

Traduire un texte discursif et persuasif n'est pas comme traduire un texte scientifique. Il faut, contrairement au premier réflexe consistant à se concentrer prioritairement sur le sens et sur l'information, le traduire comme un texte littéraire. Quoique généralement confinée dans le rayon sciences humaines et sociales des librairies, la littérature essayiste, appelée parfois littérature d'idées, est bien une littérature. Le texte de Daniele Giglioli, *Critique de la victime*¹, est exemplaire de cette écriture vive, jeune, fraîche, provocatrice, incisive, de la pensée. S'enchaînent les retournements de points de vue, les provocations de la langue, les enflures et emphases, l'étourdissement lexical, le verbe assassin. Une langue mordante et acérée aux accès lyriques, aux instants comiques, aussi littéraire que philosophique, dont le ton, la couleur et le rythme enlevé structurent le maillage du texte autant que ses idées.

J'aimerais tout d'abord confesser quelques mauvaises stratégies entreprises au départ, lors des premières versions de quelques pages d'échantillon. Privilégiant la compréhensibilité et la lisibilité, chères aux éditeurs, car je craignais que la densité conceptuelle et linguistique du texte ne les rebute et me suis rendue coupable d'aplatissements volontaires dont témoignent mes brouillons : un mot plus simple pour tenter de faciliter la compréhension de termes techniques comme *proposopée* ou *palinodie* ; une réécriture de la phrase selon les règles d'ordre, de clarté et de transparence chère à la « langue française ». J'étais sans doute tombée dans les travers de l'idéal du verre transparent dont parle Georges Mounin dans *Les Belles infidèles*, lorsqu'il distingue deux modèles dominants de traductions, celui des verres transparents, qui se présentent au lecteur comme s'ils étaient directement dans sa langue et effacent tout indice présent dans le texte original et, deuxième modèle, celui des verres colorés, qui tentent de donner à voir les spécificités linguistiques, temporelles et culturelles du texte de départ sans faire semblant, sans laisser croire que le texte n'a pas été écrit dans une *autre* langue, dans une *autre* culture².

J'aurais perdu ici le foisonnement lexical, l'amplitude des changements de registre, le fourmillement des phrases et, par un effet second, j'aurais perdu ma propre position de traducteur face au texte. On sait que les partisans du verre transparent veulent souvent faire plaisir aux éditeurs, dont ils pensent, parfois à raison, qu'ils souhaitent un texte « à la française ». Malheureusement, ils s'invisibilisent alors tous seuls, comme s'ils faisaient disparaître eux-mêmes leur nom de la couverture

¹ Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, traduit de l'italien par Marine Aubry-Morici, Éditions Hermann, 2019.

² Georges Mounin, *Les Belles infidèles*, Éditions des Cahiers du Sud, 1955.

du livre, suivant l'analyse de Lawrence Venuti³. Gommant les couleurs du texte de départ, qui ne doit pas transparaître, ils s'effacent eux-mêmes.

Le deuxième risque, face à un texte appartenant à la prose d'idées, est de verser dans l'une des tendances déformantes décriées par Antoine Berman dans *L'Auberge du lointain*, la rationalisation et la clarification : « la rationalisation recompose les phrases et les séquences de phrases de manière à l'arranger selon une certaine idée de l'ordre du discours⁴ ». Je l'ai peut-être fait parfois, mais tant que je pouvais, j'ai privilégié les solutions qui laissaient la langue de Daniele Giglioli exister en français, pour l'accompagner dans ce voyage sans toujours porter ses valises à sa place.

