traduire et ce qui sera traduit. Nous laisserions à chacun sa sensibilité et sa subjectivité à traduire ce qui est sous-entendu tels qu'un « il y a » et un « quelque chose ». Ces derniers démontrent une sorte de potentialité sortant du langage, et dont la métaphore joue dans une scène montrant son sens, évoque pourtant hors de nos yeux une signification qui est susceptible de bouleverser et très probablement ce que nous avons déjà entendu. Une certaine puissance, peut-on dire, est contenue dans l'objet lui-même.

2. La puissance de l'objet ciblé

La spécificité de chaque langue est aussi une particularité de chaque culture. La langue en tant que vecteur, véhicule d'une culture transmet une multitude d'informations et de connaissances sous une structure du langage. Ceci explicite, induit une complexité dans sa manifestation linguistique, quelle que soit sa forme. Une sorte de totalité se présente dans ce qui est écrit, ou même ce qui est exprimé. L'agencement des mots a pour objet de déployer certaines informations soit pour exposer une description, soit pour circonscrire une communication. En dehors du but que contient chaque énonciation, celle-ci une fois qu'elle eut été produite réserve pour elle-même une forme propre et identique. De plus sous nos yeux elle concède une présentation unique.

L'aspect le plus délicat est le sens donné dans l'énonciation. Il y a un sens commun pour chaque mot, et dont le sens signifié et le sens signifiant sont pourtant deux éléments inséparables contenus dans son organisation linguistique. Ce qui s'appropriera un effet incontrôlable c'est justement un possible sous-entendu qui apparaît, s'immisce tout simplement et correctement dans le langage. Nous remarquons cette puissance interne du langage et n'ignorons pas son aspect externe, ceci confirme une relation réciproque avec quelqu'un qui sait l'observer et l'employer, et qui ne manque pas de provoquer corrélativement des effets divers.

Ce quelqu'un en question constitue le point crucial, dans l'acte de traduire nous pouvons dire que c'est le traducteur lui-même. Chaque œuvre, dès qu'elle est disponible à la publication, possède ontologiquement sa forme complète quelle qu'elle soit. La question de ce qu'envisage d'exprimer le texte n'est plus la préoccupation de l'auteur. L'œuvre change de statut et devient disponible, ouverte à tout le monde depuis sa mise au jour. Ce qu'elle contient de la première à la dernière page, cette totalité se laisse approprier ou apprécier aux regards du public. La personne qui entre

en contact avec elle possède sa liberté et son autonomie vis-à-vis de ce qu'elle a lu et de ce qu'elle a perçu. L'œuvre préserve toujours son silence et se déploie dans sa finalité. Elle peut envisager de se défendre d'une certaine manière pour elle-même en s'appuyant sur la puissance inhérente au langage lui-même. Le facteur corrélatif qui provoque l'activation de cette puissance est sans doute l'être humain. Celui-ci ne se satisfait pas de lire et envisage d'établir un lien avec elle, notamment par le moyen de la traduction. Et donc, l'intention de traduire conduit à créer un duplicata, un autre ressemblant. La formulation de cette intention entraîne une voie à la prolifération d'une multitude de possibilités. Ainsi, une renaissance ne s'épuise guère sur l'acte de traduire.

3. L'efficacité du « moi »

La traduction ne s'accomplit pas toute seule et le mouvement du traduire n'acquiert pas d'emblée un poids important s'il n'y avait pas la personne concernée. Le langage détient en lui une puissance ayant une espèce de potentialité qui est cependant animée par la personne en question. La subjectivité de chacun impose une certaine influence à ce mouvement du traduire. Ce dernier engendre davantage un parcours de va-et-vient entre le texte d'origine et l'aboutissement de ce qui sera traduit. Le « moi » joue un rôle qui prend toute sa considération en face de la manifestation de la traduction. La traduction n'est pas un geste automatique et mécanique, chaque traducteur devrait d'abord lire et comprendre le contenu à traduire, puis prendre en considération globalement la pensée pour créer définitivement le texte d'arrivée pour la traduction. Il prend plus de temps à former, composer, formuler des tournures dans la traduction qu'à tracer des phrases. C'est-à-dire qu'au cours du mouvement du traduire ce qui l'oblige à stagner, à chercher, à découvrir des mots en devenir, c'est l'image du sens évoquée à travers le texte à traduire.

Le langage est utilisé pour exprimer ce que nous avons compris et perçu dans le texte à traduire. L'idée en provenance du mouvement du traduire et dont le sens évoqué sont impliqués sous l'opération, l'acte du traducteur. Pour la partie difficilement traduisible la perception s'efforce de procurer une réponse qui correspond à un sens ressemblant, qui s'apparente et est soucieuse de la manière de traduire l'évolution. L'élaboration à l'intérieur de la pensée soulève parfois certaine contradiction par rapport à la réalité. C'est le traducteur qui assume la charge de la définition de sa perception. Un effet de reflet de rapprochement du sens se manifeste sous forme du langage, traduisant de nouveau ce que dit le texte originel. La perception est un facteur subjectif et important, il imprègne même la pensée et recèle davantage un au-delà du sens inscrit. Elle s'active dans une impulsion muette et tente de construire une phrase qui se situe en écho avec celle déjà écrite. La manière de

former la phrase traduite devient ainsi une mission délicate et désormais liée intimement à la personne qui conçoit la traduction.

III. La manière de traduire

De ce sujet de la traduction, nous ne consacrons pas plus de pages à analyser les différences linguistiques dans cette étude, mais évoquons davantage la réflexion sur le mouvement du traduire. Puisque ce mouvement, et comme nous avons étudié précédemment l'importance de celui-ci engendré pendant le processus de la traduction, possède une potentialité qui se transforme en un espace de l'image ayant la capacité de former du sens. Cet espace de l'image est justement le lieu de la naissance et la renaissance des sens possibles. Dans la mesure où la formation de ce qui doit être à traduire, et surtout dans le cas d'une rencontre délicate liée à la différence culturelle, nous avons recours à la ressource intellectuelle et personnelle. De toutes ces forces cela conduit finalement à trouver une solution qui sera satisfaisante pour la production de traduction dans sa tournure ainsi que dans sa méthode. Nous proposons ci-dessous deux manières de traduire dans un grand axe qui est basé initialement sur la réflexion de ce mouvement de traduire.

1. La transmission du sens égal

Cette manière de traduire est utilisée dans les cas moins compliqués. Elle s'applique à rechercher des mots au sens égal dans l'autre langue. Bien que les mots traduits soient donnés, la structure de la langue d'arrivée est prise de même en considération. Le traducteur doit bien connaître et saisir efficacement la logique linguistique de la langue de départ à celle d'arrivée, surtout dans le domaine de l'expression. Il n'existe pas une égalité absolue au plan de la traduction en comparaison avec l'objet ciblé à traduire. La façon de traduire mot à mot souligne une base élémentaire et envisage de traduire des généralités et au minimum des sens correspondant à l'origine. Cela ne veut pas dire éliminer la possibilité de la rhétorique qui est intégrée naturellement à l'expression du langage. Une subversion structurale apparaît dans la plus part des cas, mais pas une abolition du sens. L'aspect du sens égal est accordé au mot, quant à la signification, elle se propage à travers le texte et se soumet également aux ordres du langage.

La nature de la traduction est-elle subordonnée ou indépendante ? Dans l'origine de la création du langage, la formation du langage est élémentaire, constitutive à une fonction du besoin de la communication. L'idée de ce besoin est issue et émerge de la vie collective. Les discours sont créés et développés au fur et à mesure par une nécessité de la vie sociale et par l'entremise des activités communes. Ceci démontre que l'apparition, la création du langage se forme naturellement et acquiert

l'inspiration de la nature et l'environnement où s'activent toutes sortes de mouvements de l'être humain. En s'appropriant cette idée de la création sur le langage, la traduction étant fondée à la base du langage pourrait être alors considérée comme une activité de la création, si bien qu'elle possède un facteur d'indépendance, autrement dit une sorte de spécificité qui est conçue et possède une puissance de prolifération infinie.

Le sens égal ne saurait être tout à fait décalqué sur un système du langage différent. L'approximation se diffuse à partir de la perception par rapport à l'objet ciblé et sa traduction, ceci autorise de pouvoir espérer et réaliser. Comme il existe souvent un au-delà du sens décrit, bien que les mots traduits soient parfaitement accordés à son expression, nous trouvons quand même une différence par rapport à l'origine. La subjectivité intervient inévitablement dans l'itinéraire, le parcours de la formation du sens traduit. D'ailleurs, en raison de l'aspect esthétique, pour conduire la traduction à une beauté ressentie à travers le contexte, ce n'est pas simplement l'exigence du sens égal parfaitement déplacé qui pourrait y parvenir. Il apparaît même dans certain cas nécessaire d'avoir besoin de tout casser pour reconstruire et parvenir à répondre à une esthétique de l'art fondé sur la rhétorique du langage propre. La transmission du sens égal constitue finalement la base élémentaire, elle peut se métamorphoser dans la perception et à l'aide de la reconstruction du langage qui est différent du sien.

2. La perception d'une approche du sens

Chaque œuvre peut être traduite différemment, la raison principale se situe non seulement dans la puissance interne concernée dans le langage, mais aussi la perception variable et la subjectivité du traducteur. Face à la difficulté rencontrée sur les thèmes difficilement traduisibles et certaines tournures typiquement locales, nous nous efforçons de chercher le sens le plus approprié à sa signification pour faire la traduction. Cela demande également une certaine capacité du traducteur, puisque le défi concerne d'abord la compréhension, et à la fois la rhétorique. L'art de la traduction est aussi une forme d'art de l'écriture. Avant d'appliquer cet art au texte traduit, ce qui est le plus embarrassant demeure dans le déroulement du mouvement du traduire, comme nous l'avons déjà évoqué précédemment et ceci désigne de même un espace de l'image dans laquelle un sens est en train de se former. Par rapport à la traduction nous attachons toujours une importance à la cohérence, au sens signifié du texte d'origine. C'est-à-dire que nous essayons d'établir une correspondance perceptive la plus proche possible entre la version originelle et sa traduction.

