



**Palimpsestes**  
Revue de traduction

**4 | 1990**  
**Retraduire**

---

## *Finnegans Wake* : la traduction parasitée

Étude de trois traductions des dernières pages de *Finnegans Wakes*

**André Topia**



**Édition électronique**  
URL : <http://palimpsestes.revues.org/602>  
ISSN : 2109-943X

**Éditeur**  
Presses Sorbonne Nouvelle

**Édition imprimée**  
Date de publication : 1 septembre 1990  
Pagination : 45-61  
ISBN : 2-87854-011-5  
ISSN : 1148-8158

**Référence électronique**  
André Topia, « *Finnegans Wake* : la traduction parasitée », *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://palimpsestes.revues.org/602>

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

## FINNEGANS WAKE : LA TRADUCTION PARASITEE

(*Étude de trois traductions des dernières pages de  
Finnegans Wake*)

L'intitulé de ce colloque (« La retraduction ») pose une question : est-il légitime de dire qu'une traduction « date » alors qu'un texte « original » ne date pas — ou pas de la même manière ? L'une des raisons principales mises en avant pour justifier les retraductions est en effet cette usure provoquée par le temps. Mais comment expliquer ce rapport différent au temps selon qu'il s'agit d'un texte ou de sa traduction ? Pourquoi cette espèce de *double standard* qui fait qu'une œuvre est considérée comme « unique », « définitive », une espèce de point ultime sur lequel viennent buter au cours du temps les traductions successives, sans jamais évidemment parvenir à la coïncidence idéale ?

On pourrait objecter que lorsqu'une traduction date, elle ne fait que subir une mise en perspective temporelle à laquelle l'œuvre traduite n'échappe pas non plus. Ainsi dans la traduction d'*Ulysses* de Joyce le lecteur peut parfois être agacé de trouver des formules très « datées » des années 20, en particulier pour ce qui concerne la langue orale. Mais on peut répondre à cela que la langue de Joyce est elle aussi enracinée dans un moment de l'histoire, dans les idiosyncrasies d'une époque, et que les idiotismes des Dublinois qui parcourent toute l'œuvre « datent » tout autant que leur équivalent en français à la même période. Pourtant le malaise subsiste et l'expérience de la lecture montre que, sans qu'on puisse toujours se l'expliquer, on accepte souvent mal dans la traduction ce qui dans l'original n'est jamais mis en question. Pourquoi alors ces distinctions dans la légitimité ?

En fait la notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original et ou de la traduction. Et c'est peut-être

là le nœud du problème. Car si la langue de Joyce dans *Ulysses* est datée, elle ne date pas, alors que la traduction, elle, date. La relativité temporelle de la langue d'*Ulysses* est inséparable du lien organique qui la relie d'une part à l'ensemble de l'évolution de l'écriture joycienne depuis les premières œuvres (et on sait à quel point cette idée de croissance organique est importante dans/ chez Joyce), d'autre part à l'ensemble des mutations de la littérature anglaise du début du XX<sup>e</sup> siècle. La situation dans le temps de la langue d'*Ulysses* ne peut être considérée comme une simple « distance » ou « décalage » entre passé et présent. Elle est une vue en coupe, à un moment donné, d'une évolution globale qui interdit toute interprétation « ponctuelle » du rapport entre la langue et l'époque. Elle est prise dans un réseau qui est tout autant synchronique que diachronique et se nourrit de ce *feedback* permanent.

Ce qui manque à la traduction, c'est précisément ce réseau d'interaction organique. La remise en lumière constante d'une œuvre à travers le temps est inséparable du regard nouveau que l'on jette sur l'ensemble de la période. La mise en perspective diachronique ne peut être dissociée des connexions synchroniques entre l'œuvre et tout son horizon au moment de son surgissement. Ainsi, alors que cette œuvre ne cesse de se ré-ajuster à l'intérieur d'une configuration toujours en mouvement, la traduction ne « bouge » pas. L'œuvre et la traduction semblent ainsi exister dans deux temps parallèles et hétérogènes. De sorte qu'on en arrive à l'image inverse de ce qui avait été évoqué plus haut : plutôt que d'opposer le temps de l'œuvre, qui serait celui de l'éternité, au temps de la traduction, qui serait celui de l'éphémère et de la détérioration, il faudrait dire que paradoxalement c'est l'œuvre qui change et la traduction qui ne change pas. Alors que l'œuvre ne cesse de se déplacer imperceptiblement en fonction des changements de perspective qu'entraîne l'évolution historique, la traduction est figée dans un temps verrouillé une fois pour toutes.

