



HAL
open science

Pseudo-traduction : la mise en scène de l'altérité

Isabelle Collombat

► **To cite this version:**

Isabelle Collombat. Pseudo-traduction : la mise en scène de l'altérité. *Le Langage et l'Homme*, 2003, 38 (1). hal-01463899

HAL Id: hal-01463899

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01463899v1>

Submitted on 9 Feb 2017

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

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

Pseudo-traduction : la mise en scène de l'altérité

Isabelle COLLOMBAT
Université Laval (Québec)

1. Introduction – quelques définitions

Comme le rappelait récemment Cordonnier (2000, 42), « [...] la traduction est communication interculturelle. Elle joue un rôle majeur dans l'altérité au niveau de la circulation des textes dans le monde. [...] Il s'agit d'un espace d'échange entre les cultures en présence. » Il nous a semblé intéressant de chercher à démonter – voire à démontrer – le mécanisme non linguistique de cette altérité mise en œuvre dans la traduction en analysant le fonctionnement de la pseudo-traduction qui, nous le verrons, fonctionne « à rebours », pour reprendre le concept cher à Huysmans. En effet, la pseudo-traduction fait office de laboratoire, dans lequel l'auteur tire consciemment parti des effets de la traduction et fabrique de toutes pièces une situation d'énonciation mettant en scène l'altérité qui est comme le support de son propos. Il s'opère alors un processus contraire à celui que l'on observe dans le cas d'une vraie traduction, où une situation d'énonciation réelle conduit aux effets réels de l'altérité. Après avoir passé en revue quelques définitions et délimité le cadre de la présente étude, nous allons examiner les paramètres sur lesquels joue ou repose la pseudo-traduction, de quelle manière elle opère et à quelles visées de l'auteur elle correspond.

Le terme de *pseudo-traduction* a été formé à partir du préfixe grec *-pseudo* (de *pseudès* : « menteur ») et du substantif *traduction*, qui signifie¹ : « Texte ou ouvrage donnant dans une autre langue l'équivalent du texte original qu'on a traduit » ou « action, manière de traduire ». On pourrait donc donner de la pseudo-traduction la définition suivante : « texte ou ouvrage faussement présenté comme une traduction, l'auteur réel se présentant alors lui-même généralement comme traducteur ».

Ainsi que le souligne Gambier (1994, 417), la pseudo-traduction a été un procédé assez courant dans l'histoire littéraire ; mentionnons *Les lettres persanes* de Montesquieu, *Candide* de Voltaire, *Don Quichotte* de Cervantès, *Le théâtre de*

Clara Gazul et *La Guzla* de Prosper Mérimée, *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian/Vernon Sullivan, ou encore *Le nom de la rose* d'Umberto Eco, pour reprendre les exemples les plus significatifs sur lesquels sont fondées la plupart des observations qui suivent. Il existe d'autres cas de pseudo-traductions : par exemple, celle des œuvres d'Ossian, le légendaire barde gaélique, par l'Écossais James McPherson ; et plus récemment, *Confession d'un porte-drapeau déchu* d'Andreï Makine, prétendument traduit du russe par Albert Lemonnier. Certes, dans le cas de Makine/Lemonnier, c'est le traducteur qui est fictif, et dans celui d'Ossian/McPherson, il s'agit en fait d'une auto-traduction. Mais ces deux mystifications ont un point commun : elles sont à l'origine motivées par un défaut de reconnaissance de l'auteur. McPherson et Makine ont en effet tous deux recouru à ce même subterfuge en raison des refus réitérés de leurs manuscrits par les éditeurs. Nous ne nous attarderons donc pas sur leur cas.

