

# TRADUIRE LA VOIX DE L'AMÉRIQUE LATINE

## Sous les griffes de « Trois tristes tigres »

On admet aujourd'hui, plus de trente ans après, que *Tres tristes tigres* représenta une révolution — une autre révolution cubaine ! — de l'art et de l'écriture du roman. Publié en 1965 à Barcelone — couronné du prix Biblioteca Breve en 1964 — et en 1970 en traduction française (prix du meilleur livre étranger), le chef-d'œuvre de l'écrivain cubain Guillermo Cabrera Infante est toujours considéré comme le « roman de la parole qui se défait, de la voix qui se décompose, du verbe en délire, de la littérature en faillite, du roman mis en pièces »<sup>(1)</sup>. Ces aspects novateurs sont à mille lieues des littératures latino-américaines du moment, encore fortement marquées par l'indigénisme, avec les traits archaïques d'un réalisme folklorique frappé au sceau d'une idéologie vaguement socialisante (courant définitivement dénoncé par Mario Vargas Llosa dans son ultime essai *La utopía arcaica : José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, 1996). Cabrera Infante s'inscrit dans la mouvance de ce que Carlos Barral, l'éditeur, et Carmen Balcells, l'agent littéraire, ont appelé à Barcelone le *boom latino-américain*. Désignant par là l'émancipation courageuse des jeunes écrivains de ce continent tournant définitivement le dos aux belles leçons d'Asturias et de Carpentier, et au-delà à l'héritage luxuriant et moralisateur de Rómulo Gallegos, Ciro Alegría, Jorge Icaza et José Eustasio Rivera. La décennie soixante voit émerger Cortázar et Borges (pourtant signalé dès l'avant-guerre par Drieu la Rochelle, puis par Roger Caillois qui le publia en 1951), Gabriel García Márquez et Carlos Fuentes, Juan Rulfo et Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti et José Donoso (qui publia en 1987 une *Historia personal del « boom »* où il privilégie les 3 mousquetaires de la littérature du moment, qui sont évidemment 4 : Márquez, Llosa, Cortázar et Fuentes, mais sans omettre de citer autour d'eux des écrivains tels que Roa Bastos, Severo Sarduy, Mario Benedetti, Ernesto Sábato et Cabrera Infante). L'Espagne sut reconnaître ces talents, Barcelone sur-

---

(1) Gallimard, quatrième de couverture.

tout, alors capitale de l'édition espagnole, et l'on notera que le prix Biblioteca Breve, créé par les éditions Seix Barral couronna successivement Vargas Llosa, Cabrera Infante et Carlos Fuentes. Ce fut un choc pour les lecteurs, pour les éditeurs... et pour les traducteurs. Ces derniers, hispanisants souvent universitaires, convertis sur le tard aux lettres latino-américaines, n'étaient pas toujours armés pour faire passer ces textes, et l'on se gausse encore — à tort — de certains contre-sens qui ne sont rien d'autre que les boutons de puberté de la jeune école des traducteurs français. Par-dessus le marché, il fallait à ces traducteurs inventer un nouveau langage et là aussi la hardiesse leur manquait parfois. Ce fut un apprentissage difficile et une tâche parfois ingrate où les moulins à vent s'appelaient l'éditeur, le lecteur d'édition, le critique littéraire. Mais aujourd'hui où tout a rejoint sa juste place, on peut jeter sur ces années soixante, les années pionnières, un regard serein et, peut-être, objectif.

J'ai eu l'honneur redoutable de traduire ce livre de Guillermo Cabrera Infante, et pour ce faire il m'a fallu à deux reprises me rendre à Londres, lieu d'exil de l'écrivain cubain devenu, depuis, citoyen de Sa Gracieuse Majesté. J'ai, donc, vécu chez lui, partagé ses repas, travaillé avec lui jour et nuit, pendant quelques semaines. Et je me suis épuisé. Mais il m'en reste le souvenir et la mémoire de nos trouvailles, de nos petits trucs d'écriture, de nos tics. Ce n'est pas une traduction ordinaire, puisqu'il s'agit d'un livre extraordinaire, et j'avoue n'être rien sans lui, n'avoir rien pu faire de ma seule initiative, car j'ai toujours pu compter sur ses patientes explications. En le voyant vivre avec Miriam, sa femme, et aussi les deux petites, Ana et Carolita, j'ai, je crois, compris le fonctionnement de son œuvre, en aucun cas dissociable de sa personne. Plus que jamais, dans ce cas de figure, « Madame Bovary, c'est... lui ». Alors essayons de retrouver ces références et de recomposer ce visage.