Que faut-il traduire lorsque l'on se trouve face à un texte de ce genre, un essai écrit comme de la littérature ? Tout. Tout ce que l'on peut. Tout ce que l'on entend. Le sens, le style. Mais surtout ce qui semble secondaire et qui est tant négligé dans la prose d'idées : le rythme. Michel Volkovitch, traducteur du grec moderne, dit dans son *Verbier* que : « les langues à accent [comme l'italien] remuent comme la mer, chaque mot est une vague. Le français, lui, est une surface étale. Un lac aux mille reflets⁵ ». Comment passer du rythme de l'italien à celui du français ? Alors qu'un texte miroite plus que de raison déjà en italien, on se gardera bien d'en faire la surface calme d'un lac bien français, en gardant en tête la phrase de Flaubert, qui souhaitait que « les phrases s'agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance⁶ ». Il faut créer une unité de rythme, mais aussi éviter que chaque phrase soit la copie de la précédente, sous peine de créer un effet de ronronnement, de tic-tac régulier qui endormirait les esprits. Pour que le texte puisse chatoyer, chaque phrase doit trouver son rythme, se mouvoir de manière souple et s'accorder à celles des autres pour que le concert soit harmonieux.

C'est là qu'intervient la liberté du traducteur. De manière concrète, si l'italien fait largement recours à l'adjectif antéposé, de surcroît en début de phrase, Giglioli l'utilise pour démarrer un nouveau chapitre. Que faire de cette triple antéposition ? Exemple : « Analogo risultato se restringiamo il compasso dal pubblico al privato, dalla politica alla cronaca. » Impossible d'échapper en français à une tournure impersonnelle. Je tente alors d'antéposer moi aussi ce point d'arrivée qui, de fait, se retrouve au début d'un trajet métaphorique de la pensée. « On arrive aux mêmes conclusions si l'on restreint la perspective à la sphère privée, en passant de la politique au fait divers. » Ainsi ai-je

³ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, 2008.

⁴ Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1991.

⁵ Michel Volkovitch, *Verbier : herbier verbal à l'usage des écrivains*, Maurice Nadeau, 2000.

⁶ Flaubert, Lettre à Louise Colet, 7 avril 1854.

commencé, moi aussi, littéralement, par la fin. Je redouble le rythme perdu de cet adjectif triomphant en début de phrase par l'ajout d'un point d'exclamation à la fin du paragraphe, absent en italien, qui crée, ainsi une glissade artificielle : « Que les bourreaux se tiennent à l'écart, loin de nous, radicalement étrangers à nous, les normaux, qui ne couvons pas de pulsion destructrice dans notre inconscient et qui n'avons jamais, au grand jamais, senti la tentation de l'abus ! » Voici l'art, désormais bien connu, de la compensation⁷.

Mais heureusement, parfois Daniele fait un peu de français : « Non sono la stessa cosa potere e potenza [...] », et moi je peux faire un peu d'italien dans ma traduction, enlever enfin quelques articles rajoutés ailleurs : « Puissance et pouvoir ne s'équivalent pas [...] » pour retrouver au passage, en français, un hendécasyllabe un peu transalpin. L'ordre des mots a ici son importance : flexible en l'italien pour moduler les intensités expressives, il pose souvent problème au traducteur français et oblige à de très nombreuses recompositions qui ne sont pas uniquement syntaxiques, mais aussi stylistiques et sonores. L'italien tend à mettre le plus important au début ; le français réserve presque toujours la place d'honneur du sens à la dernière instance, au « mot de la fin ». Volkovitch le résume : « principe de base, en français du moins : le meilleur pour la fin [...] chaque phrase est une petite scène qu'on joue, il faut chaque fois, garder le coup de théâtre pour la chute⁸. »

Il me semble que l'italien reproduit, à l'échelle de la phrase, son accent tonique si particulier, celui qui fait chanter ses mots par un accent placé en position pénultième (*parole piane*) ou en tout haut (*parole sdrucchiole, bisdrucchiole*). De la même manière, dans la phrase, l'italien met ce qui lui paraît le plus beau tantôt au début, tantôt en position pénultième, se plaisant à alterner des phrases *sdrucchiole*, c'est-à-dire des phrases glissantes ou des phrases « toboggans » et des phrases *piane*, des phrases « collines », en pente modérée, au relief mesuré et au rebond doux.

