

وحدة: ترجمة أدبية

L'approche de Mounin

Les conceptions linguistiques qui aboutissent à l'intraduisibilité d'une langue à l'autre parce que chaque langue, comme le soutiennent de nombreux linguistes à l'instar de Whorf, découpe la réalité de façon différente et unique. Tout en adhérant à la thèse selon laquelle la langue représente une vision particulière du monde, Mounin (1963) a réussi à démontrer que la traduction n'est pas qu'un transfert linguistique.

Il ne s'agit pas pour Mounin de nier la réalité linguistique de la traduction, mais de prouver que celle-ci comporte des aspects «non-linguistiques» et «extra-linguistiques» (1963 : 16). Ceux qui ont conclu très vite à l'intraduisibilité entre langues sont partis du fait que le sens sur lequel porte la traduction dépend de l'énoncé linguistique. À partir de la critique saussurienne du sens, Mounin (1963 : 40) montre que «la saisie des significations... est, ou peut être difficile, approximative, hasardeuse». Mais la difficulté à saisir le sens n'implique pas pour Mounin l'impossibilité d'une théorie ou d'une pratique de la traduction car, relève-t-il, malgré les différentes visions du monde qu'exprime la diversité linguistique, il existe des universaux linguistiques, anthropologiques et culturels qui sous-tendent les significations dans les langues: «Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues – ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues» (Mounin 1963 : 196).

En ce qui concerne les systèmes linguistiques, il existe, selon Mounin, des traits universels qui rendent la traduction possible pour peu que le traducteur envisage une autre possibilité d'accéder aux significations des autres visions du monde, à savoir la voie ethnographique. Mounin entend par ethnographie «la description complète de la culture totale d'une communauté» et la culture elle-même est considérée comme «l'ensemble des activités et des institutions par où cette communauté se manifeste» (1963 : 233). La connaissance de la culture de la langue source permet d'identifier les situations communes à la culture de la langue cible et partant de rendre la traduction possible. Pour Mounin, ce qui compte dans la communication, ce sont la situation et les différences linguistiques notamment, qui, syntaxiquement, relèvent de l'arbitraire du signe :

« La traduction est un cas de communication dans lequel, comme dans tout apprentissage de la communication, celle-ci se fait d'abord par le biais d'une identification de certains traits d'une situation, comme étant communs pour deux locuteurs. Les hétérogénéités des syntaxes sont «court-circuitées «par l'identité de la situation » (Mounin 1963 : 266).

وحدة: ترجمة أدبية

Le Nouveau Roman fait aujourd'hui partie intégrante de l'histoire littéraire française. Reconnue très tôt en-dehors de nos frontières, son influence sur la production contemporaine et son importance quant à l'évolution des techniques narratives et à la manière d'envisager le rôle de l'écrivain ne sont plus contestables. À ce titre, il figure désormais parmi les périodes de la littérature que tout élève ou étudiant se doit de connaître.

Pour autant, cela ne signifie pas que sa définition aille de soi. Loin de là ! La raison principale en est que le Nouveau Roman n'est ni un groupe littéraire (comme le surréalisme), ni une École (comme l'existentialisme), dont les effectifs nettement circonscrits seraient constitués de membres une bonne fois pour toutes identifiés. Il ne dispose en outre ni d'un manifeste collectif (ou même collectivement reconnu), ni d'une revue pour propager ses idées, ni même d'un chef de file intronisé en bonne et due forme par ses pairs. De ce point de vue, si Alain Robbe-Grillet a longtemps fait figure de théoricien qui aurait synthétisé la *substantifique moelle* de sa propre entreprise et de celles de ses camarades, il n'est en rien le « pape du Nouveau Roman » que la critique a bien voulu en faire : son rôle a plus été celui d'un fédérateur qu'autre chose, permettant de catalyser les réactions passionnées suscitées pendant toute la seconde moitié du XX^e siècle par une nouvelle génération d'écrivains, qui remettaient en cause la nature même du roman, les relations entre la création et le monde, la conception de l'homme et ses habitudes lectorales.

