

SEMPRÚN OU L'IMPOSSIBILITÉ DE TRADUIRE

M. CARMEN MOLINA ROMERO
Universidad de Granada

L'*Algarabie*: voilà un roman qui n'a pu être écrit que par un Espagnol et son auteur, Jorge Semprún, tient bien à le montrer. Ce récit à reflets autobiographiques se structure autour d'un axe majeur: le bilinguisme qui lie entre eux le héros, le narrateur et l'auteur. Ce texte est peuplé de bilingues à commencer par l'instance littéraire elle-même puis à différents niveaux narratifs, extradiégétique (narrateur) et intradiégétique (personnages). L'espagnol et le français¹ deviennent langue de départ et langue d'arrivée pour un narrateur métèque qui remplit à maintes reprises le rôle de traducteur. La voix narrative se livre à un travail d'alchimie langagière en recueillant et en gérant les diverses manifestations de ce bilinguisme.

Les exilés politiques de la communauté espagnole de la Z.U.P. (Zone d'Utopie Populaire / Zone où s'Unifiera le Peuple/ Zone Urbaine Proletarienne, 63) sont l'âme de la Deuxième Commune Populaire de Paris. Dans cet espace imaginaire et protégé, île de l'Utopie sur la Rive Gauche, ils défendent leur idéal communiste et collectif depuis mai 68. Ces naufragés d'un mirage politique, ces rescapés des marées de l'histoire habitent un espace clos où l'on ne peut ni entrer ni en sortir. Notre héros, Rafael Artigas, veut quitter ce pays imaginaire où il a demeuré idéologiquement depuis si longtemps pour revenir dans le pays de son enfance, mais on fera tout pour l'en empêcher.

Dans cet flot entre réalité et utopie les valeurs s'inversent comme dans un miroir. L'érosion de la hiérarchie a atteint non seulement le pouvoir ou le sexe mais encore la langue, car l'habitant de l'île peut tenter un nouveau rapport avec le langage, créant une langue neuve pour un *homo lingüisticus* nouveau (Gémar, 1988: 592). C'est là que vient se glisser le souci langagier du narrateur, de ce maître des mots pour qui verbe et être ne s'identifient plus depuis qu'il a dû apprendre cette langue autre. Le narrateur tâche d'y introduire ce grain d'anarchie pour secouer l'ordre linguistique établi. Car si nous sommes la langue que nous parlons, pourquoi voudrait-on continuer à vivre si on nous oblige à parler platement, dans la langue triviale de la norme ?

Il s'agit d'une réaction contre la loi de pureté linguistique que l'auteur lui-même a observée soigneusement. Le bilinguisme déraciné qu'il subit depuis son adolescence lui fait concevoir la langue comme une entité pénétrable,² perméable à la poussée extérieure de l'autre. Il se produit un jeu de contamination et d'osmose entre la langue maternelle et la langue de l'exil. Car si la langue peut être cruelle envers ce qui est étranger et contenir une dose de racisme assez élevée,

1. Ce roman a une vocation profondément plurilingue et ne se ferme pas à d'autres langues: on y trouve des fragments ou des mots en anglais (54, 113, 228), en allemand (67, 83, 117, 119), en latin (70-71, 74-76, 106, 108, 206, 336), en catalan (82-83), en italien (70-71, 141-142). Encore heureux que le narrateur, «malgré le nombre de langues qu'il pratique», soit dans l'impossibilité de transcrire les propos en japonais qu'il entend (86). Les pages indiquées de cette manière correspondent à (Semprun, 1981).

2. Comme la femme qui est «sexe et discours, cul et oracle, sirène et succion» (335). L'oralité de la parole est connotée sexuellement, on y joue avec le double sens du mot langue: «connaître des langues», «la langue est sa spécialité» (303-304).

elle est aussi capable dans ce contact, confrontée à l'autre langue, de montrer sa capacité d'intégrer et de s'enrichir avec ce qui vient de l'extérieur.

Le narrateur s'intéresse à des questions linguistiques mais par-dessus le marché il devient traducteur et même interprète, à tel point et avec une telle insistance tout au long du texte que cela mériterait qu'on considère cette fonction comme un nouveau enjeu narratif. Dans le travail sourd et obstiné de l'écriture se greffe une dimension métalinguistique et une perspective plurilingue qui crée la spécificité de cette parole narrative dédoublée, hantée par l'écho de la langue du manchot de Lépante. La traduction est la cheville ouvrière du roman. Elle est plus qu'un outil pour comprendre les nombreuses expressions en espagnol qui parsèment le récit, car elle justifie le rôle d'un narrateur prétendument secondaire. Le narrateur s'entoure exprès de plusieurs pseudo-instances narratives pour s'acquitter plus facilement de sa fonction traditionnelle et s'affirmer dans sa position de traducteur, à l'insu de l'auteur, des autres narrateurs ou scripteurs, même des personnages.

