L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur

Claire Davison-Pégon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/125>

DOI : 10.4000/lcc.125

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Claire Davison-Pégon, « L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur », *Les chantiers de la création* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 07 novembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.125>

L'Intraduisible comme revanche du non-sens ? Le cas d'Artaud, traducteur.

Claire DAVISON-PÉGON, Aix-Marseille Université

Comme toujours, quand il convient d'explorer les domaines troubles et peu cartographiés du négatif, en l'occurrence l'*intraduisible*, notre premier constat part inévitablement d'une difficulté terminologique. Le régime du traduisible se trouve largement étayé par un vaste champ lexical par dérivation : du verbe traduire, aux noms — *traduisible*, *traductible*, *traduire*, *traduction*, *traducteur* — et aux adjectifs — *traduit*, *traduisant* ; or, pour parler de l'intraduisible, nous ne trouverons malheureusement pas d'antonymes tout faits : on ne pourra parler d'*intraduire*, de l'*intraduction*, ni de l'*intraducteur*. Nous voilà donc confronté à un premier paradoxe, dans la mesure où le royaume de l'intraduisible est affirmé lexicalement mais démenti par l'insuffisance de mots pour le dire.

Deuxième départ en parlant d'un négatif : on peut plus facilement dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est. Je pose d'emblée l'hypothèse d'une différence radicale entre l'intraduisible et des concepts pourtant annexes comme l'ineffable, l'inaperçu, l'indicible, l'innommable, le numineux, et tant d'autres. Comme preuve de cette différence fondamentale, nous avons un vaste nombre d'œuvres traduites, traitant de phénomènes pourtant épouvantables ou indicibles — le sublime par exemple. L'étude philosophique du sublime, portant sur l'appréhension romantique d'un *mysterium tremendum* qui dépasserait l'entendement, a pu être éloquemment menée par divers philosophes européens au XVIII^e, qui pouvaient s'entendre de langue en langue sur le sens de ce qu'ils pouvaient appréhender sans le dire. Et puis les profondeurs de la philosophie ou de la théologie négatives ont également survécu avec superbe aux épreuves de la traduction. Pour ne citer qu'un exemple, les remarquables traductions faites par Spivak de la déconstruction derridéenne, lesquelles ont pu assurer au philosophe une carrière peut-être plus glorieuse aux États-Unis qu'en France. Comme Spivak le souligne dans sa préface à *Of Grammatology*, ce qu'elle n'a pu traduire, de toute façon, était déjà charrié par la langue (Weissbort & Eysteinnsson 488-9). Par effet d'imitation structurelle, les failles de son propre texte deviendraient des exemples éloquents de la force indicible à l'œuvre dans le langage de Derrida. Dernier exemple pour bien faire la différence entre ce qui résiste au régime du dire et ce qui échappe au régime du traduire : *L'Innommable* de Beckett, superbement traduit par l'auteur lui-même, parfait exemple du fait qu'on peut traduire ce qu'on ne saurait nommer.

Par ailleurs, si l'expérience montre que l'intraduisible peut être intimement lié au sens, il a parti pris aussi avec le non-sens. Il n'est pas rare, dans un livre traduit, de se trouver face aux limites du traduisible, affirmées par les fâcheuses notes en bas de page « jeu de mots intraduisible ». Est-ce donc le non-sens, plutôt que le sens, qui serait intraduisible ? L'hypothèse serait convaincante si elle n'était pas aussitôt démentie par la richesse extraordinaire de traductions de livres se réclamant du genre de non-sens, à commencer par ceux de Lewis Carroll. Il est même tentant d'affirmer qu'en s'affiliant à cette tradition, une œuvre appelle à la traduction autant qu'elle ne l'entrave.

C'est dans ce paradoxe double, donc, selon lequel l'intraduisible serait étroitement lié au non-sens, tout en étant formellement démenti par les efforts remarquables de tant de traducteurs qui ont brillamment relevé le défi du traduisible et de son contraire, et partant, que l'intraduisible s'accommode fort bien du non-sens et se situerait donc ailleurs, plutôt du côté du sens, que cette réflexion prend source. A partir de traductions d'un chapitre du célèbre roman, *À travers le miroir*, et de la traduction-adaptation d'Artaud, nous allons sonder quelques profondeurs et surfaces du roman pour tenter de situer l'intraduisible non pas aux marges du traduisible, mais à son centre, comme point aveugle, si près qu'on ne saurait le voir.

