

La traduction en français de
La familia de Pascual Duarte :
remarques sur un changement de destinataire¹

Chrystelle FORTINEAU
(Université de Nantes)

La publication en 1942 de *La familia de Pascual Duarte* a marqué une étape importante dans la littérature espagnole d'après-guerre. L'intérêt que l'œuvre a suscité tant chez les lecteurs que chez les critiques est en partie dû au fait que, selon les propres mots de Camilo José Cela, « llamaba a las cosas por sus nombres »². Appeler les choses par leur nom. Si tel est bien le projet de ce roman, est-t-il alors situation plus idéale pour un traducteur ? Il n'aura qu'à retrouver dans sa propre langue la dénomination juste des « choses » auxquelles renvoie le texte original. Pourtant, en comparant *La familia de Pascual Duarte*³ et sa traduction en français⁴, le lecteur naïf ne peut que s'interroger sur l'existence même d'une dénomination juste. D'où vient - si chaque chose a un nom - que l'impression produite par les deux textes soit si différente ? Un examen un peu plus attentif révèle que les écarts entre texte de départ (T.D) et texte d'arrivée (T.A) sont nombreux et de grande ampleur. Le traducteur aurait-il contesté les choix de l'auteur en matière de dénomination juste ?

Le constat est d'autant plus troublant que dans ce roman - comme dans toute œuvre littéraire, mais peut-être de façon plus évidente ici - la langue, le style, les mots, sont d'une extrême importance et que les indices en sont nombreux.

Tous les fragments qui composent le roman sont écrits à la première personne. On trouve ainsi successivement :

- une note du transcripteur, qui a trouvé le manuscrit de Pascual Duarte et s'est chargé de le faire publier ;
- une lettre de Pascual à don Joaquín Barrera López, à qui il adresse sa confession ;
- un extrait du testament de ce même don Joaquín ;
- la « confession » de Pascual, texte central qui occupe 19 chapitres, rédigé depuis sa cellule et dans lequel il raconte son enfance et les différents meurtres qui l'ont conduit en prison ;
- une autre note du transcripteur ;
- une lettre de l'aumônier de la prison ;

¹ Cette communication a bénéficié des remarques et des conseils de Marie-Christine Eminent et Marta Herrera. Qu'elles en soient remerciées.

² Cité par Jordi Solé Tura, *La familia de Pascual Duarte, 50 años. Recuento de ediciones*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas / Centro de las Letras Españolas, 1992.

³ Toutes les citations sont extraites de l'édition suivante : Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1988.

⁴ *La famille de Pascal Duarte*, traduction de Jean Viet, Paris, Seuil, 1948. Cette traduction, publiée pour la première fois en 1948, est la seule existante.

- une lettre d'un brigadier de la garde civile, gardien de la prison où a été enfermé Pascual.

Il y a donc autant d'écritures que de scripteurs et les différences sont en général assez sensibles. Pour ne citer qu'un exemple, l'extrait du testament de don Joaquín attire l'attention du lecteur non seulement par son contenu, mais aussi par son style bien particulier, qu'on ne peut confondre avec aucun autre : celui des actes notariés et des textes juridiques (la présence d'un subjonctif futur - « al que lo encontrare » -, le seul de tout le roman, suffit d'ailleurs à le ranger dans une catégorie « à part »). On retiendra surtout le fait que dans le texte central - la confession de Pascual - le héros est le narrateur, ce qui implique que le héros se définit aux yeux du lecteur autant par ce qu'il dit que par la façon dont il le dit ; les mots que lui prêtent l'auteur sont aussi importants que les événements auxquels il le fait participer.

D'autre part, de nombreuses remarques, dans la note du transcritteur comme dans la confession de Pascual, déclarent explicitement que la « langue » est une préoccupation constante. Le transcritteur fait d'abord référence à l'orthographe déplorable du manuscrit, orthographe qu'il a dû corriger, puis il signale que le manuscrit était en partie illisible et qu'il a dû réordonner les feuillets, et enfin, il précise : « ...en la obra que hoy presento al curioso lector no me pertenece sino la transcripción ; no he corregido ni añadido ni una tilde, porque he querido respetar el relato hasta en su *estilo* » (p. 13, souligné par nous). Le mot est lâché : il y a dans les mémoires de Pascual Duarte un style qui mérite d'être respecté. Pascual lui-même apparaît comme très préoccupé par les questions de narratologie et les problèmes d'écriture : « Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios (...) » (p. 45). Plus loin, dans le chapitre 13, il confie :

« ...pienso que si escribiendo como escribo, poco a poco y con los cinco sentidos puestos en lo que hago, no del todo claro me ha de salir el cuento, si éste lo fuera a soltar como en chorro, tan desmañado y deslavazado habría de quedar que ni su mismo padre - que soy yo - por hijo lo tendría. (...) Quizás encuentre usted presumido este afán mío de que las cosas secundarias me salgan bien cuando las principales tan mal andan, y quizás piense usted con la sonrisa en la boca que es mucha pretensión por parte mía tratar de no apurarme, porque salga mejor, en esto que cualquier persona instruida haría con tanta naturalidad y como a la pata la llana, pero si tiene en cuenta que el esfuerzo que para mí supone llevar escribiendo casi sin parar desde hace cuatro meses, a nada que haya hecho en mi vida es comparable, es posible que encuentre una disculpa para mi razonar » (pp. 107-108).

Voilà donc, finalement, les deux pôles entre lesquels oscille l'écriture de Pascual : d'une part, de réelles difficultés à écrire - n'oublions pas que c'est un paysan quasi-analphabète - et, d'autre part, un vrai désir de produire un texte qui se tienne. Pour certains critiques, c'est même là le principal sujet du roman : « La novela es en realidad la lucha de Pascual Duarte por la expresión, batalla quizá mucho más interesante que sus crímenes ; lo que más nos atrae es probablemente

la conversión en ficticia palabra autobiográfica de todo ese conjunto de malandanzas ». ⁵

Pour le lecteur, et donc pour le traducteur, le message est clair : le style ⁶ est un des enjeux essentiels du roman. Dans ce qui suit, on s'efforcera donc d'analyser comment est traitée la forme dans la traduction française du roman de Cela. Pour ce faire, nous avons sélectionné un certain nombre de passages importants ou représentatifs de l'œuvre ⁷ et nous nous sommes intéressés aux écarts entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Nous n'avons retenu que les écarts non imposés par la langue d'arrivée, autrement dit les cas où une traduction littérale était possible et où le traducteur a fait un autre choix. Précisons tout de suite que, par traduction littérale, « on entendra "le plus littérale possible" à l'intérieur des contraintes imposées par la différence des systèmes linguistiques » ⁸. Un exemple permettra d'illustrer cette notion d'écart non imposé :

[1] Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arrebol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya. (21)

D'un côté, pour embellir son corps, le fard et les parfums; de l'autre, les tatouages que nul ensuite n'est capable d'effacer...(17)

Le traducteur aurait pu faire le choix d'une traduction plus littérale :

Il y a une grande différence entre embellir son corps avec du fard et du parfum et le faire avec des tatouages que personne ensuite ne peut plus effacer.