Michel Butor paraît donc fondé à parler du Nouveau Roman en terme de *mouvement*, qui présente cependant l'inconvénient majeur de supposer une coordination des projets et une unité de fonctionnement d'un organisme homogène. C'est pourquoi le mot *mouvance* nous semble plus approprié, soit un ensemble aux franges labiles, dont les éléments convergents partagent plus ou moins durablement un certain nombre de partis pris conceptuels et techniques : la cohésion, instable, du Nouveau Roman, se fonde dans la pratique poétique d'œuvres irréductiblement individuelles.

شعبة اللغة العربية وآدابها
 ماستر: الأدب المغربي وجدلية الإبداع والنقد
 الفصل الثاني

جامعة مولاي إسماعيل
 كلية الآداب - مكناس.

وحدة: ترجمة أدبية

La difficulté rencontrée est alors celle du *corpus* à retenir. Comme ce choix, bien que reposant sur des critères textuels objectifs, reste tributaire d'une subjectivité, il nous a paru plus honnête de respecter ouvertement deux *doxas*. D'une part, la célèbre photo censée réunir les Nouveaux Romanciers devant le siège des éditions de Minuit (voir *infra*, p. 22), y compris Claude Mauriac, tacitement oublié dans le discours critique, comme si le fait de ne pas en parler dans ce cadre allait de soi, alors qu'au moins ses deux romans publiés à l'époque du cliché ressortissaient à des options et perspectives voisines de celles des autres écrivains qui s'y trouvent. D'autre part, nous avons incorporé à ce premier ensemble trois romanciers que la tradition a, justement, retenus : Butor, Marguerite Duras et Jean Ricardou.

Il faut par ailleurs relativiser l'expression même de *Nouveau Roman* : outre le fait qu'« il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde » (Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, 1963), il va de soi que toute époque, depuis l'origine du genre, a suscité — et continuera de le faire — ses propres « nouveaux romans ». Parce que « le roman est une forme en continuelle transformation » (Nathalie Sarraute), le Nouveau Roman n'est qu'une manifestation parmi d'autres d'une aventure séculaire en perpétuel dépassement, si bien que, logiquement, si le genre perdure, le nom même de la mouvance se trouvera déphasé par l'apparition d'un nouveau Nouveau Roman qui le rendra obsolète, avant de le devenir lui-même sous l'effet d'un renouvellement *a priori* sans fin.

وحدة: ترجمة أدبية

Dans cette optique, il n'est pas surprenant que, s'insurgeant contre les sous-produits balzaciens de la littérature d'après-guerre, les Nouveaux Romanciers qui nous occupent ici

reconnaissent volontiers que Balzac était un « nouveau romancier » de son siècle et insistent, individuellement ou collectivement, sur le fait que leurs propres efforts poursuivent ceux de quelques illustres prédécesseurs : Diderot, Sterne, Flaubert, Tchekov, Dostoïevski, Proust, Valéry, Conrad, Kafka, Faulkner, Joyce, Rilke, Céline, Virginia Woolf... (La liste n'est pas exhaustive et varie selon tel ou tel auteur.) Abstraction faite de son caractère polémique, un article comme celui de Guy Dumur intitulé « Un nouveau mythe : "Le Nouveau Roman" » (*France Observateur*, 9 mars 1961) l'était donc pertinemment, la mouvance participant de la longue procession des mythes littéraires transitoires à laquelle s'alimente une taxinomie genrologique avide d'oppositions manichéennes entre un « ancien » et un « nouveau » qui ne sont pourtant jamais tout à fait séparables ni radicalement tranchés dans l'évolution des œuvres.

