



HAL
open science

Partager la page

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Partager la page. Patrick Hersant. Traduire avec l'auteur, Sorbonne Université Presses, pp.7-41, 2020, 979-10-231-0633-6. hal-04004916

HAL Id: hal-04004916

<https://hal.science/hal-04004916>

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

PARTAGER LA PAGE : VERTUS ET ALÉAS DU TRAVAIL À DEUX

Patrick Hersant
Université Paris 8 – ITEM

S'ils n'ont rien de systématique ni même de fréquent, les rapports de collaboration entre un auteur et son traducteur éclairent des zones aveugles et soulèvent des questions qui intéressent aussi bien la traductologie que la génétique textuelle¹. L'échange entre les deux parties n'est pas toujours fertile, ni toujours amical ; rarement prolongé, il s'avère souvent décevant. Mais parfois, riche d'enseignements et de surprises, il nous offre un précieux aperçu de l'atelier du traducteur ; la collaboration expose alors au grand jour un travail d'ordinaire voué à l'ombre, celui de la traduction en devenir, dont elle révèle les lignes de force ou de fracture, les hésitations et les remaniements, les repentirs et les audaces. Puissent les études et les correspondances ici rassemblées mettre en lumière ce que peuvent avoir de fructueux ou de fascinant, de mesquin ou de généreux, les rapports rarement exposés entre un auteur souvent jaloux de son autorité et un traducteur parfois tenté par l'appropriation littéraire.

Sans être tout à fait vierge, le champ qui s'ouvre devant nous semble encore largement inexploré². Avant de découvrir les douze cas de collaboration qui composent ce livre, et qui observent tous des échanges aussi fouillés que prolongés, il ne semble pas inutile d'esquisser une typologie plus générale de ces collaborations – quitte à multiplier les exemples sans s'y attarder –, afin d'en repérer les principaux enjeux : correction et révision, prise de contrôle et désir de maîtrise, intention et *auctoritas*.

Ma première illustration est plus qu'une simple curiosité. Certes, elle constitue l'échange de lettres le plus ancien que j'aie pu trouver entre un auteur et son

- 1 Une version abrégée de cette présentation a paru sous le titre « Author-translator collaborations: a typological survey », trad. Nicholas Manning, dans Anthony Cordingley et Céline Frigau-Manning (dir.), *Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital Age*, London, Bloomsbury, 2017, p. 91-110.
- 2 Voir notamment Valeria Sperti, « La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 141-167 ; et Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*, Paris, Orizons, 2018, qui traite quasi exclusivement de la collaboration entre traducteurs.

traducteur, et c'est également à ce titre que je la présente ici ; mais elle illustre aussi quelques constantes qui semblent déjà annoncer bien des dialogues examinés plus en détail dans les chapitres qui suivent. Érasme, s'il n'écrit jamais autrement qu'en latin, se préoccupe du devenir de ses textes traduits en langues vernaculaires, conscient qu'eux seuls pourront disséminer sa pensée à travers l'Europe. La riche correspondance du « prince des humanistes » comporte un bref échange avec le traducteur italien de son *Enchiridion militis christiani*, Emilio dei Migli. Dans une lettre de mai 1529, celui-ci vient rappeler à l'auteur qu'il lui a déjà écrit une lettre et attend toujours une réponse : « Je te priais de vouloir bien dérober à tes occupations un peu de temps pour me faire savoir en trois ou quatre lignes si ma traduction était à ton gré. » C'est, dit-il, « pour rendre service à ceux qui ignorent le latin » qu'il a entrepris la traduction de ce « livre en or [*aureum opusculum*] » en langue toscane³. Cette fois, Érasme lui répond sans tarder : « Puisse mon *Enchiridion* être assez savant pour mériter que tu y aies travaillé, ou assez utile à la piété pour que tu n'aies ni regret de ta peine, ni contrariété de la haine qu'il suscite ! Car en Espagne, sa traduction dans la langue du pays a provoqué un extraordinaire tumulte de pies et de geais⁴. » Conscient des dangers de la traduction pour lui-même et pour le traducteur, il lui recommande de retirer l'épître dédicatoire, d'expliquer certains passages prêtant à confusion et d'adoucir les formules trop désagréables. En somme, un blanc-seing de l'auteur à son traducteur : fais comme tu le jugeras bon. Dans sa traduction, parue à Brescia en 1531, Emilio publiera les deux lettres en guise d'*imprimatur*⁵.

Un auteur qu'il faut solliciter plusieurs fois ; un traducteur qui se répand en compliments, confie sa crainte de trahir l'original, reçoit des conseils sur la forme comme sur le fond, puis ajoute à sa traduction l'*imprimatur* de l'auteur : au fond, ce modèle de l'échange épistolaire entre auteur et traducteur n'a guère varié depuis le XVI^e siècle. À de rares et relatives exceptions près, hélas, les cas de collaboration attestée ne remontent guère au-delà de la fin du XIX^e siècle – soit que les documents se soient perdus (dans les limbes de l'histoire ou dans la profusion de l'archive), soit, plus vraisemblablement, qu'aucun auteur ne se soit vraiment soucié jusqu'alors du destin de son œuvre en langue étrangère. On peut le déplorer, car de tels échanges auraient justement illustré l'évolution de la pratique traductive et de sa perception au fil des siècles, depuis la *transductio*

3 Érasme, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, éd. Percy S. Allen, t. 8, 1529-1530, Oxford, Oxford University Press, 1930, p. 144.

4 *Ibid.*, p. 176.

5 Voir Jean-Claude Margolin (dir.), *L'Écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1989, p. 18-21, et Margaret Mann, *Érasme et les débuts de la Réforme française*, Paris, H. Champion, 1934, p. 124. Le *Handbook of a Christian Knight* d'Érasme paraît en traduction anglaise chez William Tyndale, en 1533.

latine jusqu'à la version libre en passant par le littéralisme, l'imitation ou les Belles Infidèles⁶. On regrettera donc que les circonstances (ou la chronologie) n'aient pas permis que naisse et nous parvienne une correspondance entre Charles Baudelaire et Edgar Poe⁷, Voltaire et Alexander Pope⁸, voire Miguel de Cervantès et César Oudin⁹. Pour m'en tenir aux cas existants et mieux cerner une pratique qui varie naturellement selon les auteurs, les traducteurs et les époques, je me propose d'établir pour commencer plusieurs catégories méthodologiques. On relève en effet divers degrés de collaboration plus ou moins poussée, depuis le refus pur et simple jusqu'à la prise de contrôle de la traduction par l'auteur, en passant par le blanc-seing, les recommandations générales, la révision, les questions-réponses, les allers retours et la cotraduction.

REFUS, CARTE BLANCHE, RECOMMANDATIONS

Certains auteurs répugnent à se replonger dans une œuvre achevée depuis des années. Le juriste genevois Étienne Dumont, dont les traductions ont contribué à diffuser la pensée de Jeremy Bentham au début du XIX^e siècle, regrette ainsi que son illustre ami anglais se soit contenté de lui fournir des manuscrits sans guider son travail : « Je n'ai pu obtenir que rarement les éclaircissements et les secours dont j'avais besoin ; il lui en coûtait trop de suspendre le cours actuel de ses idées pour revenir sur d'anciennes traces. » Mauvaise volonté confirmée par Bentham lui-même : « L'idée était que Dumont reçoive mes manuscrits inachevés [...] et que je n'entende plus parler de cette affaire. Au lieu de quoi, ce paresseux vaurien me sollicite à tout propos¹⁰. » Cette fin de non recevoir

- 6 Pour un panorama historique de la question, assorti de réflexions sur ces thèmes récurrents que sont la fidélité, le mot à mot ou le « génie de la langue », on se reportera par exemple à Yves Chevrel *et al.* (dir.), *Histoire des traductions en langue française*, Lagrasse, Verdier, 4 vol., 2014-2019, et à Michel Ballard, *Histoire de la traduction : repères historiques et culturels*, Bruxelles, De Boeck, 2013.
- 7 Pour Baudelaire, traducteur des *Nouvelles extraordinaires* d'Edgar Poe, « tout vrai amateur de poésie reconnaîtra [...] que ma très-humble et très-dévouée faculté de traducteur ne me permet pas de suppléer aux voluptés absentes du rythme et de la rime ». Charles Baudelaire, « Avis du traducteur » [1864], dans [Jules] Barbey d'Aurevilly et [Charles] Baudelaire, *Sur Edgar Poe*, Bruxelles, Complexe, 1990, p. 208.
- 8 Voltaire a rencontré Pope et traduit un extrait de son *Rape of the Lock*, qu'il fait précéder de cette observation : « Voici un morceau de son poème de *la Boucle de cheveu*, que je viens de traduire avec ma liberté ordinaire ; car, encore une fois, je ne sais rien de pis que de traduire un poète mot pour mot. » (Voltaire, *Lettres philosophiques* [1734], Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 143.) Il existe une seule lettre de Voltaire à Pope (septembre 1726), mais elle ne concerne pas la traduction.
- 9 Premier traducteur de *Don Quichotte*, César Oudin estimait l'avoir « traduit fidèlement d'Espagnol en François ». (Miguel de Cervantès, *L'ingénieux Don Quixote de la Manche*, trad. César Oudin, Paris, Jean Fouët, 1614, couverture.)
- 10 Voir Hannelore Lee-Jahnke, « Étienne Dumont », dans Jean Delisle (dir.), *Portraits de traducteurs*, Arras, Artois Presses Université, 1999, p. 144.

aura pour conséquence une véritable réécriture de l'original anglais ; malgré ses évidentes qualités d'élégance et de clarté, le travail de Dumont doit être entièrement révisé : on lui reproche aujourd'hui de donner « de la pensée de Bentham une vision appauvrie et parfois erronée¹¹ ».

En 1951, alors qu'il cherche à faire publier le recueil *En traduction* chez Seghers, Jacques Grossman souhaite faire bénéficier E. E. Cummings d'un statut de cotraducteur – que celui-ci refuse sèchement : « non. Le soussigné n'a été ni n'est ni, croit-il sincèrement, ne sera jamais un co-quelquechose ; y compris traducteur. Donc supprimez "avec l'auteur" subito, piacere. » De fait, bien qu'il parle un excellent français, Cummings n'est guère intervenu sur le manuscrit (bilingue) de Grossman que pour rétablir au mieux sa propre singularité typographique : « quelques observations par ci par là ; mais bien sûr ce qui importe absolument de mon point de vue est un texte (anglais) correct¹². »

10 En donnant carte blanche à leur traducteur, certains auteurs manifestent moins un refus de collaborer qu'une forme de confiance, que celle-ci soit fondée sur une expérience de collaboration antérieure ou sur la réputation du traducteur. Il arrive que l'auteur ne connaisse pas suffisamment la langue d'arrivée pour intervenir utilement, ou même qu'il se désintéresse du sort de son œuvre à l'étranger – la correspondance de Céline avec certains éditeurs étrangers, par exemple à Boston et à Londres, le montre plus intéressé par les droits d'auteur que par l'exactitude de la traduction. Et le satisfecit qu'il offre à son traducteur britannique, John Marks¹³, repose plus sur l'amitié qui s'est développée entre les deux hommes, bientôt partenaires de virées nocturnes dans les bordels de Londres, que sur quelque minutieuse relecture d'une traduction qui tend pourtant à normaliser la prose du romancier – chez Marks, l'avortement s'atténue ainsi en « *miscarriage* » (« fausse-couche »), et le fameux « merde » célien en un prude « *the filthy word* » (« gros mot ») ; plus grave, sans doute : en plus de ses contresens et de ses affadissements, le traducteur a fluidifié la prose "hachée" de Céline¹⁴. Mais, dans le cas d'auteurs dont on sait qu'ils maîtrisent la langue d'arrivée, la carte blanche révèle aussi bien une conception de l'écriture et de l'autorité. André Brink à Jean Guilloineau : « Tu fais comme tu veux, c'est

11 Voir Emmanuelle de Champs, « Transformations de la morale utilitariste : un exemple de réécriture des textes de Jeremy Bentham par Étienne Dumont », *xvii-xviii : Bulletin de la société d'études anglo-américaines des xvii^e et xviii^e siècles*, 62/1, 2006, p. 162.

12 Jacques Demarcq, « La correspondance Cummings-Grossman, 1946-1962 », *Plein Chant*, 75, 2002, p. 210-211. Dans les citations ci-dessus, les espaces manquantes sont caractéristiques des choix typographiques de Cummings.