Mais qu'ont en commun les *Lettres persanes*, *Candide*, *La Guzla*, *J'irai cracher sur vos tombes*, *Les chansons de Bilitis* et *Le nom de la rose* ? On constate de prime abord que ces œuvres ont toutes pour contexte un pays différent de celui du pseudo-traducteur, cette distance géographique et culturelle étant parfois augmentée d'une distance historique (*Les chansons de Bilitis* se situent au VI^e siècle avant Jésus-Christ et *Le nom de la rose*, au XIV^e siècle de notre ère). Ces références à une culture – et donc, à une langue – exogène(s) justifient amplement le recours au subterfuge de la traduction. L'exégèse classique s'est en général intéressée davantage à la question du pseudonyme ou de l'exotisme qu'à celle de la traduction elle-même en tant que processus de transfert d'une langue à l'autre et de ce que cela implique en terme de fiction. De la même manière, le cas de l'hétéronyme (défini par Jeandillou (1994, 80) comme un « nom donné [ou prêté] par le *scriptor* à un autre imaginaire ») a souvent été réduit à la supercherie elle-même (pour ne pas dire au scandale), comme cela a été le cas pour Ossian. Or, il semble productif d'inscrire la pseudo-traduction d'une part dans le cadre plus général de la traduction – en se limitant toutefois à la traduction littéraire – et donc, de la traductologie, et d'autre part, de l'aborder en terme de fictivité, dans la mesure où on pourrait dire que la pseudo-traduction fonctionne comme une mise en abyme d'un genre particulier, si on admet une légère torsion du concept de mise en abyme ; dans le cas de la pseudo-traduction, s'il y a bien une mise en scène fictive de la fiction, les deux systèmes signifiants ne sont néanmoins pas identiques : il s'agit d'un univers fictif placé en situation d'énonciation fictive. Autrement dit, le texte et le paratexte – ce dernier étant le vecteur de mise en scène du premier – sont tous deux fictifs.

Toury est l'un des rares traductologues à s'être penché sur la question de la pseudo-traduction, en inscrivant celle-ci dans la problématique plus générale de la traduction littéraire : « Du point de vue de l'évolution d'une littérature, le recours aux traductions fictives est souvent un moyen commode – quelquefois, le seul dont disposent les écrivains – pour introduire des innovations dans un système

littéraire donné, particulièrement quand le système en question est réfractaire aux déviances par rapport aux modèles et normes canoniques². » (1984, 83). Nos systèmes littéraires étant aujourd'hui plus tolérants, plus ouverts, ce n'est pas un hasard si la pseudo-traduction n'occupe plus une place centrale dans la création littéraire, comme le remarque également Toury (1984, 83). De plus, le traducteur a également changé ; autrefois « transparent » (pour reprendre le terme de Venuti [1995]), humble artisan de l'ombre (selon Larbaud [1946]), il occupe aujourd'hui le devant de la scène (c'est le cas d'André Markowicz, par exemple, retraducteur de Dostoïevski). En outre, l'arrêt de mort de l'auteur signé en 1968 par Barthes (1984, 63-69) a radicalement modifié le paysage littéraire : comme l'affirme Klein-Lataud (1998, 31), « autrefois, les choses étaient assez simples. La scène littéraire était occupée par une dyade sacrée, l'auteur et l'œuvre. [...] Maintenant, foin de l'œuvre, adieu l'auteur, voici venu le temps du texte et du lecteur. Et dans le sillage du lecteur omnipotent a surgi, avide des feux de la rampe, le traducteur, devenu acteur à part entière de la production de l'œuvre. » On peut dès lors se demander si la pseudo-traduction a aujourd'hui encore sa place au Panthéon des mystifications littéraires ou en tout cas, si elle peut fonctionner de la même manière que par le passé. Avant de passer la pseudo-traduction au crible de quelques concepts clés de la théorie de la fiction, il semble justifié de faire une courte incursion dans le domaine de la traductologie, pour comprendre ce que la notion de traduction suppose et de quelle manière elle s'inscrit dans une approche de réception, ou plus précisément d'interprétation par le lecteur.

2. Le texte

2.1. De la métalinguistique à l'encyclopédie

Vinay et Darbelnet, traductologues « inventeurs » de la stylistique comparée du français et de l'anglais, définissent la métalinguistique comme « l'ensemble des rapports qui unissent les faits sociaux, culturels et psychologiques aux structures linguistiques » (1977, 259). Chaque langue traduit une « vision du monde » ; ainsi, Vinay et Darbelnet (1977, 258) affirment : « Il y a [...], dans nos propos, le sentiment qu'un rapport existe entre le monde extérieur tel que nous le concevons et la forme linguistique de nos pensées, de notre culture. » Ces notions sont clairement exprimées dans la théorie du polysystème littéraire (lequel est à la fois linguistique et culturel), dont Toury est l'un des tenants majeurs. Ainsi, le choix des normes « translationnelles » effectué par le traducteur ne se limitera pas à des questions purement linguistiques (lexique, syntaxe, etc.) ; de fait, ce choix est toujours idéologique : « [Le traducteur] se soumet soit au texte original, avec ses relations textuelles et les normes qu'il exprime et qui y sont contenues, soit aux normes linguistiques et littéraires [qui sont] à l'œuvre dans la langue cible ou dans le polysystème littéraire cible³. » Ainsi, en traductologie, la plupart des théories

