

Traduire ce que le quechua fait à l'espagnol dans l'œuvre de José María Arguedas

ROSANA ORIHUELA
(*Université de Caen*)

« *Con el tiempo todos mis trabajos se traducirán a otros idiomas* »
Lettre de José María Arguedas à son frère Aristides datée du 18 août 1969

Résumé : La poétique développée par l'écrivain péruvien dans ses romans peut être qualifiée d'hétérolingue en ce qu'elle met en scène une langue espagnole qui migre sous l'influence du quechua. Comment parvenir à restituer ce que fait subir la langue indigène à l'espagnol en traduction ? L'hypothèse défendue par Henri Meschonnic selon laquelle il faut s'efforcer de traduire non pas ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font, semble illustrer parfaitement ce en quoi constitue le geste du traducteur lorsque ce dernier se confronte aux textes arguédiens.

Mots-clés : José María Arguedas – espagnol – quechua – hétérolinguisme – traduction.

Abstract: The poetic discourse developed in the novels by Peruvian author José María Arguedas is said to be heterolingual in nature as it is expressed in a Spanish which is highly influenced by Quechua. How then can we translate these novels from Spanish so that it remains faithful to the influence exerted by the Quechuan language? Henri Meschonnic states that translating does not necessarily mean to translate what the words do not mean but rather what they do, a hypothesis which perfectly illustrates how the translator must proceed when confronted with these texts.

Keywords : José María Arguedas – spanish – quechua – heterolingualism – translation.

José María Arguedas (1911–1969) a inventé une façon de faire résonner le quechua au sein de la langue espagnole : cette poétique est plurielle en ce que l'écrivain a tenté de faire évoluer son écriture au fil de ses romans. Qualifiée tour à tour d'écriture « bilingue » ou « bilangue », d'espagnol « quechuisé » ou encore de processus d'indigénisation de l'espagnol, cette création poétique qui fait de l'espagnol un support pour faire entendre le quechua pose d'épineux problèmes traductologiques : comment, en effet, restituer la présence de la langue indigène nichée dans les interstices de la langue espagnole ? Comment parvenir à recomposer cette écriture qui se situe entre les langues ? Puisque l'espagnol s'efface pour se laisser traduire, comment recomposer la présence du quechua ? De quelle façon le greffer sur la langue-cible ?

Pour répondre à ces questions, notre réflexion se déroulera en trois temps. Le premier sera consacré à analyser la posture de José María Arguedas face à la traduction. Le second étudiera

la poétique bilingue qui structure l'œuvre arguédiennne et la manière qu'a eue l'écrivain de faire résonner le quechua au sein de l'espagnol. Le dernier temps, quant à lui, proposera quelques exemples canoniques des difficultés à restituer en traduction la poétique de l'auteur.

José María Arguedas, observateur attentif de la traduction de ses œuvres

L'œuvre romanesque, poétique et scientifique de José María Arguedas est tournée en direction de l'altérité. Enfant issu d'une famille créole, son histoire personnelle lui fait rencontrer l'univers culturel quechua des indiens de la sierra du sud du Pérou. À la mort de sa mère, Arguedas n'a que trois ans. Le père se remarie et la belle-mère de l'enfant profite des absences du père pour éloigner le petit garçon en le faisant vivre parmi les Indiens qui travaillent pour elle. Pour José María Arguedas, c'est la découverte d'une langue nouvelle – qu'il choisira par la suite de revendiquer comme étant sa langue maternelle – et d'un univers jusqu'alors inconnu. Bilingue en quechua et espagnol, métis culturel, Arguedas dirige son œuvre de telle façon qu'elle puisse s'ériger comme un pont entre les cultures et les hommes : loin de cloisonner les genres, son œuvre travaille également à rendre poreuses les frontières entre littérature, ethnologie et traduction. Arguedas a ainsi entrepris de bonne heure la traduction de récits poétiques quechuas vers l'espagnol. Il publie en 1938 le recueil *Canto kechwa*, composé des chansons qu'il a entendues dans la sierra de son enfance. Selon lui, la traduction constitue un outil d'émancipation : elle permet d'élucider des siècles de compositions artistiques restées jusqu'alors inconnues, et peut, en cela, être considérée comme en moyen d'accéder à l'altérité culturelle indienne restée en marge des représentations artistiques institutionnelles. Traducteur, Arguedas est confronté dans sa pratique à des textes qui, à ses yeux, traduisent déjà. Ainsi, lorsqu'il publie en 1947 la traduction de deux contes quechuas, Arguedas présente sa tâche comme relevant d'une traduction seconde : pour lui, en effet, ces deux contes témoignent d'un fort syncrétisme culturel issu de la rencontre entre les mondes indien et blanc. En intégrant des éléments hispaniques – ou d'héritage hispanique – et en soulignant les bouleversements et les ruptures dans la lecture du monde indien – ruptures et bouleversements issus de l'influence de la culture occidentale – les contes témoignent d'une évolution radicale de la vision du monde quechua. Analyser ces phénomènes d'influences, d'intersections, de réinterprétation d'un monde culturel par un autre est la tâche qui incombe au traducteur qu'est Arguedas, un traducteur qui doit faire face à des textes qui, nous l'avons dit, traduisent déjà : or, c'est une même poétique de textes *qui traduisent* qu'Arguedas va développer dans sa production romanesque. De son travail de traducteur, il reste nombre de publications mais aussi,

