



HAL
open science

La traduction du non-verbal

Michel Maslowski

► **To cite this version:**

Michel Maslowski. La traduction du non-verbal. Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2008, Aspects sociologiques et anthropologiques de la traduction, 7, p. 61-72. hal-02173347

HAL Id: hal-02173347

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02173347>

Submitted on 4 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES NOUVEAUX CAHIERS FRANCO-POLONAIS



**ASPECTS SOCIOLOGIQUES
ET ANTHROPOLOGIQUES
DE LA TRADUCTION**

No 7/2008

Collection :
LES NOUVEAUX CAHIERS FRANCO-POLONAIS, N° 7

**ASPECTS SOCIOLOGIQUES
ET ANTHROPOLOGIQUES
DE LA
TRADUCTION**

Sous la rédaction de
Zofia Mitosek
Anna Ciesielska-Ribard

CENTRE DE CIVILISATION POLONAISE (UNIVERSITE DE PARIS-SORBONNE)
FACULTE DE LETTRES POLONAISES (UNIVERSITE DE VARSOVIE)

Paris – Varsovie 2008

MICHEL MASŁOWSKI

Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)
France

LA TRADUCTION DU NON-VERBAL

La nécessité de traduire d'une langue à l'autre est due, selon les Ecritures, à l'orgueil des hommes qui ont voulu, en construisant une tour atteignant les cieux, devenir des dieux. Alors le Seigneur a confondu les langues et, sans pouvoir communiquer, ils n'ont pu achever leur construction. Mais, selon le Nouveau Testament, le don des langues peut être restitué par l'Esprit Saint, comme lors de la Pentecôte. L'Esprit de la communication se situe donc à l'opposé de la tour de Babel, et pour bien traduire, il faudrait l'évoquer systématiquement. C'était le cas dans les traductions bibliques, notamment en ce qui concerne la Septante (III-II s. av. J. C.) où selon la légende les soixante-dix traducteurs ont élaboré une version grecque identique, ce qui a été une preuve de l'action de l'Esprit Saint. De même, la traduction en vulgate de Saint Jérôme (IV-III s.) passait pour inspirée et exacte, ce qui n'a pas empêché quelques contresens. Le plus amusant est le cas de Moïse qui, en descendant du Mont Sinaï, avait selon cette version des cornes sur la tête, d'où l'iconographie abondante présentant pendant des siècles un Moïse cornu. En fait, il s'agissait d'un verbe désignant le rayonnement, mais dérivé d'un mot hébreu signifiant « corne » ; aujourd'hui on traduit : « Moïse ne savait pas que la peau de son visage rayonnait » (Ex, 34, 29, *La Bible de Jérusalem*).

Ce n'est rien à côté du cauchemar de la traduction littérale que nous rencontrons parfois chez des traducteurs assermentés. Par exemple, une étudiante a présenté en France ses notes obtenues en Pologne, et n'a pu en conséquence s'inscrire là où elle le souhaitait puisqu'on a pris à la lettre la traduction. La note 5, correspondant en Pologne à la mention « très bien », a été interprétée comme le 5 sur 20, et il ne servait à rien de protester, puisque la commission n'allait pas se réunir de nouveau ! C'est un cas réel, mais il existe aussi moult anecdotes très instructives sur ce sujet.

« Traduttore, traditore » – traduire c'est trahir – proclame non sans raisons l'adage connu, et il est même étonnant que malgré les différences fondamentales entre les cultures, on arrive à communiquer. Pour expliquer ce phénomène, Georges Mounin a eu recours, dans sa théorie, à la notion des « universaux du langage » mis en parallèle avec les « universaux anthropologiques et culturels

qui sous-tendent les significations dans les langues »¹. Il y aurait donc des universaux cosmogoniques, biologiques, psychologiques, linguistiques, culturels, technologiques, ainsi que le processus de convergence des cultures. Il faut ajouter l'existence d'une communauté culturelle européenne ou occidentale, qui a pour conséquence « un vaste corpus du vocabulaire commun à toutes les langues européennes »².

L'approche anthropologique de la traduction donne des assises à des adaptations plutôt qu'aux traductions littérales, puisqu'on traduit à chaque fois non seulement d'une langue à l'autre, mais aussi d'une culture à l'autre, et il est nécessaire de trouver un système d'équivalents de la manière de vivre pour trouver des correspondances. Ce principe concerne autant le fond que la forme. Pour les traductions littéraires par exemple, il y a des équivalents de systèmes de versification, de rythmisation tout comme des systèmes concernant la manière de vivre ou de politesse. A chaque fois, le traducteur doit alors réfléchir jusqu'à quelle distance il peut s'éloigner du texte original pour le rendre compréhensible et vivant, tant en ce qui concerne le forme littéraire que le contenu anthropologique.