Il y a deux clés à cette œuvre : la traduction et la parodie. Et ces deux clés sont données dès le texte d'ouverture, celui qui s'achève sur le pétaradant « Arriba el telón... *Curtains up!* » Avec ma traduction : « Place au théâtre !... » qui, parce qu'elle n'est pas littéralité mais transposition, situe aussi la politique du traducteur dans cette entreprise. Le maître de cérémonies du cabaret Tropicana de La Havane — lieu principal de l'action du roman — se déchaîne en traductions simultanées pour satisfaire son public cosmopolite. Il parle même de « traducción literaria ». Mais son intervention est truffée d'allusions, de clins d'œil et de parodie. À commencer par la mention « Sin traducción » — « Sans traduction », où le personnage semble traduire ainsi l'opinion assurément excédée du spectateur/lecteur. Il faudra attendre l'épisode de la canne de Mr Campbell pour retrouver la critique de la traduction litté-

raire. Mais depuis que Cervantes a écrit que son *Don Quichotte* n'était qu'une traduction imparfaite — comme une tapisserie à l'envers — de l'arabe, les romanciers se sont souvent plu à jouer sur ce registre de la traduction, comme degré zéro de l'écriture. Voyons dans ces cinq pages d'ouverture quelques éléments caractéristiques. Le jeu linguistique entre l'anglais et l'espagnol n'est pas toujours rendu, par exemple *The Tropics/ El Trópico*, mais en français on dit comme en anglais « les Tropiques », d'où perte du jeu sur le nombre, mais comme il faut bien jouer, la traduction ajoute un adjectif — c'est ce que j'ai appelé par la suite, quand je me suis mis à réfléchir à la traduction, une « figure de compensation » - : « Les **joyeux** tropiques pour *vous* /El Trópico para *ustedes* » ; dans quelle intention ? Si l'on sait d'emblée que tout le livre sera parodique et truffé de clins d'œil, on comprendra ici que l'auteur (via le traducteur) prenne le contre-pied de Claude Lévi-Strauss et de ses *Tristes tropiques*. En revanche le « *Brazil* de Carmen Miranda » est traduit tel quel, en demandant au lecteur français, dans un même effort que l'espagnol, de se souvenir que l'actrice d'origine brésilienne Carmen Miranda, célèbre pour l'exotisme de sa personne — une sorte de Joséphine Baker avec plein de bananes sur la tête — et surtout pour son accent épouvantable à Hollywood, a tourné comme premier film en 1934 *Alo, Alo Brasil*, mais pour un Cubain comme Cabrera Infante, au demeurant le meilleur critique cinématographique du moment (cf. *Un oficio del siglo veinte*), elle est alors la vedette du film de Fritz Lang, *Week end in Havana*. C'est bien là ce qu'on appelle de l'intertextualité. Le traducteur n'intervient dans ce jeu de l'intertextualité que lorsqu'il y a réel péril de ne pas se faire comprendre par le lecteur. Ceci dit, Cabrera Infante m'a appris à faire confiance au lecteur et à fuir comme la peste le désir d'éclaircissement du texte, souvent blâmé par les traductologues<sup>(1)</sup>. Comment comprendre « nuestro forro romano », sinon comme un défaut de prononciation du présentateur, roulant intempestivement les deux rr, au lieu de dire, en bonne logique, « foro romano » ? eh bien ! il paraît qu'à Cuba « forro » — qui signifie en espagnol « doublure » — veut dire « engaño », allusif, donc, de l'aspect frelaté et mensonger du spectacle pour touristes que propose le Tropicana ; la solution, là encore recourant à une figure de compensation, et plus encore, une figure de substitution, car il s'agit moins de récupérer un sens perdu que de remplacer une notion par une autre qui ait à voir avec le même monde : le tourisme cubain, la solution est la traduction par « for-rhum », justifié par le fait que tout le monde sait que sur chaque table du Tropicana il y a toujours eu la bouteille de rhum et celle de coca-cola, de quoi préparer ce qu'après Fidel Castro

