

POETIQUE

Gisèle Séginger

Génétique ou « métaphysique littéraire » ?

Sarga Moussa

Flaubert et les pyramides

Anne Marie Louis

La traduction selon Jorge Luis Borges

Joëlle Le Cornec

Le télégramme-poème

Roger Pensom

Molière et le théâtre dans le théâtre

Guy Achard-Bayle

La désignation des personnages de fiction

Romain Gaudreault

Renouvellement du modèle actantiel

Marie Darrieussecq

L'autofiction, un genre pas sérieux

Anne Marie Louis

La traduction selon Jorge Luis Borges

La réflexion de Jorge Luis Borges sur la traduction littéraire naît sous le signe d'une dissociation entre théorie et pratique. Ses toutes premières traductions n'ont pas été accompagnées d'une réflexion sur cette pratique et les premiers textes qu'il consacre au problème de la traduction littéraire ne résultent pas d'une activité de traducteur intense. C'est le problème des connotations culturelles des mots dans une même langue qui amène l'écrivain à réfléchir sur la question de la traduction, en 1926, dans le texte « Las dos maneras de traducir¹ ». A ce premier article, viennent s'ajouter « Las versiones homéricas », de 1932², et « Los traductores de las 1001 Noches », de 1936³. Et ce n'est qu'à partir de cette année qu'il commence à réaliser des traductions d'ouvrages.

Les deux articles des années 1930 mettent le lecteur en présence d'un discours sur la traduction qui ne se veut pas philosophique⁴. On ne trouve pas chez Borges une approche systématique et méthodologique de la traduction, ni une tentative de réflexion sur les obstacles empiriques rencontrés. La stratégie discursive choisie se constitue d'après une modalité différente : c'est à partir d'exemples concrets de traductions d'ouvrages que s'organisent un certain nombre de remarques et de principes, sans impliquer pour autant un manque de réflexion théorique. Étant donné que Borges opte pour une inscription des problèmes théoriques dans la production critique, la théorie se construit à partir du travail sur ces exemples. Cette stratégie peut permettre d'expliquer pourquoi sa conception de la traduction n'a pas acquis le statut d'une théorie, alors que ses propositions concernant d'autres problèmes ont eu un écho plus important. En effet, la répercussion des principes borgesiens concernant la traduction a été peu importante dans la théorie littéraire contemporaine⁵. Ainsi, la réception des textes portant sur la traduction se réduit à la reprise de certaines phrases isolées, qui n'entraîne pas pour autant une étude des conceptions exprimées dans ces textes et, bien entendu, qui n'implique pas que le point de vue de Borges soit adopté.

C'est, en particulier, le cas de *After Babel. Aspects of Language and Translation* de George Steiner⁶, qui reprend la première phrase de « Las versiones homéricas » parmi les épigraphes : « Aucun problème n'est aussi consubstantiel aux lettres et à leur modeste mystère que celui que propose une traduction⁷. » Steiner cite d'après l'édition de 1957 de *Discusión*. Cependant, *After Babel* ne contient aucune référence

aux écrits de Borges sur la traduction, même pas une allusion au texte d'où est extraite l'épigraphe. Mais Borges est présent dans cet ouvrage ; Steiner l'introduit comme l'un de ceux qu'il appelle « nos trois cabalistes modernes » et fait référence à un certain nombre de thèmes des récits de l'écrivain : les labyrinthes, les ruines circulaires, les galeries, Babel. Les textes qu'il cite sont : « Una brújula », « La biblioteca de Babel », « Pierre Ménard, autor del Quijote », « El Aleph ». Ainsi, dans le cadre d'une réflexion sur le langage et sur la connaissance, Steiner fait appel à ces textes de Borges, qui deviennent l'objet d'une interprétation philosophique. Il affirme que « les langues qu'utilise Borges se rapprochent d'une vérité occulte unique (l'Aleph entrevu sur la dix-neuvième marche de la cave dans la maison de Carlos Argentino Daneri) comme le font les lettres de l'alphabet dans la "bibliothèque cosmique" de l'une de ses *fiction*s les plus impénétrables » ; par ailleurs, « Pierre Ménard » est présenté comme « le commentaire le plus dense et le plus percutant portant sur la traduction » ; « La biblioteca de Babel » est l'expression de ce « qu'est l'unité formellement inépuisable cachée sous l'émiettement des langues »⁸.

