

L'art de l'instabilité: réécritures programmées dans l'œuvre mouvante de Marguerite Duras

Marie-Manuelle da Silva / Maria Eduarda Keating

Universidade do Minho

Résumé: La réflexion ici proposée a pour objectif l'analyse de questions ressortant à la traduction de Marguerite Duras au Portugal, autant dans les traductions elles-mêmes que dans les textes qui en font l'objet. Notre corpus d'observation sera constitué de trois textes, de films et de traductions en langue portugaise qui y sont associés : *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour* et *India Song*.

Mots-clés: traduction, réécriture, intertextualité, écriture mouvante

Resumo: A reflexão que aqui se apresenta tem por objetivo analisar questões relativas às traduções de Marguerite Duras em Portugal, tanto nas traduções propriamente ditas como nos seus textos de partida. O nosso corpus de observação é constituído por três textos, assim como pelos filmes e traduções portuguesas a eles associados : *Moderato Cantabile*, *Hiroshima mon amour* e *India Song*.

Palavras-chave: tradução, reescrita, intertextualidade, mobilidade da escrita

La réflexion proposée part de deux constatations d'ordre général. La première concerne la fortune de la réception de l'œuvre de Marguerite Duras au Portugal dans la deuxième moitié du XXème siècle, visible par le nombre important de traductions dont elle a fait l'objet à partir des années 1960. La seconde reconnaît la place centrale qu'occupent dans cette œuvre les procédés de réécriture, de répétition, de reprise, d'ordre intertextuel et intersémiotique, procédés proches de l'idée de traduction.

L'objectif de cet article est d'observer la façon dont sont posées les questions ressortant à la traduction de Duras au Portugal, autant dans les traductions proprement dites que dans leur texte de départ.

Pour ce faire, nous avons choisi trois textes de Duras, les films dont ils ont fait l'objet, ainsi que leur traduction vers le portugais :

1- *Moderato Cantabile*, roman de Marguerite Duras paru en 1958; film de Peter Brooks de 1960; première et seconde traductions portugaises: par Alfredo Amorim en 1973 et par Flora Larsson et Ana Paula Laborinho en 1986 (celle-ci a connu sa quatrième édition en 2002).

2- *Hiroshima mon amour* publié par l'auteure en 1960; filmé par Alain Resnais en 1959; traduit par Maria José Palla et Manuel Villaverde Cabral en 1963 (la cinquième édition de cette traduction date de 2002).

3- *India Song*, "roman théâtre film" de Marguerite Duras datant de 1973 pour le livre et la représentation théâtrale et de 1975 pour le film; traduit en 1989 par la maison d'édition Quetzal, sans la mention du nom du traducteur (deuxième édition en 2003).

1. Marguerite Duras au Portugal

Nous commençons par contextualiser brièvement ces traductions, dans la mesure où elles font partie d'un phénomène plus large, celui de la réception de l'œuvre de Marguerite Duras au Portugal.

Si l'on observe le catalogue de la Bibliothèque nationale portugaise, on constate que la réception de l'œuvre de l'auteure au Portugal à travers sa traduction s'est faite "par vagues" qui correspondent à ce que nous définirons comme trois périodes fondamentales. La première précède la révolution des Œillets, le 25 avril 1974; la seconde concerne les années "Goncourt", c'est-à-dire les années 1980 durant lesquelles le Prix Goncourt a été attribué à l'auteure; la dernière, la période de *L'Amant*, se situe dans les années 1990. Cette temporalité correspond, en termes de traductions portugaises, à trois titres à peine, publiés entre 1963 et 1973, suivis d'une absence de traductions jusqu'aux années 1980, décennie durant laquelle ont paru quinze titres (dont quatre rééditions). Cette période prolifique s'est prolongée dans les années 1990

avec la publication d'onze traductions, avant de s'interrompre dans les années 2000 qui ont surtout connu des rééditions de traduction précédentes.