C'est pour cette raison que nous esquisserons un bref historique du genre romanesque, avant d'évoquer le contexte d'apparition du Nouveau Roman : afin d'en bien saisir les caractéristiques, les novations et les éventuelles continuités. Une telle mise en perspective doit notamment permettre de mieux comprendre les spécificités d'une époque littéraire qui est aussi l'une des multiples facettes de l'histoire culturelle et spirituelle de l'humanité, où la mouvance coexiste avec des phénomènes comparables (mais non superposables) dans d'autres sphères de l'art et de la pensée : la Nouvelle Objectivité allemande (Jaspers, Brecht, Jünger, Döblin, Broch, etc.), la Nouvelle Peinture (qui entérine le passage de la figuration à l'abstraction), la Nouvelle Musique (Berg, Schönberg, Webern, Boulez, Leibowitz), la Nouvelle Critique (voir *infra*, chap. II, D), la Nouvelle Histoire (Braudel, Bloch, Duby) et, dans une moindre mesure, la Nouvelle Philosophie (qui, selon l'expression de Bernard-Henry Lévy, affirme « penser jusqu'au bout le pessimisme en histoire »).

الفصل الثاني

وحدة: ترجمة أدبية

Le Nouveau Roman est contemporain de l'expansion des Sciences humaines à partir des années Soixante (linguistique, psychologie, sociologie, entre autres) et les études dont il a été l'objet par elles n'ont souvent fait que renforcer les griefs de l'opinion communément répandue à son endroit. Le préjugé selon lequel il serait hyper-abstrait, tout juste bon à donner matière aux conjectures des universitaires et autres « intellectuels », s'est en outre trouvé renforcé lorsque les critiques se sont servis des théorisations formelles de Ricardou pour les faire jouer contre la mouvance, alors même que ses camarades n'y souscrivaient pas forcément. Le zénith intellectuel atteint par le Nouveau Roman au cours de cette période est conforme à l'esprit volontiers théorique du cartésianisme français, mais révèle surtout que ses auteurs sont paradoxalement peu lus tout en étant célèbres, l'écrasante majorité du public étant rebutée par un discours environnant qui, au lieu d'éclaircir les enjeux de cette nouvelle littérature, n'a eu le plus souvent pour effet que de la dessécher.

Victime de son succès médiatique, le Nouveau Roman est pourtant loin de sa réputation de littérature pour spécialistes. Preuve en est, déjà, que, même si quelques-uns de ses représentants se sont essayés à la conceptualisation (ce qui est normal et fréquent, bien des écrivains s'étant depuis longtemps efforcés de mettre au jour les problématiques à l'œuvre dans leurs textes ou dans ceux des autres), la plupart d'entre eux ne sont pas des « professionnels » de la littérature. Sarraute, Claude Mauriac, Robert Pinget et Claude Ollier ont fait des études de droit, de même que Duras, qui a également suivi une formation de mathématiques et de sciences politiques. Robbe-Grillet est ingénieur agronome. Claude Simon est un autodidacte, qui n'a pas fait d'études supérieures. Il n'y a donc que trois Nouveaux Romanciers qui ont été formés à la critique littéraire universitaire : Butor, Ricardou et Samuel Beckett, qui déclarait toutefois à son ami Pinget : « Heureusement, nous on n'est pas des gens de lettres. » (*Libération*, 5 avril 1985)... Il est symptomatique que ce fussent précisément ces « néophytes » qui ouvrirent une crise déterminante dans le roman contemporain, provoquant des débats qui, menés à fond et généralement de bonne foi, ont profité à toute la littérature, y compris à ceux qui leur étaient le plus opposés.

الفصل الثاني

وحدة: ترجمة أدبية

Les sujets de discorde furent nombreux et variés ; ils demeurent, pour la plupart, d'une étonnante actualité. Nous aurons l'occasion de les évoquer tout au long de cet ouvrage. Deux points nous semblent néanmoins essentiels à souligner d'ores et déjà. *Primo* : au sein d'une ère du soupçon préparée par d'autres écrivains, les Nouveaux Romanciers mettent en place

des procédés de contre-illusion mimétique au profit d'un *nouveau réalisme* dont le but, plus ou moins explicite selon les cas, est de « larguer le romanesque » (Pinget), de *mettre un point final au romanesque*, par une écriture close sur elle-même, qui affirme sa différence fondamentale d'avec le référent. *Secundo* : se nourrissant de l'épuisement du romanesque, le Nouveau Roman *n'a rien à dire*, au sens sartrien de l'expression, *mais cherche à dire ce rien*. Cette caractéristique est le trait dominant d'une écriture moderne qui, depuis Mallarmé, s'inscrit dans l'absence des choses et des significations préétablies. C'est en ce sens qu'on peut définir les nouveaux romans comme un ensemble d'échecs réussis : chez Duras, le barrage cède aux assauts du Pacifique, on ne retrouve jamais le marin de Gibraltar, on ne visite pas le site de Tarquinia ; chez Robbe-Grillet, le régicide n'a pas lieu, le crime de Garinati est raté... *Passim*.