(1) cf. Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delpont, *L'Horlogerie de Saint-Jérôme*.

on appellera le « cuba libre ». Reste l'accent, si difficile à rendre dans une traduction. Nous en avons un exemple dans l'aparté du maître de cérémonie : « (Me quedó bonito, ¿eh ? ¡Di-vi-no !) », un accent qu'un sud-américain qualifierait de « mariconcísimo », rendu par une transposition familière et affectée en français : « (C'est-y pas joli, ça, c'est-y pas di-vin ?) » ; ça vaut ce que ça vaut. La présentation des invités fait apparaître aussi quelques clin d'œil, le plus gros étant la « señorita Vivian Smith Corona Alvarez del Real », si l'on sait que la machine à écrire fétiche (personnalisée au *cauri*) de l'auteur a toujours été une « Smith & Corona » ; exemple de métalangage assurément. En même temps l'auteur présente, par ce biais, quelques personnages de son roman : Mr Campbell, Viriato Solaún (du chapitre « Los debutantes »), Arabella Longoria, Eros Minerva qui deviendra au chapitre des « Debutantes » Cuba Venegas, et puis l'ami photographe Códac... Un dernier clin d'œil : l'évocation du colonel Cipriano Suárez Dámera est suivie de tous ses états de service militaire : « M.M., M.N. y P », toutes les médailles de mérite, militaire, naval et policier ; la traduction a recours à un jeu graphique qui consiste à reproduire le sigle des principales décorations françaises, comme on le fait, parfois, sur les cartes de visite, mais le comique n'est pas que ce « pundonoroso militar » (« honorable militaire ») affiche croix de guerre et légion d'honneur, c'est qu'il arbore aussi l'insigne d'officier d'académie. Je crois me souvenir que cela fit bien rire mon auteur.

Comme tous les grands humoristes, Cabrera Infante est d'un sérieux imperturbable, d'autant plus pince-sans-rire que le voilà tout à fait britannique, et c'est dans la gravité que tous ces jeux sur le langage ont été analysés et traduits. Le rire était toujours noyé dans la sueur de l'effort. Les jeux les plus fréquents sont les paronomases, les inversions ou mots dans le miroir, l'effet boustrophédon (écriture grecque alternativement de gauche à droite puis de droite à gauche), dont on a un exemple visuel p. 280 (« Quelques révélations »), culminant dans les palindromes. Il s'agit, au fond et en fait, de subvertir systématiquement le langage, comme dans le fameux chapitre « Algunas revelaciones » qui débute significativement par 3 pages blanches — tout comme ailleurs on trouve une page noire — (et l'éditeur français a joué le jeu, sans souci d'économie) ; or quand le texte s'inscrit sur la page, il comporte en regard une page vue à l'envers, « de l'autre côté du miroir », dans une allusion fort évidente à Lewis Carroll et son « Through the looking-glass », et dont la clé est énoncé un peu plus tard, avec une tout autre transcendance, quand on apprend que le cubain n'est que du russe à l'envers ; or rien ne ressemble autant aux caractères cyrilliques que la page reproduite à l'envers au début de ce chapitre. C'est évidemment

à la lumière de l'idéologie qu'il faut interpréter ce truc : Cabrera dit clairement son anti-soviétisme, recouvrant son anti-castrisme.