Nous allons voir un poème chinois qui est traduit sous différentes versions. D'abord, l'origine du poème :

春眠不覺曉
處處聞啼鳥
夜來風雨聲
花落知多少

- poème de Meng Hao-Ran, à l'époque Tang

Les différentes traductions :

1. par Demiéville

Au printemps le dormeur, surpris par l'aube,
Entend partout gazouiller les oiseaux.
Toute la nuit, bruit de vent et de pluie :
Qui sait combien de fleurs ont dû tomber.

2. par François Cheng

Sommeil printanier ignorer aube
Tout autour entendre chanter oiseaux...
Nuit passée : bruissement de vent, de pluie ;
Pétales tombés, qui sait combien...

3. par François Cheng

Sommeil printanier / ignorer aube
Tout autour entendre / chanter oiseaux...
Nuit passée bruissement / de vent, de pluie ;
Pétales tombés / qui sait combien...

4. par P. Carré et Z. Bianu

Un sommeil de printemps ne sait nulle aube.
Les trilles des oiseaux entourent le dormeur.
Cette nuit, bruissement du vent et de la pluie –
Combien de pétales emportés ?

5. par Wang Yun-Dao

On a sommeil vernal même au jour haut levé
Partout se font entendre les chants d'oiseaux variés
Toute une nuit durant soufflaient vent et tempête.
De combien de pétales la terre était couverte.

6. par Henri Meschonnic

Printemps qui dort ne sent soleil qui monte
Partout partout des cris d'oiseaux s'entendent
La nuit qui vient le vent la pluie leur voix
Des fleurs qui tombent qui sait combien combien

Selon Henri Meschonnic¹, la traduction (1) est une « *explicitation* », qui « *ne livre que du sens* » et « *ne laisse du "poème" qu'une description banale* », « *Il y a échec du calque comme de la traduction par le sens et le signe* » ; les traductions (2) et (3) se distinguent par le mode des verbes, « *puisque l'"infinitif" – ignorer, entendre – ne donne qu'une idée faussement brute du chinois, qui n'a ni infinitif, ni formes conjuguées* », et d'après les deux premiers vers, le traducteur devrait « *écrire savoir au lieu de "qui sait"* » pour le dernier vers ; la traduction (4) « *ne change rien à l'éclectisme dans la technique : approximations autour de la versification française, mélange des moyens, et passage de la poétique à la rhétorique, avec l'interrogation finale* » ; la traduction (5) est « *la copie maladroite d'un poème à la française* », c'est-à-dire « *pas de poème du tout* ». Il se pose le problème de « *l'impossibilité linguistique d'avoir un monosyllabe français pour un monosyllabe chinois* », et c'est pour cette raison qu'« *au lieu de chercher à rejoindre une métrique française qui n'a aucun sens pour un poème chinois, il était plus fécond de tenter, dans la direction inverse, une approximation – une métaphore – en français de la rythmique chinoise* ». Voilà par conséquent la traduction (6) que propose Henri Meschonnic.

Pourtant, à mon humble avis et avec une vision chinoise, la sixième traduction casse le rythme originel. Il impose de même des redondances, en répétant les mots « partout » et « combien ». Et, le terme de monosyllabe est impropre dans le sens où un caractère chinois est un idéogramme, qui contient une signification, est dans le même temps une idée et une image, possède donc initialement un sens et une image, et n'a rien de monosyllabique. Quant à la traduction (3), il y a erreur par rapport aux césures du vers chinois : au lieu de mettre la barre oblique devant le verbe « chanter » pour le second vers, François Cheng devrait la mettre devant le verbe « entendre », et pour le troisième vers, devant le mot « bruissement » et non devant « de ». Car dans le poème chinois classique sous forme de quatrain en vers de cinq idéogrammes, la césure sépare les deux premiers caractères des trois suivants. Ce sont, dans la plupart des cas, les trois derniers caractères qui expriment l'action, alors que les deux premiers en donnent la situation ou le sujet. Ces traductions modifient également le sens et l'essence de l'image par rapport au poème d'origine.

Il est ici intéressant d'examiner à travers les arguments d'Henri Meschonnic, c'est ce qu'il dévoile, en tentant d'établir « *une approximation – une métaphore – en français de la rythmique chinoise* ». L'art engendre la poétique et la rhétorique de la langue d'arrivée sous l'influence de l'image du sens perçu. Ceci met davantage l'accent sur la perception liée intimement à l'image évoquée par le contexte. L'évidence prouve également que la traduction n'est qu'une ressemblance à tous les niveaux. Elle n'est jamais identique à son origine, et est souvent critiquable dans sa

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, 1999, p. 180-183, et où sont citées les six traductions différentes.

forme. L'idéal, ne serait-il pas, d'aller vers une approche du sens ? Les questions de la métaphore et de l'image ont besoin de l'expression du « moi » afin d'animer la scène de la métamorphose, et dans laquelle s'activent subjectivement la perception, l'idée de la création et de la possibilité inépuisable. La traduction est ainsi dans ce sens une belle rencontre avec la matière culturelle, l'esprit et la vie, n'est-ce pas ?!

IV. La traduction en question

Nous imaginons qu'à l'origine la provenance du thème de la traduction, et le pourquoi avons-nous besoin de faire la traduction ? La notion de traduire a été imposée à partir peut-être de l'idée de fonder de la relation, du lien, du contact. Chaque langue contient sa spécificité et transmet géographiquement sa culture identitaire. S'il n'y avait pas eu le contact entre les gens venus de communautés différentes, la traduction en vue de la communication réciproque n'aurait pas été demandée, souhaitable. De cette mesure la fonction de la communication constitue la cause initiale engendrée par la traduction. L'effet de cette fonction ne serait pas si simplifié par l'intervention des gens. Les problèmes ne se limitent alors pas seulement au langage ; les facteurs intermédiaires et surtout les traducteurs sont les éléments prépondérants, et qui sont capables d'influencer le résultat quel qu'il soit dans la traduction. Et, si la nécessité de la traduction est certaine dans notre vie actuelle, nous ne pourrions pas la traiter avec légèreté. L'acte de la traduction entre deux langues est lié intimement à un échange culturel. Ainsi, la réflexion lorsqu'elle contribue à la mise en œuvre de la traduction devrait être traitée avec une infinie prudence et sérieux, car le champ de son influence culturelle se déploie silencieusement et de façon remarquable.

1. Ce qu'exprime l'art de la traduction

Nous prenons la notion de création pour la traduction, ainsi elle peut d'une certaine manière être considérée comme une œuvre d'art, et à laquelle nous donnons une notion d'esthétique. Une fois résolue les difficultés de l'agencement d'une phrase, nous devons penser au cheminement de celle-ci et organiser son ordonnancement en recherchant la perfection dans l'ordre et la structure. L'expression particulière, et surtout dans la poésie, demande plus d'esthétique dans la structure poétique. Quelles sont les libertés et les limites inhérentes à l'art de la traduction ?

La première chose essentielle c'est la compréhension pour l'objet ciblé. Il est indispensable de bien saisir ce que dit le texte et respecter ce qu'exprime l'information diffusée du texte. A part cela, le traducteur dispose d'une certaine autonomie vis-à-vis de ce qu'il va esquisser en langage. Nous avons parlé de l'idée de la création appliquée à l'art de la traduction. Elle doit pourtant suivre la

compréhension initiale. Le traducteur peut fournir plusieurs formes à la traduction. Ce qui serait magnifique c'est plutôt qu'une perception en écho se construise entre l'origine du texte et sa traduction, et où l'épanouissement du langage s'articule parfaitement dans le rythme de chaque langue.

Le fait de la traduction développe un échange culturel. Ceci nous donne une perspective variée de la connaissance d'une part, et de la réflexion de l'autre. Elle peut élargir notre manière de penser et offrir comme référence des modèles d'expressions. L'impossibilité du déplacement grammatical au contraire nous incite à envisager de trouver des solutions dans le système de la langue d'arrivée. La naissance et la renaissance de la tournure sont ainsi créées, et dans l'autre sens nous pouvons dire que se déploie le développement du langage. De l'impossibilité à la possibilité diverse, nous nous réjouissons que le langage détienne un monde immense du sens. Cette joie est double et multiple dans l'acte de la traduction. La traduction est ainsi comme un art qui ne disparaît pas dans sa nature !

2. Les deux directions de la traduction

Quand nous parlons de la traduction, en dehors de la partie linguistique, il y a deux directions attribuées à l'objectif de la traduction. La première que nous définissons ici comme « l'implantation de la traduction », ceci veut dire l'importation des œuvres étrangères. La seconde est ici nommée « l'exportation de la traduction », tout comme le sens du mot « exportation », cela représente l'objectif d'exporter des œuvres locales. Au niveau de l'influence culturelle et, ou de penser à la stratégie de la culture, nous ne pouvons pas que traduire des œuvres étrangères, il faut penser également à faire traduire nos œuvres propres. En accédant aux connaissances, aux informations d'autre pays, nous devons faire également apprécier les nôtres aux étrangers. En recherchant en permanence un équilibre de ces deux orientations, la communication amènera un résultat favorable et, l'effet de la traduction s'en trouvera étendu dans les domaines que nous espérons.

