

Traduction ou l'écriture de l'écoute chez Marcel Proust

VALÈRIA GAILLARD

Université autonome de Barcelone

Licenciée en Philosophie et en Littérature Comparée, Valèria Gaillard est professeure associée à l'Université Autonome de Barcelone où elle enseigne la traduction littéraire. Elle a traduit Marcel Proust en catalan, mais aussi Flaubert, Stendhal, Marceline Desbordes-Valmore, Annie Ernaux et Marie-Hélène Lafon, parmi d'autres auteurs. Elle s'intéresse à la traductologie, à la linguistique et à la philosophie du roman.

Cette contribution propose une lecture d'*À la recherche du temps perdu* à partir de la figure de l'écrivain-traducteur théorisée par Marcel Proust. En partant du postulat que le traducteur est un écrivain à l'écoute d'autres voix, j'essaie de souligner l'importance des sensations auditives dans le roman, où il s'agit d'accomplir une traduction comprise comme « transsubstantiation » entre les sensations du passé et la substance intelligible transcrite par le Narrateur.

Proust (Marcel) ; traduction ; transsubstantiation ; écoute ; son ; traductologie.

Marcel Proust place la traduction au cœur de son art poétique. Dans *Le Temps retrouvé*, le Narrateur découvre finalement le Sésame de l'écriture. Il se rend compte que l'écrivain n'a pas à inventer, mais à traduire le « livre intérieur » qui se trouve en chacun de nous : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (TR IV, 469). « Traduire », mot d'origine latine dont le préfixe « tra », du verbe « *traducere* », signale le « transport » d'un « dire » d'une langue à une autre, et fonctionne ici comme une métaphore du mystérieux passage d'une dimension ontologique à une autre, autrement dit, comme l'acte de « transsubstantiation » à travers lequel la vie, dans toute son effervescence sensible (pour prendre le mot classique de la métaphysique), change de substance et reste fixée par les mots, comme les petits poissons dans la carafe transparente submergée dans la Vivonne (Lejeune 1980, 163-196).

C'est avec ce même mot que Proust lui-même décrit la manière dont il conçoit l'écriture dans une lettre à son ami Lucien Daudet du 27 novembre 1913, citée par Julia Kristeva (Kristeva 1994, 264) : « [une manière d'écrire] où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains ». Dans cette opération textuelle qui produit un glissement d'une substance à une autre, on pourrait parler aussi, pour évoquer le

concept de Nathalie Aubert, de « traduction ontologique » (Aubert 2017, 270), un concept qu'on va analyser en guise de conclusion.

Avant d'aborder le sens de cette notion capitale, il faut souligner que, pour traduire, les écrivains-traducteurs doués doivent avoir une aptitude d'écoute presque religieuse. Ils doivent être en mesure d'aiguiser leur ouïe, de « rapprocher d'eux cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter » (CSB, 307). Selon Proust, les « vérités » prennent la forme d'un « air » qu'il faut transcrire presque comme une partition. Si, pour Nietzsche, les seules pensées valables viennent en marchant, pour Proust, au contraire, l'acte créatif est lié à l'immobilité silencieuse qui permet cette imprégnation auditive. Cette idée d'une gestation à partir du silence est déjà présente dans le « prétexte », pour utiliser la terminologie de Gérard Cogez (Cogez 1990, 29), *Matinée chez la princesse de Guermantes* : « Mes livres seront fils du silence et de la solitude ; non fils de la société et de la conversation » (Mat, 142). « Le silence est si nécessaire à l'acte créateur que l'écrivain Bergotte se trouve paradoxalement importuné par le "tumulte" de la gloire, à la fin de sa vie », analyse Béatrice Athias (Athias 2020, 366). La même idée apparaît aussi dans le *Contre Sainte-Beuve* : « Les livres sont l'œuvre de la solitude et les enfants du silence. Les enfants du silence ne doivent rien avoir de commun avec les enfants de la parole » (CSB, 303). C'est ainsi que l'écrivain-traducteur développe une capacité de perception auditive affûtée. D'ailleurs, traduire un murmure du passé n'est pas la même chose que traduire un discours prononcé haut et fort. C'est pourquoi le traducteur-écrivain a besoin d'une sensibilité aiguisée : il doit imprégner sa traduction du silence, compris comme une atmosphère, et parfois comme un acte « plus pur que la parole » (SL, 438). Dans la préface à sa traduction de *Sésame et les Lys*, Proust signale la valeur de « tout ce qui est tu dans un beau livre et qui compose sa noble atmosphère de silence, ce merveilleux vernis qui brille du sacrifice de tout ce qu'on n'a pas dit. » (SL, note 24, 135).