13 Voir la correspondance Céline-Marks ci-dessous, p. xxx.

14 Alice Kaplan et Philip Watts, « Les vicissitudes de la traduction anglaise de *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit* », trad. Sophie Queuniet, *L'Année Céline 1996*, 1997, p. 305-307 et 317.

ton texte¹⁵. » Breyten Breytenbach : « Je crois que l'idéal, c'est justement qu'à partir du moment où un traducteur commence à travailler, le texte est à lui¹⁶. » Aimé Césaire à Janheinz Jahn : « Je m'empresse de vous dire que je vous laisse toute la liberté pour l'adaptation allemande¹⁷. » Paul Claudel manifeste lui aussi une totale confiance à son traducteur allemand, Jakob Hegner, qu'il autorise à germaniser les patronymes, les toponymes et même les événements historiques mentionnés dans *L'Annonce faite à Marie* ; dans cet « accoutrement allemand » que constitue la transposition de Hegner, on a pu voir « une méthode nouvelle de traduction qu'il y aurait peut-être des inconvénients à généraliser¹⁸ ». Mais la carte blanche repose parfois sur des affinités qui, échappant par définition à la critique, ne regardent que l'auteur et son traducteur. João Guimarães Rosa à son traducteur italien, Edoardo Bizzarri : « Je tiens à vous laisser une totale liberté, naturellement¹⁹. » Maryse Condé à Richard Philcox : « Tu as compris qu'un texte, finalement, on ne le comprend jamais. C'est pour cela que je ne m'intéresse pas [à tes] traductions en anglais²⁰. » Gregory Rabassa à propos de Gabriel García Márquez : « Il laisse les gens travailler comme ils l'entendent et se satisfait d'une impression d'ensemble²¹. » William Faulkner à Maurice-Edgar Coindreau, qui craignait de ne pas rendre justice au romancier américain : « Pourquoi vous préoccupez-vous de cela ? S'il y avait des passages qui vous embarrassaient, vous n'aviez qu'à les sauter²². » Traducteur de T.S. Eliot dès la première heure, Pierre Leyris évoquera plus tard la générosité du poète en la matière : « [Eliot] était extrêmement libéral (indépendamment de sa gentillesse profonde) en matière de traduction et il m'invitait à transposer, m'encourageait à la hardiesse, si je lui disais, ou s'il sentait lui-même, que la traduction littérale donnait quelque chose de *plat* en français²³. »

15 Voir Martine Segonds-Bauer (dir.), *Actes des dixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1993)*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1994, p. 62.

16 *Ibid.*

17 Sylvère Mbondobari Ebamangoye, « "Je suis votre voix en Allemagne" : contextes et réception critique de *Et les chiens se taisaient* en Allemagne », *Francofonía*, 18, 2009, p. 260.

18 Pierre Comert, *Le Temps*, 7 octobre 1913, cité dans Alain Beretta, *Claudel et la mise en scène : autour de « L'Annonce faite à Marie » (1912-1955)*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2000, p. 148.

19 João Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* [1981], Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 38. On verra plus loin, au chapitre 12 (p. xxx), qu'il s'agit là d'un blanc-seing tout provisoire.

20 Doris Y. Kadish et Françoise Massardier-Kenney, « Traduire Maryse Condé : entretien avec Richard Philcox », *The French Review*, 69/5, 1996, p. 760.

21 Voir Thomas Hoeksema, « The Translator's Voice: An Interview with Gregory Rabassa », *Translation Review*, 1, 1978, p. 9.

22 Cité dans Maurice-Edgar Coindreau, *Mémoires d'un traducteur : entretiens avec Christian Giudicelli*, Paris, Gallimard, 1992, p. 23.

23 Cité dans Joan Fillmore Hooker, *T.S. Eliot's Poems in French Translation: Pierre Leyris and Others*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983, p. 11.

Viennent ensuite, dans notre gradation croissante, les recommandations générales au traducteur ; sans entrer dans le détail du texte de départ ou d'arrivée, et parfois en amont d'une traduction qu'il ne relira pas – que ce soit par manque d'intérêt ou par incompetence linguistique –, l'auteur donne un aperçu plus ou moins détaillé de ce qu'il attend ou espère. Joseph Conrad, dans une lettre à André Gide, livre ainsi quelques conseils à l'intention de sa traductrice française : « Mon style est presque constamment tout à fait idiomatique. On peut donc me traduire fidèlement en cherchant les idiomes équivalents français. Par exemple : – si j'écrivais, disons, que dans les circonstances racontées, un certain “*Mr X had taken his own life*”, la traduction la plus fidèle serait par l'idiome français : “Monsieur X s'était donné la mort”. » Il ne s'agit pas ici de corrections, ni même de suggestions puisque l'exemple choisi par Conrad ne figure pas dans *The Arrow of Gold*, mais bien de directives dessinant une poétique générale qu'il résume en ces termes : « C'est toujours la locution la plus simple et la plus énergique qui est préférable²⁴. »

L'exemple suivant étonnera peut-être, car il met en scène une collaboration qu'il faut bien qualifier de posthume. J'ai traduit un roman épistolaire de Mary Butts, *Imaginary Letters*, dont le style moderniste très particulier m'a obligé à réprimer à chaque ligne une tendance naturelle au lissage, tant il est vrai que « face à une œuvre hétérogène [...] le traducteur a tendance à unifier, à homogénéiser ce qui est de l'ordre du divers, voire du disparate²⁵ ». Rude tâche, à laquelle il se trouve que Mary Butts m'invitait et me défiait d'outre-tombe ; parcourant son *Journal* pour mieux aborder la traduction de son roman, je suis tombé sur une mise en garde à l'intention de... son futur traducteur français ! Le 16 mai 1930, donc, Mary Butts me fait savoir que ma langue, le français, n'est pas faite pour rendre la sienne ; le style singulier de la romancière, sa façon de malmener la syntaxe créent en effet des tournures « inconnues en français, inconnaissables en français, ou acceptables en français par le détour sournois d'une paraphrase²⁶ ». L'auteur confirme ainsi que ma traduction, si je n'y prends garde, risque de se muer « presque toujours en une plate explication – quelque chose de trop long, de bizarre, de manifestement traduit. Et que resterait-il, pour finir, du style que j'ai mis tant d'années à maîtriser & à varier, de cette virtuosité dans ma langue par quoi l'artifice finit par dissimuler l'artifice²⁷ ? »

24 Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, t. 5, 1912-1916, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 590.

25 Antoine Berman, *La Traduction et la lettre, ou l'Auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999, p. 60.

26 Voir Patrick Hersant, Préface à Mary Butts, *Lettres imaginaires*, trad. Patrick Hersant, Paris, Lavoisier Saint-Martin, 2014, p. 20-21.

27 *Ibid.*, p. 21.

RÉVISION, QUESTIONS-RÉPONSES, ALLERS RETOURS

Les formes de collaboration évoquées jusqu'ici, outre leur caractère minimal, ont en commun de se situer *en amont* du travail de traduction. C'est à un degré bien supérieur d'implication qu'intervient le processus de révision : il suppose que l'auteur prenne connaissance de la traduction soumise à son appréciation. Pour peu qu'il maîtrise assez la langue cible, il se fait alors le correcteur de son traducteur. Le cas le mieux connu est sans doute celui de Milan Kundera découvrant, sur le tard, que le public français avait de lui une image faussée par le traducteur de *La Plaisanterie*, qui « a introduit une centaine (oui!) de métaphores embellissantes (chez moi : le ciel était bleu ; chez lui : sous un ciel de pervenche octobre hissait son pavois fastueux ; chez moi : les arbres étaient colorés ; chez lui : aux arbres foisonnait une polyphonie de tons²⁸) ». De semblables libertés ayant été prises dans la première traduction anglaise de *The Joke*, Kundera (qui écrit ses romans directement en français depuis les années 1990) surveille de près la traduction de son œuvre dans toutes les langues qu'il pratique tant soit peu – l'anglais, l'italien, l'espagnol, l'allemand et le polonais ; cette collaboration leur confère, selon la formule figurant dans les nouvelles éditions en français, « la même valeur d'authenticité que le texte tchèque²⁹ ».

Pour être efficace, la révision d'une traduction par l'auteur requiert une certaine délicatesse, voire une finesse diplomatique qui n'est pas à la portée de tous. Or un traducteur offensé risque de se braquer, et de camper sur ses positions par refus de céder à quelque injonction désagréable. C'est sans doute pourquoi l'auteur-réviseur alterne volontiers compliments et reproches, tel Curzio Malaparte dans les lettres qu'il adresse à son traducteur français, René Novella : « Je vous suis très reconnaissant de votre belle traduction de *Donna come me* » ; mais aussi, à propos du terme *linéaments* pour désigner les traits du visage : « Il doit y avoir un autre mot. Gardez-vous des italianismes, cher Novella. » Ou encore : « Tout le monde trouve votre traduction excellente » ; mais aussi : « La phrase ne signifie rien. [...] Voulez-vous me suggérer quelque chose de mieux ? » Ou même : « Dans cette traduction [...] il me semble que vous n'apportiez pas tout le soin nécessaire³⁰. »

28 Milan Kundera, « Note de l'auteur », dans *La Plaisanterie* [1969], trad. Marcel Aymonin (révisé par Claude Courtot et l'auteur), Paris, Gallimard, 1985, p. 399. Voir le texte intégral ci-dessous, p. xxx.

29 Les révisions de Kundera sont essentiellement de deux ordres : restauration de la ponctuation « tchèque » originale et refus de la « synonymisation ». Voir Martine Boyer-Weinmann, *Lire Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 47, et Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 25-60.

30 René Novella, *Malaparte m'écrivait*, Monaco, Éditions du Rocher, 1995, p. 49, 104, 105 et 113. Voir ci-dessous, p. xxx.

Pierre Jean Jouve, ayant relu le premier jet d'une traduction anglaise que lui adresse John Rodker, commence lui aussi par des éloges : « Je vous félicite, je vous remercie pour la traduction de *Vagadu* qui est en bien des parties remarquable et toujours de style soutenu. » Et lui aussi poursuit, aussi poliment que possible, en signalant les erreurs relevées : « Vous m'excuserez de l'avoir fait toutes les fois où je croyais discerner une méprise de votre part à propos d'expressions françaises très nuancées. » Suivent trois pages de corrections, parfois assorties de suggestions : « Le sens de *mignonne* est plutôt un sens sentimental légèrement grotesque : petite chose qu'on chérit. A darling? » Ou encore : « Puffy. Le mot *pouffiasse* contient en même temps que le sens : gonflé, le sens : prostituée³¹. »

14 Dans le meilleur des cas, la révision peut prendre la forme d'un dialogue fécond, comme on le voit dans l'échange épistolaire entre la poétesse canadienne Anne Hébert et son traducteur Frank Scott à propos du « Tombeau des Rois », échange dont Graham Fraser note qu'il se déroule « vers après vers, pelant comme un oignon les multiples strates de sens dans ce qui constitue un remarquable document sur la collaboration entre poète et traducteur³². »

Mais l'échange le plus riche, le plus susceptible d'affecter le résultat final, n'intervient ni en amont, ni en aval de la traduction ; ni avant qu'elle commence, ni quand elle est déjà terminée ; il se produit le plus souvent en cours de travail et au fil des difficultés rencontrées, quand la matière traduite présente une plasticité maximale. Pour Italo Calvino, tout commence avec des questions :

Je crois beaucoup à la collaboration entre l'auteur et le traducteur. Cette collaboration, plutôt qu'une révision de la traduction par l'auteur, laquelle ne peut avoir lieu que dans le nombre restreint de langues dans lesquelles celui-ci peut émettre un avis, naît des questions du traducteur à l'auteur. Un traducteur dépourvu de doutes ne peut être un bon traducteur : mon premier jugement sur la qualité d'un traducteur se fonde sur le type de questions qu'il me pose³³.

C'est au cours d'un congrès de traducteurs organisé par l'Unesco, en 1982 à Rome, que Calvino expose sa conception de la traduction comme lecture idéale. Pour cet écrivain cent fois traduit, lui-même traducteur, elle constitue « non seulement un complément essentiel de l'écriture, mais la véritable clé de voûte de la création littéraire³⁴ ». Calvino a entretenu une correspondance suivie avec

31 Lettre de Pierre Jean Jouve à John Rodker, 8 mai 1932, p. 1-3, John Rodker Papers (Series IV, Box 38, file 1), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

32 Graham Fraser, « F. S. Scott and the Poetry of Translation », dans Sherry Simon (dir.), *In Translation: Honouring Sheila Fishman*, Montréal, McGill/Queen's University Press, 2013, p. 20.

33 Italo Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo » [1982], dans *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, 2002, p. 81.

34 Sergio Cappelletto, *Les Années parisiennes d'Italo Calvino*, Paris, PUPS, 2007, p. 164.

plusieurs de ses traducteurs, et nous verrons que son expérience est d'autant plus intéressante qu'elle permet d'établir l'efficacité réelle de la collaboration, cette activité dont les résultats sont si difficiles à évaluer dans la plupart des cas. Mais, pour poursuivre notre illustration des divers degrés de collaboration entre auteur et traducteur, il nous reste à observer quelques cas de questions-réponses et d'allers retours particulièrement fructueux.