Dans l'actualité, le courant favorable à la mondialisation étend de plus en plus son influence dans tous les domaines, il n'est pas sans risque, notamment pour les langues peu utilisés. En plus, avec le développement incessant de l'informatique, la traduction par l'entremise d'Internet a trouvé un autre terrain d'une exceptionnelle vivacité. Au niveau de l'échange culturel, il peut se développer et croître, presque sans limite. Comment conduisons-nous ces évolutions dans une voie souhaitable ? Cela nous oblige à prendre en considération la finalité de « l'exportation de la traduction ». Celle-ci ne doit pas seulement être l'affaire des établissements privés ; il serait éminemment souhaitable de combiner et de coopérer avec le gouvernement, qui devrait être plus actif et dynamique dans la promotion des affaires de la traduction.

V. Conclusion

Traduire la nature est en quelque sorte un moyen de former du langage. L'expression du langage a pour but la communication. Traduire des phénomènes qui entourent la vie humaine est censé donner du sens pour se comprendre. Traduire d'une langue à l'autre oriente d'une certaine manière vers l'échange culturel. Traduire le sentiment suffit pour réaliser le besoin de la concrétisation d'une vie mentale. Du traduire à la traduction, nous pourrions dire que c'est aussi une forme de mise à jour de l'idée abstraite. La traduction, quelle que soit sa forme, et une fois qu'elle est mise à la lumière, s'achemine dans une voie qui va la confronter à la perception, au sens du monde. La traduction est conduite vers un monde autant imaginaire qu'aventureux, et va rencontrer des situations variées. Celles-ci vont provoquer différente possibilité, la multiplicité, la créativité et concevoir une sorte de virtualité.

Du traduire à la traduction, nous sommes à la recherche de toujours plus de sens que le monde pourrait nous concéder. Et, avec le sens, tel que nous le définissons, comment peut-il nous servir ? L'essentiel de ce parcours, n'est-il pas, de répondre à cette interrogation.

Le mouvement de traduire vient naturellement du contact, soit de la nature, soit de la vie humaine. Un lien s'établit silencieusement, mais avec intuition, vers ce qu'évoque notre sensibilité. Le « moi » s'intègre également dans ce mouvement, et est capable de créer des choses inattendues. La prolifération en quelque sorte est ainsi animée et préparée à produire une vie nouvelle, soit le prolongement pour l'objet ciblé, une traduction en harmonie avec sa vie identique.

Le but de ce travail n'a d'autre ambition que de promouvoir le progrès du langage et de l'échange culturel. Le meilleur souhait reste de solliciter la paix dans le monde à travers le fait de la traduction dans tous les domaines ayant une perspective générale de mieux se comprendre et communiquer. Du traduire à la traduction, un trajet de l'intimité à la générosité, chacun se souviendra de ce qu'il a rencontré dans le temps et l'espace. Une joie partagée en somme y inscrit sa nature unique !

Analyse de différentes traductions de *ne... plus* en chinois

Chih-Ying CHIANG / 蔣之英

Assistant Professor

Department of European Languages / Da Yeh University

【摘要】

Ne... plus 這個否定詞在許多中文版文法書中，都只被翻譯為「不再」。然而，許多蒐集的實例顯示，若用「不再」翻譯 *ne... plus*，譯文相當不通順。其實，中文還有其他詞彙也表達法文 *ne... plus* 的意思，這些詞彙都屬中文常用詞，如：不...了，已不等；甚至，某些句子還可以用肯定句型翻譯。本文將從語言學的角度，分析這些不同的中文翻譯，以及它們之間細微的語義差別。如：為何「不」(或「沒」) 和「了」連用，可以表達 *ne... plus* 的意思？其中「不」和「了」的作用分別為何？又如：當「不再」和「不不再」皆可表達 *ne... plus* 的語句時，兩者的差異為何？此外，本文亦藉「已+否定詞+了」這個句型，將否定詞「無」和「不」、「沒」做一比較。

【關鍵字】

否定、時貌、法文語言學、中文語言學、翻譯、法語教學。

【Résumé】

Ne... plus est souvent traduit par les lexicographes et les grammairiens par *bu... zai*. Cependant, cette traduction n'est pas toujours heureuse. En fait, il existe en chinois d'autres expressions, moins stéréotypiques que *bu... zai*, qui expriment aussi l'idée de *ne... plus*, telles que *bu... le, yi bu*. Ces dernières, comme *bu... zai*, sont composées d'un terme de négation (*bu*) et d'un terme ayant le sens d'accompli (*le, yi*). On remarque par ailleurs que certaines tournures affirmatives en chinois donnent aussi le sens de *ne... plus*. Dans la présente contribution, d'une part, j'explique du point de vue linguistique pourquoi ces expressions et tournures sont en mesure de traduire *ne... plus* ; d'autre part, je discute la nuance entre ces différentes traductions. Enfin, une comparaison entre les termes de négation *bu, mei* et *wu* dans la structure *yi + terme de négation + le* est proposée.

【mots-clés】

négation, aspect, linguistique française, linguistique chinoise, traduction, Français Langue Étrangère

1. Introduction

Dans l'ouvrage de D. Seleskovitch & M. Lederer (1993) intitulé *Interpréter pour traduire*, les auteurs défendent l'idée selon laquelle la bonne traduction interprète le vouloir dire du locuteur et ne serait jamais une traduction de « transcodage » intégral. Partant de cette idée, je vais examiner la traduction de l'expression *ne... plus* en chinois.

En ouvrant un dictionnaire français-chinois ou une grammaire française comportant des explications en chinois, le premier sens — et parfois le seul — qu'on trouve pour l'expression française *ne... plus* est *bu zai* 不再. Or cette traduction « stéréotypée » ne peut s'appliquer qu'à des cas extrêmement limités. Par ailleurs, je constate que les apprenants qui ont pris le soin de noter cette traduction d'un dictionnaire français-chinois et qui connaissent uniquement cette équivalence éprouvent des difficultés à maîtriser l'emploi de l'expression. Cet article examinera différentes possibilités de traduire *ne... plus* en chinois et les nuances qui les distinguent, nuances relevant en fait très souvent de caractéristiques de la langue chinoise auxquelles la langue française est indifférente. À chaque type de traduction, j'essaierai de proposer une explication linguistique afin de mettre en évidence les nuances distinctives.

L'analyse de ce travail s'appuie essentiellement sur un corpus écrit dont la source est le roman *L'Étranger* d'A. Camus et ses deux versions chinoises traduites par Y. Mo (1982) et par H.-A. Guo (1994). En cas de besoin, des exemples seront fabriqués pour soutenir l'analyse.

La présentation des divers traductions de *ne... plus* sera précédée par un très bref exposé sur les négations *bu* et *mei* en chinois, parce que ces deux éléments interviennent activement dans les différentes traductions de *ne... plus*.

2. Négations *bu* et *mei* en chinois

Les études grammaticales et linguistiques chinoises affirment¹ qu'il existe en principe² deux formes de la négation en chinois équivalentes à *ne... pas* : la première est *mei/mei you*³ ; la seconde est *bu*. *Mei* nie le prédicat introduit par le verbe *you* 有⁴ (*avoir*), avec le sens possessif, cf. (1), ou existentiel, cf. (2) ; *bu* nie le prédicat

¹ Y.-Z. Shi (1992 : 30-34), Y.-H. Liu et al. (1996), M.-Cl. Paris (2003) et entre autres.

² Il existe en chinois d'autres termes exprimant aussi la négation, tels que *wu* 無, *fei* 非, *bie* 別, etc. J'examinerai plus loin dans ce travail certains emplois de *wu*.

³ *Mei* et *mei you* sont deux variantes.

⁴ Dans ce cas, pour éviter la répétition de *you*, la variante *mei you* — comportant elle-même le morphème *you* — laisse la place à *mei*.

introduit par le verbe *shi* 是 (*être*), cf. (3), ou un prédicat adjectival⁵, cf. (4) :

- (1) 他沒有錢。 *Il n'a pas d'argent.*
 ta – mei – you – qian
 lui – mei (ne pas) – avoir – argent
- (2) 桌上沒有錢。 *Il n'y a pas d'argent sur la table.*
 zhuo – shang – mei – you – qian
 table – sur – mei (ne pas) – avoir – argent
- (3) 他不是老劉。 *Ce n'est pas Lao Liu.*
 ta – bu – shi – Lao Liu
 lui – bu (ne pas) – être – Lao Liu
- (4) 他不高興。 *Il n'est pas content.*
 ta – bu – gao xing
 lui – bu (ne pas) – content

En présence d'un prédicat introduit par un autre verbe que *you* ou *shi*, le choix entre *mei/mei you* et *bu* dépend de l'aspect⁶ : en niant, *mei/mei you* marque l'inaccomplissement du procès, cf. (5), tandis que *bu*, dénotant le refus de l'action exprimée par le verbe, indique l'absence du procès, cf. (6) :

- (5) 他沒/沒有吃晚飯。 *Il n'a pas dîné.*
 ta – mei/mei you – chi – wan fan
 lui – mei/mei you (ne pas) – manger – dîner
- (6) 他不吃晚飯。 *Il ne mange pas le soir.*
 ta – bu – chi – wan fan
 lui – bu (ne pas) – manger – dîner

3. Traductions de *ne ... plus*

Une phrase comme *Pierre n'est plus malade* donne à la fois deux informations : (i) l'état de santé actuel du sujet *Pierre* (X), c'est-à-dire *ne pas être malade* (P') et (ii)

⁵ Notons qu'à la différence du prédicat adjectival en français, le prédicat adjectival en chinois ne nécessite pas toujours le verbe *être*. La présence de *être* dépend de la structure de la phrase. (4) est en opposition avec la phrase suivante :

這張桌子是紅色的。 *Cette table est rouge.*

zhe – zhang – zhuo zi – shi – hong – se – de

cette – classificateur – table – être – rouge – couleur – particule adjectivale

⁶ Cf. A. Rygaloff (1973 : 111-112) et M.-Cl. Paris (2003 : 53-54).

son état de santé antérieur, *i.e.* le contraire de P' : *être malade* (P). Plus précisément, *ne... plus P* exprime le changement de X-P à X-P'.