Ce traducteur métèque, qui ne dévoile pas son identité, propose de chercher un nouveau rapport entre les langues à travers la traduction. Il reste volontairement près de l'original, il glose plus qu'il ne traduit démontrant une fois de plus que traduire c'est trahir. La traduction est à peine satisfaisante, elle n'est qu'un éternel déguisement. Avec tous ces jeux de translation et le discours extradiégétique qui s'ensuit, le narrateur semprunien brosse un traité où les différents types de traductions (littéraire, simultanée, d'expressions figées, de dictons etc.) y sont représentées ; le tout agrémenté de bels exemples d'interférence qui pourraient servir à illustrer, dans un cours de traduction pour hispanophones, le pire des ennemis : l'hispanisme.

Dès le début du roman se précise un contexte linguistique particulier puisque le héros et la plupart des personnages sont espagnols : «C'est un pingouin qui fricote avec la bande des nanars!» (11) dit l'un des jeunes voyous lorsqu'il aperçoit Rafael Artigas. Tout de suite le narrateur procède à une traduction intralinguale et fournit des informations supplémentaires sur ce terme:

Certains disent que ce mot n'est qu'une abréviation, un raccourci d'espingouin. D'autres prétendent qu'on traitait de pingouins les Espagnols de la Z.U.P. à cause de leur petite taille et de leurs complets sombres du dimanche, portés sur une chemise blanche. Quoi qu'il en soit de cette question étymologique, l'Espagnol à cheveux blancs n'aime pas qu'on l'appelle pingouin. C'est un mot aussi bête que rital, macaroni, melon, bougnoule, raton, et caetera. La langue française en est farcie, de mots aussi cons. (11)

En effet, la collectivité hispanique constitue le gros de la population de ce quartier isolé en plein cœur de Paris. Dès lors le lecteur doit se familiariser avec la langue maternelle des personnages et un contexte bilingue. Ces personnages sont de faux bilingues, puisqu'ils possèdent une langue A ou maternelle et une langue B ou active; ou bien des alingues lorsque les interférences sont trop fréquentes et qu'ils ne possèdent plus aucune langue A.

Rafael Artigas est un exemple de ce que dans le jargon translémique on appelle "bilingue professionnel", car il oppose une résistance consciente à l'interférence due aux langues en contact. Ses compatriotes l'appellent tout simplement «un beau parleur» et ils admirent sa maîtrise de la langue espagnole et française. Son métier c'est l'écriture, il aime les mots et connaît leurs nuances. Le narrateur, lui, est encore un bilingue plus chevronné, il aime apporter des précisions sur les contextes sémantiques des mots qu'il traduit. Il est convaincu que le bilinguisme parfait n'existe pas. Il y a chez tout bilingue une tendance naturelle à combiner les deux langues, à les utiliser tour à tour pour remplir certaines fonctions précises. Le narrateur, en spécialiste, sait où et quand traquer ce jet spontané qui jaillit aux moments de tension ou pour exprimer des sentiments tels que la peur, la passion ou la colère. Même pour Artigas car

cette diglossie sera la cause directe de sa mort. Il se fait reconnaître par les noctards qui l'avaient attaqué le matin, juste au moment où il s'exclame: *Qué puta vida!*

Peut-être a-t-il parlé en castillan, d'ailleurs. Ce n'est pas impossible. Tous ceux qui l'ont bien connu affirment qu'en effet aux moments de tension extrême ou de désarroi, que ce fût pour un cri de colère ou un murmure esseulé, Artigas revenait habituellement à l'usage du castillan. C'est comme pour les chiffres, d'ailleurs, les opérations de toute sorte où les chiffres entrent en ligne de compte, précisément. Car il n'a jamais su compter qu'en castillan. Deux et deux, en somme, n'ont jamais fait vraiment quatre. *Dos y dos, cuatro* : voilà par contre ce qui était évident. Du moins vraisemblable. [...]

- Putain de vie, a donc murmuré Artigas, si on traduit son exclamation pour la commodité de la lecture et sans porter par ailleurs atteinte au réalisme du récit, puisque notre personnage principal est proprement bilingue. (420-421)

Les autres bilingues font de même et jonchent les dialogues de phrases en espagnol. Cette alternance consubstantielle à la performance linguistique de tout bilingue, nécessite vis-à-vis du lecteur français un appui translatif dont un narrateur extrêmement sensible à la régie narrative et à ses problèmes tient à s'occuper personnellement. Il se donne pour but de pourvoir aux « simples besoins d'un récit qui se veut alerte et primesautier » (158), conscient des risques que cela peut entraîner pour le débit de son récit.

