



Quand sens et forme nous mènent en bateau

Gina Abou Fadel Saad

► **To cite this version:**

Gina Abou Fadel Saad. Quand sens et forme nous mènent en bateau. Les liaisons dangereuses: langues, traduction, interprétation, Dec 2010, Beyrouth, Liban. p. 67 - 76, 2011, Sources-Cibles. <hal-00596379>

HAL Id: hal-00596379

<https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-00596379>

Submitted on 27 May 2011

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.

Colloque : Les liaisons dangereuses : Langues – Traduction – Interprétation

Axe : Le conflit

Quand sens et forme nous mènent en bateau

Gina ABOU FADEL SAAD

Ecole de Traducteurs et d'Interprètes de Beyrouth (ETIB)

Université Saint-Joseph (USJ)

Il est de ces textes qui terrifient le traducteur ou qui, du moins, le plongent dans une immense perplexité. Il peut lire et relire son texte, l'analyser, le décortiquer, le décomposer et le recomposer, se glisser subrepticement entre les mailles de son tissu et pourtant revenir de son long combat, bredouille, la tête basse et l'amertume dans l'âme. Homme de tous les défis, le traducteur se trouve cependant dépouillé de tous ses moyens devant certains textes. Malgré tout son savoir traductologique, toute son expérience, sa maîtrise des outils linguistiques, son riche bagage cognitif, il n'arrive pas à extraire le sens ; la déverbalisation s'avère irréalisable, ce qui transforme l'opération de traduction en une mission presque impossible. Cette situation n'est pas courante, fort heureusement, n'empêche que, parfois, les traducteurs sont confrontés à ce genre de textes littéraires. Que se passe-t-il en réalité et quelle est la nature de ces textes qui opposent à la saisie du sens toute cette résistance ?

Nous convenons tous que le sens est l'objectif ultime vers lequel tend tout traducteur et le noyau central autour duquel tourne toute communication. Spectre intangible et évanescent, le sens demeure hors de portée et de perception, dissimulé

dans l'esprit de l'auteur ou du locuteur jusqu'à ce qu'il prenne forme et se concrétise dans un texte ou un discours message. Il faut dire que l'esprit humain n'est capable, que dans des cas fort rares, de déchiffrer les pensées abstraites. Il a besoin de formes tangibles qui recouvriraient les pensées sans pour autant les camoufler et qui seraient pour lui une sorte de porte d'accès au monde des idées. La forme est donc cette fenêtre par laquelle le sens sort de l'esprit pour se faire une place au soleil. C'est aussi la fenêtre par laquelle entre quiconque désire appréhender le sens et en sonder les mystères.

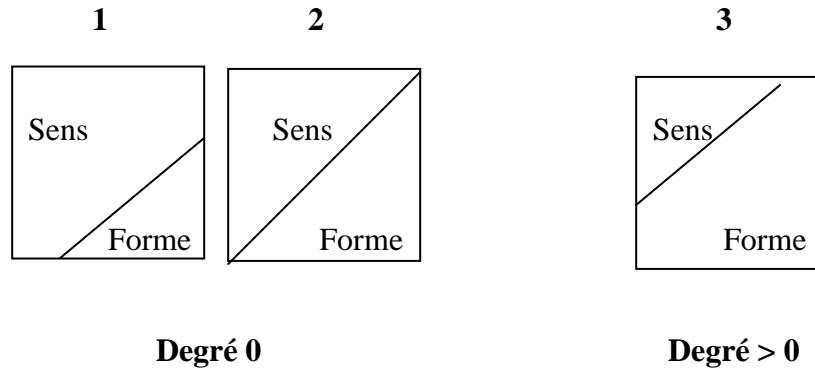
Sens et forme cohabitent dans les textes dans des proportions différentes et y entretiennent des relations plus ou moins pacifiques, plus ou moins dangereuses. La place occupée par la forme dans un texte semble dépendre de l'effort que déploie l'auteur pour travailler ses tournures linguistiques et ses images expressives. Aussi peut-il utiliser la langue comme simple vecteur de son idée ou la considérer, à la manière d'un artisan ou d'un orfèvre, comme une matière précieuse et la traiter avec infiniment plus d'égards. Certains écrivains, artisans de l'écriture, se plaisent donc à façonner la langue, à la modeler et à la polir avant de présenter leurs textes au public des lecteurs. Pas tous cependant et Roland Barthes¹ n'avait pas tort de parler de degrés d'écriture. L'écriture pourrait donc se décliner en degrés. A son degré zéro, elle se contente de véhiculer l'idée dans une langue grammaticalement correcte, ne représentant aucune erreur linguistique mais ne reflétant toutefois aucun effort stylistique ; point d'ornements, point de fioritures. Cette langue de base à son état dépouillé fait penser à une femme qui se mettrait sur le dos une robe, juste pour se vêtir, sans prendre la peine de l'agrémenter de bijoux ou de la rehausser par des accessoires de mode. L'écriture à son degré zéro serait donc une écriture à but purement fonctionnel. Tel est le cas des textes informatifs, pragmatiques, dont le seul souci est la transmission objective de l'information. Ce genre d'écriture s'oppose à

