

ANNA PALICZKA

Université de Silésie

## Traduction est un jeu d'oulipien ou sur le caractère ludique et oulipique\* de la traduction

**ABSTRACT:** The article is a theoretical consideration on translation perceived as a game. The aforementioned game, whose constituents were brought up at the beginning of the article, bears features typical of the practice of writing texts during the Thursday meetings of the OuLiPo members.

The author assumes that every literary text is a result of the game proposed by the writer. The translator faces the challenge posed by the original text, and by translating it into a different cultural and linguistic reality, he makes his next move in the game. During the analysis of his actions, it occurs that translation resembles writing texts under strict rules.

The ludic character of translation is also confirmed in the article by selected translators, who share their experiences related to the art of translation. The translator, just like an Oulipian, draws from the richness of language and literature, creating new texts based on those which have already been created. A translation's level of difficulty depends on the source text's type and characteristic, its cultural origin, as well as the culture of the target text. These elements constitute a sort of *constraints*, determining the choices made by the translator, nonetheless giving him some freedom as well. Translations are similar to OuLiPo practices, relying on intellectual exercise and the joy of creation, the purpose of which is to ensure that there is a continuity and freshness in literature and to provide it with new tools and structures.

**KEY WORDS:** Game, translation, Oulipian works.

Comme il doit y être question des jeux littéraires et de la traduction qui par ailleurs en est un excellent exemple, il ne serait pas inutile de

---

\* Nous appliquons l'adjectif « oulipique » à tout ce qui présente des affinités avec l'Oulipo mais qui n'en relève pas ; nous l'opposons à l'adjectif « oulipien » qui, dans ce contexte-là, serait propre à l'Oulipo.

commencer par une petite précision concernant la notion de « jeu » et de continuer avec l'exposition des liens qui rapprochent tant la littérature que la traduction des textes littéraires de l'activité ludique voire oulipique. Par la suite, nous nous proposons de resserrer nos considérations et d'évoquer quelques caractéristiques, rudimentaires bien entendu, des travaux oulipiens pour en dégager celles qui font associer tout acte du traduire aux principes oulipiens. Sera accentué aussi l'effet doublement oulipique de la traduction des textes sortis de l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

À consulter le terme de « jeu » dans les dictionnaires, on est frappé par la complexité de ses définitions et par les différents emplois qu'il admet. Toutefois, pour les besoins de cette analyse, nous n'allons retenir que quelques mots-clés qui renvoient au jeu et qui en même temps sont susceptibles de trouver leur application dans la création littéraire et dans l'activité traductive.

Tout d'abord, le jeu est considéré comme un divertissement par excellence, comme une activité qui permet la détente et le plus souvent n'a d'autre but que le plaisir<sup>1</sup>. Il peut revêtir deux formes : celle d'une improvisation pure, d'une activité non déterminée par aucune règle ou celle d'une pratique qui se base sur des règles préétablies. De structure non réglée, le jeu s'inscrit dans ce que Roger Caillois nomme *paidia* et dans le cas contraire, lorsque le jeu revendique l'observance des règles, on a affaire à *ludus*. Néanmoins, il est à observer que les deux manières de jouer n'apparaissent que rarement dans leurs formes pures et dès qu'on entre dans le champ de littérature, surtout celle de type *game* (cf. HUTCHINSON, P., 1983) et de traduction, on exclut automatiquement le *paidia* pur.

Ayant évoqué le terme de règle, il nous faut préciser que dans l'espace littéraire, la règle peut s'inscrire dans deux régimes distincts et ainsi se référer à deux ordres différents. Tantôt elle se fait signe du régime poétique ou représentatif, tantôt elle se rattache au régime esthétique. Dans le premier cas la règle fait partie de tout un système de règles que Jacques RANCIÈRE, appelle « formes de normativité » (2000 : 28—29) et puisqu'elle vise à produire des imitations, elle détermine les « manières de faire ». C'est elle qui autorise ou interdit le choix d'un tel ou tel sujet à traiter, c'est encore elle qui ayant accepté un sujet lui attribue d'abord un genre et puis un registre qui seuls lui conviennent, et c'est enfin elle qui devient la perspective essentielle pour juger de la valeur de l'œuvre ainsi élaborée. Quant au régime esthétique, il naît en opposition à l'approche précédente. Il exclut l'ancienne hiérarchie des genres réglés par la normativité

<sup>1</sup> Mais comme le but n'est pas toujours atteint ou n'est acquis qu'à la fin du parcours, le jeu n'appelle donc pas toujours le plaisir.

et conçoit l'œuvre d'art comme un pur « être de sensation » (RANCIÈRE, J., 2000 : 31). Si règle il y a, elle a une toute autre dimension. Raymond QUE-NEAU en parle lorsqu'il constate : « Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur » (1965 : 33). D'un côté il affirme donc la disparition des règles mais de l'autre, il en confirme l'existence. Cette dernière devient tout de même détachée de la valeur, chose tout à fait impensable dans le régime poétique. Ce n'est plus l'obéissance aux règles qui décide de l'appréciation ou non de l'œuvre car les impératifs de normativité n'ont plus de pouvoir mais c'est plutôt la façon de jouer avec les conventions qui devient le critère d'évaluation critique du texte.

En revenant aux caractéristiques du jeu, on observe que le jeu peut tantôt se réduire à une activité solitaire, tantôt impliquer plusieurs personnes à la fois et par voie de conséquence éveiller chez les participants l'esprit de compétitivité qui, dans la classification de Roger Caillois, est le principe de *agôn*. Tout jeu exige l'engagement de celui qui s'y lance et qui dit engagement, dit aussi risque. On gagne, on perd, on rejoue ou on se retire. Si on gagne, on obtient un prix, une récompense qui dans bien des cas n'est autre que la satisfaction et la joie de la réussite. Si on perd, soit on abandonne le jeu soit on se sent encore plus motivé pour travailler davantage et perfectionner sa technique. Il y est donc question d'apprentissage, d'acquisition d'expérience, de stimulation de l'esprit. « Jeu » désigne également l'ensemble d'éléments qui autorisent l'activité ludique, éléments qui en fait constituent son point de départ, sa base matérielle. Que serait-ce par exemple un jeu de go sans pierres et / ou goban ? Outre cet emploi métonymique du terme, les dictionnaires évoquent aussi l'interprétation et la manière dont on interprète une pièce musicale, scénique ainsi que les luttes et le maniement des hautes armes. Ce premier groupe implique l'art, l'imagination et bien sûr la subjectivité ; le second fait penser aux champs de bataille et introduit le ton sérieux permettant de saisir la gravité de la situation. Reste encore cette acception du mot « jeu » qui renvoie à l'aisance de mouvement donc à une sorte de liberté. Les dictionnaires proposent de même toute une liste de locutions et d'expressions qui mettent en jeu le « jeu » et confirment de nouveau la multiplicité de ses emplois.