Mais le narrateur s'avise brusquement du fait que tous les lecteurs de ce récit n'ont peut-être pas vécu dans la Z.U.P. maintenant disparue, qu'ils ne connaissent donc pas la langue du Manchot de Lépante: il traduit donc illico les phrases précédentes au bénéfice de la compréhension la plus large possible, et même si cela nuit au vérisme qui constitue l'un des enjeux de cette entreprise d'écriture. (182)

Le narrateur est prêt à tenir ce rôle de traducteur et d'interprète pour les fragments qui se trouvent au niveau diégétique : il traduit lorsque ses personnages parlent ou pensent en espagnol. Mais ce narrateur-traducteur est lui aussi bilingue et il lui arrive de revenir à l'espagnol: la voix narrative parle et se traduit alors elle-même, explique ses calques, dénonce ses hispanismes au niveau extradiégétique. Les interventions du narrateur ne se limitent pas à la traduction des mots ou des unités phrastiques, elles s'accompagnent souvent d'une digression. Car s'il lâche ses traductions à brûle-pourpoint, il les commente après en vue de remplir un de ses buts les plus chers: émoustiller intellectuellement le lecteur et l'instruire à la manière du roman populaire (59). Mais peu à peu la traduction est engloutie dans sa propre exégèse, confondue avec elle, anéantie dans ce style abondant.

Nous trouvons un autre jeu de translation présent dans des fragments qui ont un statut narratif particulier: des morceaux indépendants (en caractères italiques), sans narrateur, où Rafael Artigas se livre une sorte de monologue intérieur (388) et évoque des images de son enfance. On y découvre la trace indélébile de l'espagnol puisque avec ses souvenirs c'est la langue primaire qui remonte. Dans ce flux de voix l'hispanisme se substitue à la traduction, objet-fétiche qui devient un principe associatif et narratif. Le bilinguisme montre alors sa face plus cachée à travers ces «*locutions hispaniques ou hispanisantes*» qui sortent de la bouche d'Artigas «*comme des diables*» (143) ou lorsque le personnage s'accroche à la substance phonique de certains mots. Rafael Artigas revoit l'appartement de son enfance et la chambre où sa mère est morte. Dans ce décor l'«*armoire de lune*» (glace en pied ou armoire à glace) est un objet-clé avec son reflet lunaire (38), mais il y a aussi «*la dame des clefs*» (gouvernante ou intendante) ou le buffet. À ce niveau les sons de la langue maternelle jouent un rôle incantatoire : «*Ecoute comme ça sonne mieux Caoba y palosanto! Puisque les mots espagnols me reviennent en mémoire je dirai que le buffet se nomme en espagnol aparador J'ai toujours*

été sensible aux associations sémantiques que ce mot espagnol déclenche en moi Aparador évoque en moi l'appareil l'apparat et l'apparence de la vie quotidienne familiale» (37).

Il existe enfin un dernier type d'actes de traductions qui échappent au contrôle du narrateur: ceux qui ont lieu directement dans le niveau diégétique, c'est-à-dire lorsque les personnages traduisent eux-mêmes, ce qui dans un milieu bilingue est une pratique assez courante.

Nous ne considérons par la suite que les actes de traductions pris en charge par ce narrateur qui s'applique systématiquement à une activité traductrice consciente, qui a fait d'elle une obligation et une obsession, une nécessité et une fatalité. Le narrateur verse dans l'exégèse linguistique, s'attarde sur l'étymologie d'un mot, commente les associations sémantiques ou culturelles d'un autre, mais il s'obstine cependant à faire des traductions littérales³ et permet même à l'interférence de s'y promener à son aise. Il ne tient pas à cacher des expressions alingues ou "algarabiques" (177) telles que "cousine soeur" à la place de cousine germaine, ou lorsqu'il parle de "la dimension de leurs zipotes –bon, un nouvel hispanisme, argotique cette fois, tant pis, poursuivons!" (93).

Il s'empresse à reconnaître que ses traductions sont improvisées sur-le-champ. Il prétexte la précarité des fragments oraux, car les phrases échangées entre les personnages doivent être traduites dans le vif d'un dialogue qui ne peut pas attendre:

- C'est vrai, tu ne goûtes pas les hommes? demande Artigas.

Ou plutôt, car il a parlé en castillan: *no te gustan los hombres?* On aura pardonné la littéralité hâtive de cette traduction, due au fait que l'on ne veut pas perdre un mot de la conversation entre nos deux personnages.