posent que le traducteur est confronté à une alternative ; l'histoire de la traduction tourne autour du débat entre « littéarité » (les « belles infidèles » de la première moitié du XVII^e siècle, qui privilégiaient la beauté du texte-cible et son adaptation à la langue/culture d'arrivée) et « littéralité » (fidélité au texte de départ et intégrité de la culture dont il émane), ou encore entre « sourciers » et « ciblistes », pour reprendre les termes de Ladmiral (1979). Où se situent alors les pseudo-traductions ? Il semblerait que l'auteur n'ait intérêt à recourir à l'artifice de la traduction fictive que s'il prétend se faire l'interprète de l'altérité, quitte à faire « fléchir la langue-source pour que le texte-source (langue et parole) puisse y loger » (Rodriguez 1990, 71). Le pseudo-traducteur est donc un sourcier fictif même lorsque, à l'instar de Montesquieu, il feint d'être cibliste. Rappelons maintenant l'opposition faite par Eco – dans *Lector in fabula* notamment – entre le dictionnaire et l'encyclopédie : « Pour analyser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie. » (1988, 95-96) Il est ici clairement question de métalinguistique, mais vue du côté du lecteur, lequel doit, dans le cas de la traduction (réelle ou fictive), faire face à d'inévitables lacunes de son encyclopédie, qu'il devra combler par ses propres moyens ou en s'en remettant au traducteur (réel ou fictif). On pourrait ainsi dire que la traduction est un moyen acceptable et généralement accepté d'extension ou de distorsion de l'encyclopédie du lecteur unilingue... et consentant. Par voie de conséquence, la pseudo-traduction opère de la même manière, mais de façon artificielle et dans une optique différente ; elle est en effet symptomatique d'une intention particulière de l'auteur, comme nous le verrons plus loin.

2.2. Le paratexte

Pour Deleżel (2000, 98), le titre est « un paramonde, une prolepse miniature du monde fictionnel du roman. Il joue un rôle de premier plan dans la structuration du monde fictionnel et donne au lecteur des indications cruciales pour sa reconstruction. » Comme le dit en effet Gefen (1999), « d'évidence, les premiers signes de fictionnalité – ou de non-fictionnalité – consistent, à la périphérie et à la surface même de l'œuvre, en l'ensemble de ce que l'on a pris l'habitude de nommer le paratexte : la collection, l'auteur, le titre, et l'éventuel sous-titre générique, qui orientent assez la lecture pour que ce critère soit considéré comme suffisant dans la majorité des cas. » On le voit, le paratexte aiguille le lecteur, oriente sa lecture. Et plus il sera attentif au paratexte, plus le lecteur sera induit à se forger des a priori avant d'entamer la lecture du texte lui-même. Certains auteurs contemporains deviennent d'ailleurs de plus en plus conscients de l'importance du paratexte et de la contrainte de la seule indication du genre sur la page de couverture : « Il n'y aura pas roman sur la couverture, c'est la réalité, la vie des écrivains que je raconte (2000, 18) », affirme l'écrivaine française Christine Angot qui, depuis 1999, a renoncé à toute indication de genre,

marquant peut-être ainsi plus nettement sa tendance autofictionnelle. On peut alors se demander ce qui se produit lorsque le paratexte – ou à tout le moins, une partie de celui-ci – est lui-même fictif. Nous pourrions à ce propos appliquer à la pseudo-translation les propos de Saint-Gelais (2001) sur les « trompe-l'œil textuels » : « Si nous sommes ici aux confins de la fiction et de la mystification pure et simple, c'est que l'envahissement du paratexte par la fiction déstabilise le dernier garde-fou dont nous disposons pour identifier la fictionnalité, à savoir le dispositif paratextuel, matérialisation du cadre pragmatique par quoi les effets de fiction s'instaurent et sont identifiés comme tels. »