Commençons par Carroll, pseudonyme de C. L. Dodgson, lexicophile impénitent, homme d'église, professeur de mathématiques à Oxford, amateur passionné de philosophie analytique – autrement dit, personnage dont la carrière fut largement circonscrite par les contreforts de la raison, de la logique, des dogmes et de l'exégèse. C'est un auteur surpris par le succès de ses propres œuvres, lesquelles s'enracinent clairement dans un riche héritage littéraire, tout en le bouleversant d'une volonté parodique nouvelle. Dans les deux tomes consacrés aux aventures d'Alice, le parcours classique du récit d'aventure enfantine s'impose : Alice quitte l'environnement familial et rassurant de la maison pour se trouver dans un monde où le sens tel qu'elle l'a toujours connu ne règne plus. A elle de se frayer un chemin entre les interprétations délirantes et littérales qui lui sont offertes, pour regagner le territoire rassurant du foyer. Ce sont des livres qui parlent de l'enseignement : comment les structures sociales de l'éducation servent et desservent la cause du savoir, et comment la langue, malgré son sens commun apparent, se trouve embrigadée au service du pouvoir dominant. Dans les royaumes fantasques du souterrain et du miroir, Alice est confrontée au règne de la dissonance et de la dislocation, où se dissout toute l'armure

classique de la conscience de soi : nom, mémoire, identité, limites corporelles, lois du temps et lois de l'espace. Si l'enfance et la maturité – points de départ et d'arrivée symboliques – sont les royaumes du sens, cartographiés, explicités, policés, dans les nouveaux territoires c'est le non-sens qui prend le dessus. C'est pourquoi G. K. Chesterton a pris soin d'insister sur le fait qu'*Alice* n'était pas à mettre entre les mains d'un enfant.

Mais l'histoire a prouvé que c'était un non-sens bien spécifique. Aussitôt publiés, les livres ont inspiré de véritables cataractes d'exégèses, allant des plus farfelues aux plus sérieuses. Ils ont servi les causes de la psychanalyse et de la linguistique, de la psychiatrie et de la didactique ; de Deleuze à Disney, du protestantisme à la pornographie, les fantaisies des textes ont été mises à toutes les sauces. Autant de grilles de lecture qui viennent corroborer la célèbre thèse de Deleuze : le non-sens est en effet un excès de sens qui perturbe la superficie signifiante tout en participant à sa surface lisse. Ce qui explique pourquoi le non-sens d'*Alice* constitue le plus délicieux défi au traducteur : ses schémas intonatifs qui deviennent moteurs du sens, les rimes cocasses, les polysémies irrépressibles, les constellations sémantiques, obéissent tous en fin de compte à des règles bien établies : il suffit juste de les démêler. C'est d'ailleurs le cadre hautement rationnel de ce monde en délire qui a valu à son auteur l'étiquette de plagiaire par anticipation de la part des écrivains de l'Oulipo. Quoi qu'il en soit, les plus célèbres œuvres de Carroll, (*Alice*, « La chasse au Snark », « Jabberwocky ») figurent maintenant parmi les textes les plus fréquemment traduits et retraduits, et comptent parmi leurs traducteurs un véritable panthéon de grands noms.

Parmi les plus singuliers des traducteurs-commentateurs de Carroll, se trouve Antonin Artaud, qui pour la petite histoire, accusa lui aussi le timide matheux de plagiat anachronique¹. S'il a pu connaître les textes par le truchement des surréalistes ou d'autres cercles littéraires et intellectuels qu'il fréquenta dès les années 20, c'est dans des circonstances plus critiques qu'il s'attellera à la traduction. En effet, les traductions d'un chapitre d'*À travers le miroir* et de deux poèmes du recueil *Phantasmagories* de Lewis Carroll datent des années passées à l'asile psychiatrique, où selon son médecin, le docteur Ferdière, on l'encourageait par le biais de la traduction à entreprendre ce qu'on appelait alors un art-thérapie². C'est dans ce cadre qu'il réalise, secondé par l'aumônier, lui-même

¹ Voir le Post-Scriptum adressé à Marc Barzebat, par exemple, 23/03/1947, dans Artaud, 1971, 174.

² La pertinence et l'honnêteté de la démarche ont été souvent très critiquées, mais c'est bien le terme que le docteur Ferdière employait pour parler du traitement qu'il a préconisé. Voir Ferdière, « J'ai soigné Antonin Artaud », *La Tour de Feu*, n°63-64, décembre 1959.

angliciste, une série de traductions dont le choix éclectique ne cache pas moins un point commun surprenant : outre les facéties de Carroll, on trouve un poème de forte inspiration religieuse de Southwell, poète martyr du XVI^e siècle, et un poème de Poe, écrivain poursuivi par des accès de folie et de toxicomanie qui l'entraîneront à la mort. On ne peut que s'étonner de ce choix de trois auteurs auxquels Artaud est sans doute appelé à s'identifier dans l'acte de la traduction, dans le but d'accéder, par le truchement d'une énonciation à deux voix, jalonnée par les traces d'un auteur précédent, à une nouvelle lucidité ou prise de conscience de lui-même³. Soulignons aussi qu'il n'est pas rare que l'activité de traduction soit préconisée dans les cures psychanalytiques et psychiatriques, justement en raison de la voie médiane qu'elle peut ouvrir, entre expression individuelle et refrain impersonnel, pour ainsi amener le sujet en détresse, en révolte contre l'autorité du dire, à se construire une voix plus sûre. En se référant à un texte cadre, miroir d'emprunt qui délimitera les frontières de son énonciation, le patient est ainsi mené à se constituer en sujet parlant, dans et par le discours d'autrui.