C'est vrai, je n'ai pas de goût pour les hommes, dit-elle. (263)

C'est vrai que la plupart du temps le narrateur a affaire à des fragments dialogués et la technique qu'il emploie se rapproche de l'interprétation simultanée. Formellement la traduction proposée apparaît entre parenthèses tout de suite après.⁴ Un extrait d'un dialogue entre le professeur Bustamante et sa cousine Mercédès servira à illustrer comment le narrateur intègre la voix traductrice dans l'échange de propos, jusqu'au moment où il se heurte à un jeu de mots difficile à traduire qu'il tient pourtant à expliquer.

- *Qué te pasa?* Demande-t-elle (Que t'arrive-t-il?) brièvement.

Il lui dit, péremptoire, ce qui lui arrive: son désir d'elle. Elle hausse les épaules.

- *No te pongas*, dit-elle, (Ne deviens pas) *sentimental!*.

Il rit, détendu, maintenant qu'il peut parler: le langage est son fort.

- *Sentimental? No he dicho que te amo, he dicho que te quiero!* (Sentimental? Je n'ai pas dit que je t'aimais, j'ai dit que j'ai envie de toi!).

Elle rit aussi, lui effleure les doigts.

- *Bueno, pues no te pongas ni sentimental ni semental*, dit-elle.

C'est un jeu de mots assonancé qui oppose *sentimental*, dont la signification est identique en français, à *semental*, qui signifie "porteur de semence" ou de "matière séminale" –

3. Même pour les dictons ou les proverbes. Le traducteur fidèle et scrupuleux se débrouille pour garder à tout prix l'image et faire passer, dans le meilleur des cas, le contenu: «et Antonio "el Pirulf", au moment de changer de camp, avait formulé cette politique à l'aide d'un dicton populaire: *A Dios rogando y con el mazo dando*, ce qui veut dire à peu près: "Dieu prions et de la massue cognons" » (84) [à Aide-toi, le Ciel t'aidera !]. « Mais "Pirulf" avait répondu en castillan : - *Más sabe el diablo por viejo que por sabio!* Dicton populaire attribuant la sagesse du diable à son âge plutôt qu'à son savoir » (277) [à On n'apprend pas à un vieux singe à faire la grimace]. Voir aussi l'exemple avec « *otro gallo hubiera cantado* » (276).

4. Le narrateur peut aussi l'intégrer à son discours en reprenant la force illocutoire ou la valeur argumentative des propos énoncés : « Eleuterio lève les bras au ciel : *Lo que nos faltaba!* S'exclame-t-il grandiloquent. / Et c'est qu'il ne manquait plus que ça, pour compliquer les choses. Les Amazones provoquent, en effet, depuis toujours les rires et les ironies machistes des Espagnols en général, et de ceux des groupes d'autodéfense en particulier » (176-177). Voir p.180.

par forcément sémiologique- ou plus simplement “étalon”, autrement dit “cheval entier pour la conservation de la race”, d’après les bons dictionnaires, ou bien aussi, dans un sens figuré et familier, “homme ardent aux plaisirs de l’amour”, comme il est dit par exemple dans le *Lexique* de Malherbe: “ Si quelqu’un n’entreprend la recherche de quelque femme d’importance, ce sera un homme sans courage, un étalon de chambrières”, exemple amusant mais mal choisi, Mercédès n’ayant rien d’une chambrière. (109-110)

À l’encontre de ce qu’il affirmait tout à l’heure, le narrateur n’a pas hésité à couper le dialogue pour nous donner des éclaircissements sur l’expression à traduire et même une citation de Malherbe. Il en résulte que le discours direct des personnages se voit parfois enrayé à un tel point que le lecteur a du mal à le suivre. La scène où Artigas et Proserpine informent le responsable militaire de la Z.U.P. de l’enlèvement de Perséphone, s’étale sur plusieurs pages (55-60). Le narrateur doit faire répéter la même phrase à Pedro Vargas (“Ils sont partis, ces *maricons*?”) plusieurs fois pour que les personnages puissent reprendre le fil de la conversation. La première cassure se produit pour décrire quelque peu ce nouveau personnage, la suivante pour faire certaines remarques à propos du mot «maricon» qu’on vient d’entendre pour la seconde fois dans la bouche de Vargas. Cela permet au narrateur de faire le point sur ce phénomène de contact de langues qui se produit chez le bilingue.

-Ils sont partis, ces *maricons*? A-t-il demandé avec une moue dégoûtée.

