

Polycopiés 6 (1991)

Christine PAGNOULLE
Université de Liège

ETRANGETES DANS LE CARNAVAL DE WILSON HARRIS¹

Pourquoi avoir entrepris de traduire *Carnival* ? Et pourquoi avoir proposé d'en parler dans le cadre d'un colloque sur l'étrange et l'étranger dans la traduction ? La réponse aux deux questions est la même : précisément à cause de la profondeur étrange de la pensée qui se reflète dans l'étrangeté de l'écriture chez Wilson Harris.

D'emblée, l'étrangeté est double. Le roman original est "étrange", déplacé, décalé par rapport à la tradition du roman réaliste et par rapport à une pensée causale et linéaire, celle que parle le pouvoir dans nos sociétés conquérantes. L'écriture en est, nécessairement, déconcertante, non pas tant dans la syntaxe (encore qu'elle soit marquée de traits personnels), que dans la sémantique fluctuante des termes et expressions-clés du texte, qui associent à des motifs parfois inattendus des concepts à re-découvrir dans une incessante exploration.

Contrairement à la traduction de textes techniques ou scientifiques, qui vise à la clarté immédiate, et donc à une certaine transparence stylistique appelée parfois élégance, la traduction littéraire va s'efforcer de transmettre cette étrangeté de départ, cette épaisseur initiale, avec le risque d'égarer, voire de perdre le lecteur en route. Le processus initiatique présent dans toute oeuvre littéraire digne de ce nom est à ce prix. Reste à en convaincre les éditeurs...

Je me propose d'exposer ici un certain nombre de difficultés rencontrées dans la traduction de sept pages tirées du quatrième chapitre de *Carnival*. Plusieurs voix, plusieurs niveaux de langue et plusieurs techniques narratives s'y trouvent réunis dans un espace relativement réduit. Le texte original et ma traduction sont repris en annexe. Je situe d'abord l'auteur et le roman.

¹ Wilson Harris, *Carnival*, Faber and Faber, 1985. Les références de pages dans le texte sont à cette édition.

Malgré trois livres remarquablement traduits par Jean-Pierre Durix,² Harris n'est guère connu en France. Originaire de la Guyane, ancienne Guyane britannique, il habite depuis trente ans à Londres, mais a ramené en Europe la complexité de races et d'approches culturelles que l'Europe a contribué à créer dans ces anciennes colonies du Nouveau Monde. Il est lui-même un vivant représentant de ces mélanges de peuples, puisque se confondent en lui des ancêtres amérindiens, européens, africains et asiatiques. Ses romans (il en a publié plus de quinze en trente ans) sont dérangeants, non pas parce qu'il désire dérouter, mais parce que son exploration du monde par l'écriture révèle des correspondances ignorées, ou "éclipsées", pour employer un mot qu'il affectionne : cette exploration met à jour des couches de culture oubliées, car recouvertes par les formes dominantes.

Carnival est le premier volet de sa dernière trilogie en date. Le narrateur, Jonathan Weyl, y écrit "une biographie de l'esprit" d'un ami de quinze ans son aîné, Everyman Masters, ceci après la mort de Masters, tué à la fois par une crise cardiaque et le poignard d'un inconnu masqué le soir de son soixante-cinquième anniversaire. L'"histoire" se situe en partie dans un pays imaginaire au-delà de l'Atlantique et en partie dans la métropole anglaise. Le personnage principal passe de la fonction de surintendant de plantations à la situation d'ouvrier spécialisé dans une usine de la banlieue londonienne, pour assumer finalement, dans la mort, la fonction du "roi mort" des rituels de fertilité et le rôle d'un guide virgilien à l'égard d'un narrateur qui, tel Dante, explore l'"Enfer" et le Purgatoire du vingtième siècle".