En vérité, la présence de cette épigraphe dans *After Babel* ne fait que mettre en valeur le caractère incompatible des conceptions exprimées par Borges dans « Las versiones homéricas » et de la perspective de Steiner. Une analyse de cet article de Borges ne peut faire partie de *After Babel*, tant les points de départ et les approches de Steiner et de Borges diffèrent. Reste le fait qu'un certain nombre de récits de Borges, perçus comme des paraboles portant sur des inquiétudes philosophiques de l'homme, telles que le rapport de celui-ci au langage, ont souvent fait l'objet d'une lecture herméneutique. Ainsi, le choix des textes de Borges opéré par Steiner ne peut être plus classique, et le fait de ne pas accorder une place aux réflexions de Borges sur la traduction est également significatif⁹.

L'élément qui permet de percevoir le mieux l'écart entre les conceptions de ces deux auteurs est, probablement, l'apparition de l'idée d'une nostalgie liée à la traduction. Lorsque Steiner passe en revue ce qu'il appelle les « ambitions de la théorie », il affirme qu'aucune traduction ne peut s'approcher suffisamment de l'original et déclare que la tristesse qui en résulte traverse l'histoire et la théorie de la traduction. « Il existe une misère spécifique de la traduction, une mélancolie d'après Babel », écrit-il¹⁰ ; il cite également la sentence allemande de Matthias Claudius : « *Wer übersetzt, der untersetzt*¹¹. » Dans le même chapitre, Steiner exprime une nostalgie du processus génétique des traductions, en regrettant qu'il ne nous reste que le résultat, car les brouillons des traducteurs ont rarement été conservés. Ces remarques renvoient à la question du degré de fidélité qu'il faut exiger d'une traduction et à celle de la tolérance permise, questions dont le problème sous-jacent reste celui de pouvoir tracer les frontières entre une « bonne » et une « mauvaise » traduction. Elles résultent de l'idée que tout ne peut être traduit, à cause de la disparition de certains contextes et des réseaux de références qui permettaient d'interpréter autrefois un texte devenu opaque aujourd'hui.

Cette nostalgie, ces regrets n'ont pas de place dans la conception borgésienne. A

l'idée de la *misère* de la traduction, Borges oppose celle de la richesse impliquée par la multiplication des textes grâce à la traduction. Cette conception, qui écarte toute dimension éthique de la tâche de traduire, propose d'emblée de considérer la traduction comme un objet de la critique, sans pour autant restreindre son rôle à la production d'un catalogue d'erreurs et de réussites. Or, Borges ne renonce pas à revendiquer les particularités de l'activité de traduction.

Au service de la littérature

La conception borgésienne de la traduction se construit sur le refus de ce qui est traditionnellement au centre de la réflexion sur cette activité. Ce n'est pas le rapport entre le texte original et sa traduction qui est étudié, mais les relations qu'entretiennent diverses traductions entre elles. La question de la fidélité par rapport au texte original n'étant pas perçue comme essentielle, l'analyse ne se centre donc pas sur le rapport entre deux textes ni sur les caractéristiques qui marquent le passage d'une langue à une autre. Cette problématique est écartée de fait par Borges, qui ne lui consacre pas véritablement d'espace, au-delà de quelques brèves remarques contenues dans « Las dos maneras de traducir ».

Ainsi, dans « Las versiones homéricas », Borges affirme son « ignorance opportune du grec » ; une ignorance qu'il ne perçoit pas comme un désavantage ou comme une circonstance qui empêcherait toute possibilité de réflexion sur les versions anglaises de l'*Odyssee*. Il insiste, en revanche, sur les avantages que cette ignorance implique. Ses réflexions ne sont donc pas légitimées par la connaissance de la langue de l'original ; au contraire, cette méconnaissance fournit le fondement de sa conception et l'élément même de sa légitimation. Car une personne qui connaîtrait le texte d'Homère dans sa version originale ne pourrait pas se livrer à ces tentatives ; la connaissance d'une langue étrangère, considérée généralement comme une possibilité d'accéder aux richesses du texte original, implique ici un appauvrissement du lecteur. En ce sens, Borges oppose le *Quichotte* à l'*Odyssee* ; le premier forme pour lui un « monument uniforme » dont les seules variations peuvent être celles de l'édition ; quant au second, il est « une librairie internationale d'œuvres en prose et en vers ». Par conséquent, le texte en langue étrangère perd son statut privilégié et tout culte d'Homère est dès lors écarté. La mobilité des œuvres traduites est une conséquence de l'apparition constante de nouvelles traductions.