¹ Roland **Barthes**, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, Éditions du Seuil, 1972)

celui qui ne se contente pas de véhiculer le message mais qui tend aussi vers le beau, où le côté esthétique joue un rôle prépondérant. Au-delà du degré zéro, une attention particulière est portée à la forme qui retrouve ses lettres de noblesse et se pare d'ornements rhétoriques; le style devient métaphorique, recherché, voire affecté dans les cas extrêmes. Tel est le cas des textes littéraires, de prose ou encore de poésie. Mille fois, l'ouvrage est remis sur le métier, la chasse aux déficiences de style devient féroce et la recherche de la beauté de l'expression, le souci principal de l'auteur. Les multiples manuscrits émaillés de ratures que nous ont laissés maints écrivains prouvent la minutie de leur travail et l'attention qu'ils portent à la forme linguistique. Certains même préfèrent la plume au crayon ou au stylo car celle-ci leur donne tout le loisir, à chaque fois qu'ils la plongent dans l'encre, de retourner la phrase dans leur esprit avant de la coucher sur le papier. Flaubert semble être le fondateur de ce genre d'écriture artisanale. Il vivait l'écriture comme un accouchement douloureux, une longue et pénible endurance. Une semaine lui suffisait à peine pour produire quatre pages. Obsédé par la perfection du style, il travaillait la forme de ses textes et se préoccupait de la beauté sonore de ses phrases. Aussi arpentait-il, dans un va-et-vient inlassable, la cour intérieure de sa maison en répétant à haute voix ses phrases, les remaniant sans fin jusqu'en être parfaitement satisfait².

Le schéma suivant pourrait illustrer la différence entre les deux genres d'écriture que nous avons tenté de distinguer :

² Op. cit. p.135-144



Dans le premier cas le sens est facilement saisissable ; il occupe une large étendue du texte (n° 1) ou, du moins, un espace aussi grand que celui occupé par la forme (n° 2). Il est univoque, donc clair et explicite justement parce que l'écorce formelle qui le recouvre est mince et n'oppose aucune résistance au lecteur dont l'esprit ne trouve aucune peine à déverbaliser. Dans le deuxième cas, il est vrai que la forme prend le pas sur le sens (n° 3) mais cette prépondérance de la forme ne vise nullement à étouffer le sens ; bien au contraire, elle contribue à le mettre en valeur et participe même à sa construction. Si le sens n'est pas dans sa totalité, dans ses plis et replis, immédiatement saisissable, dès le premier abord, dès la première lecture, les couches plus au moins épaisses de la forme se laissent quand même transpercer par une opération d'exégèse et la résistance apparente du texte tombe devant la perspicacité du lecteur ou, dans notre cas, du traducteur qui soumet le texte à un processus interprétatif sans merci. La nécessité d'interpréter pour traduire³ n'est plus à prouver et l'interprétation s'avère être encore plus nécessaire dans les textes à caractère esthétique bien que le processus interprétatif soit, dans ce cas, plus long et plus complexe. Umberto Eco abonde dans ce sens : « [...] *au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au*