Le chapitre quatre raconte les "aventures" de Thomas, un orphelin agé alors de douze ans et cousin aîné d'Everyman Masters un jour de 1926 où, alors qu'ils jouaient ensemble sur le rivage, il s'aperçoit soudain que le "roi-enfant" dont il avait la garde a disparu. En courant vers la ville, il renverse un panier d'œufs qui représentaient le seul revenu d'une marchande noire. Il va la suivre, à travers la ville et au-delà, jusqu'aux cavernes-baraquements de plantation où elle habite, afin qu'il puisse plus tard aller la dédommager. Là-bas, à la fin du chapitre, il rencontre une deuxième fois le "tsar Johnny", le compagnon de la marchande, un débardeur au pied bot et à la force herculéenne qui pèse de son pouvoir absolu sur les quartiers pauvres. Thomas le tuera pour défendre la femme qu'il aime d'un amour impossible. En chemin, ils se sont arrêtés devant

² Wilson Harris, *Le palais du paon*, Editions des autres, 1979 ; *L'échelle secrète*, Belfond, 1983 ; *L'Ange sur le seuil*, Belfond, 1984.

les grilles d'un Hospice où danse la vieille "Tante Alice", parente universelle, qui dans sa misère et son dénuement possède néanmoins, par la danse, une forme de liberté intérieure. Elle a fait de Thomas le "Chevalier Thomas". Quand ils arrivent à la Grand' Place du Marché (peu avant les pages examinées), une goélette qui était amarrée à quai est encore fumante de l'incendie qui l'a réduite à un squelette noirci, témoin par-delà les siècles de l'invasion coloniale et de la destruction des communautés locales, pourtant encore présentes en filigrane dans le Marché même.

De Thomas, il ne sera plus question dans la suite du roman. Mais s'il s'agit d'une digression, c'est une "digression progressive", à la manière de Tristram Shandy. D'une part Thomas, incarnation du Doute, s'avère être un guide "pratiquement indispensable" "dans ce voyage au coeur de la collision aveugle entre des mondes qui cherchaient à s'éprouver mutuellement" (p.33). D'autre part, chacune de ses mésaventures éclaire le devenir de Masters et est le point de départ de découvertes pour le narrateur.

Un problème qu'il m'a fallu résoudre dès les premières pages du roman était la traduction des noms propres, noms de personnages et noms de lieux. Il est intimement lié au rapport que la traduction établit entre la culture du texte de départ et la culture de la langue dans laquelle il est traduit, donc à l'"acclimatation" plus ou moins grande du texte au contexte culturel de la langue de traduction. Les choses ne sont pourtant pas tout à fait aussi simples, particulièrement quand les noms ont une forte charge symbolique dans un texte qui s'apparente à maints égards à la parabole.

Les noms de lieux tout d'abord. Quand l'action se situe à Londres, je les ai évidemment gardés tels quels. "Holland Park" reste "Holland Park", et "Kensington Gardens" ne devient pas "les jardins de Kensington". Par contre, le problème de la traduction se pose quand il s'agit de la contrée d'origine du narrateur et de Masters: "New Forest" et tous les noms de rues et d'institutions qui y sont situés. Faut-il les garder en anglais parce qu'il s'agit d'un roman écrit en langue anglaise? Cela permet d'éviter pas mal de difficultés. Mais j'ai opté pour l'universalité. "New Forest", qui n'a rien à voir avec les landes entre Southampton et Bournemouth, est un nom imaginaire, typique de pays du "Nouveau Monde", comme la Nouvelle Calédonie, les Nouvelles Hébrides ou la Nouvelle Angleterre. Sur ce modèle, j'ai choisi "Nouvelle Forêt". Du coup, il me fallait aussi traduire les noms de rues et d'institutions. Le seul que j'aurais peut-être préféré garder en anglais est "Brickdam", l'avenue

chic où le Collège élitiste que va fréquenter Masters voisine avec l'Hospice. Là, je suggère "le Quai aux Briques", mais sans conviction.