On verrait alors que les réflexions de T.S. Eliot sur le rapport entre présent et passé dans « Tradition and the Individual Talent »<sup>(1)</sup> s'appliquent parfaitement à la question de la traduction. Tout en donnant une définition avant la lettre de l'« intertextualité », il nous

montre en fait l'inévitabilité des retraductions. C'est dans la notion eliotienne d'« ordre » que se trouve le lien essentiel entre intertextualité et retraduction. L'« ordre », cette configuration formée par la mémoire accumulée des œuvres du passé, n'est pas une masse figée mais au contraire est perpétuellement en état de ré-ajustement, de ré-ordonnement. Chaque fois qu'une œuvre nouvelle est insérée dans la configuration, cette dernière se trouve modifiée rétrospectivement dans son ensemble. L'addition de l'œuvre nouvelle n'est pas simplement une augmentation mécanique, mais elle est une modification en profondeur qui transforme tout l'ensemble, même si c'est de manière à peine visible, même si les effets n'en sont perceptibles que longtemps après l'apparition de l'œuvre nouvelle. L'économie de l'ensemble se réordonne ainsi de façon permanente, un peu comme des couches géologiques sans cesse déplacées et réajustées par des secousses sismiques, si minimes soient-elles. On en arrive ainsi au grand paradoxe eliotien du passé modifié par le présent : « The past is altered by the present as much as the present is directed by the past »<sup>(2)</sup>.

Il est certain que notre perception d'*Ulysses* ou de *Finnegans Wake* est à chaque moment déterminée, même si nous ne nous en apercevons pas toujours, par les œuvres qui sont venues s'insérer entre-temps dans notre champ de lecture. C'est même le propre de toute grande œuvre de rester perpétuellement ouverte à des mutations postérieures, de garder un cœur d'opacité qui s'éclaire parfois longtemps après coup, comme par un phénomène de résonance, cristallisant soudain des latences qui ne pouvaient être perceptibles dans le présent de la publication. Poussant ce paradoxe jusque dans ses ultimes conséquences, Philippe Sollers a pu dire de l'œuvre de Pierre Guyotat, *Eden, Eden, Eden* (1970) : « La possibilité existe maintenant dans l'histoire de lire entièrement Sade »<sup>(3)</sup>. L'œuvre de Guyotat apparaît ainsi comme une des clôtures, une des butées possibles qui, rétrospectivement, viennent intégrer Sade dans une nouvelle configuration, lui donner sens, le rendre « lisible ».

Sauf cas d'exception (les « grandes traductions » qu'analyse Antoine Berman ailleurs dans ce volume), la traduction échappe à ce mouvement. Alors que l'œuvre lance des connexions multiples avec

le réseau où elle s'intègre, la traduction reste figée dans un rapport de dépendance par rapport à l'œuvre originelle dont elle n'est qu'une version. Ce qui lui manque cruellement, c'est ce *Hinterland* vital qu'est un intertexte. Les « grandes traductions », celles qui non seulement font date, mais réagissent sur les œuvres au milieu desquelles elles apparaissent, sont celles qui ont un intertexte, ou qui, par un effet de *feedback*, s'en constituent un. Ce serait le cas des traductions d'Homère par Pope, ou des traductions de Shakespeare par August von Schlegel et Tieck, qui ont véritablement orienté l'évolution de la littérature et de la langue allemandes. La question ne se pose plus dans ce cas-là de savoir si la traduction est « réussie » ou pas. Elle devient à son tour une norme dont la valeur se mesure à l'effet qu'elle a eu sur d'autres œuvres autant que sur son rapport à l'original.

Dans le cas de *Finnegans Wake* le terme de « retraduction » prend un sens assez particulier car de toute façon, traduire le *Wake*, ça ne peut être que le re-traduire, étant donné que le texte donne déjà l'impression d'être constamment en train de se traduire et de se re-traduire lui-même dans une multitude de langues<sup>(4)</sup>. Comment traduire un texte qui est déjà lui-même une auto-traduction permanente ? Le passage dans une autre langue devient un exercice hautement aléatoire et le traducteur a constamment l'impression d'être piégé par Joyce qui semble avoir prévu à l'avance toutes les circulations et translations possibles, les ayant en quelque sorte *built-in* dans le texte comme des espèces de bombes à retardement. De sorte que, pour reprendre deux notions devenues courantes, le *Wake* subvertit la distinction entre « langue-source » et « langue-cible ».