Si chacun des textes traduits par Artaud servirait de base remarquable pour étayer notre réflexion, c'est le plus connu, « L'Arve et L'Aume » qui sera retenu ici. Le texte-référence est le 6^e chapitre d'*À travers le miroir*, quand Alice rencontre Humpty Dumpty, personnage archi-connu des enfants britanniques, qui occupe une place de choix dans tout recueil de comptines et grand nom d'ouvrages pédagogiques⁴.

Plusieurs caractéristiques de la comptine l'associent d'ores et déjà à l'intraduisible « classique » : les vers de mirliton construits autour d'un tétramètre bien scandé (dactyles et trochées), le remaniement d'une référence à la civilisation anglaise par le biais d'une chanson populaire ; la littéralisation d'un proverbe (« pride goes before a fall » : la fierté précède la chute). La traduction de la saynète dans sa version carrollienne est doublement entravée par des jeux délibérés autour du sens et de la référence : ce sont les noms propres, ici, qui sont imbus de sens, alors que les noms communs, eux, peuvent tout dire à condition de mieux les rémunérer⁵. L'écart entre signifié et référent se creuse, quand Alice hésite à

³ Que l'identification voulue ait bien eu lieu est attesté par certaines lettres écrites à H. Parisot, celle du 22/09/1945, par exemple, citée dans Artaud, 1979, 169-72.

⁴ Humpty Dumpty sat on a wall:
Humpty Dumpty had a great fall.
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again. (Carroll 262)

⁵ "My name is Alice, but —"
"It's a stupid name enough!" Humpty Dumpty interrupted impatiently. "What does it mean?"

identifier la cravate, ou la ceinture, de son interlocuteur ; la citation d'un vers de « Jabberwocky » fait entrer dans le chapitre un élément d'intertextualité autarcique, sous la forme d'une bribe de poème lu deux chapitres auparavant, mais uniquement en le soumettant aux lois physiques de la réflexion.

En s'imposant comme maître du sens, Humpty Dumpty va incarner le rôle du dictionnaire, outil essentiel du traducteur, pour reformuler les termes extravagants en langue familière. Et les divers dérapages linguistiques du passage, quiproquos, calembours, sophismes, paronomases et queues de poissons illustreront avec brio toute la violence du langage pour celui qui n'en est encore que l'apprenti, mais aussi toute l'ampleur de la gageure pour le traducteur qui se laissera prendre au jeu.

Si nous nous tournons maintenant vers la traduction-adaptation d'Artaud (« L'Arve et l'Aume : Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll »), nous constatons d'emblée que sa manière d'aborder le texte est clairement une façon d'interroger le sens du traduire : son essai sera tantôt une interprétation-imitation, tantôt une transcription presque scolaire, exercice « à la manière de... », tantôt une réécriture poétique. Les règles du jeu s'annoncent dès le sous-titre : c'est une « tentative *anti-grammaticale contre* Lewis Carroll », une riposte en forme d'une traduction agonistique. Cette prise de position combative est d'ailleurs réitérée dans d'autres écrits où Artaud exprime son aversion vis-à-vis du texte et de la méthode de l'auteur britannique (Artaud, 1979, 201). Le titre, en revanche, se place tout à la fois du côté de l'invention, et du côté de l'application à la Carroll. On peut y entendre une signature (l'Ar d'Artaud), et une facétie verbale auto-référentielle à la manière de Carroll : la larve, renvoyant aux esprits des mots qui poursuivent les vivants, ou à une forme embryonnaire ; l'Aume évoquant le casque, une mesure de résistance, créant peut-être aussi un écho homophonique entre l'anglais et le français, marque de la nostalgie pour ce qui ne saura être retrouvé, faute d'avoir été perdu : *home*.

Le plus remarquable, si nous voulons aborder ce texte par le biais des frontières de l'intraduisible, c'est la diversité de stratégies traductives que nous pouvons y repérer :

[...] "When I use a word," Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean—neither more nor less." (Carroll, 1970, 263 et 269)

« Mon *nom* est Alice, mais... »

« Que voilà donc un nom idiot ! intervint avec impatience Heumpty Deumpty. Qu'est-ce qu'il signifie ? »

[...] « Lorsque *moi* j'emploie un mot, répliqua Heumpty Deumpty d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie...ni plus, ni moins. » (Carroll, 1979, 276 et 281)

— Une métamorphose de la langue dans la phrase d'ouverture, qui viendrait illustrer ou mettre en scène la thématique structurante de l'œuvre, qui est celle de la transformation de l'identité. La langue artaldienne met en scène les glissements caractéristiques de ce monde du sens et des identités inversés, là où Carroll se contente de les décrire⁶. De même, l'œuf qui ressemblerait à un bonhomme empaillé, ou vice versa, devient dans le texte artaldien une espèce de création insolite de bourre verbal : « un insufflé pontin rum bourré après tain : un » (Artaud, 1979, 133). Exercice autonymique qui pourrait être qualifié d'application à la lettre des leçons du maître, même si l'étudiant vient à les dépasser par excès d'assiduité.