³ Voir Danica **Seleskovitch** et Marianne **Lederer**, *Interpréter pour traduire* (Paris, Didier Érudition, 1984)

*lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété dans une marge suffisante d'univocité. »*⁴

Quoi qu'il en soit, que le sens vienne à la rencontre du traducteur, recouvert d'une fine couche de forme ou que le traducteur aille à la recherche du sens qui s'enveloppe de plusieurs couches perméables de forme, l'opération de traduction reste possible. Il suffit cependant au traducteur d'avoir, en plus de ses compétences de traduction, des compétences littéraires, c'est-à-dire d'avoir une belle plume pour réussir la traduction des textes où l'écriture revêt un caractère esthétique. Pour résumer, l'on dira que l'esprit, dans les cas précités, n'a point de mal à déverbaliser car le sens s'avère être plus ou moins *docile*, il consent à se rendre puisque l'équilibre dans le texte entre sens et forme est plus moins maintenu.

Les choses se compliquent toutefois quand un déséquilibre considérable se fait sentir au niveau du rapport sens-forme et quand l'un prend nettement le dessus sur l'autre. C'est là que la cohabitation, censée être pacifique, se transforme en conflit. Deux extrêmes peuvent se présenter : dans le premier cas, la forme peut occuper presque tout l'espace du texte, dans le deuxième, la forme est réduite à une peau de chagrin.

Certains courants littéraires accusent une prédilection pour le travail de la forme, non par amour de la beauté de l'expression mais parce qu'ils considèrent que le fait d'aligner les mots de façon arbitraire, sans qu'un lien logique lie le mot à son voisin, donne naissance à un sens complètement nouveau, qui n'est jamais venu à l'esprit de qui que ce soit. Tel est le cas des écrivains de l'OULIPO⁵ par exemple qui s'amusent à prouver leur virtuosité créative en recherchant de nouvelles formes d'écriture. Aussi

⁴ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, (Paris, Éditions du Seuil, 2002), pp.66-67

⁵ Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO) fondé principalement par Raymond QUENEAU.

s'imposent-ils des contraintes de production et des prouesses linguistiques produisant des textes auxquels ne préside aucun sens préconçu et où la forme est complètement gratuite. Loin de refléter du sens ou de l'appuyer, la forme est le simple résultat d'une technique automatique d'écriture. Les textes produits selon la technique du *Cadavre exquis*⁶ et la méthode *S+7*⁷ sont les exemples les plus connus.

Voici quelques phrases produites selon la technique du *Cadavre exquis*⁸ :

« *Le cadavre exquis boira du vin nouveau.*

L'amour ornera le peuple.

Les femmes blessées faussent la guillotine aux cheveux blonds.

La colombe des branches contamine la pierre lamartinienne.

L'hippogriffe frisé poursuit la biche noire.

La grève des étoiles corrige la maison sans sucre.

Le mille-pattes amoureux et frêle rivalise de méchanceté avec le cortège languissant.

La vapeur ailée séduit l'oiseau fermé à clé. »

Et voici le début de la célèbre fable de La Fontaine *La Cigale et la fourmi* transformée sous la plume de Raymond Queneau selon la technique *S+7*⁹:

« *LA CIMAISE ET LA FRACTION*

La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur

⁶ Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* : « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » in http://fr.wikipedia.org/wiki/Cadavre_exquis

⁷ « La méthode *S+7* consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (*S+7*) donné. » <http://www.ouliipo.net/contraintes/document19436.html>

⁸ in http://fr.wikipedia.org/wiki/Cadavre_exquis

⁹ in <http://www.ouliipo.net/contraintes/document19436.html>

se tuba fort dépurative quand la bixacée fut verdie :
pas un sexué pétrographique morio de moufette ou de verrat. [...] »

Autre illustration de ce genre d'écriture, la littérature dadaïste. Le dadaïsme est ce courant révolutionnaire où l'arbitraire se fait roi, où toute cohérence et toute logique sont bannies, où les expressions et proverbes sont détournés de leur sens usuel. Ainsi le proverbe : « *C'est en forgeant que l'on devient forgeron* » se transforme allègrement en « *C'est en écrivant que l'on devient écrevisse* »¹⁰.