Il est évident qu'il ne s'agit pas ici de percevoir les sensations auditives du présent, mais de s'en remémorer des anciennes à travers le souvenir. L'écrivain-traducteur doit se replier sur lui-même, s'isoler et rester muet tel un « médium éveillé » qui doit laisser passer à travers lui une autre voix que la sienne. C'est ainsi que Reynaldo Hahn qualifie son ami quand il évoque son travail de traduction de *La Bible d'Amiens* et du *Sésame et les Lys* de John Ruskin (Grindea 1957, 17). L'absence de bruit est le milieu dans lequel la voix la plus pure peut résonner à nouveau : celle de l'enfance.

Dans cette fragile opération de ventriloque, « l'organe » qui est convoqué ici, ce n'est pas l'intellect, mais bien les sens : l'écriture-traduction est un acte d'abord sensoriel et, seulement dans un second temps, intellectuel. L'intelligence sert seu-

lement à « relier », selon Proust, « les bijoux de sentiment où ils n'apparaissent que çà et là » (CSB, 46). Le talent de l'écrivain-traducteur se nourrit ainsi de cette rare capacité de réécouter des sons primitifs. Son don : les communiquer à travers l'écriture. Il existe néanmoins le danger que le talent, comme la mémoire, « s'affaiblisse ». Le processus consiste donc à récupérer en quelque sorte l'ouïe pure de l'enfance. Effectivement, tout au long du roman, on voit comment le Narrateur, devenu « sourd » à cause du vieillissement, de la perte des illusions et de l'érosion inévitable de la sensibilité, n'entend plus cette « mélodie confuse » de la vie pleine. C'est pourquoi, lors d'une promenade à Carqueville près de Balbec, dans sa jeunesse oisive, le héros reste indifférent à l'appel des arbres de Hudimesnil, qui semblent lui *dire* : « ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui, tu ne le sauras jamais » (JFF II, 79).

Pour ne pas laisser sombrer dans le silence improductif ces voix qui l'appellent, le Narrateur devra faire plus tard un effort de perception parce que ces sons primitifs qui ont laissé une trace dans l'inconscient restent fermés dans l'attente de monter à la surface de la conscience et de prendre la forme immatérielle des ondes sonores imaginaires. Effectivement, le monde sensoriel a laissé un subtil sillon dans la mémoire profonde du Narrateur, dans un « intérieur » éloigné de lui-même, ce qui reflète, à un autre niveau, l'altérité nécessaire à toute traduction, dans laquelle se produit toujours un glissement d'une langue « source » à une langue « cible » différente de la première. La traduction est vue, en conséquence, comme un passage entre le moi du passé, « intérieur », et le moi vieilli d'aujourd'hui, « extérieur ». Il s'agit d'un « intérieur » caché qu'on pourrait d'ailleurs rattacher à ce « je-autre » dont parlait Rimbaud. « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices », écrit Proust en s'opposant à la méthode critique de Sainte-Beuve (CSB, 127). Ainsi, ce « je-autre » prend-il forme grâce à la tâche traduisante.

Dans cette perspective, on pourrait distinguer deux étapes dans le processus de traduction chez Proust : d'abord, celle de la « causerie », symbole de l'action, de la vie mondaine qui se déroule dans une lignée temporaire chronologique, et une autre étape de silence, symbole d'une autre sorte d'état, plutôt que passif, réceptif, un état à l'écart de la vie, un moment de solitude introspective voué à la tâche de traduction-écriture. C'est toujours de façon rétrospective que l'écrivain-traducteur peut transcrire en mots d'une nouvelle langue, en éclaircissant sa propre vie et en lui conférant une autre dimension, parce qu'elle a été portée à la lumière et fixée dans un temps « à l'état pur ». Proust théorise cette double temporalité en signalant une loi qui règle le fonctionnement de l'imagination, la faculté qui procède à la recreation des sensations révolues : « Au moment où je la percevais (la vie), mon

imagination, qui était mon seul organe pour jouir de la beauté, ne pouvait s'appliquer à elle, en vertu de la loi inévitable qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent. » (TR IV, 450). De la même façon que le texte original précède toujours sa traduction, on ne peut traduire dans la poétique proustienne que des sons révolus ; c'est la vie passée et l'empreinte que celle-ci a laissée dans le for intérieur qui est susceptible de traduction de la part de l'écrivain-traducteur. Cette opération scripturale, pourtant, contient paradoxalement, en même temps, l'identité et la différence, comme le souligne Richard Kearney : « *Proust introduces the preposition trans to capture the sense of both identity and difference over the time. Transfusion, transversal, translation, transferral, transubstantiation*¹ », (Kearney 2013, 22).