L'art de la parodie de l'auteur s'illustre en divers moments que nous pouvons privilégier : la parodie du langage parlé, la parodie de la « santería » cubaine, la parodie des meilleurs écrivains cubains, et enfin les listes cocasses de noms qui peuvent faire penser aux généalogies burlesques de Rabelais. Sans vouloir analyser le fonctionnement de ces listes, restons-en à quelques problèmes concrets de traduction. S'il est évident qu'ici plus que partout ailleurs le littéralisme est inopérant, on comprendra qu'il s'agissait seulement d'offrir au lecteur français des équivalents suffisamment parlants à son oreille et à sa culture ; sa culture du moment, on va le voir : il s'agit du sous-chapitre intitulé « Les pro-et-contre noms » ; dans la colonne des « Danseurs » le traducteur introduit son grain de sel comme « Sisi Grammaire » où l'on est prié de reconnaître Zizi Jeanmaire, mais subvertie par le même procédé qui fait passer la danseuse nationale de Cuba Alicia Alonso au patronyme russifié d'Alonsova, traduisant à la fois un talent reconnu et la contamination soviétique de la culture cubaine, et donc l'allusion bien française à la grammaire et le clin d'œil cinématographique du côté de la princesse Sissi. La vraie trouvaille me semble être, cependant, celle de Boris Méjart — au lieu de Maurice Béjart — qui glorifie le célèbre danseur par la russification de son prénom, et qui, également, fait écho au jeu fondamental de ce livre qu'est l'inversion langagière — ici une simple méatèse. La subversion, cependant, est plus forte dans le domaine des « Journalistes » où les Français des années 70 reconnaîtront facilement Jean-Jacques Servan-Schreiber à travers Gigi Essess, et Françoise Giroud déformée en Françoise J. Rouge — car cette journaliste était alors perçue plus marquée à gauche. Quant à Jean Daniel, le voilà « mousquetérisé » en D'Ardaniel (qui joue sur Daniel et D'Artagnan, et peut-être aussi sur Dardanelles) ; on notera aussi l'allusion à Raymond Cartier, autrefois rédacteur en chef de Paris-Match, créateur du concept protectionniste appelé « cartiérisme », ici dénoncé par l'espagnolisation burlesque de son nom : Ramón Quartier ; et enfin la mention du correspondant de presse en Israël à l'époque de la Guerre des 6 Jours, André Scemama subverti par l'hébraïsation de son patronyme André Chemamah Israel, où il faut entendre l'allusion au pays, certes, mais aussi à l'acte de foi primordial du judaïsme appelé « Chemah Israël ». Enfin, tout cela en faisant confiance au lecteur, pour peu qu'il se pique au jeu.

Le langage parlé avec ses déformations du parler familier est une des difficultés majeures de la traduction littéraire. Un exemple parmi tant d'autres dans ce livre qui prétend être écrit non pas en espagnol mais le plus souvent dans « l'argot nocturne » des Havanais, le coup de fil de

Beba Longoria à la 5<sup>ème</sup> séquence des « Débutants » ; où on a des mots agglutinés : *miamiga-machérie*, *miabuella-magrand-mère*, *miamormonchou*, *miami-chachatte* ; des mots estropiés : *un pomo de Chanel y tenía miedo que se me vaporara* — *un flacon de Chanel et j'avais peur qu'il s'évapore* ; il n'y a pas d'équivalence exacte, on estropie la langue où on peut en français, ainsi : *¿Qué testaba diciendo ? Bueno da lo mismo* — *Qu'est-ce que je te racontais ? Ça fait rien, tant pire ; esta conversadera atrata* — *cette histoire abstraite* ; *casalno pola iglesia y to ese lío qu'on se marie à l'église et tout le touin-touin* ; et ce jeu de mot : *nos metimos en Tropicana. No, niña, con ene no con eme- on a été au Tropicana. Mais non fille, pas jama, Tropicana.*

Le premier texte que j'ai traduit de ce livre, publié en revue dans le numéro spécial des *Lettres nouvelles* consacré à Cuba en décembre 1967, est la 6<sup>ème</sup> séquence de ce même chapitre, la demande d'augmentation de Ribot à Viriato Solaún, et cela aurait dû me décourager ; il y avait d'abord cette difficulté de vocabulaire : *unos tiburones caprichosos (y por ende bugas)* où il fallait savoir ce qu'était des *bugas*, mot inconnu des dictionnaires (dans l'argot espagnol *buga* signifie *bagnole*) ; en fait *buga* désigne à Cuba *el bujarrón*, d'où la traduction *des requins batifoleurs (et par là même tapettes)* ; et puis ce premier jeu langagier *azuloso mar porcelado (¿ o se dice azulado mar proceloso qu'on traduit hardiment par le même effet de métathèse : les fleus blots furieux (ou dit-on les flots bleus furieux ? c'est-à-dire qu'on estropie d'abord et l'on rectifie entre parenthèses — jeu qu'affectionne Cabrera Infante (il y a maints exemples).*