— Une stratégie semblable se trouve plus loin quand les protagonistes s'interrogent pour savoir si l'acception des mots doit se limiter aux sens lexicalisés ou prédéfinis, ou si au contraire, leur force significative peut être réinjectée selon les volontés du locuteur. Un néologisme illustratif surgit dans le discours d'Alice, sans être justifié littéralement par le texte source, mais pleinement en accord avec son intention.

- Lorsque j'emploie un mot MOI, dit Dodu Mafflu d'un ton plutôt méprisant, il dit juste ce que j'ai décidé de lui faire dire...ni plus ni moins.

- La question est de savoir, dit Alice, si vous avez le pouvoir de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourrigrumpies de variantes infinies. (Artaud, 1979, 138)

— Une capacité à retraduire, ayant pour effet d'améliorer les traductions existantes. L'homéotéleute qui constitue le nom de Humpty Dumpty anglais est en effet une harmonie imitative, faisant du héros une onomatopée littéralisée. Cette transparence du nom, à la manière de farce théâtrale, disparaît dans les traductions françaises qui importent le nom tel quel, ou, dans la version de Parisot, qui en fait une traduction homophonique francisée (« Heumpty Deumpty »). Artaud, lui, propose un nom motivé pour le maître des mots, assurant ainsi qu'il ressemble à son nom comme il se le targue⁷.

⁶ « Cependant l'œuf se contenta de grossir, grossir et de prendre de plus en plus figure humaine. Lorsque Alice ne fut plus qu'à quelques pas de lui, elle vit qu'il avait des yeux, un nez et une bouche ; et lorsqu'elle en fut proche à le toucher, elle vit clairement que c'était Heumpty Deumpty en personne. » (*Tout Alice*, tr. Parisot, 275)

« Cependant l'œuf narmissait à vue d'œil, s'en troublant tira doc vers l'oc de l'oc humain : quand elle n'en fut lus qu'à quelques pas, elle vit qu'il avait des yeux et un nez et une bouche et quand elle eut tout à fait le nez dessus, elle vit que c'était Dodu Mafflu lui-même intropoltrablement » (Artaud 133).

⁷ — Mais sans aucun doute il le faut, dit gros Dodu avec un rire aigu. Mon nom représente la forme que je suis et c'est en plus une bien belle forme. Avec un nom comme le vôtre vous pourriez avoir n'importe quelle forme, peu ou ptout. » (*Œuvres complètes* 134)

De façon plus générale, on constate des passages entiers où le traducteur atteint une grande invisibilité : en bon élève, il enchaîne les unités sémantiques du texte-source, sans laisser la moindre trace d'une identité locutive nouvelle. Et inversement, il nous arrive de tomber sur des méprises de lecture, qui, loin de suggérer un sens d'invention ou d'imitation méthodique, font penser aux bêtes noires des correcteurs de version : les contre-sens. Artaud, mauvais élève, serait tout simplement passé à côté de telle ou telle collocation.

Si on se tourne vers les deux poèmes, d'autres stratégies apparaissent. Autant le passage consacré à « Jabberwocky » que le poème déclamé par Humpty Dumpty sont tangiblement plus longs que le texte-source⁸.

...la première strophe de *Bredoulocheux*
 Il était reveneure ; les slictueux toves
 Sur l'allouinde gyraient et vriblaient ;
 Tout flivoreux vaguaient les borogoves ;
 Les verchons fourgus bourniflaient. (Carroll, tr. Parisot, 1979, 282)

...le poème intitulé
 NEANT OMO NOTAR NEMO

Jurigastri — Solargultri
Gabar Uli — Baragoumti
Oltar Ufi — Sarangmumpti
Sofar Ami — Tantar Upti
Momar Uni — Septfar Esti
Gonpar Arak — Alak Eli
 [...]
 Il était Roparant, et les vliqueux tarands
Allaient en gilroyant et en brimbultdriquant
Jusque-là où la rourghe est a rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde :
Tous les falomitards étaient les chats-huants
Et les Ghor Uk'hatis dans le GRABÜG-EÛMENT. (Artaud 140)⁹

Si « Jabberwocky » revu par Artaud donne lieu à une éruption visible sur la page, cassant la pragmatique visuelle de l'imprimé pour imiter, signifier ou singer une figure sonore, le

« Evidemment, que c'est nécessaire, répondit avec un bref rire Heumpty Deumpty ; mon nom à moi signifie cette forme qui est mienne, et qui est, du reste, une très belle forme. Avec un nom comme le vôtre, vous pourriez avoir à peu près n'importe quelle forme. » (Carroll 276)

⁸ The first verse of *Jabberwocky*...

'Twas brillig, and the slithy toves
 Did gyre and gimble in the wabe :
 All mimsy were the borogoves,
 And the mome raths outgrabe.'