Et quel serait donc le rapport entre l'activité ludique, la création littéraire et le traduire ? Or, à parcourir les caractéristiques du jeu énumérées, on est tenté de poser les conjectures suivantes :

- 1) tout texte littéraire présuppose le jeu ;
- 2) tout acte de traduction implique le jeu ;
- 3) le traduire ressemble à la pratique oulipienne.

Le jeu évoqué dans les deux premiers points est de nature littéraire et contrairement aux jugements d'aucuns spécialistes (cf. p.ex. COLIGNON, J.-P.,

1979), embrasse non seulement les jeux de mots. Il est littéraire, puisqu'il opère dans le cadre de la littérature et tout en œuvrant sur elle, il lui prête ses caractéristiques.

Ainsi, pour ce qui est des textes qui représentent une valeur littéraire certaine, on a tendance à vouloir les classer sous des labels génériques de roman, nouvelle, poème ou autre espèce (dans l'acception demostenienne du terme). Si on le fait, c'est qu'il existe des règles, pour ne pas dire contraintes<sup>2</sup>, qui forment ce système normatif à peine évoqué et qui imposent certaines pratiques dans le cadre d'une telle ou telle catégorie. Il est naturel que tout écrivain applique ou transgresse ces règles à la façon qui n'est propre qu'à lui-même, à la façon qui en fin de compte décide du style dont le texte va être imprégné et déjà à ce niveau-là on pourrait parler du jeu. Il est des règles, mais il est aussi des libertés et c'est bel et bien dans cet espace intermédiaire que l'écrivain va déployer sa créativité et prouver la qualité de son écriture. Le jeu qu'il entreprend n'est donc guère étouffé par les règles dans la mesure où l'écrivain peut se permettre des clinamen (pour reprendre la terminologie oulipienne), de légères déviations par rapport à la rigidité des règles. Mais pour se permettre de dévier il faut d'abord savoir les règles et connaître leurs limites. Si l'écrivain tend vers l'élaboration méthodique du texte, s'il valorise la construction finie et achevée de ses écrits, il va d'abord tracer un plan suivant lequel le texte va se construire et une fois le projet échafaudé, il s'engagera à respecter les règles qu'il s'était imposées. Il entreprend donc un travail sérieux qui exige de lui d'énormes efforts et qui en même temps ne lui garantit pas encore le succès. En plus, il paraît inutile de rappeler que la littérature ne se fait jamais sur un fond de virginité et même s'il y en a certains qui le nient et prétendent être libres de toute influence (cf. p.ex. le cas de R. Roussel), on ne peut tout de même pas refuser la part qu'on doit à la réécriture ou à l'intersection. Et si on dit réécriture, on pense aux liens qui se tissent entre diverses époques, cultures, discours, textes et leurs esthétiques ou poétiques. Les écrivains disposent inévitablement d'un bagage cognitif et jouent sur ses ressources en insérant leurs textes dans ce réseau complexe que forment la littérature, son histoire et son contexte. Si encore, après Queneau, on entend par littérature « une utilisation du langage ; une des utilisations possibles du langage » (QUENEAU, R., 1962 : 35), le jeu qui y interviendrait concernerait aussi cette utilisation du langage. Et comme le langage reflète la culture dont il émane et en même temps contribue à sa formation, le cadre du jeu s'élargit considérablement et les dispositifs servant au jeu se multiplient. Le jeu qui en résulte implique aussi le lecteur qui pour trouver un sens au texte va partir, même incons-

---

<sup>2</sup> Nous réservons le terme de contrainte aux textes oulipiens.

ciemment, à la recherche des correspondances potentielles avec d'autres textes, d'autres conventions, d'autres cultures. Ainsi l'auteur lance-t-il un défi à son lecteur et dès lors c'est à ce second de répondre et d'entrer dans le jeu. Et, il faut le préciser, un tel jeu n'est pas toujours amusant d'autant plus que le texte qui en est la base n'est pas toujours à faire rire. Mais le caractère ludique ne renvoie pas seulement à ce qui provoque le rire. Le jeu littéraire, comme le puzzle évoqué par Georges PEREC dans sa « Préambule » à *La vie mode d'emploi* (2002 : 653—656), est une partie qui engage toujours plus d'une personne. L'écrivain précise :

[...] en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.

L'écriture et la lecture exigent donc un effort, certes ; bien souvent cette première activité s'accompagne des heures d'impuissance et de souffrance devant une page qui reste impitoyablement blanche ou se couvre de ratures, cette seconde en revanche se heurte aux murs qui paraissent hermétiques, mais au bout du compte, si l'écrivain parvient à résoudre les problèmes survenus et si le lecteur arrive à sucer la substantifique moelle du texte, les deux activités sauraient procurer, tant à l'écrivain qu'au lecteur, une satisfaction indéniable, celle que l'on éprouve après avoir remporté un succès après un travail difficile ou après avoir fait une découverte après de longues recherches.