Ce changement de relation entre le sujet (X) et le procès (P → P') peut, selon le corpus établi pour ce travail, être traduit en chinois de deux manières.

- La première, par la négation, à savoir à l'aide des morphèmes *bu* ou *mei/mei you* en association avec un autre terme :
 - soit le mot *zai* 再 (ce seront les tournures *bu zai* 不再 et *mei zai* 沒再),
 - soit le mot *le* 了 (ce seront les tournures *bu... le* 不... 了 et *mei... le* 沒... 了)
 - ou encore *yi jing* 已經 (ce seront les tournures *yi ying bu* 已經不 et *yi ying mei* 已經沒).
- La seconde, par une phrase affirmative qui exprime l'état issu de P, c'est-à-dire l'état correspondant à P'.

3.1. Phrases négatives

3.1.1. *Ne... plus* traduit par *bu zai* ou par *mei zai*

A. Rygaloff (1973 : 117-118) note que l'adverbe *zai* « correspond à 'encore' au sens de 'de plus' pour l'affirmation, et de 'plus' pour le négatif ». Il est vrai que la traduction classique *bu zai* 不再 que les ouvrages de lexicographie et de grammaire donnent à *ne... plus* équivaut à merveille, dans certains cas, à l'expression en question, comme en témoignent les exemples (7) et (8) ci-dessous. Dans (7), *bu* s'associe à *zai* et ces deux éléments sont séparés par le verbe modal *xiang* 想 (vouloir; avoir envie de) :

- (7) *J'aurais voulu ne plus l'entendre. (Pourtant je n'osais pas le lui dire.)* (A. Camus, *L'Étranger*, 1^e partie, I)
 我不想再聽到她哭泣, (但我不敢對她說)。(Traduction de Y. Mo)⁷
 wo – bu – xiang – zai – ting – dao – ta – ku qi (...)
 moi – bu (ne pas) – vouloir – zai – entendre – suffixe verbal
 aspectuel – elle – pleurer (...)

- (8) *Il semblait que le juge ne s'intéressât plus à moi et qu'il eût classé mon cas en quelque sorte. Il ne m'a plus parlé de Dieu et je ne l'ai jamais revu dans l'excitation de ce premier jour. (L'Étranger, 2^e partie, I)*

⁷ 我真希望她別再哭了, (可我不敢對她說)。(Traduction de H.-A. Guo)

wo – zhen – xi wang – ta – bei – zai – ku – le

moi – vraiment – espérer – elle – bei (ne pas) – zai – pleurer – particule aspectuelle

Je reviendrai plus loin (3.1.2.1.) sur cette particule *le* en fin de séquence, en examinant la traduction de H.-A. Guo.

推事似乎不再對我感興趣，他把我的案件歸為某一類。他不再對我提及上帝，我也沒看過他像第一次那樣激動 [...]。(Traduction de Y. Mo)

tui shi – si hu – bu – zai – dui – wo – gan – xing qu, ta – ba – wo – de – an jian – gui wei – mou yi – lei. ta – bu – zai – dui – wo – ti ji – shang di, wo – ye – mei – kan – guo – ta – xiang – di yi ci – na yang – ji dong

juge – sembler – bu (ne pas) – zai – marqueur introduisant un complément d’objet – moi – sentir – intéresser, lui – marqueur de patient – moi – part. nom.⁸ – dossier – classer – certaine – classe. ta – bu (ne pas) – zai – marqueur introduisant un complément d’objet – moi – parler de – Dieu, moi – aussi – mei (ne pas) – voir – suffixe verbal marquant l’accompli d’expérience – lui – comme – la première fois – si – exité

Cependant, il n’est pas inutile de mentionner que *ne... plus* peut aussi être traduit comme *mei zai* :

- (9) Depuis son départ à l’étranger, nous n’avons plus de ses nouvelles.
自從他出國後，我們就沒再有他的消息。

zi cong – ta – chu guo – hou, wo men – jiu – mei – zai – you – ta – de – xiao si

depuis – lui – quitter pays – après, nous – alors – mei (ne pas) – zai – avoir – lui – part. nom. – nouvelles

(9) suppose qu’il y a eu un changement de relation de X-P (*nous – avoir de ses nouvelles*) à X-P’ (*nous – ne pas avoir de ses nouvelles*). *Mei* fonctionne ici comme une simple négation. Son usage est étroitement lié au verbe *you*. L’ensemble de la séquence *mei – zai – you – ta – de – xiao si* signifie que l’état actuel est le contraire de *you – ta – de – xiao si*.

3.1.2. *Ne... plus* traduit par *bu (zai)*... *le* ou par *mei (zai)*... *le*

La longue série d’exemples étudiés dans les trois sections qui suivent (3.1.2.-3.1.4.) va montrer que la traduction de *ne... plus* par *bu zai*, ou par *mei zai*, n’est pas toujours très heureuse. Pour commencer, considérons l’exemple (10) relevé

⁸ Particule nominale.

dans un livre de grammaire⁹ destiné aux apprenants sinophones :

(10) *Je ne regarde plus la télévision.*

?? 我不再看電視。

wo – bu – zai – kan – dian shi

moi – bu (ne pas) – zai – regarder – télévision

Isolée de tout contexte, la phrase chinoise en (10) ne paraît pas très naturelle, d'où le signe ?? qui la précède. Pour la rendre plus acceptable, quelques modifications seront proposées : (11) et (12) présentent deux types de modifications possibles, correspondant à des situations différentes.

(11) 考上研究所後，晚上我就不再看電視了。

Après être entré en programme de maîtrise, je ne regarde plus la télévision le soir.

kau shang – yan jiu suo – yi hou, wan shang – wo – jiu – bu – zai – kan – dian shi – le

entrer – programme de maîtrise – après, soir – moi – alors – bu (ne pas) – zai – regarder – télévision – part. asp.¹⁰

(12) 你老是轉臺，我不看了！

Tu changes tout le temps de chaîne, je ne regarde plus !

ni – lao shi – zhuan tai, wo – bu – kan – le

toi – toujours – changer de chaîne, moi – bu (ne pas) – regarder – part. asp.

Dans (11), la séquence *kau shang – yan jiu suo – yi hou*, en référence au contexte de la proposition principale, détermine le moment à partir duquel le passage de X-P (*moi – regarder la télévision*) à X-P' (*moi – ne pas regarder la télévision*) a eu lieu. Dans la proposition principale, deux éléments ont été ajoutés pour stabiliser la phrase (10) : *jiu 就* précédé de la négation *bu* et *le 了* à la fin de la phrase.

Il est à remarquer qu'on peut supprimer *zai* dans (11) sans entraîner de changement de sens, comme aussi par exemple dans la phrase suivante :

(13) 考上研究所後，晚上我就不看電視了。

Après être entré en programme de maîtrise, je ne regarde plus la télévision le soir.

kau shang – yan jiu suo – yi hou, wan shang – wo – jiu – bu – kan –

⁹ 李瑞媛等 LI Rui-Yuan et al. (2002) *法文簡易文法與練習 Premiers pas en grammaire du français – explications et exercices*. 臺北：中央圖書出版社, p.43。

¹⁰ Particule aspectuelle.

dian shi – le

entrer – programme de maîtrise – après, soir – moi – alors – bu (ne pas) – regarder – télévision – part. asp.

Il s'ensuit que, dans une phrase dont la structure est analogue à celle de (11), ***zai n'est pas nécessaire pour exprimer l'idée de changement de situation contenue dans ne... plus***. En fait, ***bu... le suffit à rendre cette idée***. Comment se fait-il que *bu* en association avec *le* puisse exprimer le sens de *ne... plus* en français ?

Le est¹¹ une particule aspectuelle marquant l'accomplissement du procès sur lequel il porte. Le procès en question dans (11) est *regarder la télévision*. À une question comme : « 你晚上還看電視嗎 ? » (c'est-à-dire : *Le soir, tu regardes toujours la télévision ?*), si la réponse, en chinois, est positive, elle sera formée avec le mot *hai* (*encore*) : « 我還看。 » (moi – encore – regarder) (c'est-à-dire : *Oui, je la regarde toujours.*) Si c'est le contraire, la réponse doit recourir à *bu... le* (voir (11) ou (13)). Ayant la fonction d'exprimer le refus, *bu* a la potentialité de marquer la cessation d'un procès. La cessation du procès P (P : *regarder la télévision*) implique l'entrée dans l'état opposé à P, à savoir P' (P' : *ne pas regarder la télévision*). *Le*, marqueur d'accompli, associé à *bu* signifie donc que l'entrée en P' est vue comme l'accomplissement de P'¹². **Le fait que l'accomplissement de P' exprimé par *bu... le* est considéré par X comme validé au moment où X entre en P', *bu... le* peut donner le sens de changement de situation**¹³. C'est pourquoi *bu... le* est en mesure

¹¹ Le fonctionnement de *le* a fait l'objet de grands débats. Pour certains, il existe deux types de *le* :

- le suffixe verbal marquant l'aspect accompli du verbe (ex. : 下了一場雨。);
- la particule finale portant sur l'ensemble de la phrase et indiquant un changement de situation (ex. : 下雨了!).