Dans le cas d'une pseudo-translation, le lecteur est conduit à penser – à croire – qu'il lit une traduction ; mais le seul indice qu'il possède sur ce « pacte de lecture » – en vertu duquel il doit s'attendre à lire un texte frappé du sceau de l'altérité –, c'est le mot *traduction* (ou ses dérivés) inscrit sur la page de garde ou mentionné en préface. Car dans le style du texte lui-même, rien n'indique qu'il s'agit d'une traduction ou en tout cas, le lecteur ordinaire qui aurait négligé le paratexte ne se pose sans doute même pas la question de savoir s'il lit une traduction ou un texte original. On peut en effet imaginer que le point de vue strictement linguistique importe peu au « Lecteur Modèle » d'Eco, qui s'attacherait plutôt à faire jouer ses « compétences encyclopédiques » afin d'« actualiser les structures discursives » (Eco 1985, 95). Le pseudo-traducteur ne vise certes pas à rendre son lectorat plus conscient de la langue elle-même – voire de ses prouesses de « traducteur » – ; plus probablement, il cherche à faire un « écran de fumée » destiné à le masquer, lui, le *scriptor*, derrière un *auctor*⁴ imaginaire. Dans le cas des quelques œuvres citées plus haut, on peut se demander si cette feinte n'a pas pour objet, finalement, une visée barthesienne avant l'heure : donner la parole au texte et à lui seul, en tentant de faire oublier le trop omniprésent auteur.

2.3. Paratexte et effet de réel

Dans le cas de la pseudo-translation, l'auteur – le pseudo-traducteur – place d'emblée son énoncé fictionnel dans une situation fictionnelle simulée ; l'énonciateur est fictif, et l'auteur réel se cache derrière lui. En présentant « son » récit de fiction comme une traduction, l'auteur réel ajoute un élément fictif extérieur à l'œuvre de fiction elle-même. La fiabilité du paratexte, qui n'est ordinairement pas mise en question, est « invalidée », selon le terme de Gefen (2000). Ce faisant, paradoxalement, le pseudo-traducteur ajoute un « effet de réel », pour reprendre le concept de Barthes.

Pour Fréby (2001), « l'effet de réel vise l'adhésion du lecteur à la "réalité" du récit ». Ainsi, pour convaincre le lecteur, le pseudo-traducteur mettra en scène son texte au moyen d'un paratexte aussi réaliste que possible. Dans les exemples cités plus haut, le *scriptor* invente la vie de l'*auctor* (Pierre Louÿs « fabrique » la

vie de Bilitis), les circonstances de rencontre avec les prétendus auteurs (les Persans de Montesquieu, le Vernon Sullivan de Boris Vian), et fait même état de détails sur ses prétendues difficultés de traduction, comme Montesquieu dans la préface des *Lettres persanes* (1989, 31) : « Je ne fais donc que l'office du traducteur : toute ma peine a été de mettre l'ouvrage à nos mœurs. » Montesquieu pousse ici la mystification à l'extrême ; en réalité, il a fait l'inverse de ce qu'il annonce, car il présente les mœurs de son pays vues par les Persans. De plus, il recourt à un autre procédé de mystification, à savoir l'échange épistolaire. On pourrait dire qu'il multiplie les indices fictifs de non-fiction, sans doute afin d'augmenter l'effet de réel. Voltaire, pour sa part, explique dès la page de garde l'origine d'ajouts faits dans des éditions postérieures : « CANDIDE OU L'OPTIMISME, TRADUIT DE L'ALLEMAND DE MR LE DOCTEUR RALPH, AVEC LES ADDITIONS QU'ON A TROUVÉES DANS LA POCHE DU DOCTEUR, LORSQU'IL MOURUT À MINDEN, L'AN DE GRÂCE 1759. » Le cas du *Nom de la rose* est intéressant à ce propos : Eco brouille les pistes en évoquant un manuscrit (« évidemment », ajoute-t-il lui-même ironiquement en exergue), mais en en contestant lui-même l'authenticité, ou bien en avouant sa supercherie (Eco 1985, 13) : « Je ne sais pas vraiment pourquoi je me suis décidé à prendre mon courage à deux mains pour présenter comme s'il était authentique le manuscrit d'Adso de Melk » et plus loin : « [...] À présent je me sens libre de raconter, par simple goût fabulateur, l'histoire d'Adso de Melk. »

À l'exception d'Eco, les auteurs précités semblent utiliser les éléments paratextuels afin de « suspendre la crédibilité » du lecteur, pour reprendre le terme de MacDonald (1989, 222) ; ou plutôt de vaincre son incrédulité car, contrairement aux « anciennes formules incantatoires » qu'elle évoque et qui ont pour but d'« imposer silence [aux] facultés critiques [du lecteur] » (1989, 222), les éléments métafictionnels livrés par le pseudo-traducteur visent non pas à créer un effet de vraisemblance, mais à donner l'illusion de la véracité. Pour preuve ultime, le fait que l'auteur réel ne se présente pas comme tel ; un falsificateur tendrait normalement à s'attribuer le mérite d'une œuvre qu'il n'a pas créée, et non à se déposséder – fût-ce artificiellement – d'une œuvre qu'il a écrite.