Joyce Marshall, traductrice attirée de la romancière canadienne Gabrielle Roy, adressait à celle-ci des listes de questions précises. L'ayant interrogée, par exemple, sur le sens de « laitue panachée », elle obtient cette réponse : « Une salade feuillue, bigarrée, avec deux couleurs, du vert et une teinte rougeâtre sur les feuilles, parfois appelée pour cette raison “laitue rubis” en français, et peut-être aussi, en anglais, *ruby lettuce*. [...] Toute salade particulièrement savoureuse fera l'affaire³⁵. » Au cours de leur longue collaboration, Roy éclaircira ainsi pour Marshall des dizaines de mots et d'expressions plus ou moins rares et idiomatiques. Ces listes sont reproduites dans la correspondance Roy-Marshall. Bien d'autres listes, interminables et multilingues, figurent dans les archives de Don DeLillo ; adressées au romancier américain par ses traducteurs dans une vingtaine de langues, elles laissent après chaque question un espace blanc que l'auteur est invité à remplir. Avec une courtoisie et une disponibilité jamais démenties, De Lillo répond ainsi à des milliers de questions : « *le* ou *la* psychologue – j'ai besoin de connaître son sexe pour la suite » – « C'est un homme » ; « Vous écrivez “un médecin récite le premier vers du Coran”, mais en réalité il s'agit du premier vers de la *deuxième* sourate. Dois-je conserver “premier vers” ? » – « Exact. N'hésitez pas à modifier légèrement » ; « je ne comprends pas les mots *memory inert* » – « C'est comme si les objets dans la pièce se mettaient à contenir les souvenirs des gens qui y vivent » ; « *The refinement of the quantum burn technique* : je suppose qu'il s'agit de brûler telle quantité de carburant pour corriger la trajectoire du vaisseau ? » – « Oui, mais il faut bien se rappeler que, dans une large mesure, cette histoire a pour sujet *la langue* de la technologie de pointe. Certains termes techniques sont de mon *invention*. Je vous suggère de laisser l'original anglais tel quel, ici et là, pour donner au lecteur une idée de la complexité des systèmes sur un vaisseau spatial. Les termes employés par les personnages ne sont *pas* censés être compris par les lecteurs³⁶. » Cette

35 Joyce Marshall, *In Translation: The Gabrielle Roy – Joyce Marshall Correspondence*, éd. Jane Everett, Toronto, University of Toronto Press, 2006, p. 249-250.

36 Question de Frank Herbert, traducteur allemand de *Falling Man*, télécopie du 12 juillet 2007 ; question de Ramon Buonaventura, traducteur portugais de *Falling Man*, télécopie du 29 octobre 2007 ; question de Handan Balkara, traducteur turc de *Players*, courriel du 24 avril 2006 ; question de Paolo Faria, traducteur portugais de *The Angel Esmeralda*, télécopie du 19 décembre 2011, Don DeLillo Papers (Series II, Box 142, file 4), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

précieuse et riche archive multilingue éclaire à la fois le travail des traducteurs de DeLillo et celui du romancier lui-même. Le traductologue, hélas, n'a pas toujours autant de chance ; il doit souvent se contenter d'une lettre qui signale l'existence d'une collaboration sans la prouver ni l'illustrer. Ainsi cette lettre de Gérard de Nerval à Heinrich Heine, dont il vient de traduire quelques poèmes : « J'éprouve parfois de grandes difficultés, moins pour comprendre que pour rendre et j'ai laissé plusieurs sens douteux, afin de vous les soumettre [...]. Comme vous m'avez promis votre aide, j'ai laissé [...] les points les plus graves pour vous les soumettre³⁷. »

16

Louis-Ferdinand Céline a correspondu près d'une année avec le traducteur néerlandais du *Voyage au bout de la nuit*. Dans la plupart de ses courriers, J. A. Sandfort adresse au romancier français des séries de questions relatives à des expressions argotiques, ou à un lexique si trivial qu'il ne figure dans aucun de ses dictionnaires. Après chaque question, le traducteur laisse un blanc où Céline est invité à inscrire sa réponse : « *rousignolles ?* » – « testicules » ; « *t'es rien c. . . – le mot au complet, s.v.p. ?* » – « con, vagin » ; « *bougnoules* » – « nègres » ; « *le tréponème à l'heure qu'il était leur limait déjà les artères* » – « micro-spirille de la syphilis³⁸. » On se surprend à sourire de la candeur de Sandfort, qui interprète parfois avec le plus grand sérieux des locutions imagées dont Céline lui fournit des synonymes. Ainsi, à propos de la phrase « *Le feu en train, c'est le cas de le dire envers et contre tous* », la question de Sandfort contraste de façon presque comique avec la verve du propos, même si l'on devine que la brièveté coutumière des réponses de Céline tend à l'exaspérer : « Je ne comprends rien à cette proposition. Y parlez-vous toujours de Napoléon ? Si c'était le cas, cela me rendrait les mots soulignés quelque peu intelligibles, mais toujours pas le reste de la phrase. C'est pour cela que je vous prie de bien vouloir me paraphraser la proposition entière, si cela n'entrave pas votre belle habitude de briller dans le bref en matière d'explications. » Et Céline de répondre, plus laconique que jamais : « Le feu au derrière, le cul ardent³⁹. »

En 1934, quand René-Noël Rimbault écrit à George Orwell pour lui demander de préfacier sa traduction de *Down and Out in Paris and London*, il assortit sa lettre d'une série de questions portant sur « quelques points de votre livre que ne crois pas avoir bien compris ». Deux exemples. Rimbault : « Page 238 : *The current London adjective, now tacked on every noun, is* – . . . Quel est

37 Lettre du 6 novembre 1840, dans Gérard de Nerval, *Correspondance 1830-1835*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 103. Les traductions seront publiées le 15 juillet 1848 dans la *Revue des deux mondes*.

38 Louis-Ferdinand Céline, *Le Questionnaire Sandfort, précédé de neuf lettres inédites de Céline à J. A. Sandfort*, Paris, Librairie Monnier, 1989, p. 51, 53, 57 et 71.

39 *Ibid.*, p. 99. Voir également, ci-dessous, p. xxx.

cet adjectif? » Orwell : « Cet adjective est *fucking*. *Fuck* veut dire “foutre” et *fucking* est le participe présent. » Raimbault : « Page 259 : “Bull shit”. » Orwell : « *Bull shit* est une expression qui veut dire l’excrément des taureaux. Un homme dit à un autre *You’re talking bull shit*; c’est-à-dire, “Vous parlez du non-sens”. C’est une expression très impolie⁴⁰. » À ces réponses s’ajouteront, une fois les épreuves relues, « quelques changements et suggestions, minimales pour l’essentiel⁴¹ ». C’est que les catégories ici présentées, faut-il le dire, ne sont pas nécessairement exclusives les unes des autres : à des recommandations générales peut s’ajouter une révision, à une révision peut faire suite une série d’allers retours. Le poète italien Fabio Pusterla, traducteur de Jaccottet, se félicite des diverses interventions de l’auteur dans son travail ; comme il le confie dans un entretien avec Mathilde Vischer : « Il pouvait me dire si j’exagérais, si j’allais trop loin dans une certaine direction [...]. La distance juste face à l’œuvre d’un autre est toujours difficile à trouver⁴². »

À propos des annotations de Saint-John Perse à l’intention de son traducteur allemand, Esa Hartmann constate qu’elles « mettent en scène une compréhension dialogique dans l’expérience du texte, d’après le modèle de la question et de la réponse, illustrant une véritable démarche herméneutique⁴³ ». Réclamer des éclaircissements est bien l’un des privilèges du traducteur :

Combien de fois pouvons-nous imiter et profondément ressentir, devant des métaphores trop lointaines et trop excentriques, des ellipses trop obscures et des termes trop techniques, les confessions de Friedhelm Kemp : « je ne comprends pas très bien », « je peux traduire, mais je ne saisis pas l’image », « je peux traduire, mais je ne comprends pas (donc crainte que la traduction fidèle ne soit l’infidélité même). »

Le romancier italien Claudio Magris, lui-même prolifique traducteur d’auteurs de théâtre allemand, devance les questions en accompagnant son manuscrit d’une liste d’instructions destinée aux traducteurs, « depuis les références intertextuelles (sous la forme de citations directes ou de paraphrases) jusqu’aux mots qui n’existent que dans telle culture, depuis les expressions dialectales jusqu’au mélange le plus généraliste de niveaux et de registres de langue⁴⁴ ».

⁴⁰ George Orwell, *Correspondance avec son traducteur René-Noël Raimbault*, Paris, J.-M. Place, 2006, p. 21 et 25.

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴² Mathilde Vischer, « Entretien avec Fabio Pusterla », 2000, www.culturactif.ch/entretiens/pusterlaimprime.htm.

⁴³ Esa Hartmann, « Traduction, interprétation et critique. Les traductions anglaises et allemandes des poèmes de Saint-John Perse à l’épreuve de l’imagination créatrice », *La Nouvelle Anabase. Revue d’études persiennes*, 5, 2009, p. 246.

⁴⁴ Barbara Ivančić, « Dialogue between Translators and Authors. The Example of Claudio Magris », dans Claudia Buffagni et Beatrice Garzelli (dir.), *The Translator as Author* :

Qu'un auteur se montre si soucieux du sort de son œuvre dans une langue étrangère est compréhensible, mais on conçoit le malaise ou l'appréhension qui peuvent s'emparer du traducteur découvrant une telle liste, avant de recevoir par la poste les remarques et corrections de Magris sur la traduction en cours. Sa traductrice allemande, si elle apprécie de pouvoir interroger l'auteur à sa guise et de trouver en lui un relecteur si attentif, s'avoue également « un peu effrayée à chaque fois, quand, Magris ayant lu plusieurs chapitres de la traduction, une longue lettre me parvient, qui commence par de chaleureuses félicitations et se poursuit par des questions et contre-propositions de l'auteur, parfois sur quinze pages⁴⁵ ». Dans les listes d'instructions remises à leurs traducteurs par Claudio Magris⁴⁶ et par Umberto Eco (*Istruzioni ai traduttori del Pendolo*⁴⁷), Hanne Jansen voit une forme de « paratexte » qu'elle subdivise utilement en quatre catégories : explicitation des références (Eco : « Le *Crazy Horse* est un cabaret de strip-tease chic à Paris ») ; conception de la pratique traductive (Magris : « À mon avis [...] la traduction ne doit pas expliciter, ni faciliter, ni réduire les difficultés de l'original ») ; remarques peu pertinentes (Magris : « Je le précise à titre de curiosité, car cela n'intéresse en rien le traducteur. Il est possible que cette description procède d'un souvenir inconscient de *Vanity Fair*, le roman de Thackeray ... ») ; et commentaires sur la relation auteur-traducteur (Eco : « Le moins que je puisse faire est de prêter main-forte [...] à la personne qui fait advenir ce texte dans une autre langue [...], devenant ainsi, en quelque sorte, le co-auteur de ce texte⁴⁸ »).

Non content d'adresser à ses éditeurs étrangers de longues listes d'explications et de commentaires, Günter Grass organisait en Allemagne des séminaires de plusieurs jours où étaient conviés ses divers traducteurs. Claudio Groff, qui a décrit en détail l'une de ces séances de travail admet que cet intense travail préparatoire lui complique la tâche plus qu'il ne la simplifie ; si l'original a été examiné sous tous les angles possibles – linguistiques, sémantiques, psychologiques, historiques, culturels –, « la biblique tour de Babel projette inévitablement son ombre gigantesque sur le résultat final⁴⁹. » On peut certes

Perspectives on Literary Translation, Berlin, Lit Verlag, 2011, p. 161.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 168-169.

⁴⁶ *Lettera ai traduttori di Alla cieca* ; voir ci-dessous, p. XXX.

⁴⁷ Sur les rapports de collaboration entre Umberto Eco et son traducteur américain, voir Rosa Maria Bollettieri et Serenella Zanotti, « The avant-textes of translations: A study of Umberto Eco's interaction with his translators », *Translation Studies*, 10/3, 2017, p. 263-281.

⁴⁸ Hanne Jansen, « The Author Strikes Back: the Author-Translator Dialogue as a Special Kind of Paratext », dans Catherine Way et al. (dir.), *Tracks and Treks in Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2013, p. 247-266. Voir les instructions de Magris à ses traducteurs, ci-dessous p. xxx.