Notre étude porte donc sur ce que J. C. Chevalier et M. F. Delport appellent les figures de traduction, dont la caractéristique est d'être, comme les figures de rhétorique, libres : « Il n'y a précisément figure que parce qu'il y a liberté pour la traduction comme pour la rhétorique. » ⁹ Dans le roman qui nous intéresse, les choix du traducteur, qu'ils soient conscients ou inconscients, semblent répondre à trois préoccupations essentielles : dire la réalité, dire plus, dire mieux. Nous essaierons donc de montrer en quoi ces trois orientations, sous-tendues par la représentation d'un Lecteur Modèle ¹⁰ qui n'est pas celui du texte original,

⁵ Luis Iglesias Feijoo, « Introducción a Camilo José Cela », *Insula*, 518/519, febrero-marzo 1990, p. 38.

⁶ « ...le style correspond à l'intrusion du scripteur dans le texte, soit qu'il puise dans les formes établies, soit qu'il donne à entendre des accents nouveaux et parfois même sa propre voix », F. Israel, « Le traitement de la forme en traduction », *Le linguiste et les traductions, Ibérica*, n°5, Université de Paris-sorbonne, 1995, p. 118.

⁷ Ces extraits sont les suivants : « lettre annonçant l'envoi de l'original » ; début et fin du premier chapitre ; début du chapitre 13 et chapitre 19.

⁸ M. F. Delport, « Traduction et littéralité : de la subjectivité dans les traductions de *Madame Bovary* », in Chevalier et Delport, 1995, p. 73-74.

⁹ M. F. Delport, « Le traducteur omniscient », in J.C. Chevalier et M. F. Delport, op. cit., p. 46.

¹⁰ Le Lecteur Modèle est défini par Umberto Eco comme étant « un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Le livre de poche, s.d., p. 77).

contribuent à modifier profondément la littéralité de l'œuvre et, de ce fait, l'image du héros-narrateur tel qu'il se laisse appréhender à travers une écriture.

1. Dire la réalité contre les mots

Personne ne songerait à nier que les mots sont faits pour parler du monde, pour parler des choses. Le lecteur ordinaire oublie donc les mots pour ne plus voir que les choses. C'est aussi ce qui arrive parfois au traducteur, qui est d'abord un lecteur. Le traducteur va du texte de départ à la représentation de l'expérience (R) que propose ce dernier et, ensuite, négligeant quelquefois les mots de TD, il construit son texte d'arrivée.

1.1 Orthonymisation

Parfois, de la représentation R que propose TD, le traducteur ne retient que ce qui est conforme avec l'orthonymie ou substitue à R une autre représentation R', plus orthonymique. Ce concept est développé par B. Pottier : « L'expression "il faut appeler un chat un chat" révèle cette intuition que les entités ont une désignation privilégiée, immédiate, dans une situation, un environnement bien déterminés. (...) Ces désignations immédiates (sans opération intermédiaire intentionnelle) sont des ORTHONYMES. La *céphalée* sera l'orthonyme pour le médecin, le *mal de tête* pour le malade. »¹¹ La figure de traduction appelée orthonymisation (entendue ici au sens large¹²) consiste donc pour le traducteur à substituer à la représentation R de la réalité exprimée par TD une représentation R', réputée, à tort ou à raison, « plus directement adéquate à ladite "réalité" »¹³.

[2] Di la vuelta para marchar. El suelo crujía. Mi madre se revolvió en la cama. (156)

Je fis demi-tour pour m'en aller. Le plancher grinça. Ma mère remua dans le lit. (137)

[3] La sangre corría como desbocada y me golpeó la cara. (156)

Le sang gicla et me frappa au visage. (138)

Belle constance du traducteur : dans les deux exemples, il substitue un passé simple à un imparfait. On sent bien que le « grain de sable » qui a motivé l'écart est la succession de deux temps du passé différents. Il s'agit certes d'une alternance surprenante et l'on s'attendrait plutôt à trouver deux fois le même temps, à savoir le passé simple. C'est sûrement le raisonnement (conscient ou inconscient, peu importe) du traducteur qui, face à la « violence » de la formulation originale préfère une représentation qui heurte moins nos habitudes. Cependant, on ne peut nier que de TD à TA quelque chose est perdu, et quelque chose qu'une traduction littérale aurait permis de conserver. Avec le passé simple, le locuteur déclare depuis le présent l'existence, dans son antériorité, d'un événement

¹¹ B. Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, p. 123.

¹² Pour les différences entre orthonymie proprement dite, orthologie et orthosyntaxie, cf. J. C. Chevalier, « Traduction et orthonymie », in J.C. Chevalier et M.F. Delpont, op. cit..

¹³ J. C. Chevalier, idem, p. 103.

entièrement achevé, appréhendé globalement. À l'imparfait, le double du locuteur - ce que J. C. Chevalier appelle l'observateur¹⁴ - s'installe en un point du passé, à l'intérieur de l'espace temporel occupé par l'événement. D'où une double conséquence : d'une part, l'imparfait arrête l'écoulement du temps, il donne une impression de stagnation puisque l'événement est vu en cours de déroulement¹⁵ et d'autre part, il peut donner une impression de plus grande subjectivité que le passé simple dans la mesure où l'observateur a déserté le présent pour s'installer au cœur de l'événement, l'événement est appréhendé de l'intérieur. Dans le passage cité plus haut, Pascual raconte un moment particulièrement intense et important - l'assassinat de sa mère -, acte qui l'a conduit en prison mais aussi qui a été pour lui comme une délivrance¹⁶; mais il ne se contente pas de le décrire de l'extérieur, depuis son présent de prisonnier, il le revit, et c'est précisément ce que déclarent « *crujía* » et « *corría* ». L'alternance passé simple/imparfait traduit ici le mouvement de va-et-vient du récit entre détachement - la narrateur pose l'existence des faits en utilisant un prétérit - et subjectivité - il revit les événements et le temps semble alors s'arrêter, à l'image du héros qui avoue lui-même être comme paralysé (« *...estaba como paralítico* », 156). Le traducteur a donc gommé ce qui est la marque d'une subjectivité pour ne livrer que la représentation la plus familière de l'expérience, à savoir : les événements qui se succèdent, et dont la durée réelle est brève, sont rapportés au prétérit. Il a oublié que la réalité ne gouverne jamais le langage. Croyant dire la réalité des choses, il a surtout amputé un récit dans lequel le narrateur, malgré ses affirmations, ne raconte pas la « réalité » (si tant est que ce mot ici ait un sens) mais ne livre de celle-ci que les éléments qui peuvent servir sa tentative d'explication, de justification.