étonnamment, de traces dans l'espace romanesque de l'auteur. Dans son dernier roman, par exemple, intitulé *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, les figures mythologiques de Huarochiri – manuscrit datant du XVII^e siècle dont Arguedas a livré en 1966 une traduction du quechua vers l'espagnol – sont réintroduites dans l'espace diégétique et perturbent la structure du récit. Arguedas lie ainsi son travail de traducteur à celui de romancier et d'ethnologue : il montre une conscience très vive des enjeux de la traduction dans la diffusion de son œuvre ; en témoigne, par exemple, la citation placée en exergue de cet article où Arguedas affirme à son frère sa conviction que, plus tard, toutes ces œuvres seront traduites¹. Observateur attentif de la société péruvienne, ethnologue passionné par la vitalité de la culture quechua et traducteur érudit, l'écrivain se montre attentif à la traduction de ses propres œuvres et extrêmement lucide quant aux difficultés que ses romans peuvent rencontrer face à l'entreprise de traduction comme il l'exprime ouvertement dans cette lettre adressée à l'éditeur Carl Hausen en janvier 1959 :

Estaba convencido [de] que la traducción de « Yawar fiesta » a cualquier idioma europeo sería una tarea sumamente difícil. [...] Me decía Schwab que sería harto difícil recoger en una traducción el ambiente del relato que es tan original y logrado a través de un estilo tan genuino. [...] Me desconcierta algo el saber que obras del género de « Yawar fiesta » no tengan ningún porvenir en Europa. Creíamos que el relato de las luchas, de la novela, del hombre latinoamericano, especialmente el de estas zonas tan ricas en tradiciones, interesaría al lector europeo, ávido, tal como nos imaginábamos, por conocer precisamente los extraños pueblos. ¿No cree usted que si estos mismos temas hubieran sido tratados en un estilo más familiar para el lector europeo, habríamos contado con cierta posibilidad de acogida?²

La question de la réception et de la négociation avec l'étrangéité d'une œuvre occupe dans cette citation une place importante : Arguedas a conscience que son roman peut dérouter un lecteur non familier de l'univers andin. Il va même jusqu'à se demander s'il n'aurait pas fallu, peut-être, modifier son style en l'orientant vers des territoires plus faciles d'accès au public européen : en questionnant la difficulté de transmettre l'originalité d'une œuvre ancrée dans un contexte géoculturel bien précis, Arguedas souligne la complexe entreprise du passage d'une culture à l'autre dans l'acte que constitue le passage d'un texte d'une langue à l'autre. Cependant, aux

¹ « Con el tiempo todos mis trabajos se traducirán a otros idiomas. La Editorial Einaudi, de Milán, me ha pedido la traducción de toda mi obra al italiano. *Todas las sangres* va a salir pronto en ruso y en francés. » Lettre de José María Arguedas à son frère Aristides Arguedas, datée du 18 août 1969 dans José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (éd.), Nanterre, ALLCA XX, 1990, p. 419.

² Lettre de José María ARGUEDAS à Carl Hausen du 28 janvier 1959, Carmen Maria PINILLA (éd.), *Apuntes inéditos – Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 239.

yeux de l'écrivain, ce n'est pas tant la thématique romanesque – profondément andine³ – qui peut dérouter le lecteur européen mais plutôt le style dans lequel est composé *Yawar Fiesta* :

¿Por qué la novela de masas no ha de ser interesante para el lector europeo? Pienso que no es el tema sino el estilo el que hace inaccesible « Yawar fiesta » para el lector extranjero. A mí me sorprendió que el profesor Bourricaud hubiera sido tan completamente cautivado por la obra. Y escribí el artículo que le envié como prólogo a una traducción al francés que tampoco tuvo fortuna. « Yawar fiesta » no ha sido publicado en francés por las mismas razones que no puede hacerse la traducción al alemán⁴.

Ce ne sont donc pas les motifs andins qui complexifient l'entreprise de traduction mais le style, c'est-à-dire ce que la plume de l'écrivain – sa langue personnelle – fait à la langue commune. L'originalité de l'écriture arguédienne naît en effet de sa réflexion sur l'impossibilité de composer une œuvre en langue quechua et son glissement vers une écriture hétérolingue⁵.

Une écriture entre les langues : ce que le quechua fait à l'espagnol dans l'œuvre romanesque de José María Arguedas

Dans sa pratique d'auteur, José María Arguedas s'est trouvé très tôt confronté à un dilemme : si le quechua lui semblait la seule langue apte à retranscrire avec fidélité et authenticité l'univers andin qu'il s'était promis de décrire, l'espagnol, en revanche, constituait la seule langue d'écriture possible pour que son entreprise puisse aboutir. En effet, Arguedas a toujours affirmé avoir pris la plume pour dépeindre le monde andin à ceux qui le méconnaissaient : composer son œuvre en langue quechua obligeait l'écrivain à restreindre l'audience de ses écrits et, affirme-t-il, l'aurait condamné à l'oubli. Cependant, aux yeux de l'auteur, le quechua demeure la seule langue capable de restituer de façon précise la singularité de l'univers andin : le dilemme ne semble pas pouvoir trouver de réponse linguistique satisfaisante.

Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el

³ Situé dans les Andes, à Puquio, *Yawar Fiesta* met en scène les diverses réactions suscitées par l'interdiction de la corrida indienne, la *yawar fiesta*, c'est-à-dire la fête du sang.

⁴ Lettre de José María ARGUEDAS à Carl Hausen du 28 janvier 1959, Carmen Maria PINILLA (éd.), *Apuntes inéditos – Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, p. 240.

⁵ « Observée de plus près, « la présence dans un texte d'idiomes étrangers » s'avère être le produit d'une construction, le résultat d'une mise en scène. On s'aperçoit que l'altérité d'un « idiome étranger » – pour continuer à reprendre la définition de Rainier Grutman – dépend moins de son étrangeté « réelle » que d'un travail gradué de différenciation. Ce travail de différenciation est opéré par chaque texte au moyen de dispositifs discursifs qui y tracent des lignes de partages spécifiques. Nous proposons donc de redéfinir l'hétérolinguisme comme *la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné.* » Myriam SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue – Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19.

kechwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido⁶.

Nombreuses sont par ailleurs les déclarations de l'écrivain où il souligne l'insuffisance avec laquelle l'espagnol dépeint le monde quechua⁷. Les prémices de sa poétique bilingue se constituent lors de la rédaction de son récit « *Agua* » (1935) où Arguedas – grâce à une entreprise de contamination de l'espagnol par le quechua – construit une illusion linguistique en représentant les Indiens comme s'ils étaient en train de s'exprimer en quechua. La langue indigène vient alors imposer sa présence au sein de l'espagnol en bousculant sa syntaxe : le quechua se niche dans la structure de la langue hispanique et manifeste sa présence également sur le plan lexical. L'auteur introduit bon nombre de termes quechuas. Cette poétique, qui se caractérise par une présence évidente de la langue indigène, est ainsi celle de ses premiers écrits et comprend également *Yawar Fiesta* (1941). Arguedas oriente par la suite son écriture vers une *traduction* du quechua au sein même de la langue espagnole : dans son roman intitulé *Los ríos profundos* (1956), la langue quechua se fait discrète et ne malmène plus l'espagnol. Le quechua n'est en effet plus convoqué pour créer de l'incidence linguistique : c'est désormais dans un espagnol tout à fait correct qu'Arguedas va laisser une place à la langue indigène. Si l'on retrouve encore des modalités employées dans les œuvres antérieures – comme, par exemple, l'intrusion de termes quechuas au sein d'une phrase rédigée en espagnol – le style est néanmoins différent en ce que l'écrivain tente, véritablement, de traduire en langue espagnole la richesse métaphorique et onomatopéique de la langue quechua. Cette dernière est ainsi nichée au cœur de la langue hispanique. Nous pouvons citer pour illustrer ce propos un passage dans lequel l'espagnol parvient à restituer de façon très précise l'imaginaire contenu dans la langue quechua lorsque cette dernière est employée pour parler de la mort :

Les gusta hablar mucho de la muerte, a indios y mestizos; también a nosotros. Pero oyendo hablar en quechua de ella, se abraza casi, como a un fantoche de algodón, a la muerte, o como a una sombra helada que a uno lo oprimiera por el pecho, rozando el corazón, sobresaltándolo; a pesar de que llega como a una hoja de lirio suavísima, o de nieve de la nieve de las cumbres, donde la vida ya no existe⁸.

Parvenir à décrire de façon aussi précise l'imaginaire linguistique contenu dans la langue quechua relève bel et bien, à nos yeux, d'une entreprise de traduction. C'est par ailleurs dans ces termes – *traduire, se traduire* – qu'Arguedas évoque son travail romanesque comme

⁶ José María ARGUEDAS, « *Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo* » [1939] dans *Obras completas*, t. VI, Lima, Editorial Horizonte, 2012, p. 206-207.

⁷ Nous pouvons citer pour exemples la préface aux traductions du *Canto kechwa* publié en 1938 ou encore l'article plus tardif « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » [1950] dans *Obras completas*, t. VII, Lima, Editorial Horizonte, 2012, p. 275-276.

⁸ José María ARGUEDAS, *Los ríos profundos*, Madrid, Edición Cátedra, 2006, p. 437.