Ces considérations résultent d'une réflexion sur la catégorie de « texte définitif », que Borges refuse dans une formule célèbre : « Le concept de *texte définitif* ne correspond qu'à la religion ou à la fatigue¹². » Le rapport entre un texte original et sa traduction est perçu comme identique à celui qui relie deux brouillons ; dès lors s'efface toute hiérarchie, quant à la qualité, entre les brouillons. En effet, l'exis-

tence d'une telle hiérarchie entre un original et sa traduction est démentie par Borges ; le fait d'utiliser un chiffre pour désigner un brouillon et une lettre pour faire référence à l'autre brouillon renforce l'impossibilité d'établir une hiérarchie entre eux :

Présupposer que toute recombinaison d'éléments est obligatoirement inférieure à son original revient à présupposer que le brouillon 9 est obligatoirement inférieur au brouillon H – car il ne peut y avoir que des brouillons¹³.

Une telle argumentation met en question la catégorie de « texte définitif » mais également celle de « texte original », car si la traduction acquiert, par rapport au texte original, le statut d'un brouillon, le texte original devient *aussi* un brouillon. L'originalité de cette conception vient sans doute de l'affirmation qu'il ne peut y avoir que des brouillons, ce qui détruit toute postulation de l'existence d'un texte original. Ainsi, selon la conception de Borges, le statut de « texte définitif » ne dépend pas de caractéristiques inhérentes au texte ; il s'agit d'un statut qu'il acquiert grâce à la lecture, ou plutôt, à force d'être lu et relu. L'activité de la relecture doit être comprise ici au moins en deux sens : elle n'implique pas seulement le fait de lire une nouvelle fois ce qu'on a déjà lu, mais elle comprend également le premier contact avec une œuvre classique. Borges ajoute en effet que toute première lecture de ce type d'œuvres est en fait la deuxième, car nous les connaissons déjà ; une affirmation qui peut être comprise comme une définition de ce qu'est une œuvre classique : un texte qu'on n'a pas besoin de lire pour connaître. Mais une autre définition est également possible à partir de cette formule : un texte qu'on ne lit jamais pour la première fois, qu'on ne fait que relire. Les œuvres sur lesquelles portent les réflexions de Borges au sujet de la traduction semblent ainsi indissociables des principes énoncés. Il s'agit d'ouvrages qui peuvent être classés dans la catégorie des « textes classiques », dont il existe de nombreuses traductions.

D'après Borges, le problème que pose un texte traduit – chaque texte traduit, pourrait-on dire – est inhérent à la littérature ; en conséquence, la nature de la traduction fait d'elle une qualité constitutive de la littérature. Elle devient alors une discipline faisant partie du domaine littéraire, et, en même temps, cette discipline contribue à accorder à la littérature son essence. Car, dans l'existence de nombreuses traductions d'une même œuvre, Borges perçoit une dynastie de traducteurs ennemis, idée qu'il explicite dans « Los traductores de las 1001 Noches » ; la volonté de détruire et de discréditer une autre traduction se trouve à l'origine de la production d'une nouvelle version. C'est ainsi qu'il étudie les traductions de Galland, Lane, Burton, Mardrus et Weil, dont les versions permettent une réflexion sur l'histoire de la littérature occidentale, dans le cas des *Mille et Une Nuits*. Pour ce qui est des versions d'Homère, Borges, qui privilégie les versions anglaises, va même jusqu'à affirmer que les diverses traductions en cette langue suffiraient pour reconstruire l'histoire de la littérature anglaise.

Mais c'est surtout « Los traductores de las 1001 Noches » qui permet de comprendre la signification accordée par l'écrivain à la première traduction d'une œuvre : elle marque l'incorporation d'un texte appartenant à une culture étrangère à la tradition littéraire de la langue dans laquelle on le traduit. Cette idée est explicitée dans une conférence que Borges consacre plus tard aux *Mille et Une Nuits* :

Revenons au moment où *Les Mille et Une Nuits* sont traduites pour la première fois. Il s'agit d'un événement capital pour toutes les littératures d'Europe. Nous sommes en 1704, en France. C'est la France du Grand Siècle, c'est la France dont la littérature est légiférée par Boileau, qui meurt en 1711 et ne soupçonne pas que toute sa rhétorique est déjà en train d'être menacée par cette splendide invasion orientale¹⁴.

Borges propose ainsi l'idée qu'une traduction peut mettre en question les principes qui régissent la rhétorique d'une époque et d'un pays en particulier, en décrivant la portée d'une traduction et des changements entraînés par celle-ci dans une langue et une littérature particulières. La traduction est ici investie du pouvoir de mettre en question la totalité d'une tradition littéraire ; les termes employés par Borges (« légiférée », « menacée ») mettent en relief la perception du champ littéraire comme terrain d'affrontements et de luttes dont les traductions participent. Cette dimension qu'acquiert la traduction permet de comprendre l'absence de tout commentaire d'ordre pratique concernant la tâche du traducteur et le rejet de toute tentative de formuler une théorie normative de la traduction. En même temps, la prolifération de traductions d'un même texte est présentée comme une « circonstance heureuse ». Une nouvelle traduction ne met donc pas en question la qualité de celles qui existaient déjà, mais elle propose un nouveau texte, dont la valeur vient de l'appropriation du traducteur.

