

Traduction et malentendu

SANDRA CONTAMINA
ANNE-RACHEL HERMETET

(Université d'Angers)

Résumé

Ce travail propose une typologie de divers cas de malentendus en lien avec la traduction littéraire, le terme étant entendu comme source féconde de création de sens. Notre travail, qui s'appuie sur l'analyse de plusieurs exemples littéraires, classés de l'écriture à la réception, montre comment le malentendu, en traduction, est capable de faire sens.

Mots clés : traduction ; malentendu ; ambivalence ; sursémantisation ; réception

Abstract

The present study presents a typology of misunderstanding cases in the literary translation process., considering the misunderstanding as a fruitful source to create meaning. Our study, based on the analysis of some literary examples, classified from writing to reception, shows how the misunderstanding, in translation, can contribute to make sense.

Keywords: translation; misunderstanding ; ambivalence ; oversemantization ; reception

Introduction

La relation entre la traduction et le malentendu est a priori évidente. Entendu comme distorsion dans un processus de communication, celui-ci induit en effet un mécanisme fondamentalement linguistique, de nature dialogique. Dans son rapport à l'activité traduisante, le malentendu ne se résume pour autant pas au texte mal compris, ou au contresens.

Au sein de la sphère interlocutive, le malentendu crée un espace propice à l'émergence du sens : il a en effet cette capacité à générer tout à la fois les zones d'incompréhension et les outils pour y remédier, tels que l'explicitation, la paraphrase ou la médiation.

Fondamentalement linguistique, donc, le malentendu est érigé par certains en fondement même de la communication, assimilé à une « loi structurelle »¹ ou une « indécidabilité nécessaire »². Les locuteurs tentent sans cesse de l'éloigner pour le tenir à l'écart mais il subsiste une part

¹ Cf. Christine SERVAIS et Véronique SERVAIS, « Le malentendu comme structure de la communication », *Questions de communication*, 15 (2009), p. 21-49.

² Emmanuel MARTIN, « Le malentendu, une indécidabilité nécessaire », Florence DUMORA et Mireille RUPPLI (dir.), *Les espaces du malentendu, Savoirs en Prisme*, 05 (2016), revue électronique [<https://savoirenprisme.com>]

d'irréductibilité non seulement entre soi et l'autre (à cause de déterminants sociaux et culturels) mais encore entre soi et soi (du fait de déterminants psychiques).

Dans le dialogue qui s'instaure entre deux sujets, les sources de malentendus sont infinies. Mais les acteurs du malentendu ne se réduisent pas aux seuls locuteurs : le phénomène doit être saisi globalement, dans la situation plurielle de ses origines et implications, et il faut tenir compte de toutes les postures : qui le provoque, qui le commet, qui le dénonce, qui le répare, pour quelles raisons et à quelles fins. Au terme de cette analyse, il sera possible de le définir comme un acte à portée seconde, une pratique, un geste délibéré voire une stratégie à fonction particulière.

Nous avons choisi de développer un axe qui s'intéresse à la traduction, pour proposer quelques exemples à visée taxinomique. Nous postulons, dans la lignée des travaux les plus récents, que les définitions du malentendu que nous pouvons lire dans les dictionnaires ne reflètent pas l'efficacité heuristique de la notion. En effet, celle-ci insiste sur la divergence d'interprétation entraînant un désaccord. Partant des différents niveaux de « production » du texte –de sa création à sa réception, notre ambition est de proposer ici une petite typologie portative des malentendus en traduction qui permette de redéfinir le concept.

L'ambiguïté de la parole contrainte de l'auteur

A l'origine du texte, la volonté individuelle, prise dans les fils du conditionnement social et psychique, détermine une façon de dire. Thérèse d'Avila est à ce titre exemplaire. Rappelons avant toute chose que les nombreuses traductions de ses œuvres laissent entrevoir deux tendances très marquées entre la fidélité à la lettre et la fidélité à l'esprit, entre l'attention portée à la signification littéraire et celle portée au sens spirituel. Ce balancement entre l'une et l'autre postures, outre qu'il relève des positionnements idéologiques des traducteurs vis-à-vis du texte thérésien, a lieu au cœur d'un texte de nature hybride, éminemment théologique et poétique, et ce de façon consubstantielle.