Ce jeu devient d'autant plus excitant pour un traducteur qui entreprend d'affronter le texte en toute intimité en le déshabillant de l'habit d'origine et en le rhabillant d'un habit nouveau. L'habit va donc changer entièrement en mettant peut-être en relief des aspects pas tellement visibles dans le texte d'origine et en en négligeant d'autres, mais le corps va, ou au moins devrait, rester le même. Le processus de cette transformation commence au moment de la lecture entreprise par le traducteur en puissance qui par cet acte répond au défi lui lancé jadis par l'auteur. La différence entre le traducteur et l'écrivain serait « dans l'ordre de l'écriture soumise à la contrainte d'une écriture de base » (SINACEUR, A., 1992 : 38). En revanche, ce qui le différenciera d'un simple lecteur, c'est que lui, il est beaucoup plus que les autres obligé de passer au mode de lecture active. Cette lecture implique le lecteur-traducteur plus que jamais ; depuis il est censé non seulement suivre la lecture linéaire, mais effectuer des choix, accomplir des mouvements afin de pouvoir d'abord ouvrir le jeu, le conti-

nuer et enfin le proposer aux autres. Le lecteur-traducteur ne fait donc pas seulement tourner les pages ; il devient partenaire à part entière. Si le texte correspond à ses goûts et à ses compétences et s'il arrive à surmonter les difficultés rencontrées, son travail saura lui assurer une vraie satisfaction et constituer un bon divertissement. Toujours est-il que dans le cas de la traduction des textes littéraires, et encore plus dans le cas des textes *scriptibles*, ce divertissement paraît devenir la raison principale pour laquelle les traducteurs se décident à entreprendre leur travail. Les traducteurs de ce type de textes d'un côté avouent partager cette joie de dissection linguistique et stylistique, joie de chercher, non sans peine, des solutions convenables et répondant aux besoins du passage à traduire, et de l'autre, la difficulté de la tâche, le travail artisanal. Et c'est surtout dans le cas des textes qui mettent en jeu, dans le plein sens de l'expression, les formules ambiguës, fortement connotées, minutieusement choisies pour jouer sur et avec les conventions linguistiques, stylistiques, littéraires et autres. Ainsi, le traducteur espagnol des *Fleurs bleues*, Manuel Serrat Crespo, parlant de ses difficultés lors du passage en espagnol des calembours, notamment des « Sarrasins de Corinthe », dit-il :

[...] en espagnol on appelle le raisin de Corinthe *pasas*, or le pacha, c'est presque un Sarrasin. J'ai donc décidé de traduire par *pasas de Corinto*. C'est une façon de tricher peut-être mais je me suis bien amusé<sup>3</sup>.

BARILIER, É., et al., 2000 : 35

De plus, vu la tendance généralisée à négliger le nom du traducteur, sauf des cas exceptionnels, il ne peut pas y être question de la gloire éventuellement recherchée par le traducteur et étant donné que son travail est peu rémunérateur, et ceci peu importe le pays (cf. p.ex. CARTANO, F., 1992 : 151—165), que la somme obtenue ne semble jamais correspondre aux efforts effectués et au temps dédié à la réalisation de la tâche, il est à croire que ce soit justement ce côté ludique qui incite le traducteur à répondre à l'appel à la traduction. Il suffit de consulter les témoignages des traducteurs parlant de leurs travaux accomplis pour s'en convaincre<sup>4</sup>. Ainsi, Jan Gondowicz, traducteur polonais de Alfred Jarry et de Raymond Queneau entre autres, interrogé au sujet de ses traductions, constate-t-il :

Je m'intéresse à une certaine catégorie de textes et je les traduis parce que je ne m'attendrai jamais à ce que quelqu'un d'autre s'en occu-

<sup>3</sup> Intervention de Manuel Serrat Crespo lors de la table ronde animée par Jean-Yves Pouilloux, consacrée à la traduction des *Fleurs bleues*.

<sup>4</sup> On trouvera un vrai florilège de ce type de témoignages in : BALCERZAN, E., RAJEWSKA, E., red., 2007.

pe. Les bizarreries, les monstres, les genres littéraires intermédiaires, les zones inconnues ; j'adore tout ce qui fait les autres serrer les fesses puisqu'il y a ce "quelque chose".

OLCZYK, J., 2006 : 10<sup>5</sup>

Dans une autre interview portant sur sa traduction d'*Exercices de style* quenien, il affirme que le travail traductif était pour lui un excellent amusement (OLCZYK, J., MIKURDA, K., 2006 : 112—123). Et il n'est point esseulé dans ces impressions ; parlant de la traduction du même texte en slovène, Aleš Berger évoque « un sentiment d'une joie immense [...] [à] suivre Maître Queneau dans son approfondissement des strates de la langue » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 112). Il ajoute aussi qu'en traduisant le texte « [il] a très souvent eu l'impression de jouer une partie [de ping-pong] de 99 points avec un professionnel qui, de surcroît, avait tout le temps le service ». En revanche, Jan Ivarsson, traducteur suédois, compare ses traductions inédites d'*Exercices de style* d'abord au jeu de tennis et finalement à une partie de go (le jeu tellement chéri par Queneau lui-même) ; il déclare : « parfois on réussit à renfermer l'adversaire, parfois on se trouve enfermé soi-même dans le jeu ». Umberto Eco de sa part fait implicitement allusion à l'approche quenienne à la littérature (cf. p.ex. QUENEAU, R., 1962 : 56) et dit clairement que l'écrivain français « a inventé un jeu et en a explicité les règles au cours d'une partie merveilleusement jouée en 1947 »<sup>6</sup> (ECO, U., 1983 : XIX). Peu avant il précise aussi sa position traductive, si différente de celle adoptée par exemple par Aleš Berger, et faisant référence au phénomène de la barrière dans l'histoire de la course à pied dont on peut conclure que « les courses améliorent les races » (ECO, U., 1983 : XVII), il s'en fait la devise. Ainsi, se place-t-il en position d'adversaire qui veut à tout prix démontrer sa supériorité par rapport à celui qui ayant d'abord inventé et puis joué le jeu en a proposé la suite. Cet esprit d'émulation ou plutôt de rivalité dans le cas étudié s'observe même dans l'organisation technique du livre qui met sous les yeux du lecteur italien la traduction (la variation ?) ecolienne du texte original avec ce dernier en regard. En l'occurrence, on pourrait se poser la question de nature éthique si c'est bien le désir de dépasser la qualité du texte original qui doit pousser à la traduction mais ceci est un tout autre sujet qui demanderait une réflexion à part. Achilleas Kyriakidis, traducteur grec du même opuscule, prétend que « le traducteur contribue [au] jeu interminable de la répétition [de l'Histoire et de l'histoire de la littérature] en déposant son agonie créative, en montrant les cicatrices de sa lutte avec sa propre langue » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 110). Pour terminer son intervention,

<sup>5</sup> La traduction est la nôtre.