Lieux de rencontres et inscriptions

En ce qui concerne *Les Mille et Une Nuits*, l'apparition d'un nouvel imaginaire littéraire est cette circonstance heureuse pour l'Occident. La nécessité de traduire une œuvre implique la tentative de présenter au lecteur un univers littéraire qui lui est inconnu ; mais cet univers, au lieu d'être unique et univoque, prend la forme d'une série de versions qui diffèrent entre elles, des différences qui sont perçues comme les apports personnels du traducteur – que Borges appelle, dans « Los traductores de las 1001 Noches », des « cadeaux personnels du traducteur¹⁵ ». De plus, ces apports ne constituent pas des détails mais le centre d'intérêt de la traduction, d'où l'avantage des œuvres qui ont besoin d'être traduites pour être incorporées à une tradition littéraire. Ainsi, Borges avance l'hypothèse que certaines

suppressions ou certains écarts du traducteur peuvent devenir des avantages. Il semble évident que la traduction est une technique de correction et qu'elle implique la possibilité d'effacer des imperfections du texte original.

Dans certains cas, les écarts des traducteurs peuvent être considérés comme la restitution d'une tradition antérieure à l'existence de cette œuvre sous forme de livre. Aussi, dans « Los traductores de las 1001 Noches », Borges présente le texte arabe comme une adaptation d'anciennes histoires au goût plébéien et vulgaire des classes moyennes du Caire. Les impudeurs, dont Galland et Lane ont effacé toute trace dans leurs traductions, seraient donc des spéculations de l'éditeur, ayant comme objectif de faire rire le lecteur. Dès lors, les versions de Galland et de Lane peuvent paraître des restitutions d'une rédaction primitive. Le texte à partir duquel la traduction est réalisée perd donc son statut de texte original, pour devenir à son tour une adaptation, une version ; il n'est plus considéré comme une « œuvre monument » ; tout comme les traductions des *Mille et Une Nuits*, le « texte original » est historicisé, de sorte que l'écart entre le statut du texte arabe et celui des traductions devient moins important. Pourtant, il semble évident que Borges considère ces attributions des traducteurs comme des écarts ; mais ces écarts sont revendiqués et lus comme des éléments contribuant à la multiplication des variations de textes célèbres destinés à enrichir la tradition littéraire, dans la mesure où ils procurent de nouveaux plaisirs au lecteur.

Ces remarques permettent de poser que la traduction ne constitue pas, dans la conception de Borges, le lieu d'une rencontre entre l'étranger et le propre, mais l'espace d'une inscription. En effet, l'écrivain n'accorde aucune valeur privilégiée aux tentatives de reconstruction de significations « originales » dans la langue dans laquelle on traduit. Car toute reconstruction véridique d'un contexte, même lorsque ce contexte est contemporain du traducteur, apparaît comme une impossibilité, comme une tentative utopique. C'est là que réside l'intérêt d'une traduction : dans son impossibilité d'être « authentique ». La disparition des résonances premières d'un texte implique l'ouverture de cet espace dans lequel le traducteur s'investit lui-même en y inscrivant son individualité et son époque. Et c'est cette disparition qui fait la richesse du traducteur. L'impossibilité de reproduire le contexte original n'apparaît donc pas comme une « perte » ou un « manque » qui devrait provoquer la nostalgie des traducteurs.

Mais en envisageant la réalisation de ces tentatives, le traducteur est de bonne foi. Il s'agit d'ailleurs d'un mouvement qui a sa transcendance : il transforme le texte d'une traduction en un lieu d'inscription de la langue, de la culture, de l'époque, du caractère individuel du traducteur. Borges ne rejette donc pas la tentative de restauration d'un contexte ; il la conçoit comme un mouvement à travers lequel, et grâce auquel, le traducteur inscrit dans l'œuvre une fiction : celle de sa propre lecture du texte qu'il traduit, c'est-à-dire de sa propre façon de concevoir celui-ci. L'ouverture de cet espace fictionnel est inévitable ; le traducteur ne peut jamais l'empêcher. Et l'instauration de cette fiction incorpore la traduction au

domaine des lettres de son pays, accordant à ce texte le même statut qu'à celui qui ne résulte pas d'une traduction. Cette inscription d'une subjectivité ne propose pas un culte de l'auteur car il s'agit de l'inscription d'un homme en particulier, mais replacé dans un contexte : un individu est aussi une époque, une histoire, une société. Ainsi, la traduction n'apparaît pas comme le terrain de l'affrontement du propre et de l'étranger, elle devient le lieu d'affrontements littéraires, dans la mesure où le traducteur est marqué par la tradition littéraire de son époque et de son pays, ainsi que par une conception de la traduction qui est historiquement datée et rattachée à une culture.