Si les techniques oulipiennes et autres modes d'écriture à contraintes se sont avérés divertissants, voire utiles et exploitables dans les classes de langue en tant que stimulateurs des aptitudes créatives chez les apprenants, ils sont, aux yeux du traducteur, une vraie gageure. Abstrait, éthéré, fugitif et évanescent de par sa nature déjà, le sens dans ce genre de textes se fait, en plus, *capricieux*. Noyé dans le magma des prouesses linguistiques, déguisé de mille costumes et camouflé par des couches épaisses de forme, le sens oppose au lecteur-traducteur une forte résistance et refuse de se dévoiler à ses yeux à tel point que l'on arrive, dans les cas extrêmes, à se demander si derrière l'amoncellement des couches de forme, il existe vraiment. La traduction est tour de force, elle n'est pas tour de magie et le traducteur ne peut faire éclore du sens là où il n'y en a pas.

A l'autre extrême, il y a des courants littéraires qui favorisent le sens au détriment de la forme. Le surréalisme en est l'exemple le plus frappant. Les adeptes de ce courant sont soucieux de refléter le fonctionnement de la pensée à l'état pur. André Breton encourageait les écrivains à écrire tout ce qui leur passait par la tête, désireux qu'il était de libérer les pensées inconscientes, sans se laisser entraver par les

¹⁰ C'est l'écrivain dadaïste Hans Arp qui est responsable de cette transformation.
Cf. http://www.rfi.fr/lffr/articles/072/article_361.asp

normes grammaticales ou un souci de cohérence. Sous leur plume, l'écriture devient un condensé de sens qui s'amasse dans des phrases décousues, lourdes de symboles, d'implicite et de suggestions. On dirait qu'en faisant son chemin de l'esprit de l'écrivain au papier, le sens passe par une opération, consciente ou inconsciente, de filtrage; la quintessence du sens traverse la passoire alors que les résidus de la forme sont retenus.

Voici un exemple de poésie surréaliste écrite par un poète libanais :

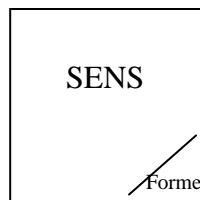
*« de l'œil en l'œil
ellipse du cœur
densité de l'aile
sur le bras pur
fuse dans le noir
un feu d'automne
moins le mythe
que l'écureuil de chair
qui s'égaré et se rêve »¹¹*

Rejetant toute forme conventionnelle et refusant de se plier à des normes qui le rapprochent de l'entendement, le sens, dans l'écriture surréaliste se fait *rebelle*. Il s'avance vers le lecteur-traducteur tel un spectre mystérieux, insaisissable, telle une aura dépourvue de contours et s'oppose à tout effort que ce dernier pourrait déployer

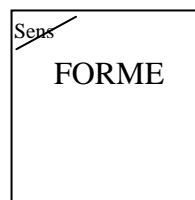
¹¹ Michel Cassir, *Péristyles*, Printemps 2001, vol.1 (Baabda, Les blés d'or, direction et coordination Alain Tasso, p.68)

pour le cerner. Ici, le message dépasse le seuil de la communication, se met à planer dans l'étendue grise du flou, de l'ambiguïté et de la non compréhension et n'arrive pas à atteindre le destinataire. C'est à se demander, comment le traducteur, ce médiateur de la communication, pourra opérer dans un contexte de non communication ou de communication défaillante.

Pour en revenir aux degrés de l'écriture, l'on pourra dire que l'écriture à contraintes qui n'a d'autre fin qu'elle-même, qui travaille ardemment la forme pour la forme, se situe à un degré beaucoup plus supérieur que zéro. On pourrait la qualifier de surécriture et son statut dans le monde de la littérature serait celui de la surtraduction dans le monde de la traduction. Si la surtraduction n'est plus traduction, la surécriture ne serait plus écriture. Par ailleurs, l'écriture surréaliste qui se veut un reflet de la pensée pure et qui rejette toute forme pourrait se situer, sur l'échelle de Barthes, bien en deçà de zéro. On pourrait, à la limite, la qualifier de non écriture si l'on considère qu'écrire c'est vêtir la pensée d'une forme.