[4] ...me he metido a contar aquella parte que no quiso borrar-se de la cabeza y que la mano no se resistió a trazar sobre el papel... (15)

...j'ai voulu dire ce qui restait gravé dans mon esprit et ce que ma main pouvait facilement tracer sur le papier... (11)

Le verbe QUERER suppose une intention, une volonté ; il est donc « normalement » associé à des êtres humains (emploi orthonymique). Dans la phrase [4], son sujet est au contraire un inanimé (« *aquella parte* »). La traduction, qui supprime le verbe QUERER (VOULOIR, en français) est donc une orthonymisation. À l'image, sans doute surprenante, d'une partie qui ne veut pas s'effacer, le traducteur substitue une autre image, (« *rester gravé dans l'esprit* ») dont on ne peut que souligner la banalité. Ce qui est perdu, de TD à TA, est-ce alors une force, un pouvoir évocateur, dont on sait qu'ils sont inversement proportionnels à la fréquence d'usage ? Pas uniquement. Le verbe QUERER n'est pas seulement surprenant dans ce contexte, il est aussi - et l'on s'excuse d'avoir à affirmer une telle banalité -

¹⁴ J. C. Chevalier, « Le verbe une fois de plus », *Actualités de la recherche en linguistique hispanique, Actes du colloque de Limoges, mars 1990*, PULIM, 1992, pp. 329-342.

¹⁵ Il va de soi que la durée réelle des événements n'entre absolument pas en compte, nous sommes ici dans le monde des représentations.

¹⁶ La description de la scène se termine par ses mots : « *Podía respirar...* » (157).

signifiant. Un relevé des occurrences de QUERER dans tout le roman montre qu'il a souvent pour sujet autre chose qu'un être humain. La proportion est d'environ 1/3 de sujets non humains pour 2/3 de sujets humains. Il faut ajouter que dans ce dernier cas - et en particulier lorsque le verbe QUERER est à la première personne - il y a souvent atténuation, mise en doute ou même négation de la volonté humaine : « quisiéramos que no » (31), « querría hablarla a usted » (66), « ¿ te quieres casar ? » (66), « se mata sin querer » (102), « yo no he querido herirte, yo no quise quebrarte el costillar » (129), « hubiera querido poner la tierra por en medio » (149). Parfois l'affirmation d'une volonté est aussitôt remise en cause, ses effets tout au moins, par la suite de la phrase : « el querer avanzar contra corriente no es sino vano intento » (121), « quería decidirme pero no lo acababa de conseguir » (154). En revanche, la volonté suivie d'effets semble la caractéristique essentielle de Dieu : « Dios quiere » (15), « Dios quiso » (25), « Dios (...) no quiso » (38), « Dios quiso castigar » (118), etc. La Providence, la mauvaise étoile de Pascual ne sont pas seules animées d'une volonté, il faut ajouter la conscience de Pascual et son cœur, qui semblent avoir une vie propre, (« la conciencia quiere remorderme menos », 16 ; « el corazón seguía queriéndose echar a volar », 57), l'ombre de son corps, qui semble mener elle-aussi une existence indépendante de celle de son « propriétaire » (« La sombra de mi cuerpo iba siempre delante (...) ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse », 139), le vent (« como si quisiera atravesarle algún aire », 91), sa chienne (« como si quisiese entederme mejor », 28) ou encore les cigales (« las chicharras (...) parecían querer limarle los huesos a la tierra », 34). L'impression qui se dégage de tout cela est évidemment celle d'un héros privé de volonté, victime d'un destin écrit d'avance, d'une fatalité qui se manifeste, entre autres, dans la volonté de Dieu, du diable, de la Providence et même des choses. Ces dernières ont une vie propre, elles semblent échapper au contrôle des hommes. Supprimer l'idée d'un vouloir, comme c'est souvent le cas dans la traduction française lorsqu'il ne s'agit ni de l'homme ni de Dieu, c'est proposer au lecteur une représentation plus orthonymique de la réalité, c'est surtout atténuer le poids du destin, alors que tous les efforts de Pascual Duarte n'ont au contraire pour seul but que de nous convaincre que sa vie est gouvernée par la fatalité¹⁷.

1.2 Changement de sujet

Le changement de sujet est un cas particulier d'orthonymisation très fréquent. Cette figure de traduction consiste à mettre au poste de sujet syntaxique dans TA un « être » autre que celui qui jouait ce rôle dans TD.

[5] Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarian motivos para serlo. (21)

Moi, monsieur, je ne suis pas méchant et pourtant j'aurais mes raisons pour cela. (17)

¹⁷ L'omniprésence du destin se manifeste aussi à travers d'autres formes linguistiques, notamment la périphrase HABER DE (Nadia Aracil, « La périphrase *haber de* dans *La familia de Pascual Duarte* », *Linguistique hispanique*, Nantes 1998, Université de Nantes, 2000, pp. 357-368) et l'adverbe YA (Antoine Resano, « *Aún* et *ya* : du continu au discontinu », idem, pp. 305-316).