Nous trouvons le fameux épisode de la tranverbération de sainte Thérèse dans le chapitre XXIX (13) du *Livre de la vie* : elle y évoque comment un ange lui a à plusieurs reprises transpercé le cœur avec un dard en or, provoquant tout à la fois en elle douleur et plaisir extrêmes.

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla; aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen.

Le texte dit littéralement que « Dieu voulut que Thérèse vît ? », et ce faisant il définit très

précisément le contexte de ses visions, qui sont inspirées et qui la mettent en conséquence dans une position de sujet subordonné. Femme, descendante de juif converti, Thérèse ne peut se permettre de s'écarter de la place qui lui est assignée dans la société espagnole du XVI^e siècle. Mais il n'est pas question pour autant de ne pas assumer sa part dans les visions que Dieu lui impose, comme le montrent les tournures utilisées dans le texte espagnol.

Dans la traduction de Robert Arnauld d'Andilly disparaît toute trace d'oscillation ou d'indécidabilité autour des visions thérésiennes. Le traducteur fait table rase de la subtilité syntaxique du discours et va même jusqu'à rendre dans le texte leur place aux séraphins, conformément à la description que Thérèse fait par ailleurs de ces anges.

Quoi que des Anges m'apparoissent souvent c'est presque toujours sans le (sic) voir : mais il a plu quelquefois à notre Seigneur que j'en aie veu (sic) un à mon côté gauche dans une forme corporelle. Il étoit petit, d'une merveilleuse beauté, et son visage étinceloit de tant de lumière qu'il me paroissoit un de ceux de ce premier ordre qui font tout embrasés (sic) de l'amour de Dieu et que l'on nomme Séraphins.³

A travers trois autres traductions du même extrait, nous pouvons mieux apprécier l'équilibre délicat –difficile à soutenir pour le traducteur– dans l'expression du *je* thérésien qui se définit comme un instrument de la volonté divine, mettant tout à la fois en exergue sa nature agissante et son état passif. Les variations autour de traduction de la phrase « En esta visión quiso el Señor le viese así. » sont particulièrement révélatrices.

La traduction de Jean Canavaggio, Gallimard (collection Pléiade), 2012 :

Dans celle-ci, **le Seigneur a voulu que je le voie sous cette forme** : il n'était pas grand, mais plutôt petit, d'une grande beauté ; son visage très enflammé paraissait indiquer qu'il était l'un des plus élevés, qui semblent tout embrasés. Ce doivent être ceux qu'on appelle chérubins.⁴

La traduction de Marcelle Auclair, Desclée de Brouwer, 2007 (1964) :

Mais **il plut au Seigneur de me montrer l'ange sous cette forme**. Il n'était pas grand plutôt petit, d'une grande beauté, son visage très enflammé le désignait comme des plus élevés, qui semblent tout embrasés. Il doit s'agir de ceux qu'on appelle chérubins.⁵

La traduction de Mère Marie du Saint Sacrement, carmélite déchaussée, édition établie, révisée et annotée par les Carmélites de Clamart et Bernard Sesé, éditions du Cerf, 1995 :

Dans la vision présente, **le Seigneur voulut que l'ange se montre sous cette forme** : il n'était pas grand mais petit et très beau, son visage enflammé semblait indiquer qu'il appartenait à la hiérarchie la plus élevée, celle des esprits tout embrasés d'amour. Ce sont je pense ceux que

³ SAINTE THERESE, *Œuvres*, 3 vol., trad. de Robert Arnauld d'Andilly, Anvers, H. Van Dunewaldt, 1688 (1671), 1^{ère} partie, p. 248. En ligne sur gallica.bnf.fr :

<URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k656064/f270.image.r=sainte%20therese%20sainte%20therese> >

⁴ THÉRÈSE D'AVILA / JEAN DE LA CROIX, *Œuvres*, trad. de l'espagnol par Claude Allaigre, Jacques Ancet, Jean Canavaggio et Joseph Pérez, Jean Canavaggio (éd.), Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2012, p. 195.