⁹ A la différence de Carroll et de Parisot, Artaud semblerait privilégier ici le charabia selon l'acception et l'application avancées par J-J. Lecercle dans *A Philosophy of Nonsense*. En revanche, Anne Tomiche en propose des gloses et explications tout à fait éclairantes en se fondant sur l'idée de mots-soufflets.

deuxième poème, lui, s'étire en longueur, pour faire place à un véritable exposé sur l'existence, l'ordre et le pouvoir :

Ils m'ont répondu net, ces insolents poissons :
'Non, non, non, non, monsieur, vraiment nous regrettons.'
« Je crains de ne pas très bien comprendre », dit Alice.
« La suite est plus facile », répondit Heumpty Deumpty :

Moi je leur écrivis derechef pour leur dire :
'Vous feriez beaucoup mieux, malheureux, d'obéir.'
Les stupides poissons m'ont répondu : 'Très cher
Monsieur, ne vous mettez pas ainsi en colère.'
Je leur ai redis et j'ai bien insisté,
Mais eux, pourtant, ils n'ont pas voulu m'écouter.
Je pris à la cuisine un solide bassin
Qui semblait convenir fort bien à mon dessein.
Mon cœur battait très fort, mon cœur tambourinait
Quand, ce bassin, je l'ai rempli au robinet. (... + 8 strophes)
(Carroll, 1979, 285-6)

Les petits poissons argentés
Du fond des mers sont remontés
Répondre à ce que je voulais.

La réponse des poissons était
« Nous ne pouvons pas vous le dire,
Monsieur,
PARCE QUE...
Là la mer les a arrêtés.

Alors j'ai écarté la mer
Pour les mieux fixer au visage
Et leur ai redit mon message :
« Vaut-il mieux être qu'obéir ? »

Les poissons ont fait la grimace
« Où as-tu fait cuire ta face
Pour te poser cette question ? »

Je le leur redis une fois, je le leur dis une seconde
Mais j'eus beau crier à la ronde
Ils n'ont pas voulu entendre raison !

Je pris une bouilloire neuve
Excellente pour cette épreuve
Où la mer allait m'obéir.

Mon cœur fit hump, mon cœur fit hump
Pendant que j'actionnais la pompe
A eau douce pour les punir. (... + 14 strophes)
(Artaud, 1979, 143-5)

Le premier poème artaldien se dote d'une force centripète, à la manière d'une cadence musicale, un morceau de bravoure et d'improvisation, qui se départ des thèmes structurants d'une sonate ou d'un concerto, mais pour permettre au musicien-interprète de faire une démonstration de sa virtuosité. Le deuxième revêt plutôt un caractère centrifuge ; il part des données nominatives des vers de Lewis, mais pour fuir vers les thèmes et obsessions caractéristiques des œuvres d'Artaud. La récitation de Dodu Mafflu se construit autour d'une interrogation existentielle et métaphysique au creux de l'histoire racontée ; la poésie entraînante que récite Humpty Dumpty menace les petits poissons d'une sentence irrévocable, mais le sens de la fin (et la fin du sens) est abrogé par une aposiopèse subite et sans appel alors qu'on est sur le point d'ouvrir la porte, ("I tried to turn the handle but—", Carroll, 1971, 275). Ces deux stratégies sont à la fois dissemblables et similaires. A l'exception du titre et du troisième vers (« *Jusque-là où la rourghe est a rouarghe a rangmbde et rangmbde a rouarghambde* », Artaud, 1979, 140), la version d'Artaud de

« Jabberwocky » reste à l'intérieur des logiques syntaxiques et morphologiques de la langue française, fidèle à la méthode de Carroll qui crée un non-sens mais à partir de néologismes qui sont entièrement respectueux des conventions de la langue. Les verbes se conjuguent, et s'accordent en nombre avec les sujets, les adjectifs rentrent en place avant ou après les noms, les sujets se précèdent d'un article et portent les marques du singulier et du pluriel. Et ce non-sens-ci, que ce soit dans sa version carrollienne ou artaldienne, se prête aux règles de la prononciation : on peut le dire, quitte à savoir ce qu'il veut dire. La seule exception reste cette troisième ligne qui pousse la logique des mots-valises à sa dernière limite, accumulant sons, consonnes, échos, répétitions et grognements, mais toujours pour les soumettre par la suite à la logique implacable du maître-exégète.

Dans le deuxième poème également, Dodu Mafflu s'affranchit du cadre immédiat du modèle anglais, mais tout en respectant la logique édicatrice qui fédère toutes les mésaventures d'Alice : d'un côté la quête du savoir, au prix du bouleversement fondamental de son être, et de l'autre, l'équilibre malaisé entre la soumission aux règles de fonctionnement de tout régime ou institution, y compris la langue, et les limites du sujet unique. Et on remarquera que chacun est un non-sens sans l'autre.