Degré << 0



Degré >> 0

Dans tous les cas, nous ne sommes pas des critiques littéraires, mais des traducteurs et cette classification en degrés ne vise point à porter des jugements sur tel ou tel courant littéraire ou sur telle ou telle façon d'écrire mais à comprendre le

phénomène qui se produit dans chaque type d'écriture pour pouvoir cerner la nature de l'obstacle qui se dresse face à la traduction, en espérant pouvoir le surmonter.

Quand un adepte de l'écriture à contraintes produit un texte, simple résultat d'un jeu sur la forme, il en émerge un « certain » sens qui n'est pas le sens « certain ». Et d'ailleurs, pour qu'il y ait un sens certain, il faudrait que ce dernier se conçoive d'abord dans l'esprit de l'auteur. Or ce n'est pas le cas, puisque l'auteur n'a rien conçu, n'a rien voulu dire ; il a juste voulu jouer sur la langue et laisser au hasard le soin de concevoir un sens au gré des agencements saugrenus des mots et des phrases. Ce sens hasardeux que le traducteur arrivera, à grande peine, à soutirer du texte ne saurait être l'équivalent du vouloir dire de l'auteur puisque ce vouloir dire est au départ inexistant.

Quand un adepte de l'écriture surréaliste produit un texte, il livre sa pensée à l'état pur. Or pour qu'un esprit humain puisse appréhender la pensée d'un autre esprit humain, il lui faut soit user de télépathie, don duquel n'est pas pourvu qui veut, soit utiliser une porte d'accès, la forme linguistique en l'occurrence. Dans les textes surréalistes, l'absence d'une forme conventionnelle risque de rendre l'accès au sens malaisé et le traducteur ne peut jamais être sûr d'avoir saisi le vouloir dire de l'auteur.

Dans les deux cas précités, celui de l'écriture à contraintes et celui de l'écriture surréaliste, le traducteur arrive à la même impasse. Il est clair que pour déverbaliser, l'esprit humain s'efforce de séparer le sens de la forme. Mais comment ferait-il si la forme envahit la quasi-totalité du texte risquant d'étouffer le sens ou si, au contraire, elle disparaît presque totalement du texte, privant le traducteur de la porte qui lui ouvre l'accès au sens? La forme qui se veut gratuite, dépouillée de tout sens et la forme qui devient chétive devant la densité du sens, ne sont en fait qu'une porte

ouverte sur mille et une interprétations, sur des suppositions infinies de sens. Ici, l'univocité du sens devient chimère et au lieu de saisir le vouloir dire de l'auteur, le traducteur se voit en train d'essayer de sonder les intentions de ce dernier. De l'interprétation du texte, il passe, sans le vouloir, à l'interprétation du sens. Quelle pente glissante et dangereuse! Quel « salto mortale »!¹² Edmond Jabès disait : « *L'œil du lecteur risque à chaque syllabe, d'allumer un incendie.* »¹³ Dans notre cas, rien, hélas, n'est moins vrai et à cet incendie, le traducteur risque de se brûler les doigts.

BIBLIOGRAPHIE

ABOU FADEL, Gina (2005), *Le Texte-Imara et son traducteur – L'Exégèse formelle : porte d'accès au sens* (Thèse de doctorat éditée en arabe). Beyrouth, Coll. Sources Cibles, USJ.

BARTHES, Roland (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.

ECO, Umberto (2002), *L'œuvre ouverte*. Paris, Éditions du Seuil.

PERGNIER, Maurice (1997). *Du sémantique au poétique avec Baudelaire, Cocteau, Magritte*. Paris, L'Harmattan.

RICOEUR, Paul (2005). *Du texte à l'action – Essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil.

¹² Voir Jean-René **Ladmiral**, « Le Salto mortale de la déverbalisation », *META* [Presses de l'Université de Montréal], vol. 50, n°2, 2005, pp. 473 - 487

¹³ Edmond **Jabès**, *Je bâtis ma demeure*, (Paris, Gallimard, 1990), p.303