En fait, une bonne part des difficultés de traduction du *Wake* vient de la double dimension, verticale et horizontale, du texte. C'est là quelque chose qui le rapproche de la double orientation de toute composition musicale : d'une part la superposition « verticale » des notes dans les accords et l'harmonie, d'autre part l'enchaînement « horizontal » des voix dans le contrepoint. Le *Wake* est en effet à la fois le déroulement de voix narratives et un empilement d'instances symboliques qui se télescopent. La difficulté de lecture est dans la tension entre ces deux mouvements. Toute traduction doit ainsi se

garder de deux dangers : le danger horizontal qui serait de privilégier l'aspect du continuum du texte, sa lisibilité linéaire, son déroulement séquentiel — et le danger vertical qui serait de vouloir sauver toutes les constellations de sens, inclure toutes les strates de référence, au point d'immobiliser le texte. Car, contrairement à une idée répandue, le *Wake* est un texte éminemment *lisible*. Encore faut-il saisir qu'il a été écrit autant pour l'oreille que pour l'œil. Tout comme Flaubert soumettait son manuscrit à l'épreuve du « gueuloir », au test de la voix parlée, Joyce, à moitié aveugle à la fin de sa vie, dictait souvent le *Wake* et se le récitait à haute voix. Un des grands malentendus de lecture du *Wake* est que c'est un texte imprimé, alors qu'il faudrait le considérer davantage comme une portée musicale, qui ne livre toute sa charge esthétique que dans une performance, lorsqu'elle est jouée musicalement. Et chacun sait à quel point une interprétation différente peut complètement transformer un morceau de musique.

Dans *The Gutenberg Galaxy*, Marshall McLuhan note que la lecture silencieuse avec les yeux est une chose récente et que pendant très longtemps, lire, c'était lire à haute voix. Deux écrivains modernes renouent, selon lui, ce lien entre l'œil et la voix, ce sont Hopkins et Joyce. Joyce crée un texte multi-dimensionnel qui met en jeu l'œil et la voix, l'espace typographique et la performance vocale : « a synesthesia or interplay of the senses »<sup>(5)</sup>. Citant Joyce lui-même, McLuhan voit dans *Finnegans Wake* l'exemple même de cette interaction : « the words the reader sees are not the words that he will hear »<sup>(6)</sup>. Cette définition correspond assez bien à l'espèce de transmutation alchimique qui se produit à la lecture du *Wake* : ce n'est pas le même texte qui correspond à l'œil et à la voix.

En effet, alors que l'œil délimite son champ dans l'espace, la voix se déploie dans le temps. Ainsi les coagulations lexicales des *portmanteau words*, qui apparaissent comme des entités monstrueuses et illisibles lorsqu'elles sont perçues par l'œil, deviennent inévitablement plus univoques lorsqu'elles sont prononcées par la voix. Contrairement à la musique, la parole articulée ne peut se permettre les « accords », c'est-à-dire l'émission simultanée de plusieurs énoncés dont l'ensemble produirait une harmonie spécifique, qualitativement

différente de la simple addition des différentes composantes. Car, alors que l'œil peut juxtaposer dans l'espace et englober des éléments hétérogènes en une seule unité polyvalente, au contraire la voix, qui se présente sous la forme d'un continuum temporel, doit faire un choix et éliminer les autres solutions possibles — même si, comme on va le voir, ces autres solutions restent présentes malgré tout, comme un « bruit », un parasitage, dans une sorte de périphérie subliminale.

Alors que les configurations lexicales, perçues par l'œil, sont des monstres, des chimères qui violentent le lecteur, au contraire l'armature syntaxique et rythmique ramène le familier, *rings a bell*, et charrie le texte en avant. Le lexique introduit l'anomalie, mais le rythme neutralise ces anomalies en les naturalisant par ses structures phoniques, rythmiques et musicales<sup>(7)</sup>. Il y a en effet une musicalité de la phrase du *Wake* qui se soucie bien peu des télescopages symboliques et sémantiques, et qui s'enracine dans tout un soubassement fait de *patterns* sonores, de ballades, chansonnettes, *nursery rhymes*, formules proverbiales, *catch phrases*, clichés oraux. Et souvent le lecteur, comme dans l'histoire de l'enfant et de la table de multiplication, se souvient de la chanson même quand il a oublié les paroles. C'est sur cette lisibilité paradoxale que jouent des textes aussi différents que le « Jabberwocky » de Lewis Carroll, « Le grand combat » d'Henri Michaux<sup>(8)</sup>, *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess ou *Le Saperleau* de Gildas Bourdet<sup>(9)</sup>.

