

L'exemple de Plaute

Yves Velan

Volume 29, numéro 3, septembre 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/004559ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/004559ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)

1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Velan, Y. (1984). L'exemple de Plaute. *Meta*, 29(3), 247–252.
<https://doi.org/10.7202/004559ar>

L'EXEMPLE DE PLAUTE*

YVES VELAN

La traduction littéraire est un canton de la Traduction, dont la théorie est provisoirement faite. Cela n'empêcherait pas qu'on parle de la traduction littéraire selon la science. Mais je ne suis qu'un praticien. Ou, si l'on veut, un écrivain. En d'autres termes l'homme d'une parole toute subjective.

Je le montre aussitôt avec le problème qui se pose *pour moi* ; à travers ce problème, et en disant « pour moi » : c'est d'entrée de jeu me donner la liberté du discours personnel en le privant de sa portée générale.

Ce problème donc (mais en est-ce un ?) est celui du *désir* de traduire ; j'ai beau savoir plusieurs petites choses sur le narcissisme, mon autonomie est un besoin ; dans ce cas, pourquoi vais-je me mettre sous la coupe d'autrui ? Du moins en apparence.

Le fait est que je n'ai cessé de traduire : de l'allemand, avec des poèmes de Hölderlin ; de l'italien, principalement ; du latin, à trois reprises. Mais il ne s'agit pas d'autobiographie, ce sont là de futurs exemples.

L'exemple au centre sera celui de Plaute, particulièrement de son *Pseudolus*. J'en ai tenté une version française par la conjonction de trois circonstances : un ancien désir, né pendant mes études de grec et de latin ; l'offre d'un metteur en scène (cette scène à l'horizon joue son rôle) ; et l'état psychique, voire physique où je me suis trouvé en un certain moment. On dira : c'est la trinité qui préside à toute œuvre ; voilà justement où je voudrais arriver.

Lors de mon dernier roman, je tâchais de parvenir à un langage nul ; j'ai si bien réussi que j'ai commencé de m'annuler moi-même ; plus je passais le papier de verre, plus je perdais la prise, il me fallait absolument du verbe à pétrir. Ce n'est pas un hasard, on le verra, si ce besoin a pris la forme d'une traduction, à nouveau et presque mécaniquement du *Pseudolus*, dont j'ai fait mention à un homme de théâtre (William Jacques), lequel a courtoisement insisté pour que je la réalise. Au terme de cette relation en chaîne, je me trouvais déjà sans résistance devant mon besoin, feuilletant déjà le texte de Plaute établi par Ernout.

Tout semblait me promettre le *plaisir*. Ce but n'a été atteint que plus tard. D'abord ce fut la consternation : non seulement les douze premières pages étaient d'une rare platitude mais un nom comme « Jupiter » ou un mot comme « tablette » tout bonnement enkystés, ridicules, *impassables*.

J'omets les diverses tentatives, techniques et déprimantes, pour sortir de mon aridité. Soudain, tout s'est cristallisé dans cette question, apparemment théorique, réellement théorique : qu'est-ce que traduire ? Par le fait, je ne me l'étais jamais demandé, j'avais toujours supposé le problème résolu. Mais, cette fois-ci, je me voyais obligé d'en faire le détour, et précisément parce que je visais la scène : le spectateur est plus impérieux que le lecteur ; il est sans patience puisque il est dépourvu du temps ; il veut que

* Colloque de Glendon, 1980.

toutes les conditions du passage soient immédiatement et pleinement remplies. Le préalable, c'était d'établir ces conditions.

Mais d'abord, pourquoi avais-je tellement attendu pour y réfléchir ?

En somme, toutes ces dernières années, je n'avais traduit que de l'italien, l'italien est ma seconde langue et je me trouvais en état de symbiose. Il s'agissait en plus de textes contemporains romanesques, d'une sensibilité « congéniale », bref, je me mouvais dans le naturel. Ainsi traduire n'était pour moi que la recherche d'un *équivalent*, le glissement d'une continuelle métonymie.