3. L'auteur

3.1. *Auctor et scriptor*

Pour Jeandillou (1994, 27), la mystification littéraire – bannière sous laquelle il range la traduction fictive – renvoie à « l'image d'une fonction auctoriale véhiculée par le discours » ; en présentant son œuvre comme une pseudo-traduction, l'auteur réel abdique en faveur d'un auteur supposé. La production de la pseudo-traduction est donc étroitement liée à l'invention d'une dyade composée du *scriptor*, « c'est-à-dire celui qui, matériellement, tient la

plume en main » (1994, 72) et de l'*auctor*, « c'est-à-dire l'autorité, le garant qui assume la responsabilité apparente d'une œuvre dont il n'est que le signataire, mais non le fabricant véritable » (1994, 72-73). Une nuance, cependant : le *scriptor* tient malgré tout ouvertement la plume, non pour créer, mais pour traduire. Il abdique donc, mais ne perd pas toute autorité, au moins aux yeux du lecteur ; si le *scriptor*-traducteur n'est plus responsable de la production du discours, il n'en est pas moins garant de la transmission de celui-ci. Et son autorité est indiscutable lorsqu'il « traduit » un manuscrit qu'il a lui-même censément découvert (celui de Bilitis ou d'Adso de Melk), ou quand il prétend traduire un texte original écrit dans une langue rare (le perse, par exemple), que le lecteur a peu de chances de connaître. Cette distinction entre *auctor* et *scriptor* permet précisément de définir a contrario la « fonction auctoriale », envisagée sous l'angle pragmatique des effets de la mystification : concrètement, l'*auctor* est l'auteur fictif, et le *scriptor*, l'auteur réel. Cependant, d'un point de vue strictement logique, cette discrimination devient inopérante. En effet, pour Jeandillou (1994, 99), la formule « l'auteur de... » renvoie au « *scriptor* réel, à celui qui tient la plume, quel qu'il soit, dans le monde actuel. » Il précise plus loin qu'« on ne saurait admettre sans aberration qu'un texte n'ait pas d'auteur : même si l'exacte identité de ce dernier demeure inconnue, la matérialité du texte implique son existence. » Par exemple, affirmer que « l'auteur de *La Guzla* n'a jamais existé » est « analytiquement [faux], car il n'est pas besoin de recourir aux données de l'expérience pour comprendre que le posé vient contredire le présupposé logique » (Jeandillou 1994, 147). Il semble que cet argument logique ne peut être appliqué qu'après que la mystification a été dévoilée ; dans le cas contraire, lorsque le lecteur ne s'est pas départi de sa crédulité, ces arguties n'ont pas lieu d'être. En d'autres termes, si l'argument logique a sa place dans une théorie de la mystification, il paraît en revanche hors de propos dans une perspective de réception.

3.2. La position de l'auteur

La pseudo-traduction est parfois considérée – par Jeandillou, notamment – comme un cas particulier de mystification littéraire ; plus précisément, de supposition d'auteur. Comme l'écrit Nodier en 1828 (67), « la supposition d'auteur était une idée qui se présentait naturellement à tous les écrivains, et qui leur assurait pour les ouvrages une chance de crédit qu'ils n'auraient pas trouvé en eux-mêmes. » Cette « chance de crédit » est manifeste pour McPherson et Makine ; la pseudo-traduction leur a littéralement ouvert des portes. Dans les autres cas, ce n'est pas auprès des éditeurs que les auteurs semblent rechercher un quelconque crédit, mais plutôt auprès des lecteurs.