Ainsi, tandis que l'hypersensible Marcel Proust s'isole dans sa chambre recouverte de liège du boulevard Haussmann, pour écrire, c'est-à-dire traduire, hanté par la maladie – « le bruit de mes râles couvre celui de ma plume », disait-il à Miss Barney (Grindea 1957, 31) – le Narrateur adulte recommence à entendre dans la *Recherche* les sons qui encadraient un moment décisif de son enfance, le soir où il n'a pas reçu à Combray le baiser si désiré de bonne nuit de sa mère :

Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me trouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends à nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtés mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir (DCSI, 36).

Dans cette temporalité où le héros ne pleure plus, car c'est le Narrateur qui entend à nouveau la vibration des sanglots qu'il eut la force de contenir, la tâche de traduction des sons, mais aussi celle d'autres sensations fournis principalement (mais pas seulement) par le reste des sens canoniques – le goût, l'odorat, le toucher, la vue – démarre, et sa vocation d'écrivain peut s'accomplir.

Le son d'or

Parmi les impressions sensorielles, comme on vient de le voir, les sensations acoustiques jouent un rôle essentiel parce qu'elles sont « indestructibles ». Telle est la conception de Marcel Proust déjà exposée dans la préface à sa traduction de *La Bible d'Amiens* de John Ruskin, où il commet une erreur de traduction assez

¹ « Proust introduit la préposition *trans* afin de capturer le sens des deux, l'identité et la différence à travers le temps. Transfusion, transversal, traduction, transférable, transsubstantiation » ; (traduction de l'autrice).

symptomatique et qui révèle sa vision du pouvoir tout puissant du son. Jérôme Bastianelli, dans son *Dictionnaire Proust-Ruskin*, note ce contresens révélateur. Il signale que Proust traduit le mot anglais « *sound* » comme si c'était le verbe « résonner », au lieu de l'adjectif correct, qui aurait dû être « sain » ou « solide ». Le résultat de la phrase traduite est bien curieux, étant donné qu'il fait dire à Ruskin que les « lames du bois des stalles résonnent encore comme quatre siècles auparavant », alors que l'historien de l'art britannique voulait dire que les lames du bois étaient encore « aussi solides » que quatre siècles auparavant (Bastianelli 2017, 247). Le son de la cloche de l'église de Combray, symbole de l'enfance de l'écrivain, est défini de façon synesthésique comme « d'or », métal précieux non seulement connu pour sa remarquable résistance au temps, mais aussi pour sa précieuse beauté. D'ailleurs, dans le *Contre Sainte-Beuve* apparaît déjà cette caractérisation que Proust reprendra plus tard en évoquant Combray : « Le son d'or des cloches qui au loin, par-delà les plaines, semblait tinter derrière le ciel bleu » (*DCS I*, 168). On pourrait ici établir un lien direct entre ces trois éléments constitutifs de la poétique de la traduction chez Proust : le son, comme sensation auditive engendrée par une onde acoustique ; l'or, également métaphore de pureté et de beauté, et la cloche, symbole du temps, instrument de sa mesure. Il faut souligner, d'autre part, que l'or est une allégorie de la poésie dans la tradition qui relie Raymond Lully à Stéphane Mallarmé, passant par Aloysius Bertrand (cité d'ailleurs dans le *Carnet 1908*), et qui conçoit le poète comme l'alchimiste capable de convertir les vils matériaux, en l'occurrence la vie sensible, en « or ». Il est d'ailleurs vrai que Proust s'est opposé publiquement à l'obscurité expressive des symbolistes, une question qui a été longuement traitée et qui nous éloignerait du sujet de cet article.

Le fait est que, dans le monde phénoménologique que l'écrivain-traducteur essaie de transposer en mots, il existe une hiérarchie claire entre les sens, si l'on considère la perception comme l'a définie Merleau-Ponty, c'est-à-dire la capacité de « différentiation » de l'être qui se manifeste. Proust priorise la mémoire involontaire qui se déclenche avec les sens et nous rend le passé dans toute sa richesse. La mémoire de l'intelligence, en revanche, procède par abstractions et est assimilée à celle des yeux. Dans l'entretien qu'il a accordé à Élie Joseph Bois pour *Le Temps* en 1913 lors de la parution du premier volume de son cycle romanesque, Proust affirme : « Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité ; mais qu'une odeur, une saveur retrouvées, dans des circonstances toutes différentes, réveillent en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyons nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme

les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité... »². De la même manière, il écrit, dans une esquisse de la *Recherche* : « La vue, étant de tous les sens celui qui est le plus docile à l'intelligence, c'est celui qui peut s'éloigner le plus facilement de la réalité » (Esquisse XXIV, *RTPIV*, 807). Finalement, dans la *Recherche*, on trouve le Narrateur qui s'exclame : « Comme la vue est un sens trompeur ! » (*SG III*, 512). En revanche, l'ouïe est l'un des sens les plus riches et permet une différenciation plus nette entre les phénomènes qui restent enfouis à tout jamais dans notre intérieur.