Cependant, la conception de Borges postule l'existence d'un support sur lequel se produit cette inscription. Le texte dont le traducteur se propose de donner une version en une langue autre que celle dans laquelle il est écrit est un objet dont certaines caractéristiques peuvent être perçues malgré l'inscription de la subjectivité du traducteur. C'est le seul moment où Borges fait appel à la catégorie de « texte original » : lorsqu'il compare des traductions en plusieurs langues des *Mille et Une Nuits* afin de « reconstruire » l'original. L'intérêt de cette méthode n'est pas dans le fait qu'elle permet d'accéder à l'original ; elle constitue essentiellement un outil destiné à mieux apprécier les inscriptions des différents traducteurs. La problématique de la fidélité et de la trahison prend ici une nouvelle dimension : Borges transforme la fidélité dans la tâche de la traduction en une qualité négative qui prive le traducteur de ses mérites. En ce sens, il signale que l'éloge souvent fait à Mardrus sur la précision de sa traduction équivaut à une négation de son travail et de son empreinte personnelle, donc de tout ce qui fait le charme de sa traduction des *Mille et Une Nuits*.

Mais Borges va un peu plus loin quant au problème de la fidélité : il affirme que la compétence linguistique et le contact avec la culture étrangère ne garantissent aucun type de fidélité, car ils ne peuvent empêcher l'inscription de la culture propre du traducteur dans la traduction. L'empreinte la plus importante d'une traduction résulte donc *toujours* de la culture à laquelle appartient le traducteur, et les apports personnels des traducteurs ne dépendent des caractéristiques de l'original que dans une mesure restreinte.

Les variations de cette inscription du traducteur dans son texte sont parfois déterminées par ses objectifs ; Borges s'arrête d'une manière particulière sur ces derniers, qui lui semblent indissociables de l'éditeur et du public auquel la traduction est destinée. En ce sens, la seule fidélité dont il est question pour lui est celle qui est due aux objectifs des traducteurs. En conséquence, toute traduction est fidèle, sauf les littérales, dont la vertu vient exclusivement du contraste avec le vocabulaire et les mœurs du présent. Borges finit par revendiquer, dans « Las versiones homéricas », la version dans laquelle le contexte du traducteur et le vocabulaire qui lui est contemporain s'inscrivent avec le plus de violence.

Ces quelques remarques sur l'inscription du contexte dans une traduction mettent en relief un aspect du problème sur lequel Borges lui-même attire l'attention du lecteur : le fait que, pour lui, la conception de la traduction et les objectifs du traducteur sont beaucoup moins importants que le traducteur lui-même et ses habitudes littéraires. Pareille affirmation renvoie au problème du goût esthétique du traducteur ; elle établit un lien étroit entre la pratique de la lecture et la tâche de la traduction, dans la mesure où ce sont les lectures du traducteur, ainsi que sa pratique d'écrivain, qui déterminent les caractéristiques de sa version. Mais la lecture acquiert également un rôle essentiel dans les considérations borgésiennes concernant la réception d'une traduction. Si son statut doit être cherché ailleurs que dans le rapport au texte qui est traduit, il dépend de façon exclusive de ses lecteurs. Dans « Los traductores de las 1001 Noches », Borges affirme : « Mot à mot, la version de Galland est la plus mal écrite de toutes, la plus trompeuse, la plus faible, mais ce fut la mieux lue¹⁶. » Cette importance de la façon dont est lue une traduction souligne le rôle de l'activité de la lecture et de l'appropriation qu'elle implique.

La réflexion sur le contexte de traduction et sur les modalités de son inscription prend d'ailleurs, dans « Los traductores de las 1001 Noches », la forme d'une métaphore du « goût ». Au départ, il s'agit de références aux sens, qui opposent la « saveur du XVIII^e siècle » à l'« arôme oriental ». Ces allusions au goût renvoient de façon évidente à l'esthétique en signalant le caractère historique et culturel des traductions, c'est-à-dire le lien étroit que chaque traduction entretient avec la rhétorique et l'esthétique qui caractérisent un traducteur.

A propos des exemples

Dans « Las versiones homéricas », Borges se concentre sur un certain nombre de traductions anglaises dont il essaye de décrire les caractéristiques. Il reproduit dans ce but six versions d'un paragraphe de l'*Odyssée* (un extrait du discours d'Ulysse au spectre d'Achille), qu'il présente comme quelques destins d'un même texte¹⁷.