Car nous savons aujourd'hui que toute la vie sociale est régie par une codification assez stricte concernant la gestuelle, la ritualité, les distances interpersonnelles, bref, toutes sortes d'interactions. C'est d'elles que dépendent non seulement la communication, mais aussi l'identité, personnelle et collective, voire la survie, puisque les gaffes ou certains jeux de situation peuvent amener jusqu'au suicide (p. ex. le « jeu de coïncé » ou « du tribunal » décrit par Berne). Les travaux de Hall, Goffman, Berne, Morris et toute une nouvelle science de l'éthologie³, mais aussi les œuvres littéraires de Tchekhov, Gombrowicz ou Kundera révèlent et rendent consciente cette dimension du tissu inter-humain. Par ailleurs, dans des écoles de commerce, on enseigne de plus en plus fréquemment dans les techniques de la négociation, les codes non-verbaux de la communication dans chaque culture, en même temps que paraissent des livres de vulgarisation, comme *Body language. How to read others' thought by their gestures* d'Allan Pease (1981).

Dans notre exposé, nous allons nous occuper avant tout de cette dimension non-verbale de la traduction, dans le double sens du travail de traducteur, de son

¹ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, 1963, p. 195.

² U. Weinrich, *Languages in contact*, New York, 1953, p. 57, cit. d'après Mounin, *op. cit.*, p. 217.

³ Comp. Y. Winkin (réd.), *La nouvelle communication*, Seuil, 1981. Les positions les plus significatives : E. T. Hall, *La dimension cachée*, Seuil, 1971 ; idem, *Au-delà de la culture*, Seuil, 1979 ; idem, *Le Langage silencieux*, Seuil, 1984 ; E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. 1-2, Minuit, 1973 ; idem, *Les rites d'interaction*, Minuit, 1974 ; E. Berne, *Des jeux et des hommes*, Stock, 1988 ; D. Morris, *La Clé des gestes*, Grasset, 1978 ; comp. aussi P. Ricœur, *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique, II*, Seuil, 1986. Quant à l'éthologie, la littérature est très abondante, mais il faut commencer par l'ouvrage pionnier de J. Huxley (réd.), *Le comportement rituel chez l'homme et l'animal*, Gallimard 1971, et par les livres de Konrad Lorenz.

in-spiration par l'esprit de la communication et du contenu anthropologique des œuvres, où les gestes, les rites et les formes d'expression signifient souvent plus que les mots qui les décrivent. Et alors, des contresens peuvent avoir des conséquences de taille. Car le traducteur doit non seulement composer la forme verbale, mais savoir traduire aussi « de l'intérieur », exprimer à travers sa sensibilité, son vécu, son savoir, l'émotion première de l'auteur. Interpréter l'œuvre dans le sens existentiel du terme⁴. De cette manière seulement, l'œuvre sera vivante dans les deux cultures.

Pour approcher davantage cette problématique, nous allons nous arrêter sur l'importance des gestes, ensuite des rites culturels, et des expressions personnelles dans chaque langue. A la fin, nous tenterons de réfléchir sur le vieillissement des traductions existantes et sur le processus de la convergence culturelle à l'heure de la mondialisation.

1. Gestes

Les gestes fonctionnent à plusieurs niveaux : fonctionnel, expressif, symbolique... La codification des gestes permettant de sauver la « face », c'est-à-dire l'identité, est bien décrite par Goffman. Par ailleurs, l'éthologie permet de comprendre que les gestes, la mimique, les postures sont des signes déclencheurs de comportements. Par exemple le sourire d'un nouveau-né est un signe déclencheur du comportement protecteur de la mère⁵.

Prenons un exemple littéraire de la gestuelle. Dans *la Cerisaie* de Tchekov, au cours de la scène finale où tout le monde s'en va, l'héroïne de la pièce, Lioubov Andréevna Ranevskaja, ayant vendu sa propriété à un nouveau-riche Lopakhine, lui suggère de faire une déclaration d'amour à sa fille adoptive Varia. Il est d'accord, tout le monde s'efface, et Varia entre dans la pièce remplie de valises. Mais elle ne peut entrer et seulement attendre la déclaration, elle se trouve donc un prétexte : celui de chercher quelque chose dans les bagages. Nous imaginons la scène : penchée, amoindrie, peut-être de dos, son attitude ne permet pas la déclaration d'amour ni la demande en mariage. Aussi Lopakhine trouve un prétexte pour sortir de la pièce et laisser Varia assise par terre, sanglotant, la tête sur le balluchon. La traduction des didascalies est essentielle à la compréhension de cette scène où tout se joue en sous-entendu. Or, on peut traduire que Varia « examine attentivement les bagages » ou « examine longuement »⁶, mais

⁴ Comp. M. Lederer, « La théorie interprétative de la traduction », *Le Français dans le monde*, numéro spécial : *Retour à la traduction*, août-septembre 1987, p. 11-17.