scientifique. En effet, dans certains articles, l'écrivain confie avoir eu la sensation de devoir *se traduire* comme il l'exprime dans un article daté de 1950 et intitulé « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » où il déclare : « Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión⁹. » Dans cette citation, c'est la réussite de l'entreprise de transposition que comporte le passage d'une langue-culture à l'autre qui est interrogée. Pour l'écrivain, la sensation d'avoir dû se traduire – c'est-à-dire rédiger dans une langue autre (l'espagnol) que celle éprouvée comme maternelle (le quechua) – est au cœur de sa pratique d'écriture romanesque. Or, pour le sujet bilingue qu'est Arguedas, la question de la traduction ne devrait pas tant se poser puisque les deux langues devraient lui sembler aussi « naturelles » dans le choix de l'expression : en réalité, la problématique doit être pensée dans d'autres termes. En effet, ce n'est pas tant dans le maniement de l'une ou de l'autre langue – c'est-à-dire dans l'aisance que l'écrivain aurait plus ou moins spontanément dans telle ou telle langue – qu'il faut réfléchir à la question de l'auto-traduction telle qu'Arguedas la formule mais bien plutôt dans la capacité transculturatrice de décrire un univers – le monde quechua – dans une langue qui lui est « presque étrangère ». En mettant en mots dans la langue espagnole l'univers andin, Arguedas expérimente une activité de traduction : l'opération de traduction ne relèverait donc plus d'une « simple » opération de translation linguistique (reformuler dans une langue un discours tenu dans une autre langue) mais bien plutôt d'un acte de transculturation linguistique. L'une des caractéristiques essentielles de la poétique arguédienne est ainsi celle du traitement que le quechua fait subir à l'espagnol. Or c'est bien ce traitement – c'est-à-dire ce que la langue indigène inflige à l'espagnol – qu'il s'agit de recréer en traduction. En effet, comme le soutient Henri Meschonnic dans *Poétique du traduire*, l'entreprise de traduction consiste à restituer ce que la plume de l'écrivain fait à la langue commune, en somme il faut « [t]raduire ce que les mots ne disent pas mais ce qu'ils font¹⁰. » Henri Meschonnic invite à dépasser le clivage sourcier versus cibliste¹¹ en arguant que ce qu'il faut traduire ce ne sont pas de simples mots mais les effets que ces mots produisent :

[l]e cibliste oublie qu'une pensée *fait*¹² quelque chose au langage, et que c'est ce qu'elle fait qui est à traduire. Où l'opposition entre *source* et *cible* n'a plus aucune pertinence.

⁹ José María ARGUEDAS, « *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* » [1950] dans *Obras Completas*, t. VII, Lima, Editorial Horizonte, 2012, p. 276.

¹⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 68.

¹¹ « Il s'agit de réagir contre cette conception autant fallacieuse que répandue, qui oppose des *sourciers* et des *ciblistes* : les sourciers louchant vers la langue de départ, en tâchant de la calquer ; les ciblistes regardant droit devant eux, en réalistes, vers la langue d'arrivée, en ne pensant qu'à préserver l'essentiel, le *sens*. Les sourciers, eux, soucieux de la *forme*. » Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 26.

¹² En italiques dans le texte.

Seul le résultat compte. La poétique est un nominalisme des œuvres, des discours, non des mots. Le plus petit poème, la moindre comptine déjoue un piège grossier qui n'a que trop servi, et où se sont empêtrés les traducteurs. Quelles que soient les langues, il n'y a qu'une source, c'est ce que fait un texte ; il n'y a qu'une cible, faire dans l'autre langue ce qu'il fait¹³.

Il ne s'agit donc plus de traduire seulement des mots ou des phrases : il faut dépasser la simple transposition lexicale et grammaticale pour aller vers la restitution de la poétique du texte. Redonner en langue étrangère ce que l'écrivain impose à sa langue d'écriture implique de repenser le rôle du traducteur : bien loin de devoir se cantonner à un statut de traducteur transparent, celui qui restitue la poétique originale d'un texte littéraire ne peut faire l'économie d'une activité d'interprétation et, d'une certaine façon, de réécriture. Comme nous le verrons tout à l'heure, la traduction de textes hétérolingues, comme le sont ceux d'Arguedas, oblige à revoir le statut du traducteur et, surtout, à éloigner de façon définitive l'idée selon laquelle une bonne traduction se mesurerait au degré d'invisibilité de son traducteur.

Traduire ou réécrire ?

Arguedas agit sur le langage : il vient en effet inventer une altérité nouvelle à l'espagnol en faisant de lui l'hôte de la langue quechua. La langue hispanique se trouve habitée par la langue indigène et l'univers culturel que cette dernière renferme : en ce sens, l'écriture arguédiennne est une écriture qui, déjà, traduit. L'espagnol s'écrit à partir du quechua par des procédés divers que nous avons cités de façon très brève dans le chapitre II de cet article¹⁴. Pour certains commentateurs, notamment Antonio Melis – traducteur italien des œuvres d'Arguedas – et Julio Ortega, la poétique bilingue que crée l'auteur tente d'incarner de façon symbolique les dynamiques transculturatrices qui traversent la société péruvienne moderne¹⁵. Arguedas utilise en effet la traduction comme un cadre paradigmatique pour repenser les notions de création et d'écriture dans un contexte diglossique¹⁶. De quelle(s) manière(s) un traducteur doit-il alors se confronter à un texte déjà traduit ?

¹³ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 27.

¹⁴ Pour une analyse détaillée de chacun des processus par lesquels Arguedas fait migrer l'espagnol sous l'influence du quechua, se reporter aux études d'Alberto ESCOBAR dans *Arguedas o la utopía de la lengua* et à celles de William ROWE dans *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*.

¹⁵ Cf. Antonio MELIS, « Tradurre le lingue indigene americane : una poesia quechua di Jose María Arguedas » dans *Metalinguaggi et metatesti. Lingua, letteratura e traduzione*, XXIV Congresso AISPI, Roma AISPI Edizioni, 2012, p. 527-534; Julio ORTEGA « José María Arguedas y la hipótesis transatlántica », Miguel GIUSTI, Carmen María PINILLA, Gonzalo PORTOCARRERO (éd.) *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Lima, PUCP, 2013, p. 139-150.