La stratégie utilisée lors de cet exposé est l'une des grandes trouvailles de Borges : il cite chacune de ces traductions non pas en anglais mais en espagnol, sans que cela soit problématisé dans le texte. Les diverses versions du paragraphe choisi sont données comme s'il s'agissait du texte anglais, et leur succession est censée démontrer les variations qu'un même texte peut subir. Mais le lecteur n'a qu'un contact avec une traduction des traductions du grec ; le texte anglais étant dérobé, la comparaison se réalise entre des fragments en espagnol, qui doivent permettre au lecteur de juger des écarts des traducteurs. La paternité de la version espagnole n'est pas revendiquée, et cette absence de nom d'auteur contraste avec la mention des traducteurs anglais et constitue l'indice le plus convaincant du fait que Borges en est l'auteur¹⁸.

En revanche, dans la note de bas de page par laquelle se termine le texte dans sa version en volume, il annonce la traduction d'un des auteurs choisis, puis il reproduit la version anglaise du passage qu'il vient de citer en espagnol. Rien, dans la phrase qu'il utilise pour annoncer cet extrait, ne prépare le lecteur à un exemple dans une langue autre que celle dans laquelle se trouvent les exemples antérieurs. Cependant, la disposition textuelle que Borges lui accorde montre sa volonté de rendre explicite le procédé d'occultation des versions des traducteurs anglais. Cette stratégie permet de cerner le caractère ambigu des recours utilisés par Borges pour occulter et mettre en évidence en même temps la mystification réalisée à l'égard du lecteur. Ce dernier paragraphe signale que l'article a aussi un autre niveau de lecture ; son but semble être d'attirer l'attention des lecteurs sur cette façon de présenter les exemples et de leur montrer qu'ils ont été pris au piège. Toute affirmation concernant la question de la traduction porte *aussi* sur les traductions faites par Borges, et non pas exclusivement sur celles des traducteurs anglais.

Or le lecteur n'est pas vraiment victime de ce procédé, même si par moments il semble avoir été floué par l'auteur de l'article. Borges fournit des indices destinés à attirer son attention sur ces irrégularités, sur cet écart entre la langue du traducteur et celle dans laquelle les exemples sont donnés, transformant son lecteur en une sorte de complice de ses jeux littéraires. Aussi, les diverses versions des citations en espagnol permettent de percevoir une différence : chacune d'entre elles correspond à la description que Borges en fait, et les exemples illustrent véritablement les différences de style qu'il décrit chez les traducteurs. L'abondance et la longueur des citations contribuent à donner cette impression de clarté, de démonstration achevée.

Ce jeu qui consiste à analyser et à annoncer explicitement un passage d'un texte dans une langue et de fournir la citation dans une autre langue, qui est en même temps la langue dans laquelle le critique écrit son article, a pour but d'exposer aux yeux du lecteur sa conception de la traduction. Les principes que Borges soutient dans le mouvement de ces textes sont ainsi mis en pratique, de sorte que dans l'écriture du critique se manifeste un autre niveau que celui de la démonstration explicite. Si la multiplicité des traductions d'Homère et des *Mille et Une Nuits* met en question le rapport entre le « texte original » et la traduction, les exemples renforcent ces attaques du fait qu'ils sont des traductions par Borges des traducteurs nommés. En outre, le lien de parenté entre « Las versiones homéricas » et « Los traductores de las 1001 Noches » est accentué par le fait que les œuvres sur lesquelles portent ces articles sont perçues comme un ensemble hétérogène soumis aux variations de la tradition orale. Elles appartiennent à une catégorie de textes qui n'ont pas d'auteur dans le sens moderne du mot. Ce caractère effacé de l'auteur du texte semble destiné à mettre en relief les traducteurs, au point de les élever au rang d'auteurs.

Pourtant, il n'est pas certain que les principes de la conception borgésienne concernent exclusivement des textes appartenant à cette catégorie. Il est vrai que, dans une certaine mesure, Borges perçoit les traductions de ces textes comme une série de versions de récits sans texte source, sans texte original. La conséquence est

que le rapport entre les œuvres écrites est conçu dans les mêmes termes que celui existant entre les versions orales d'un récit, d'où une disparition des concepts d'auteur et de propriété littéraire. L'analyse menée par Borges dans ces articles consacrés à la traduction a pour but de démontrer que les traductions analysées ne sont ni littérales ni fidèles, mais que ce sont précisément ces écarts qui leur accordent le statut d'œuvres littéraires autonomes. Dans les deux articles, la manipulation des exemples, leur re-traduction en espagnol élèvent ces traductions au statut de « textes originaux », mouvement qui détermine la mise en place d'une sorte de chaîne de « textes originaux » qui corrompt cette catégorie. Il ne peut y avoir que des brouillons ; il n'existe que des versions, car toute traduction implique une appropriation et une inscription du traducteur ainsi que de son contexte de traduction. De même, toute appropriation d'un récit entraîne l'inscription de l'écrivain et de son contexte d'écriture. C'est une sorte de fatalité dans la théorie borgésienne : une heureuse fatalité qui se trouve à l'origine même de la littérature. L'auteur d'un récit n'est autre que celui qui se l'approprie.