⁴⁹ Claudio Groff, « Tradurre Grass con Grass », dans Claudia Buffagni et Beatrice Garzelli (dir.), *The Translator as Author*, op. cit., p. 153 ; et ci-dessous, p. xxx.

supposer qu'un auteur animant de tels séminaires est animé des meilleures intentions ; mais sa vision de l'œuvre à traduire n'est ni la seule, ni nécessairement la plus juste. Or, préparée par l'auteur lui-même, l'œuvre traduite est en quelque sorte consacrée par sa collaboration préventive : Grass ne révisé pas les traductions, il tâche d'en prévenir les insuffisances. La retraduction française de son premier roman, *Le Tambour*, s'accompagne de cette précision qui a valeur d'imprimatur : « Claude Porcell l'a élaborée en suivant scrupuleusement les indications fournies par l'auteur lors d'un séminaire de traduction à Gdansk⁵⁰. »

CLOSELABORATIONS

On doit ce beau néologisme à Guillermo Cabrera Infante, qui souhaitait ainsi baptiser sa « *close collaboration* » avec la traductrice Suzanne Jill Levine⁵¹. Laquelle déclare, à propos d'un autre des nombreux auteurs latino-américains qu'elle a traduits : « L'excellente connaissance qu'avait Puig de la culture populaire nord-américaine s'est avérée très précieuse pour notre création collaborative⁵². » Résolument cibliste, la méthode utilisée par Levine et Cabrera Infante consiste à adapter l'original avec la collaboration active de l'auteur : « [Les traductions] sont invariablement plus littéraires que l'original. Les blagues intraduisibles liées à la culture havanaise, ainsi que les associations d'idées produites par certaines sonorités, ont été remplacées par des blagues conceptuelles, visuelles, *livresques*⁵³. »

On peut voir dans cette pratique une forme d'auto-traduction médiée, ou de traduction à quatre mains, dans laquelle le texte final apparaît parfois comme l'œuvre conjointe de l'auteur et de son traducteur⁵⁴. Ainsi la « *close collaboration* » annoncée par Cabrera Infante entend-elle moins rendre hommage à sa traductrice que signaler clairement sa propre participation : « Tyran d'écriture, jaloux de son texte au point de prétendre avoir engendré la traduction française », le romancier cubain revendique par là une sorte de « paternité forcenée⁵⁵. » Ce type de coopération est souvent réclamé par un auteur échaudé par une mauvaise expérience, voire un véritable traumatisme dans le cas de Kundera cité plus haut. Edith Wharton, qui parle un français impeccable, a

50 Günter Grass, *Le Tambour*, trad. Jean Amsler, Paris, Le Seuil, 2009, quatrième de couverture.

51 Susan Jill Levine, *The Subversive Scribe: translating Latin American fiction*, Saint Paul, Graywolf Press, 1991, p. 47.

52 *Ibid.*, p. 127.

53 *Ibid.*, p. 23.

54 Dans la typologie plus resserrée qu'elle propose du phénomène collaboratif en traduction, Valeria Sperti parle quant à elle d'« autotraduction assistée » (« La traduction littéraire collaborative... », art. cit., p. 162-165).

55 Albert Bensoussan, *Confessions d'un traître : essai sur la traduction*, Rennes, PUR, 1995, p. 43.

d'abord confié la traduction de *The House of Mirth* à son ami Charles Du Bos ; quand elle cherche à faire traduire *Ethan Frome*, elle s'adresse de nouveau à lui mais se déclare, cette fois, plutôt déçue par son travail, regrettant d'avoir « the translation of *Ethan Frome* to reprendre d'un bout à l'autre with the dear, devoted but not-precisely-hustling Charlie Du Bos ». Pour la traduction française de *The Age of Innocence*, elle met donc au point une méthode originale que décrit sa traductrice, Madeleine Taillandier : « Nous prîmes une méthode qui amusait beaucoup Mrs. Wharton : traduire une première fois, le livre en main, en suivant de près le texte (le résultat était parfois singulier ou même cocasse), ensuite fermer le livre anglais et récrire en oubliant qu'il y eût jamais eu un texte en cette langue. C'est alors seulement, du français au français, qu'on pouvait arriver, me semblait-il, à avoir vraiment du français⁵⁶. »

20 Cette joyeuse collaboration ne s'est pas reproduite dans le cas de Wharton, mais elle n'est certes pas un phénomène unique dans l'histoire de la traduction. Jorge Luis Borges a traduit en anglais une dizaine de ses livres avec Norman Di Giovanni, un étudiant rencontré à Harvard et invité dans la foulée à Buenos Aires. Il semble que Borges ait souhaité offrir au public anglophone une version aussi peu « étrangère » que possible de son œuvre, et que le jeune traducteur américain ait été invité à l'adapter à sa convenance :

J'ai alors proposé de mentionner que le produit fini avait été traduit avec la collaboration de l'auteur. Borges en a paru stupéfié. « Mon aide vous est acquise, bien entendu, mais une telle mention ne risque-t-elle pas de vous nuire ? » J'ai répondu que l'œuvre n'en aurait que plus d'autorité. « Oui, je le conçois », dit Borges, « seulement, dans mon pays, un traducteur serait bien trop jaloux de son travail pour en partager le mérite avec l'auteur »⁵⁷.

Les livres de Borges en anglais sont le fruit d'une collaboration si étroite avec son traducteur que les droits d'auteur ont longtemps été partagés entre eux. Laure Bataillon admet pour sa part que « Julio Cortázar n'hésitait jamais à me pousser plus loin que son texte n'y autorisait, que la demande vînt de moi ou de lui⁵⁸. » Comme dans le cas de Levine avec Cabrera Infante et Puig, on constate que la participation de l'auteur à sa traduction, loin de produire une version plus littérale que la moyenne, peut avoir l'effet inverse : sans l'aval (et même

56 Cité dans Percy Lubbock, *Portrait of Edith Wharton*, London, Jonathan Cape, 1947, p. 150, et en français ci-dessous, p. xxx.

57 Norman Thomas Di Giovanni, *The Lesson of the Master: A Memoir and Essays about Borges and His Work*, London, Continuum, 2003, p. 165.

58 Laure Bataillon, « Traduire Cortázar avec Cortázar », dans Laure Bataillon (dir.), *Traduire, écrire*, Paris, Arcane 17, 1991, p. 55. Voir le texte intégral ci-dessous, p. xxx.

l'incitation) de l'auteur, on peut supposer que Bataillon, Levine et Di Giovanni n'auraient jamais modifié et acclimaté l'original avec tant d'assurance.

Ces traductions à quatre mains sont souvent la cause ou l'effet d'une relation de profonde amitié entre l'auteur et son traducteur. Écoutons Heinrich Heine : « Je ne peux pas, sans une profonde émotion, songer aux soirées du mois de mars 1848, où le bon et doux Gérard [de Nerval] venait tous les jours me trouver dans ma retraite [...] pour travailler tranquillement avec moi à la traduction de mes paisibles rêvasseries allemandes⁵⁹. » À propos de Mario Vargas Llosa, Manuel Puig et Guillermo Cabrera Infante, Albert Bensoussan admet « cette exigence de sympathie, et plus encore, d'empathie qui définit l'attitude du traducteur face à son auteur⁶⁰ ». Borges et Di Giovanni : « À nos yeux, nous ne sommes plus deux hommes bien distincts, mais un unique esprit en train de travailler⁶¹. » Le poète irlandais Denis Devlin évoque en ces termes ses séances de travail avec Saint-John-Perse : « Alors, quand le soir s'assombrissait et que la voix d'un nègre au-dehors soulignait un instant la couleur du rythme, on posait le dictionnaire latin sur le dictionnaire de *Mansion*, le *Petit Larousse* par-dessus, et tout finissait par un éclat de rire⁶². »

Les rapports d'amitié, puissant moteur des traductions à quatre mains, sont tout à la fois la cause et l'effet de certaines traductions collaboratives. Philippe Jaccottet note ainsi à propos de Giuseppe Ungaretti : « C'était un homme extraordinairement chaleureux, généreux, une véritable amitié s'est bientôt nouée entre nous. [...] Il m'invitait à Rome pour travailler à ces traductions⁶³. » La correspondance entre les deux poètes et traducteurs a fait l'objet d'une publication qui permet de suivre, pour ainsi dire pas à pas, l'évolution de la traduction d'un poème d'Ungaretti intitulé « Dunja »⁶⁴. Ces pages à la fois dactylographiées et manuscrites, bien au-delà de la révision, de la correction de termes ou même des suggestions éparses, donnent le sentiment d'un texte qui se construit dans un aller-retour aussi amical qu'exigeant entre les deux poètes ; quelques extraits devraient donner une idée de la tonalité et de la fécondité de l'échange. Jaccottet, dans une lettre du 22 août 1969 : « *Leoparda* : je ne sais pas si on peut dire *léopard* en français. Littré ne le dit pas. Peut-être *panthère* ? »

59 Henri Heine, Préface à *Poèmes et légendes*, Paris, M. Lévy frères, 1857, p. vi.

60 Albert Bensoussan, *Ce que je sais de Vargas Llosa*, Paris, F. Bourin, 2001, p. 13.

61 Norman Thomas Di Giovanni, *The Lesson of the Master*, *op. cit.*, p. 165.

62 Denis Devlin, « Saint-John Perse à Washington », *Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950, recueilli dans Jean Paulhan (dir.), *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p. 71-73, et partiellement dans Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1112-1113 ; voir ci-dessous, p. xxx.

63 Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Carouge/Genève, Zoé, 1998, p. 63.

64 *Ibid.*, p. 65-72, et Jaccottet – Ungaretti : *correspondance 1946-1970*, éd. José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 201 sq.

Ungaretti, en marge de la traduction dactylographiée: « Vaut en tout mieux le néologisme: ce n'est pas une panthère: c'est d'abord une bête de grâce plutôt qu'une bête de cruauté. » Jaccottet: « *Capricciosa croata...*: dans la seconde version, vous avez supprimé la virgule entre *croata* et *notte*; est-ce pour qu'il y ait ambiguïté de sens, qu'on doute qu'il s'agit d'une femme croate ou de la nuit croate? » Ailleurs, Ungaretti ayant suggéré de traduire « *Con tenebra degli occhi della cerva* » par « Avec les ténèbres des yeux de la biche », Jaccottet commente: « J'aurais préféré ma version première: "Avec les yeux ténébreux de la biche" pour éviter la lourdeur créée par le double génitif. Choisissez⁶⁵. »

22

De par ses formes brèves et son intensité sémantique, la poésie se prête bien à l'échange entre auteur et traducteur, notamment à propos du rythme ou du lexique, et fonde souvent les bases d'une amitié poétique durable. Octavio Paz à propos de Charles Tomlinson: « Notre amitié a mûri au fil du temps et au gré du hasard, mais nous l'avons également choisie – et l'arc est devenu cercle et le hasard, "occasion"⁶⁶. » La solide amitié entre les deux poètes leur inspirera non seulement des traductions réciproques (l'un traduit l'autre, l'autre traduit l'un), mais aussi, sur le modèle des échanges épistolaires entre auteur et traducteur, quatre sonnets bilingues écrits à quatre mains, *Airborn / Hijos del aire*. La méthode de composition est la suivante: Tomlinson écrit un premier quatrain et l'envoie par la poste, Paz le traduit en espagnol et rédige à son tour un second quatrain qu'il adresse à Tomlinson, et ainsi de suite. Les corrections et révisions de chaque co-auteur viennent ainsi nourrir le processus de création-traduction collaborative. Par exemple, ces deux vers de Tomlinson sont mal compris par le poète mexicain: « *One builds a house of what is there / (horsehair bonded the plaster when horses were)*. » Paz croit comprendre que la maison des Tomlinson est installée dans d'anciennes écuries; « *consequently, I translated: crines en la argamasa de la caballerizia (horsehair in the mortar of the stables). Charles undeceived me: no, in the pre-industrial era they used to bond mortar with horsehair*⁶⁷. »

Une forme extrême (et plutôt rare) de closelaboration consiste à modifier l'original en fonction de sa traduction, le texte-source à la lumière du textible. Gregory Rabassa affirme ainsi: « Julio Cortázar, le premier de mes auteurs

65 *Ibid.*

66 « *Our friendship ripened through chance and time but we chose it also – and the arc became a circle and chance became "event"*. » (Cité par Ruth A. Grogan, « The Fall into History: Charles Tomlinson and Octavio Paz », *Comparative Literature*, 44/2, 1992, p. 151.)