¹⁶ « ¿Estará pensando en la modernidad a través de los límites del lenguaje, y por ello de la traducción? » Rita DE GRANDI, « El zorro de arriba y el zorro de abajo frente al problema de la traducción », Miguel GIUSTI, Carmen

Les textes arguédiens exigent de dépasser l'idée selon laquelle le traducteur doit se faire transparent : face au complexe processus d'imbrication linguistique où l'espagnol migre sous l'influence du quechua, le traducteur doit assumer des choix de traduction et en rendre compte au lecteur pour que le sens profond du texte demeure. Nous allons ainsi proposer quelques exemples canoniques en partant du dernier roman de l'écrivain, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, des exemples qui tendent à confirmer l'hypothèse selon laquelle le traducteur ne peut faire l'économie d'une présence assumée et affichée. De la même façon, nous analyserons les différentes façons par lesquelles la traduction devra se charger de restituer ce qu'impose le quechua à l'espagnol en greffant les marques de la langue indigène sur la langue de traduction¹⁷. Pour réaliser ce bref parcours, nous prendrons d'abord appui sur certaines des analyses du traducteur italien d'Arguedas, Antonio Melis, qui met en garde contre une tentation « cibliste » qui néglige le travail de création que réalise Arguedas au sein de sa poétique bilingue. Puis nous proposerons quelques essais de traduction pour mettre en avant la difficulté à restituer un texte qui s'écrit déjà à travers une autre langue.

Transposer / recréer l'altérité des textes arguédiens : le cas italien

Les textes romanesques de José María Arguedas sont porteurs d'une altérité à la fois linguistique et culturelle, altérité qui est celle de la culture quechua. Cette dernière se manifeste dans la langue, dans la cosmogonie que les personnages indiens restituent dans le texte ou dont le narrateur se fait le porte-voix mais aussi dans les références intertextuelles à la littérature orale quechua. La manifestation la plus évidente de cette altérité indienne est sans doute celle de la langue : les termes lexicaux quechuas, la syntaxe agglutinante du quechua qui se glisse au sein de l'espagnol, les marqueurs d'oralités sont autant d'empreintes immédiates que laisse la langue indigène et dont le traducteur doit se faire le passeur en réussissant à maintenir cette altérité contenue, déjà, dans le texte original. À ce propos, le traducteur italien d'Arguedas a livré de précieuses analyses : ainsi, dans un article intitulé « *Tradurre in italiano il romanzo andino. Il caso Arguedas* », Antonio Melis étudie comment ce passage d'une culture à l'autre

María PINILLA, Gonzalo PORTOCARRERO (éd.), *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Lima, PUCP, 2013, p. 177.

¹⁷ « Lo que resalta a primera vista son los cambios fonéticos, en especial los referentes a los vocales. El sistema vocálico del quechua consiste en tres fonemas: (i), (a), (u). El (i) y el (u) pueden realizarse en ciertas posiciones como “e” y “o” respectivamente. [...] Es muy común la falta de concordancia de género entre sustantivo y adjetivo o entre artículo y nombre. El quechua desconoce la noción de género. [...] Por lo general, de acuerdo quizás con el espíritu de las lenguas indoeuropeas, trata lo masculino como lo básico y lo femenino como lo derivado. Por esto suele usar adjetivos y artículos masculinos con sustantivos femeninos y no al revés. » Marcin MROZ, « José María Arguedas como representante de la cultura quechua – análisis de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* », *Estudios latinoamericanos*, n° 8, 1991, p. 15.

de cette altérité première du texte original peut mettre en difficulté le traducteur et pointe du doigt certaines maladresses de la première traduction en italien du roman *Los ríos profundos*¹⁸ où l'étrange original a subi un processus d'adaptation tel qu'elle a en été effacée :

Il caso di Arguedas serve a esemplificare alcuni problemi traduttivi che riguardano questioni di portata molto più generale. Quello che viene messo in gioco, infatti, è un modo di rapportarsi alle altre culture a partire dallo strumento linguistico, ma con implicazioni che investono un territorio culturale molto più esteso¹⁹.

Los ríos profundos est le premier texte arguédien à avoir été traduit en italien, suivront *Todas las sangres* en 1974 puis *Yawar Fiesta* en 1976, tous deux traduits également par Umberto Bonetti. *Yawar Fiesta* a connu un accueil plutôt tiède en Italie ce qui, aux yeux d'Antonio Melis, s'explique par la grande difficulté à restituer la complexité de l'univers andin et à la présenter de façon claire au lecteur européen²⁰ :

Completa il trittico dei testi tradotti da Umberto Bonetti il primo romanzo di Arguedas, *Yawar Fiesta*, pubblicato nel 1941 e tradotto in italiano nel 1976. La ricezione di questo testo in Italia è stata piuttosto fredda, probabilmente come riflesso di una difficoltà a comprendere un mondo che, senza la mediazione di strumenti interpretativi adeguati, può apparire semplicemente stravagante e oscuro. Alla costruzione di questa barriera verso il lettore contribuisce certamente una traduzione che sembra continuare a ignorare, almeno in gran parte, gli elementi costitutivi del mondo andino e della sua cultura [...]²¹.