⁵ Cf. J. A. Ambroise, « Ritualisation du lien mère-nourisson chez les humains », in : J. Huxley, *op. cit.*, p. 170-175.

⁶ Trad. respectivement de Génia Cannac et de Georges Perros, Gallimard, *Théâtre complet*, t. II, Paris, 1974, p. 365 ; et d'Elsa Triolet in *Œuvres I*, NRF, Pléiade, 1967, p. 557.

pourquoi pas « se penche sur les bagages », ce qui apporterait de la clarté et de la pertinence. Dans l'original, Tchekhov utilise deux verbes : d'abord « osmatri-vaïet », ensuite « oqliadivaïet », ce qui indique un changement de la gestuelle : d'abord Varia reste plutôt immobile, ensuite elle commence à bouger davantage, sans doute nerveusement.

Les gestes sont ici « fonctionnels » tout en trahissant les états psychologiques. Mais il y a aussi des gestes symboliques, voire emblématiques. Ainsi tout Polonais, en lisant le sonnet de Mickiewicz *Ajudah*, et en particulier le verset premier : « lubię oglądać wsparty na Judahu skale... » [litt. : j'aime regarder, s'appuyant sur le rocher d'Aïoudah...] songe au tableau de Walenty Wańkiewicz (1828), où Mickiewicz est représenté penché en avant, le regard inspiré, la tête sur la main, le coude sur le rocher. Or, en traduisant ce poème, Roger Legras n'a pas pris en compte ce tableau, mais un autre, et donne en conséquence une autre image, qui fait penser au *Chateaubriand méditant sur les ruines de Rome* (1848) d'Anne-Louise Girodet-Trioson : « Le dos au roc Joudah, j'aime que, sous mes yeux... »⁷. Une autre attitude, du coup une autre signification culturelle, non plus d'un poète qui se penche sur le monde, mais qui s'en distancie fièrement. Attitude sans doute plus proche du romantisme français.

Parfois les malentendus produisent un contresens. Le même traducteur, par ailleurs fécond et dans l'ensemble heureux, en traduisant le poème de Lausanne *Nad wodą wielką i czystą* [Sur cette onde immense et limpide], a pris le verbe du verset final trop à la lettre, en perdant son sens symbolique. Chez Mickiewicz, face à la permanence de la nature, au poète il incombe de passer :

Mnie płynąć, płynąć i płynąć.

Le verbe polonais évoque le déplacement de l'eau (ou dans l'eau), ce qui peut se traduire précisément par « passer », comme passe un courant d'eau, ou quelqu'un qui est porté par l'eau. Or le traducteur a choisi un sens littéral :

*Moi, que je nage, nage, nage.*⁸

– ce qui donne l'image d'un sportif et efface la signification métaphysique du poète, reflétant l'univers, tel la surface des eaux.

Ces malentendus significatifs indiquent déjà l'importance de la gestuelle. Mais elle devient absolument fondamentale dans certaines circonstances, notamment au théâtre. La plus explicite à cet égard est l'œuvre de Bertolt Brecht qui a élaboré toute une théorie du *gestus* social, comme unité de référence de sa

⁷ A. Mickiewicz, *Sonnets de Crimée suivis de Sonnets d'amour*, trad. R. Legras, Orphéen la Différence, 1992, p. 55.

⁸ Ibidem, p. 117.

dramaturgie : chaque épisode de ses pièces a été construit autour d'un *gestus*, c'est-à-dire « l'expression mimée des rapports sociaux qui s'établissent entre les hommes à un moment donné »⁹. Il en a fait une démonstration pratique lors de son exil aux Etats-Unis. Ne parlant l'anglais que très mal, il s'est mis à traduire sa pièce *Galilée* avec le célèbre comédien Charles Laughton, d'une manière des plus originales. Comme il le décrit lui-même :

*Sans cesse je me transformais en comédien, montrant
Le geste et l'intonation d'un personnage, et toi,
Tu te transformais en écrivain.*¹⁰

L'Américain trouvait des expressions anglaises correspondant aux comportements – donc aux *gestus*. Le verbe devenait alors seulement le prolongement de l'expression non-verbale, son explicitation. Malgré ou grâce à ce procédé inédit, la pièce a remporté en Amérique un certain succès. On peut en tirer la conclusion que, surtout dans le cas du théâtre, la fonctionnalité dramatique repose sur l'adéquation des comportements sociaux, variables d'ailleurs d'une culture à l'autre. Quand on observe les mises en scène de Brecht, les mêmes *gestus* reçoivent différentes expressions gestuelles d'un pays à l'autre. Ce qui ne fait que confirmer sa théorie.