<sup>6</sup> La traduction est la nôtre.

A. Kyriakidis assure que « la traduction d'œuvres comme *Exercices de style* enrichit le traducteur » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 111) et en ceci, il s'approche de la position de Mikhaïl Bakhtine qui tout en parlant de la fonction ludique de la littérature l'attache à la fonction éducative. Suivant son optique, le jeu a une double fonction : de fuir la réalité et en même temps de la connaître mieux, de l'approfondir.

Les propos cités confirment donc incontestablement le caractère ludique de la traduction. J. Gondowicz insiste sur le divertissement, A. Berger mentionne le plaisir du jeu avec l'écrivain-maître, U. Eco accentue la valeur de rivalité qui pousse le traducteur à se battre tout en obéissant aux règles imposées, et A. Kyriakidis souligne le caractère instructif de cette lutte qu'est pour lui la traduction. Reste à ajouter que ce plaisir de traduction et la perception du traduire qui le conditionne n'est pas l'unique apanage réservé aux traducteurs régulièrement publiés mais à toute une foule d'autres bricoleurs de lettres amateurs dont le travail sommeille quelque part au fin fond de tiroirs.

Le mentionné esprit d'émulation peut concerner tant la relation bien souvent unilatérale entre le traducteur et l'écrivain dont le texte il se met en chantier que la relation entre un traducteur d'un texte ou d'un auteur choisi et ses prédécesseurs dans le champ traductif. En parlant de ces prédécesseurs, on pense tantôt à ceux qui ont proposé leurs traductions dans d'autres langues et ceux qui l'ont déjà fait dans la langue du traducteur. À part les cas extrêmes des traductions ratées qui falsifient l'image du texte original et influent négativement sur sa réception, le rôle des prédécesseurs évoqués n'est pas à mésestimer dans la mesure où dans bien des cas ce sont eux qui encouragent d'autres traducteurs à affronter tel ou tel texte et à s'essayer dans sa traduction. Bien sûr, les traductions ratées, pour ainsi dire, poussent encore plus à la traduction que les autres mais en même temps, elles entraînent une première réception qui par la force des choses est tout à fait hostile.

Toute traduction s'avère être un exercice des capacités herméneutiques et scripturales de celui qui traduit et puisque c'est ainsi, la réalisation de la tâche n'est pas libre de risques qui bien évidemment ne sont pas des moindres. Pour des raisons multiples, on risque une mauvaise interprétation, une reverbération inadéquate et enfin une réception négative. L'enjeu de la traduction est donc considérable et pour éviter l'échec, il faut s'engager à fond dans la partie entreprise.

Comme la traduction est un travail avant tout pour les autres, on veut qu'elle soit bien faite. Elle doit servir à la culture de départ en contribuant à sa divulgation ; à la culture d'arrivée en l'enrichissant de nouveaux apports ; à l'auteur de l'original en rendant son nom et sa création familiers aux nouveaux lecteurs ; et à ces nouveaux lecteurs en les ouvrant sur ce

qui leur était jusqu'alors étranger. Et si cet engagement porte de bons fruits, le traducteur en sort gagnant et bien que le gain sur son compte bancaire ne soit pas éblouissant, la satisfaction éprouvée de sa réussite est irréfragable.

En revenant sur cet aspect du traduire qui permet de le traiter comme exercice et perfectionnement des capacités traductives, on s'aperçoit d'une autre ressemblance qui rapproche le processus de traduction de l'activité ludique. Or, on sait bien que tout jeu réglé requiert d'abord un savoir préalable, un fond théorique permettant de comprendre ses règles, puis certaines compétences facilitant leur mise en pratique et enfin quelques connaissances qui font partie de ce qu'on appelle bagage cognitif. Il est bien naturel que quand on débute dans un jeu, on soit rarement tout de suite champion et afin de pouvoir parler du perfectionnement, il faut que la connaissance des règles s'accompagne de l'expérience et celle-ci ne s'enrichit autrement qu'au cours de la pratique. Et c'est là où la constatation de Umberto Eco portant sur les courses qui améliorent les races aurait sa juste application. La susdite pratique renvoie non seulement au temps consacré à dactylographier le texte en cours de traduction mais embrasse tout le travail préparatoire et toutes les recherches entreprises afin de rendre le nouveau texte intelligible et conforme au texte de départ ou, pour reprendre la terminologie de Antoine BERMAN, de « faire-œuvre-en-correspondance » (1995). Quant à la phase préparatoire, elle se référera à une lecture perspicace de l'original, à son interprétation et à l'établissement du projet de traduction en fonction de la culture de départ, du texte même et de la culture du texte d'arrivée. Ce projet comprendra donc des règles qui seront à la base de la rédaction du texte à venir et qui guideront le traducteur dans son parcours. Indices, ils apparaîtront à tout niveau et résulteront de la confrontation des règles communément admises soit dans la langue-culture-littérature de départ soit dans la langue-culture-littérature d'arrivée soit dans les deux en même temps, et des règles qui ne sont propres qu'au texte de départ et qui contribuent par cela à l'élaboration de son style tout à fait unique. Il est naturel qu'ayant à rédiger un texte on ait besoin de quelques critères de base qui portent par exemple sur le sujet à traiter, la forme à adopter, le but à atteindre. Sans cela, on reste dans le flou et l'apparente liberté d'écriture devient plus que pénible.

Guidé par les règles, le traducteur effectue son travail en solitude mais celle-là n'est qu'illusoire. En l'occurrence, on serait tenté de parler plutôt d'une solitude accompagnée. Le traducteur est seul, dans la plupart du temps, au sens physique ; il est seul à effectuer des choix mais il n'est jamais seul dans la mesure où bien souvent il a besoin de consulter les autres sur tel ou tel sujet, que ce soit de façon directe ou indirecte. De plus, l'effet de son travail est soumis (ou au moins devrait l'être) à la véri-

fiction des lecteurs professionnels travaillant pour les éditions. Et puis, comme son jeu se présente comme un mouvement qui répond au mouvement déjà effectué par l'auteur du texte à traduire, la classification de sa tâche en termes de solitude serait mal fondée. Ce n'est donc pas encore un jeu de société mais c'est certainement un jeu en société et pour la société.