[6] En las paredes teníamos varias cosas ; un calendario muy bonito que representaba una joven abanicándose sobre una barca (...), un retrato del Espartero (...) y tres o cuatro fotografías (...) (24)

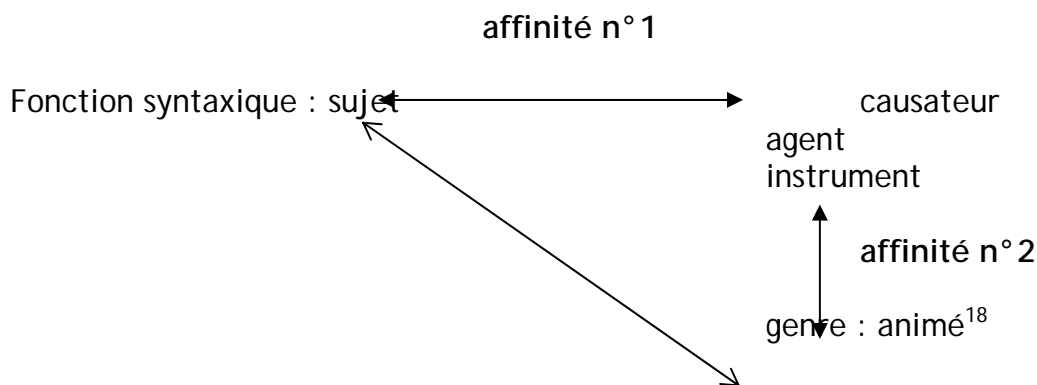
Aux murs, nous avons différentes choses : un calendrier très joli, où l'on voyait une jeune femme s'éventer dans une barque (...), un portrait en couleurs d'Espartero (...) et trois ou quatre photographies (...) (20)

La logique qui commande le changement de sujet dans ces deux exemples semble claire : le traducteur préfère porter au poste de sujet un animé plutôt qu'un inanimé. Que penser alors de la phrase suivante :

[7] Es probable que si la paz me hubiera llegado algunos años antes, a estas alturas fuera, cuando menos, cartujo, porque tal luz vi en ella y tal bienestar, que dudo mucho que entonces no hubiera sido fascinado como ahora lo soy. (104)

Si j'avais connu la paix des années plus tôt, mon enthousiasme m'aurait sans doute poussé à me faire pour le moins chartreux ; j'ai vu tant de lumière en elle et tant de bonheur qu'elle m'aurait sûrement fasciné alors comme aujourd'hui. (91)

Alors que dans TD le sujet (non exprimé) de « fuera » et « hubiera sido fascinado » est « yo », c'est-à-dire un animé, le TA propose « mon enthousiasme » (au prix d'une bien longue périphrase) et « elle » (i.e. « la paix »), soit deux inanimés. Il va de soi qu'on ne saurait attribuer une telle modification à un supposé esprit de contradiction du traducteur. En fait, le mécanisme qui préside aux changements de sujet est un jeu d'affinités. Celles-ci sont au nombre de trois : « celle qui lie toute idée d'*agent*, de *causateur* ou d'*instrument* à la fonction de *sujet* ; celle qui accouple cette même idée d'*agent* à la notion d'*animé* ; adjacente, déduite des deux autres, conséquence des deux précédentes, celle qui abouche le genre *animé* et le poste de *sujet* :



Le traducteur a donc tendance, lorsque ce tableau d'affinités n'est pas respecté dans le texte de départ, à le rétablir dans le texte d'arrivée. Il porte au poste de sujet, fonction sentie comme syntaxiquement dominante, un être qui, dans la réalité du monde, a une activité, exerce une puissance, qu'elle soit une donnée de nature - lorsqu'il s'agit d'un animé (exemples 5 et 6) - ou une donnée occasionnelle - causateur, agent, instrument (exemple 7).

¹⁸ J.C. Chevalier, « D'une figure de traduction : le changement de sujet », in J.C. Chevalier et M.F. Delpont, op. cit., p. 34.

Si dans certains cas, ce changement de sujet peut sembler bien innocent (exemple 6), dans d'autres, il est nettement plus problématique. Ainsi, dans l'exemple 7, le texte d'arrivée nous offre la représentation d'une entité agissante (la paix) alors que le texte de départ mettait l'accent sur le caractère passif du sujet ; certes, du point de vue de la référence, le changement est minime, mais du point de vue du sens, il semble bien que l'on ait beaucoup perdu. C'est tout aussi net dans l'exemple suivant :

[8] Lo digo porque, si bien más tiempo del debido tardé en averiguar que la tranquilidad es como una bendición de los cielos, como la más preciada bendición que a los pobres y a los sobresaltados nos es dado esperar, ahora que ya lo sé, ahora que la tranquilidad con su amor ya me acompaña, disfruto de ella con un frenesí y un regocijo que mucho me temo que, por poco que me reste de respirar - ¡ y bien poco me resta ! -, la agote antes de tiempo. (104)

Je le dis, car j'ai attendu longtemps, beaucoup plus longtemps qu'il ne fallait, pour éprouver que la tranquillité était une bénédiction du ciel, la plus précieuse bénédiction que nous puissions attendre, nous les malheureux et les tourmentés ; je le sais maintenant, je possède la paix, je l'aime, et j'en profite avec une ardeur et un plaisir tels que j'ai bien peur, malgré le peu de temps qui me reste à vivre - et il m'en reste bien peu ! - de la tarir avant l'heure. (91)

Dans le texte d'arrivée, la première personne (« nous », « je ») occupe le poste dominant de sujet, elle apparaît comme agissante alors que dans le texte de départ, elle n'apparaît que comme un objet (COI de « dado » et COD de « acompañar » pour reprendre la terminologie grammaticale traditionnelle). Le changement de sujet substitue l'image d'un acteur à celle d'un être humain qui subit, qui n'est pas maître de son destin mais qui au contraire en est le jouet.

2. Dire plus

Le traducteur, on l'a dit, est avant tout un lecteur et, comme tout lecteur, il dispose d'un certain nombre de connaissances. Il s'agit bien sûr de connaissances linguistiques, mais aussi encyclopédiques, parmi lesquelles il faut inclure des savoirs sur l'auteur, la région, la période, le contexte. Le traducteur est donc dans la position d'un interprète. D'où le fait qu'aucune traduction n'évite, à certains moments d'en dire plus que le texte de départ. Le traducteur est, selon l'expression de M.F. Delport, un « traducteur omniscient ».¹⁹

2.1 L'explicitation

L'explicitation est une figure de traduction libre quant à son existence comme toute figure mais contrainte quant à son contenu. « ...elle consiste pour le traducteur à mettre au jour des informations contenues dans la situation qu'évoque le texte à traduire. Ces éléments, le texte-source les laissait implicites, mais à tout lecteur questionné à leur sujet, la réponse eût semblé évidente. Le traducteur les a déclarés explicitement. »²⁰

¹⁹ M.F. Delport, « le traducteur omniscient - Deux figures de traduction : l'explicitation et l'amplification », in J.C. Chevalier et M.F. Delport, op. cit., pp. 45-58.

²⁰ Idem, p. 47.

[9] ...como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas, a usted quiero dirigirlo (...)