⁵ THÉRÈSE D'AVILA, *Œuvres complètes*, 2 vol. trad. de Marcelle Auclair, Paris, Desclée de Brouwer, 2007, p. 207-208.

l'on nomme chérubins.⁶

Seule la traduction de Jean Canavaggio, la plus littérale, rend à la fois l'intention divine et la médiation active de la 1^{ère} personne dans le processus de vision : « Le Seigneur a voulu que je le voie sous cette forme. » Dans la traduction de Marcelle Auclair, de sujet, le *je* glisse en position d'objet grammatical et de bénéficiaire de la vision : « Il plut au Seigneur de me montrer l'ange sous cette forme. » Dans la troisième et dernière traduction, nous assistons à une dissolution du *je*, renvoyé à une totale invisibilité textuelle ; c'est l'ange qui est mis en vedette en prenant les fonctions de sujet et objet dans le processus de vision : « Le Seigneur voulut que l'ange se montre sous cette forme. » L'ambiguïté entretenue par Thérèse d'Avila est très subtile et caractéristique de son écriture. L'ignorer, nous le voyons, revient à mal entendre le texte. L'ambiguïté, que Catherine Fuchs définit comme « une formulation [qui] donne lieu à plusieurs (généralement deux) interprétations (lectures) disjointes, mutuellement exclusives.⁷ » est à distinguer de l'ambivalence, cas de plurivocité par excès : le texte offre dès lors un cumul de sens non exclusifs, tous opérants et recevables pour l'herméneute. Le traducteur, confronté à une ambivalence du texte-source, devra souvent assumer le choix d'une lecture au détriment des autres.

L'ambivalence textuelle

Dans un article où il se propose de répondre à la question « Pourquoi Pénélope tarde-t-elle tant à reconnaître Ulysse de retour à Ithaque ? », François Dingremont apporte un exemple intéressant d'ambivalence textuelle qui se prête à différentes traductions et différentes interprétations.⁸ A l'instar d'un Ulysse à l'identité mouvante, le texte de *l'Odyssée* serait « bâti sur ce même procédé de déguisement ». Et l'auteur de citer l'épisode de l'arrivée d'Ulysse à Ithaque (dans le chant XIII, v. 185-249) : alors que les Phéaciens ont ramené Ulysse endormi et qu'il se réveille, Athéna lui apparaît sous les traits d'un jeune berger adolescent. Il la voit sans la reconnaître, tandis qu'une nuée l'empêche de la même façon de reconnaître les paysages familiers de son île. Les deux traductions de référence de *L'Odyssée* ici évoquées sont celle de Victor Bérard d'une part, qui date de 1924 ; et d'autre part celle de Philippe Jaccottet publiée la première fois en 1955. En mettant en regard les deux textes, François Dingremont met au jour un *hiatus* : « Bérard traduit : 'Ulysse en la voyant' et Jaccottet choisit : 'Ulysse en le voyant'. » C'est-à-dire que d'un côté le pronom féminin contredit la réalité de la perception d'Ulysse qui voit un jeune berger, et de l'autre, le pronom masculin, qui contredit le sexe d'Athéna, est fidèle à la perception d'Ulysse. Pour autant, aucun des deux textes n'est à proprement

⁶ THÉRÈSE D'AVILA, *Œuvres complètes*, 2 vol., trad. de M. Marie du Saint Sacrement, Paris, Cerf, 1995, p. 222-223.

⁷ Catherine FUCHS, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, 1994, p. 86-87.

⁸ François DINGREMONT, « Une cicatrice insignifiante. Le scepticisme de Pénélope », *Dossier : Phantasia* [en ligne]. Paris-Athènes : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2004 (généré le 15 juin 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsehess/2180>>.

parler fautif.