Arrêtons-nous un instant encore sur les formes extérieures des traductions, mais qui correspondent aussi à une gestuelle culturellement déterminée, à savoir au rythme, à la versification et à la syntaxe. Il existe une traduction des *Sonnets* de Mickiewicz dont l'auteur se vantait de reproduire en français la mélodie des vers polonais (Konopka). Or, c'était une vraie catastrophe, car ces mélodies-là ne fonctionnent pas en français ! Chaque pays a son rythme culturel, et il ne s'agit pas de reconstituer le rythme d'origine, mais de trouver des équivalents. En plus, la recherche de la mélodie a fait perdre au traducteur la moitié à peu près de la sémantique des vers, le français étant dans l'ensemble plus bavard que le polonais.

La poésie française a évolué différemment de la polonaise, et les rimes classiques d'un alexandrin font vraiment ancien aujourd'hui. Il suffit d'observer les traductions de Shakespeare, de plus en plus succinctes, s'éloignant du modèle classique de vers. Or, les langues à déclinaison comme le polonais, le russe ou l'allemand, ont une grande liberté syntaxique, puisque les mots sont reliés par des liens grammaticaux. En revanche, en anglais ou en français, la syntaxe est très rigide et ne supporte pas bien les inversions. D'où le choix qui s'est posé notamment devant nous, en traduisant *les Aïeux* ou *Kordian*¹¹ : nous avons

⁹ B. Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, trad. J. Tailleur, G. Eudeline et S. Lamare, Arche, 1963, p. 152.

¹⁰ Cit. d'après B. Dort, « Etude comparée de trois états d'un texte dramatique de Brecht », in : D. Babelet, J. Jacquot (réd.), *Les Voies de la création théâtrale III*, CNRS, 1972, p. 129.

¹¹ A. Mickiewicz, *les Aïeux*, trad. de J. Donguy et M. Masłowski, l'Age d'Homme, 1992 ; J. Słowacki, *Kordian*, trad. de J. Donguy et M. Masłowski, l'Age d'Homme, 1996.

pensé qu'il vaut mieux le vers libre, sans rime et sans rythme, avec la pensée claire, plutôt que les rimes et le rythme rendant le vers difficilement compréhensible à cause des inversions de la syntaxe... Ce qui n'empêche pas qu'il ne faut pas généraliser d'une manière trop absolue : il y a, dans certains cas, des traductions réussies de la poésie avec les rimes et le rythme, mais ce sont plutôt des exceptions.

Il est temps maintenant de passer aux rites représentés, où les différences entre les cultures sont souvent le moins bien comprises.

2. Rites

Les rites de politesse, les mœurs, les comportements du quotidien sont assez semblables dans les pays européens, encore qu'il y ait des différences imperceptibles qui peuvent choquer. Prenons un exemple pointé déjà par Boy-Żeleński : à l'occasion de la parution de la traduction de *Pan Tadeusz* par Paul Cazin, il s'est imaginé comment un lecteur français allait réagir au comportement du héros éponyme qui, en colère contre Télémaque, a craché par terre, a donné un coup de pied à la chaise et, en courant, il est sorti du salon, et il a claqué la porte... sans que personne s'en aperçoive ! (livre V, vv. 232-236). Mais comment faire, on ne peut tout de même modifier Mickiewicz ? La valorisation de la spontanéité dans les relations interhumaines ne peut être perçue que comme une grossièreté des mœurs en Pologne...

Parfois, tout de même, le code est tellement différent qu'il faut adapter la description. Lors de la traduction de *Pan Tadeusz* en japonais, il a fallu trouver des équivalents dans les formules de politesse selon un code culturel et grammatical assez complexe. Rappelons les remarques de l'étude qu'Andrzej Włodarczyk a consacré à ce problème :

La traduction des conversations du polonais en japonais pose le problème de l'identité des protagonistes. Les langues polonaise et japonaise utilisent les catégories de la Personne et de la Politesse de façon différente. [...] Alors que l'identité en polonais (et dans les langues occidentales) est avant tout ostensive du fait de l'existence de la catégorie de la personne verbale, en japonais, en revanche, la personne n'est pas une catégorie verbale et les formes de politesse expriment l'attitude honorifique envers les actions (les verbes) et non leurs sujets ou objets (les personnes notamment).¹²

Dans son étude, Włodarczyk fait ressortir le type de relations qu'impliquent les formes de politesse – en position inférieure, égale ou supérieure – qu'il faut

¹² Cf. A. Włodarczyk, *Politesse et Personne – le japonais face aux langues occidentales*, préface de Claude Hagège, éd. L'Harmattan, Paris, 1996, pp. 277.