La première traduction de Marguerite Duras au Portugal a paru en 1963. Il s'agissait de *Hiroshima mon amour* (1960), traduit par Maria José Palla et Manuel Villaverde Cabral, sous le titre *Hiroxima meu amor* et publié dans une collection grand public appelée *Europa América*. Le film d'Alain Resnais (1959) restait quant à lui interdit par la censure salazariste et ne sortirait dans les salles que dans les jours qui suivront la révolution, le 27 avril 1974. Il remportera un succès immédiat et deviendra une sorte de symbole de la fin de la censure et de la liberté récemment conquise.¹

Entre 1963 et 1973 quatre livres de Duras ont été traduits et apparemment non censurés.² Après *Hiroxima meu amor*, sortait en 1964 *Uma barragem contra o Pacífico* [*Un barrage contre le Pacifique*] aux éditions Editorial Minerva et sans mention du traducteur ; puis, en 1972, *O Amor* [*L'amour*] traduit par Armando Silva Carvalho chez Editorial Presença; et enfin, en 1973, *Moderato Cantabile* traduit par Alfredo Amorim et publié en livre de poche aux éditions Portugália. Tous ces livres seront, par la suite, objets de plusieurs rééditions³ ou de nouvelles traductions. C'est le cas de *Moderato Cantabile* retraduit en 1986.⁴

Les années 1980 représentent la consécration de Marguerite Duras au Portugal, donnant lieu à une vraie "fièvre" durassienne: quinze nouveaux titres verront le jour entre 1983 et 1989 sans compter de nombreuses rééditions de titres plus anciens. C'est à la fin de cette période que paraît la traduction de *India Song*, en 1989, alors que, inversement à ce qui s'était passé avec *Hiroshima*, le film passait déjà régulièrement dans les cinéclubs et les festivals de cinéma dans la seconde moitié des années 1970,⁵ après la Révolution. Un premier regard porté sur cet ensemble de traductions semble montrer que la réception des livres de Marguerite Duras au Portugal ait été intimement liée au cinéma, même si sa filmographie reste l'affaire d'un cercle relativement restreint de cinéphiles et d'universitaires.

Le livre de Duras le plus vendu au Portugal est néanmoins *O Amante* [*L'amant*] publié en 1986 et plusieurs fois réédité à la suite du film de Jean-Jacques Annaud de 1992 (dix huit rééditions). Quoique l'on puisse penser du livre et du film, et malgré les différends entre Duras avec Annaud à son propos,⁶ le fait est que le phénomène de

L'Amant a entraîné la publication de dix nouveaux livres de Duras en portugais au long de la décennie de 1990. L'écrivaine est ainsi devenue une des références majeures de la littérature française pour le public portugais,⁷ à un moment où la culture française – et en langue française – avait perdu au Portugal le prestige qu'elle avait eu jusqu'aux années 1980.⁸

Si l'on examine le corpus, les trois traductions, qui datent comme on s'en souvient, des années 1960 pour *Hiroshima mon amour* (désormais *HMA*) et des années 1970 et 1980 pour *Moderato Cantabile* (désormais *MC*) et *India Song* (désormais *IS*), on peut aisément observer que, et ce malgré la distance temporelle qui sépare la traduction de *HMA* et celles de *MC* et *IS*, toutes semblent suivre des critères relativement similaires. Les traductions ont transposé le plus fidèlement possible la neutralité, parfois même la simplicité, du langage de Duras selon une démarche que le théoricien Lawrence Venuti désigne comme traduction "source-oriented", privilégiant la littéralité du texte de départ au détriment de l'adaptation aux normes esthétiques ou aux habitudes prosodiques de la langue et culture d'arrivée.⁹

Il s'agit donc de traduire le plus littéralement possible, même dans des cas où le rythme et la musicalité du texte ou la fluence de la phrase en portugais en souffre. On le constate particulièrement dans certains dialogues de *HMA* et d'*IS*, des textes en principe destinés à être *dits*. L'option de littéralité semble prédominer également dans *MC*, où le format roman se prêterait plus aisément aux adaptations et à la recherche de fluidité dans la langue d'arrivée, surtout dans les dialogues. L'effet produit à la lecture de ces textes est celui d'un langage légèrement décalé par rapport à ce que serait la "naturalité" du discours, sans souci esthétique particulier. La traduction des textes de Duras, tout du moins dans ces trois situations, ne semble donc pas poser de problème particulier à la traduction. C'est plutôt la lecture des textes proprement dits, que ce soit en français ou dans leur traduction en portugais, qui pose des questions.