Vous êtes le seul ami de don Jesús Gonzalez de la Riva (que Dieu lui pardonne comme lui m'a sûrement pardonné) dont j'aie retenu l'adresse, et c'est pourquoi je vous envoie mon manuscrit. (11)

[10]...para evitar el que lo tire en un momento de tristeza, de los que Dios quiere darme muchos por estas fechas, y prive de esa manera a **algunos** de aprender lo que yo no he sabido hasta que ha sido ya demasiado tarde. (15)

...pour éviter qu'un accès de tristesse, comme Dieu m'en donne souvent ces temps-ci, ne me pousse à le détruire, ce qui priverait **quelques hommes** d'apprendre ce que j'ai su trop tard. (11)

[11] La casa de don Jesús estaba también en la plaza y, cosa rara para el capital del dueño que no reparaba en gastar, se diferenciaba de las demás, además de en todo lo bueno que llevo dicho, en una cosa en la que todas le ganaban : en la fachada, que aparecía del color natural de la piedra, que tan ordinario hace, y no enjalbegada como hasta la más pobre estaba ; sus motivos **tendría**. (22)

La maison de don Jesús était située, elle aussi, sur la place et, chose curieuse, car le propriétaire ne regardait pas à la dépense, elle tranchait sur les autres par tout le bien que j'en ai dit, mais aussi par un défaut qui lui était propre : sa façade avait gardé la couleur naturelle de la pierre, qui fait si vulgaire, et n'était pas blanchie, quand la plus pauvre elle-même l'était ; **don Jesús avait sans doute ses raisons**. (18)

[12] ...me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar **lo que** ahora daría una mano porque no hubiera ocurrido (...) (152)

Il me semblait impossible, en effet, de changer d'opinion, de revenir en arrière et d'éviter le **malheur** ; je donnerais maintenant une main pour qu'il n'ait pas eu lieu (...) (134)

À travers tous ces exemples se dessine l'image d'un traducteur qui ne supporte ni l'approximation ni le non-dit. Il rétablit un COI (« lui ») là où le verbe « perdonar », transitif comme « pardonner » en exige normalement un (exemple 9); dans l'exemple 11, « **tendría** », sans sujet exprimé, se rapporte sans équivoque à « don Jesús », qui apparaît quelques lignes plus haut, le traducteur, pour épargner sans doute un peu de travail au lecteur, explicite le sujet. Il semble également fuir toutes les expressions de faible compréhension : l'indéfini « **algunos** » devient « **quelques hommes** » (exemple 10) et « **lo que** » est remplacé par « **le malheur** » (exemple 12). Certes ces interprétations sont tout à fait justes, mais ce que TD laissait à la charge du travail interprétatif du lecteur, le traducteur l'insère dans son texte, épargnant au nouveau lecteur des efforts que lui-même n'a cependant eu aucun mal à mener. Le destinataire de la traduction apparaît alors comme un lecteur bien plus paresseux, bien moins imaginatif que celui du texte source.

Le traducteur va parfois plus loin, évitant au lecteur de tomber dans des pièges que l'on pourra pourtant trouver bien grossiers.

[13] La idea de la muerte llega siempre con paso de lobo, con andares de culebra, como todas las peores imaginaciones. (150)

Semblable à toutes les pensées mauvaises, l'idée de tuer s'en vient à pas de loup, elle se traîne comme une couleuvre. (132)

L'idée de mort à laquelle fait référence cette phrase ne s'éclaire vraiment, dans le texte-source, que quelques lignes plus loin lorsque le narrateur, après avoir rappelé la méchanceté de sa mère parle du jour où il a décidé de faire usage de son couteau (« el día que decidí hacer uso del hierro », 150). Certes, rétrospectivement, « la idea de la muerte » ne peut s'interpréter que comme l'idée de la mort donnée mais, pendant quelques lignes au moins, le lecteur reste plongé dans le doute : s'agit-il de l'idée de mort en général, de sa propre mort ou de la mort des autres, de la mort reçue ou de la mort donnée ? Le traducteur, en explicitant cette idée à partir de connaissances contextuelles qui n'apparaissent qu'après prive ainsi le lecteur du texte d'arrivée d'une intéressante ambiguïté. On ajoutera que l'ambiguïté, l'ellipse, le non-dit sont au cœur même du récit. Un seul exemple, largement commenté par tous les critiques, le meurtre qui a valu la peine de mort à Pascual Duarte, celui de don Jesús González de la Riva, est le seul qui ne figure pas dans sa confession.

2.2 L'amplification

L'amplification, à la différence de l'explicitation, est une figure libre quant à son contenu. Le traducteur « ajoute, (...) développe au gré de ce que son imagination lui présente ; il n'est soumis (...) qu'à une seule restriction : la précision, l'explicitation apportées doivent être compatibles avec la situation évoquée par la phrase à traduire ».²¹

L'exemple 7, commenté plus haut dans le paragraphe consacré au changement de sujet, pourrait également figurer ici au titre de l'amplification.

[7] Es probable que si la paz me hubiera llegado algunos años antes, a estas alturas fuera, cuando menos, cartujo, porque tal luz vi en ella y tal bienestar, que dudo mucho que entonces no hubiera sido fascinado como ahora lo soy. (104)

Si j'avais connu la paix des années plus tôt, **mon enthousiasme** m'aurait sans doute poussé à me faire pour le moins chartreux ; j'ai vu tant de lumière en elle et tant de bonheur qu'elle m'aurait sûrement fasciné alors comme aujourd'hui. (91)

En effet, il n'y a, dans le texte de départ, aucune référence à l'enthousiasme que prête le traducteur à Pascual. Certes, cette idée est compatible avec le reste de la phrase - on peut même supposer qu'elle est suggérée par l'adjectif d'intensité « tal » - mais on ne peut s'empêcher de penser que le traducteur fait preuve là de trop de générosité²².

²¹ Idem, p. 48.

²² Le choix du mot « enthousiasme » qui, étymologiquement, renvoie à l'inspiration divine, semble indiquer qu'ici c'est Dieu qui inspire Pascual et lui envoie la paix. Est-ce la seule interprétation possible ?

D'autres exemples posent des problèmes similaires :

[14] A la memoria del insigne patricio de don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía. (19)

À la mémoire de l'insigne seigneur don Jesús Gonzalez de la Riva, comte de Torremejía, qui, sur le point d'être frappé à mort par l'auteur de cet écrit, l'appelait Pascalillo et lui souriait. (16)

Ici, outre le changement de temps (« llamó » traduit par « l'appelait »), qui aurait pu faire l'objet d'un commentaire au paragraphe 1.1, on note la présence dans le texte d'arrivée du pronom personnel « lui », qui ne figurait pas dans le texte de départ. Là encore, rien n'empêche d'imaginer que le sourire de don Jesús était explicitement adressé à Pascual, mais le texte-source se garde bien de donner une telle précision, laissant ainsi planer une certaine ambiguïté. En effet, on pourrait tout aussi bien considérer que le sourire de celui qui va mourir n'est destiné à personne en particulier mais est provoqué par la perspective de remettre son âme à Dieu. D'autres interprétations seraient sans doute possibles ; c'est de toute façon au lecteur qu'il appartient de trancher, s'il le souhaite. Le texte d'arrivée le prive de cette liberté.