La parodie des écrivains : celle de Lydia Cabrera met en cause la *santería* — le vaudou cubain et tout le vocabulaire pseudo-africain, qui mêle vrais dieux et fausses expressions : *que estaba bien (tshévere)-que c'était bien (Fo'mido)*, *estaba también de acuerdo (sisibuto)- était également d'accord (béni-oui-oui)*, *Olofi ta contento-Olofi lé content*, et culminante : *¿ Qué situación difícil ! No (nananina) quedaba (re'tongo) más (ma) remedio (iwo finda) que (ke) irse (futé-le-kán) — Quelle situation difficile ! Il ne (nenni) restait (restongo) d'autre (otrogo) solución (iwo finda) que (ke) de s'en aller (futé-le-kan)*, sans oublier les notes comiques, et celle qu'ajoute le traducteur à *coco* traduit par *Cabosha (= caboche)* : « *Coco* en cubain. Du polynésien *Tateete* » (où l'amour de Gauguin pousse le traducteur à s'inspirer du célèbre tableau *Ta ma tété* amalgamé au toponyme *Papeete*).

Le jeu sur le langage est au centre du livre, caviardant et subvertissant tout le texte. Mais surtout au chapitre purement virtuose « Rompecabeza ». À l'imitation de James Joyce dans *Ulysse*, Cabrera Infante invente la logorrhée, cette accumulation de paronomases à effet

comique, dont on a ici deux exemples ; le premier joue du titre de l'ouvrage emblématique *Alice au pays des merveilles*, le second joue du nom de l'ami qui prend le masque de Boustrophédon, Rine Leal et se permet toutes les acrobaties dans la paraphrase des deux noms<sup>(1)</sup>. Le traducteur n'a pas dans ce cas à traduire servilement mais à entrer dans le jeu de la précipitation langagière et à se laisser aller en toute fantaisie (autant que les traducteurs de Joyce), ce qui donne ceci :

Alicia en el mar de villas, Alicia en el País que Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavilla, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla y marlisa y marbrilla y maldevilla

*Alice au pays des mers vieilles, Alice au pays d'amère veille, Alice au palais des males vieilles, Males vies, Mal vice, Malalice, Malice, Milice Mifigue Mirisin Maraisin Maraison Malaisance Malaisie Malaise Alaise Alésia Arlésia Arlésienne Alesbienne Alèsriendenouveau*

et le jeu sur Rine Leal et Bustrófedon :

Rineceronte, Rinedocente, Rinedecente, Rinecente, como luego hubo un Rinecimiento seguido de Rinesimiento, Rinesimento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buenofarniente, Busnofedante, Bustopedante, Bustofedonte

*Rhinecéros, Rhinecerveau, Rhumedecerveau, comme il y a eu ensuite un Rinaissant suivi du Rinaissance, Rinaissance, Rinefossedaisance, Rinefervent, Rinefervolant, Roneffervescent, Roneofarniente, Buonofarniente, BusnofaiDante, Bustopédante, Bustopétant, Bustopétard, Bustofêtard, Bustoféerique, Bustoféroce*

Parodie de Rubén Darío, transposée en français en parodie des poètes parnassiens, moitié Leconte de Lisle moitié Victor Hugo, dont on peut citer seulement quelques vers :

Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.