2. Une œuvre instable

L'œuvre de Duras est loin d'être, comme on le sait, une œuvre "facile". Dans *Les Parleuses*, l'auteure dira: "Je tente de traduire l'illisible en passant par le véhicule d'un

langage indifférencié, égalitaire” (Duras/Gautier 1974: 50). C’est bien la notion de “traduire” qui est problématique.

L’œuvre de Duras est systématiquement parcourue par la répétition, par la variation à partir de motifs, de personnages, de lieux, de sons, d’images. Ceux-ci sont repris d’un livre à l’autre et forment une écriture en mouvement, toujours inachevée. Si l’on regarde, par exemple, l’ensemble de textes composant ledit “cycle indien”,¹⁰ on voit émerger un ensemble de textes en réseau qui réinvestissent, développent et complètent des histoires, des protagonistes, des espaces et des motifs dans différents contextes, selon des perspectives elles aussi diverses, tout en gardant une logique propre, une “autonomie”. L’ensemble de ces textes compose une sorte de partition musicale. Ce qui signifie que chaque reprise est déjà une variation, un autre texte. Car on n’écrit pas deux fois le même texte, ce qui implique, en quelque sorte, la négation de toute traduction dont l’utopie est par ailleurs de (re)produire *le même* à travers des moyens *différents*.

Les textes de Duras supposent cependant des formes de *traduction*, au sens strict du terme, notamment sur le plan intermédial. Bon nombre d’entre eux ont été portés à l’écran. Tout d’abord, les “adaptations”¹¹ que Jakobson (1959) désignait “intersémiotiques”, comme c’est le cas de *Moderato Cantabile* de Peter Brook, où le réalisateur-traducteur fait intervenir les instruments du cinéma pour obtenir un “équivalent” au livre. On se souvient que Marguerite Duras n’aimait pas ce film, aversion qui serait à l’origine de sa décision de devenir elle-même cinéaste. Mais elle écrit également des textes pour le cinéma comme *Hiroshima mon amour* ou des textes au statut hybride, on pense au “texte-théâtre-film” *India Song*. Pour ces textes, la “traduction” est une notion problématique et conflictuelle qui se confond avec celle d’“écriture”.

2.1. *Hiroshima mon amour*

Le livre *Hiroshima mon amour*, publié en 1960 et sous-titré “scénario et dialogue”, a un statut curieux puisqu’il a été achevé *après* le film de Alain Resnais datant de 1959. En réalité, la mention “scénario et dialogue” paraît renvoyer à un texte *à partir duquel* le metteur en scène aurait fait son film, c’est-à-dire à un texte de *départ* qui fonctionnerait comme une sorte de mode d’emploi. Or, d’après les mots de Marguerite

Duras elle-même, il s'agit plutôt d'un « compte rendu ». C'est ce qu'elle explique dans l'Avant-propos: "J'ai essayé de rendre compte le plus fidèlement qu'il a été possible, du travail que j'ai fait pour A. Resnais dans *Hiroshima mon amour*. (...) Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film" (Duras 1960: 545).

Ce n'est donc pas le livre qui est le "texte de départ". Même si Resnais a travaillé à partir d'un "scénario initial" écrit par Duras, autrement dit à partir du "vrai" texte de départ, celui-ci a été modifié et transformé pendant la réalisation du film. L'auteure parle de ses conversations presque quotidiennes avec Alain Resnais et Gérard Jarlot: "je n'ai jamais abordé un épisode de mon travail sans leur soumettre celui qui précédait, écouter leurs critiques, à la fois exigeantes, lucides et fécondes" (*ibid.*).