Tous les lecteurs de ce roman qui ont résidé dans la Z.U.P., maintenant disparue, comprendront parfaitement cette expression de Vargas. Ils connaissent le sabir des Espagnols. On n’aura pas besoin de leur expliquer que les Espagnols, quand ils parlent en français, truffent cette langue de modismes (tiens, le Narrateur aussi: “modisme” étant justement un hispanisme pour dire “tournures”), de tournures donc, provenant de leur parler maternel, de mots à peine francisés, de locutions toutes faites et littéralement traduites (comme lorsqu’ils disent qu’Untel “s’est fait du coeur avec ses tripes”, pour dire qu’il a pris son courage à deux mains; d’une fille qu’elle a “de l’ange” ou du “fantôme” pour dire qu’elle a du charme). D’ailleurs quand ils parlent leur langue maternelle, il se produit un phénomène inverse et symétrique: les Espagnols de la Z.U.P. la caviardent aussi, leur langue maternelle, de locutions françaises, de gallicismes de toute sorte. En vérité, les Espagnols de la Z.U.P. ne parlent plus aucune langue correctement. Ils parlent très précisément un sabir: mot ce dernier, d’origine espagnole, comme chacun sait, et qui situe parfaitement les sources déracinées de leur savoir langagier.

La compréhension de ce sabir ne posera donc aucun problème aux anciens habitant de la Z.U.P. Ils savent très bien que le mot que vient d’employer Vargas –“*maricons*”-, veut tout simplement dire “pédés” ou “tapettes” ou “tantouzes”. Les habitant de la Z.U.P. utilisent d’ailleurs aussi ce mot, même quand ils sont français. Ils disent *maricon*, souvent, quand ils veulent être insultants. Et même, à cause de la dernière syllabe de ce mot qui leur est tellement familière en tant qu’exclamation ou qualificatif passe-partout, à cause de ce “con”qui leur permet de réinsérer ce mot d’origine étrangère dans leur argot français, ils ont forgé quantité d’autres mots sur ce modèle. Il y a, dans la langue verte de la Zone, toute une série de termes phonétiquement analogues, et aussi sémiologiquement, puisqu’il s’y exprime toujours une certaine dose de racisme classificateur, de machisme méprisant et sectaire, comme dans le mot-modèle lui-même, le mot “*maricon*”. (56-57)

Juste après le narrateur bute encore sur une autre tournure employée par Vargas. L’expression figée *Aquí fue Troya!* impose une nouvelle pause, car il a avancé une traduction trop littérale qui appelle un commentaire.

- *Aquí fue Troya!* dit-il en espagnol.

Ça lui arrive toujours, dans les moments importants de la vie, de revenir à sa langue maternelle. “Ici fut Troie”, vient-il de s’exclamer, si on traduit littéralement, ce qui est une façon comme une autre de trahir.

Mais cette invocation de Troie, ville détruite par une guerre implacable, à cause du rapt d’une femme, n’a pas dans la bouche de Vargas, même si elle tombe à pic, un sens historique précis, ni dans aucune autre bouche espagnole, d’ailleurs. C’est une sorte d’exclamation rhétorique, une expression toute faite de la langue populaire, que tout Espagnol peut proférer en présence d’un événement considérable [...] (57-58)

Après cette explication le narrateur revient sur sa traduction première et en propose au lecteur d’autres plus ou moins synonymes, conscient de leur appartenance à des niveaux de langue différents: «Dieu nous vienne en aide!, Il ne manquait plus que ça!, Merde, alors!» (58).

C’est vrai que pour donner libre cours à la colère ou à l’amour on revient à la langue maternelle, aux structures linguistiques fondamentales chez un être humain. Tout à l’heure c’était Carlos Bustamante qui s’en servait pour faire savoir à Mercédès qu’il la désirait, et ce sera la même chose pour les autres personnages. Au moment du plaisir sensuel Rafael Artigas et Perséphone (rapports incestueux par la suite car on apprendra que Perséphone c’est sa fille), reviennent à l’espagnol pour exprimer leurs pulsions érotiques même si la jeune fille n’est pas proprement bilingue. Elle ne veut pas qu’il l’appelle ma belle:

De fait, il avait dit *guapa* en castillan, et Perséphone avait répondu dans la même langue, dont elle n’avait pas l’habitude et qu’elle parlait avec un accent français assez touchant. “*No me llames guapa, llámame puta!*”, s’était-elle écrié avec une violence soudaine. Il avait obtempéré, l’appelant désormais pute, ma petite pute, petite reine des belles putes. (52-53)

On donne aussi carrière aux insultes ou à la grivoiserie en espagnol. On peut constater dans l’exemple suivant que la traduction française précède l’expression espagnole, elle la devance dans le texte de quelques lignes. Ce n’est qu’a *posteriori* que le narrateur décide de donner la prééminence à la forme originale et oblige le lecteur à revenir sur sa lecture.