[15] No, no era posible cejar, había que continuar adelante, siempre adelante hasta el fin. (153)

Non, je ne pouvais reculer ; il me fallait aller de l'avant, toujours de l'avant, jusqu'au bout. (135)

Dans ce dernier exemple, alors que le texte de départ dit une obligation impersonnelle, le traducteur choisit de la rendre par une obligation personnelle. L'amplification, paradoxalement, réduit ce qui apparaissait dans TD comme une nécessité dépassant l'individu à une simple exigence personnelle. Dans TA le héros n'est plus soumis à des forces qui s'imposent à lui, qui semblent venir d'ailleurs, mais il est au contraire la source même de cette obligation. Or Pascual n'essaie-t-il pas, tout au long de sa confession, de nous convaincre que finalement il n'y est pour rien ?

3. Dire mieux

La volonté de dire mieux, qui se confond parfois avec celle de dire plus simplement, semble être un des traits saillants de la traduction française de *La familia de Pascual Duarte*. Il y a chez le traducteur un désir d'éviter tout ce qui pourrait ressembler à un galimatias, un désir de respecter autant que faire se peut les canons du « beau style », ou tout au moins de proposer une langue à la fois correcte et fluide.

3.1 Intégration sémique

Cette volonté de « dire mieux » se manifeste notamment à travers la figure de traduction appelée « intégration sémique ». Elle consiste à synthétiser en un seul vocable, dans TA, un contenu informatif qui, dans TD, est distribué analytiquement sur plusieurs mots. Il faut immédiatement ajouter qu'il y a toujours une modification plus ou moins importante du contenu informatif.

L'intégration sémique²³ passe parfois par la suppression de mots sans doute considérés comme inutiles.

[16] Reciba, señor don Joaquín, con este paquete de papel escrito, mi disculpa por haberme dirigido a usted, y acoja este ruego de perdón que le envía, como si fuera el mismo don Jesús, su humilde servidor. (17)

Recevez, cher don Joaquin, avec ces papiers manuscrits, mes excuses pour m'être adressé à vous, et accueillez cette demande de pardon que vous envoie, comme à don Jésus lui-même, votre humble serviteur. (13)

Le traducteur remplace la proposition de manière introduite par « como si » par un simple groupe nominal, complément circonstanciel. Comme on l'a déjà signalé précédemment pour d'autres figures de traduction, du point de vue de la référence, la perte est mince ; d'autre part, on ne peut nier que la phrase y gagne en fluidité. Mais c'est justement ce dernier aspect qui peut paraître discutable. L'expression de Pascual est tout sauf fluide, les « como si » y abondent et même parfois la tournure « parecer como si » (« parecía como si quisiera pelea », p. 42). On est frappé, en lisant sa confession, par le manque de simplicité de la langue, qui nous semble définir le personnage tout autant que ses réactions face aux êtres et aux événements. Or la traduction française gomme ou atténue très souvent cet aspect en choisissant presque systématiquement une formulation plus « ramassée », moins hésitante.

[17] Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envío, la idea de que por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato, o dónde habría de cortar si el tiempo que he gastado hubiera ido mal medido y esa seguridad de que mis actos habían de ser, a la fuerza, trazados sobre surcos ya previstos, era algo que me sacaba de quicio. (16)

Il m'était pénible de penser, en commençant ce récit que quelqu'un savait déjà si je le finirais et connaissait l'endroit où j'aurais dû le couper, si le temps m'avait manqué ; cette certitude d'avoir mes actes tracés par force sur des lignes tirées d'avance me rendait fou. (12)

Ce passage est tout à fait représentatif des « tics » du traducteur : le complément circonstanciel de temps « por aquellas fechas » n'est pas traduit, peut-être parce que le traducteur a considéré qu'il n'était pas indispensable et que « ya » (« déjà ») suffisait - mais n'est-ce pas justement l'insistance qu'apporte la présence de ces deux compléments de temps qui est intéressante dans la mesure où, une fois de plus, elle met l'accent sur l'inéluctabilité d'un destin ? - ; la périphrase « al

²³ On notera que la figure inverse, la désintégration sémique, est en général beaucoup plus fréquente que l'intégration sémique. *La familia de Pascual Duarte* est donc, de ce point de vue, une traduction tout à fait à part, ce qui ne rend cette figure que plus intéressante encore.

empezar a redactar » est traduite par un verbe simple « en commençant », alors que le français « en commençant à rédiger » aurait été possible ; la relative « lo que le envío » devient « ce récit » - ici il n'y a pas seulement intégration sémique, il y a aussi explicitation - ; la périphrase « había de llegar al fin » est synthétisée en « finirais », on perd ici encore l'image d'un destin, suggéré précisément par HABER DE²⁴ ; enfin, la dernière proposition « era algo que me sacaba de quicio » (littéralement « était quelque chose qui me mettait hors de moi ») est traduite de façon très (trop) économique par « me rendait fou ». Tous ces écarts, toutes ces intégrations sémiques (ou ces suppressions) ont finalement pour résultat de produire une phrase plus élégante, mais, de ce fait même, en désaccord avec ce qui caractérise le texte original, à savoir la maladresse et l'insistance sur le poids du destin.

Un autre cas d'intégration sémique mérite d'être signalé : il s'agit de la traduction d'une forme négative par une expression affirmative. Ce procédé est récurrent dans la traduction qui nous occupe.