Il s'agirait plutôt d'un texte en seconde main, la réécriture de ce "scénario initial", inaccessible, "corrigée" en quelque sorte par le film, puisque y sont incluses les changements et omissions effectuées par le réalisateur. Il s'agirait en somme du compte rendu d'une expérience artistique "à quatre mains", où la question de la traduction, tout du moins telle qu'elle se pose de façon "traditionnelle", ne semble pas du tout pertinente ni opérationnelle, puisqu'elle se fait dans tous les sens. La définition de "traduction" apparaîtrait, en dernière instance, comme une question de perspective...

2.2. *India Song*

Cette sorte de d'attraction-répulsion pour la traduction réapparaît dans *India Song*, classé comme un "texte-théâtre-film", écrit pour le théâtre en 1972, publié en 1973 et sorti au cinéma en 1975 (puis traduit au Portugal en 1989).

Une rapide comparaison du texte et du film, met immédiatement en évidence le fait que le film n'est pas exactement une traduction intersémiotique du texte, même si tous les dialogues du film existent dans le livre. Il s'agirait davantage d'une "variation" qui aurait pris le texte initial comme "matière première", l'aurait découpé en morceaux et aurait raconté *presque* la "même histoire", mais d'une manière radicalement différente. Le montage du film fait en effet apparaître trois langages autonomes, ou même quatre, qui se combinent, dialoguent et se développent selon une logique propre: des images muettes, de la musique, des voix off, des silences utilisés comme des

instruments de musique, tous jouant de concert. Citons un exemple au tout début du film. La projection commence par un chant indien, tandis que défilent sur l'écran les crédits initiaux sur une image de soleil couchant. C'est ce chant initial qui déclenche en quelque sorte l'action, suscitant la première séquence verbale du film, un dialogue en voix off sur la mendiante de Savanakhett chantant sur les bords du Gange. Il s'agit d'un fragment de dialogue qui n'apparaît dans le livre qu'à un moment postérieur et qui semble servir ici à offrir au film une contextualisation géographique que l'image appelle d'emblée. Tout au long du film, les dialogues se développent par séquences autonomes, dans un ordre radicalement autre que celui du livre, tour à tour suscitées par une image, par la musique ou par une phrase ou un mot. A plusieurs reprises, à l'intérieur d'une même séquence, l'ordre des phrases prononcées dans le film est renversé par rapport à une séquence identique du livre, mettant en évidence l'arbitraire de la communication et de la parole, la rendant "abstraite" au même titre que les personnages, presque immobiles et muets qui accompagnent les dialogues en off. En voici un exemple:

Ordre des dialogues dans le texte (pp.1216-1218)	Ordre des dialogues dans le Film (min. 6 :05 – 8.55)
<p><i>1.1</i> Voix 1, <i>angoisse, très bas.</i> - Anne-Marie Stretter...</p> <p><i>1.2</i> Voix 2, <i>bas.</i> – Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur ?</p>	<p><i>(4.2)</i> Voix 1 – Cette lumière ? Voix 2 – La mousson.</p> <p><i>(4.4)</i> Voix 1 – ... Cette poussière... ? Voix 2 – Calcutta central.</p> <p><i>(4.5)</i> Voix 1 – Il y a comme une odeur de fleur... ?</p>
<p><i>2.1</i> Voix 2 – Après sa mort, il est parti des Indes... Voix 2 – Sa tombe est au cimetière anglais...</p> <p><i>2.2</i> Voix 1 – ... morte là-bas ? Voix 2 – Aux îles. Trouvée morte. Une nuit.</p>	<p><i>(3.1)</i> Voix 1- L'ambassade de France aux Indes...</p> <p><i>(4.1)</i> Voix 1 – Cette rumeur, le Gange ... ? Voix 2 – Oui.</p>
<p><i>3.1</i> Voix 1 - L'ambassade de France aux Indes... Voix 2 – Oui.</p>	<p><i>(2.1)</i> Voix 2 – Après sa mort, il est parti des Indes...</p>
<p><i>4.1</i> Voix 1 – Cette rumeur, le Gange ... ? Voix 2 – Oui.</p>	<p><i>(5.2)</i> Voix 2 – Le soir ils dansaient. <i>(5.1)</i> Voix 2 – Ils dansent.</p>
<p><i>4.2</i> Voix 1 – Cette lumière ? Voix 2 – La mousson.</p>	<p><i>(1.2)</i> Voix 2, <i>bas.</i> – Comme vous êtes pâle... de quoi avez-vous peur ?</p>
<p><i>4.3</i> Voix 1 - ... aucun vent... Voix 2 - ... elle va crever vers le Bengale...</p>	<p>, <i>angoisse, très bas.</i> - Anne-Marie Stretter...</p>
<p><i>4.4</i> Voix 1 – ... Cette poussière... ?</p>	

Voix 2 – Calcutta central.