Pour d'autres (cf. A. Rygaloff (1973) par exemple), il existe des liens entre ces « deux » *le*. Ils en avancent donc une explication unitaire.

¹² J'insiste sur le fait que l'accomplissement de P' exprimé par *bu... le* est validé à l'entrée en P'. C'est pourquoi si l'on introduit dans (13) le terme *yi* — (*dès que*) ou le terme *yi dan* — 一旦 (*une fois que*) — expressions indiquant le début d'un événement —, la phrase reste acceptable. Or ce n'est pas le cas si l'on insère l'expression *hen jiu yi hou* (*longtemps après*) 很久以後 — expression marquant un long temps après le début d'un événement :

- 我一考上研究所以後，晚上就不(再)看電視了。
 我一旦考上研究所以後，晚上就不會(再)看電視了。
 * 我考上研究所很久以後，晚上就不(再)看電視了。

¹³ Je rejoins ainsi la position d'A. Rygaloff (1973 : 109) : « *Les deux marques en question [le en fonction de suffixe verbal et en fonction de particule finale] jouent donc à des niveaux différents, et dans la valeur de la particule modale le considérée en elle-même, autrement que dans ses effets, il n'y a rien qui contredise la notion d'accompli.* » À ce propos, j'ajoute qu'il existe bel et bien des phrases comportant *le* en position finale qui n'impliquent pas de changement de situation. En revanche, le sens d'accompli y est indiscutablement présent :

你碗洗了嗎？洗了。 As-tu fait la vaisselle ? Oui, je l'ai faite.
 ni – wan – xi – le – ma ? xi – le
 toi – vaisselle – laver – part. asp. – part. interrogative ? laver – part. asp.

你功課做了嗎？做了。 As-tu fait tes devoirs ? Oui, je les ai terminés.
 ni – gong ke – zuo – le – ma ? zuo – le
 toi – devoirs – faire – part. asp. – part. interrogative ? faire – part. asp.

de traduire *ne... plus*.

En dehors de la particule *le*, le second élément ajouté dans (11) et (13) par rapport à (10) est *jiu* 就 (... *alors...*). Dans ce type de phrases, *jiu* semble introduire un résultat issu d'une situation donnée. D'après l'explication d'A. Rygaloff (1973 : 106) sur ce type d'emploi de *jiu*, la première proposition pose à la seconde une condition suffisante. Cet emploi de *jiu* mérite d'être approfondi. Cependant ce n'est pas ici le lieu de le développer. Je me contenterai donc de signaler que la présence de *jiu* est capitale dans (11) et (13). Sa suppression déstabilise l'acceptabilité de (11) et de (13). Les tournures envisagées en 3.2. éclaireront l'importance de *jiu* dans ce genre de phrases. On notera que (13a) paraît encore plus maladroit que (11a) :

(11a) ? 考上研究所後，晚上我不再看電視了。

kau shang – yan jiu suo – yi hou, wan shang – wo – bu – zai – kan – dian shi – le

entrer – programme de maîtrise – après, soir – moi – bu (ne pas) – zai – regarder – télévision – part. asp.

(13a) ?? 考上研究所後，晚上我不看電視了。

kau shang – yan jiu suo – yi hou, wan shang – wo – bu – kan – dian shi – le

entrer – programme de maîtrise – après, soir – moi – bu (ne pas) – regarder – télévision – part. asp.

L'analyse précédente permet d'expliquer pourquoi certains passages dans le corpus considéré nécessiteraient une amélioration. Par exemple :

(14) (Nous avons tous pris du café, servi par le concierge.) Ensuite, je ne sais plus. (*L'Étranger*, 1^o partie, I)

?? (我們都喝了門房供應的咖啡。) 以後，我什麼也不知道。

(Traduction de Y. Mo)

yi hou, wo – she me – ye – bu – zhi dau

après, moi – quoi – aussi – bu (ne pas) – savoir

La traduction de Y. Mo n'empêche certes pas la compréhension du texte originel de Camus en raison de la présence de la locution adverbiale *yi hou* qui indique ici le moment où le changement de situation a eu lieu. Cependant aucun Chinois natif n'énoncerait ce genre de phrase. L'ajout de *le* en fin de phrase s'impose pour rendre beaucoup plus naturelle la phrase chinoise en (14) dont la version originelle en français exprime l'idée de changement de situation :

(14a) (我們都喝了門房供應的咖啡。) 以後，我什麼也不知道了。

yi hou, wo – she me – ye – bu – zhi dau – le
 après, moi – quoi – aussi – bu (ne pas) – savoir – part. asp.

Comparons (14) avec la traduction de H.-A. Guo présentée en (14b), celle-ci paraît meilleure. D'une part, elle met en position frontale l'expression *hou lai – de – shi* qui a une double fonction : (i) celle de jouer le rôle du complément de *savoir* (ii) celle de désigner le moment à partir duquel un changement de situation a eu lieu. D'autre part, à la différence de (14), elle recourt à la structure (*jiu*) *bu... le*.

(14b) (我們都喝了門房端來的咖啡。) 後來的事，我就知道了。
 hou lai – de – shi, wo – jiu – bu – zhi dau – le
 après – part. nom. – chose, moi – alors – bu (ne pas) – savoir – part. asp.

Deux points sont à souligner avant de terminer cette section. Tout d'abord, l'analyse des exemples (11) et (13) comportant la négation *bu* est valable pour des phrases contenant la négation *mei/mei you*, comme l'illustre l'énoncé suivant :

(15) *Depuis son départ à l'étranger, je n'ai plus de ses nouvelles.*
 自從他出國後，我就沒(再)有他的消息了。
 zi cong – ta – chu guo – hou, wo – jiu – mei – (zai) – you – ta – de –
 xiao xi – le
 depuis – lui – quitter pays – après, moi – alors – mei (ne pas) –
 (zai) – avoir – lui – part. nom. – nouvelle – part. asp.

Ensuite, il faut mentionner que les phrases (8) et (9) étudiées en 3.1.1. peuvent admettre aussi la particule *le* en fin de la séquence comportant *bu zai* ou *mei zai*. Cependant, cette addition entraînerait une nuance différente. Prenons par exemple le (8), l'ajout de *le* n'affecte pas l'acceptabilité de la phrase¹⁴. Avec la présence de *le*, le sujet parlant (*moi*) tient pour accomplis les procès (*ne pas s'intéresser à moi* et *ne pas me parler de Dieu*) issus d'un changement. Avec l'absence de *le*, la phrase décrit un changement de situation sans considérer la nouvelle situation comme accomplie. La différence entre la présence et l'absence de *le* constitue donc une nuance subtile de la langue chinoise, nuance qui est absente du texte originel français mais qui « transpire » du contexte dans le roman. Cette remarque vaut aussi pour (7). Personnellement je trouve que la version sans *le* (traduction de Y. Mo) décrit mieux l'attitude habituellement indécise et hésitante du personnage principal du roman. La

¹⁴ Dans ce cas, il serait préférable d'ajouter *ye* 也 devant le deuxième *bu zai* et remplacer le *ye* dans la dernière proposition par *zai* : 推事似乎不再對我感興趣了，他把我的案件歸為某一類。他也不再對我提及上帝了，我再沒看過他像第一次那樣激動 [...]。

version de H.-A. Gua (cf. note 13) lui confère, à mon sens, une personnalité plus volontaire et décidée.

3.1.3. *Ne... plus* traduit par *bu... le* !

Revenons à l'exemple (12). L'explication précédente concernant *bu... le* à travers l'analyse de (11) et (13) peut nous aider à voir le mécanisme en jeu dans (12). À la différence de (11), (12) possède une valeur performative. En ce sens, l'énonciation même de *wo – bu – kan – le* actualise le procès exprimé dans l'énoncé. Plus précisément, en déclarant *wo – bu – kan – le*, le locuteur actualise l'accomplissement du procès P'. La déclaration implique donc que le sujet parlant (*wo*) sort de la situation P, d'où l'emploi possible de *bu... le*. En ce qui concerne l'absence obligatoire de *jiu* dans *wo – bu – kan – le*, elle est étroitement liée à la valeur performative de la séquence en question. Car un énoncé performatif en tant que tel non seulement n'est pas conditionné par la présence d'une autre proposition, mais de plus il a toute son autonomie d'énonciation. D'où l'impossibilité d'y insérer le mot *jiu* qui, en revanche, impose une relation « condition – résultat » entre les deux propositions qu'il relie. La preuve de l'autonomie d'énonciation d'une phrase performative est que la suppression de *ni – lau shi – zhuan tai* (c'est-à-dire : *Tu changes tout le temps de chaîne*) dans (12) ne change en rien la recevabilité de l'énoncé :

- (12a) 我不看了! *Je ne regarde plus.*
 wo – bu – kan – le
 moi – bu (ne pas) – regarder – part. asp.

De plus, (12a) peut se produire dans un contexte identique à (12) sans créer d'ambiguïté de compréhension.

Pour ce qui concerne l'emploi de *zai*, un énoncé performatif en *bu... le* ! acceptera difficilement l'insertion de *zai*, comme le montrent les exemples en (b) ci-dessous :

- (12b) ?? 我不再看了!
 wo – bu – zai – kan – le
 moi – bu (ne pas) – zai – regarder – part. asp.

- (16a) 我不跟你玩了! *Je ne joue plus avec toi!*
 wo – bu – gen – ni – wan – le
 moi – bu (ne pas) – avec – toi – jouer – part. asp.