Alors, là aussi par le mot à mot du souvenir, je suis remonté jusqu'à mes premiers tâtonnements, Hölderlin, je sentis le déclic. Je me rappelai un poème particulièrement, sur lequel j'avais longtemps buté, tant que je n'eus pas trouvé un système dont je dirai seulement, à ce point, qu'il était autre ; tellement autre qu'Hölderlin était à peu près disparu. Mais, pour moi, pour moi seul, dans ce jadis, à travers cette altérité misérable, se profilait la hauteur du texte premier.

Il faut dire que je sais mal l'allemand. Voilà un faux obstacle d'où je suis arrivé au vrai : si proche que je me sente du romantisme allemand, par d'autres traits j'en suis fort éloigné ; et ceci encore, qui réapparaîtra : mon ignorance de l'Allemagne, de la réalité allemande, de l'époque allemande de Hölderlin. De là, je débouchai sur la vérité, une vérité simple : l'équivalence suppose sa situation. Entre l'Athènes de Philémon, plus ou moins romanisée, et moi, il y a des différences mal commensurables, qu'en moi l'« helléniste », le « latiniste » même avec des guillemets pouvait réduire mais pas l'écrivain, pour ne point parler des futurs spectateurs.

Cette vérité revêche avait un versant fertile : je ne devais pas procéder par glissements, approximations, esquiver l'altérité (voilà ce que marquait l'avertissement hölderlinien) mais au contraire la prendre pour principe, aux deux sens du mot : comme essence et comme commencement.

D'ailleurs, malgré le naturel, et bien qu'ouverte en permanence, y avait-il une œuvre qui ne se fût présentée à moi comme une totalité ? comme une entité autonome et radicalement autre ?

Le commencement et l'essence, c'était donc de transposer cette totalité totalement, dans une autre, contemporaine, mais pas n'importe laquelle, celle dont les éléments ensemble seraient actionnés par l'exacte *mimétique* (cela est fondamental) de la totalité originelle. Alors tout pouvait nous être rendu à Plaute et à moi, et d'abord le plaisir. Dès la réalité nouvelle, je ne serais plus englué dans l'équivalence, l'impossibilité de l'équivalence, mais porté par la correspondance ; du même coup se remettraient à murmurer ses dieux à lui, ses mœurs, ses présages, ses races, ses odeurs.

Cela, c'était l'idéal. Comment au moins l'approcher ?

D'abord y croire. Quand je lis une traduction du japonais, je pourrais, malgré les assurances de la science, me demander si j'ai affaire à un texte ou à un fantasme. Mais, d'autre part, le traducteur est moins qu'on ne pense un amphibie, par exemple un bilingue accompli, même s'il doit être aussi amphibie. Le traducteur, à mes yeux (du moins le traducteur littéraire) s'installe principiellement dans *sa* langue et respecte vraiment l'œuvre d'autrui lorsqu'il fait bien *son* « métier », au sens mallarméen. C'est même ainsi, si j'osais, qu'il fera preuve de la plus grande justesse. Lacan a finement analysé l'inexactitude, voire l'affaiblissement textuel que constitue le « volée » de Baudelaire par rapport au « *purloined* » de Poe. Mais cette « lettre », « volée » par Baudelaire, une fois réinscrite dans la totalité du texte, consacre l'art de Poe avec une évidence hors d'atteinte de la méticulosité.

Que signifiait « y croire », concrètement ? C'était choisir, inventer une totalité réellement réversible. Ou encore, étant donné ce que je viens de dire, c'était parier que le

contresens n'était pas dans la relation terme à terme (bien qu'il fallût aussi l'éviter) mais dans l'erreur du choix¹.