Plus épineux encore, le problème de la traduction (ou non traduction) des noms de personnages. Certains peuvent ou doivent être gardés tels quels. Personne ne songerait à "traduire" le nom du narrateur (Jonathan Weyl) ou celui de son père (Martin Weyl), et il est impensable de perdre la référence à Melville, rendue d'ailleurs tout à fait explicite dans le texte, que constitue le nom de "Bartleby". "Thomas", le disciple incrédule, s'appelle, par bonheur, aussi Thomas en français; malheureusement les résonances arthuriennes de "Sir Thomas" (à cause de "Sir Thomas Malory") sont beaucoup moins présentes dans l'équivalent français.

"Everyman Masters", par contre, appelle la traduction. La dimension allégorique du nom est évidente. Everyman/Chacun des moralités du Moyen Âge, c'est-à-dire tout le monde, est également susceptible d'être "Masters": "Lemaître". Pas de difficulté pour le patronyme; mais le prénom ne s'acclimate guère aussi bien en français qu'en anglais. "Chacun Lemaître", c'est difficile à faire passer. "Martin", prénom passe-partout au Moyen Âge, se heurte à deux objections: d'une part, il n'est plus du tout ressenti comme banal, d'autre part un autre personnage se nomme déjà Martin, et j'hésite à faire valser les prénoms. Une autre suggestion pour "Everyman" serait "Toussaint", "tous les saints", donc n'importe qui; de plus, comme me le rappelle Philippe Mothe, "Toussaint" est un prénom répandu, non pas en métropole, mais dans des contrées plus exotiques semblables à celle où se déroule l'action de *Carnival*. "Toussaint Lemaître", avec l'écho à Toussaint Louverture, me plaît assez, mais enlève de la neutralité de "Everyman". "Everyman", en anglais, c'est M. Tout le Monde, sans rien de péjoratif. La juxtaposition peut se comprendre à différents niveaux: Masters était un "maître" au sens temporel du terme, un maître qui abusait d'ailleurs de son pouvoir comme les maîtres le font souvent, et il a choisi de devenir n'importe qui, un ouvrier parmi d'autres. Inversement, il montre à son disciple que n'importe qui peut devenir un maître, un sage.

Avec un personnage comme Johnny Flatfoot, je ne pouvais guère que garder "Johnny" et traduire "Flatfoot" par "Pied Plat". J'ai un instant songé à "Pied Nickelé", riche de résonances BD d'avant-guerre, mais c'était à la fois trop facile et inexact. "Czar Johnny" devient évidemment "le tsar Johnny" - l'incarnation d'un pouvoir absolu qui est à la fois contrainte et objet de désir. Dans le personnage de Johnny et sa mort qui ne débouche pas sur une libération se projette aussi l'échec de la

révolution d'Octobre: Lénine embaumé devient un autre tsar, une autre idole, un symbole figé et pétrifiant, telle la Gorgone (le tsar Johnny est "à moitié masqué par l'avenir dans le Lénine embaumé de la génération Carnaval").

Le passage choisi fait intervenir plusieurs types de discours et au moins deux niveaux de narration. D'une part, le narrateur, "fantôme de l'avenir", revit les événements de 1926; d'autre part, il écoute les commentaires de son guide d'outre-tombe. Des deux "dialogues" de l'extrait, l'un est en fait un échange du type socratique où le maître expose et le disciple écoute et relance la balle avec diligence, et l'autre une prise de bec où les paroles de l'un des deux intervenants (Dame Charlotte) ne sont perçues qu'en différé, rapportées par Masters, tandis que la voix de Johnny est doublée par celle d'un "compagnon invisible" et prudent. La situation et la complexité des dialogues peuvent dérouter le lecteur, mais ils ne posent pas de problème de traduction.