- (16b) ?? 我不再跟你玩了!

wo – bu – zai – gen – ni – wan – le
 moi – bu (ne pas) – zai – avec – toi – jouer – part. asp.

(17a) 我不吃了！ Je ne mange plus!

wo – bu – chi – le
 wo – bu (ne pas) – manger – part. asp.

(17b) ?? 我不再吃了！

wo – bu – zai – chi – le
 wo – bu (ne pas) – zai – manger – part. asp.

Résumé : Deux types de phrases chinoises comportant l'idée de *ne... plus* ont été examinées respectivement dans 3.1.2. et 3.1.3. Les exemples étudiés au sein de la section 3.1.2. montrent que la présence de *zai* est facultative pour traduire *ne... plus*. Les phrases traitées dans la section 3.1.3. sont des performatives, elles refusent catégoriquement l'insertion de *zai*. Le résultat du travail de ces deux sections confirme l'hypothèse selon laquelle *bu... le* suffit à exprimer le sens de *ne... plus*.

3.1.4. *Ne... plus* traduit par *yi b* ou par *yi mei*

Venons enfin au dernier type de traduction de phrases négatives. Il s'agit de la combinaison d'un terme de négation avec *yi/yi jing*¹⁵ 已/已經 (*déjà*), une expression qui marque l'accompli. La traduction de H.-A. Guo¹⁶ correspondant à la phrase

J'ai été assailli des souvenirs d'une vie qui ne m'appartenait plus, mais où j'avais trouvé les plus pauvres et les plus tenaces de mes joies. (L'Étranger, 2^e partie, IV)

m'a donné l'idée de faire la proposition suivante :

(18) 我一生中種種的回憶湧上腦海，糾纏著我，過去那樣的生活雖已
 不屬於我，但我卻在其中找到最可憐最難忘的快樂。

wo – yi sheng – zhong – zhong zhong – de – hui yi – yong shang –
 nao hai, jiu chan – zhe – wo, guo qu – na yang – de – sheng huo –
 sui – yi – bu – shu yu – wo, dan – wo – que – zai – qi zhong –
 zhao – dao – zui – ke lian – zui – nan wang – de – kuai le
 moi – toute la vie – dans – toute sorte – part. nom. – souvenir –

¹⁵ Yi et yi ying sont deux variantes.

¹⁶ 對於某種生活的種種回憶突然湧上我的腦海，這種生活雖已不屬於我，但我曾經在那裡發現了我最可憐最深刻難忘的快樂。

assaillir – tête, saisir – part. asp. – moi, passé – comme celle-là –
part. nom. – vie – bien que – déjà – bu (ne pas) – appartenir – moi,
mais – moi – pourtant – être – parmi laquelle – chercher – part.
asp. – le plus – pauvre – le plus – inoubliable – part. nom. – joie

Dans (18), on trouve *bu* précédé de *yi* (*déjà*). Rappelons que *bu* en tant que tel ne possède pas de valeur aspectuelle. Cependant, il lui est possible de se combiner avec *yi/yi jing*. Cette combinaison suppose l'existence de l'ancienne relation X-P (*過去那樣的生活 – 屬於我*) qui a laissé place à la nouvelle relation X-P' (*過去那樣的生活 – 不屬於我*). *Yi bu* signifie donc que la relation X-P est terminée au profit de la relation X-P', d'où sa possibilité d'interpréter *ne... plus*.

Le corpus considéré contient encore deux autres phrases (19) et (23) (ci-après) dont la structure correspond à *yi/yi ying* + terme de négation (*mei* 沒 en (19), *wu* 無 en (23)), mais avec, dans les deux cas, l'ajout de *le* en fin de phrase, c'est-à-dire à *yi/yi ying* + terme de négation + *le*. Ces deux phrases m'amènent à examiner systématiquement l'usage de *yi/yi jing* dans une phrase négative. Je soutiendrai qu'en cas de présence simultanée de *le* et de *yi/yi ying*, ce dernier est la redondance du premier, et non l'inverse. Ce qui m'amène à distinguer la structure terme de négation + *le* (traitée précédemment en 3.1.2.) – qui est susceptible de recevoir *yi ying* (lorsque le sens de l'ensemble de la phrase n'est pas incompatible avec le sens de ce dernier) – de celle de *yi bu* (traitée dans la présente section). Etant donné que *wu* a des comportements différents de ceux de *bu* et *mei* ((19)-(22)), j'analyserai dans une première étape *bu* et *mei* et dans une deuxième étape *wu* (23).

Analyse de *bu* et *mei*

On étudiera les quatre cas de figure ci-dessous :

- *mei* + *you* (*i.e.* (20))
- *mei* + autre verbe que *you* et que *shi* (*i.e.* (19))
- *bu* + *shi* (*i.e.* (21))
- *bu* + autre verbe que *shi* et que *you* (*i.e.* (22))

(19) (*Pour la première fois depuis longtemps, j'ai pensé à Marie.*) Il y avait de longs jours qu'elle [Marie] ne m'écrivait plus. (*L'Étranger*, 2^e partie, V)

她已經有很長的日子沒來信了。(Traduction de Y. Mo)

ta – yi jing – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin – le
elle – déjà – il y a – très – long – part. nom. – jour – mei (ne pas) –
venir – lettre – part. asp

Dans cet exemple, la phrase en chinois est construite à l'aide du morphème *mei*. Avec ou sans *yi ying*, le lecteur comprend que Marie lui avait écrit mais qu'elle ne lui écrivait plus depuis un bon moment. *Ne pas lui écrire* (P') est donc une action réalisée par Marie depuis un certain temps par rapport au moment de l'énonciation, d'où la possibilité d'employer *mei* qui effectue la négation de l'accompli. Le sens de *yi ying* est compatible avec le reste de la phrase.

Les énoncés (19a) et (19b) ci-dessous représentent le résultat de différentes opérations de suppression à partir de la phrase d'origine (19), notée ici (19c) pour faciliter la comparaison. Les phrases en (20), analogues à celles en (19), sont fabriquées pour l'exposé :

- (19) *Il y avait de longs jours qu'elle ne m'écrivait plus.*
- a. 她有很長的日子沒來信了。
 ta – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin – le
 elle – il y a – très – long – part. nom. – jour – mei (ne pas) – venir – lettre – part. asp.
- b. ? 她已經有很長的日子沒來信。
 ta – yi ying – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin
- c. 她已經有很長的日子沒來信了。
 ta – yi ying – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin – le
- (20) *Il n'y a plus de riz à la maison.*
- a. 家裡沒有米了。
 jia li – mei – you – mi – le
 à la maison – mei (ne pas) – il y a – riz – part. asp.
- b. ?? 家裡已經沒有米。
 jia li – yi ying – mei – you – mi
- c. 家裡已經沒有米了。
 jia li – yi ying – mei – you – mi – le

Syntaxiquement, *le* figure en fin des phrases (a) et (c) ; contrairement aux (a), les (c) comportent *yi ying* placé derrière les sujets (*ta*, *jia li*). Quant aux (b), ils contiennent seulement *yi ying* sans *le*. Il apparaît que, dans (19) comme dans (20), (a) et (c) peuvent se produire dans un environnement identique sans entraîner de

changement de sens. Il s'ensuit que *yi ying* est une redondance de *le*. Il renforce l'accomplissement du procès. Si on supprime *le* et garde *yi ying* — comme en (b) —, les phrases sont moins naturelles. Il semble qu'elles nécessitent une suite pour devenir plus stables, tandis que les (a) et (c) se passent d'une seconde proposition explicative :

(19) b-1. *Il y avait de longs jours qu'elle ne m'écrivait plus, je ne garde plus d'espoir pour notre relation.*

她已經有很長的日子沒來信，我已對我們的交往不抱希望。

ta – yi ying – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin, wo – yi – dui – wo men de – jiao wang – bu – bao – xi wang

elle – déjà – avoir – très – long – part. nominale – jour – mei (ne pas) – venir – lettre, moi – déjà – vis-à-vis – notre – relation – bu (ne pas) – garder – espoir

(20) b-1. *Il n'y a plus de riz à la maison, on n'a qu'à faire cuire des nouilles.*

家裡已經沒有米，只好下麵吃了。

jia li – yi ying – mei – you – mi, zhi – hao – xia – mian – chi – le

à la maison – déjà – mei (ne pas) – avoir – grains de riz, seulement – bon – descendre (cuire) – nouilles – manger – part. asp.

L'analyse de (19) et de (20) vaut pour (21) et (22) qui contiennent la négation *bu* :

(21) *Heureusement, il n'est plus mon mari.*

a. 還好他不是我先生了。

hai hao – ta – bu – shi – wo – xian sheng – le

heureusement – lui – bu (ne pas) – être – mon – mari – part. asp.

b. ? 還好他已經不是我先生。

hai hao – ta – yi ying – bu – shi – wo – xian sheng

c. 還好他已經不是我先生了。

hai hao – ta – yi ying – bu – shi – wo – xian sheng – le

(22) A : *N'irais-tu pas en France au mois de septembre pour tes études ?*

你九月不是會去法國唸書？

B : *J'ai décidé de ne plus y aller.*

a. 我決定不去了。

wo – jue ding – bu – qu – le

moi – décider – bu (ne pas) – aller – part. asp.

b.?? 我已經決定不去。

wo – yi ying – jue ding – bu – qu
moi – déjà – décider – bu (ne pas) – aller

c. 我已經決定不去了。

wo – yi ying – jue ding – bu – qu – le
moi – déjà – décider – bu (ne pas) – aller – part. asp.

Voici deux moyens pour rendre (21b) et (22b) plus naturels :

(21) b-1. 還好他已經不是我先生...