67 « On bâtit la maison avec ce qu'on y trouve / (ciment lié au crin du temps des chevaux). » « J'ai donc traduit par *crines en la argamasa de la caballerizia* (du crin au mortier des écuries). Charles m'a détrompé: non, à l'époque préindustrielle, on liait le mortier avec du crin de cheval. » Octavio Paz et Charles Tomlinson, *Airborn / Hijos del Aire*, London, Anvil Press, 1981, p. 6.

et mon plus vieil ami parmi eux, aimait ma façon de traiter sa prose. [...] De tous “mes” auteurs, il est celui avec qui j’ai le plus approché ce qu’on pourrait nommer une collaboration. Ses notes marginales étaient toujours judicieuses et il lui arrivait même de modifier son texte pour mieux se conformer à l’anglais⁶⁸. » Fabio Pusterla : « Certains auteurs, qui connaissaient l’italien, ont voulu collaborer à la traduction. L’un d’eux, qui était très méticuleux, a même décidé à la suite de l’une de mes propositions, de changer l’un des vers de son propre poème, parce qu’il préférait la traduction⁶⁹. » Jean Guiloineau, alors qu’il est en train de traduire le roman *A Chain of Voices* d’André Brink, signale à l’auteur que certains passages lui rappellent un livre-dossier édité dix ans plus tôt par Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière...* Frappé à son tour par les correspondances qu’il perçoit entre son propre roman et le document que vient de lui offrir son traducteur, Brink décide d’ajouter quelques lignes au texte original : « Ce qui me stupéfie c’est la lumière que [le livre de Foucault] m’apporte sur quelques aspects de Galant lui-même. Et c’est peut-être à cause de cela que j’ai deux derniers passages à ajouter⁷⁰. »

Alors qu’il entreprend de traduire en allemand une anthologie de poèmes d’André Césaire, Janheinz Jahn adresse au poète martiniquais une liste de questions ; amené à se replonger dans certains poèmes déjà anciens en vue d’une édition étrangère, Césaire en profite pour réécrire ou supprimer certains passages. Interrogé sur le sens du mot *tur-ra-mas*, par exemple, il répond à son traducteur : « Le mot *tur-ra-mas* est un mot australien dont je ne me souviens plus du sens. *On peut le supprimer*. Je le supprimerai moi-même dans l’édition française⁷¹. » À une question sur le sens de *menfenil*, le poète apporte une réponse doublée d’une suggestion : « le menfenil est un oiseau de proie qui est très élégant. Il est noir. Il plane et subitement il fond sur sa proie. On peut chercher un équivalent et non une traduction. On peut même mettre “noir oiseau de proie”. » Il devient difficile, on le voit, de juger du travail d’un traducteur sans disposer du dossier génétique complet dont il s’accompagne ; comme le souligne Ernstpeter Ruhe, « il faut tenir compte de l’apport de l’auteur lui-même, qui modifie son texte pour faciliter son passage dans une autre langue⁷² ».

68 Gregory Rabassa, *If This Be Treason: Translation and its Dyscontents. A Memoir*, New York, New Directions, 2005, p. 43 ; voir le texte intégral ci-dessous, p. xxx.

69 Mathilde Vischer, « Entretien avec Fabio Pusterla », art. cit.

70 Jean Guiloineau, « Relations auteur-traducteur », dans Vanessa Guignery et François Gallix (dir.), *Pre- and post-publication itineraries of the contemporary novel in English*, Paris, Publibook Université, 2007, p. 241.

71 Ernstpeter Ruhe, « “La littérature, mon poumon essentiel” : le souffle créateur d’Aimé Césaire », dans Christian Lapoussinière (dir.), *Aimé Césaire : une pensée pour le XXI^e siècle*, Paris, Présence africaine, p. 414.

72 *Ibid.*, p. 413.

RARETÉ ET FIABILITÉ DES SOURCES

Célébrant, dans un numéro de *Genesis*, les noces tardives de la génétique textuelle et de la traductologie, Fabienne Durand-Bogaert regrette que la plupart des traducteurs « ne jugent pas utile de conserver les traces des différentes campagnes qui leur ont permis d’aboutir à tel ou tel choix lexical ou syntaxique⁷³ ». Le texte publié constitue alors le seul état d’une traduction, dont les versions successives demeurent à jamais inaccessibles. Laure Bataillon jugeait elle aussi « nécessaire de conserver une trace raisonnée de ses choix afin qu’ils ne paraissent pas arbitraires – ce qu’ils ne sont presque jamais, même lorsque le choix se fait inconsciemment – et afin que l’acte de traduire, déjà si exposé à être escamoté, ne s’évapore pas à mesure qu’il se fait⁷⁴. » La rareté des brouillons et manuscrits de traducteurs trop prompts à effacer leurs traces rend d’autant plus précieux les échanges, épistolaires ou autres, où l’on voit s’esquisser et mûrir le passage d’un texte à un autre sous le double regard, plus ou moins bienveillant et critique, de l’auteur et de son traducteur. Certains de ces échanges ont survécu.

24

Les lettres et manuscrits de Saint-John Perse, qui a régulièrement collaboré avec ses traducteurs anglais, allemands ou américains, sont tous disponibles sous forme d’archives ou de publications. Analysant les manuscrits de trois versions anglaises de poèmes de Saint-John Perse, Henriette Levillain constate que celui-ci a « connu et dépassé l’épreuve de la traduction poétique : le plaisir de jouer avec son propre poème dans une autre langue l’avait emporté sur l’idée de départ que la traduction ne restituait pas l’original⁷⁵ ». Ce poète assez interventionniste, « en manifestant ses préférences pour certains mots ou certains sons plutôt que d’autres, ou en refusant les uns ou les autres, a prolongé dans la langue anglaise sa rêverie sur les mots⁷⁶ ». Au terme d’un examen des manuscrits de la traduction par Wallace Fowlie (et John Marshall) de la strophe d’*Amers* « Étroits sont les vaisseaux », selon une triple approche génétique, herméneutique et poétique, Esa Hartmann conclut que, « miroir d’une écriture en quête d’elle-même [...] l’histoire de cette traduction apparaît comme l’évolution d’une création seconde⁷⁷ ».

Une collaboration suivie et documentée, que ce soit sous la forme d’archives ou d’une publication posthume, relève du miracle. Elle requiert en effet des conditions aussi strictes que nombreuses : il faut que l’auteur et son traducteur

73 Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, 38, « Traduire », dir. Fabienne Durand-Bogaert, 2014, p. 8.

74 Laure Bataillon, « Traduire Cortázar avec Cortázar », art. cit., p. 59 (voir ci-dessous, p. xxx).

75 Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d’après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987, p. 330. L’analyse porte sur les manuscrits de Robert Fitzgerald (*Chronique*), de Wallace Fowlie (*Amers*) et de Hugh Chisholm (*Vents*).

76 *Ibid.*, p. 334.

77 Esa Christine Hartmann, « Histoire d’une traduction », *Souffle de Perse*, 9, 2000, p. 26.

soient contemporains, qu'ils acceptent de travailler ensemble, maîtrisent la langue de l'autre et, surtout, laissent des traces écrites de leurs échanges. Il arrive souvent que les lettres de l'auteur soient conservées et publiées sans celles du traducteur, « l'archive des traducteurs [n'ayant] jamais suscité, de la part des bibliothèques et des éditeurs, des ayants droit, voire des intéressés eux-mêmes, le même souci de préservation que l'archive des écrivains⁷⁸. » Les centaines de lettres et de télégrammes envoyés par Gabriele D'Annunzio à son traducteur français constituent ainsi une correspondance à sens unique. Passionnante, mais tronquée puisque D'Annunzio n'a pas conservé les lettres reçues de son traducteur, lequel n'a pas sauvegardé ses propres brouillons ; les questions et les réponses de Georges Hérelle demeurent donc, à ce jour, inconnues. On ne peut que le regretter : l'une de ses lettres, qui a survécu par un heureux hasard sous forme de copie adressée à un journaliste, révèle un traducteur à la fois souple et tenace face à un romancier trop pointilleux, auquel il n'hésite pas à reprocher des « corrections malheureuses⁷⁹ ».

La correspondance entre Joseph Conrad et André Gide, intégralement documentée cette fois, permet de suivre les hauts et les bas d'une collaboration aussi amicale que fructueuse. Mais l'échange direct ne suffit pas toujours : si l'on veut bien comprendre la position des deux épistoliers, il convient de les lire avec circonspection, voire de recouper leurs affirmations. Gide, par exemple, ne révèle jamais à Conrad que sa propre traduction de *Typhoon* est une simple révision (très imparfaite) du travail confié en 1915 à une certaine Marie-Thérèse Muller ; comme l'a montré Sylvère Monod, le *Typhoon* de Gide est en réalité « une collaboration inavouée avec une personne anonyme et oubliée qui avait effectué un premier débroussaillage et fourni un canevas sur lequel le grand talent littéraire de Gide s'était alors exercé⁸⁰ ».

Quel crédit accorder au discours des traducteurs et de leurs auteurs ? De bonne foi ou non, certains exagèrent la qualité de leurs échanges ou la richesse de leur collaboration. La vanité guette, parfois nourrie par les compliments de l'auteur et l'indéniable réussite de la traduction. Di Giovanni, à propos de sa collaboration avec Borges : « Nous avons établi de nouvelles normes en matière de traduction ; le directeur du *New Yorker*, William Shawn, nous a fait savoir qu'il ne considérait pas notre travail comme une traduction, mais comme une œuvre élégante de

78 Fabienne Durand-Bogaert, « Les deux corps du texte », *Genesis*, 38, « Traduire », p. 16.

79 Lettre de Georges Hérelle à Gabriele D'Annunzio, 18 mai 1900, dans *D'Annunzio à Georges Hérelle : correspondance accompagnée de douze sonnets cisalpins*, éd. et trad. Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, p. 350 ; voir ci-dessous, chapitre 5, p. xxx.

80 Sylvère Monod, « Note sur la traduction d'André Gide », dans Joseph Conrad, *Typhon/Typhoon*, trad. André Gide, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1991, p. 22.

littérature anglaise⁸¹. » Guimarães Rosa à son traducteur italien : « Quelle est cette prédisposition ? Une sorte de correspondance des âmes, la même longueur d'ondes et de sensibilité. Je me sens la vocation de devenir... votre disciple⁸². » Ungaretti à propos du travail de son traducteur suisse : « Ce qu'a fait Philippe Jaccottet de ce livre, c'est une merveille. Je crois qu'il est meilleur en français qu'en italien⁸³. » D'Annunzio à son traducteur français : « Désormais, votre nom est lié pour toujours au mien ; désormais, en France, nous sommes *une seule personne*⁸⁴. » Albert Bensoussan, traducteur de Mario Vargas Llosa : « C'est rare qu'un auteur dédie un livre à son traducteur. Je suis un traducteur parmi d'autres, mais il n'a jamais connu cette fidélité avec un seul autre traducteur pendant quarante ans⁸⁵. » John Cowper Powys à Marie Canavaggia : « Vous, mon *co-auteur*, car c'est ainsi que tout écrivain sensé se doit de percevoir l'admirable traductrice de son livre le plus représentatif⁸⁶. » Le même à Phyllis Playter : « [George] Steiner m'a rapporté cette histoire incroyable à propos de Faulkner en Virginie : au cours d'une réunion à l'université Faulkner était, comme si souvent, maussade et silencieux, puis Coindreau est entré : "Voilà l'homme qui a créé Faulkner !" [...] N'est-ce pas là le plus bel hommage que l'on puisse rendre à un traducteur⁸⁷ ? »

L'appréciation manifestée par l'auteur peut être sincère, bien sûr ; mais, quand elle n'est pas dictée par la diplomatie ou par la politesse, elle peut aussi se muer en déception avec le temps. Ainsi Joseph Conrad écrit-il à Philippe Néel, en octobre 1922, pour le remercier de sa « magnifique traduction » de *Lord Jim* : « N'ayant pas vu le texte anglais depuis des années, j'ai lu votre traduction comme s'il s'agissait d'une œuvre française. Et je me suis dit : "Que c'est bien !... Vraiment remarquable..." "Comme c'est bien écrit !" etc., d'exclamation en exclamation de surprise et de plaisir⁸⁸. » Deux ans plus tard, en mars 1924, il écrira pourtant

81 Norman Thomas Di Giovanni, « The Borges Papers », www.digiovanni.co.uk/borges.htm, consulté le 20 juin 2017.

82 João Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, op. cit., p. 62.

83 Cité dans Philippe Jaccottet et Gustave Roud, *Correspondance : 1942-1976*, éd. José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, 2002, p. 374.

84 Lettre à Georges Hérelle du 2 mai 1894, *Gabriele D'Annunzio à Georges Hérelle*, éd. cit., p. 170 ; et voir ci-dessous, p. xxx.

85 « Rencontre avec Albert Bensoussan », *Espaces Latinos*, 262, janvier 2011, p. 21.

86 « You my fellow-author, for so any sensible writer is bound to feel about a first-rate Translator of his most characteristic book. » (Lettre à Marie Canavaggia du 17 mai 1956, National Library of Wales, Aberystwyth.)

87 « Steiner told me this astonishing story about Faulkner in Virginia: at a meeting of the University he was, as so often, sullen & silent and then Coindreau came in; & Faulkner said: "here is the man who created Faulkner" [...] Is not it an extraordinary homage to pay to a translator? » (Lettre à Phyllis Playter du 26 septembre 1964, *ibid.*)

88 Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, éd. cit., t. 7, 1920-1922, 2005, p. 550 ; Walter Putnam, « A Translator's Correspondence: Philippe Neel to Joseph Conrad », *The Conradian*, 24/1, 1999, p. 77. Lettre en français.

à G. Jean-Aubry, son éditeur français : « Je suis bien content que [vous] ayez écrit à Neel. Il a besoin d'être surveillé⁸⁹. » Valery Larbaud a longtemps correspondu avec le poète mexicain Alfonso Reyes, dont il a traduit pour la revue *Commerce*, au printemps de 1929, les « Herbes de Tarahumara ». Le poète mexicain s'émerveille du résultat : « Votre traduction m'a enthousiasmé, elle m'a amené à faire, sur l'art de traduire, beaucoup de réflexions qui ne m'étaient jamais venues à l'esprit. » Il se montre plus sobre dans son Journal : nul « enthousiasme » n'y est mentionné dans les quelques lignes où il s'alarme surtout d'un faux sens de Larbaud – « *bravos* » est traduit par « honnêtes » ; le faux sens sera signalé dans sa lettre, mais avec une bienveillance presque admirative⁹⁰.