En se fondant sur Eco (1992, 193), on pourrait poser que la pseudo-traduction s'apparente à la « contrefaçon "ex nihilo" délibérée », c'est-à-dire que le Prétendant – toute personne déclarant que l'œuvre produite par A [Oa] est égale

à la contrefaçon [Ob], cette personne pouvant coïncider avec B – sait que Oa n'existe pas. Cette définition fonctionne, mais il existe cependant une différence fondamentale dans la motivation de B : dans le cas d'une « vraie » [sic] contrefaçon, le Prétendant B (le falsificateur) cherche à tromper le public dans le but de s'attribuer indûment le mérite de l'originalité d'une œuvre. Or, lorsque Ob est une pseudo-traduction, le Prétendant, loin de nier l'existence de A, se place en retrait derrière un A inexistant/fictif à qui il attribue tout le mérite de la création et réduit son rôle à celui de transmetteur d'un message qu'il n'a pas émis. En multipliant ce qui semble être des précautions oratoires (auteur fictif, biographie d'icelui, culture exogène, etc.), l'auteur prend de la distance par rapport à son œuvre : pour schématiser, on pourrait dire que la pseudo-traduction fait office de guillemets introduisant une citation que le pseudo-traducteur/auteur réel feint de ne pas endosser. L'auteur peut pratiquer cette distanciation pour se protéger (dans le cas de récits provocateurs comme *J'irai cracher sur vos tombes*), mais aussi pour augmenter la crédibilité de son propos en feignant de se situer du côté du lecteur, avec lequel il dit avoir envie de partager une découverte (dans le cas du manuscrit inédit). Quoi qu'il en soit, il convient de préciser que cette feinte n'a pas toujours pour but de duper réellement le lecteur ; ce dernier est parfois élevé au rang de partenaire de jeu, car lorsque la mystification est explicitée ou révélée, « elle devient l'objet d'un contrat purement ludique » (Jeandillou 1994, 173). Jeandillou affirme par ailleurs que le dévoilement de la mystification ne la prive en rien « de sa foncière efficacité persuasive. Il la confirme a contrario » (1994, 173). On peut ainsi se demander si Montesquieu ou Voltaire avaient vraiment l'intention de tromper le lecteur ; il semble en effet plus probable qu'ils cherchaient simplement à illustrer leur propos, à mettre en évidence « nos mœurs » en les faisant passer par le filtre d'un ingénu Candide – sorte d'ancêtre en naïveté de Forrest Gump – ou d'exotiques Persans. En ce sens, la « révélation » de la mystification – si tant est que c'en soit bien une en l'occurrence – ne nuit en rien à la portée de l'œuvre. Jeandillou (1994, 171) affirme ainsi que le théâtre de Clara Gazul ou les nouvelles de Vernon Sullivan « échappent sui generis à la mystification : n'en étant que les supports temporaires, ces écrits ont pu être logiquement intégrés dans les œuvres complètes des écrivains réels qui les avaient divulgués sous un masque hétéronymique. » A fortiori, on peut gager que les auteurs qui n'ont pas eu recours à l'hétéronyme – Louÿs, Voltaire, Montesquieu, Eco – n'ont jamais vraiment cherché à se cacher... tout en faisant comme si.

Que le lecteur soit complice ou victime de la pseudo-traduction, on attend de lui une lecture intelligente, qu'il soit attentif ou non au paratexte ; confronté à l'étrangeté, à l'altérité, il devra, pour combler les lacunes de son encyclopédie, accomplir l'effort de comprendre. Ainsi, il semble que la pseudo-traduction enclenche une lecture documentarisante, pour reprendre le terme d'Odin (1984).

4. La lecture documentarisante

Comme nous l'avons vu plus haut, la traduction – réelle ou fictive – est un moyen généralement admis d'extension ou de distorsion de l'encyclopédie du lecteur, lui-même consentant dans cette entreprise, par laquelle il reconnaît, implicitement ou inconsciemment, une lacune métalinguistique de sa culture. Ainsi, Folkart (1991, 164) parle d'une « case vide du côté de la culture d'arrivée », et elle ajoute : « Les tentatives pour la combler [...] aboutissent soit à l'exotisme (distanciation) soit à un rapprochement factice qui [est] en fait un refus de l'altérité. » Bien sûr, dans le cas de la pseudo-traduction, et quoi qu'en disent les auteurs réels (par exemple, Montesquieu, lorsqu'il dit s'être efforcé de « mettre l'ouvrage à nos mœurs »), c'est l'effet de distanciation qui prime. Pour comprendre l'œuvre qu'on lui soumet, le lecteur n'aura d'autre solution que de chercher à « combler les cases vides » de sa culture et donc, d'opérer une lecture documentarisante, où on observe une « construction par le lecteur d'un Énonciateur présupposé réel. » (Odin, 1984, 268). Sans doute, pour les pseudo-traductions évoquées ici, le lecteur n'aura aucun mal à présupposer que l'*auctor* (auteur fictif) est réel, car le *scriptor* (auteur réel) a tout fait pour créer l'illusion de cette réalité. Mais en outre, face à des données documentaires (encyclopédiques) exogènes, le lecteur devra faire confiance non seulement à l'*auctor*, mais aussi au *scriptor* ; le lecteur monolingue est en effet contraint de faire confiance au traducteur. Rappelons à ce propos les termes d'Odin (2000, 131) : « La construction de l'énonciateur comme un énonciateur réel "parlant vrai" est toujours, en dernier ressort, le résultat d'un acte de confiance de la part du spectateur. »