À supposer qu'elle soit jeu, la traduction devrait aussi pouvoir désigner le matériel qui sert à jouer et à y penser de plus près, elle le fait. La traduction conçue non plus comme processus mais comme produit achevé, comme texte accessible au public, est susceptible de déclencher le jeu ; c'est bel et bien le nouveau lecteur donc le destinataire de la traduction qui reprend le jeu.

Dans l'univers des jeux figuratifs donc ceux qui opèrent sur l'imitation et sur l'illusion, le jeu peut aboutir à l'art (cf. CHATEAU, J., 1967). À y penser de plus près, le traduire saurait, lui-aussi, s'apparenter à une activité artistique. Or, tout acte de traduction exige l'interprétation dans le sens du dégagement des sens tapis dans le texte à traduire. En simplifiant les choses, on dirait que le traducteur pénètre le texte, le contextualise au niveau des macrostructures et le cotextualise au niveau des microstructures. Dans cette optique, l'interprétation n'est pas encore l'exécution du processus mais elle désigne une manière d'appréhender le texte. Dans l'usage courant cependant « l'interprétation » s'associe souvent à l'exécution, surtout dans le contexte musical et théâtral ; on y parle des artistes qui interprètent des rôles et des pièces de musique. En revanche l'univers traductif connaît cette étape sous le nom de reverbération. La reverbération serait donc la façon dont on expose le sens appréhendé et c'est justement à ce niveau-là qu'on pourrait parler de l'art. La valeur de la traduction dépendrait donc de l'interprétation comme appréhension des sens et de l'interprétation comme exécution, comme la mise en texte des sens appréhendés. Cette étape finale de la traduction accessible à celui qui lit le texte déjà traduit et soumis à la vérification constitue le terrain du subjectif, des choix effectués, du déploiement de l'imagination du traducteur surtout là où la traduction n'a certainement pas été immédiate à cause de l'asymétrie entre les deux systèmes linguistico-culturels mis en confrontation. Ce dernier aspect pose des problèmes auxquels il faut faire face et les surmonter pour en sortir vainqueur. Et si on dit vainqueur, on pense subitement à une lutte et à un champ de bataille. Le traducteur répond effectivement à une sorte de défi déjà mentionné et il se lance en lutte contre les imperméabilités du texte de départ et de la langue-culture d'accueil. Cette lutte exige du traducteur des qualités d'un bon stratagème qui sait lui-même manier les armes dont il a besoin pour combattre. Le combat est par nature sérieux et dans la perspective traductive, on a

affaire à une activité des plus sérieuses, à une activité qui peut entraîner de graves conséquences tant pour le texte et la culture de départ que pour la culture d'arrivée. Et en ceci, on arrive à rejoindre cette acception du terme de jeu qui renvoie au maniement des hautes armes, aux jeux chez les anciens, aux jeux de prix où il faut combattre pour gagner.

Voilà donc en bref quelques caractéristiques qui tout en étant propres à la traduction des textes littéraires le sont aussi à l'activité ludique et par voie de conséquence font considérer la traduction comme une sorte de jeu littéraire.

Pour sa part, le jeu de traduction va côtoyer et s'apparenter à un autre champ ludique que sont les exercices scripturaux pratiqués dans le cadre de l'Oulipo ou plutôt l'écriture basée sur le modèle oulipien. ROUBAUD, membre éminent de l'Ouvroir dénommé, observe que « [le travail oulipien] entre [...] inévitablement dans la rubrique "jeu" » (1981 : 52). Le « ludique » propre à la création oulipienne<sup>7</sup> ne se sépare nullement du « sérieux » et la fiction n'exclut point le travail théorique qui s'inscrit dans la réalité. Cette dimension binaire des travaux des oulipiens fait subitement penser à l'unité du *lude* des Grands Rhétoriciens et en même temps prend le contre-pied de la fameuse constatation de Freud qui opposait le jeu à la réalité. Étymologiquement, le *lude* désigne un loisir actif et ce qui paraît bien significatif, c'est que le verbe latin *ludere* ne renvoie point à un simple amusement frivole ; sa signification est celle d'une activité intellectuelle rigoureuse et exigeante. Déjà par sa dénomination, l'Oulipo met en valeur le travail, la littérature, la potentialité et le jeu. Quatre caractéristiques qui s'appliquent aussi bien au domaine de la traduction. Le premier terme de l'abréviation renvoie à un lieu, à un atelier où plusieurs personnes se rassemblent pour travailler. Dans sa « Petite histoire de l'Oulipo » Jean LESCURE explique le choix du nom « ouvroir » en précisant qu'il « flattait ce goût modeste que nous avons pour la belle ouvrage et les bonnes œuvres » (1999 : 26). On y voit nécessairement certaines affinités avec le traduire car là aussi il s'agit d'un travail presque caritatif et de plus, collectif : d'abord a œuvré l'écrivain et tout le bataillon de ceux qui ont permis la publication et la divulgation du livre, après c'est le traducteur qui se met au travail et dont le résultat devrait être soumis au traitement assuré par les éditions.