En français, où l'accent tonique est inexistant et l'essentiel presque toujours à la fin, éviter l'impression de plaine monotone demande quelques aménagements. La traduction est musique et son objet est le jeu des signifiants, y compris dans la littérature d'idées. Un autre exemple : des recatégorisations difficiles doivent parfois se négocier, comme ce « chi » sonore en italien, mais massif, empoté et pataud en français (« ceux qui ») avec lequel on ne tient pas bien longtemps dans la répétition. Ainsi, face à une expression chantante et joueuse comme « chi ha e chi non ha, chi può e chi non può, chi sa e chi non sa », il me semble que le choix d'adjectifs substantivés permettait de garder la

⁷ Voir Hélène Chuquet, Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais <> français*, Ophrys, 1989, p. 286 et suivantes.

⁸ Michel Volkovitch, *Verbier*, op. cit., pp. 42-43.

structure en parallélismes pour appuyer le contraste entre groupes sociaux : « les riches et les pauvres, les puissants et les faibles, les instruits et les ignorants ».

Il faut parfois trouver des solutions pour garder des effets de style même si le français résiste. L'italien fait ainsi largement recours aux « et » en début de phrase, à une accumulation de seconds « et » qui crée un inépuisable souffle, font redémarrer la phrase, comme si elle n'allait « jamais cesser de s'ouvrir⁹ ». S'ils sont « jubilatoires » en italien, pourquoi se priver alors d'un peu de joie supplémentaire en français en les supprimant tous ? Puis parfois, comme par miracle, les deux langues que l'on dit cousines, l'italien et français, permettent les mêmes choses, différemment. Un effet sonore ou une structure allitérative peut renaître soudainement à la faveur d'une liaison (entre « promette e promuove »/« promet et promeut »). Ce sont des moments où tout semble facile et où le texte français est presque déjà écrit au cœur dans le texte italien, tel un « cheval dans le marbre¹⁰ » voire la couche précédente d'un palimpseste. Il existe une métaphore de la traduction comme recherche du brouillon originel de l'auteur. Je me suis parfois surprise à me demander si Daniele Giglioli ne l'avait pas écrit en français¹¹.

Traduire la langue pamphlétaire

On définit ainsi le pamphlet : « Texte violent, et généralement court, attaquant les institutions ou un personnage connu, le pamphlet se présente comme une modalité particulière de littérisation du politique et de politisation de la littérature, dont les formes et les supports sont apparus très variables au cours de l'histoire¹². » Un pamphlet est ainsi caractérisé par une langue, une rhétorique, une manière d'organiser le discours qui vise à emporter l'adhésion des lecteurs. On parlera ainsi de langue pamphlétaire, à suite de Marc Angenot et de son essai fondateur publié en 1982. La parole pamphlétaire repose sur un discours dit enthymématique, à l'opposé des discours narratifs, fondé sur l'enthymème « tout énoncé qui, portant sur un sujet quelconque, pose un jugement [...] opère une mise en relation de ce phénomène avec un ensemble conceptuel qui l'intègre ou qui le déter-

⁹ Michel Volkovitch, *Verbier*, op. cit., p. 180.

¹⁰ Patrick Maurus et Marie Vrinat-Nikolov, *Shakespeare a mal aux dents*, Presses de l'Inalco, collection "Transaire(S)", 2018.

¹¹ Daniele Giglioli est spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle français.

¹² Michel Hastings, Cédric Passard et Juliette Rennes (dir.), *Les mutations du pamphlet dans la France contemporaine*, pp. 5-17.

mine¹³ ». Pour affiner son propos, Angenot distingue ultérieurement deux ensembles de discours enthymématiques, l'un qui appartient au domaine du savoir, à l'ambition totalisante, et l'autre qui appartient au doxologique, c'est-à-dire relevant d'une forme d'opinion. Cette catégorie du doxologique, se divise à son tour en deux sous-groupes, en deux types, celle de l'essai (diagnostic/méditation) et celle du discours agonique — celui qui nous intéresse ici, agonique étant un adjectif signifiant « qui lutte », comprend trois formes de paroles pamphlétaires qui se combinent entre elles : la polémique, le pamphlet et la satire.