D'autre part, il faut souligner que dans l'écoute se produit une claire tension du sujet vers l'objet sonore. « Entendre », du latin classique « *intendere* », signifie « se tourner vers, se diriger vers, viser à ». C'est un verbe intransitif qui implique un mouvement de l'esprit, mais qui serait complètement inconscient. Les sons cristallisent ainsi le monde phénoménologique dans la cochlée du héros à son insu, en leur conférant une intensité particulière. Ceci, dans un moment clé de sa vie, l'enfance, une période où l'écrivain-traducteur en puissance (pour prendre un concept aristotélicien) est tendu vers la beauté des êtres de la nature qui, littéralement, comme on l'a vu dans le cas des arbres de Hudismesnil, l'*appellent*. On peut constater cette intensité auditive-perceptive dans le souvenir de lecture estivale à Illiers, évoqué déjà dans la préface du *Sésame et les Lys*, un moment privilégié de perception qui lui permet l'écoute des sons les plus distants, comme le son d'or des cloches lointaines. Ce moment apparaît aussi traduit plus tard dans Combray, quand il évoque les séances de lecture dans le jardin de la maison de tante Léonie. Toujours dans la *Recherche*, l'« air matinal » des rues de Paris, composé des bruits les plus variés, nourrit l'obsession du héros pour Albertine dans *La Prisonnière*. Là, l'ouïe est décrite comme un sens carrément « délicieux » : « [l'ouïe] nous apporte la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur » (*Pris. III*, 623). Le son apparaît sous un nouvel aspect au contact des émotions : « Jamais je n'y pris tant de plaisir [de l'appel des marchands] que depuis qu'Albertine habitait avec moi » (*Pris. III*, 623). Il se produirait là un transfert, comme si le sentiment amoureux fonctionnait telle une drogue qui attise les sens du héros.

Traduire le bruissement de la vie

En suivant en ceci John Ruskin, pour qui tout, dans la nature, était matière artistique, mais aussi les mémorialistes, qui cherchaient toujours à enrichir leur prose de petites anecdotes vivantes et colorées, Proust montre une sensibilité spéciale

² Voir l'entretien dans *Le Temps*, nov. 1913, recueilli par Bisson 1945, 105-106.

pour les bruits anodins, ceux de la vie quotidienne soumis pourtant à l'affadissement produit par l'habitude : « Comme celle-ci affaiblit tout ce qui nous rappelle le mieux un être, c'est justement ce que nous avons oublié, parce que c'était insignifiant et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force. C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux... » (*JFF* II, 4). Ce sont précisément les sons secondaires, les plus « insignifiants » et les plus humbles, tel un souffle, qui constituent la bande son de la vie et qui informent la matière première de la traduction-écriture, ceux d'ailleurs qui s'incarnent dans la chair même de la prose proustienne. C'est ainsi que la douleur, par exemple, se traduit par un « bruit léger », celui de la robe de jardin en mousseline bleue de la mère du héros qui « passait dans le couloir à double porte » pour entrer dans la chambre de l'enfant et était un moment annonciateur de celui, redouté, de son prochain départ.

Fascinée par la multiplicité des sons qui apparaissent dans la prose proustienne, la traductrice anglaise de *Du côté de chez Swann*, Lydia Davis, a recréé l'univers sonore dans lequel Proust a grandi, le même qui résonne avec force dans son ouvrage. Dans son article « Hammers and Hoofbeats: Rhythms and Syntactical Patterns in Proust's Swann's Way (Proust Talk II) », elle précise que son inventaire est « non exhaustif ». En ce qui concerne la ville d'Illiers, outre l'aboïement des chiens quand la famille rentre de sa promenade du samedi, Davis distingue les sons d'extérieur suivants : « *The bell at the garden gate announcing a visitor; a grocer's boy, as in the Combray section of Swann's Way, hammering crates on a summer's afternoon when the aunt was "not resting"; or a blacksmith at his forge* »³. (Davis 2021, 243). Elle considère que les environs du village devaient être à l'époque assez calmes. Elle est ainsi convaincue que « *the sounds Proust heard made more of an impact on him, literally* »⁴ (Davis 2021, 244).

Parmi les sons d'intérieur qu'elle répertorie, il y a « *the ticktock of a pendulum clock and its chime; the rattle of silverware and clinking of glasses and chinking of pottery at the table; the stirring of tea in a teacup; the banging of pots and pans in the kitchen; the cook beating batter, scraping a mixing bowl, chopping vegetables; the sound of a rug beaten on a line outside. There would have been the whistling of the family; voices conversing; voices reading aloud – a continuous sound with variations* »⁵

³ Toutes les traductions sont de l'auteur de cet article : « La cloche à la porte du jardin annonçant un visiteur ; un garçon d'épicerie, comme dans la partie « Combray » de *Du côté de chez Swann*, martelant des caisses un après-midi d'été quand la tante 'ne se reposait pas' ; ou un forgeron à sa forge ».