En tout cas, c'est une source d'étonnement toujours renouvelé que de voir à quel point une phrase du *Wake*, qui à première vue apparaît comme une espèce d'artefact illisible, *prend corps*, prend rythme et finit par s'appriivoiser lorsqu'on se met à la prononcer à haute voix. Là encore McLuhan formule parfaitement bien cette dynamique latente lorsque, comparant les mots du *Wake* aux exemples de dictionnaires de citations, il les appelle « des entrepôts, des réservoirs d'énergie emmagasinée par petits paquets que le lecteur ouvre à la lecture »<sup>(10)</sup>. La traduction doit mobiliser cette énergie tout en la rendant lisible.

Et plus encore que de la voix, c'est peut-être des ondes radio et des messages électroniques qu'il faudrait rapprocher le texte du *Wake*.

MacLuhan, encore lui, voit dans le *Wake* la transition entre la technologie Gutenberg et celle des ondes Marconi<sup>(11)</sup>. Lire le *Wake* à haute voix, c'est en effet être un peu dans la situation de quelqu'un qui écoute une émission de radio sur un appareil inadéquat (ou trop sensible), et dont la réception est sans cesse brouillée soit par des parasites, soit par l'interférence d'autres émissions. Les multiples voix qui se superposent et s'entrecroisent semblent en effet arriver de multiples sources, plus ou moins lointaines, plus ou moins identifiables, parcourant le texte dans tous les sens comme des émissions de radio traversent un espace électronique.

Et ça n'est sûrement pas un hasard si Philippe Lavergne, le traducteur récent de *Finnegans Wake*, est ingénieur en ondes hertziennes et déclare dans une interview à la *Quinzaine Littéraire* : « *Finnegans Wake* est plus accessible aux scientifiques qu'aux littéraires »<sup>(12)</sup>. Parlant du *Wake* en termes d'acoustique expérimentale, il en compare l'écriture à ce qu'il appelle la « technique des variables aléatoires »<sup>(13)</sup> en informatique, qui consiste à prendre les 38 phonèmes du français, à les mettre dans un ordinateur et à fabriquer des mots qui n'ont pas de sens dans le lexique français mais ressemblent à d'autres mots dans d'autres langues. Très sensible aux variations acoustiques de la phrase du *Wake*, il évoque à propos de ces distorsions ce qu'on appelle en électronique le « papillon »<sup>(14)</sup>, c'est-à-dire « l'œil magique » des vieux postes de radio, qui avait en effet la forme d'un papillon dont les ailes se rétrécissaient ou s'élargissaient selon que la réception était bonne ou mauvaise, brouillée ou non par des interférences.

Et effectivement, quand on lit un passage du *Wake*, on a souvent l'impression qu'il suffirait de peu de choses, de très légères distorsions dans la prononciation de telle ou telle syllabe, dans l'intonation ou dans le rythme, pour qu'une autre voix, et encore une autre voix, et encore une autre, indéfiniment, viennent soudain faire irruption dans le texte. Tout énoncé prend ainsi une dimension aléatoire, toujours sur le point de basculer vers une *Gestalt* ou vers une autre. Il n'y a jamais une seule voix qui parle mais toujours une voix en majeur, et une multitude d'autres voix en mineur, espèce de bruissement infini, étouffé, brouillé, parfois à peine perceptible, mais toujours là comme



un immense arrière-fond. D'où le titre du tableau d'Adaline Glasheen, qui essaie de classer les différentes figures de *Finnegans Wake* : « Who's Who When Everybody Is Somebody Else »<sup>(15)</sup>.

Le texte imprimé est la trace graphique de ces oscillations phoniques. Il en est en quelque sorte la « portée », à partir de laquelle de glissement en glissement, toute lecture univoque est entraînée vers un point de rupture où soudain l'équilibre est rompu et la lecture bascule vers une autre *pattern*, une autre *Gestalt* qui était là, latente, prête à passer du potentiel à l'actualisation.