Mais ce qui semble relever d'une plus grande erreur est la tendance du traducteur à « normaliser » linguistiquement le texte en faisant disparaître les traces et les désordres que la présence de la langue indigène impose à l'espagnol. En somme, si le traducteur continue de traduire des mots, il écarte définitivement la transposition de ce que *font* les mots sur la langue c'est-à-dire toute la poétique de l'écrivain :

¹⁸ *I fiumi profondi*, traduit par Umberto BONETTI et publié en 1971 par la maison d'édition Einaudi.

¹⁹ Antonio MELIS, « Tradurre il romanzo andino. Il caso Arguedas ». Cet article nous a été généreusement envoyé par mail par Antonio Melis lui-même en 2015, date à laquelle nous débutons notre thèse. Il est publié au sein de l'ouvrage Francesco Fava (éd.) *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*, Sellerio, Palermo 2013. Nous renvoyons à cette édition sans en préciser les pages desquelles sont extraites nos citations pour la simple raison que nous nous basons sur le document envoyé par Antonio Melis qui, lui, n'est pas numéroté selon les normes d'édition de l'ouvrage.

Le cas d'Arguedas sert à illustrer quelques-uns des problèmes de traduction qui se rapportent à des questionnements plus généraux. Ce qui est en jeu, en réalité, c'est une façon de se positionner par rapport à d'autres cultures à partir de l'outil linguistique mais avec des implications qui investissent un territoire culturel beaucoup plus étendu.

²⁰ Nous pouvons saluer la clairvoyance de José María Arguedas qui, dans la lettre citée en page 3, soulignait la difficulté que rencontrerait un texte tel que *Yawar Fiesta* à trouver un public européen.

²¹ *Yawar Fiesta*, le premier roman d'Arguedas, publié en 1941 et traduit en italien en 1976, complète le triptyque des textes traduits par Umberto Bonetti. La réception de ce texte en Italie a été plutôt froide, probablement à l'image de la difficulté à comprendre un monde qui, sans la médiation apportée par des outils interprétatifs adéquats, peut ne sembler qu'extravagant et obscur. Une traduction qui semble continuer d'ignorer, au moins en grande partie, les éléments essentiels du monde andin et de sa culture contribue certainement à l'édification de cette barrière face au lecteur.

La normalizzazione delle parole quechua o delle espressioni miste presenti nel testo, per esempio, finisce per non rendere conto di un elemento fondamentale dell'impasto linguistico che l'autore persegue, fin da questo primo romanzo, che fa seguito agli esperimenti dei racconti giovanili. Il sintagma "Cumun yaku" (p. 76) diventa così "acqua comunale" (p. 12), perdendo in questo modo il suo carattere ibrido, che dà sapore al testo e che corrisponde effettivamente alla contaminazione linguistica in atto da decenni nel mondo andino. Anche se non si segue un criterio coerente, in genere si tende a tradurre in italiano la maggior parte dei vocaboli quechua che punteggiano il testo. Si smarrisce così il contrappunto decisivo fra le parole spagnole e quelle della lingua indigena [...]²².

Faire disparaître les vocables quechuas du texte efface la signification profonde du travail linguistique réalisé par Arguedas puisque l'écrivain travaille à partir de l'hétérolinguisme en le constituant comme une donnée fondamentale de sa poétique. Privilégier la réception et effacer l'étrangéité du texte original rompt ainsi avec le sens même de la poétique originelle. Mais comment réussir à négocier avec l'altérité de départ ?

Négocier l'altérité originelle : l'exemple de la traduction de El zorro de arriba y el zorro de abajo

Le risque contenu dans l'entreprise de traduction serait d'altérer le contenu original du texte en vue de l'acclimater, de le rendre plus familier, au lecteur européen. Nous allons ainsi nous confronter à quelques exemples où le traducteur doit négocier avec l'altérité originelle de l'écriture arguédienne. Pour ce faire, nous allons respectivement comparer les traductions italienne et anglophone tout en jetant un regard sur des pistes de résolutions pour une traduction française²³.

Pour premier exemple, nous allons nous pencher sur un passage où la prononciation du locuteur trahit son origine indienne : il prononce en effet le terme de « *usted* » en « *ostí* ». Cette déformation constitue le nœud névralgique du dialogue puisqu'à partir de là, l'interlocuteur insulte le locuteur en se moquant de sa prononciation. Voici l'extrait qui fait suite à la mauvaise prononciation de « *usted* », mauvaise prononciation ensuite reprise de façon moqueuse :

²² La normalisation des mots quechuas ou des expressions mixtes présentes dans le texte, par exemple, finit par ne plus rendre compte d'un élément fondamental du mélange linguistique que l'auteur entreprend [...]. Le syntagme « Cumun yaku » (p. 76) devient ainsi « eau communale » (p.12) perdant alors son caractère hybride qui donne sa saveur au texte et qui correspond effectivement à la contamination linguistique en jeu depuis des décennies dans le monde andin. Même si cela se réalise sans critère cohérent, on observe généralement une tendance à traduire en italien la majeure partie des vocables quechuas qui apparaissent dans le texte. De cette façon, le contrepoint décisif entre les mots espagnols et ceux de la langue indigène s'efface.

²³ *El zorro de arriba y el zorro de abajo* reste encore à ce jour non traduit en langue française, contrairement aux autres romans de José María Arguedas.