Le pamphlet — forme historique circonscrite — est une forme particulière du discours agonique : « il prétend affronter l'imposture, c'est-à-dire le faux qui a pris la place du vrai, en l'excluant, lui et sa vérité du monde empirique¹⁴ ». Or Giglioli dit bien que, dans le discours sur la victime, « jamais le vrai n'a autant été un moment du faux¹⁵ », en citant Guy Debord. Dans la lignée du discours agonique, l'auteur opère un dédoublement de l'énonciateur et reprend à sa charge un discours implicite qui est habituellement porté par l'opinion dominante ou majoritaire, en projetant un adversaire-destinataire idéal. La langue pamphlétaire est une forme dialogique où sont invités les discours des adversaires, orchestrés par l'énonciateur depuis son propre terrain. Il peut ainsi les surplomber, les dominer, les affronter voire les titiller en s'en amusant, comme on le ferait d'un insecte capturé dans un bocal. Il cherche à remporter l'adhésion des esprits par la démonstration, mais aussi par un « acte » contre « une parole antagoniste qu'il faut réduire au silence ou circonvenir ». Le mode agonique institue un « drame à trois personnages : la vérité [...], l'énonciateur et l'adversaire ou opposant¹⁶ » sur un mode essentiellement « performatif ». D'où les « intensités affectives » qui renforcent le pathos de la dialectique par la présence d'éléments indignation, de prophétie, de dénégation, de dérision. « La présence virtuelle du contre-discours », dit Angenot « est la navette qui s'établit entre l'adversaire et l'auditeur neutre produit dans le texte des symptômes spécifiques [...] »¹⁷ Un tel texte est marqué par la coexistence de l'argumentation et de l'agression, car comme écrit Giglioli : « La critique suppose toujours, c'est inévitable, un certain degré de cruauté¹⁸. » L'ironie, les sarcasmes, les formes indirectes d'attaques sous couvert d'humour visent ainsi à maintenir l'agres-

¹³ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1995, p. 37.

¹⁴ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, 1995, p. 38.

¹⁵ Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, op. cit., p. 62.

¹⁶ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, op.cit., p. 38.

¹⁷ Ibid., p. 35.

¹⁸ Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, op. cit., p. 10.

sivité latente, cachée sous la légèreté du ton. Quelques figures de la langue pamphlétaire reviennent ainsi sous la plume de Giglioli :

— la discordance stylistique, passant d'un registre à l'autre de manière abrupte, « en transgressant la norme, en passant à une expression populaire triviale, la polémique croit intensifier l'énoncé¹⁹ »,

— le mythologisme, comme le recours à Polyphème qui demande « qui me fait du tort²⁰ ? »

— l'antiphrase, c'est-à-dire énoncer le contraire de ce que l'on pense, métalogisme par excellence comme lorsque Giglioli raille Ayaan Hirsi Ali avec sa « modestie de se comparer à Spinoza²¹ ».

— enfin, des inclusions de l'adversaire dans des structures métadiscursives : « Narcissisme, ressentiment, banalité, truismes : il faut respecter les autres ; oui, à condition qu'eux nous respectent²² ».

Ces figures rhétoriques ont toutes la même finalité cognitive : faire apparaître des contrastes, des contradictions, des failles dans des mythologies constituées, transformer en idées *reçues* ce qui était jusque là des idées *tout court*. Or, comme Henri Meschonnic l'affirme, il faut « traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font ».²³ Cette mutation du statut épistémologique des thèses examinées — vidées de leur substance, minées dans leur solidité — se manifeste dans le texte par des colorations rhétoriques et des changements de tonalité qui sont l'objet littéraire autant que l'objet technique de la traduction.

La traduction agonique

Pour terminer, au vu de ce constat, j'aimerais partager quelques réflexions qui m'ont guidée lors de cette traduction, à partir des analyses de Tiphaine Samoyault sur le rapport entre traduction et violence. Notant que la traduction est pensée, dans le domaine donc des études traductologiques, sous l'enseigne d'une rhétorique essentiellement pacifiste, elle propose de « réinscrire du négatif dans la pensée de la traduction²⁴ ». En effet, Umberto Eco parle de « négociation²⁵ », Paul Ricœur d'« hos-

¹⁹ Marc Angenot, *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, op. cit., pp. 252-253.