Une rumination a débuté que je ne peux pas raconter phase à phase. Je ne peux pas non plus raconter la pièce. Je dois sauter, à ceci : finalement, cette rumination s'est incarnée dans le lieu, ce lieu lié à une atmosphère. Où retrouver cette « touchante odeur de pourriture » dont parle Tchekov et qui s'applique si bien à Plaute ? (Et allègre aussi, dans son cas.) Dans quelle ville, ce mélange de canaillerie, d'amitié, de femmes à vendre, d'esquive du travail, de maîtres à poigne roulés par des esclaves astucieux ? Oui, il y en avait peut-être une, ai-je pensé, après maints tâtonnements : c'était Saïgon avant l'instauration de la vertu (au pire et au meilleur sens du terme).

Alors² le système s'est mis à fonctionner. Le système, c'est la totalité en action. Et elle s'accomplit par une lacunaire et vigilante *permutation* qui entraîne aussi bien les faits que les mots, avec des cas limites où elle est nulle : il y avait aussi des lénos, par exemple, à Saïgon et j'ai conservé le mot avec le fait. Mais l'identité (pour moi toujours) vaut moins que la correspondance, laquelle découle de la totalité. Je parlais de faits. Eh bien au chaos de tels quartiers antiques répondait le dédale de certains quartiers « asiatiques ». Mais nous sommes à mi-chemin entre l'équivalence et la correspondance. Je parlais de mots. Il est impossible de donner un équivalent à « Castorem » (juron). Ou, citant l'« oie », suis-je sûr qu'elle aura sa résonance mythique de jadis ? Cependant il existe aussi bien dans l'Indochine d'hier que dans l'Antiquité ce qu'on appelle la « superstition » : des puissances surnaturelles, des pratiques, des animaux fabuleux ou sacrés. Un « cormoran » frappera bien davantage. Pourquoi un cormoran ? Parce que le système commence par inscrire une case blanche puis la mention : « animal sacré, asiatique et évocateur ». Et comment savez-vous qu'il est sacré, dira-t-on encore, êtes-vous sinologue ? Je répondrai tout à l'heure, et ceci à ce point : la traduction terme à terme passe en fait par la totalité, elle doit même être *produite* par ce processus d'ensemble que j'ai nommé « totalité ».

J'en ai donné un exemple extrinsèque (Saïgon) mais elle peut être intrinsèque aussi bien.

Je partirai d'un fait minuscule (s'il y a du minuscule dans l'univers des signes).

Lors d'un passage de l'*Iliade*, la première d'une série d'injures qui s'abattent sur Paris est celle-ci : « Δυσπαρι » Le préfixe « δυσ » est péjoratif et ce mot, forgé par Homère, par ce qu'on appelle Homère, marque le caractère funeste, peut-être augmenté de dégoût. L'un des traducteurs a eu cette trouvaille ingénieuse, presque géniale : « Mauparis », comme dans « maudire » ou « Maupassant ». Elle continue à ne pas me convaincre. Mais elle m'aurait persuadé si elle avait été l'instant d'un langage réinventé d'un bout à l'autre (ce que j'appelle une totalité intrinsèque) comme André Pézart l'a fait souverainement pour la *Divina Commedia*.

Ce discours soulève au moins quatre objections.

La première est s'il s'agit toujours d'une traduction ou d'une adaption.

La deuxième objection est celle-ci : la Saïgon de naguère s'efface chaque jour de notre mémoire. Donc votre version de *Pseudolus* devient chaque jour moins jouable.

Cette objection a le tort d'être irréfutable. La mimétique porte en elle sa caducité. Réciproquement, cela suppose qu'elle est constamment renouvelable. Mais je suis arrêté aussitôt : ai-je le droit de dire « constamment » ? Est-ce qu'on n'atteint pas un stade où l'écart est tellement grand que toute communication devient impossible ? Ou au contraire y a-t-il un fond de communicabilité universel ? Ou, au contraire, même si ce fond

1. Disons, à ce propos, que l'axiome de la traduction littéraire est le suivant : il n'y a pas de signifié.
2. On saisit ce qui est laissé dans tout le texte : la rondeur orale.

existe, même si une mimétique le restitue, ne perd-on pas l'essentiel qui est dans la surface ? Je n'ai pas les moyens de trancher. Mais au moins repérons-nous une condition nécessaire, sur laquelle je vais revenir, et qui est la connaissance.