[18] ...suspendo definitivamente el seguir escribiendo para dejar a su imaginación la reconstrucción de lo que me quede todavía de vida, reconstrucción que **no ha de serle difícil**, porque, a más de ser poco seguramente, entre estas cuatro paredes **no creo** que grandes nuevas cosas me hayan de suceder. (16)

...je m'arrête d'écrire définitivement, vous laissant libre d'imaginer ce qui me reste encore à vivre ; chose facile, car je doute fort qu'entre ces quatre murs il puisse m'arriver grand-chose de nouveau. (12)

[19] Empezamos a sentir el odio que nos mata ; **ya no aguantamos** el mirar ; nos duele la conciencia, pero, ¡ no importa !, ¡ más vale que duela ! (151)

Nous sentons maintenant la haine qui nous tue, **nous fuyons** les regards ; notre conscience nous fait mal, qu'importe ! Mieux vaut qu'elle nous fasse mal ! (133)

Dans ce dernier exemple, la traduction de la forme négative par une forme affirmative a pour corollaire la disparition de « ya », qui fait partie de ces mots si fréquents dans la confession de Pascual Duarte, et la substitution à une vision quelque peu passive, au constat d'une impuissance (« ne plus supporter ») d'une représentation plus active, plus dynamique (« nous fuyons »).

3.2 Suppression des répétitions

Tout apprenti rédacteur sait bien que les répétitions doivent être à tout prix évitées ; le traducteur manifestement ne l'ignore pas.

[20] Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. (21)

²⁴ Cf. Nadia Aracil, op. cit.

Il y a des hommes qui doivent prendre le chemin des fleurs, pendant que d'autres sont poussés à travers chardons et nopals. (17)

[21] Ocasiones que no se consiguen, pero que de conseguirse nos transformarían en ángeles (...) (150)

Des occasions dont nous ne profitons pas, sinon nous serions des anges (...) (132)

[22] Los pensamientos que nos enloquecen con la peor de las locuras, la de la tristeza, siempre llegan poco a poco y sin sentir, como sin sentir invade la niebla los campos, o la tisis los pechos. (151)

Les pensées qui nous rendent fous de la pire des folies, celle de la tristesse, nous blessent peu à peu, insensiblement, comme le brouillard envahit les champs ou la phtisie les poitrines... (132)

Que signifient ces répétitions ? Plusieurs explications peuvent être avancées : elles sont la marque d'un scripteur maladroit, elles s'inscrivent dans une stratégie d'explication, de justification, qui suppose que toutes les étapes du raisonnement soient clairement signalées (extrait 21, par exemple) ou encore, elles donnent au texte un rythme marqué, reflet des préoccupations stylistiques du narrateur que nous avons évoquées dans l'introduction. Mais, de toute façon, quelle que soit la lecture que l'on en fasse, ces répétitions sont signifiantes et les éliminer c'est amputer le texte, c'est lui ôter du sens.

3.3 De l'hypotaxe à la parataxe

La volonté de dire mieux se manifeste aussi à travers un glissement constant de l'hypotaxe à la parataxe. La traduction française semble s'ingénier à supprimer les liens logiques explicites que propose le texte original.

Il peut s'agir, par exemple, du remplacement d'une comparaison par une métaphore.

[23] ...allá, a lo lejos, como una tortuga baja y gorda, como una culebra enroscada que temiese despegarse del suelo, Almendralejo comenzaba a encender sus luces eléctricas. (26-27)

...là-bas, au loin, tortue grosse et basse, couleuvre enroulée qui aurait craint de s'arracher au sol, Almendralejo allumait ses lumières électriques... (22)

La métaphore, ici métaphore *in praesentia*, est traditionnellement considérée comme plus complexe que la comparaison, du fait de l'absence de lien comparatif explicite, et donc stylistiquement valorisée. Mais est-il légitime d'accorder à Pascual Duarte une telle compétence ? Le choix dans TD d'une comparaison et non d'une métaphore n'est-il pas la marque d'un esprit résolument tourné vers le concret - même quand il s'essaye à des réflexions « philosophiques » -, pour qui la non déclaration des liens entre les deux termes comparés ne peut être envisagée ? L'adverbe « como » est même une des formes les plus récurrentes du texte.

La plupart du temps, ce glissement de l'hypotaxe à la parataxe se traduit par une modification de la structure de la phrase. On observe de nombreux cas où une relation de subordination est remplacé par un simple lien de coordination.

[24] Tal vez sea mejor que hagan conmigo lo que está dispuesto, porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas. (17)

Peut-être vaut-il mieux que l'on en use avec moi comme il est prévu, car je retomberais sans doute dans mes errements. (12)

[25] Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. (21)

Moi, monsieur, je ne suis pas méchant et pourtant j'aurais mes raisons pour cela. (17)

On rappellera simplement que la conjonction de subordination établit une hiérarchie entre les éléments qu'elle relie alors que la conjonction de coordination les place sur le même plan.

Il peut également y avoir glissement de la subordination ou la coordination vers la juxtaposition.

[26] No quiero pedir el indulto, porque es demasiado lo malo que la vida me enseñó y mucha mi flaqueza para resistir el instinto. (17)

Je ne veux pas demander grâce, la vie m'a appris trop de mal et ma faiblesse est grande en face de l'instinct. (12-13)

[27] La bilis que tragué me envenenó el corazón y tan malos pensamientos llegaba por entonces a discurrir, que llegué a estar asustado de mi mismo coraje. (152)

Toute la bile que j'avalai m'empoisonna le cœur ; il me venait de si mauvaises pensées que j'avais peur de moi. (134)

Le traducteur semble en particulier refuser toute accumulation de « y ».

[28] ... para mí que tenía ordenado al ama vigilase los geranios, y los heliotropos, y las palmas, y la yerbabuena, con el mismo cariño que si fuesen hijos (...). (22)

... je parierais qu'il avait ordonné à sa gouvernante de veiller sur les géraniums, les héliotropes, les palmes et la menthe avec autant d'amour que sur des enfants (...). (18)

[29] Pero un día el mal crece, como los árboles, y engorda, y ya no saludamos a la gente; y vuelven a sentirnos como raros y como enamorados. (151)

Mais un jour, le mal grandit, comme les arbres, il grossit, et déjà nous ne saluons plus les gens ; on recommence à nous trouver étranges, comme les amoureux. (133)

Le traducteur applique à la lettre la recommandation de tout bon ouvrage normatif, qui veut qu'on ne fasse figurer la conjonction « et » que devant le dernier terme. Il perd ainsi non seulement l'énergie, « le relief de l'expression »²⁵ de la phrase de départ mais aussi son rythme. Or ce dernier n'est jamais une chose secondaire. « Un rythme ne se surimpose pas au sens, il n'orne pas, ne découpe pas : il fait dans un texte l'homogénéité même du langage et de la pensée ».²⁶

Enfin, la traduction française peut aller jusqu'à découper en plusieurs phrases une phrase unique du texte de départ.