À part le travail qui s'effectue dans le cadre de la littérature, l'Oulipo insiste sur le rôle de la conscience, de la méthode et des règles. La contrainte et l'écriture sous contrainte sont la condition *sine qua non* de l'Ouvroir

---

<sup>7</sup> La première rubrique à l'ordre du jour des réunions oulipiennes, la création décide de la validité ou de nullité de la réunion. Elle requiert la présentation d'au moins une contrainte nouvelle et son exemplification dans un texte concret.

et assurent sa viabilité. Pour les oulipiens dont les fondements sont fortement liés aux mathématiques, le texte littéraire est un texte-programme à redécouvrir ou à élaborer, ou encore, à redécouvrir et élaborer à la fois. Cette dernière situation est tout à fait familière au traducteur qui s'assoit devant le texte original, donc devant le texte-programme, afin d'en dégager les sens à transmettre dans le nouveau texte-programme. Il plonge dans le texte original, recherche ses dominantes, ses traits constitutifs et les règles appliquées dans la construction des sens appréhendés. Dans le mouvement suivant, il confronte les données recueillies avec les indices utiles dans la pratique traductive, puis les combine avec les possibilités linguistico-littéraires de la culture d'accueil. Tout comme les contraintes oulipiennes, elles l'orientent et lui facilitent le parcours à effectuer. Le but de sa traduction réside dans la potentialisation des sens et des valeurs déjà exprimés dans une œuvre littéraire achevée mais accessible à un lectorat encore restreint. Par la force des choses, le traducteur devient lecteur doté de traits propres aux oulipiens ; il analyse, cherche, combine, transforme, élabore, joue et invite à jouer. Tout ceci en vue d'assurer le flux continu des littératures, leurs échanges et leur développement. Dans son *Éloge de la trahison* DURASTANTI (2002 : 26—27) constate que :

[...] la traduction ressort d'une combinatoire. Elle est [...] gymnastique mentale, acrobatie verbale. Comme l'exercice physique, le maniement de la langue suppose beaucoup d'assouplissements, beaucoup d'enchaînements.

Ayant évoqué la combinatoire, on est inévitablement entré dans l'un des deux champs de prédilection de l'Oulipo ; l'autre, n'est autre que la contrainte. C'est grâce à ces deux entités que « la *potentialité* ouvre le chemin à une production infinie de textes » (LE TELLIER, H., 2006 : 8). Or, la potentialité ou « la mise en œuvre des forces nécessaires pour que le système de la littérature devienne, ou redevienne, actif » (OULIPO, 2005 : 22) est le but de l'Oulipo. Il est alors crucial d'élaborer et de proposer des structures vides susceptibles d'engendrer des textes littéraires. Dans l'étape suivante on vérifie la validité de la contrainte proposée par la potentialisation de cette dernière dans des textes concrets. En simplifiant les choses, on dirait que l'Oulipo, tout en mettant en jeu le savoir concernant la littérature et les mathématiques, recherche des outils favorisant la créativité littéraire et tâche de démontrer leur efficacité à travers la rédaction des textes basés sur les contraintes retrouvées, modifiées ou élaborées. Les oulipiens, suivant Queneau, sont comme des « rats qui construisent le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » (in : BENS, J., 1980 : 42). Par analogie, les traducteurs seraient des êtres qui pénètrent dans les aléas

de ce labyrinthe pour voir comment il est construit et en sortent pour construire un tel labyrinthe mais dans un paysage nouveau.

Un autre aspect de la contrainte à ne pas négliger c'est qu'elle devient source de liberté ; elle sert à « redécouvrir une façon de pratiquer la liberté artistique : celle de la difficulté vaincue » (OULIPO, 2005 : 39). Ainsi, les textes construits sur les modèles oulipiens et ceux qui visent la potentialité s'inscrivent dans la lignée des textes de jouissance (cf. BARTHES, R., 1973). Ils impliquent plus que jamais la participation active du lecteur qui doit faire des efforts pour pouvoir accéder au jeu et permettre au texte de se réaliser pleinement (cf. BENS, J., 1966 : 45). Dans sa monographie consacrée à l'Oulipo, Marc LAPPRAND (1998 : 56) précise que dans le texte oulipien :

tout se passe comme si la combinaison de l'imagination et de la contrainte procuraient la liberté indispensable à la naissance de l'œuvre. Cette opération [...] pourrait se formuler ainsi :

Imagination + contrainte = liberté

La même chose se produit lors de la traduction. Le traducteur, aussi bien que l'écrivain dont le texte il traduit, doit être inventif pour que l'effet produit sur le nouveau lecteur soit analogue à celui que lui, en tant que lecteur, a vécu lors de la lecture de l'original. Bien sûr, il ne saurait pas y être question de l'identité entre l'effet qu'exerce le texte original sur ses lecteurs primaires et la réception du lectorat étranger ayant à sa disposition le texte traduit ; il s'agirait plutôt d'une certaine analogie réceptive. Le problème de l'effet réceptif à atteindre a déjà été largement discuté lors de différents débats traductologiques et il a fait couler beaucoup d'encre des théoriciens de la traduction ; nous n'allons donc plus nous y attarder mais pour les besoins de cette réflexion, admettons seulement après Berman, que par les méthodes appliquées, le traducteur devrait toujours viser à rendre le plus fidèlement possible le sens du texte constitué par le mariage du contenu et de la forme.

Quand on considère une traduction d'un texte littéraire quelconque, pas uniquement celui qui est basé sur une contrainte signée Oulipo, on ne peut que répéter après Jacques Derrida que tout texte dissimule en lui une multiplicité de traductions possibles. C'est d'ailleurs un des points qui font la différence entre le texte original et le texte traduit : le texte original est seul et unique tandis que le texte traduit ne l'est jamais. Tout texte original contient en lui une potentialité de traductions et la potentialisation d'une de ces traductions ne veut pas dire qu'une autre traduction ne soit plus possible. Le travail de retraduction n'est pas forcément le signe d'une mauvaise qualité de la traduction précédente mais peut tout

simplement témoigner d'une nouvelle interprétation du texte original qui lui seul est définitif. Au demeurant, le plus souvent il est très difficile d'affirmer qu'une telle ou telle traduction soit meilleure qu'une autre. En revanche, il est beaucoup plus aisé de dire que dans un tel ou tel fragment la traduction de X paraît plus réussie que celle de Y mais dans un autre passage, le choix du traducteur Y semble mieux assorti. Assez radical dans cette question était le même Jacques Derrida en constatant qu'il n'y a ni de bonnes ni de mauvaises traductions puisque jamais on ne traduirait toute cette multiplicité de significations que cache le texte de départ. Toute traduction successive jette une nouvelle lumière sur le texte en démontrant des éléments jusqu'alors occultés ou peu exposés au regard et à l'ouïe du lecteur. En constatant que « rien n'est traduisible, or rien n'est intraduisible » (DERRIDA, J., 2005 : 19), Derrida admet que l'impossibilité de traduire le multiple relève de l'évidence car le sens n'est jamais complet et ceci ni pour le lecteur moyen ni pour le professionnel ; en même temps il affirme que dans une certaine mesure chaque traduction saurait éclaircir le sens de l'œuvre de départ. Bien sûr, il y est question des traductions où l'on voit que les traducteurs tiennent bien en main leur plume et les inévitables faiblesses de leurs textes ne résultent pas d'une mièvre connaissance des deux langues-cultures.