Ainsi la phrase *I am lothing their little warm tricks* (627.17-18) (exemple 5) oscille entre deux extrêmes, deux solutions univoques : « *I am loathing their little warm tricks* » et « *I am losing their little warm tricks* ». Et chacune des deux, comme souvent dans le *Wake*, aboutit à un sens exactement opposé, l'un exprimant le dégoût d'Anne Livia, l'autre au contraire le regret nostalgique. Mais entre les deux on a tout un éventail de solutions phoniques intermédiaires qui permettront de rester en-deçà du point-limite et ainsi de maintenir l'ambivalence. Les glissements et les dérives sont ici la marque d'une voix qui est en train de sombrer dans le sommeil et dans la mort, mais en même temps de basculer vers une nouvelle enfance.

De même *Till thousandsthee* (628.14, exemple 14) oscille entre *Till thou sendest thee* (Jusqu'à ce que tu t'envoies toi-même), *Till thousands thee* (jusqu'à des milliers de toi), et *Till thou endest thee* (jusqu'à ce que tu mettes fin à toi-même). Et on notera que les trois solutions ouvrent un champ qui inclut l'annonciation (*sendest*), la prolifération (*thousands*) et la cessation (*endest*), couvrant ainsi la totalité du cycle de naissance, vie et mort.

Et on pourrait multiplier les exemples. Ainsi *monanoaning* (628.3, exemple 10) hésite entre *monotoning* (parlant d'une voix monocorde), *Mananaan* (le dieu celtique de la mer) et *moaning* (gémissant).

*Bussofilhee* (628.14, exemple 13) telescope *bui softly* (mais doucement), *buss of thee* (baiser de toi) et *buss softly* (embrasser doucement). *Therrble* (628.5) peut être lu comme thurible (l'encen-

soir) ou terrible. *Washup* (628.11) (*laver la vaisselle*) est le point d'oscillation extrême d'un mouvement dont l'autre pôle serait *worship* (*vénérer*).

Cette indécidabilité du texte semble anticiper les manipulations acoustiques et cinématographiques de l'art moderne. Joyce fait avec la voix dans le *Wake* un peu ce qu'Antonioni fait avec l'image dans son film *Blow Up*, où le photographe, à force d'agrandir et de manipuler les clichés qu'il a pris dans un parc, finit par distinguer sur l'image un cadavre dissimulé dans le feuillage. Mais l'a-t-il vraiment « distingué » ? Ne l'a-t-il pas plutôt « produit » à force de traiter son matériau ? N'a-t-il pas fait surgir dans l'image exactement ce qu'il voulait y voir, une cristallisation de son fantasme, un peu comme dans les images-devinettes où l'enfant perçoit, l'espace d'un instant, un éléphant dans le feuillage, pour le voir aussitôt disparaître dès qu'il change tant soit peu l'angle de la feuille ? Les voix souterraines de *Finnegans Wake* sont un peu comme ce cadavre ou cet éléphant, toujours prêtes à apparaître/disparaître dans une espèce de battement, de pulsation incessante du texte. Au détour d'une inflexion de voix légèrement différente, d'un silence qu'on a déplacé ou d'un accent plus fort, le cadavre du texte se lève et marche.

Face à ces questions sans réponse, traduire *Finnegans Wake* prend l'allure d'une gageure. Pourtant nous avons la chance de disposer de trois tentatives de traduction des dernières pages de l'œuvre, échelonnées sur une période de vingt ans. La première est celle d'André du Bouchet<sup>(16)</sup> publiée en 1962 (avec dans le même volume les premières pages du *Wake*, aussi traduites par du Bouchet, ainsi que l'épisode « Anna Livia » traduit par un groupe de sept personnes parmi lesquelles Samuel Beckett, Ivan Goll et Philippe Soupault. La seconde est la version faite conjointement par Philippe Sollers et Stephen Heath<sup>(17)</sup> et publiée dans *Tel Quel* en 1973, accompagnée de quelques autres extraits, tous tirés de la dernière section du *Wake*. La dernière fait partie de la traduction intégrale de *Finnegans Wake* par Philippe Lavergne<sup>(18)</sup> en 1982.