*Maniluves à l'ozène en effluves resplendent.*

Catacresis repentinas aderezan debeladas

*De soudaines catachrèses ensemencent l'azur.*

(1) Voyez ce fragment de *Finnegans Wake*, traduit par André du Bouchet en 1962 : « Sandhyas ! Sandhyas ! Sandhyas ! Tôt le monde en basse ! Tôt le monde à aube ost. Ourrez ! Surrection. Oeireveille allo galobe d'épôle en pôle. O raillez, O ralliez, O ralliez ! Gomphanix, O ralliez ! A tout figne quasivif de l'oiseau. Mertez rubis en quête. Nue mer este pour l'Ossianie. Irci ! Irci ! Briquet, Briffaut, Brillard, Bégueur, Rador et Bavard. La brumée s'élave » et traduit par Philippe Lavergne en 1982, de façon plus éclairante — à peine : « Sanctus ! Sanctus ! Sanctus ! Appel à toutes à jour. Orée ! Surrection ! Eirewecker s'adresse au bon peuple de Bludin. O raillez, O Ralliez, O reillers ! Mes phlammes, oyez ! Ce qu'ensigne comme vie le Canaan sauvage. T'as gourdé tant d'histoires. As-tu vu l'Ossianie. Ici ! La voici ! C'est ça Tass, Patent office, avec AFPlouf et Reuters. Le brouillard s'élève » — ce qui annonce le jeu de Cabrera sur les journalistes.

Maromillas en que aprietan el orujo y la regona,  
*Le cordage où rigole en caresse l'éclisse,*  
 Y esquirazas de milí rebotinan el amomo.  
*Et des tympanes de guerre font refeuille l'alpaca.*  
 ¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio ?  
*Marcotte-t-on la comptine pour épicer le houka ?*  
 Tufararas vipasanas paloteabean el telefio  
*Des touffeurs vipesaines font agonir les gerfaults.*  
 ... ¡Vale reis !  
*Vae, Victor !*  
 ¿No entrelinean el dilúculo ?  
*Les voiles de l'ennemi flottaient sur Falbalas.*  
 ...Y en las dalas, en las dalas de Gehenna  
*Et dans les dalots, les dalots de la Géhenne*  
 Recurvan los borborigmos de la simonía de abril.  
*S'incurvent les borborygmes simoniaques d'avril.*

Le principe est simple : on garde les mêmes mots — aussi insignifiants — chaque fois que c'est possible, pour le reste on essaie de créer une poésie ronflante, avec des mots compliqués, avec quelques pistes, comme Victor Hugo, clairement évoqué à travers le « Vae, Victor » qui ironise sur l'expression latine « Vae victis » (malheur aux vaincus !), et surtout le vers hugolesque bien connu (de *La Légende des siècles*) : « Les voiles de la nuit volaient sur Galgala »<sup>(1)</sup>.

La comptine de ce poème farfelu nous amène tout naturellement à la chanson à boire des pages suivantes, où l'on assiste aux variations sur les 5 voyelles successives, suivant un jeu d'enfant universellement connu : « Yo te daré, niña hermosa, una cosa que yo sólo sé, café » trouve son équivalent naturel dans une autre comptine française : « Buvez un coup ma serpette est perdue mais le manche est revenu ». C'est alors qu'on tombe sur les palindromes du livre, évidemment transposables, soit par le patenté « Elu par cette crapule » correspondant au classique « Dábale arroz a la zorra el abad », soit par l'invention plus ou moins réussie : « Amor a Roma, Anilina y oro son no Soroya ni Lina, Abaja el

(1) Maniluve = immersion des mains dans un liquide chaud. Ozène = Ulcère de la membrane pituitaire qui dégage une odeur infecte, comparable à celle d'une punaise écrasée, d'après Littré. Repiso=piquette. Catachrèse = métaphore — « à cheval sur le mur ». Debelar = vaincre, réduire. Regona = large rigole. Eclisse = attelle, gouitière. Esquiraza = ancien navire de transport à voiles carrées. Rebotín = seconde floraison du mûrier. Amomo = amome, plante exotique et aromatique. Amugronar — et pas amugro -= provigner, marcotter la vigne, faire prendre racine à une tige aérienne. Cantoña = attesté nulle part, fantaisie de l'auteur. Verso gliconio = vers glyconien ou glyconique, un spondet et deux dactyles. Houka = narguilé. Tufarara = mis pour tufarada, touffeur. Vipasanas = non attesté, mais évoque « viperina », id.en français vipésaines. Palotear = faire du bruit avec des bâtons., d'où la traduction par hourvaris de pierres. Telefio = orpin blanc ou artichaut sauvage. Entrelinear = écrire entre les lignes. Dilúculo = point du jour. Simon le magicien, hérésiarque juif du 1<sup>er</sup> siècle. Baptisé, il tenta d'acheter l'Esprit-Saint, et c'est ce qu'on appelle depuis simonie.