Et que se passe-t-il lors d'une traduction d'un texte oulipien ? Hervé LE TELLIER constate avec fermeté que « toute traduction d'une œuvre oulipienne est un exploit et une œuvre oulipienne en soi » (2006 : 247). Or, le texte oulipien à traduire se présente comme le modèle de la contrainte non plus en puissance mais déjà exemplifiée. La contrainte de départ c'est-à-dire celle à partir de laquelle l'auteur a conçu son texte ou dont il l'a enrichi<sup>8</sup> saurait devenir encore plus rigoureuse au moment de la traduction car elle est déjà insérée dans un texte concret, texte que l'on ne peut ignorer et qui impose au traducteur des contraintes supplémentaires. La nature de ces dernières n'est pas forcément oulipienne ; il s'agirait ici plutôt de la façon de réaliser la contrainte oulipienne adoptée par l'auteur de l'original, qui doit être prise en compte par le traducteur. Toujours est-il que s'il avait décidé d'abandonner le texte de départ et de ne travailler que sur la contrainte choisie par l'auteur, il serait devenu lui-même auteur oulipique à part entière. Si pourtant il se propose de faire connaître un texte oulipien déjà écrit dans une autre langue-culture, il se retrouve

---

<sup>8</sup> Dans le cas où c'est la contrainte qui régit le texte et ce dernier naît progressivement soumis toujours à la contrainte, on parle de l'écriture du type oulipien car c'est l'écriture elle-même qui devient contrainte (cf. par exemple *Les Nouvelles Impressions d'Amérique* de Roussel) et dans le cas où la contrainte n'est qu'une structure qui sert à exprimer le sens conçu antérieurement, le sens que l'on vise à transmettre, on parle du texte du type oulipien.

dans une situation où il devient triplement contraint : par la contrainte oulipienne, par sa réalisation dans le texte de départ et par la langue-culture d'accueil. Cette dernière contrainte le fait souvent ajouter des clinamen voire des changements plus profonds qui touchent à une, deux ou trois contraintes mentionnées. Il nous faut encore ajouter que dans le cas de l'écriture du type oulipien ou des exercices oulipiens qui n'ont pour but que de démontrer la potentialité de la contrainte proposée, la traduction saurait équivaloir à garder la contrainte qui a régi le contenu et à délaissier ce dernier. Impossible d'imaginer la traduction d'un texte construit sur la méthode S + 7, qui offrirait le contenu analogue au texte de départ.

Le parcours adopté lors de la traduction des textes oulipiens est d'abord anoulipique dans la mesure où il s'agit de retrouver les contraintes qui, on le sait parfaitement, des fois ne sont point visibles, et puis, de les appliquer dans un texte nouveau. À propos de cette mise ou non-mise en évidence de la contrainte régissant le texte, Noël Arnaud (in : MAGNÉ, B., 1989 : 161) a dit :

À la limite, aucun lecteur ne devrait pouvoir découvrir de lui-même, à la première lecture, la ou les structures qui ont permis la création de l'œuvre, sinon, dans une certaine mesure, l'œuvre est ratée.

Cette constatation n'interdit tout de même pas à l'auteur de donner certains indices qui puissent diriger le lecteur dans sa quête du sens. De plus, ils sauraient aider le traducteur à élaborer une bonne stratégie traductive. L'importance de ces traces indiquant l'existence d'un échafaudage construit de contrainte(s) devient primordiale pas tellement pour un lecteur moyen qui dans l'idéal saurait trouver le plaisir dans la lecture ignorant ces contraintes mais elle compte pour le traducteur qui devrait savoir prendre ses mesures vis-à-vis du texte à mettre en chantier. C'est aussi pour cela que la critique littéraire et ses commentaires s'avèrent très utiles pour le traducteur à qui d'aucuns détails pourraient échapper. Il est vrai qu'avec le changement de langue, change la perspective culturelle d'accueil et l'horizon d'attente des lecteurs n'est plus le même ; en même temps il est aussi vrai que certaines informations portées par le texte original justement à cause des différences entre les deux univers de lecteurs ne sont pas à être rendues dans la traduction ; pourtant, le traducteur en tant que l'homme de passage, en tant que celui qui balance entre deux langues-cultures devrait être conscient du sens multiple que véhicule le texte. Connaissant les enjeux et les sens du texte dès sa doublure, le traducteur effectue des choix en fonction des divers facteurs dictés par la langue et la culture d'accueil, par le moment historique et le

fond littéraire, par les habitudes de lecture du nouveau public et d'autres éléments qui témoignent de sa particularité. En parlant des habitudes de lecture, force est d'admettre que dans le cas des cultures où la littérature à contrainte et les exercices oulipiens ne sont pas *terra incognita*, l'introduction de ce type de textes n'est pas sujette à la méfiance générale et aux difficultés de diffusion résultant de la peur devant l'inconnu. Le cas échéant, le traducteur est libre de ce genre de préoccupations et peut aisément s'adonner à dévoiler les qualités de l'original dans sa propre langue-culture. En revanche, dans le cas des cultures qui ignorent la littérature dite, mal à propos d'ailleurs, « expérimentale » (cf. JOHNSON, B.S., 2008), la tâche du traducteur devient encore plus exigeante et requiert des soins supplémentaires de la part de l'éditeur qui par une campagne publicitaire bien préparée doit défricher le terrain pour la future réception et apprivoiser les lecteurs avec une autre conception de littérature. S'y voit encore le rôle de la critique littéraire dont l'aide saurait être à ne pas sous-estimer. Bien évidemment cette étrangeté esthétique peut concerner non seulement les textes oulipiens. Il suffit de rappeler *Zazie dans le métro* et l'habileté de l'éditeur italien qui en 1960, lors de la première publication du texte traduit en italien par Franco Fortini, l'a fait accompagner de l'article de Barthes, donc du texte phare éclairant la portée de *Zazie*, et deuxièmement, d'une intervention de Louis Malle.