également trouver le moyen de traduire¹³. Ainsi, la grammaire recouvre toute une culture séculaire, mais grâce à une connaissance relativement grande des mœurs européennes en Japon, et à un style de traduction dit « étranger », l'adaptation par Youko Kudo s'est avérée possible et même très réussie.

Quittons cet exemple très instructif d'une culture éloignée, pour revenir aux mœurs et à la littérature européennes, où les interactions se trouvent de plus en plus souvent au centre de l'action. Gombrowicz en est un représentant emblématique, puisque toute la problématique de la psychologie relationnelle et la terminologie qu'il a créée à cette occasion, doivent fonctionner dans plusieurs langues. Prenons *Ferdydurke* : la traduction de « gęba » par « gueule » semble assez réussie, mais déjà « pupa » par « cucul » (Georges Sédir) ou par « culandrum » (Brone), l'est moins¹⁴.

Mais ce sont les rites, les plus intéressants, où ces termes fonctionnent, notamment les rites de la séduction qui a toujours chez cet auteur un caractère physique. Il faut encore que les codes soient particulièrement clairs.

Dans *Ferdydurke*, Sophie « se blottissait contre moi, et je devais me blottir contre elle » [« przytulała się do mnie, a ja do niej musiałem się przytulać »¹⁵] :

[...] pupa, infantylna absolutnie, przerażająco godziła z góry [...] och, oderwać się [...] być zły, ach, być niedobry dla Zosi ! [...] Lecz jakże być dla niej niedobry, gdy jestem dobry – gdy mnie ujmuje, przenika swoją dobrocią, a ja moją przenikam, i przytula się, a ja do niej się tulę... [...] I podała mi gębę swoją. A mnie zabrakło sił, sen napadł jawę i [...] musiałem ucałować swoją gębą jej gębę, gdyż ona swoją gębą moją ucałowała gębę. (253-254).

En français cela donne :

[...] Quant au cucul, infantile et transcendant, il pesait de façon effrayante. [...] Oh, me détacher, [...] l'accabler de méchanceté [...] être méchant, ah ! être méchant avec Sophie ! [...] Mais comment être méchant avec elle si je suis bon, si elle m'étreint, si elle me pénètre de sa bonté comme je la pénètre de la mienne, si elle se serre contre moi et moi contre elle ? [...] Et elle me donna sa gueule. Et les forces me manquèrent, le rêve attaqua le réel et [...] je dus embrasser sa gueule avec la mienne puisqu'elle avait embrassé ma gueule avec la sienne.¹⁶

Une terminologie inventée par l'auteur doit rendre pertinents les mécanismes d'habitude inconscients ; on peut considérer que cela a été réussi.

¹³ Idem, « Mickiewicz en japonais », in : F.-X. Coquin, M. Masłowski (éd.), *Le Verbe et l'Histoire. Mickiewicz, la France et l'Europe*, IES – MSH – UNESCO, Paris, 2002.

¹⁴ La traduction de Georges Sédir est parue en 1973 chez Christian Bourgois Editeur ; celle de Brone, antérieure, en 1958, chez René Julliard.

¹⁵ W. Gombrowicz, *Dziela II : Ferdydurke*, éd. J. Błoński, Cracovie, WL., 1989, p. 250. Par la suite, nous indiquons seulement la page de cette édition.

¹⁶ Trad. G. Sédir, Christian Bourgois Editeur, coll. 10/18, 1983, p. 309-310.

La séduction possède un caractère paradoxal encore plus prononcé dans l'*Opérette*. Là, on doit voler à Albertine somnolente son médaillon, afin que le comte Agénor puisse le récupérer et se présenter à la jeune fille pour la séduire. Mais celle-ci a senti dans son rêve la main du chapardeur et, maintenant, elle ne songe qu'à ce toucher :

*Tu veux, comte, me vêtir
Au lieu de dévêtir !¹⁷*

La séduction à l'envers, par le toucher et non par la parole, par l'inférieur et non par le supérieur, nous nous trouvons par le biais de la gestuelle et de la ritualité au cœur de la problématique gombrowiczienne. Les simples gestes représentent des codes qui constituent tout un système.