Comment expliquer et rendre compte de cette entreprise ou tentative de traduction réalisée par Artaud¹⁰ ? Dans un premier temps, on peut être tenté de la rapprocher d'autres formes de traduction-interprétation qui ont proliféré à l'époque moderniste. Nombreux en effet sont les écrivains et poètes au début du XX^e siècle qui s'essayaient à l'épreuve de la traduction. Ils y voient en effet un exercice d'innovation qui permet d'explorer des limites du texte, de l'étrangeté, des frontières nationales, convaincus qu'ils sont que les lois et traditions d'héritages littéraires autres viendront galvaniser et transformer les codes et pratiques textuels du passé¹¹. En s'appropriant un texte étranger, souvent en amateur affiché pour se différencier des écoles de traduction traditionnelles qui misaient, elles, sur la solennité respectueuse due aux grands monuments du passé, ils mettaient la traduction au service d'un agenda idéologique moderniste et en réclamaient son autonomie culturelle. Parmi les nombreux défenseurs ou adeptes de cette pratique, citons le cas de Pound dont le parcours autant littéraire que biographique se prête à de fascinantes comparaisons avec Artaud. Selon Pound, la traduction permettait à la fois de redonner un souffle aux textes du passé, et aussi de tendre une échappatoire à l'écrivain claustré dans les normes trop rigides

¹⁰ Entreprise ou tentative ? Les deux termes sont employés par Artaud. (Voir *Œuvres complètes*, 2^e éd., 247-8).

¹¹ Voir à ce propos la remarquable étude de S.Yao, *Translation and the Languages of Modernism*.

de la langue pure. En cultivant une syntaxe invertie, en en accentuant les archaïsmes, dialectes, sonorités et polysémies, Pound prônait la création d'une hétérogénéité discursive à la limite même de l'écriture originale (Yao 25-78).

Toujours dans des domaines littéraires contemporains, on peut tenter un rapprochement entre certains jeux de traductions entrepris par les surréalistes et la tentative d'Artaud. Parallèle qui permet aussi de souligner toute la fascination qu'exerçait le texte de Carroll sur les défenseurs du surréalisme. Chez eux, la langue de la traduction s'emballe pour mieux signifier l'explosion du sens, les constellations de signifiante enfouie et le délire de l'interprétation. En insistant sur le libre-arbitre du traducteur, qui est pleinement assumé, la traduction surréaliste devient une expérience plénière de jubilation ludique et une leçon fondamentale de liberté.

Inversement, et paradoxalement, on constate des pratiques de traduction comparables chez les adversaires déclarés des surréalistes, à savoir les membres de l'Oulipo, selon lesquels le texte n'était aucunement un bouillonnement de propos libres, inspirés et délirants mais au contraire une combinatoire stricte et contraignante de règles pré-établies. Parmi les perles inoubliables que de telles expérimentations en traduction ont pu livrer, citons les contraintes homophoniques qui ont révélé un Humpty Dumpty rebaptisé « Un petit d'un petit », et le lyrisme de Keats devenu « Ah, singe débotté / Hisse un jouet fort et vert » ("A thing of beauty is a joy forever")¹². On peut aussi tenter un rapprochement entre l'entreprise d'Artaud et l'exercice de traduction en joycien que Queneau a tenté, où il s'agit d'étendre sur chaque sème, lexème ou phonème d'un texte source une signification potentielle nouvelle¹³.

Or, force nous est de constater que toutes ces expériences littéraires, pour diverses et originales qu'elles soient, divergent de manière fondamentale de la tentative artaldienne. Dans les divers cas cités ici, l'horizon du traducteur restait très similaire, malgré les différences d'écoles ou de mouvances. Les traductions modernistes se rangent

¹² Traduction homophonique de Marcel Bénabou dans Oulipo (publication collective), *La littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1973, 88.

¹³ (Texte source) Drôle de vie, la vie de poisson !...Je n'ai jamais pu comprendre comment on pouvait vivre comme cela. L'existence de la Vie sous cette forme m'inquiète bien au-delà de tout autre sujet d'alarme que peut m'imposer le Monde. Un aquarium représente pour moi toute une série d'énigmes lancinantes, de tenailles rougies au feu.

(Texte dans sa version joycienne) Doradrôle de vie de vie de poisson. Je n'ai jeunet jamais pu unteldigérer qu'on ment on pouvait vivier comme ce la sol dos rêt. Fischtre, ouïes ! Son aiguesistence sucette mortphe m'astruitte et me cote, mets ta morphose dans la raie en carnation, euyet-moi ça, l'alarme dont crevette le monde, ô mort fausse, hue mor !... (221)

(Raymond Queneau, « Une traduction en joycien », *Bâtons, chiffres et lettres*, 220-1)

essentiellement du côté de ce que Venuti appelle la traduction *simpatico*, traductions en sympathie avec l'esprit de l'auteur et de son élan créatif (Venuti 273-306). Pour ludiques ou jubilatoires que soient les nouveaux textes dérivés d'une origine dont l'assise absolue a été énergiquement contrée, ils portent tous la marque de ce qui, de Benjamin à Eco constitue la loi implicite et fondamentale du traducteur : qu'il respecte l'intention du texte. Ils participent malgré tout de la motion herméneutique expliquée par Steiner. Ils partent d'un pacte de confiance ou de connivence, avant de faire intrusion dans le texte source, pour en extraire un sens enfoui, lequel sens est incorporé et codifié dans une nouvelle langue pour l'accueillir ailleurs, dans un geste hospitalier et équilibrant. Chacune à sa manière fête le texte dont il est parti. Chaque fois, la tension établie entre résistance et affinité est résolue, le traducteur allant jusqu'à redéfinir et revigorer le sens de la fidélité du traduire. Qu'en est-il, en revanche, dans « L'Arve et l'Aume » ?