Ajab y baja lea jabá », ce qui n'a pas toujours grand sens (*Ajab* est le capitaine Achab mal prononcé, et *jabá* pourrait renvoyer au *jaba* cubain, ce panier de jonc), mais le sens est dans le seul palindrome, soit en français : « Esop un aga nu pose, Non Lana anal non, Ivre il a été Ali Ervi ». (Dans mon carnet d'exercices, j'avais noté aussi : *Un roc cornu*, *Un été tenu*, non utilisés.)

*Trois tristes tigres* est le seul roman, à ma connaissance, à poser la problématique de la traduction, dans son double chapitre de Mrs. Campbell. On pourra utilement comparer les deux versions successives, la bonne suivie de la mauvaise. Mais c'est évidemment le brouillon supposé du mauvais traducteur qui retient toute l'attention. Ce que censure l'auteur chez le traducteur (qui en prend plein le mufler au moment où il exerce ses talents) : son littéralisme, avec des phrases aussi grotesquement calquées sur l'anglais que *la infestada de mosquitos, endémica con malaria, poblada por bosques de lluvia Zona Tórrida — l'infestée de moustiques, endémique de malaria, peuplée de forêts de pluie Zone Torride*. Il est clair que la traduction en français doit obéir ici à cet impératif : plus c'est mauvais, mieux c'est. Alors le traducteur s'en donne à cœur joie, dans tous les anglicismes outranciers (« *Miel, c'est le Tropique !* »). On notera l'accumulation de notes explicatives et l'on se souviendra de Dominique Aury déclarant que « la note en bas de page est la honte du traducteur »<sup>(1)</sup>. Remarquons pour la petite histoire la mention de Joyce à la note 15 « *Corridors* en anglais. Joycisme intraducible » : c'est l'endroit où Cabrera Infante avoue ses sources. Et puis l'on trouve la fameuse mention « *Juego de palabras intraducibles* » qui ajoute à la défaillance du traducteur la frustration du lecteur, mais qui, du même coup, interdit au traducteur de *Trois tristes tigres* le moindre « grand écart » de ce type. En dehors de ce passage, et des parodies d'écrivains, il n'y a pas la moindre note dans toute la traduction.

L'intertextualité est partout, et les allusions culturelles à foison : au cinéma, certes, spécialité de l'auteur qui fut critique de *Bohemia* et directeur de la cinémathèque de La Havane, mais aussi à la musique (cf. notamment le jeu logorrhéique sur Celibidache : « Celibidache, Chelibidaque, Cellobidache, Célabidoche » traduisant : *Celibidache, Chelibidaque, Cellobidache, Celos-bis-ache*) et, par-dessus tout, à la littérature. Quelquefois c'est assez évident, il y a les idoles du moment : Joyce, Proust et Kafka, la triade du siècle, dit-il, mais aussi un nombre incroyable de références à Lewis Carroll, à Faulkner, à Thomas de Quincey, à Herman Melville, et à tant d'autres, même à Alice Toklas, la secrétaire de Gertrude Stein. On ne peut alors parler que de vertige culturel, tant la parodie est partout avec ses effets accumulatifs dont nous

(1) Préface aux *Problèmes théoriques de la traduction* de Georges Mounin.

avons donné quelques exemples. Mais il faut en rester là, car on pourrait mettre autant de temps qu'il en a fallu à traduire ce livre — plus d'un an. Le mot de la fin : à défaut de compétence, le traducteur a, en tout cas, manifesté sa passion et son plaisir d'écrire.

**Albert Bensoussan**