Le motif du toucher se trouve notamment au centre du *Mariage*, où « palic » traduit simplement par « doigt », et « dutknięcie » traduit par « toutoucher », sont au cœur de l'intrigue¹⁸. Mais la plus dramatique est *Yvonne*, où dans la scène finale a lieu le meurtre rituel. Pour se débarrasser de la fiancée encombrante, on organise un dîner officiel où l'on sert un poisson possédant beaucoup d'arêtes, et « d'en haut » on exerce une telle pression sur la pauvre fille qu'elle s'étrangle. En polonais, il s'agit de « karaś », carrasin, poisson de la famille de cyprinidés, cousin de la carpe dont il est plus petit, à première vue innocent, mais connu pour le grand nombre d'arêtes. Il est traduit en français par la perche (« okoń » en polonais), poisson différent, plus grand, mais également plein d'arêtes. L'essentiel est la pression :

*KRÓL : (wstaje, groźnie wskazując na Iwonę) Udławiła się ! Udławiła się ! Ością !
Ość jej w gardle !! Ość mówię ! No !!!
IWONA : (dławi się)¹⁹*

En français, c'est un peu modifié :

*Le Roi désigne Yvonne d'un doigt menaçant
Elle s'est étranglée ! Elle s'est étranglée ! Une arête ! Une arête dans son gosier !
une arête, dis-je ! Na !²⁰*

Le Roi ne s'y lève pas, les points d'exclamation sont moins insistants, et surtout l'expression terminale fait un peu ridicule. Sans doute pour pallier

¹⁷ Trad. de C. Jelenski et G. Serreau, Denoël 1969, p. 50.

¹⁸ Trad. de Koukou Chanska et Georges Sédir, in : *Yvonne, princesse de Bourgogne, Le Mariage*, Christian Bourgois Editeur, 1982, p. 139, passim.

¹⁹ W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda, Ślub, Operetka, Historia*, Cracovie, WL., 1994, p. 93-94.

²⁰ Trad. de K. A. Jelenski et G. Serreau, Christian Bourgois Editeur, 1982, p. 99-100.

cela, une nouvelle traduction a vu le jour récemment, où ce fragment est plus proche de l'original :

*Le Roi (se lève. Il pointe sur Yvonne un doigt menaçant).
Elle s'est étranglée ! Elle s'est étranglée ! Avec une arête ! Une arête à travers
la gorge !! Une arête dis-je ! Eh bien !!!²¹*

C'est surtout l'expression finale qui est réussie ici, et elle explique très bien l'efficacité de la scène. Car les paroles les plus banales deviennent dans cette scène performatives²², et donc l'intonation est aussi importante que le contenu sémantique. Or, la pression exercée emprunte en français d'autres moyen qu'en polonais, où l'intonation est plus directe et brutale, « chaude » : « No !!! », tandis qu'en français l'intonation reste froide mais non moins oppressante : « Eh bien !!! ».

Après ces exemples littéraires, faisons encore un petit tour des situations rituelles de communication. Or, qu'il s'agisse de l'enseignement ou de la négociation, l'attitude joue un rôle important. En parlant, en traduisant oralement, il est déconseillé par exemple de croiser les bras, ou même les jambes, puisque cela indique la fermeture, voire un certain dédain. La proxémie a aussi quelque chose à nous enseigner quant à la distance à tenir par rapport aux représentants d'autres cultures. Enfin, la manière de serrer la main peut jouer aussi : en recouvrant la paume du partenaire, nous trahissons notre volonté de domination, en serrant trop fort, d'une manière virile, nous révélons une concurrence entre partenaires. Les mouvements des yeux, et même les soupirs, envoient aussi des signaux reçus inconsciemment et permettant de déchiffrer les vraies intentions du locuteur²³.

Ne pouvant épuiser ce très vaste sujet, passons maintenant à la problématique très riche de l'expression des émotions et des attitudes.

3. Expression des émotions

Je commencerai par une anecdote. Il y a une bonne trentaine d'année, pour la première fois en Angleterre, je me suis trouvé coincé dans une ville relativement petite, alors qu'il fallait que je règle très vite quelque chose en Pologne. Il n'y avait pas encore de centrales téléphoniques automatiques, il fallait passer par un opérateur. J'ai demandé donc à une Française, parlant l'anglais bien mieux que moi, de demander une connexion d'une manière urgente, puisque je devais partir ensuite. Hélas, on lui a annoncé une attente de huit heures environ.

²¹ Trad. de Yves Beaunesse, Agnieszka Kumor et Renée Wentzig, Actes Sud, 1998, p. 89.

²² J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Seuil, 1970.