« Quelques lignes plus loin, lorsque le jeune berger/Athéna répond à Ulysse, Jaccottet choisit d'attribuer ces paroles à Athéna : 'Ainsi dit-elle' ». L'auteur explique que l'on a alors le sentiment que Jaccottet s'est embrouillé, commençant par désigner l'apparition au masculin puis au féminin sans que rien n'ait changé dans son apparence. Mais selon lui la différence essentielle qu'il pointe entre les deux traductions tient à une divergence moins d'interprétation que d'approche et de perspective : Bérard en choisissant le masculin pour désigner la déesse déguisée en berger s'en tient à « la confusion qu'entretient le texte entre l'apparence masculine et l'identité féminine de la déesse ». Quant à Jaccottet, il met en scène un autre niveau d'opposition, « entre apparence et discours ; l'apparence est celle du jeune homme, mais le discours est celui de la déesse. » Philosophiquement, cela induit une relativisation, voire une insignifiance de l'apparence -ces formes diverses que prennent les personnages-, par rapport au discours. Ici, le malentendu, dans l'une et l'autre traductions, porte sur l'incomplète restitution du sens pluriel.

La question problématique des idiomatismes est bien connue des traducteurs. Quand elle se complique du sens à donner à une œuvre, elle ouvre la voie à d'autres types de malentendus.

Idiomatismes et sursémantisation du texte : des chats et des grenouilles

On le sait, les expressions idiomatiques sont un casse-tête pour le traducteur. Certes, il existe, souvent, des équivalents, qu'on peut substituer à l'original lorsque l'expression n'est employée que dans son sens figuré. L'affaire se complique lorsque le sens littéral s'en mêle. En français, on a un chat dans la gorge, en italien ou en espagnol, un crapaud, en allemand une grenouille. Comment passer de la grenouille au chat ? C'est la difficulté à laquelle s'est trouvé confronté Pierre Deshusses, traducteur de *Froschnacht*, roman de Markus Werner. En effet la grenouille (ou le chat?) y joue un rôle essentiel : la voix du narrateur est encombrée, parasitée par une autre voix, celle de son père mort, qui intervient pour réprimander son fils. Le « Frosch im Hals » allemand devient en bonne logique un « chat dans la gorge » dans la traduction française :

Une fois par mois il vient, s'incrute et reste trois jours. Où ? dans la gorge, pardi. [...] Vacherie de chat⁹.

Einmal im Monat kommt er, nistet sich ein, bleibt drei Tage. Im Halst, wo sonst. [...] Dreckfrosch.

Seulement, l'auteur joue avec la grenouille, qui s'installe parfois dans un « marigot »¹⁰, ce qui ne laisse pas de surprendre le lecteur français, qui, lui, y rencontre un chat. Et l'affaire se complique parce qu'il y a aussi des chats, pas métaphoriques du tout, dans le roman, dont un au moins apparaît dans une

⁹ M. WERNER, *Laisse-moi*, traduit de l'allemand (Suisse) par P. DESHUSSES, Arles, Actes Sud, 2001, p. 9. Version originale : *Froschnacht*, Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 1985, p. 5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 98 ; v. o. p. 99 : « Soll ich den Frosch vielleicht im glauben lassen, dass sein Quarter ein Sumpf sei ? »

scène importante, l'enterrement de la mère du narrateur. Le mari et père, qui se trouve être aussi fossoyeur, prend alors la parole en ces termes :

[...] il neige je suis plein de haine, une fois rentré à la maison je prends le premier chat venu et le cogne contre le mur.

es schneit, ich hasse, zuhause pack ich die nächstbeste Katze und schlage sie gegen die Wand.¹¹

Le lecteur français qui se lancerait avec enthousiasme dans une analyse des va-et-vient entre chat réel et chat métaphorique commenterait certes un effet présent dans la traduction mais, en aucun cas, dans l'œuvre originale.