- « Ostí » sabe. ¿Qué ha confesado?
 - Va preso. Tú también, putaño zambo, vas preso también. ¿Por qué dices « ostí »?
 - En la cara, en el hablar se conoce al serrano. Usted serrano²⁴.

Pour restituer ce passage, deux solutions peuvent être envisagées. La première vise à *ne pas traduire*, c'est-à-dire à conserver les termes qui renvoient directement à une réalité sociopolitique et qui rendent compte du racisme qui se joue dans le dialogue :

- « Ostí » savez. Qu'est-ce qu'il a avoué ?
 - On l'embarque. Toi aussi, maquereau *bâtard*, on t'embarque. Pourquoi dis-tu « ostí » ?
 - Sur le visage, par les mots, on reconnaît le *serrano*. Vous êtes *serrano*.

Dans cette perspective, le terme mal prononcé est gardé et non traduit ; de la même façon, les mots « *zambo* » et « *serrano* » demeurent non-traduits car ils renvoient à une réalité sociale bien précise. La seconde solution cherche, quant à elle, à transposer l'effet c'est-à-dire à restituer ce que, dans le texte original, le quechua impose comme déformation à l'espagnol :

- « *Vus* » savez. Qu'est-ce qu'il a avoué ?
 - On l'embarque. Toi aussi, maquereau negro, on t'embarque. Pourquoi dis-tu « *vus* » ?
 - Sur le visage, par les mots, on reconnaît le montagnard. Vous êtes des Andes.

La mauvaise prononciation est ainsi restituée. Les termes de « *zambo* » et « *serrano* » sont également ou traduits (« montagnard ») ou explicités – et « Vous êtes des Andes »). Malgré tout, « montagnard » – s'il est bel et bien traduit – ne redonne pas toutes les connotations que comporte, au Pérou, le terme de « *serrano* ». Le recours à une note de bas de page explicative est absolument nécessaire car « *serrano* » peut avoir une connotation péjorative et être employé comme insulte. Comment traduire ce terme si l'on tient à garder la connotation méprisante que contient le dialogue ? Première stratégie, *on ne traduit pas* mais on explique par une note de bas de page ce qui est en jeu dans le terme de « *serrano* » : « Sur le visage, par les mots, on reconnaît le *serrano*. Vous êtes *serrano*. » Deuxième stratégie : on explique au sein même du texte – sans recours à la note de bas de page – ce qui se joue dans la scène. Voici la proposition : « Sur le visage, par les mots, on reconnaît le montagnard. Vous êtes des Andes. » Cette phrase est lisible, on comprend que ce qui est dénoncé, c'est l'origine andine du personnage ; cependant, le terme de « *serrano* » disparaît pour laisser place à celui de « montagnard ». À nos yeux, cette solution n'est pas encore satisfaisante. Troisième possibilité : on guide le lecteur en introduisant dans le corps même du texte la clef de lecture du passage. Ce qui est en réalité en jeu dans le dialogue, c'est l'indianité du personnage et le racisme de son interlocuteur ; voici la troisième version : « Sur le visage, par les mots, on reconnaît l'indien. Vous êtes des Andes,

²⁴ José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (éd.), Nanterre, ALLCA XX, 1990, p. 35.

vous êtes un *serrano*. » La traduction – si elle conserve le terme de « *serrano* » et si elle restitue de façon plus précise que les deux précédentes propositions l'enjeu du dialogue – s'écarte néanmoins du texte original : on ne traduit plus vraiment le texte, on l'explique au lecteur français... Quelle solution garder ? Voici comment la traduction anglophone restitue ce passage :

« Ostí » know that. What did he confess to?
- He's goin' to jail. You are too, ya whore-chasin' zambo, you're goin' to jail too. Why'd ya call me « ostí » ?
- By the face, by the way of talkin' a man can tell a highlander. You're a highlander²⁵.

La traductrice a eu recours à une note de bas de page expliquant ce qui se joue dans la prononciation de « *usted* » en « *ostí* ». On remarque comment la version anglaise tente à la fois de conserver certains termes du texte original tout en en traduisant d'autres – « *serrano* » disparaît – afin de guider le lecteur. Le traducteur italien tente lui aussi cet équilibre et choisit également de traduire le terme de « *serrano* » :

« Vossia » sa. Cos'ha confessato ?
- È in arresto. Anche tu, zambo puttaniere, sei in arresto anche tu. Perché dici « vossia » ?
- Dalla faccia; dal parlare si riconosce il montanaro. Lei montanaro²⁶.

Il use par ailleurs d'un particularisme régional en employant la forme dérivée du sicilien « *vossignoria* » pour tenter de restituer l'effet d'étrange que provoque « *ostí* » dans le texte original : la traduction se fait création, le traducteur créateur. Par ce seul exemple, on voit bien que l'illusion d'un traducteur transparent est remise en question. Voici un deuxième exemple, toujours tiré de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* :

On centavo para ti, on centavo para mí ; ochinta para patrón lancha, vente para piscador; mellón, melloncito para gringo, peruano extranguero. Baila no más continta! Yo, jodido, obriro eventual, juábrica. Ocho semanas, después patada culo, fuera, ¡fuera! Bailas madrugada, ¿muta, mariposa, espantación eres?²⁷

On peut tenter une première proposition de traduction en français qui se déploierait selon la forme du calque en tentant de mimer les désordres phonétiques – c'est-à-dire la prononciation de l'espagnol par un quechuaphone – présents dans le texte original :

On centime pour toi, on centime pour moi, quatre-vingt pour patron bateau, vingt pour le picheur; mellion, p'tit mellion pour gringo, péruvien étranger. Continue de danser,

²⁵ José María ARGUEDAS, *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*, Julio Ortega (éd.), Frances Barraclough (traduction), University of Pittsburgh Press, 2000, p. 38.