C'est alors que l'on rencontre la véritable résistance de l'entreprise artaldienne, et que le non-sens resurgit drapé de nouvelles parures. Commençons par le projet ou stratégie du traducteur. Celui-ci semblerait clairement énoncé depuis le sous-titre : il s'agit d'une entreprise *anti*-grammaticale, *contre* Lewis Carroll. Qui veut dire quoi, au juste ? A l'exception du dérapage intempestif autour du titre du poème cité plus haut (« NEANT OMO NOTAR NEMO... »), la traduction d'Artaud est, comme nous l'avons vu plus haut, parfaitement respectueuse des règles de la grammaire française. Et il s'avère que dans une lettre à son docteur, Artaud lui-même avait recommandé la suppression de ce passage : « Tout cela ne s'impose pas assez ou alors il faudrait écrire une autre histoire. Cet ajout sort un peu trop de l'esprit de Lewis Carroll » (Artaud, 1979, 254). Artaud serait alors soucieux d'écrire *avec*, et non pas *contre* son auteur. D'autres lettres témoignent par ailleurs d'un grand sens de complicité qui réunirait le traducteur à son hôte, Artaud allant même jusqu'à suggérer une comparaison entre lui et Humpty Dumpty, maître des mots¹⁴.

Dans l'introduction de sa traduction de « Thème et Variations », ce sens de l'affinité ou de l'empathie est également affirmé :

Car Lewis Carroll est en réalité un esprit de colère, de revendication et de fureur. — Une sorte d'émeutier-né de la perception et du langage. Et si cela ne peut pas se croire tout à fait en le lisant c'est que personne n'a jamais eu l'idée de regarder avec lui derrière le miroir interne où son esprit contracté et souffrant ne peut s'empêcher de passer (Artaud, 1979, 130).

¹⁴ Voir par exemple une lettre à Jean Paulhan écrite le 30/09/1943 dans *O.C. X*, 97-9 et citée par Anne Tomiche, « Penser le (non)-sens ».

Si l'on perçoit donc une conviction éloquente de la part d'Artaud d'avoir perçu l'ultime vérité, ou sens, du texte carrollien, l'on ne retrouve pas moins un violent rejet de la logique de cette démarche par ailleurs¹⁵. Parallèlement on entend s'élever une voix de protestation contre l'imposture du conteur anglais qui aurait soufflé par anticipation l'intention et la vérité de l'artiste-poète français¹⁶.

On se trouve, de ce fait, confronté non pas à une dialectique mais un paradoxe à trois voies / voix qui se tisse et se renforce tout au long du texte, sans pouvoir connaître de résolution¹⁷. Et c'est peut-être le cri d'Artaud contre les lois inscrites et débattues dans le conte, contre sa grammaticalité dans le sens radical du terme, à savoir son écriture et sa lisibilité, qui ancre la vengeance du non-sens dans les sens divers de la source. A commencer par le fait que chez Artaud, c'est un texte-cri, condamné au silence de la page. Si Alice est, chez Carroll, le facteur du bon sens qui ne saura céder aux sophismes de Humpty Dumpty, chez Artaud, elle aussi porte les marques de délire. Humpty Dumpty est le Maître du sens qui domine économiquement ses mots et explique avec superbe les règles du sens caché, mais qui payera de sa vie et par sa chute cette usurpation du droit divin. Dodu Mafflu incarne le bon sens qu'Artaud aimerait atteindre, la maîtrise de la langue, où l'empreinte individuelle sur l'ordre des mots l'emporte sur leur inféodation aux lois d'autrui. Humpty Dumpty déclame un poème qu'il détient d'ailleurs mais dont le sens de la fin est phagocyté par une abruption ("I tried to turn the handle, but —") ; Dodu Mafflu, lui, récite un poème de sa propre facture et inspiration ; il livre un sens dans son dernier verset, mais un sens ne révèle rien.

Fondamentalement, la logique du texte dans la version artaldienne de Carroll se joue des sens (le bon sens, le non-sens et ce que Deleuze nomme l'infra-sens) qu'il met à jour dans le texte, tout en répudiant les règles de ce jeu auquel il se prête. Si cette entreprise d'Artaud porte tous les signes de « l'angoisse de l'influence », elle est aussi marquée du grand désespoir de devoir s'affranchir de ce joug.

¹⁵ Voir la lettre à Marc Barbezat « J'ajoute que j'ai toujours détesté Lewis Carroll. Ce fut pour moi une entreprise anti-grammaticale non d'après Lewis Carroll mais contre lui. » (*Œuvres complètes*, 2^e édition, 248), ainsi qu'une autre à H. Parisot, « J'ajoute que j'ai toujours détesté Lewis Carroll. Ce fut pour moi une entreprise anti-grammaticale non d'après Lewis Carroll mais contre lui. » (202)

¹⁶ « ...ce petit poème c'est moi qui l'avais et pensé et écrit, en d'autres siècles, et [que] je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll [...] Mes cahiers écrits à Rodez pendant mes trois ans d'internement et montrés à tout le monde, écrits dans une ignorance complète de Lewis Carroll que je n'avais jamais lu, sont pleins d'exclamations[...]. Il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais. » (Artaud, 1971, 174)

¹⁷ Le paradoxe surgit autour d'une identité et d'un droit d'autorité insoluble qui reviennent à dire : Carroll, c'est moi, c'est pas moi, c'est pas lui.