²⁰ Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, op. cit., p. 91.

²¹ Daniele Giglioli, *Critique de la victime*, op. cit., p. 62

²² Ibid.

²³ Henri Meschonnic, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », in *La traduction, qu'est-ce à dire? Phénoménologies de la traduction*, Volume 40, numéro 3, septembre 1995.

²⁴ Tiphaine Samoyault, « La traduction agonique », *Poésie*, 2016.

²⁵ Umberto Eco, *Dire presque la même chose, Expériences de traductions*, Trad. Myriem Bouzaher, Grasset, 2007.

pitalité langagière²⁶ » et Antoine Berman d'« auberge du lointain²⁷ », et l'abus médiatique de l'expression de « langue de l'Europe²⁸ » — comme tout récemment, dans un discours politique censée apaiser les conflits diplomatiques entre la France et l'Italie²⁹ — démontre cette annexion de la traduction à la langue de bois. D'ailleurs, on se rappellera l'origine très ancienne des traducteurs et des interprètes, qui servaient dans des fonctions essentiellement diplomatiques, comme les célèbres drogmans ottomans, formés par la République de Venise, qui ont donné notre actuel « truchement³⁰ » et assuraient la liaison entre l'Europe et la Grande Porte au XVI^e et XVII^e siècle. Traducteurs, ils étaient aussi négociateurs et intermédiaires, assurant la compréhension diplomatique entre les puissances occidentales et l'Empire ottoman, quitte à arrondir les angles de certains propos³¹.

Samoyault défend, à l'inverse, l'idée d'une traduction agonique³², qui ne réduit pas le conflit entre les langues, provocatrice et polémique :

La traduction agonique est ainsi celle qui maintient les forces de conflit inhérentes à la traduction, entre les langues, entre l'esprit et la lettre, entre l'original et les traductions, entre différentes options qui se proposent et parmi lesquelles il faut choisir, et qui s'en sert pour affirmer une position, pour prendre une décision. C'est donc en termes politiques que je propose de penser la traduction et non en termes éthiques, selon un modèle qui ne serait plus celui de la négociation, mais un modèle adversarial. Le conflit existe, il est affronté, il n'est pas déjoué³³.

À mon tour, je me demande si ce langage de la paix, si présent en traductologie, n'est pas un peu suspect. Toute cette énergie déployée autour d'une rhétorique pacificatrice ne vise-t-elle pas à effacer les pulsions destructrices en jeu dans la traduction ? Comme le souligne Antoine Berman dans *L'auberge du lointain*, la traduction est geste souvent violent et hégémonique, annexant un texte dans sa langue, dans sa culture. Saint-Jérôme ne disait-il pas, juste avant son célèbre « non verbum

²⁶ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, 2004, p. 19.

²⁷ Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 75.

²⁸ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, op. cit., p. 9.

²⁹ Interview d'Emmanuel Macron par Fabio Fazio, « Che tempo che fa », émission diffusée sur la RAI 1 le 3 mars 2019

³⁰ Ce mot vient de l'arabe ترجمان, *tourdjoumân*, qui signifie traducteur.

³¹ Voir à ce propos David Bellos, *La traduction dans tous ses états*, Flammarion, 2018, pp. 136-139.

³² Chantal Mouffe, *L'Illusion du consensus*, Albin Michel, Paris, 2016.

³³ Tiphaine Samoyault, « La traduction agonique », op. cit.

e verbo » où il affirmait s'intéresser au sens plus qu'à la lettre, que le traducteur exerce le « droit des vainqueurs³⁴ » ?