4.5 Voix 1 – Il y a comme une odeur de fleur... ?

Voix 2 – LA LÈPRE.

5.1 Voix 2 – Ils dansent.

5.2 Voix 2 – Le soir ils dansaient.

Le film *India Song* semble choisir la désynchronisation comme programme esthétique. La dissociation de tous les “langages” qui composent le film (images, voix, musique, silences) ainsi que leur mise en présence serait ainsi une manière de “raconter des histoires” sans interruption, construisant l’*image-temps* deleuzienne ici analysée par Julie Beaulieu (2002) à propos de *India Song*:

Le sonore devient image, et l'image visuelle se prolonge bien au-delà de son propre cadre pour entrer dans ce rapport particulier qui l'unit à son homologue, l'image sonore (elle aussi cadrée). (...) C'est sous le signe de l'incommensurabilité, et non pas celui de l'absence, que s'entretient le dialogue entre le visuel et le sonore: “Voilà que l'image sonore cadre une masse ou une continuité d'où va s'extraire l'acte de parole pur, c'est-à-dire un acte de mythe ou de fabulation qui crée l'événement, qui fait monter l'événement dans l'air, et qui monte lui-même dans une ascension spirituelle. Et l'image visuelle de son côté cadre un espace quelconque, espace vide ou déconnecté qui prend une nouvelle valeur, parce qu'il va enfouir l'événement sous des couches stratigraphiques, et le faire descendre comme un feu souterrain toujours recouvert.”

(...) L'image-temps permet, impose en quelque sorte; car c'est une de ses caractéristiques intrinsèques, un au-delà de l'image que l'on doit déchiffrer et regarder: l'opération du regard est subordonnée à celle du déchiffrement. (Deleuze 1985: 64)

Le résultat produit forme un objet poétique pluriel, autonome et nouveau, qui n'a que peu à voir avec son texte de départ supposé. Si l'on y retrouve les mêmes matériaux, ceux-ci sont “délocalisés”, réinvestis, recombinaés et reconfigurés. L'histoire qu'ils racontent, même si elle présente des ressemblances avec celle du livre ou de la représentation théâtrale, en est déjà une autre. Elle revêt une autre signification qui s'épaissit et se complexifie à chaque reprise. Dans *India Song*, les transformations à l'œuvre finissent par produire une sorte de composition musicale qui aurait pour ambition de communiquer, tout en dépassant le langage ou la représentation. Marguerite Duras affirmait à ce propos dans un entretien en 1993:

“J’écris des livres dans une place difficile, c’est-à-dire entre la musique et le silence. Je crois que c’est quelque chose comme ça”.¹²

Dans ces textes mouvants, qui par définition changent à chaque reprise, l’écriture est en fin de compte une “pseudo- traduction”, comme l’affirme Alice Delmot-Halter dans un article sur la traduction chez Marguerite Duras:

(...) le rapport entre l’original et son dérivé n’est plus d’équivalence (...) ni de naturalité. Au contraire, la mise en mots, si elle masque le bloc originaire, le barre, en interdit l’accès, permet et produit la supplémentarité d’un sens qui n’existait pas antérieurement. (...) Reste à l’écrivain à chiffrer autrement, pour les autres, toujours, cette lecture antérieure, lecture par projection, de l’inconscient du texte rêvé. (Delmot-Halter 2010)

Références bibliographiques:

Beaulieu, Julie (2002) “De l’image-temps chez Duras, Resnais et Robbe-Grillet”, <http://www.Cadrage.net>, janvier-février 2002.