Un dernier exemple. Saint-John Perse, éditeur de ses propres *Œuvres complètes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », « énumère avec insistance les appels réitérés de T.S. Eliot aux jugements et à la collaboration de Saint-John Perse⁹¹ ». Parlant de lui-même à la troisième personne, le poète déclare en toute immodestie : « T.S. Eliot gardait, envers Saint-John Perse, un tel souci de sa traduction d'*Anabase*, qu'il tint encore, par deux fois, à la réviser soigneusement⁹². » Or, comme le révèle la correspondance entre les poètes, Saint-John Perse semble tout aussi soucieux de réviser cette traduction, ne fût-ce que pour garantir une plus grande fidélité littérale⁹³. Et le travail d'Eliot relève si clairement de l'appropriation poétique que des lecteurs américains ont pu croire qu'il en était l'auteur – et Saint-John Perse, le traducteur⁹⁴. Si l'on considère les nombreuses corrections apportées par le poète français à la traduction d'*Anabase* par T.S. Eliot, on peut s'étonner des compliments très diplomatiques qu'il adressera par la suite – une traduction « incomparable », « une magnifique traduction dont je m'honore » – à un traducteur qui ne

89 *Ibid.*, t. 8, 1923-1924, 2008, p. 323. Lettre en français.

90 Valery Larbaud et Alfonso Reyes, *Correspondance, 1923-1952*, éd. Paulette Patout, Paris, Didier, 1972, p. 193 ; et voir ci-dessous, p. xxx.

91 Henriette Levillain, *Sur deux versants*, *op. cit.*, p. 118.

92 Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1144.

93 « Il est donc bien que l'autorité de votre nom ne couvre aucune faille, même pour une simple traduction [...]. Renvoyez-moi cet exemplaire [...] avec vos corrections directement au texte, et, sur la foi de ces corrections, qui seront pour moi intangibles, vous pourrez vous en remettre à moi pour une correction scrupuleuse des épreuves du texte anglais [...]. » (Lettre de Saint-John Perse à T.S. Eliot, 8 février 1949, dans « Lettres atlantiques, Saint-John Perse, T.S. Eliot et Allen Tate (1926-1970) », *Cahiers Saint-John Perse*, 17, éd. Carol Rigolot, 2006, p. 103-104.)

94 Un témoin rapporte cette conversation entre Saint-John Perse et une voisine de table : « Je sais que vous êtes poète. Mais je ne sais pas au juste si c'est T.S. Eliot qui a traduit un poème de vous, ou si c'est vous, au contraire, qui êtes le traducteur d'un de ses plus fameux poèmes ? » – « La deuxième hypothèse est la bonne ! » lui affirma aussitôt le poète. Et tout au long du dîner ils continuèrent de parler d'un poème d'Eliot intitulé *Anabase*. » (Cité dans Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1251.)

s'embarrasse pourtant guère d'exactitude ou de fidélité littérale⁹⁵. S'il oublie ses premières réserves, c'est sans doute aussi parce qu'il a pu mesurer l'influence considérable de son traducteur et en tirer parti pour asseoir, auprès du lectorat anglo-saxon, sa propre réputation.

RAPPORTS CONFLICTUELS

28 « Les écrivains sont des vampires », déclare le romancier portugais José Saramago, conscient d'avoir réclamé beaucoup de sueur et de sang à ses propres traducteurs. L'un d'eux déclare à ce sujet : « Si j'en crois mon expérience, les auteurs témoignent parfois d'un manque d'assurance qui peut transformer leur traducteur en confident, en psychiatre ou même en gourou⁹⁶. » En sollicitant la collaboration de l'auteur qu'il traduit, le traducteur gagne certes un interlocuteur de choix doublé d'un relecteur attentif; mais il s'expose aussi à des rapports de travail exigeants, difficiles, voire conflictuels. Comme le rapporte avec humour Edmund Keeley à propos du poète grec Georges Séféris : « Certains verront un avantage immédiat à ce que le poète qu'ils sont en train de traduire soit vivant et chaleureux [...] ; d'autres, plus sceptiques par nature ou instruits par l'expérience, verront se profiler de grands dangers.⁹⁷ » Les lecteurs ignorent tout de ces dangers, et plus encore des discordes que la plupart des éditeurs, pris en tenaille entre auteur et traducteur, s'efforcent de maintenir dans l'ombre – au même titre que le montant des droits d'auteur ou l'existence des nègres littéraires. Mal documenté pour cause de secret de fabrication, ce type de conflit est plus courant qu'on ne croit; à défaut de passionner le grand public, il alimente des conversations aussi amères qu'amusantes entre traducteurs, et sans doute entre auteurs.

Alice Kaplan a raconté ses savoureux déboires avec le traducteur de ses *French Lessons* qui, par souci du beau style, n'hésitait pas à réécrire une prose qu'il jugeait trop transparente⁹⁸. Deux personnages anonymes du texte original, « il » et « elle », deviennent sous sa plume « Betsy » et « Joey » au prétexte que l'article indéfini serait « disgracieux en français⁹⁹ ». Le conflit s'envenime.

95 Saint-John Perse, lettres à T.S. Eliot des 20 février 1958 et 7 mai 1953, « Lettres atlantiques », éd. cit., p. 188 et 158.

96 Giovanni Pontiero, « The role of the literary translator », dans Cay Dollerup et Anne Loddegaard (dir.), *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam, John Benjamins, 1992, p. 304.

97 Edmund Keeley, « Collaboration, revision and other less forgivable sins in translation », dans John Biguenet et Rainer Schulte (dir.), *The Craft of Translation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 57.

98 Voir ci-dessous, p. xxx.

99 Alice Kaplan, « Translation: the biography of an artform », dans Esther Allen et Susan Bernofsky (dir.), *Translation: Translators on their Work and What it Means*, New York, Columbia University Press, 2013, p. 71-72.

D'abord enthousiaste, le traducteur multiplie les reproches et menace de publier sous pseudonyme ; pour finir, Kaplan rejette son travail et l'éditeur renonce à faire paraître la traduction. Il n'est pas rare que des dissensions d'ordre stylistique ou personnel viennent perturber une collaboration qui semblait fructueuse. Si certains traducteurs se montrent parfois peu soucieux de l'original, certains auteurs finissent par ruiner leur propre texte en croyant bien faire. Pour ma part, il m'est arrivé de publier sous pseudonyme des traductions qu'un auteur vaguement francophone, persuadé de manier le français mieux que son traducteur, avait rendues illisibles par ses interventions. Eva Bloch, la « traductrice » française de *L'Immortalité* de Kundera, est en réalité le pseudonyme d'un réviseur peu soucieux d'associer son nom aux barbarismes imposés ici ou là par un romancier non (encore) pleinement francophone, mais persuadé de l'être assez pour s'autotraduire¹⁰⁰.

La nature et les limites d'une collaboration, variables par nature, dépendent de facteurs aussi divers que la personnalité de l'auteur et du traducteur, leur maîtrise réelle de la langue ou leurs positions respectives dans le monde littéraire de leur époque. Aux yeux de l'éditeur, c'est généralement l'avis des auteurs qui prime ; mais tel traducteur est parfois plus célèbre que les auteurs avec lesquels il travaille. Certains traducteurs ont ainsi une telle assurance qu'ils invitent l'auteur à modifier son texte – soit sous sa forme traduite, soit même dans l'original quand la chose est encore possible. Pierre-Gaëton Dupont, intendant de l'École militaire et conseiller au Parlement, rencontre Edmund Burke en 1789 au cours d'un voyage d'études en Angleterre ; l'année suivante, Burke expose dans *Reflections on the Revolution in France* le dégoût et la crainte que lui inspirent les événements en cours outre-Manche. Dupont se charge de le traduire et s'engage à respecter les indications de l'auteur : « Vous aurez la bonté de me renvoyer cet exemplaire avec vos observations, additions, etc. – et je m'y conformerai. » En revanche, jugeant que l'auteur se montre désobligeant à l'égard du roi Henri IV, il lui adresse une requête inattendue : « Je désirerais savoir si vous pouvez y faire quelques légères altérations. It is not on my part a childish feeling, but something like justice¹⁰¹. » À quoi Burke répond : « Vous me priez de reprendre et d'adoucir certaines des mes formulations. [...] Je ne suis nullement surpris de votre requête, car, depuis votre tendre enfance,

¹⁰⁰ Voir Patrick Hersant, « La troisième main : réviser la traduction littéraire », dans Esa Hartmann et Patrick Hersant (dir.), *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, 2019, p. XXX.

¹⁰¹ « Cette requête ne relève pas de ma part de quelque caprice puéril, mais d'un sentiment de justice. » (Lettres de Pierre-Gaëton Dupont à Edmund Burke, 27 octobre et 13 décembre 1790, citées dans Hans A. Schmitt et John C. Weston, « Ten Letters to Edmund Burke from the French Translator of the *Reflections on the Revolution in France* », *The Journal of Modern History*, 24/4, 1952, p. 411 et 408.)

vous entendez partout parler des manières charmantes de ce Prince et de son caractère débonnaire¹⁰². » L'auteur campe sur ses positions et oppose à Dupont une fin de non-recevoir : s'il peut à bon droit intervenir sur la lettre du texte – le même échange évoque la possibilité de traduire « *they would not give a dog's ear* » par le très littéral « ils ne donneraient pas grand comme l'oreille d'un chien » –, le traducteur ne saurait en altérer l'esprit.

30

Ernest Vizetelly, traducteur d'Émile Zola en anglais, a entretenu avec le romancier français une correspondance nourrie et prolongée ; il y est surtout question d'argent, mais aussi de la traduction de certains termes (faut-il traduire *La Débâcle* par « Downfall, qui veut dire : chute, effondrement, dégringolade, ou [...] Crash, qui veut dire : craquement et brisement avec fracas »?) et de quelques principes généraux : « Si nous supprimons ou changeons quelquefois un passage, c'est que nous y sommes forcés. Sans doute savez-vous très bien que l'on n'a pas la même licence [à Londres] qu'à Paris. » De fait, la publication des romans de Zola vaudra plusieurs procès à leur traducteur et éditeur. Plus surprenant encore, Vizetelly n'hésite pas à juger les romans de Zola trop longs, trop moralisants, et se fait même l'agent littéraire de son auteur : « Ne pourriez-vous pas écrire quelque chose de court et de gai [...] pour tâcher de ressaisir ce public anglais qui nous échappe ? » En 1899, au moment d'adapter *Fécondité* pour le public anglais, Vizetelly tente vainement de réécrire un original jugé inacceptable en l'état ; ayant fait part de ses difficultés à l'auteur, il reçoit de lui une réponse qui trahit la lassitude où leur longue collaboration a conduit les deux hommes : « Je vous ai souvent répété [...] d'abandonner la traduction de *Fécondité*, si ce travail vous inquiétait, et [...] vous auriez dû au moins me répondre franchement, au lieu de garder un silence dont j'étais stupéfait¹⁰³. »

En 1929, le poète surréaliste Georges Hugnet publie en français des extraits de *The Making of Americans* de Gertrude Stein ; l'année suivante, Stein entreprend à son tour la traduction d'un recueil de Hugnet intitulé *Enfances*. Or, ce geste amical va se muer en source de conflit entre l'auteur et sa prestigieuse traductrice, laquelle se fait de son travail une conception toute personnelle. Que l'on en juge :

102 « *You desire that I may revise and soften the expressions which I have made use of [...]. I am not at all surprised at your request, for, since your childhood, you have heard every one talk of the pleasing manners and mild temper of that Prince.* » (Cité dans James Prior, *Memoir on the Life and Character of the Right Hon. Edmund Burke*, London, Sheffield, 1839, p. 3270.)

103 *Mon cher Maître : lettres d'Ernest Vizetelly à Émile Zola*, éd. Dorothy Speirs et Yannick Portebois, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 72, 56, 353 et 335.

Quand je dors, c'est merveille :
le sommeil sort de mon angoisse,
ce que je hais le mieux en moi-même,
et l'amour et sa fatigue font dormir.

When I sleep I sleep and do not
dream because it is as well that I am
what I seem when I am in my bed and
dream.