Une étrangeté majeure dans l'écriture de Harris vient, je l'ai dit, de la manière dont il combine images et concepts, illustrant ainsi à sa façon cette nature double de la langue dont parle Berman: à la fois épaisseur poétique et véhémence de pensée. Ainsi il transforme un détail concret comme la caisse de sucre sur le dos de Johnny en symbole: c'est la planète entière que porte le tsar du marché. Ceci pose parfois des problèmes de vocabulaire.

La glace qu'achète Dame Charlotte sert d'emblème à la rigidité de cette "garce rusée" ou "cunning bitch" qui a détourné à son profit les biens de son époux, le haut fonctionnaire retraité Bartleby, ou, pour reprendre la phrase anglaise "stripped him of his property in the heat of their romance" ("dépouillé de ses biens dans la chaleur de leur idylle"). J'ai traduit "Charlotte grew icy" par "Charlotte se fit de glace". Au chapitre trois, Everyman, qui regarde sa mère dans un miroir, emploie pour la désigner les mots "the glass woman", ce que j'ai traduit par "la femme de verre", bien que "glass" dans le contexte renvoie au miroir, que l'on peut certes appeler aussi "glace". Mais "la femme de glace" suggère la rigidité figée (celle de Charlotte) plutôt que la fragilité.

Dans les premières phrases du passage, comment rendre en français la combinaison de vaisseau qui flotte et de suspension dans l'espace exprimée par les mots "equally afloat in space" par lequel le Marché lui-même est assimilé à la goélette ravagée par le feu? "Pareillement à la dérive dans l'espace", "également porté par les flots dans l'espace", ou, très littéralement, "tout aussi flottant dans l'espace"?

Le parallèle entre Masters aux pieds ailés et Johnny Pied Plat est décrit comme "chastening" à la page 47 et Masters en est "chastened" à la page 48: il tempère, il assagit, il fait réfléchir, mais le verbe peut aussi signifier punir du châtement divin. Je suggère "dégrisant", tout en étant conscient qu'il ne s'agit pas d'un équivalent exact.

Le lecteur, et donc *a fortiori* le traducteur, se doit d'être attentif au sens des mots, à leurs combinaisons et à la façon dont ils se font écho. Ainsi quand nous lisons, page 48, "Ambition in which age is cemented to cosmetic youth", nous ré-entendons la fin du deuxième paragraphe, page 47 ("incongruous youth cemented upon incongruous age"), et savons que "age", ici, désigne la vieillesse, le grand âge. Lorsque nous rencontrons, page 47, l'expression "the fleet of spirit", "fleet" n'a rien à voir ni avec une flotte, ni avec une fuite, mais fait écho à l'expression courante, qui vient d'être employée, "fleet of foot" (voir page 47: "Masters' escape from the false shaman, his fleet foot"); "the fleet of spirit" désignera donc, par analogie, les personnes aux esprits ailés. "The lame", les infirmes, représentés par Johnny Pied Plat, sont complémentaires des "fleet of spirit", les esprits ailés représentés par Masters.

Un terme clé dans le discours de Masters est *bias*, verbe et nom. Après bien des hésitations dans le vocabulaire de la menuiserie ("gauchissement", "voilure"), je reviens à une traduction quasi étymologique: le nom sera un "biais", et le verbe "biaiser", avec la richesse de sens possible que le passage par l'anglais et l'art du bowling et du cricket ont donnée à ces mots.

Un autre mot souvent employé par Masters dans cette partie "didactique" du texte est *wholeness*. Ici je pense que l'équivalent français le plus approprié serait "complétude", mot rare et souvent employé dans un sens technique, mais qui est tout aussi explicite que "wholeness".