[30] Cuando huimos como las corzas, cuando el oído sobresalta nuestros sueños, estamos ya minados por el mal ; ya no hay solución, ya no hay arreglo posible. (151)

Fuyons-nous comme des chèvres ? Le bruit trouble-t-il nos songes ? Nous sommes déjà minés par le mal. Pas de solution, plus d'arrangement possible. (133)

[31] Usted me dispensará de que le envíe este largo relato en compañía de esta carta, también larga para lo que es, pero como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas, a usted quiero dirigirlo por librarme de su compañía, que me quema sólo de pensar que

²⁵ Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Paris - Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993, p. 1546.

²⁶ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1986, p. 423.

haya podido escribirlo, y para evitar el que lo tire en un momento de tristeza, de los que Dios quiere darme muchos por estas fechas, y prive de esa manera a algunos de aprender lo que yo no he sabido hasta que ha sido ya demasiado tarde. (15)

C'est une bien longue histoire que je m'excuse de joindre à cette lettre, plus longue aussi qu'il ne faudrait. Vous êtes le seul ami de don Jésus Gonzales de la Riva (que Dieu lui pardonne comme lui m'a sûrement pardonné) dont j'aie retenu l'adresse, et c'est pourquoi je vous envoie mon manuscrit. Acceptez-le pour me délivrer de sa présence, car la seule pensée d'avoir pu l'écrire me brûle, et, pour éviter qu'un accès de tristesse, comme Dieu m'en donne souvent ces temps-ci, ne me pousse à le détruire, ce qui priverait quelques hommes d'apprendre ce que j'ai su trop tard. (11)

Nul ne niera que le texte d'arrivée est plus élégant, plus harmonieux que l'original²⁷. Combien de fois avons-nous entendu un texte être condamné pour ses trop nombreuses circonlocutions ? Qui ne s'est vu un jour opposer la fameuse phrase de Boileau, hantise de bien des écoliers : « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » ? Le traducteur semble prisonnier ici d'une certaine esthétique - que l'on pourrait qualifier de « classique » - qui valorise la fluidité du style et dispose de nombreux termes (amphigouri, galimatias, charabia) pour condamner tout ce qui s'écarte de cette norme. Il ne s'agit pas ici de stigmatiser particulièrement le traducteur du roman de Cela. Il s'agit d'une conception de la traduction fort répandue. Même un critique comme Antoine Berman, dont les analyses sont par ailleurs brillantes, n'échappe pas à cet *a priori* : il pose comme exigence que le texte traduit doit « tenir », « c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des "normes" de qualité scripturaire standard de [la langue réceptrice] ». ²⁸ Cette exigence nous semble tout à fait contestable : est-il licite « d'améliorer » un texte à traduire ? Cela reviendrait à considérer que la forme du texte est non-signifiante. Dans le cas qui nous occupe, il se trouve que la syntaxe si particulière²⁹ de Pascual Duarte est en parfaite adéquation avec le statut et la démarche du personnage. Non seulement, elle révèle un scripteur peu familiarisé avec l'écriture - nous savons qu'il a quitté l'école à douze ans - et qui commet de nombreuses fautes (« la dolor », « la carácter », « la respeto », « cualquiera la cosa », « quería hablarla a usted », « la di un real », etc.), mais surtout, cette syntaxe compliquée, cet enchaînement de propositions, cet étirement de la phrase jusqu'aux limites du compréhensible, traduisent les efforts démesurés de Pascual pour plonger au plus profond de lui-même ; ils sont le reflet d'un « ensimismamiento » progressif auquel le narrateur ne s'était jusqu'alors jamais livré. La syntaxe chaotique est aussi la matérialisation des efforts du narrateur pour dominer, maîtriser le langage, objectif qu'il n'atteint pas, comme il ne parvient pas non plus à maîtriser son destin.

²⁷ Les hispanophones interrogés sur ce passage, et sur d'autres, l'ont trouvé « lourd », « mal construit ».

²⁸ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions* : John Donne, Paris, Gallimard, 1995, p. 65.

²⁹ « La frase alargada, ramificada, constituye el estilo predominante de la narración de Pascual (...) », Jorge A. Marban, *Camus y Cela : el drama del antihéroe trágico*, Barcelona, ed. Picazo, 1973, p. 59.

Conclusion

Les trois grands axes que nous avons dégagés (dire la réalité, dire plus, dire mieux) et qui sous-tendent la traduction française de *La familia de Pascual Duarte* ont pour conséquence une modification du héros-narrateur mais aussi du destinataire. Certes, le Lecteur Modèle du texte d'arrivée ne peut pas être celui du texte de départ, puisqu'on a affaire à deux systèmes linguistiques différents. Mais au delà de cette différence imposée, le traducteur, par les choix qu'il a faits, par ses écarts, a produit un texte qui ne demande plus les mêmes conditions pour être pleinement actualisé. Le Lecteur Modèle de la traduction est un lecteur plus paresseux (ce qu'impliquent les explicitations), plus prisonnier de la réalité (ce que supposent toutes les figures qui ressortissent à l'orthonymisation) et surtout beaucoup plus conservateur. Le destinataire que postule le texte traduit est un puriste, réfractaire à tout écart, à toute déviance, à toute utilisation du langage qui ne satisfait pas les canons esthétiques dominants. Que le traducteur ait des raisons pour postuler un tel lecteur, cela va de soi. Personne ne pourra nier le poids de toute une tradition - ce que A. Berman appelle « l'horizon du traducteur » - qui attend de ce dernier qu'il livre un texte « bien écrit ». On imagine aisément sa situation délicate et la timidité qui en découle « devant des audaces que le lecteur pourrait admirer chez l'écrivain et censurer sous une plume moins reconnue »³⁰. Il n'en reste pas moins que le traducteur n'a jamais à traduire une langue donnée mais un discours particulier, unique, produit à partir de cette langue. *La familia de Pascual Duarte* n'est pas seulement de l'espagnol, c'est avant tout du Cela. L'analyse des exemples que nous avons cités - et dont on aurait pu sans trop de peine allonger encore la liste - a montré que les « tics » de traduction (les figures, que l'on retrouve dans beaucoup de traductions, quelles que soient la langue de départ et la langue d'arrivée) et les options esthétiques du traducteur pouvaient finalement gommer en grande partie ce qui fait la spécificité de l'œuvre, ce qui est la marque d'un auteur et la manifestation d'un projet littéraire, au point de remettre en cause le sens du roman. Raison suffisante, nous semble-t-il, pour que voie enfin le jour une nouvelle traduction en français de *La familia de Pascual Duarte*...

³⁰ M.F. Delpont, « Les horloges du traducteur », in J.C Chevalier et M.F Delpont, op. cit., p. 26.