Pourtant, en parallèle de cette agressivité manifeste, la mélodie dominante révèle une rhétorique plutôt victimaire de la part des traducteurs. Combien de fois entendons-nous que la traduction est faite de pertes irrémédiables ? Combien de fois la figure endeuillée du traducteur déplore-t-elle ces fameuses pertes, alors qu'elles ne sont pourtant que de son fait, pour s'excuser de sa traduction... imparfaite ? Sans doute pour mieux parer les critiques, les attaques possibles contre son texte, d'ailleurs nommé « texte cible », terme qui rappelle moins Saint-Jérôme dans son cabinet qu'un Saint-Sébastien criblé de flèches.

Je me permets donc, pour finir, une interrogation. À plusieurs endroits, Giglioli rapproche le discours de la victime du « Discours de l'hystérique » analysée par Lacan. L'hystérique est une esclave qui cherche un maître qu'elle dominera par sa position de faiblesse revendiquée, « un maître sur lequel régner³⁵ », dit Lacan. De la même manière, le traducteur ne poursuit-il pas un texte sur lequel exercer son pouvoir absolu, un texte « sur lequel régner » ? Bourreau malgré lui, le traducteur impose souvent un idéal tyrannique, hégémonique : celle du français naturel, fluide, élégant, en réalité « normé » en éliminant ce qui lui déplaît. Se prétendant fidèle au sens plus qu'à la lettre, il surplombe et soumet le texte source qu'il tient pour inférieur, incapable de dire ce qu'il veut dire aussi bien qu'il le ferait en français. Feignant de l'aider, de savoir mieux que lui ce qu'il convient de dire et comment le dire, il le fait passer sous les fourches caudines du bon français et ripoline le texte, gomme ses défauts.

Sous couvert de « fluidité » — autre terme vide, car on peut déplorer qu'après la société liquide, l'amour liquide, nous ayons aussi à nous habituer désormais à la littérature liquide — sous couvert de « ciblisme³⁶ » éditorial, il se conforme à l'adage rivarolien, « ce qui n'est pas clair n'est pas français », suivi d'une précision : « ce qui n'est pas clair est encore anglais, italien, grec ou latin ».

Je reviens à ma question de départ : pourquoi s'intéresser à autre chose qu'au sens, en particulier dans la littérature d'idées ? L'inverse supposerait de postuler un sens invariant. Cette opération revient à évacuer la valeur du signifiant et tout simplement liquider — justement, liquider — le texte, nier sa nature littéraire. Suggérer que l'on peut dire la même idée, dans une autre forme, c'est en

³⁴ [...] nec adsedit litterae dormitanti, et putida rusticorum interpretatione se torsit, sed quasi captivos sensus in suam linguam victoris iure transposuit. Trad. « Le traducteur a pour ainsi dire capturé les idées, et les a transposées dans sa propre langue, par le droit des vainqueurs. »

³⁵ Jacques Lacan, « Discours de l'hystérique », *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Le Seuil, 1991.

³⁶ Voir la distinction de Jean-François Ladmiral entre traducteurs sourciers et traducteurs ciblistes.

quelque sorte couper le signe en deux : signifiant et signifié³⁷. C'est la définition même de la traduction ethnocentrique vue par Berman : « si la traduction est annexion, cela ne peut être que du sens. Si elle est captation de sens, elle ne peut être qu'annexion ».³⁸

Traduire le pamphlétaire, langue agonique, redouble l'exigence de résister à cette traduction diplomatique *et* ethnocentrique, afin de reconnaître la part d'altérité et d'agonique dans l'opération de traduction. Puisque la traduction n'est pas une opération linguistique, mais une opération littéraire à dimension linguistique, culturelle et politique, elle ne vise pas la réduction de l'altérité. Plutôt qu'une diplomatie — qui ne cherche qu'à soumettre avec douceur l'autre à son propre point de vue — elle doit faire entendre quelque chose qui n'est pas dans nos habitudes de pensée, parce que, précisément et dans la même mesure, ce « quelque chose » n'est pas dans nos habitudes auditives.

Marine Aubry-Morici

³⁷ Voir sur ce point les très belles pages d'Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., p. 26 et suivantes.

³⁸ Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 51.