Au bas de la page 51, le mot *rehearsal* est employé pour désigner le parallèle embarrassant entre Masters et Johnny. C'est là un mot-clé dans le roman. Certaines scènes, comme la mort de Masters, sont "rejouées" plusieurs fois, et chaque "répétition", loin d'être répétitive, entraîne une prise de conscience supplémentaire, exactement comme une situation récurrente dans la vie d'une personne garde la même structure, est composée des mêmes éléments, et pourtant modifie peu à peu la perception de la personne, et par conséquent se modifie elle-même. Par ailleurs, dans l'œuvre de Harris, on va de répétition en répétition, mais il n'y a jamais de générale qui annoncerait quelque représentation achevée, avec ou sans tomber de rideau. Le titre du roman qui suit *Carnival* est

d'ailleurs *The Infinite Rehearsal*. Comment traduire "rehearsal" pour éviter la confusion avec une répétition stérile, avec le cercle vicieux des révolutions qui ne font qu'instaurer le même pouvoir? J'ai gardé le mot "répétition", en m'assurant qu'il y ait à proximité dans le texte une référence au contexte théâtral ou en précisant "répétition théâtrale".

Un dernier problème de vocabulaire, qui est en fait plutôt un problème de connaissance insuffisante du contexte culturel. Si je connais l'expression "to dance for one's supper", je n'avais jamais encore rencontré celle, employée plusieurs fois à propos de "Tante Alice", "to dance for one's *daylight* supper". Mon hypothèse est qu'il s'agit là d'un emprunt à un calypso, mais je n'en ai pas encore la confirmation³.

Le souci de cohérence se situe à mi-chemin entre la recherche du terme adéquat et l'équilibre des structures. Une tournure fréquemment employée par Harris est la pré-modification du verbe par "half". Si je traduis "smiled across at me half commandingly, half apologetically" (au bas de la page 49) par "il me lança un sourire en coin qui était à moitié ordre, à moitié une excuse" et si je garde la traduction "à moitié masqué" pour "half masked" au paragraphe suivant, l'expression "Masters half laughed" (p.51) devient "en riant à moitié". Le pendant sera l'emploi de termes différents là où l'original utilise des mots distincts. Il y a néanmoins des limites à ce type de cohérence un peu mécanique. Ainsi, pourquoi, à la première page de la traduction, "awkward" est-il traduit successivement par "maladroit" et par "pied bot"? Il me fallait, d'une part faire écho à "maladresse", et d'autre part désigner une infirmité permanente.

A la multiplicité des techniques narratives s'ajoute la multiplicité des voix. A vrai dire, une seule pose vraiment problème, et ce n'est pas un problème spécifique à l'œuvre de Harris. Il s'agit de la traduction de la langue parlée dans ses déviations par rapport à la norme. Johnny ne parle pas créole, mais emploie des tournures syntaxiques antillaises. Il omet l'auxiliaire: "I ø asking you", "I ø telling you"; il assimile les adjectifs possessifs aux pronoms personnels: "stir you ass and move out of me way". Ce sont là, pourtant, des "incorrections" parfaitement recevables en anglais. Des formulations parallèles en français risqueraient de n'être que du "petit nègre" ridicule et artificiel. Essayant ici de suivre les conseils de

³ C'est un type de problème qui n'a apparemment que peu d'incidence sur la traduction. Quelle que soit l'origine, il est vraisemblable qu'une traduction littérale restera satisfaisante. Mais connaître l'impulsion derrière le choix des mots permet au traducteur de mieux pénétrer le texte, et donc d'en saisir plus facilement la structure.

Jean-Michel Déprats, j'ai minimisé les marques écrites de la langue parlée. Lorsqu'il l'interpelle: "Lady you know how damn hard I work? You think you know?" (p.52), je me suis permis de le faire passer de la forme polie à la forme familière: "Madame vous le savez comme je travaille dur? Tu crois que tu sais?"

J'en viens maintenant, brièvement, à des problèmes de structure liés à l'importance de l'ordre des mots.

Il est fréquent que les adjectifs soient alignés dans un ordre différent de l'ordre attendu: "within conflicting, dying, hollow generations", en haut de la page 49, sera rendu, de la même façon assez inattendue, par "à l'intérieur de générations antagonistes, agonisantes, creuses".