Mais Demetria, la matriarche, balaya cette hypothèse d’un geste méprisant.

-Aresti, dit-elle, n’a besoin de personne pour gérer son bordel souterrain! Et encore moins de ce crétin de moine qui était déjà couillon comme pas un quand il se disait anar! Eleuterio et moi avons toujours refusé de le compter parmi les nôtres. Pourquoi voulez-vous que le Corse libère ma fille en échange de ce jean-foutre?

En réalité, Demetria avait dit *tonto del culo* et non pas *couillon comme pas un*, puisque la discussion se déroulait en castillan. Autrement dit, si l’on traduit littéralement, Demetria avait traité le moine de *sot du cul*, ou mieux encore de *con du cul*, et pas du tout de *couillon*. Mais le Narrateur –étant entendu que cette appellation ne désigne ou ne cache pas forcément une seule personne de sexe masculin: peut-être s’agit-il d’un groupe de narrateurs parmi lesquels l’un au moins en serait une- le Narrateur, donc, n’a pas maintenant le loisir ni même l’envie de justifier sa propre version de l’expression castillane *tonto del culo*, comme il n’a pas non plus la possibilité d’une digression sémantique à propos des différences, ou des analogies, entre les référents sexuels et génitaux des langages populaires castillan et français. (184-185)

Lors de l’enlèvement de la provocante vicomtesse de Kerhuel, les miliciens d’autodéfense engagent une conversation truffée de plaisanteries licencieuses en espagnol. La traduction est partout, elle est littérale, simplifiée, débarrassée de sa forme, réduite à son contenu, tantôt assumée par le narrateur tantôt par les personnages eux-mêmes.

-*No te aproveches, coño!* S’exclame-t-il.

-*Del coño, no*, dit "Pirulí", *si me aprovecho de algo será del culo!*

[...] Mais Yannick, si elle ne comprend pas le castillan dans ses subtilités, connaît assez bien les hommes et leurs rires grivois pour comprendre de quoi il retourne.

- Qu'est-ce qu'il t'a fait, mon cul? Dit-elle à "Pirulí", provocante. Et puis, changeant de ton : Vous n'êtes pas Corses, alors?

[...] Artigas tape sur l'épaule de "Pirulí".

- *Ni del coño ni del culo, majo*, lui dit-il en souriant. *No está el horno para tus bollitos!* Tout le monde rit, "Pirulí" le premier.

- On peut savoir de quoi il s'agit? Demande Yannick, agressive.

Artigas la regarde.

- Sans entrer dans les détails obscènes, disons que j'ai rappelé à mon copain que ce n'est pas le moment de tremper son biscuit!

Les autres rient de plus belle, cette locution française qu'ils ignoraient les comble de bonheur.

- C'est vous qui commandez? Demande Yannick.

Artigas hoche la tête.

- Oui, vicomtesse, c'est moi qui commande, dit-il. Alors, remettez vos fringues et taisez-vous. Je ne vous dirai pas d'être belle, vous l'êtes de toute façon, à faire rêver un mort!

Les quatre autres Espagnols accueillent ce compliment avec des cris, des sifflets, des exclamations: "*Qué tío, macho, qué piropo! Se ve que es un pico de oro!*"

On le traite de beau parleur, en somme. (327-328)

Il se peut, donc, que la traduction ne soit pas un élément étrange aux dialogues, plus au moins adhérent aux répliques, mais qu'elle fasse partie intégrante d'eux à la requête d'un personnage (encore Yannick de Kerhuel à la p.303-304). C'est alors un des interlocuteurs qui devient interprète à l'improviste et décale l'opération traductrice d'un niveau.

Le narrateur peut non seulement renverser l'ordre de présentation entre les termes ou expressions appartenant à la langue de départ et leur traduction dans la langue d'arrivée, mais encore supprimer un extrême de ce binôme translatif. L'imbrication de deux langues est telle qu'il y a même des cas où l'expression que le narrateur est censé traduire ou expliquer, n'apparaît nulle part.

Ce n'était pas quand même pour les beaux yeux de cette petite allumeuse de Perséphone –en castillan, l'expression est plus crue: une allumeuse est carrément qualifiée de "chauffe-couilles" ou de "chauffe-queue"- pour ses beaux yeux qu'on allait accepter le risque continu d'attentats. (376)