Les exemples vus jusqu'à présent nous ont permis d'examiner des cas où les traducteurs se sont frottés à l'ambivalence, l'ambiguïté ou l'équivoque. Que leurs choix se soient concrétisés en plus-value sémantique ou en déficit, il ressort que la fragile économie de la traduction, ce sens négocié pas à pas, doit beaucoup au pouvoir fécond du malentendu.

Malentendu générique et malentendu culturel

Nous nous contenterons de rappeler très brièvement l'existence de ces malentendus liés à la traduction, extrêmement connus et très souvent évoqués, qu'ils tiennent de l'attribution générique ou des catégories littéraires. Il faut, certes, faire la part des pratiques éditoriales et le souci de faire entrer les œuvres dans des catégories identifiables par les lecteurs : « roman » recouvre ainsi toute une gamme de pratiques narratives en prose et le lecteur qui s'attend à trouver, dans telle ou telle prose classique chinoise, une forme proche d'un roman réaliste occidental risque bien de voir ses attentes déçues. Ce qui est perçu comme surnaturel varie entre Asie et Occident : des épisodes considérés comme relevant du fantastique dans la culture française, comme par exemple les expériences paranormales que vit au fond d'un puits le personnage principal de *Chroniques de l'oiseau à ressorts* de Haruki Murakami, ne le sont pas pour les lecteurs japonais. En Europe même, Eric Boury fait du réalisme magique une catégorie fondamentalement islandaise, alors que la tradition universitaire l'ancre plutôt en Amérique latine.

Nous n'aborderons pas ici tous les exemples de malentendus nés de la méconnaissance d'un référent familier dans la culture source ; nous nous contenterons de rappeler leur importance dans la réception ou la non réception d'une œuvre.

¹¹ *Ibid.*, p. 30 ; v. o. p. 26.

Des malentendus volontaires et entretenus :

Plus intéressants nous paraissent ces malentendus « historiques », volontaires et entretenus par leurs initiateurs (parfois avec l'assentiment des lecteurs), qu'ils aient été conçus par les auteurs -dans le cas de fausses traductions- ou par les traducteurs -mettant ainsi en avant les périls de la naturalisation.

L'histoire des *Lettres portugaises* est bien connue. L'imprimeur et libraire Claude Barbin publie à Paris en 1669 un recueil de cinq lettres, sous le titre *Lettres portugaises traduites en français*, lettres qu'il présente comme la traduction de lettres d'amour qu'une religieuse portugaise aurait adressées à son amant français. Cette religieuse, qui se prénomme dans le texte *Mariana*, aurait rencontré au Portugal le marquis de Chamilly, alors officier (son nom est évoqué dans une des rééditions de 1669) à l'occasion de la venue de troupes françaises venues soutenir le pays face à l'Espagne de 1663 à 1668. Ces lettres seraient parvenues ensuite entre les mains de Gabriel de Guilleragues, qui les aurait traduites du portugais. Il est généralement admis aujourd'hui que ce texte est une fiction, qu'il a été écrit en français et que l'auteur en est Gabriel de Guilleragues lui-même. Le plan éditorial de Barbin a tellement bien fonctionné -il était si plaisamment vraisemblable- que la vraisemblance de la fiction référentielle a pris le pas sur l'authenticité de la fiction littéraire. A tel point que de savants enquêteurs se chargeant d'alimenter cette fiction, au début du XIXe siècle il fut trouvé un nom à cette religieuse -Mariana Alcoforado, religieuse dans un couvent de Beja- nom qu'on fit apparaître comme nom d'auteure, jusqu'au début du XXe siècle. Entre 1926 et 1962, plusieurs travaux devaient démontrer que Guilleragues était bien l'auteur de ces lettres. Mais le romantisme de la fiction éditoriale séduit toujours aujourd'hui critiques et lecteurs : si les éditions françaises ont désormais toutes adopté le nom de Guilleragues, affiché comme auteur, les éditions portugaises et espagnoles actuelles font apparaître le nom de Mariana Alcoforado. Parmi les raisons qui peuvent être multiples, deux surtout s'imposent, comme deux revendications : l'une de nature culturocentriste visant à s'approprier ni plus ni moins la paternité auctoriale ; l'autre de nature féministe, s'appuyant sur la défense de la capacité féminine à écrire. Ainsi s'explique l'existence d'un blog en portugais alimenté entre 2003 et 2009 et créé dans l'unique but de défendre l'authenticité portugaise des lettres. Ainsi s'explique la propension de Philippe Sollers à dénigrer Guilleragues dans la préface d'une nouvelle édition des *Lettres* datant de 2009 au titre qu'il n'aurait jamais eu le talent suffisant pour évoquer si profondément la passion féminine.¹²