Traduire, pour Stein, c'est nécessairement réécrire. Une telle approche aurait pu déplaire à Hugnet, mais il s'en déclare enchanté : « Admirable Gertrude, what joy you give me [...]. This isn't a translation, it is something else, *it is better*¹⁰⁴. » Ce qui éloignera les deux amis, c'est un désaccord quant à la nature même du travail en cours. Aux yeux de Stein, sa recreation poétique ne vaut pas moins que l'original ; pas question, donc, d'accepter une couverture indiquant simplement : « Georges Hugnet / *Enfances* / suivi par la traduction de Gertrude Stein. » Il faut mentionner un travail d'« adaptation » ou de « transposition », exige (en vain) la traductrice, qui réclame aussi que son nom figure dans la même police de caractères que celui de l'auteur. Cette fois, Hugnet lui répond :

Votre requête m'étonne. [...] Ceux que j'ai interrogés sur la formulation que vous souhaitez sur le prospectus, aussi bien des poètes que des éditeurs, m'ont tous dit qu'accoler nos deux noms donnerait l'impression que nous avons collaboré, alors que, n'est-ce pas, il n'en a jamais été question. [...] Je vous ai proposé chez Belley : « traduction libre », formule qui semblait à la fois exacts et sans prétention, mais vous l'avez refusée¹⁰⁵.

Pour finir, après une première parution bilingue dans la revue *Pagany*, en 1931, la traduction sera publiée séparément sous un titre évocateur : *Before the flowers of friendship faded friendship faded, written on a poem by Georges Hugnet*.

La collaboration entre auteur et traducteur peut naturellement fonder une amitié et la consolider dans le temps, mais elle peut tout aussi bien l'affaiblir ou la détruire. Jean Guiloineau décrit en ces termes sa relation avec André Brink : « C'est un peu comme si, en pénétrant au plus profond du texte pour le traduire et le réécrire, le traducteur atteignait quelque chose de profondément intime chez l'auteur. C'est sans doute pour cela que l'auteur et le traducteur partagent une relation d'intimité [...] d'où peut découler une amitié tout à fait spécifique ou, au contraire, un rejet¹⁰⁶. » Pour des raisons linguistiques et/ou psychologiques, semble-t-il, certains auteurs voient dans leur

¹⁰⁴ *The Flowers of Friendship: Letters written to Gertrude Stein*, éd. Donald Gallup, New York, Knopf, 1953, p. 243.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 244-245. Voir aussi Sarah Posman, « Les fleurs de l'amitié (les "mauvaises" traductions de Gertrude Stein) », *Action poétique*, 190, 2008, p. 49-54.

¹⁰⁶ Jean Guiloineau, « Relations auteur-traducteur », art. cit., p. 237.

traducteur un intermédiaire malvenu, d'autant plus indésirable qu'il leur est nécessaire. Il arrive alors que la collaboration se mue en « auto-traduction déguisée¹⁰⁷ ».

APPROPRIATION AUCTORIALE

32 Le cas de Vladimir Nabokov annonce à bien des égards de celui de Kundera. Chaque fois, la crainte de la trahison s'avère un moteur puissant qui incite l'auteur à surveiller de près son traducteur, puis à se substituer à lui. On a vu combien Kundera, instruit par l'expérience, redoutait les embellissements de son œuvre et corrigeait ses traducteurs sans ménagement ; tout aussi polyglotte et respectueux de l'original, Nabokov se montre pareillement méfiant vis-à-vis des libertés que pourraient prendre ses traducteurs. Entre 1959 et 1977, il collabore systématiquement avec eux, comme pour guetter dans leur travail le moindre changement de terme ou d'image. Traducteur du premier roman de Nabokov, *Mashenka* (1926), Michael Glenny renonce par exemple à la métaphore « tétines de chienne » pour décrire les bouches d'aération alignées sur le toit d'un wagon, et remplace cette image par de simples « ventilateurs » ; Nabokov s'empresse de le corriger : « Il n'y a pas de "ventilateurs" dans mon texte ; *such'i soski*, ce sont des tétines de chienne¹⁰⁸. » La traduction publiée sous le titre *Mary* (1970) confirme la primauté des choix de l'auteur : « *Olive-drab carriages with a row of dark dog-nipples along their roofs.* » Ce type de correction, certes minime, n'est que le prélude d'une lente appropriation de la langue anglaise à travers le processus traductif ; celle-ci se manifeste d'abord par une étroite surveillance de ses collaborateurs dans les langues parlées par l'auteur (français, allemand, italien), puis, à partir de 1959, par la collaboration entre Nabokov et son fils Dmitri, véritable modèle idéal du traducteur selon Nabokov : « Un traducteur capable de lui fournir une version exacte et en bon anglais, et qui le laisse se charger de la "part gnoséologique", adapter, réviser, élaborer à son aise, céder ou résister à la pulsion créatrice¹⁰⁹. »

Derek Walcott compte parmi les nombreux poètes et traducteurs qui ont travaillé avec Joseph Brodsky à la version anglaise de ses poèmes. La

¹⁰⁷ Dirk Weissmann, « Entre contrôle et confiance : Paul Celan correcteur de ses traductions françaises », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire : genèse du choix*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2016, p. 131.

¹⁰⁸ Jane Grayson, *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 126.

¹⁰⁹ Jane Grayson, entrée « Vladimir Nabokov », dans Olive Classe (dir.), *Encyclopedia of Literary Translation in English*, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000, 2 vol., t. 1, p. 989. Voir aussi Olga Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, 38, « Traduire », p. 111-127.

collaboration qu'il évoque se déroule en trois étapes : « La première est la traduction interlinéaire ; la seconde, une transformation ; et la troisième, avec de la chance et grâce à l'infatigable discipline de Brodsky, une transfiguration¹¹⁰. » C'est au cours de ces étapes successives que les désaccords et les tensions se font jour – le ton de cette lettre à Daniel Weissbort en donne un aperçu : « Beaucoup de choses doivent être modifiées. [...] Faites attention à la métrique. [...] Le premier vers est bien trop long. [...] Cela ne fait aucun doute dans mon esprit. [...] Opiniâtement à vous, Joseph¹¹¹. » À force de reprocher leurs insuffisances à ses traducteurs, notamment en matière de rythme et de rime, Brodsky a opté pour un travail en solitaire : après des années d'exil, sa maîtrise de la langue étrangère lui permettait à la fois d'écrire directement en anglais et de traduire ses textes russes. Dans son dernier recueil, *So Forth* (1996), huit poèmes seulement sont le fruit d'une traduction collaborative : le reste relève de l'autotraduction. George Kline, qui a traduit Brodsky (et avec Brodsky) en anglais pendant plus de trente ans, a publié divers articles citant et analysant des exemples de révisions imposées par l'auteur ; il se remémore « une expérience sans équivalent, toujours stimulante, parfois éclairante, et de temps à autre humiliante et frustrante¹¹² ». À l'en croire, il était pour l'auteur « difficile, voire impossible, d'admettre les positions de son traducteur quant à ce qui était ou non acceptable en anglais. J'ai l'impression qu'il s'efforçait toujours, pour ainsi dire, de transformer l'anglais en russe¹¹³ ». Les exigences du poète russe ont eu raison des traducteurs les plus patients ; selon Alexandra Berlina, « face à une collaboration conflictuelle, le cotraducteurs ont fini par renoncer et par laisser le champ libre à Brodsky¹¹⁴ ». Dans les mots de Brodsky lui-même : « Ce que je reproche surtout aux traducteurs ? Alors que je suis très soucieux d'exactitude, eux sont très souvent inexacts – ce qui est bien compréhensible. Il est affreusement difficile de faire en sorte que ces gens-là se montrent aussi exacts qu'on le souhaite. Alors, au lieu de ruminer dans mon coin, je me suis dit que j'allais essayer de le faire moi-même¹¹⁵. »

Analysant les interventions de Paul Celan sur certaines versions françaises de ses poèmes, Dirk Weissmann note que Jean-Pierre Wilhelm doit « se contenter de signer de son nom une traduction faite en majeure partie par Celan lui-

110 Derek Walcott, « Magic Industry », *The New York Review of Books*, 24 novembre 1988, p. 3.

111 Daniel Weissbort (dir.), *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, p. 225-226.

112 *Ibid.*, p. 106.

113 *Ibid.*, p. 221.

114 Alexandra Berlina, *Brodsky Translating Brodsky: Poetry in Self-Translation*, London, Bloomsbury, 2014.

115 *Joseph Brodsky: Conversations*, éd. Cynthia Haven, Jackson, University Press of Mississippi, 2002, p. 73-74.

même », dans la mesure où les suggestions du poète allemand « dépassent les limites d'une simple traduction et s'approchent en réalité d'une recreation du texte en langue française ». Par exemple, en suggérant de traduire le titre *Nächtlich geschürzt* par *Retroussées et de nuit*, Celan remplace un rapport de subordination (les lèvres sont retroussées *pour la nuit*, selon la première version de Wilhelm) par une parataxe absente de l'original allemand. À partir des années 1960, une tout autre procédure se met en place : au lieu de modifier la traduction en détail et en profondeur, Celan confie ses textes à des poètes qu'il admire – et leur accorde alors une totale liberté. Ses premiers traducteurs, en revanche, sont « corrigés » pratiquement à chaque vers, ce qui témoigne chez Celan d'une certaine maîtrise linguistique, d'une conscience de sa notoriété grandissante et, surtout, d'une « certaine incapacité du poète à abandonner son texte aux altérations inévitables de la traduction¹¹⁶ ».

34

INTENTION ET *AUCTORITAS*

Sous ses formes les plus diverses, de la plus superficielle à la plus fouillée, la collaboration est un acte d'écriture dont la finalité et l'efficacité sont rarement interrogées. Que prétend-elle accomplir, et y parvient-elle ? Que ce soit par un cadrage préliminaire, par une révision du texte achevé ou par un accompagnement du travail traductif, elle vise, de manière presque toujours informulée, à *améliorer* la traduction. En cela, elle repose sur un présupposé certes recevable, mais qui mérite d'être remis en question : l'auteur en saurait davantage sur son propre texte que tout autre lecteur, et son intention serait à la fois définissable, circonscrite et profitable. Rien de tout cela ne va de soi. Dans un article fameux de 1946, Wimsatt et Beardsley estiment ainsi que « la visée ou l'intention de l'auteur ne sont ni disponibles ni souhaitables comme critères pour juger de la réussite d'une œuvre d'art¹¹⁷ ». Plus récemment, Jean-Jacques Lecercle a souligné les paradoxes inhérents à l'intentionnalité en matière d'art :

Loin d'être la source et la cause du texte, l'intention est conçue comme une fiction rétroactive, nécessaire à la reconstruction *a posteriori* d'un sens original comme origine fantasmée du texte. [...] L'intention ainsi conçue est le lieu d'une causalité paradoxale : l'intention de l'auteur empirique a bien dû exister [...], mais elle est, dans la plupart des cas, inconnaissable, et, dans les rares cas où

¹¹⁶ Dirk Weissmann, *Poésie, judaïsme, philosophie, une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*, thèse sous la dir. de Gerald Stieg, université Paris-Sorbonne, 2003, p. 138

¹¹⁷ W. K. Wimsatt et Monroe C. Beardsley, « The Intentional Fallacy », dans *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Louisville, University of Kentucky Press, 1954, p. 3.

elle est connue, elle n'est que modérément pertinente (l'auteur empirique n'est que le premier interprète de son œuvre, et son interprétation, certes intéressante, n'est pas définitive, ni « vraie »)¹¹⁸.

Passant en revue, sans trancher, les positions théoriques des intentionnalistes et de leurs critiques, Antoine Compagnon estime surtout qu'« il faut éviter de substituer l'intention au texte, car le sens d'une œuvre n'est pas nécessairement identique à l'intention de l'auteur, et il est même probable qu'il ne l'est pas¹¹⁹ ». Il n'en reste pas moins que les listes de questions adressées à l'auteur par son traducteur, et du reste la collaboration traductive en général, témoignent de la pérennité de cette « illusion de l'intention ».

Les traducteurs sont pourtant mieux placés que d'autres pour mesurer ce phénomène. Évoquant une séance de travail avec William Faulkner, Maurice-Edgar Coindreau se rappelle ainsi : « Une seule fois, il ne put me répondre. Je ne me souviens malheureusement pas de quelle phrase il s'agissait. Il la lut, la relut, puis se mit à rire, ou plutôt à sourire ; car je ne l'ai jamais entendu rire. “Je ne vois absolument pas ce que j'ai voulu dire”, admit-il¹²⁰. » Il arrive aussi que la traduction révèle à l'auteur de l'original certaines subtilités qu'il ne soupçonnait pas dans son propre texte. Patricia Zurcher, traductrice du poète suisse Kurt Marti : « Kurt Marti avait trouvé dans mes traductions des dimensions de ses textes qu'il ne connaissait pas. Il avait envisagé de réécrire ses poèmes en tenant compte de ces dimensions¹²¹. » Alfonso Reyes à Valéry Larbaud : « Je suis particulièrement enchanté par la traduction que vous donnez des noms de plantes. [...] Et quant à “sang-dragon”, c'est réellement une réussite unique. Votre traduction est venue m'expliquer le nom mexicain de l'herbe “sangre de grado” : ce n'est donc qu'une métathèse pour Sangre de drago¹²². » Quand il lui arrive de lire ses propres textes en traduction, Umberto Eco perçoit toujours avec enthousiasme les possibilités que lui révèle le passage dans une autre langue : « Je sentais comment, au contact d'une autre langue, le texte exhibe des potentialités interprétatives restées ignorées de moi, et comment la traduction pouvait parfois l'améliorer (je dis “améliorer” justement par rapport à l'*intention*

118 Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'Emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 101.