Ainsi, dans le cas de la traduction, la lecture documentarisante activée par l'altérité du monde fictif mis en scène semble être indissociable d'une construction par le lecteur d'un Énonciateur double constitué de la dyade *auctor-scriptor*. Ce mécanisme n'est finalement que peu affecté par la pseudo-traduction, même lorsque le lecteur a connaissance de la supercherie ; la dyade redevient alors une monade, l'*auctor* et le *scriptor* n'étant en fait qu'une seule et même personne. Le paratexte avertit le lecteur de l'altérité du texte qu'il s'apprête à lire : c'est donc en connaissance de cause que le Lecteur Modèle (celui qui ne fait pas l'économie de la lecture du paratexte) aborde son travail de compréhension, car il s'attend à être dérouteré, à être confronté à des lacunes de son encyclopédie. On peut même gager que c'est précisément dans le but de combler ces « cases vides » qu'il entamera sa lecture. De fait, il semble que le lecteur d'un texte identifié (grâce au paratexte principalement) comme exogène est spontanément et, pourrait-on dire, par nature prêt à enclencher une lecture de type documentarisant. Sans doute n'est-ce pas un hasard si certains auteurs ayant recouru à la pseudo-traduction avaient un « message » à faire passer, une idéologie à transmettre : ainsi, dans sa « préface du traducteur » de l'ouvrage du prétendu Vernon Sullivan, Boris Vian évoque la condition des Noirs aux États-Unis, dépeignant sans détours l'horreur d'une « race

brimée et terrorisée » (1946, 8-9). Pour sa part, Montesquieu, toujours en préface, écrit (1989, 31) : « Comme [les Persans] me regardaient comme un homme d'un autre monde, ils ne me cachaient rien. » ; cela revient à dire que ces observateurs extérieurs mais très « instruits des mœurs et des manières de la Nation » (1989, 32) vont pouvoir en connaissance de cause mais sans retenue communiquer leur vision de cette Nation (la France) et surtout, de ses dysfonctionnements. L'essayiste aura donc, par le truchement de la pseudo-translation, atteint son objectif. En réalité, pour reprendre la distinction établie par Odin (2000, 131), le *scriptor* ne construit pas ici un *récit* mais un *discours* ; la frontière entre documentaire et discours militant est en effet souvent ténue. La nature ayant horreur du vide, les informations circuleront d'autant mieux du *scriptor* vers le lecteur que ce dernier est prêt à combler les cases vides de son encyclopédie, se mettant ainsi dans une disposition d'esprit propice à l'apprentissage.

Conclusion

La pseudo-translation se situe à la limite de la traduction et de la mystification littéraire : d'un côté, l'école de Tel-Aviv, pour laquelle « est traduction tout ce qui se présente, se dénomme comme tel. C'est pourquoi, logiquement, Toury inclut les "pseudo-translations" (telles que le *Candide* de Voltaire) dans la littérature traduite » (Berman 1995, 57). De l'autre, des théoriciens comme Jeandillou (1994, 24-25), qui rangent nettement la « traduction factice » parmi les « mystifications littéraires ». Ni tout à fait l'une, ni tout à fait l'autre, mais sans doute les deux à la fois, la pseudo-translation correspond à une stratégie complexe de l'auteur réel, dans laquelle la composante culturelle (langue et métalangue) et ses implications multiples jouent un rôle de premier plan fondé en grande partie sur une mise en scène de l'altérité. Ainsi, la pseudo-translation met en évidence un facteur latent et primordial, que devrait prendre en compte explicitement toute théorie de la fiction axée sur la problématique de la réception : d'un point de vue pragmatique, le monde fictif est indissociable de la langue et de la culture qui le mettent en scène ainsi que de celles du lecteur. Ce point est particulièrement prégnant lorsque entre le créateur du monde fictif et son récepteur il est nécessaire d'opérer un changement de code linguistico-culturel.