¹²« Il y a encore des controverses sur les origines et l'authenticité de cette correspondance unilatérale. Je la tiens, moi, pour authentique, car aucun homme (et certainement pas le pâle Guilleragues) n'aurait pu aller aussi loin dans la description de la folie amoureuse féminine». Guilleragues & Philippe Sollers : *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*. Éditions Elytis, Bordeaux, 2009.

Autre exemple bien connu, celui de Dostoïevski, qui a (paradoxalement?) fait son entrée dans la culture française à la fin du XIXe siècle grâce à des traductions tronquées, remaniées, voire à de véritables apocryphes. Jean-Louis Backès en a fait la synthèse dans *l'Histoire des traductions en langue française* en rappelant que « Les traductions de Dostoïevski fournissent des échantillons de toutes les pratiques de traduction qui avaient alors cours »¹³. Il signale les coupures, les recompositions, le non respect des registres de langue et du rythme du texte. Surtout, il rappelle comment a été largement diffusé un volume intitulé *L'Esprit souterrain* et traduit par Elie Halpérine-Kaminsky et Charles Morice, qui est en fait une création des traducteurs, qui ont juxtaposé « une version très abrégée de *La Logeuse*, nouvelle qui date de 1847, et une version tout aussi abrégée des *Mémoires écrits dans un souterrain* », assorties de pages de la main des traducteurs. Le même Halpérine-Kaminsky modifie le dénouement des *Frères Karamazov* : Dimitri n'est pas déporté en Sibérie mais, évadé de sa prison, est acquitté au terme d'un nouveau projet. Jean-Louis Backès souligne que cette traduction n'a pas posé problème aux lecteurs – ou aux traducteurs – de l'époque¹⁴. Au XXe siècle même s'est encore posée la question des registres. Pensons par exemple à la langue de Dostoïevski¹⁵ : si les traductions d'André Markowicz ont fait débat, c'est aussi parce qu'elles « accrochent », parce qu'elles portent de nombreuses marques d'oralité, dans le lexique comme dans la syntaxe, en somme parce qu'elles ne sont pas dans ce « bon français » qui a longtemps été à l'horizon des traductions en France. Or Markowicz explique clairement dans son avant-propos à sa traduction de *L'Idiot*, que le « refus de se soumettre à toute exigence de 'beau style' » est, pour Dostoïevski, un choix idéologique, « signe d'une revendication nationale anti-française ». On voit alors le paradoxe qu'il y a à traduire uniformément ses romans en français standard, sinon soutenu. Les choix des traducteurs qui prennent ce parti conduisent alors à un malentendu qui touche au projet esthétique du romancier.

Dernier point dans cette typologie : les malentendus qui peuvent naître de la traduction ou non des intertextes. Il est certain que c'est un point particulièrement sensible puisque l'identification de ceux-ci repose sur la connivence culturelle entre auteur et lecteur. L'effet produit dépend donc, de façon déterminante, de cette familiarité. Plusieurs questions se posent alors – on suppose ici que le traducteur a repéré l'intertexte : faut-il l'ignorer ? Le signaler par une note ? Le transposer – et, dans ce cas, à quels frais ? La réponse à certaines de ces questions ne dépend pas du traducteur mais des deux éditeurs concernés et de la façon dont ont été négociées les modalités de la traduction – on pense ici, en particulier, à la possibilité de faire figurer des notes du traducteur. Dans *Dire quasi la stessa*

¹³Y. CHEVREL, L D'HULST, Chr. LOMBEZ (dir.), *Histoire des traductions en langue française*, volume XIXe siècle, chapitre « Prose », Lagrasse, Verdier, 2012, p. 622

¹⁴*Ibid.*, p. 623-624.