En revenant au statut de la contrainte et de sa possible tangibilité, il vaut citer la réflexion de Marc LAPPRAND (1998 : 57) qui constate :

Cette tendance oulipienne (contrainte cachée) se situe plutôt du côté de l'écriture précieuse, parce qu'elle vise, par une recherche formelle poussée, une esthétique prononcée, voire, recherche de la beauté pure. En contraste, l'autre tendance (contrainte visible) représenterait plutôt l'aile technologique de l'Oulipo, où il s'agit de poser clairement les données avant la tentative, et de les expliquer abondamment.

Il en résulte qu'au moment où la contrainte est mise en exergue, c'est elle qui devient le but en soi, le contenu ayant le rôle secondaire. En revanche, si la contrainte ne saute pas aux yeux, si elle est plus discrète, il convient de se poser la question de savoir quelle est sa fonction dans le texte et quelle est sa signification pour l'ensemble. Dans le cas où le traducteur a affaire à un texte dont le sens réside dans le déploiement de la contrainte, son rôle est avant tout de garder la contrainte ou, en cas de l'impossibilité de son application dans une autre langue-culture, il faut qu'il lui trouve un remplaçant au poids comparable.

La traduction s'inscrit volontairement dans la tradition littéraire, la prolonge et en ceci se rapproche aussi de la pratique oulipienne qui tout

en affirmant le futur, se plaît à disséquer le passé. Les oulipiens font des recherches sur les plants (plagiaires par anticipation) pour épousseter voire découvrir les idées de contraintes qu'ils ont eues et pour les mettre en lumière. Ces investigations sauraient être également bien instructives pour les traducteurs qui inspirés par ces recherches pourraient s'intéresser à un auteur jusqu'alors ignoré dans leur culture.

Pour clore la confrontation « pratique oulipienne — traduction » soulignons encore deux choses : pour ce qui est des buts, les deux pratiques en question visent avant tout à rafraîchir le système de la littérature et à assurer sa viabilité ; et pour ce qui est des traits fondamentaux, rappelons à nouveau QUENEAU parlant de l'Oulipo : « Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous nous en fassions fi » (1965 : 297). Tel est l'Oulipo et telle est aussi la traduction. Le côté esthétique ne compte pas pour le traducteur dans la mesure où c'est l'auteur du livre qui en a déjà pris soin et au traducteur revient de le recréer. Bien évidemment, pour pouvoir le faire, il doit avoir des compétences et une sensibilité littéraires bien développées. Et si on élargit encore la perspective et qu'à côté de l'Oulipo et de la traduction on mentionne encore la création littéraire en général, on voit qu'un des points convergents des trois univers se trouve inmanquablement dans le ludisme. Et c'est justement ce que nous avons essayé de démontrer dans les étapes successives de notre analyse.

## Bibliographie

- BALCERZAN, Edward, RAJEWSKA Ewa, red., 2007 : *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- BARILIER, Étienne et al., 2000 : *Actes des dix-septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles, Actes Sud.
- BARTHES, Roland, 1973 : *Plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- BENS, Jacques, 1966 : « Littérature potentielle ». *Arc*, n° 28 : 43—51.
- BENS, Jacques, 1980 : *Oulipo 1960—1963*. Paris, Bourgois.
- BERMAN, Antoine, 1995 : *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger, 1967 : *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard.
- CARTANO, Françoise, 1992 : « La traduction littéraire, un métier ». In : BARRET-DUCROCQ, Françoise : *Traduire l'Europe*. Paris, Payot : 151—165.
- CHATEAU, Jean, 1967 : *Le jeu de l'enfant*. Paris, Vrin.
- COLIGNON, Jean-Pierre, 1979 : *Guide pratique des jeux littéraires*. Gembloux, Duculot.
- DERRIDA, Jacques, 2005 : *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* Paris, Cahier de l'Herne.

- DURASTANTI, Sylvie, 2002 : *Éloge de la trahison*. Paris—New York, Éditions Le Passage.
- ECO, Umberto, 1983 : « Introduzione ». In : QUENEAU, Raymond : *Esercizi di stile*. Trad. ECO, Umberto. Torino, Einaudi.
- HUTCHINSON, Peter, 1983 : *Games, authors play*. London, Methuen.
- JOHNSON, Bryan Stanley, 2008 : *Nieszczęśni*. Przeł. BAZARNIK, Katarzyna. Kraków, Korporacja Ha!art.
- LAPPRAND, Marc, 1998 : *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam—Atlanta, GA, Rodopi.
- LESCURE, Jean, 1999 : « Petite Histoire de l'Oulipo ». In : OULIPO : *La littérature potentielle*. Paris, Gallimard [1<sup>re</sup> éd., 1973].
- LE TELLIER, Hervé, 2006 : *L'Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux, Le Castor Astral.
- MAGNÉ, Bernard, 1989 : *Percollages. 1981—1989*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail-Toulouse.
- OLCZYK, Jacek, 2006 : „Tłumaczę, bo w życiu bym się nie doczekał, że zrobi to kto inny”. *Arte*, n° 2 (6).
- OLCZYK, Jacek, MIKURDA, Kuba, 2006 : „Corpus delicti”. *Nowy Wiek*, Nr 10 : 112—123.
- OULIPO, 2005. Paris, adpf.
- PEREC, Georges, 2002 : *Romans et récits*. Paris, Hachette.
- QUENEAU, Raymond, 1962 : *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris, Gallimard.
- QUENEAU, Raymond, 1965 : *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard [1<sup>re</sup> éd., 1950].
- RANCIÈRE, Jacques, 2000 : *Le Partage du sensible*. Paris, La fabrique.
- ROUBAUD, Jacques, 1981 : « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau ». In : OULIPO : *Atlas de littérature potentielle*. Paris, Gallimard.
- ROUBAUD, Jacques et al., 1987 : *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*. Arles, Actes Sud.
- SINACEUR, Allal, 1992 : « Histoire, culture et traduction ». In : BARRET-DUCROCQ, Françoise, éd. : *Traduire l'Europe*. Paris, Payot.