Même si l'espagnol ne se montre pas formellement il est toujours latent. Dans des formules comme «jardin récollet» (97) ou «ami de l'âme» (369) il sourd de l'intérieur et remonte à la surface comme un calque littéral non motivé (Chansou, 1984: 282). Il se produit dans la conscience bilingue une opération de traduction élémentaire et exclusivement littérale des éléments qui composent le syntagme. Ces calques syntagmatiques ou monolexématiques moulés sur l'espagnol répondent au désir de rester coûte que coûte près du parler maternel, non pour restituer Babel mais pour provoquer «une association lexicale et notionnelle inédite» (Guiraud, 1973, 228), dont le but est de choquer le lecteur. Ces néologismes –dira-t-il euphémiquement (216)- se multiplient dans la bouche du narrateur-traducteur pour mimer cette contamination linguistique du sabir de ses compatriotes. Si le narrateur se trompe dans le bon usage des mots utilisant des termes boiteux ou estropiés qui feraient sursauter les puristes, c'est qu'il a découvert qu'il ne risque pas de mal agir. C'en est fait de sa mauvaise conscience linguistique engendrée par le monolithisme unilingue et l'académisme d'une langue que des siècles d'interdit ont figée. Il propose de vivre la différence dans la langue.

[P]eut-être vaudrait-il mieux dire qu'elle connaissait "à satiété", "par coeur", ce récit de voyage aux U.S.A., "qu'il lui sortait par les trous du nez", "qu'elle en avait jusqu'à la coronille" –ah non! ça, c'est un barbarisme hispanisant!– en un mot comme en cent: il vaudrait peut-être mieux utiliser n'importe quelle expression française, qu'elle fût littérale ou colloquiale, pour parler de la désinvolture avec laquelle Mercédès ne faisait même pas semblant d'écouter le récit de son mari. (106)

La dose d'interférence qu'on injecte à la voix narrative varie. Ça peut aller d'un mot carrément inventé, un "modisme" (tournure), ou bien être à la limite de l'interférence quand le narrateur choisit parmi les expressions françaises celles qui gardent plus de ressemblances avec l'espagnol : «stature» (/taille), «investiguer» (/ rechercher), «l'ordre des facteurs n'altère pas le produit» (/ l'interversion des facteurs ne modifie pas le produit). En toute rigueur des expressions correctes sur lesquelles on ne peut que faire certaines remarques d'usage : »rendre grâces» (/ remercier), au pluriel, dénote une valeur d'emploi classique; «le promis de ma fille» (/ fiancé), vieilli ou régional.

Il reste encore à examiner dans le roman les traductions qui correspondent à des fragments écrits pour voir si le narrateur prend son temps et pratique une traduction plus littéraire. On s'aperçoit vite que ces exemples, beaucoup plus rares, ne sont pas traités de manière essentiellement différente et que c'est un leurre que de vouloir distinguer entre écrit et oral. Nous ne prendrons qu'un exemple où Artigas donne le relais au narrateur et avance une traduction, à l'intention de la jeune Allemande qui est chez lui, des premiers vers d'un poème qu'il a composé s'inspirant d'un tableau de Goya. Il s'agit d'un écrit intime en castillan où il est question d'une sodomisation imaginaire de la patrie.

La madre patria se abrirá de piernas :
Llegaremos a nado
por el estuario oceánico del sexo
hacia lo ignoto y lo recóndito,
o entraremos a saco
por el ojo del ano...

La mère patrie écartera ses jambes :
Nous remonterons à la nage
le vaste estuaire de son sexe navigable,
vers l'inconnu et l'occulté,
ou nous mettons à sac
le sanctuaire de l'oeil du cul... (33-34)

Même si Artigas improvise il fait une traduction moins littérale que celles du narrateur. Mais c'est le narrateur, en spécialiste, qui entre dans le détail jugeant du fond et de la forme et met à nu les difficultés de la traduction (34-35). Les niveaux narratifs se superposent car l'extradiégétique décortique la traduction proposée diégétiquement. Comme à chaque fois le narrateur semble plus intéressé par les problèmes que soulève la traduction que par la traduction elle-même, démontrant que le vrai traducteur c'est lui.

Il est possible de contempler un jeu intertextuel assez important entre les textes de cet écrivain et avec d'autres textes externes à son oeuvre (Semprun, 1994). Dans *L'Algarabie* la traduction envahit cette voie et se glisse dans le jeu même de l'écriture / lecture. Tout au long du récit, il est question des romans d'Artigas car ils pourront enfin prouver la vraie identité du personnage. Fabienne Debrèze feuillette un de ses romans mais dans une traduction anglaise (228) et du coup la traduction apparaît comme acte supranarratif, soulignant les possibilités plurilingues de tout roman à l'insu de l'instance narrative. Le narrateur de *L'Algarabie* semble conscient de cette dimension et il rétorque même que la traduction ne suppose pas forcément une perte par rapport à l'original. C'est, par exemple, le cas de Proust dont l'ombre hante la narration: Artigas refuse d'admettre à plusieurs reprises l'influence de cet écrivain sur ses écrits en prétextant n'avoir pas lu *La Recherche du temps perdu* (198), du moins en version originale.