¹⁵Voir à ce sujet, M. OUSTINOFF, « La traduction invisible? Problématiques actuelles de la traduction », in: Y. CHEVREL (dir.), *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, SCÉRÉN-CRDP, 2007, p. 28-29.

cosa, Umberto Eco fait du traitement des références culturelles un des cas importants de négociation, en s'appuyant sur les traductions de ses propres romans, dont on connaît la richesse en matière d'intertextes. L'auteur donne effectivement parfois des directives précises : c'est le cas d'Aldous Huxley pour la traduction du titre *Brave New World*. On le sait, l'expression est tirée de *The Tempest* de Shakespeare. Huxley tenait à ce que l'ironie du titre soit tout à la fois perceptible et familière pour les lecteurs français. Traduire par *Le meilleur des mondes*, l'expression de Pangloss dans *Candide*, remplit ces conditions. On notera que l'édition française est accompagnée d'une préface qui explique précisément ce choix.

Il n'en va pas de même dans toutes les traductions. Ainsi, le lecteur de *Harmonia Caelestis* de Péter Esterházy dans la traduction française de Joëlle Dufeully, pourra noter un certain nombre de références à la culture française, qui le surprendront, s'il est familier avec l'oeuvre, particulièrement complexe, du romancier hongrois. En fait, *Harmonia Caelestis* est parcouru de références à l'histoire, la littérature et la culture hongroises, dont on comprend bien qu'elles resteront, littéralement, lettre morte pour un lecteur qui ne serait pas extrêmement cultivé en la matière. En accord avec l'auteur – et ce point est assurément important – la traductrice a ajouté ce qu'elle appelle « de petits apartés à l'intention du lecteur français. Ceci, d'une part pour l'orienter, d'autre part pour créer avec lui aussi une relation de complicité »¹⁶, cette complicité même qu'Esterházy cherche à établir avec ses lecteurs. Ainsi, elle explicite la référence à Jenő Bardalay, personnage d'un roman de Mór Jókai, grand romancier du XIXe siècle, et héros romantique par excellence, par une parenthèse de son cru, « Julien Sorel, version moustachue ». Ce qui peut faire discussion est que ces interventions ne sont jamais mentionnées dans le volume (ni dans une note introductive ni dans une postface de la traductrice) mais dans un article de *Traslittératures*, la revue de l'ATLF. Les lecteurs français apprécieront l'humour des interventions mais seront induits en erreur s'ils décident de se fonder sur la traduction pour analyser, par exemple, la « culture française » de Péter Esterházy, projet qui n'aurait rien d'absurde en raison, précisément, de la multiplication des références littéraires dans les oeuvres de ce romancier¹⁷.

Le malentendu naît alors paradoxalement du désir du traducteur de faire mieux entendre le texte à des oreilles françaises.

Il serait réducteur, toutefois, de ne voir le malentendu que du côté du piège ou de la mésinterprétation. Il peut, parfois, contribuer à l'interprétation.

¹⁶ J. DUFEULLY et P. MONCORGE, « D'une subjectivité l'autre », *TransLittérature*, n° 23, été 2002, p. 24.