⁴ « Les sons entendus par Proust l'ont marqué davantage, littéralement ».

⁵ « Le tic-tac d'une pendule et son carillon ; le cliquetis de l'argenterie et le cliquetis des verres et le tintement des poteries à table ; l'agitation du thé dans une tasse de thé ; le claquement des casseroles et des poêles dans la cuisine ; la cuisinière battant la pâte, raclant un bol à mélanger, hachant les légumes ; le bruit d'un tapis battu sur une corde à l'extérieur. Il y aurait eu le chuchotement de la

(Davis 2021, 244). La traductrice anglaise est de l'avis que « *Proust's acoustical environment was much richer and more rhythmical than ours is today* »⁶ (Davis 2021, 244). Le résultat littéraire de ce monde fourmillant de sons est que, même les plus banals d'entre eux, comme ceux de la cloche de la porte d'entrée (le grelot particulier et annonciateur de l'arrivée ou du départ de Swann), ou ceux du marteau de l'emballeur en juillet quand tante Léonie ne se repose pas, sont captés, comme l'on a vu, par le fin radar du traducteur-écouteur. La prose recueille ainsi une multiplicité de rythmes qui, comme une basse invisible mais bien présente, empreigne l'œuvre proustienne.

Il est également intéressant de voir comment, grâce à la figure de la synesthésie, le monde recréé adopte une musique nouvelle. Voici un passage où l'on voit clairement cette transposition de sens entre une perception auditive et un d'ordre olfactif : « le petit chemin tout bourdonnant de l'odeur des aubépines » (*DCSI*, 136). Ici, l'odeur est devenue un son « bourdonnant ». Mais ceci n'est qu'un exemple d'une prose également bourdonnante. On pourrait même parler d'une écriture acoustique, tant les sons occupent une place centrale dans l'œuvre de Proust. S'intéressant de près à l'aspect sonore des choses narrées afin de restituer au plus près l'« air » proustien, Lydia Davis va jusqu'à analyser les différents rythmes qui s'incarnent dans le style de Proust. De la même façon, et pour saisir jusqu'à quel point l'aspect sonore est prégnant chez Proust, quand il s'agit de rédiger des pastiches, l'écrivain explique lui-même qu'il règle son « métronome intérieur » à l'auteur pastiché et, de cette façon, il peut « écrire dix volumes comme cela »⁷. D'ailleurs, Cynthia Gamble considère que si Proust a pu traduire John Ruskin sans avoir une bonne connaissance de l'anglais, c'est aussi – à part l'aide précieuse de sa mère qui a assuré la première approche mot-à-mot dans le cas de *La Bible d'Amiens* – parce que Mrs Higginson (sa professeure d'anglais occasionnelle) lui a lu des passages à haute voix en anglais tandis qu'il les lisait en français. Il aurait donc mimétisé la sonorité de la langue anglaise grâce à son extraordinaire ouïe : « Proust a eu un bain linguistique franco-anglais ruskinien, scrutant et comparant les textes, et se balançant entre la traduction et la traduction inverse (en anglais *back translation*), un outil de vérification de traduction consistant à retraduire un texte vers sa langue originale. Cette méthodologie est le moyen le plus rapide et le plus efficace pour apprendre l'anglais de Ruskin auquel Proust se serait vite accordé » (Gamble 2021, 142). Il ne faut pas non plus oublier que Flaubert, un des auteurs que Proust ad-

famille ; voix conversant ; voix lisant à haute voix – un son continu avec des variations ».

⁶ « L'environnement acoustique de Proust était beaucoup plus riche et plus rythmé que le nôtre aujourd'hui ».

⁷ Voir « Lettre à Dreyfus », 21 mars 1908, (*Corr.*, VIII, 65-66).

mirait, lisait toujours ses textes à haute voix, dans son « gueuloir », pour vérifier son rythme et sa musicalité, bien que son approche sonore, plus linguistique, fût différente de celle de Proust, dont la musicalité est plutôt une question intérieure, de battement de cœur.

Par-delà la constitution de la « musique » de la vie dans son flot héraclitien, le son est aussi porteur de connaissances, mais d'une façon oblique. Le « dormeur éveillé » de l'*incipit* entend le sifflement des trains qui lui « décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine » (DCS I, 4). Faisant écho à cette scène, on retrouve, au début de *La Prisonnière*, le Narrateur qui se situe dans l'espace et le temps grâce au son ambiant de la rue :

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur (*Pris.* III, 519).