Il considère que Proust est illisible en français (431) et préfère la traduction espagnole qu'en fait Pedro Salinas (30, 31, 222-223). En un certain sens, on peut dire que Semprun partage la thèse de G. Toury (1995) qui soutient que toute traduction s'intègre dans le polysystème littéraire de la langue d'arrivée. Cela est d'autant plus facile que la culture destinataire est plus faible ou minoritaire et que son canon littéraire est plus réduit. Ce n'est ni le cas de l'espagnol ni le cas du français qui résistent, chacun de son mieux, à l'introduction d'éléments culturels nouveaux par cette voie et ce que Semprun voudrait réussir à obtenir.

Dans ce roman donc la traduction jouit d'un statut particulier car elle devient un élément de premier ordre à tous les niveaux narratifs, extradiégétique, diégétique, intertextuel ou supratextuel. Elle pénètre toutes les couches du texte, elle suinte de toutes ses fissures, même l'histoire semble parfois un prétexte pour laisser couler la traduction. Dans le jeu d'écriture de Semprun il ne serait pas seulement question du choix et de l'ordre des mots dans le récit, mais aussi de leur dimension plurilingue, de leur traduisibilité. Ses métaphores et ses images, les meilleures, restent du domaine de la traduction.

La dernière conséquence qu'aura provoquée cette mise abîme de la traduction c'est d'avoir créé un texte qui résiste plus que les autres à être traduit. Ce récit qui s'en donne à cœur joie à la pratique translative et disserte sur elle, se blinde contre toute traduction de l'extérieur. Et ce n'est pas seulement qu'on empiète sur le travail du traducteur qui reste en dehors de la fiction romanesque mais, qu'en proposant des citations, des comparaisons entre les deux langues, des explications culturelles, on aurait rendu ce texte presque inexpugnable aux assauts du traducteur espagnol. Le contexte linguistique est tellement déterminant et imbriqué dans la fiction romanesque qu'on ne peut pas se passer de lui, et s'il avait à l'inverser, le traducteur désappointé n'aurait plus qu'à demander à l'auteur d'écrire un autre roman où, cette fois-ci, le français soit proposé en tant que langue de départ et l'espagnol comme langue d'arrivée.

Le narrateur de *L'Algarabie* est écartelé entre l'espagnol et le français. Cette idée d'écrire dans une langue sans pour autant renoncer à l'autre ne peut se passer que dans le cerveau d'un bilingue qui s'arroge tous les droits de traduction. Semprun franchirait avec ce roman un nouveau pas dans son mûrissement littéraire et linguistique. Le vide laissé par la séparation d'avec la langue maternelle a été d'abord comblé par la langue française, puis par le langage seule patrie de l'écrivain. Avec *L'Algarabie* il réadmet l'espagnol; le langage deviendrait à nouveau parole, retrouverait sa matérialité qui, grâce à la traduction, serait double. Il découvrirait finalement que son bilinguisme déraciné serait déjà indéracinable.

L'activité traductrice dans le roman ne ferait que souligner, par l'impossibilité de rendre totalement une expression d'une langue à l'autre, cette dualité irréductible. Ce à quoi s'intéresse vraiment ce narrateur un peu loufoque qui fait semblant de tomber dans les pièges qui lui tend l'interférence, c'est à ce jeu de contraste entre deux paroles qui l'habitent. Car peut-être la traduction est-elle impossible ou irréalisable? Face à cette chimère linguistique il nous proposerait d'écouter le babel de mots algarabiques et ces silences qui se cachent dans la traduction, où viendrait se lover le babil intarissable de la langue.

BIBLIOGRAPHIE

- CHANSOU, M., 1984, «Calques et créations linguistiques », *Meta* 29 (3), pp.281-285.
 DELISLE, J., 1993, *La traduction raisonnée*, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
 GARCÍA-YEBRA, V., 1982, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
 GÉMAR, J.C., 1988, «Les enjeux culturels et sociaux de l'enseignement du français en contexte de bilinguisme et de traduction», *Meta* 33 (4), pp.588-593.
 GIRAUD, 1973, «Le néologisme et nous», *Meta* 18 (1-2), p. 228 et ss.

- SANTOYO, J.C., 1987, «Traduction, fertilisation et internationalisation : les calques en espagnol», *Meta* 32 (3), pp.240-249.
- SEMPRUN, J., 1981, *L'Algarabie*, Fayard.
- 1994, *L'écriture ou la vie*, Gallimard.
- TOURY, G., 1995, *Descriptive translation studies and beyond*, Amsterdam : John Bejamins Publishing Company.