²⁶ José María ARGUEDAS, *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Antonio Melis (a cura di), Torino, 1990, p. 42.

²⁷ José María ARGUEDAS, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Op.cit., p. 47- 48.

cutente. Moi, foutou, ouvrier intermittent, ousine. Huit semaines puis coup au cul, dehors ! Dehors! Tu dances aube, qu'es-tu ? Une putain, un papillon, un fantôme?

Dans cette proposition, la traduction tente de conserver l'effet provoqué par les mots. Deuxième voie, celle de la traduction-crédation qui efface les désordres phonétiques pour en composer de nouveaux, peut-être plus signifiants à la lecture, mais qui s'écarte du texte original :

Centime pour moi, centime pour toi ; quatre-vingts pour le bateau patron, vingt le pêcheur, un million, un petit million au gringo va, au péruvien étranger va. Continue de danser, joyeuse ! Moi, foutu, de l'usine ouvrier intermittent. Après huit semaines, coup au cul et ouste ! Dehors ! Dans l'aube, tu dances; dis, une putain, un papillon ou un fantôme, c'est ce que tu es ?

La confusion des phonèmes du texte original n'est donc plus restituée mais se trouve remplacée par des désordres syntaxiques. Il s'agit ainsi de négocier avec l'altérité originelle par un système de détours-crédateurs qui se substitue aux « désordres » linguistiques du texte original. Voici la version anglophone de ce passage :

A cint for you, a cint for me; eighty for boat skipper, twinty for fisherman; mellion, cool little mellion for Peruvian foreigner gringo. Just dance, be happy ! I'm a screwed-up temporary worker, factory. Eight weeks, then ass kicked outa there. You dancin' early in mornin' – whore, butterfly, scarecrow – is that what ya are?²⁸

La traductrice a tenté de restituer les désordres phonétiques (« *cint* » au lieu de « *cent* », « *twinty* » en fait de « *twenty* » et « *mellion* » pour « *million* ») tout en conservant les désordres syntaxiques sans toutefois les calquer sur le texte original. Antonio Melis tente un même effort dans sa version italienne :

On centavo per te, on centavo per me ; ottenta per capo lancia, vinti per piscatore ; melione, melioncino per gringo peruviano stragnero. Balla, su continta ! Io, futtuto, operaio saltuario, fabbrica. Otto settimane, poi calcinculo, fuori ! Balli alba, puttana, farfalla, fantasma sei ?²⁹

On remarque que la confusion phonétique est conservée (« *On* » en fait de « *un* », « *vinti* » au lieu de « *venti* » ou encore « *continta* » en fait de « *contenta* ») tout comme les désordres syntaxiques qui, eux aussi, sont transposés. Les deux versions, anglophone et italienne, ont fait le choix de conserver les effets provoqués par les mots : ces deux versions gagnent ainsi, dans une certaine mesure, le « titre » d'écriture que réclame Henri Meschonnic pour toute traduction.

²⁸ José María ARGUEDAS, *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*, Julio Ortega (éd.), Frances Barraclough (traduction), University of Pittsburgh Press, 2000, p. 51.

²⁹ José María ARGUEDAS, *La volpe di sopra e la volpe di sotto*, Antonio Melis (a cura di), Torino, 1990, p. 56

Il écrit en effet dans *Poétique du traduire* : « Revaloriser la traduction implique qu'elle soit une écriture.³⁰ »

Conclusion

La traduction des textes romanesques arguédiens exige de repenser les catégories qui régissent les pratiques traduisantes – sourciers versus ciblistes, fidélité versus créativité – afin de parvenir à restituer la poétique singulière qui fonde le style de l'écrivain, celle de l'hospitalité de l'espagnol qui accueille en son sein la langue indigène quechua. Il faut ainsi parvenir à restituer le mode d'action du langage tel qu'Arguedas le déploie plutôt que les mots qu'il emploie. Cette exigence correspond à ce que Walter Benjamin définit comme relevant de « la tâche du traducteur » dans l'article du même nom :

[r]acheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer en le transposant le pur langage captif dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur. Pour l'amour du pur langage, il brise les barrières vermoulues de sa propre langue : Luther, Voss, Hölderlin et Goerge ont élargi les frontières de l'allemand.³¹

Or, Arguedas a lui-même élargi les contours linguistiques de l'espagnol en faisant de cette langue l'hôte du quechua : à cette « traduction » première, s'en ajoute ainsi une seconde, celle du traducteur qui fait de l'italien, de l'anglais ou encore du français les hôtes d'une altérité linguistique inédite, celle d'une déterritorialisation du quechua *dans* la langue hispanique.

³⁰ Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Op.cit., p. 33.

³¹ Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur » [1923] dans *Œuvres I*, Paris, Editions Gallimard, 2000, p. 259.