Ces dernières pages sont à la fois sous le signe de la fin et de la renaissance. Il s'agit du monologue final d'ALP, Anna Livia Plura-

belle, figure de la mère mais aussi de la rivière de Dublin, la Liffey. Devenue maintenant une vieille femme, elle coule vers le père océan dans lequel elle va se jeter. Chantonnant et rêvassant avec un lyrisme nostalgique, cédant peu à peu au sommeil, elle se parle à elle-même, repassant dans sa tête ses souvenirs de l'homme auquel elle a consacré sa vie, de sa grandeur et de ses petitesesses. Confusément, elle sent qu'elle est en train de se transformer pour accueillir la nouvelle aube, et son chant est en même temps un adieu à sa vie passée et un salut au nouveau cycle qui renaît en elle. Traversé d'images liquides et d'échos de contes de fées, le monologue telescope sans cesse la vieillesse et l'enfance, la mort et le retour aux origines.

Du Bouchet est peut-être des trois le plus sensible à la musique du texte, celui qui cherche le plus à trouver des équivalents rythmiques de l'anglais. Pour reprendre la distinction déjà évoquée, nous dirions volontiers qu'il privilégie l'avancée horizontale du texte par rapport aux empilements et télescopages verticaux. Il est probablement celui qui donne la version la plus fluide, la plus liquide, et finalement la plus « lisible » du passage, même si c'est parfois en désamorçant un peu les hardiesses de l'écriture. C'est lui qui est le plus proche du lyrisme élégiaque de la voix d'Anna Livia :

Peut-être aussi parce que Du Bouchet est un poète, c'est des trois celui qui exploite le plus les possibilités poétiques de la langue française. On notera en particulier les alexandrins :

« And all the greedy gushes out through their small souls » (627. 18-19) (exemple 6)

« Et tous les jets jaloux de leurs âmes menues »

« that she will snatch from my ownest hair » (627.30)

« à vouloir arracher de mes propres cheveux »

« Auravoles, they says, never heed of your name » (627.32-33)

« Eauravoile, qu'ils disent, ton nom ne me dût rien »

« they are blamed, the seahags » (627.26)

« Toujours bonnes à blâmer, les mégères de la mer »

Le texte du *Wake* est parcouru par toute une circulation de matrices phoniques qui se disséminent en multiples mutations et variations. Là encore du Bouchet obtient des réussites remarquables :

« It's something fails us. First we feel. Then we fall » (627.11)  
(exemple 4)

« C'est quelque chose qui nous manque. D'abord nous émeut puis nous émiette »

« Loonely in me loneness » (627.34) (exemple 9)

« Saoule en moi seule »

Ses solutions sont particulièrement intéressantes lorsqu'elles jouent un peu sur l'archaïsme, semblant faire ressurgir des expressions qui rappellent vaguement la poésie du Moyen Age ou de la Renaissance et retrouvant ainsi une stratégie d'écriture centrale chez Joyce :

« I done me best when I was let » (627.13)

« Faisais de moi mieume quand libre à liesse »

« makes me seasilt salsick » (628.3-4) (exemple 11)

« me malselle et me mersalle »

Une autre réussite de du Bouchet est dans le rendu du rythme « liling » de la voix qui chantonne :

« A hundred cares, a tith of troubles and is there one who understands me ? (627.14-15)

« Cent soucis, un tribut d'ennuis et y en a-t-il un qui m'ait compris ?

Sollers et Heath sont beaucoup plus hardis que du Bouchet dans la créativité lexicale, n'hésitant pas à fabriquer des équivalents français des *portmanteau words*. Ainsi *bumpkin* (627.22-23) (exemple 7) devient *cutrouille*, *moananoaning* (628.3) (exemple 10) est rendu par *gémoinissonnant* et *swimming in my hindmoist* (627.3) (exemple 2) par *nageant hindouairière moi*. Une autre solution hardie, bien qu'elle ne soit pas à proprement parler un mot-valise, est la traduction de *humbly dumbly* (628.11) (exemple 12) (qui fait écho au *Humpty*

*Dumpty* de Lewis Carroll) par *clochue mafflue*, les deux adjectifs évoquant assez bien l'apparence physique de Humpty Dumpty.

Lorsque le problème de traduction est insoluble, ils n'hésitent pas à déplacer la charge symbolique vers un autre mot, considérant avec raison que ce qui compte avant tout, c'est l'économie globale du texte et qu'il vaut mieux remodeler la configuration de la phrase pour compenser en un autre point du texte ce qu'on n'a pas pu injecter là où on aurait dû le faire si on avait suivi mot à mot l'original anglais. Ainsi dans *spink spank* (627.4) (exemple 3), traduit par *flambébé neuve* qui joue à la fois sur *spick and span* (*tout beau, tout propre*) et sur *to spank* (*donner la fessée*), le *spanking* n'est pas à proprement parler traduit, mais il est récupéré par un déplacement sur le mot *bébé*.