On sait depuis *Madame Bovary* (1857) qu'on peut faire, suivant le mot de Gide, de la « haute littérature » à partir de l'insignifiant, ou, comme l'écrit Flaubert lui-même, un « livre sur rien, qui se tiendrait de lui-même par la force du style comme la Terre sans être soutenue se tient en l'air ». Selon ses modalités propres, Beckett en est l'une des illustrations néo-romanesques les plus flagrantes, qui, par la dérision des valeurs humanistes traditionnelles (« Au commencement était le calembour », *Murphy*, 1935), ramène l'existence au néant, à « ce Rien dont disait le farceur d'Abdère¹ que rien n'est plus réel ». Sans adopter nécessairement le *cynisme* de leur coreligionnaire, les autres Nouveaux Romanciers partagent tous, à des degrés divers, cette exploration inquiète de la vacuité existentielle, mais, loin de tendre au pessimisme, celle-ci constitue chez la plupart d'entre eux, par la notion de deuil, le prétexte à une recherche tournée vers le renouveau du sens et de l'homme.

وحدة: ترجمة أدبية

Tous regrets étouffés tâche acceptée recomposer contre l'angoisse d'où qu'elle vienne ce rêve inoublié pour finalement le laisser bien loin vieux plafond chargé d'oiseaux et de fleurs dans le goût d'autrefois et progresser vers l'inaccessible sans repères sans ratures sans notes d'aucune sorte insaisissable mais là auquel croire sous peine de ne jamais mourir. (Pinget, *Cette Voix*, 1975)

« La mort au fond n'est pas aussi terrible que le manque à mourir » (Duras, *La Vie tranquille*, 1944), parce que « l'irrésistible acheminement vers la mort » (Simon, *L'Herbe*, 1958) est porteur d'un espoir de régénérescence, les dimensions esthétique et ontologique n'étant alors pas séparables. Si la plénitude sémantique et les certitudes du XIX^e siècle ont laissé la place à une civilisation du doute et du manque, il ne faut pas s'en plaindre, ainsi que l'exprime justement Robbe-Grillet, quand il reprend dans *Angélique ou l'Enchantement* (1987) l'image hégélienne de l'« anneau d'or » :

[...] c'est son vide central — une absence d'or — qui le constitue en tant qu'anneau, de même que le manque fondamental qui troue le centre de l'homme apparaît comme le lieu originel de son projet d'existence, c'est-à-dire de sa liberté. Seul en définitive un noyau de néant détermine son épaisseur concrète, et c'est l'absence d'être en son sein qui le projette hors de soi comme être-dans-le-monde, comme conscience du monde, comme conscience de soi, comme devenir.

Autant dire que la déception de lecture inhérente au Nouveau Roman n'est que l'avvers de la pièce : le texte n'est certes plus le dévoilement progressif d'une vérité, mais l'aventure d'une liberté qui, ayant traversé l'hermétisme du premier abord, se structure dans un rapport interactif où le lecteur doit entreprendre une démarche volontaire et constructive qui lui permette d'élaborer les significations possibles de l'œuvre de conserve avec son auteur. Ce faisant, il adoptera cette « levée de la non-croyance » (*suspension of disbelief*) chère à Coleridge, par la neutralisation de ses présupposés usuels et de l'adhésion aveugle à l'univers poétique. Dans cette optique, notre livre a pour ambition de donner envie à celui qui le consulte d'enrichir les nouveaux romans de sa lecture personnelle, la principale justification de cet ouvrage introductif résidant en son caractère transitoire et intermédiaire.