La troisième objection est en effet celle-ci : je parle d'une « mimétique » ; mais n'est-ce pas une équivalence de plus, fût-elle au principe ? N'est-ce pas, pour reprendre ma propre expression, un autre glissement dans la métonymie ?

Il ne me semble pas. Il me semble, en utilisant la définition de Lacan, via Jakobson, que j'ai substitué au « mot à mot » de la métonymie un « mot pour un autre », c'est-à-dire une manière de métaphore.

Réponse d'une concision un peu abrupte. C'est encore une fois parce que je voudrais la donner pratiquement.

Cette pantomime indochinoise constitue, disais-je, un système, dont tous les éléments fonctionnent les uns en rapport aux autres et à l'ensemble. Et par ailleurs il s'agit d'une traduction, je n'ai pas le droit de dire n'importe quoi, je dois au contraire au texte la plus grande soumission. Ce système doit être opératoire, transférable, au sens où on parle de « système de conduite ». Concrètement, il recouvre d'abord, aussi exactement que possible, le système du texte à traduire. En deuxième lieu, il doit être latent : il ne fonctionne pas tant que fonctionne la traduction par glissement ; et il intervient dès que le système qu'il surimpose nécessite la permutation. En troisième lieu, et réciproquement, il faut que la traduction par glissement ne vienne pas faire obstacle au système surimposé. Au cas de la réussite, on doit aboutir à une synthèse mais qui est aussi un double jeu, entre l'ancien et le nouveau. Voici le début d'un exemple, son début seulement, pour qu'il soit simple. Au vers 845, Plaute dit :

Eum odorem cenat Jupiter cottidie.

Littéralement : De cette odeur Jupiter dîne chaque jour.

C'est un cuisinier qui parle, vaniteux hyperboliquement. Et tout en marquant l'immatérialité divine de Jupiter, il marque la divinité de sa cuisine.

Voilà des éléments qu'il faut impérieusement conserver. Mais enfin, Dieu merci, le fait de civilisation de la cuisine ni aucun des mots qu'elle suscite ne s'oppose à une translation directe. Rien, en somme. Sauf « *Jupiter* ». Du coup, le système latent se manifeste par la permutation qu'il implique et le vers peut devenir :

C'est un fumet dont le Boudha soupe tous les jours.

Le mot « *cenat* » en effet doit être traduit tel quel, sous peine d'être trahi. Mais c'est une action que nous connaissons encore. Et par ailleurs, pourquoi « soupe » ? Parce que d'une part il permet de traduire littéralement « *cottidie* », en indiquant le moment de la journée ; et secondement parce que, relativement à la France contemporaine, il est à la fois archaïque et exotique.

Le « début » d'un exemple, disais-je. En effet, l'opération doit être étendue à tous les éléments du texte : après le vocabulaire, à la syntaxe et, chez Plaute, à la métrique et au contexte socio-culturel. Bien évidemment, c'est la tâche de tout traducteur. Je le mentionne pour revenir à cette « connaissance » dont je parlais il y a peu. Pour avoir quelque droit et quelque chance de traduire Plaute, il fallait que j'aie fait des études de latin et de grec. C'est la « condition ethnographique » que relèvent les théoriciens et qui commence dès que cesse le naturel élargi aux cultures. (Soit dit incidemment, elle soulève un problème politique : *quelle* culture allons-nous apprendre ?)

Admettons, dira-t-on à nouveau, que vous ayez des rudiments de l'antique. Mais de l'Asie, qu'en est-il ? Sans comparaisons plus rudimentaires. Car je n'ai pas traduit le *Pseudolus* pour des Indochinois mais pour des francophones. Une vraie Indochine, ou

Cochinchine, aurait été inopérante. Pour qu'elle fût opérante, qu'elle serve Plaute, il fallait précisément qu'elle soit un Orient de bazar, analogue à la Perse de Montesquieu.