Une autre originalité de la traduction Sollers-Heath est dans l'utilisation de termes assez familiers, voire argotiques ou vulgaires, ou dans les clins d'œil à l'actualité, même si c'est parfois aux dépens de la tonalité lyrique du passage. On a ainsi *leur miam-miam* pour *greedy gushes* (627.19), *Baisouilleteilui* pour *Bussofilhee* (628.14) (exemple 13) et *pour le bon, la brute et le truand* pour *for all the bold and bad and bleary* (627.25-26) (exemple 8).

La question des contractions en français est plus discutable. Sollers et Heath en usent fréquemment. Peut-être est-ce là un tribut de l'admiration de Philippe Sollers pour Céline et Guyotat : *J'm'y mélange* (*I'm getting mixed*, 626.35), *Nous l'chauffons* (*First we feel*, 627.11), *leurs p'tits trucs tièdes* (*their little warm tricks*, 627.17-18), *j'ai fait d'mon mieux* (*I done me best*, 627.13).

Il n'est pas sûr que cela apporte plus au texte que cela ne lui enlève. On touche là aux différences inévitables entre les deux langues. L'anglais parvient très bien à faire coexister une tonalité lyrique et méditative avec un style familier et populaire. Cela tient probablement au fait que la poésie anglaise reste plus enracinée que la poésie française dans une tradition populaire. Or, en français, les contractions ont une résonance plus vulgaire qui détonne un peu avec la poésie de la langue d'Anna Livia. On pourra objecter que *I done me best* va assez loin dans la déformation. La difficulté est qu'il y a en

anglais une longue tradition de poésie populaire qui s'accommode fort bien de ce genre de liberté, alors qu'une déviation équivalente en français fera beaucoup plus facilement basculer le texte vers quelque chose de non-poétique.

La traduction de Philippe Lavergne est la plus longue des trois. Nous avons compté 672 mots dans l'original anglais, 743 mots dans la traduction de du Bouchet, 708 dans celle de Sollers-Heath, 760 dans celle de Lavergne. La raison en est peut-être que Lavergne, contrairement aux autres, a traduit la totalité de *Finnegans Wake* et est plus sensible à sa dimension narrative et même épique. On sent chez lui un effort pour inclure dans le texte toute la multiplicité des voix, mais c'est parfois plus par expansion et juxtaposition que par fusion. Par des déplacements tout à fait inattendus il parvient pourtant à résoudre des problèmes qui paraissaient insolubles. C'est le cas avec *ennuités* dans *Un seul dans un millier d'années d'ennuités* pour rendre *One in a thousand of years of the nights ?* (627. 15-16), ou encore avec *d'égoût* dans *ils me sont devenus d'égoût* pour *they are becoming lothed to me* (627.17) (exemple 5).

Sa plus belle réussite — la traduction de *makes me seasilt saltsick* (628.3-4) (exemple 11) par *me malvasent et me selcoeuvent* — est en même temps la plus difficile à analyser — et c'est peut-être d'ailleurs en cela qu'elle est une réussite. Disons seulement que là encore c'est l'oreille qui prime : l'équilibre des voyelles et des consonnes, la résonance des échos enfouis, l'impression de familiarité des néologismes, tout contribue à donner au français une poésie autonome.

Pour la fameuse dernière phrase qui vient boucler la boucle en se continuant dans les premiers mots de la première page : *A way a lone a last a loved a long the* (628. 15-16) (exemple 15), Lavergne tranche nettement avec tous ses prédécesseurs en introduisant des images de navigation : *Au large vire et tiens-bon lof pour lof la barque au l'onde de l'*. Là encore c'est l'oreille qui juge et approuve.