Ces textes sur la traduction mettent également en scène une conception de la critique. D'une part, le critique littéraire se présente comme quelqu'un qui mène une démonstration pour laquelle il fournit des arguments, des preuves et des exemples. D'autre part, les exemples, dans leur qualité de re-traductions de traductions, peuvent être perçus comme des « fausses preuves » qui minent la démonstration. Cela fait de l'attitude du critique une imposture, dans la mesure où Borges adopte le genre narratif dans ces articles : il raconte l'histoire des traductions des *Mille et Une Nuits*. L'adoption de ce genre, qu'on retrouve dans « Las versiones homéricas », quoique sous une forme différente, ne peut être dissociée du surgissement du récit chez Borges, qui date aussi du début des années 1930¹⁹. Le traitement du problème de la traduction souligne la mise en place d'une transformation de la conception de la critique et d'une nouvelle pratique de ce genre.

Car une opposition s'établit, dans ces textes, entre deux modèles de critique différents. Une critique dont l'intentionnalité est une recherche policière de l'erreur, qui juge et condamne au nom de principes et de valeurs tels que la fidélité à un texte original et l'effacement du traducteur ; et une démarche critique qui cherche à mettre en valeur ce qui fait le charme et l'intérêt d'une traduction ne vient pas d'une fidélité au texte original mais résulte d'une inscription du traducteur et de son contexte de travail. Pour Borges, la critique doit être capable de dépasser la tentation de se livrer à une énumération des erreurs du traducteur pour problématiser les principes sur lesquels celle-ci est fondée, et pour souligner ses apports et ses qualités.

Borges rejette cette pratique *policière* qui consiste à écrire une critique d'une traduction dans laquelle on passe en revue les erreurs du traducteur. Le rejet de cette conception qu'il a partagée dans le passé implique le besoin de s'écarter du rôle de « juge » du caractère fidèle des traductions et la possibilité de réfléchir sur la nature de la fidélité dans la pratique de la traduction. Voici un autre aspect du travail

critique tel qu'il est défini par Borges à partir du début des années 1930 : la mise en question des superstitions de la critique et de la théorie littéraire. Il convient de signaler, en ce sens, que l'écrivain commence également à rejeter à l'époque une critique dont le but serait de dénoncer les « emprunts » et les sources dont un texte s'inspire sans le dire explicitement. Borges refuse ces pratiques parce qu'elles lui semblent avoir une productivité très limitée ; en déplaçant l'axe de sa réflexion vers le rapport qu'entretiennent diverses traductions entre elles, il explore un terrain plus productif pour la réflexion sur la littérature. La traduction apparaît ainsi comme une forme de la critique littéraire²⁰.

(NB : A l'exception du fragment de *Siete noches*, les traductions des textes de Borges sont de Jean Pierre Bernès.)

NOTES

1. Pour une version française, voir « Les deux manières de traduire », in Borges, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 (notes et variantes par Jean Pierre Bernès), t. I, p. 906-909.

2. Une première occurrence de « Las versiones homéricas » se trouve dans le supplément littéraire du journal *La prensa*, 3^e section, 8 mai 1932, p. 4 ; à partir de 1932, l'article fait partie de *Discusión*. Dans l'édition de la Pléiade, Borges a voulu l'exclure du volume ; il se trouve dans la section « En marge de *Discusión* ».

3. Une partie importante de « Los traductores de las 1001 Noches » était parue dans le supplément littéraire du journal *Crítica*, sous les titres de « El Puntual Mardrus » (1^{re} année, n° 26, 3 février 1934, p. 8) et « Las 1001 Noches » (1^{re} année, n° 31, 10 mars 1934, p. 5) ; dès l'édition de 1936 de *Historia de la eternidad*, ces textes sont intégrés dans « Los traductores de las 1001 Noches ». Pour une version française, voir « Les traducteurs des *Mille et Une Nuits* », *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 363-447.

4. Je laisse donc ici de côté l'article « Las dos maneras de traducir », où Borges centre son propos sur les traductions dans une même langue. Il commence par analyser les deux manières de traduire, qu'il prétend dégager de la discussion Newman-Arnold ; l'une pratique la littéralité, et Borges l'associe à la mentalité romantique ; l'autre, la périphrase, et il la considère comme classique. L'article est vite orienté vers une réflexion sur la constitution d'une littérature nationale.