La quatrième objection, non moins forte, est liée à la condition ethnographique : j'ai prétendu qu'on entendrait le texte de Plaute sous le mien. Mais s'il y a mise en place d'un autre système, comment être sûr qu'on percevra le premier ?

Voici à nouveau la réponse donnée selon la pratique.

Le point de départ est que les comédies de Plaute sont grevées pour nous de longueurs, que l'érudition n'a pas toutes expliquées. Il y a même, du point de vue scénique, des passages inutiles, tels les *argumenta*. D'une manière générale, l'allusion qui, à nos yeux, est presque une valeur, ne lui importe pas. Il s'ensuit que ma traduction achevée, selon des exigences actuelles, un bon tiers de la pièce avait disparu.

Là-dessus, le réalisateur est entré en action, l'homme de théâtre. Il a mesuré la représentation laquelle, a-t-il déclaré, ne dépasserait pas une heure et demie.

D'autre part, et c'est important, cet homme de théâtre n'a pas fait d'études classiques, c'est un spécialiste du théâtre contemporain. J'attendais son verdict. Il a tiré sur sa barbe et proféré, en substance, « qu'il devinait l'Antiquité ; que ça allait comme ça, que ça passait ». Mais, étant donné que nous disposions, par rapport à une représentation standard, de trois quarts d'heure, voire d'une heure, pourquoi n'écrirais-je pas un prologue, qui ferait partie intégrante de la pièce et lui donnerait un suréclairage ?

Voici ce que j'ai conçu. Que des acteurs, chargés de jouer le *Pseudolus*, mais tel quel, où l'Indochine n'est même pas conçue, où Castor est traduit par Castor et les oies par les oies, se demandent si la pièce est jouable ; si elle ne va pas tomber à plat dans l'incompréhension. Et quel moyen il faudrait pour la rendre vivante tout en la conservant telle quelle. Alors à force de tentatives, d'engueulades, de fabulations, ils arrivent au système que j'ai décrit, débouchant dans la pièce même, sans césure.

C'était une solution très amusante. Ce n'était pas une solution entièrement satisfaisante puisque j'ajoutais un *indice*, superflu mais utile. De quoi j'ai été induit à relatiniser certains passages en jouant à rebours sur le nouveau système. À tâcher de répondre mieux à la question : qu'est-ce que traduire ? et qui est aussi : rendre l'autre proche sans le noyer dans le même.

Achevons en revenant à la question de départ : pourquoi traduire ? Est-ce vraiment une entreprise de soumission ? Dominique Aury, qui a préfacé le livre de Mounin, relève le dédain dans lequel on tient le traducteur ; certes, dans l'échelle brahminique de l'écriture, c'est le paria.

Mais à quoi se soumet-il ? Je dirais : à la totalité, précisément. Seulement j'emploierai une autre notion. Le dix-septémiste Robert Nelson distingue entre la « structure » et la « texture » (lesquelles sont en même temps indissolubles, comme le « signifié » et le « signifiant », etc.). C'est à la structure que le traducteur renonce : si je mets en ma langue un roman étranger, je ne changerai pas un iota de son système narratif.

Mais ce que je perds en pouvoir, je le gagne en *repos*. Qu'est-ce qu'écrire un roman ? (exemple une fois de plus égotiste). C'est projeter et porter sur un temps indéfini un espace sans cesse incertain ; autrement dit un labeur et une angoisse ; le dernier des métiers. Le plaisir n'est que dans les moments de suspension, de plage, d'achèvement de l'invention ; quand j'ai affaire au seul langage. Voilà : traduire me délivre de la structure, puisqu'elle est toute d'autrui, et me donne la texture dans sa légèreté. Outre qu'il y a une noblesse, j'aimerais le relever, à servir ce qu'on admire vraiment. Du coup autre chute, le sentiment, comme on dit bien, de n'être pas « à la hauteur ». Peu importe, la texture seule, c'est le *plaisir*. Je suis l'enfant de jadis, qui en prenait autant au Littré qu'au foot-

ball. Je peux *jouer*. (Ce n'est pas entièrement vrai puisque cette activité ludique a une fin, le langage même.)