Heureusement, il n'est plus mon mari...
hai hao – ta – yi ying – bu – shi – wo – xian sheng...
heureusement – lui – déjà – bu (ne pas) – être – mon – mari...

b-2. 還好他已經不是我先生，不然我就倒霉了。

Heureusement, il n'est plus mon mari, si non je serai malchanceuse
hai hao – ta – yi ying – bu – shi – wo – xian sheng, bu ran – wo –
jiu – dao mei – le
heureusement – lui – déjà – bu (ne pas) – être – mon – mari, si non –
wo – alors – malchanceuse – part. asp.

(22) b-1. 我已經決定不去...

J'ai décidé de ne plus y aller...
wo – yi ying – jue ding – bu – qu...
moi – déjà – décider – bu (ne pas) – aller...

b-2. 我已經決定不去，留在臺灣繼續深造。

J'ai décidé de ne plus y aller et de rester à Taïwan pour continuer mes études.
wo – yi ying – jue ding – bu – qu, liu – zai – Taïwan – ji xu – shen
zao
moi – déjà – décider – bu (ne pas) – aller, rester – être – Taïwan –
continuer – faire des études

Le (21 b-1), ainsi que (22 b-1), montre qu'il n'est pas impossible que la séquence s'arrête là, sans être suivie d'une seconde proposition. Mais dans ce cas, le locuteur fait entendre qu'il n'a pas fini sa phrase, d'où les points de suspension. En revanche, le locuteur des (b-2) explique le contenu de la première séquence à l'aide de la

seconde. Donc, la seconde proposition stabilise, complète la première. On peut également améliorer (19b) et (20b) par ces deux mêmes procédés :

(19) b-2. 她已經有很長的日子沒來信..

Il y avait de longs jours qu'elle ne m'écrivait plus...

ta – yi ying – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin ...
elle – déjà – avoir – très – long – part. nominale – jour – mei (ne pas) – venir – lettre

b-3. 她已經有很長的日子沒來信，不知她是否出事了。

Il y avait de longs jours qu'elle ne m'écrivait plus. Je me demande s'il ne lui est pas arrivé quelque chose.

ta – yi ying – you – hen – chang – de – ri zi – mei – lai – xin, bu – zhi – ta – shi fou – chu zhi – le
elle – déjà – avoir – très – long – part. nominale – jour – mei (ne pas) – venir – lettre, bu (ne pas) – savoir – si – lui arriver quelque chose – part. asp.

(20) b-2. 家裡已經沒有米...

Il n'y a plus de riz à la maison...

jia li – yi ying – mei – you – mi...
à la maison – déjà – mei (ne pas) – avoir – grains de riz

b-3. 家裡已經沒有米，你還不快去想想辦法！

Il n'y a plus de riz à la maison, va vite trouver une solution !

jia li – yi ying – mei – you – mi, ni – hai – bu – kuai – qu – xiang xiang – ban fa...
à la maison – déjà – mei (ne pas) – avoir – grains de riz, toi – encore – bu (ne pas) – vite – aller – réfléchir réfléchir – solution

L'analyse des (19)-(22) confirme d'une part que *yi bu* et (*yi*) *bu le* s'emploient dans des structures phrastiques différentes : (*yi*) *bu le* peut être utilisé dans une proposition indépendante ; or ce n'est pas le cas pour *yi bu*. D'autre part, *yi ying*, dans (19c)-(22c) renforce l'accomplissement du procès, sa suppression ne change pas le sens de la phrase.

Analyse de *wu*

Examinons à présent l'exemple comportant *wu* 無 « ne... pas » trouvé dans le corpus de l'étude :

- (23) [...] *je n'avais plus rien à dire à maman.* (*L'Étranger*, 2^e partie, III)
 我跟媽媽已經無話可說了。(Traduction de Mo)
 wo – gen – ma ma – yi jing – wu hua ke shuo – le
 moi – avec – maman – déjà – wu (ne pas) avoir mot à dire – part.
asp.

Considéré par les grammairiens chinois comme un terme classique de la langue chinoise, *wu* forme ici avec les mots *hua – ke – shuo* une locution qui veut dire « n'avoir rien à dire ». Notons qu'à la place de *wu*, on peut utiliser le terme *mei*, mais pas *bu* : *wo – gen – ma ma – yi jing – mei you – hua – ke – shuo – le* 我跟媽媽已經沒有話可說了. Les (23a) et (23b) présentent le résultat de différentes opérations de suppression à partir de la phrase d'origine (23), notée ici (23c) pour faciliter la comparaison :

- (23) *Je n'avais plus rien à dire à maman.*
 a. ? 我跟媽媽無話可說了。
 wo – gen – ma ma – wu hua ke shuo – le
 moi – avec – maman – wu (ne pas) avoir quelque chose à dire – part.
asp.
 b. 我跟媽媽已經無話可說。
 wo – gen – ma ma – yi jing – wu hua ke shuo
 moi – avec – maman – déjà – wu (ne pas) avoir quelque chose à dire
 c. 我跟媽媽已經無話可說了。
 wo – gen – ma ma – yi jing – wu hua ke shuo – le
 moi – avec – maman – déjà – wu (ne pas) avoir quelque chose à dire – part. asp.

Dans le même sens, les phrases en (24)-(26), analogues au (23), sont fabriquées pour la démonstration :

- (24) *Avec sa façon de diriger, je ne sais plus comment réagir.*
 a.* 他這種領導方式，我無所適從了。
 ta – zhe – zhong – ling dao – fang shi, – wo – wu suo shi cong – le
 lui – ce – genre – diriger – façon, moi – wu (ne pas) savoir quoi faire – part. asp.
 b. 他這種領導方式，我已無所適從。
 ta – zhe – zhong – ling dao – fang shi, – wo – yi – wu suo shi cong

lui – ce – genre – diriger – façon, moi – déjà – wu (ne pas) savoir
quoi faire

- c. 他這種領導方式，我已無所適從了。
ta – zhe – zhong – ling dao – fang shi, – wo – yi – wu suo shi cong –
le
lui – ce – genre – diriger – façon, moi – déjà – wu (ne pas) savoir
quoi faire – part. asp.

La différence de recevabilité entre les (a) et les (c) montre que la présence de *yi* est capitale pour que les phrases soient acceptables – une différence avec les phrases comportant *bu* et *mei*. En revanche, la recevabilité des phrases comportant *wu* est indifférente à la présence de *le*, les (b) et les (c) sont tous acceptables – ce qui constitue une deuxième différence avec les phrases comportant *bu* et *mei*. Voici d’autres phrases, construites à l’aide d’une locution contenant le terme *wu*, qui présentent les mêmes comportements que (23) et (24) :

(25) *Qu’il soit d’accord ou pas, ce n’est plus important.*

- a.?? 他答應與否，無關緊要了。
ta – da ying – yu fou, wu guan jin yao – le
lui – d’accord – ou non, wu (ne pas) avoir d’importance – part. asp.
- b. 他答應與否，已無關緊要。
ta – da ying – yu fou, yi – wu guan jin yao
lui – d’accord – ou non, déjà – wu (ne pas) avoir d’importance
- c. 他答應與否，已無關緊要了。
ta – da ying – yu fou, yi – wu guan jin yao – le
lui – d’accord – ou non, déjà – wu (ne pas) avoir d’importance – part.
asp.

(26) *Face à un idéologue aussi têtu, je ne sais plus quoi faire.*

- a.?? 對他這種頑固的死硬派，我無計可施了。
dui – ta – zhe – zhong – wan gu – de – si ying pai, wo – wu ji ke
shi – le
vis-à-vis – lui – ce – genre – têtu – part. nom. – radicaliste, wo wu
(ne pas) avoir de tactique – part. asp.
- b. 對他這種頑固的死硬派，我已無計可施。
dui – ta – zhe – zhong – wan gu – de – si ying pai, wo – yi ji ke shi
le

dui – ta – zhe – zhong – wan gu – de – si ying pai, wo – yi – wu ji ke shi

vis-à-vis – lui – ce – genre – tête – part. nominale – radicaliste, wo – déjà – wu (ne pas) avoir de tactique

- c. 對他這種頑固的死硬派，我已無計可施了。

dui – ta – zhe – zhong – wan gu – de – si ying pai, wo – yi – wu ji ke shi – le

vis-à-vis – lui – ce – genre – tête – part. nom. – radicaliste, wo – déjà – wu (ne pas) avoir de tactique – part. asp.

- (27) (以前我是個名副其實得老饕，現在再看到這些山珍海味，)
(*Auparavant j'étais un véritable gourmand, maintenant quand les plats succulents se présentent devant moi,*)
ils ne me disent plus rien.

- a.??/*我無動於衷了。

wo – wu dong yu zhong – le

moi – wu (ne pas) me dire – part. asp.

- b. 我已無動於衷。

wo – yi – wu dong yu zhong

moi – déjà – wu (ne pas) me dire

- c. 我已無動於衷了。

wo – yi – wu dong yu zhong – le

moi – déjà – wu (ne pas) me dire – part. asp.

Ici, j'ai confronté seulement *wu* avec *bu* et avec *mei* dans des phrases exprimant l'idée de *ne... plus*. Cette comparaison montre qu'il faut être prudent et ne pas considérer *wu* comme la simple correspondant classique des négations *bu* ou *mei*. *Wu* mérite donc une analyse plus approfondie qui dépasse le cadre de cette étude.

3.2. Phrases non négatives

Les différentes façons de traduire *ne... plus* examinées dans la section précédente (3.1.) recourent unanimement à un terme de négation en chinois, tels que *bu*, *mei* ou bien *wu*. Toutes ces phrases sont donc de forme négative. Dans cette dernière partie, je vais examiner des phrases qui ont eu recours à des formes positives pour traduire *ne...*

plus. Il en existe au moins deux types.