5. Ce phénomène se trouve étroitement lié à un problème de genre : « Pierre Ménard, autor del Quijote » est présenté comme un conte et mis en volume dans *Ficciones*, section « El jardín de senderos que se bifurcan », alors que « Las versiones homéricas » et « Los traductores de las 1001 Noches » font partie de recueils d'essais. Il ne cesse d'être paradoxal que quelques contes de Borges aient eu une répercussion théorique importante alors que la portée de certains essais concernant des problèmes littéraires ne semble pas avoir été perçue et exploitée dans le même sens.

6. George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York, Oxford University Press, 1975.

7. « *Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción.* » Dans la version de *La prensa*, la phrase est : « *Ningún problema tan consustancial con las letras y con su limitado misterio como el que propone una traducción* » (« Aucun problème n'est aussi consubstantiel aux lettres et à leur limité mystère que celui que propose une traduction »).

8. Je cite d'après l'édition française : *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

9. Antoine Berman, dans *L'Épreuve de l'étranger* (Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984), reprend l'épigraphe, sans s'interroger non plus sur le contexte original d'apparition de celle-ci. Dans la mesure où il propose une réflexion théorique qui dépasse l'étude des conceptions du romantisme allemand et qu'il essaie de prendre ses distances par rapport aux approches herméneutiques, ce manque d'intérêt semble regrettable, car « Las versiones homéricas » propose une nouvelle perspective du problème de la traduction.

10. Il ajoute qu'Ortega y Gasset est le philosophe qui a le mieux exprimé ces idées. Il ne semble pas déplacé ici de rappeler l'attitude généralement hostile de Borges envers Ortega y Gasset, ainsi que son désaccord par rapport à un certain nombre de conceptions de celui-ci.

11. « Celui qui traduit réduit. »

12. « *El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.* »

13. « *Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H - ya que no puede haber sino borradores.* »

14. « *Volvamos al momento en que se traducen por primera vez Las mil y una noches. Es un acontecimiento capital para todas las literaturas de Europa. Estamos en 1704, en Francia. Esa Francia es la del Gran Siglo, es la Francia en que la literatura está legislada por Boileau, quien muere en 1711 y no sospecha que toda su retórica ya está siendo amenazada por esa espléndida invasión oriental* » (*Siete noches*, Buenos Aires, F.C.E., coll. « Tierra Firme », 1980; le texte reprend une série de conférences dictées à Buenos Aires, au théâtre Coliseo, en 1977, retravaillées par Borges pour leur publication).

15. Le mot utilisé en espagnol pour « cadeau » est *obsequio*; ce choix renforce la valeur attribuée par Borges à ces investissements des traducteurs.

16. « *Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y más débil pero fue la mejor leída.* »

17. Les traducteurs dont il est question sont Buckley, Butcher et Lang, Cowper, Pope, Chapman, et Butler.

18. Dans « Los traductores de las 1001 Noches », Borges utilise ce même procédé.

19. Le premier texte de Borges considéré comme un récit est « Leyenda policial », publié dans la revue *Martín Fierro* en 1927; une autre version paraît dans *El idioma de los argentinos*, en 1928. Mais une production narrative plus abondante et constante commence lorsqu'il devient directeur du supplément littéraire illustré du journal *Crítica*, en 1933, support dans lequel il publie les récits recueillis en 1935 sous le titre : *Historia universal de la infamia*.

20. Cette conception peut être perçue dans la pratique borgésienne de la traduction. Le premier livre entièrement traduit par l'écrivain est *Perséphone*, d'André Gide, édité chez Sur, à Buenos Aires, en 1936; ce volume paraît donc après la publication de « Las versiones homéricas » et celle des premières versions de « Los traductores de las 1001 Noches », l'année même de la publication de la première *Historia de la eternidad*. Voici une liste des ouvrages traduits par l'écrivain dans les années 1930 et 1940 : Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Buenos Aires, Sur, 1936; Virginia Woolf, *Orlando*, Buenos Aires, Sur, 1937; Herman Melville, *Barleby*, Buenos Aires, Emecé, 1943; William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944; Francis Bret Harte, *Bocetos californianos*, Buenos Aires, Emecé, 1946; Thomas Carlyle, *De los héroes*; Ralph Emerson, *Hombres representativos*, Buenos Aires, Jackson, 1949. Il existe en outre un nombre important de traductions de Borges publiées dans diverses revues et journaux n'ayant jamais été réunies en volume; les toutes premières datent de 1920 et sont des traductions de poèmes allemands expressionnistes.