Brook, Peter (1960) *Moderato Cantabile*, Iéna, production & document film, [film].

Delmotte-Halter, Alice (2010) “LireTraduireEcrire: Duras en langues ‘différent’”, *La Revue Des Revues*, mai 2010. Disponible en ligne:

<http://www.larevuedesressources.org/liretraduireecrire-duras-en-langues-differant,1644.html><http://www.larevuedesressources.org/liretraduireecrire-duras-en-langues-differant,1644.html> [consulté le 13/03/2015]

Duras, Marguerite (1958), *Moderato Cantabile*, Paris, Editions de Minuit.

-- (1960), *Hiroshima mon amour*, in Duras (1997), *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard: 533-643.

-- (1973), *India Song*, in Duras 1997, in Duras (1997), *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard, 1203-1332.

-- / Gauthier, Xavière (1974), *Les Parleuses*, Paris, Editions de Minuit.

-- (1975), *India Song*, films Armorial, [film].

-- (1997), *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Paris, Gallimard.

Jakobson, Roman (1959) "Aspects linguistiques de la traduction", in *Essais de linguistique générale*, 1963; trad. Nicolas Ruwet. Paris, Editions de Minuit: 71-86.

Miguet-Ollagnier, Marie (1999), "*L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras: Contre *L'Amant* de Jean-Jacques Annaud"; in Jean-Bernard Vray, *Littérature et cinéma: écrire l'image*, Presses de l'Université de Saint-Etienne: 19-24.

Resnais, Alain (1959), *Hiroshima mon amour*, Argos Films, [film].

Venuti, Lawrence (1995), *The Translator's invisibility – a history of translation*, London, Routledge.

Maria Eduarda Keating et **Marie-Manuelle da Silva** sont enseignantes et chercheuses à l'Université du Minho et membres du CEHUM, Centre de Recherche en Sciences Humaines. Leur activité d'enseignement et de recherche, située dans le cadre du Département d'Etudes Romanes, concerne principalement les domaines de la langue, culture et littérature françaises et francophones, ainsi que les études comparatistes et les études de traduction.

NOTES

¹ La sortie d'une version censurée du film, prévue justement pour le 25 avril, avait été annulée à cause de la révolution.

² A la différence des journaux qui ne pouvaient être publiés qu'après examen et autorisation de la commission de censure, les livres étaient publiés et par la suite appréhendés si les censeurs les considéraient comme "dangereux" ou "immoraux". Nous n'avons pas trouvé le nom de Marguerite Duras dans les catalogues disponibles de livres appréhendés par la police fasciste avant 1974. Cependant, ces catalogues disponibles au public sont encore très incomplets et les recherches sur les livres censurés ne sont, à notre connaissance, pas encore terminées.

³ *Hiroshima* (5^{ème} édition en 2002); *L'amour* (4^{ème} édition en 1999); *Un barrage contre le Pacifique* (4^{ème} édition en 2002).

⁴ La traduction de *Moderato Cantabile* parue en 1986 en était à sa 4^{ème} édition en 2002.

⁵ Contrairement à *Hiroshima*, les films *India Song* et *Moderato Cantabile* ne sont, à notre connaissance, jamais sortis dans les circuits commerciaux, bien qu'ils soient régulièrement présents dans les cinéclubs et festivals de cinéma.

⁶ Voir par exemple Miguet-Ollagnier 1999.

⁷ Même si, généralement, la connaissance de l'auteure se limitait à *L'Amant*.

⁸ Voir bibliographie en annexe.

⁹ Venuti 1995, *The Translator's invisibility – a history of translation*, London, Routledge.

¹⁰ Composé par *L'amour; La femme du Gange, India Song, Son nom de Venise dans Calcuta désert*.

¹¹ Le terme "adaptation" dont l'emploi reste constant malgré l'instabilité de la définition, désigne normalement un processus et un produit se rapportant au passage d'un *médium* vers un autre, les adaptations de la littérature au cinéma étant sans doute les plus connues.

¹² Entretiens avec Michel Field, *Le Cercle de Minuit*, émission réalisée par Gilles Daude diffusée le 14 octobre 1993.