²³ A. Pease, *op. cit.*

Je me suis énervé et, fort de mon expérience polonaise, j'insistais pour qu'elle recommence et engueule l'opérateur, ce qui aurait marché dans la Pologne communiste. Elle ne savait pas trop comment faire, puisqu'en France cela n'aurait rien donné. Là-dessus arrive le maître de la maison, PDG d'une grande entreprise, il demande de quoi il s'agit et se charge lui-même d'« engueuler » l'opérateur. Il fait ensuite le numéro et d'une voix absolument plate, non seulement sans colère, mais sans la moindre émotion, énumère le numéro demandé : 0 – 0 – 5 – 7..., *please*. Il a eu la communication en trente secondes. Pendant des années je cherchais à comprendre comment est-ce qu'il a « engueulé » le fonctionnaire de la poste ? Or, maintenant je le sais : plus un Britannique est en colère, plus il devient froid et distant²⁴. Par ailleurs, une telle intonation plate et un tel flegme sont le signe de reconnaissance de la *upper-upper class* dans cette société hautement stratifiée. On ne fait pas attendre quelqu'un qui parle ainsi...

Cet exemple montre à quel point l'expression des émotions est façonnée par la culture, y compris dans la même aire européenne. Et nous savons qu'un rire ou un sourire ne signifie pas la même chose en Europe et en Chine ou au Japon. Pourtant, il y a encore différentes manières de rire...

Paul Ekman a indiqué qu'il y a six expressions mimiques d'émotions absolument universelles : la joie, la tristesse, la colère, le dégoût, la surprise et la peur. Toutefois, précise-t-il « ce qui peut varier en fonction des cultures, ce sont les règles d'expression des émotions [...], ou encore les conditions de déclenchement de telle ou telle émotion »²⁵.

Or, les émotions s'expriment aussi indirectement par le verbe : par les intonations, par les « gros mots », par le niveau du langage, p. ex. l'argot à la place d'un style soutenu. Un traducteur doit alors chercher des équivalences lexicales et sémantiques, plus ou moins réussies. L'exemple bateau le mieux connu est « la vache » en français comme équivalent du « cochon » – *świnia* – en polonais, tandis que le cochon français correspondrait plutôt au « porc » – *wieprz* – polonais. De même, la traduction de l'expression *cholera !* en polonais serait probablement « merde ! » en français...

Comme exemple réussi de la traduction d'un argot des jeunes polonais, je souhaite citer la traduction presque onomatopéique d'une pièce de Krzysztof Bizio *Lamentations*. Voici le fragment en polonais :

²⁴ Je remercie Michael Oustinoff pour cette observation très importante. Il faut remarquer à cette occasion que l'expression de la colère est fortement connotée culturellement. En Pologne, on préfère les colères « chaudes », spontanées et bruyantes, puisqu'elles sont le signe de la sincérité. En France, ce serait dégradant, il faut se maîtriser et à froid dire une méchanceté ou p. ex. rayer la voiture de son adversaire. En Angleterre, c'est la manifestation du flegme qui devient le signe de la supériorité. Si l'on y ajoutait les Italiens bavards, les Scandinaves distants ou les Espagnols fiers, rien qu'en Europe, il coexiste plusieurs codes culturels de comportement.

²⁵ P. Ekman, « L'expression des émotions », *La Recherche*, déc. 1980, n° 117, p. 1415.

*Od razu humor mi opadł. Zero śmiechu, kompletna cisza. Chwila moment i miałam doła. Kurewski zjazd. Joint trzymał mnie dalej, ale w ogóle nie chciało mi się śmiać, tylko miałam doła. Nie no, to był koniec imprezki, nic nie zrobię. Myślę sobie, ciul, idę do tej mendo.*²⁶

Et voici ce qu'en ont fait les traducteurs Agnieszka Kumor et Laurent Mulheisen :

Tout de suite il m'a plombé le moral grave. Fini la rigolade, le silence total. En un rien de temps j'avais le cafard. Une putain de chute libre. Le pétard faisait encore son effet, mais moi, je me marrais plus, j'avais le cafard. Voilà, la teuf était foutue et j'y pouvais rien. Je me suis dit : rien à faire, fuck, tu dois aller retrouver ce morpion.

Les intonations jouent ici autant que le choix du vocabulaire, y compris le rythme de la parole, différent dans les deux langues. Il s'agit en fait de ce qu'on pourrait appeler *les gestes verbaux*.