3.2.1. Ne... plus traduit par *V wan le* ou par *V guang le*

Il s'agit tout d'abord des constructions *V wan le* et *V guang le* dans lesquelles *wan* et *guang* ont respectivement le sens de « finir » et de « vider ». Ce sont des syntagmes verbaux, correspondant à la structure V + N (comme *chi – dan gao* 吃蛋糕 (*manger du gâteau*), *chou – yan* 抽菸 (*fumer des cigarettes*) ou encore *xia yu* 下雨 (*pleuvoir*)), qui sont en mesure de recevoir les deux constructions dans lesquelles le N est antéposé au V (*yan – chou – wan/guang – le* 菸抽完/光了, *yu – xia – wan – le* 雨下完了). Mais la présence de N n'est pas obligatoire lorsque l'énoncé est une réponse à une question qui le comporte déjà. Le (28), un exemple fabriqué, illustre le deuxième cas de figure tandis que le (29), un exemple du corpus, représente le premier cas de figure :

(28) A : *Y a-t-il encore du gâteau ?*

B : *Non, il n'y en a plus.*

A : 還有蛋糕嗎？

hai – you – dan gao – ma

encore – avoir – gâteau – part. interrogative

B : 沒有了，(蛋糕) 都吃完/光了。

mei – you – le, (dan gao) – dou – chi – wan/guang – le

mei (ne pas) – avoir – part. asp., (gâteau) – tout – manger – finir/vider – part. asp.

(29) (*Je me suis fait cuire des oeufs et je les ai mangés à même le plat, sans pain parce que je n'en avais plus (et que je ne voulais pas descendre pour en chercher). (L'Étranger, 1^e partie, II)*

(我弄了幾個蛋，就在煎盤上吃了，) 沒有麵包，因為麵包吃完了，(而我又下樓去買。)(Traduction de Mo)

mei – you – mian bao, yin wei – mian bao – chi – wan – le

mei (ne pas) – avoir – pain, parce que – pain – manger – finir – part. asp.

La combinaison de *wan* ou de *guang* à un verbe forment des unités verbales à valeur résultative¹⁷. A. Rygaloff précise que la notion d'accompli est inhérente à ces termes résultatifs. L'argument qu'il donne est qu'ils s'emploient habituellement avec la particule *le* pour l'affirmatif (*chi – wan – le*) et avec *mei* pour le négatif (*mei – chi –*

¹⁷ Cf. RYGALOFF A. (1973) et HUANG M.-L. (2005).

wan). J'ajouterai que dans le cas où ils traduisent *ne... plus*, la présence de *le* est nécessaire pour que la phrase soit acceptable.

Comment les tournures positives *V wan le* et *V guang le* peuvent-elles en venir à interpréter *ne... plus*? *Wan le* et *guang le* sont des syntagmes verbaux à valeur résultative. Se caractérisant comme des verbes qui « *impliquent un état présent résultant d'une action passée* »¹⁸, les résultatifs ont une grande affinité avec la signification de *ne... plus*, puisqu'ils impliquent « un état issu d'une action », idée compatible avec la notion de « changement de situation » incluse dans *ne... plus*.

La compabilité des résultatifs avec le sens de *ne... plus* explique davantage pourquoi la présence de *jiu*, qui a comme fonction d'introduire un résultat à la suite d'une situation, est capitale dans un grand nombre de phrases étudiée en 3.1.2.

3.2.2. Ne... plus traduit par *Q le*

Enfin, je voudrais indiquer très rapidement quelques cas où *ne... plus P* (répétons qu'il exprime le changement de X-P à X-P') se traduit par la combinaison de la particule *le* avec un terme, noté Q, qui est en relation contraire avec P. Par exemple, si P réfère à *sheng bing* 生病 (*être malade*), Q sera *kang fu* 康復 (*guérir*). Au lieu de dire *ta – bu – sheng bing – le* 他不生病了 (*Il n'est plus malade*), on peut dire *ta – kang fu – le* 他康復了 (*Il est guéri*). En fait, cette façon d'exprimer *ne... plus P* correspond au même mécanisme que *V wan le* et *V guang le*. En effet tous les termes recouverts par Q dénotent en soi une valeur accomplie et résultative. Notons que la présence de la particule *le*, dans le cas de *V wan le* comme dans le cas de *Q le*, est obligatoire pour interpréter *ne... plus*. Sans elle, les phrases seraient inacceptables.

Ainsi, pour interpréter des phrases comme *Le café n'est plus chaud* ou *Il ne pleut plus*, le traducteur peut, en fonction du contexte ou pour une raison stylistique, choisir la forme négative (P') ou la forme positive (Q), deux solutions proposées respectivement dans (a) et (b) ci-dessous :

- (29) a. 咖啡不熱了。
ka fei – bu – re – le
café – bu (ne pas) – chaud – part. asp.

- b. 咖啡涼了。
ka fei – liang – le
café – froid – part. asp.

- (30) a. 不下雨了。

¹⁸ Dictionnaire de linguistique (1991 : 422).

bu – xia – yu – le

bu (ne pas) – descendre – pluie – part. asp.

b. 天晴了

tian – qing – le

ciel – s'éclaircir – part. asp.

4. Conclusion

Cette étude a démontré tout d'abord que pour traduire *ne... plus* par des phrases négatives, la langue chinoise fait systématiquement appel à un terme qui opère la négation (que ce soit *bu*, *mei* ou bien *wu*). La présence matérielle de ce terme de négation est obligatoire. Or, ce n'est pas le cas en français. D'une part, dans *ne... plus*, comme dans *ne... jamais*, *ne... personne* et dans *ne... rien*, la suppression de *ne* laisse intact le contenu du message. D'autre part, *ne* en français contemporain exprime-t-il encore pleinement la négation ?

Et enfin, pour traduire *ne... plus* en chinois, que ce soit par des phrases négatives ou non négatives, on recourt nécessairement à un terme d'accompli, tandis qu'en français, la notion d'accompli est impliquée dans l'idée de changement de situation exprimée par *plus*.

Bibliographie

- ALLETON Viviane (1983) *Les modalités en chinois contemporain — le possible et le certain, devoir et vouloir*. Thèse de doctorat, en trois tomes, Université de Paris VII.
- DUBOIS Jean et al. (1974) *Dictionnaire de linguistique* ; (1991) Paris : Larousse.
- HUANG Meng-Lan 黃孟蘭 (2005) *Les expressions temporelles et logiques en français et en chinois — étude contrastive et exploitation pédagogique*. Taïpei : 中央圖書出版社。
- LUI Yue-Hua et al. 劉月華，潘文娛，故韡 (1996) *Modern Chinese Grammar 實用現代漢語語法*. Taïpei : 師大書苑。
- MOUNIN Georges (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- PARIS Marie-Claude (2003) *Linguistique chinoise et linguistique générale*. Paris : L'Harmattan.
- RYGALOFF Alexis (1973) *Grammaire élémentaire du chinois*. Vendôme : PUF.
- SELESKOVITCH Danica & LEDERER Marianne (1993) *Interpréter pour traduire* ; 3^{ème} édition revue et corrigée. Paris : Didier Érudition.
- SHI Yi-Zhi 石毓智 (1992) *Symmetries and Asymmetries between Affirmation and Negation in Chinese 肯定和否定的對稱與不對稱*. Taïpei : Student Book Co., Ltd.

Sources du corpus

- CAMUS Albert (1971) *L'Étranger* ; (1983). Saint-Amand : Gallimard.
- MO Yu 莫渝 (1982) *異鄉人* ; (1993)。Taïpei : 志文出版社。
- GUO Hong-An 郭宏安 (1994) *局外人*。Taïpei : 林鬱文化是事業有限公司。

專刊致謝

感謝淡江大學外語學院院長宋美華與淡江外語論叢主編吳錫德，鼎力相助促成此一專刊順利出版。感謝蘇哲安老師籌劃並共同主持於 2006 年 6 月圓滿舉行之「翻譯與世/釋界的意義」研討會，邀請到重量級國際學者酒井直樹、Alexis Nouss 以及美、加、法、中、日等知名學者如北京大學王東亮、交通大學劉紀慧等教授共襄盛舉，共發表論文三十三篇。經編審委員會決議收錄其中十六篇，從理論、教學、實務等不同面向，呈現互異甚或對立矛盾的觀點，期使激撞出更豐富多元的思考成果。最後特別感謝淡江大學法文系助理趙俊凱協助編排事宜。

淡江大學法文系

蔡淑玲 謹識

Special thanks are due to both Mei-hwa Sung, Dean of the College of Foreign Languages, Tamkang University, and Hsi-teh Wu, editor of *Tamkang Studies of Foreign Languages and Literatures* for their enthusiastic support for the publication of this special issue. Jon Solomon, Departments of Future Studies and French, Tamkang University, planned and co-chaired the international conference, held in June, 2006, from which this volume was conceived. The conference, titled in English “Translation and the Sense of the Wor(l)d”, was graced by the attendance of internationally-renowned scholars Naoki Sakai and Alexis Nouss, and attracted some 33 papers from scholars in the United States, Canada, France, Japan and Taiwan. 16 of those papers have been selected by committee for inclusion in the present volume. The papers in this collection, covering all aspects of translation from theory and politics to pedagogy and practice and presenting a diversity of viewpoints often in contradiction with each other, will, it is hoped, stimulate a rich plurality of intellectual inquiry.

Stephanie Shu-ling Tsai

Department of French

Tamkang University