Un autre passage de la *Recherche* où la sonorité joue un rôle essentiel est celui du premier séjour avec la grand-mère au Grand-Hôtel de Balbec, quand le son permet une communication entre le jeune héros et sa grand-mère grâce aux coups sur la cloison qui constituent un langage particulier, intime et secret. Les sons sont aussi source de gêne, comme on peut le voir dans *Le Côté Guermantes*, où le pépiement matinal des oiseaux dérange Françoise dans le nouvel appartement à Paris où la famille vient de déménager. Les bruits s'introduisent même dans les rêves et persistent parfois au réveil, ou bien le forcent, comme cela arrive à la mère du héros, quand elle entend quelqu'un qui pleure (son fils) et se réveille, à la toute fin de *Sodome et Gomorrhe*. En contraste avec cette dernière situation, les sons laissent aussi une empreinte durable dans le silence immédiat, à travers une présence dans l'absence : « Mais maintenant que j'étais seul, les mots retentissaient à nouveau comme ces bruits intérieurs de l'oreille qu'on entend dès que quelqu'un cesse de vous parler. » (SG III, 512).

Au-delà de la fascination pour la résonnance féconde et prometteuse des noms longuement étudiée, Proust est aussi sensible à la sonorité de la voix considérée comme un marqueur distinctif des personnages, comme dans le cas de la mère et celui de Bergotte. Il ne faut pas oublier que Ruskin, dans ses mémoires, *Praeterita*, se souvient des leçons de sa mère et qu'elle lui apprenait à lire l'Ancien Testament à haute voix avec un soin méticuleux, soucieux de l'intonation et de la prononciation : « *As soon as I was able to read with fluency, she began a course of Bible work*

with me, which never ceased till I went to Oxford. She read alternate verses with me, watching, at first, every intonation of my voice, and correcting the false ones, till she made me understand the verse, if within my reach, rightly, and energetically » (*Praeterita*, I, f. 46 dans *Complete Works*, vol. XXV, Lancaster University). Proust est aussi attentif à la prononciation particulière des quelques langues qui apparaissent dans la *Recherche*, par exemple celle du mystérieux diplomate suédois qui parle mal le français, ou bien l'accent russe de la princesse Sherbatoff dans *Sodome et Gomorrhe*. Anne Penesco a étudié l'importance de la prononciation dans la *Recherche* : « Doté d'une oreille qui ne laisse rien échapper, l'écrivain entend et retient tout : articulation, particularités de prononciation affectant les voyelles et les consonnes, déformations volontaires ou involontaires des mots, accents régionaux, dialectes et patois, accents étrangers, rien lui est indifférent » (Penesco 2020, 153). Même les expressions utilisées par les personnages, comme l'analyse Béatrice Athias, sont révélatrices de leur personnalité. Pour faire le lien avec la métaphore de l'écriture comme traduction et l'importance du son, Proust affirme qu'une langue qu'on ne connaît pas est comme « un palais clos » : c'est-à-dire, une langue dans laquelle on ne peut pénétrer parce qu'on ne la connaît pas et qu'elle reste muette à nos oreilles. En revanche, « dans une langue que nous savons, nous avons substitué à l'opacité des sons la transparence des idées » (*JFF* I, 572).

Donner à entendre le « violon intérieur »

En suivant les thèses de Younès Ez-Zouaine, on ne peut pas dire que Proust ait développé une théorie du traduire littéraire (Ez-Zouaine 2021, 153). Cependant, on peut retracer dans ses écrits son point de vue autour de la traduction, de manière fragmentaire et disséminée. En tout cas, on peut avancer que Proust s'éloigne du paradigme de l'équivalence selon lequel la pratique traduisante se limite à faciliter le passage d'une langue à une autre. L'écriture-traduction chez Proust est une activité bien plus complexe et opère comme un moyen de « transsubstantiation », mot que lui-même a utilisé, comme on l'a vu, pour désigner le passage d'un milieu sensoriel à un autre d'ordre conceptuel, celui du langage. Ce passage s'opère grâce à la possibilité d'établir des analogies qui construisent des ponts entre les choses à travers les métaphores. Dans ce sens, on pourrait être tenté d'établir un lien avec la théorie des « correspondances » baudelairiennes d'ascendance platonicienne. La traduction s'opérerait alors par le biais de l'équivalence entre le monde réel et celui des idées immuables dont l'univers physique serait une sorte de reflet. Néanmoins, cette vision dualiste ne tient pas compte de deux aspects importants. Le premier, le fait que pour Proust, comme le souligne Nathalie Aubert dans *Proust. La traduction*

du sensible (Aubert 2017), la matière – le côté physique du réel – vient en première place et permet, à travers le « chaînon » du corps, le lien entre passé et présent. Le second – souligné par Walter Benjamin dans sa préface « La tâche du traducteur » (Benjamin 2000, 249) –, le fait que le côté subjectif est essentiel à toute traduction parce qu'elle mobilise aussi l'interprétation pour déchiffrer les signes du réel, et parce que les langues représentent, comme l'écrit Wilhelm von Humboldt, leur propre vision du monde :

Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l'impossibilité de la théorie du reflet. De que même que, là, on montre qu'il ne saurait y avoir dans la connaissance, si elle consistait en reflets du réel, aucune objectivité, ni même aucune prétention à l'objectivité, ici, on peut prouver qu'aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original.⁸

C'est dans ce sens que la vision proustienne de la traduction est très moderne et s'écarte du paradigme de l'équivalence formulé par le linguiste Roman Jakobson et recueilli dans ses *Essais de linguistique générale* (Jakobson 1963, 79). Selon cette conception, la traduction interlinguale se limiterait donc à un simple exercice de décodage et de recodage postérieur dans un autre système de signes équivalent. Même dans sa formulation sur la traduction en poésie, où il s'opère une « transposition créatrice d'une langue à une autre », cette image claire d'équivalence persiste. En revanche, Marcel Proust considère que l'écriture-traduction n'est pas un simple transfert de signification, mais une véritable création dans laquelle l'imagination du traducteur joue un rôle fondamental, comme on l'a vu, et laisse une empreinte irréductible et unique dans le texte cible, c'est à dire, le livre final. Edward Bizub, dans son étude sur la conception de la traduction chez Proust, *La Venise intérieure* (Bizub 1991), fait d'ailleurs référence à cette irréductible individualité dans la traduction telle que l'entend Proust. Il signale l'image sonore du « violon intérieur » que développe Proust dans sa correspondance comme première marque du don du Narrateur dans la *Recherche*, et signale également le fait que pour l'écrivain, l'individualité est indispensable à toute traduction, comprise comme l'interprétation d'une partition intérieure : « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son » (*Corr.*, VIII, 276). Jean-Yves et Marc Tadié prennent aussi cette image de « violon intérieur » proustien pour parler de l'activation de réseaux de neurones lors de l'acte de mémoire, des « cordes du système nerveux » sur lesquelles « notre mémoire joue » (Tadié 1999, 99).

⁸ Citation de Benjamin recueillie par WEIDNER 2015, 15-16.

L'écrivain-traducteur est aussi en partie un mineur qui doit creuser dans les profondeurs du passé pour faire émerger cet or caché de la sensation première, la plus belle, véritable et impérissable. En fin de compte, ces vibrations de l'être ré-écoutées par l'écrivain-traducteur ont une valeur ontologique plus puissante que celles tout simplement vécues, parce qu'elles atteignent à travers leur traduction cet « hors du temps ». C'est ainsi que « ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes [les pas des parents], eux situés pourtant si loin dans le passé » (*TR IV*, 623). L'écriture-traduction est alors un sauf-conduit pour l'immortalité : « Pour Proust, il s'agit de sauver l'univers romanesque du naufrage de l'oubli et du silence », écrit Myriam Boucharenc dans son article « L'artiste et le silence : Stendhal, Proust » (Boucharenc 1987, 244). Cette idée de survivance liée à la traduction est celle qu'a développée Jacques Derrida dans le sillage de Walter Benjamin. Derrida soutient que la traduction n'est ni une réception, ni une communication, ni une reproduction d'un texte dans une autre langue, non plus une image ou une copie : c'est une opération destinée à assurer la survie, « la survie des œuvres et pas des auteurs » (Derrida 1987, 214).

D'autre part, l'écriture-traduction conçue finalement comme un acte sacré de « transsubstantiation » se nourrit de l'imaginaire eucharistique, mais en le renversant. Au lieu du Verbe devenu Chair, comme l'annonce Jean, dans ce glissement traductologique, c'est la chair qui se fait verbe. « Chez Proust, il semblerait que la chair soit précisément ce qui rend possible le verbe, l'expression d'une conscience qui 'habite' le monde » (Aubert 2017, 2149). Cet imaginaire chrétien conserve l'aspect mystérieux et sacré existant dans toute traduction-transsubstantiation. Proust lui-même pointe un « pacte magique » qui survient lors de la résurrection produite par le breuvage (75 f, 138). Cette opération scripturale implique la « transcription » d'une nouvelle réalité qui vise le temps à l'état pur, source de joie, étant donné que l'avenir ne fait plus peur à l'écrivain. Il ne s'agit donc pas d'une atemporalité conçue de manière platonicienne, mais au contraire « intriquée » dans la chair matérielle de la vie, comme l'a montré Walter Benjamin : « Sa véritable contribution [celle de Proust] réside dans sa perception du déroulement du temps sous la forme la plus réaliste, c'est-à-dire intriquée, qui ne règne nulle part de façon plus authentique que dans le souvenir, à l'intérieur, et dans le vieillissement, à l'extérieur. Suivre l'opposition du vieillissement et du souvenir, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'intrication » (Benjamin 2010, 38).