Je voudrais terminer cette série d'exemples par la traduction dans les différentes langues du célèbre « cris qui n'était qu'un souffle » de Kurtz²⁷ dans *Heart of darkness* de Conrad. Il faut ajouter que Conrad dans son écriture en anglais se sert de la valeur rythmique et onomatopéique des mots d'une manière insoupçonnable, pour qui ne le connaît que par les traductions. En ce qui concerne le dernier mot de Kurtz, en anglais c'est le sourd « The horror ! ». En français la traduction est assez proche, bien que plus sonore : « L'horreur ! ». En polonais par contre il y a deux traductions divergentes : « Zgroza ! » où, grâce au « r » sont rendues les sonorités dures, et « Ohyda ! », davantage sourdes. Cette dernière traduction a emporté l'adhésion de deux grands écrivains polonais, Dąbrowska et Miłosz. La sémantique recouvre ici en fait l'interprétation : le dégoût moral est accentué davantage que « la crainte et le tremblement » métaphysique de l'original.

En effet, il n'y a pas de traduction sans interprétation.

Conclusions

Il est clair, me semble-t-il, que la dimension anthropologique non-verbale sous-tend toute traduction. En fait, il y a deux dimensions. La première, c'est la situation locutionnelle dans le cas de la traduction orale, et le contexte culturel de la lecture dans le cas d'une traduction écrite. Ce n'est pas un hasard si les traductions vieillissent beaucoup plus vite que les originaux, et il faut les refaire tous les vingt ou, au moins, tous les cinquante ans. Car, dans la tradition d'une culture, on se réfère toujours aux œuvres classiques, tandis que la traduction

²⁶ K. Bizio, *Lament i inne sztuki*, Biblioteka miesięcznika Teatr, Łódź 2003, p. 38.

²⁷ Trad. de J.-J. Mayoux, GF Flammarion, 1989, p. 189.

doit être vivante dans l'autre langue, sans faire partie de la tradition propre de cette culture. S'il faut croire Chomsky, 80% de la compréhension d'un texte fait partie d'un mouvement réflexe, et est quasi-automatique. Toute traduction doit s'inscrire dans ce mécanisme à différents niveaux : lexicale, syntaxique, génologique et esthétique (versification classique ou le vers blanc par exemple).

La seconde dimension anthropologique concerne le contenu des comportements évoqués dans les descriptions, ou implicitement, dans les intonations, rythme, niveau du langage. C'est là qu'il est essentiel de reconstruire les gestes sous-tendant le verbe, les rites culturels sous-jacents, l'expression des émotions enracinée culturellement. Le rythme et les intonations sont les supports privilégiés de cette dimension. Une comédienne polonaise connue, Zofia Kucówna, avait l'habitude de répéter que les intonations sont toujours inscrites dans les phrases, le texte dramatique est comme une partition dissimulée, et le travail de comédien est de faire ressortir ces intonations. Dans le cas de la traduction, il faut transposer les intonations comme on transpose les tonalités dans la musique. Car chaque culture possède ses tonalités privilégiées.

C'est Mickiewicz qui affirmait par exemple que traduire du polonais en français consiste à transformer un tableau haut en couleur en une gravure noir et blanc. En effet, l'abondance des adjectifs en polonais demande à être réduite à une pensée plus ou moins linéaire, car l'écriture française semble moins sensuelle qu'intellectuelle et abstraite. Une vieille blague polonaise rappelait combien la France est un pays de gens cultivés, car même les paysans y parlent français... Et en effet, prenons un exemple quotidien : quand dans une boulangerie il manque de pain, à la question quand est-ce qu'il y en aura, la boulangère répondra « en fonction des arrivages... ». L'expression « en fonction » est d'origine mathématique. En Pologne on dirait : « kiedy przywiozą » ou « kiedy rzucą » [Il y en aura quand on l'apportera], et on se réfère au bon sens, avec une pointe d'autodérision.

La mise en intonations et en gestuelle de la parole est particulièrement importante dans le cas des œuvres dramatiques : en effet, les paroles doivent « entrer dans la bouche » des comédiens d'une manière naturelle. D'où la pratique de certains comédiens et metteurs en scène de corriger les traductions par trop artificielles, quitte à perdre quelque beauté purement littéraires.

On peut donc quelque part ramener la traduction au travail de comédien qui, par les ressentis des états d'âme de son personnage, rend universellement compréhensible ce qui était propre à un écrivain, à une culture ou à une époque. Nous comprenons quelque chose même au théâtre nô ou à l'opéra de Pékin... malgré les codes esthétiques très éloignés de nôtres. De même, un bon traducteur fait transcender la tour de Babel de l'humanité en plein processus de mondialisation, et il rend possible le dialogue des cultures. Le chef d'œuvre de la traduction c'est quand une œuvre devient partie intégrale du patrimoine d'une autre culture. C'est un rêve qui parfois se réalise.