Mais si loin qu'on veuille pousser l'analyse, on finit toujours par buter sur le grand mystère de la différence des langues. Comment

expliquer que certaines solutions « marchent » et que d'autres ne « marchent » pas ? Que penser, par exemple, de l'étonnante trouvaille de Lavergne : *soliquement en ma coquitude* pour traduire *Loonely in me loneness* (627.34) (exemple 9) ? *Loonely* joue à la fois sur *lonely* (*solitaire*), *loony* (*cinglé*) et *lune* (symbole de la féminité). En face de ce mot-valise, *soliquement* condense *solitude* et *soliloque* (le passage est précisément le soliloque d'Anna Livia). Quant à *coquitude*, il joue lui aussi sur *solitude* tout en évoquant l'isolement comme à l'intérieur d'une *coque*. Pourtant l'ensemble est à un niveau d'élaboration qui tranche avec l'oralité de la formulation anglaise. Là où l'anglais apparaît comme un glissement phonique, un à-peu-près, une espèce de début de dérive de la langue qui se déforme en entrant dans le sommeil et dans la mort, le français semble trop « construit » et d'un registre trop sophistiqué. La formule est frappante mais elle semble appartenir davantage au monde de Queneau ou des surréalistes qu'à celui de Joyce.

En revanche du Bouchet et Sollers-Heath se rapprochent davantage du brouillage phonique joycien avec *ses crilomères et ses crilomères* (*the moyles and moyles of it*, 628.3). La réussite du français ne vient là pas seulement de la jonction de *cris* et *mère* mais peut-être surtout du fait que *crilomères* sonne effectivement comme ce que pourrait être une déformation de *kilomètres* (langage enfantin, ou déformation due au sommeil, ou encore parler populaire).

De même la poésie de l'exemple déjà cité de du Bouchet : *Faisais de moi mieume quand libre à liessé* pour *I done me best when I was let* (627.13) vient de la conjonction réussie d'une déformation phonique analogue à celle d'un accent campagnard ou dialectal (*moi mieume*) et d'une formule à la tonalité un peu archaïque qui semble renvoyer à un français pré-classique (*libre à liesse*).

Au contraire la traduction de Sollers et Heath *nageant hindouai-rière moi* pour *swimming in my hindmoist* (627.3, exemple 2) est certes subtile car elle introduit l'Inde, le *derrière* et le vieillissement d'Anna Livia, mais elle apparaît bien recherchée, comparée à la formulation anglaise. En effet dans *Hindmoist*, *moist* (*humide*) n'est pas injecté délibérément dans le texte mais apparaît naturellement, comme une

déformation phonique (et tout à fait imaginable) de *hindmost*, alors que *hindouairière* est bien plus une fabrication sémantique qu'un brouillage phonique.

On ne peut que conclure sur une frustration, celle d'avoir à juger intuitivement et empiriquement, par l'oreille et la voix, après avoir essayé de dégager des normes de fonctionnement et des systèmes d'écoute. Mais quand il s'agit du *Wake*, mieux vaut la prudence et l'incertitude que la distribution de blâme ou d'éloge. Traductions et retraductions couleront encore dans la Liffey mais le *riverrun* aura le dernier mot.

André TOPIA  
Université de Paris X - Nanterre



## NOTES

- (1) « Tradition and the Individual Talent » (1919) in T.S. Eliot, *Selected Prose*, London, Faber, 1975, pp. 37-44.
- (2) *Ibid.*, p. 39.
- (3) Préface à Pierre Guyotat, *Eden, Eden, Eden*, Paris, Gallimard, 1970, p. 11.
- (4) Voir Fritz Senn, « Comment traduire une traduction ? », *La Quinzaine Littéraire*, n° 385, 1<sup>er</sup> au 15 janvier 1983, pp. 17-18.
- (5) Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, New York, Signet Books, 1969, p. 104.
- (6) *Ibid.*, p. 104.
- (7) Voir André Topia, « La cassure et le flux » in *Poétique*, n° 26, 1976, pp. 132-151.
- (8) « Le grand combat », *Qui je fus* (1927) in *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966, p. 14.
- (9) Gildas Bourdet, *Le saperleau*, Paris, Solin, 1982.
- (10) Marshall McLuhan, *Du Cliché à l'archétype*, Montréal, Hurtubise, 1973, p. 118.
- (11) *The Gutenberg Galaxy*, *op. cit.*, p. 318.
- (12) *La Quinzaine Littéraire*, *op. cit.*, p. 16.
- (13) *Ibid.*, p. 16.

(14) *Ibid.*, p. 16.

(15) Adaline Glasheen, *A Second Census of Finnegans Wake*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1963.

(16) James Joyce, *Finnegans Wake*, Fragments adaptés par André du Bouchet, Paris, Gallimard, 1962, pp. 52-54.

(17) *Tel Quel*, 54, Paris, Seuil, 1973, pp. 22-24.

(18) James Joyce, *Finnegans Wake*, traduit par Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, 1982, pp. 648-650.