On peut en conclure que, dans cet enchevêtrement de l'existence que l'écrivain, traducteur de son « livre intérieur », fait d'expériences sensorielles, le son, comme

on a tenté de le montrer, joue un rôle essentiel, non seulement parce qu'il demeure indestructible au fil des années, capable d'agir même dans les rêves et de constituer par lui seul un langage particulier, mais aussi parce qu'il est le moins trompeur, le plus distinct, enraciné jusqu'à la moelle dans la vie phénoménologique, le plus riche de sensations et porteur aussi de connaissances qui ne passent pas par l'intelligence. Ceci, sans oublier le fait que le son est celui qui offre une grande jouissance en le ressentant quand il adopte une forme plus complexe, musicale, que nous n'avons pas voulu aborder dans ce travail. Dans sa tâche essentiellement créative, où se produit le miracle d'une « transsubstantiation », c'est-à-dire, d'un passage d'une syntaxe du sensible à une autre de l'intelligible, l'écrivain-traducteur doit laisser au son une place principale, son talent résidant en grande partie dans cette capacité d'entendre « l'air qui vous poursuivait de son rythme insaisissable et délicieux » (CSB, 307).

Bibliographie

- ATHIAS, B. (2020), *La Voix dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Classiques Garnier.
- AUBERT, N. (2017), *Proust : la traduction du sensible*, New York, Routledge, édition digitale.
- BENJAMIN, W. (2010), *Sur Proust*, Paris, NOUS.
- BENJAMIN, W. ([1923] 2000), « La tâche du traducteur », in *Œuvres*, I, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard.
- BASTIANELLI, J. (2017), *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne » vol. 20.
- BISSON, L. A. (1945), « Proust, Bergson and George Eliot », *The Modern Language Review*, vol. 40, n° 2, 104-114.
- BIZUB, E. (1991), *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, À la Baconnière.
- BOUCHARENC, M. (1987), « L'artiste et le silence : Stendhal, Proust », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 15, n° 3, 239-251.
- COGEZ, G. (1990), *Marcel Proust. À la recherche du temps perdu*, Paris, PUF.
- DAVIS, L. ([2003] 2021), « Hammers and Hoofbeats: Rhythms and Syntactical Patterns in *Swann's Way* (Proust Talk II) », in *Essays two: on Proust*, translation, foreign languages, and the city of Arles, New York, Farrar, Straus and Giroux, 241-263.

- DERRIDA, J. (1997), « Des tours de Babel », in *Psyché Invention de l'autre*, éditions Galilée.
- EZ-ZOUAINE, Y. (2021), « Proust traductologue : la traduction et ses métaphores dans les commentaires proustiens », in F. Géal, T. Fili-Tullon (éds.), *Les Métaphores de la traduction*, Arras, Artois Presses Université.
- GAMBLE, C. (2021), *Voix entrelacées de Proust et de Ruskin*, Paris Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », n° 39.
- GRINDEA, M. (1957), « In search of our Proust », in *Marcel Proust, A world Symposium*, ADAM International Review, n° 260, Londres.
- HENROT SOSTERO, G., LAUTEL-RIBSTEIN, F. (éds.), (2015) *Traduire À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Revue d'études proustiennes ».
- HENROT SOSTERO, G. (2014), « Réminiscence », in *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Champion.
- JAKOBSON, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- KARNEY, R. (2013), «Eucharistic Imaginings in Proust and Woolf», in G. C. Stallings (ed.), *Material Spirit: Religion and Literature Intranscendent*, New York, Perspectives in Continental Philosophy.
- KRISTEVA, J. (1994), *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, P. (1980), « Les carafes dans la Vivonne », in *Recherche de Proust*, Paris, Seuil.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- PENESCO, A. (2020), *Oralité du texte et écriture des voix dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Garnier.
- PROUST, M. (1971), *Sésame et les Lys*, traduction notes et préface de l'édition de La Pléiade établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard [abrégé en SL].
- PROUST, M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PROUST, M. (1982), *Matinée chez la princesse de Guermantes*, édition d'Henri Bonnet et Bernard Brun, Paris, Gallimard [abrégé en Mat].
- PROUST, M. (1970-1993), *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon.

- PROUST, M. (2021), *Les soixante-quinze feuillets*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard [abrégé en 75 f].
- TADIÉ, J-Y et M. (1999), *Le Sens de la mémoire*, Paris, Gallimard.
- WEIDNER, D. (2015), *Traduction et Survie. Walter Benjamin lit Marcel Proust*, Paris, Éditions de l'éclat.