Et triomphe absolu du texte qui se veut à la fois une traduction, une répudiation et une revendication des intentions d'un auteur, cette tentative d'Artaud se condamne à être fondamentalement intraduisible. Sa version ne saurait subir l'épreuve de la rétro-traduction, par laquelle maints traducteurs s'assurent que leurs soins aient porté leurs fruits. Depuis le texte d'Artaud, on ne peut revenir à Carroll. Mais la traduction d'Artaud ne saurait pas non plus se tenir seule comme nouveau texte dérivé d'un célèbre hypotexte. Si elle pouvait prétendre à ce statut d'œuvre en soi, elle pourrait à son tour être traduite, vers d'autres langues. Mais aucun pacte de respect entre traducteur et intention d'auteur ou intention d'œuvre ne pourrait être établi. En traduisant littéralement, on annihilerait partiellement l'intention à la fois de l'auteur et de l'œuvre. Par une nouvelle traduction-adaptation, on en ferait autant. La seule traduction possible serait celle qui rendrait fidèlement les extraits clairement dérivés de Carroll, et qui détournerait et dépasserait Artaud dans les passages signés de son nom. Autrement dit, qui éliminerait les traces d'Artaud en appliquant à la lettre sa logique. Soit on rend le texte à Carroll, soit on se l'approprie à son tour. Bref, le texte d'Artaud se condamne à devenir autre, ou à rester en français, faute de pouvoir ni transiter ni s'intégrer ; c'est un texte voué à l'étrangeté chez soi. Quoi qu'en dise Deleuze, qui affirme à la fin du chapitre de *Logique du sens* consacré à la version d'Artaud, qu'il ne donnerait pas une page d'Artaud pour tout Carroll (Deleuze 178), ce texte d'Artaud ne peut se passer du cadre et des lois de son maître. Il ne peut qu'être lu en parallèle, hors les lois du texte mais régi par elles. A la différence d'Alice, exposée aux glissements de logique que lui renvoie un monde à l'envers, mais ramenée chez elle à la fin par les soins de son créateur, la création d'Artaud se trouve figée sur place, prise entre source et cible, fidèlement mais infidèlement rendue, devenue l'impossible parangon de l'intraduit. Il bafoue, et se trouve bafoué par, les lois de l'hospitalité¹⁸. Il nous signale par là le seuil imposant de l'impénétrable. Mais comme Humpty Dumpty, Heumpty Deumpty et Dodu Mafflu l'expliquent de concert :

Par Impénétrabilité je veux dire qu'en voilà assez sur ce sujet, et qu'il vaudrait beaucoup mieux que vous vous décidiez à dire ce que vous avez l'intention de faire tout de suite, parce que je suppose que vous n'avez pas l'intention de demeurer ici tout le reste de votre vie. (Artaud, 1979,139)

¹⁸ Alain Milon centre une lecture récente du texte artaldien sur la notion d'hospitalité comme loi régissant la rencontre littéraire entre auteur, lecteur et époque. Dans une autre optique, le concept d'une réception hospitalière du texte comme paradigme de la traduction est développé par Ricoeur dans une étude de 2004.

Ouvrages cités

- Artaud, Antonin. *Œuvres complètes vol. IX*. Paris : Gallimard, 1971.
—. *Œuvres complètes vol. IX*. (2^e édition). Paris : Gallimard, 1979.
- Bouthors-Paillart, Catherine. *Antonin Artaud, l'Énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève : Droz, 1997.
- Carroll, Lewis. *The Annotated Alice*. éd. Martin Gardner. 1960. Harmondsworth : Penguin, 1971.
—. *Tout Alice*. tr. Henri Parisot. Paris : Flammarion, 1979.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. 1969. Paris : Editions de Minuit, 1981.
- Lecerle, Jean-Jacques. *A Philosophy of Nonsense*. London : Routledge, 1994.
- Milon, Alain. *L'Écriture de soi, ce lointain intérieur : moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*. La Versanne : Encre Marine, 2005.
- Queneau, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres*. 1965. Paris : Folio, 1994.
- Ricœur, Paul. *Sur la traduction*. Paris : Bayard, 2004.
- Tomiche, Anne. « Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud » dans Tomiche, A., et Ph. Zard (éd). *Littérature et Philosophie*. Arras : Presses universitaires d'Artois, Coll. « Cahiers scientifiques », 2002.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London : Routledge, 1995.
- Weissbort, Daniel, et Astradur Eysteinnsson. *Translation — theory and practice: A Historical Reader*. Oxford : OUP, 2006.
- Yao, Steven G. *Translation and the Languages of Modernism*. London : Palgrave Macmillan, 2002.