Bibliographie

- Angot Christine (2000), *Quitter la ville*. Paris: Stock
- Barthes Roland (1968), « La mort de l'auteur ». In *Le bruissement de la langue, essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil, 1984
- Berman Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.
- Deležel Lubomir (2000), « Problèmes de mondes croisés : titres, mondes et identité personnelle dans la réécriture postmoderniste ». In *Paratextes : Études au bord du texte*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Elisabeth Zawisza. Paris: L'Harmattan, 97-116
- Eco Umberto (1985), *Le nom de la rose, roman*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano. Paris: Grasset.
- Eco Umberto (1992), « Faux et contrefaçons ». In *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 175-211.
- Folkart Barbara (1991), *Le conflit des énonciations, Traduction et discours rapporté*. Cadiac: Éditions Balzac.
- Fréby François (2001), « L'effet de réel – fiction ou l'impossible non-fiction et l'impossible vraisemblance ». In actes du colloque en ligne « L'effet de fiction », http://www.fabula.org/effet_interventions_5.php
- Gambier Yves (1994), La retraduction, retour et détour. *Meta*, vol. 39, n° 3, pp. 413-417
- Gefen Alexandre (1999), « Le chat jaune de l'abbé Séguin ou les ambiguïtés du genre biographique ». In actes du colloque en ligne « Frontières de la fiction », http://www.fabula.org/forum_colloque99_225.php
- Jeandillou Jean-François (1994), *Esthétique de la mystification littéraire, tactique et stratégie littéraires*. Paris: Éditions de Minuit.
- Klein-Lataud Christine (1998), « Traduction et plaisir du texte ». *Protée*, hiver 1997-1998, 31-38.
- Ladmiral Jean-René (1979), *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris: Payot.
- Larbaud Valéry (1946), *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. Paris: Gallimard.
- Louÿs Pierre (1990), *Les chansons de Bilitis : pervigilium mortis avec divers textes inédits*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Paul Goujon. Paris: Gallimard.
- MacDonald Margaret (1989), « Le langage de la fiction ». *Poétique*, 78, 219-235.
- Makine Andreï (1992), *Confession d'un porte-drapeau déchu*, traduit du russe par Albert Lemonnier. Paris: Belfond
- Mérimée Prosper (1968), *Théâtre de Clara Gazul*, suivi de *La Famille de Carvajal*, chronologie et préface par Pierre Salomon. Paris: Garnier-Flammarion.
- Mérimée Prosper (1994), *La Guzla ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*, introduction par Antonia Fonyi. Paris: Éditions Kimé.
- Montesquieu Charles de Secondat, baron de (1989), *Lettres persanes*, préface et commentaires de Pierre Malandain. Paris: Presses Pocket.
- Nodier Charles (1828), *Questions de littérature légale. Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*. Paris: Imprimerie de Crapelet.
- Odin Roger (1984), « Film documentaire. Lecture fictivisante ». In *Cinémas et réalités*. CIEREC, Université de Saint-Étienne, 263-278.
- Odin Roger (2000), *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Rodriguez Liliane (1990), « Sous le signe de Mercure, la retraduction ». *Palimpsestes*, 4, 63-80.
- Saint-Gelais Richard (2001), « L'effet de non-fiction : fragments d'une enquête ». In actes du colloque en ligne « L'effet de fiction », http://www.fabula.org/effet_interventions_16.php.
- Sullivan Vernon (1946), *J'irai cracher sur vos tombes*, traduit de l'américain par Boris Vian. Paris: Éditions du Scorpion.
- Toury Gideon (1984), « Translation, literary translation and pseudotranslation ». *Comparative Criticism*, 6, 73-85.
- Venuti Lawrence (1995), *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge.

Vinay Jean-Paul et Darbelnet Jean (1977), *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Montréal: Éditions Beauchemin.

Voltaire (1968), *Candide, ou l'optimisme*. Genève: Droz.

Notes

¹ Les deux définitions qui suivent sont extraites du *Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, 1993.

² Notre traduction.

³ Toury, cité dans Berman 1995, p. 51 (traduction de l'auteur).

⁴ Les termes d'*auctor* et de *scriptor* sont empruntés à Jeandillou (1994). Nous nous attarderons plus loin sur la distinction entre les deux.