Il me semble important aussi, lorsque l'on traduit Harris, de respecter ses "and" et ses "or", là surtout où on ne les attend pas et où le français aurait tendance à les supprimer. Ainsi, page 48, "a parable of the partial nature of all human achievement, and human institution" devraient devenir "la nature partielle de tout accomplissement humain, et de toute institution humaine" (ll.42-43)⁴.

Je termine avec un dernier problème de traduction qui me ramène au titre du roman: *Carnival / Carnaval*. Le Carnaval est un thème récurrent dans l'oeuvre de Harris. La grande fête antillaise exubérante et colorée que l'on retrouve à Londres la dernière semaine d'août dans le "West Indian Carnival" de Notting Hill est sans doute l'occasion pour les gouvernements peu stables des Caraïbes de neutraliser le mécontentement populaire par du folklore touristique. Mais comme Russell MacDougall le montre admirablement⁵, Harris revitalise des formes figées et retrouve dans et par le carnaval le sens d'une vision déplacée, d'une lucidité accrue dans le décalage des masques qui ne cachent que pour mieux révéler. Le Carnaval est par excellence un moment de transgression favorable aux renversements, aux inversions.

⁴ Ici, nous nous heurtons à un phénomène incontournable qui ressortit à la linguistique comparée des deux langues: la répétition de parties de phrases non répétées en anglais là où les termes français ne sont pas strictement parallèles dans leur forme. Ainsi on aura aussi, page 49, l.103, menant à la renaissance et à l'unité de l'humanité: l.115: les acheteurs ou l'équipage.

⁵ Russell MacDougall, "Wilson Harris and the Art of *Carnival Revolution*", *Commonwealth* 10, 1 (1987).

Le terme "Carnival" est employé partout dans le roman. Dans la première phrase du passage utilisé comme illustration, "Carnival" est déterminé par Market, il s'agit du Carnaval du Marché. Mais le plus souvent, comme à la ligne 30, ou de façon encore plus remarquable en haut de la page 52, lignes 173 et 174, "Carnival" est employé comme déterminant. Premier scrupule: puis-je juxtaposer deux substantifs de la même manière, le second jouant le rôle d'adjectif épithète? C'est bien là introduire dans la langue française une tournure courante en anglais. Etant donné le caractère pour le moins déconcertant dans l'original, non pas de la tournure en soi, mais des accolades ainsi formées, pourquoi ne pas oser "arbre Carnaval", "Vaisseau Carnaval de la Nuit", "le père Carnaval de Thomas", etc.? Cela permet d'éviter l'adjectif "carnavalesque", dont les résonances sémantiques sont différentes. Parfois, pourtant, la juxtaposition adjectivante est difficile. Dans "Carnival Olympic Rocket Games", par exemple, la succession de déterminations devient lourde en français: "Jeux de Fusées Olympiques Carnaval"? Là, j'ai préféré ajouter une préposition, qui permet en fait de garder entière l'ambiguïté du référent. "Jeux de Fusées Olympiques de Carnaval": les Fusées sont Olympiques tout autant que les Jeux, et "Carnaval" détermine à la fois "Jeux", "Fusées", et "Jeux/Fusées Olympiques"⁶.

Etrangèreté irréductible de toute traduction littéraire. Là où le traducteur de textes scientifiques ou techniques ré-écrit, re-façonne jusqu'à éponger, effacer les écarts de style ou les incohérences qui ne peuvent être là que le résultat d'une rédaction bâclée de l'original, le traducteur littéraire, au contraire, tente de préserver dissonances et disharmonies. Eternel intermédiaire, il fait de la transcription. Il est aussi, à sa façon, compositeur.

⁶ Dans des expressions comme "Carnival self-ridicule", "Carnival self-love" et "Carnival self-loathing", le problème se corse de substantifs réflexifs; plutôt que de risquer des composés en "auto-", j'ai rendu "self" par "de soi", et employé la préposition "en" devant "Carnaval": "l'amour de soi en Carnaval", etc.