Mais, au bout du compte, que nous enseignent un Baudelaire, un Leyris, un Pierre-Louis Matthey, un Amyot, un Bédier ?

D'abord ils posent ce problème du système. Bédier en est un cas frappant, puisqu'il n'est pas qu'un traducteur. Tristant et Yseut sont les personnages d'un roman *français*, au même titre que Julien Sorel et Madame de Rênal. Je doute que Rougemont ait lu Thomas et Bérout dans le texte, j'en doute encore davantage pour Ravel et Longus. Voilà soudain que le traducteur, l'intègre, le modeste, brise son enveloppe et devient démiurge, occulte par son texte et le texte qu'il nous présente et la civilisation qui l'a produit. C'est l'autre versant de la possibilité de traduire dont les théoriciens posent le problème : un texte est d'autant mieux la proie de l'altérité que cette possibilité est petite. Et c'est un problème politique à nouveau. Car la tentation serait grande d'ériger une langue impériale, une langue de triangulation, par où passerait la traduction de toutes les autres, en attendant qu'il n'y ait plus besoin de traduire³.

Mais, dans quelque langue qu'on traduise, je ne pense pas qu'on puisse échapper à cette nécessité aliénante. Toute traduction littéraire est une adaptation. Car le traducteur le plus scrupuleux s'établit au plan de son propre texte. Il a fallu ce *Pseudolus* pour que, bien après l'expérience d'Hœlderlin que j'avais oubliée, je me rende compte qu'avec un texte contemporain aussi je commençais par établir un autre système. Le scrupule consiste même à se résoudre à rompre. Je donnerai encore un exemple, celui des premiers romans de Cassola. Cassola mène un jeu subtil entre l'italien classique, il vaudrait mieux dire standard, et l'italien toscan, lui classique, mais désormais régional et, en plus, dans les textes mentionnés, populaire. Un tel jeu est, à la limite, extra-verbal, c'est une cadence, pour moi en tout cas intraduisible telle quelle, il faut changer de système.

Mais est-ce une aliénation ? Pirandello, pour rester dans l'italien, se trouve-t-il aliéné parce qu'on a traduit *Così è se vi pare* par *À chacun sa vérité* ? Cette acclimatation, je la ressens plutôt comme joyeuse, amicale, une façon de dire : « Maintenant, tu fais partie de la famille. »

Alors, si le traducteur s'établit aussi sur le plan de son propre texte, parce que aussi il a affaire au langage et non pas à la langue, apparaît un autre phénomène.

Diderot lui-même considérait le *Supplément au voyage de Bougainville* comme un article, un essai, ce qu'on voudra. Mais nous ne distinguons plus entre le *Supplément* et le *Neveu de Rameau* ; tous deux font partie uniment de la *littérature*. Est-ce une myopie temporelle ? Peut-être. Mais ce qui est frappant, c'est que nous établissons la même égalité, depuis plusieurs années, au sein du texte contemporain. Nous ne faisons pas de différence entre beaucoup de livres de « sciences humaines » (puisque je parlais du « Supplément ») et les genres classés, nous mettons sur le même pied de littérature une page de Rousset et une page de Ponge. Pourquoi Rousset ? Parce qu'il est un « critique », selon les genres, et que la critique, il y a encore trente ans, était tenue pour une activité tout inférieure, le dépotoir des ratés. Elle appartient maintenant à la même unité, au même tissu homogène, celui de l'écriture. Le deuxième enseignement de Baudelaire est donc celui que j'ai évoqué à mon début : si on met côte à côte les *Histoires extraordinaires* (autre titre acclimaté) et les *Paradis artificiels* (autre partielle traduction) et si on les met tous deux en rapport avec l'unité dont je parle, la traduction, pourquoi pas ? elle aussi, avec sa modalité, son accent propre, appartient à l'œuvre.

3. L'impérialisme, ce n'est pas de nous empêcher de parler mais de nous obliger de parler la langue de l'Empire.