¹⁷ Le procédé est fréquent dans son oeuvre. Ainsi dans *Hahn-Hahn grófnő pillantása –lefelé a Dunán*, (Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1991 ; traduction française d'A. Járfás, *L'œillade de la comtesse Hahn-Hahn –en descendant le Danube*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1999), P. Esterházy cite, sans l'identifier, la traduction hongroise de *Le città invisibili* d'Italo Calvino, dans un jeu de collage complexe. La traductrice française reprend, sans l'indiquer davantage, la traduction de Jean Thibaudeau. (Voir A. R. HERMETET : « Un livre peut-il avoir la forme du Danube ? (Claudio Magris, Péter Esterházy) », in : *La Poétique du fleuve*, F. Melzi d'Eril (dir.), Milano, Cisalpino, 2004, p. 357-368).

Des malentendus fertiles

Un magnifique exemple en est donné par Danielle Risterucci-Roudnicky dans « La 'fonction palimpseste' du texte traduit »¹⁸ : la nouvelle « Las babas del diablo » de Julio Cortazar, (dans *Las armas secretas*), traduit en français par Laure Guille-Bataillon sous le titre « Les fils de la vierge ». Dans ce court récit, qui a inspiré Antonioni pour son *Blow-Up*, un photographe, qui est aussi traducteur, prend en photo une femme qui semble séduire un jeune garçon ; elle s'insurge ; le garçon s'enfuit. En développant la photo, le photographe se rend compte qu'il y avait un homme et que la femme devait être en train de racoler le garçon pour lui. La photographie permet donc la révélation d'un Mal caché, qui fait sombrer le photographe dans une folie léthargique. Danielle Risterucci-Roudnicky montre que « la photo, comme la traduction, révèle des aspects de la réalité, invisibles au premier regard »¹⁹. Mais ce qu'elle montre surtout, c'est que le titre français, « Les fils de la Vierge » « écrit une autre histoire que celle qu'écrit le titre espagnol »²⁰, en créant un autre niveau de connotation lié à la traduction de l'expression idiomatique. Littéralement le référent est le même et ces fils tendus par les araignées renvoie à la femme qui tente de prendre le jeune garçon au piège de sa toile. Mais le lecteur français peut lire aussi « fils » (*hijo* et non *hilo*) : c'est alors d'un fils sauvé par l'intervention du photographe qu'il s'agit, comme s'il avait été protégé par la Vierge. En d'autres termes, la traduction française, par la polysémie du titre, met en scène de façon explicite l'opposition entre Bien et Mal qui structure la nouvelle, comme les deux titres opposent la Vierge et le Diable.

Conclusion

Phénomène omniprésent dans les relations humaines, le malentendu a mauvaise presse, à telle enseigne qu'il est considéré comme une source de conflits inépuisable. La pragmatique s'est longuement penchée sur son sort, le considérant comme un phénomène propre à la communication, voire une structure fondamentale de celle-ci. Un ouvrage récent d'un anthropologue italien, Franco La Cecla²¹, publié en français en 2002, a nuancé cette posture subjectiviste en présentant le malentendu comme un espace ouvert à l'explication et propice à la rencontre. Il n'est pas simplement inhérent à la communication mais nécessaire à la vie sociale car il est ce lieu de frottement et de civilité où les singularités individuelles et culturelles mesurent finalement leurs différences.

Pour ce qui nous concerne, au terme de cette typologie du malentendu établie au prisme de la traduction, contre le génie national dont se prévaut chaque langue, nous serions tentées d'opposer le malentendu comme un petit génie des langues plurielles, aiguillonnant le traducteur, défiant le lecteur,

¹⁸D. RISTERUCCI-ROUDNICKY, « La 'fonction palimpseste' du texte traduit », in : V. Agostini-Ouafi et A. R. Hermetet (dir.), *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, *Transalpina*, 9, 2006, p. 103-114.

¹⁹*Ibid.*, p. 108.

²⁰*Ibid.*, p. 109.

²¹ Franco LA CECLA, *Le malentendu*, Préface de Marc Auge, tr. de l'italien par A. -M. Sauzeau Paris, Balland, 2002.

prenant part aux mystifications éditoriales. Tentées en somme d'amener le malentendu sur le terrain ludique et joyeux de la découverte de l'altérité.