119 Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil, coll. « Essais », 1998, p. 93.

120 Maurice-Edgar Coindreau, « Faulkner tel que je l'ai connu », *Preuves*, février 1963, p. 11 ; nous citons un large extrait de cet article ci-dessous, p. xxx.

121 Cité dans Mathilde Vischer, *La Traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Kimé, 2009, p. 230.

122 Valéry Larbaud et Alfonso Reyes, *Correspondance*, éd. cit., p. 63.

que le texte manifestait soudain, indépendamment de mon intention originelle d’auteur empirique¹²³). »

Il est pourtant permis de supposer que, dans la plupart des cas, l’offre de collaboration émane d’un auteur soucieux de veiller à la préservation de son vouloir-dire, parfois au détriment de ce que son texte peut signifier à son insu, malgré lui ou même contre lui. Borges à Rabassa : « Ne traduisez pas ce que j’ai écrit, mais ce que j’ai voulu dire¹²⁴. » Saint-John Perse, collaborant avec Robert Fitzgerald à la traduction de *Chronique*, se lance dans une quête sans fin des significations possibles, si bien que, « au fur et à mesure que le poète analysait ce qu’il “avait voulu suggérer”, l’effet poétique était démultiplié et rattaché à des origines sémantiques ou phoniques distinctes et concurrentes ». Or, comme le souligne Henriette Levillain, expliciter l’intention, c’est risquer d’alourdir la phrase en anglais :

36

Un soir de rouge et longue fièvre, où s’abaissent les lances... (*Chronique*, I)

avait été traduit par Fitzgerald :

An evening of crimson and long fever where the lances dip...

et corrigé par St-J. Perse :

An evening of crimson and long fever where lances lengthen...

et recorrecté par Fitzgerald après approbation du poète comme suit :

An evening of crimson and long fever where lances lengthen and incline...

de manière [...] à récupérer la totalité des images contenues dans la phrase¹²⁵.

On peut supposer que, sans la collaboration de l’auteur, la phrase traduite eût été bien différente – en l’occurrence, sans doute plus brève et moins explicite. C’est une véritable herméneutique qui est ici en jeu, tout comme dans cette annotation de Saint-John Perse à propos du segment « au pas des bêtes sans alliances », sur le manuscrit de la traduction de son *Anabase* par T.S. Eliot : « J’ai voulu *exprimer ou suggérer* une idée tout à fait différente : celle de l’hermétisme sacré des bêtes¹²⁶. » On notera que l’auteur, lui-même traducteur, ne propose ni n’impose ici le choix d’un terme particulier ; il assortit son poème d’une explication de texte, intéressante certes, mais qui n’est jamais que la sienne et qui reste elle-même susceptible d’interprétation. « Herméneutique ouverte, ce

123 Umberto Eco, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2007, p. 14.

124 Cité dans Giovanni Pontiero, « Critical Perceptions of José Saramago’s fiction », dans Pilar Orero et Juan C. Sager (dir.), *The Translator’s Dialogue : Giovanni Pontiero*, Amsterdam, John Benjamins, 1997, p. 65.

125 Henriette Levillain, *Sur deux versants : la création chez Saint-John Perse*, op. cit., p. 213

126 Manuscrit *Anabasis*, VIII, p. 18, cité dans Esa Christine Hartmann, *Les Manuscrits de Saint-John Perse*, op. cit., p. 118. Voir également, ci-dessous, p. XXX.

commentaire ne fixe pas toujours un sens unique, mais déploie la puissance évocatrice d'une ambiguïté polysémique¹²⁷. »

La traduction gagne-t-elle à refléter l'intention de l'auteur au détriment, si l'on peut dire, de l'intention du texte¹²⁸, telle du moins que la perçoit son traducteur? Françoise Wuilmart pose la question sans détour: « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur? » Et rappelle que l'auteur « écrit aussi avec son inconscient, avec un vécu parfois souterrain mais qui affleure dans sa plume, ou plutôt: il “est écrit” aussi par son inconscient ou son vécu, l'interculturalité passe souvent à son insu entre les lignes, certains leitmotivs forcent leur passage sans qu'il le veuille, certaines connotations récurrentes le trahissent¹²⁹... » Lawrence Venuti a montré combien « ce concept d'autorité est tributaire de la théorie romantique de l'expression: le texte est perçu comme exprimant les pensées et les sentiments spécifiques de l'auteur, de quelque conscience libre et unifiée qui ne serait pas divisée par des déterminations excédant ou même contredisant son intention¹³⁰ ». Or c'est indéniable: il existe une onction de *l'auctoritas*. Dans bien des cas, le traducteur qui a collaboré avec l'auteur (plus encore quand cette collaboration est explicitement mentionnée en page de titre) prend avec le texte source des libertés d'autant plus grandes qu'il jouit de la bénédiction de l'auteur. On observe alors un phénomène d'acclimatation contrainte à la culture de la langue cible, relevant de cet ethnocentrisme contre lequel Antoine Berman met le traducteur en garde: « La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture¹³¹. » Or c'est bien dans ce sens que semblent aller nombre de collaborations avec l'auteur. À partir de textes de Borges déjà anciens, celui-ci et son traducteur Norman Di Giovanni « on récrit les textes comme s'ils avaient été écrits dès l'origine en anglais de la moitié du xx^e siècle, [...] introduisant de subtils changements pour que le lecteur américain puisse saisir les diverses références historiques et culturelles qu'un lecteur argentin aurait comprises tout naturellement¹³² ». La traductrice française de Cortázar, Laure Bataillon, admet elle aussi que l'aval

127 *Ibid.*

128 « Le jeu de la structure et de la genèse révèle quelque chose que l'on peut appeler l'intention du texte. » (Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 84.)

129 Françoise Wuilmart, « Le traducteur a-t-il besoin de son auteur? », *Translittérature*, 48, été 2015, p. 86.

130 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge, 1995, p. 165.

131 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 74.

132 James Remington Krause, *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*, thèse sous la dir. d'Earl E. Fitz, Nashville, Vanderbilt University, 2010, p. 41 et 85.

de l'auteur lui a laissé une marge de manœuvre inespérée : « Pour ce qui est des avantages : éclairage autorisé quant aux obscurités notoires, rejets ou demandes crédibles pour les audaces de traduction ; accentuation du texte (rythme, sonorité) en accord avec l'ouïe de l'auteur : avantage ici à double tranchant car Cortázar n'hésitait pas à me pousser plus loin que son texte n'y autorisait¹³³. » La traductrice américaine de Cabrera Infante, Suzanne Jill Levine, américanise en partie des toponymes et des injures avec la permission (ou même sur l'insistance) de l'auteur. Jeremy Munday en conclut que « la liberté de l'expression dépend directement de la présence permissive de l'auteur¹³⁴ ». Quant à Kundera, il n'hésite pas à modifier son propre original en cours de traduction, le plus souvent pour opérer une acclimatation culturelle dont on peut supposer que son traducteur avait pris grand soin de l'éviter. Kundera et son traducteur ont retiré de la version anglaise de *La Plaisanterie* certains passages intraduisibles en anglais (des réflexions sur le tutoiement par exemple), mais aussi des éléments liés au contexte socio-historique, par exemple la slavophilie des Tchèques dans l'après-guerre¹³⁵. Dans la version française du même roman, révisée avec François Kérel en 1985, « l'Europe de l'Est » devient « l'Europe centrale ». Ce qui prévaut ici, c'est en somme l'image que se fait l'auteur de ce qui paraîtra « trop exotique » au lecteur de la traduction, ce qui revient à assumer un ciblisme explicite que le traducteur se garderait sans doute d'endosser. Comme le souligne Lawrence Venuti, précisément à propos de Kundera, « ce n'est pas parce que l'auteur est l'interprète que l'interprétation n'est pas tributaire des valeurs de la langue cible¹³⁶ ». On voit que cet informulé de la collaboration (*the author know best*: l'auteur connaît mieux que personne le sens de ses écrits) dissimule des présupposés discutables – non pas irrecevables, certes, mais qui méritent d'être exposés et critiqués – et soulève des questions inattendues, qui surgissent ou éclatent avec une vigueur particulière dans les situations, somme toute fréquentes, de désaccord entre l'auteur du texte et son traducteur.

La différence sexuelle vient parfois compliquer le problème de l'*auctoritas*. Certains auteurs répugnent à voir passer leur œuvre par les mains (ou par la langue) d'une femme. Thomas Mann, dont les *Buddenbrooks* ont pourtant été traduits avec succès par Helen Lowe-Porter, hésite à lui confier *Der Zauberberg*,

133 Laure Bataillon, « Traduire Cortázar avec Cortázar », art. cit., p. 83 ; voir ci-dessous, p. XXX.

134 Jeremy Munday, *Style and Ideology in Translation: Latin American Writing in English*, New York, Routledge, 2007, p. 225.

135 Allison Stanger, « In Search of *The Joke*: An Open Letter to Milan Kundera », *New England Review*, 18/1, 1997, p. 93-100 ; voir aussi Michelle Woods, *Translating Milan Kundera*, op. cit., p. 3-4.

136 Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethic of Difference*, London, Routledge, 1998, p. 6.

et le lui fait savoir : « Mon nouveau livre, de par son caractère profondément intellectuel et symbolique, présente des difficultés de traduction d'une tout autre nature – difficultés dont il m'arrive de penser qu'elles seraient plus aisément surmontées par un tempérament masculin¹³⁷. » Sur l'insistance de son éditeur américain, le contrat finit par revenir à Lowe-Porter, qui se révèle à la hauteur de la tâche ; au cours des vingt-cinq années suivantes, elle traduira la quasi totalité de l'œuvre de Mann avec le bienveillant concours de l'auteur. Il n'empêche : comme le rappelle David Horton c'est en des termes éminemment sexistes que le romancier allemand exprime parfois des réserves à l'égard de sa traductrice, accusée d'« émascation » et de « castration »¹³⁸.

Maître d'œuvre des traductions de Joseph Conrad pour *La Nouvelle Revue française*, André Gide a d'abord confié la traduction à des femmes – par exemple, Isabelle Rivière pour *Victory* et Madeleine Maus pour *The Arrow of Gold*. Si sa connaissance toute fraîche et très livresque de l'anglais ne lui permet pas (encore) de traduire lui-même Conrad, il révisé intégralement le travail d'Isabelle Rivière, qu'il juge trop scrupuleuse et trop fidèle à la lettre du texte au détriment de son style : « Ah ! que cette traduction d'Isabelle Rivière est médiocre et que de temps je suis forcé de lui donner ! Je compte en moyenne une heure par page dactylographiée¹³⁹... » Dans une lettre à Gide de novembre 1919, Conrad se montre plus intransigeant encore :

Si mes écritures ont un caractère prononcé, c'est leur virilité – esprit, allure, expression. Personne ne m'a dénié ça. Et vous me jetez aux femmes ! Vous dites vous-même dans votre lettre qu'au bout du compte une traduction est une interprétation. Eh bien, j'ai le désir d'être interprété par des esprits masculins. C'est tout naturel¹⁴⁰.

Ce type de requête, sans doute plus fréquent qu'on ne pense, ne semble pas étonner ni offusquer le traducteur qui en bénéficie en tant qu'homme. Albert Bensoussan rapporte ainsi : « Manuel Puig m'a désiré. Ces deux premiers romans [...] avaient été découverts et traduits par Laure Bataillon, mais il exigeait que *Le Baiser de la femme-araignée*, parce que ce texte n'est qu'un long

¹³⁷ John C. Thirlwall, *In Another Language: A Record of the Thirty-year Relationship Between Thomas Mann and His English Translator*, New York, Knopf, 1966, p. 9.

¹³⁸ Voir ci-dessous, p. XXX.

¹³⁹ André Gide, *Journal*, t. 1, 1887-1925, éd. Éric Marty, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 554.

¹⁴⁰ Lettre de Joseph Conrad à André Gide, 4 novembre 1919, dans Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, éd. cit., t. 6, 1917-1919, 2002, p. 515. Voir aussi Gabrijela et Ivo Vidan, « Further Correspondence between Joseph Conrad and André Gide », *Studia Romanica et Anglica Zagrabienis*, 29-30, 1970-1971, p. 523-535 ; et Russell West, *Conrad and Gide: Translation, Transference and Intertextuality*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

dialogue passionné entre deux hommes, naquit d'une gorge masculine¹⁴¹. » Ici plus que jamais, la collaboration entre auteur et traducteur révèle sa dimension psychologique. Les *gender studies* se sont du reste saisies de la question, appelant à une théorie féministe de la traduction conçue « non pas sur le modèle familial du conflit œdipien, mais sur le rasoir à double tranchant de la traduction comme collaboration, dans laquelle auteur et traducteur/traductrice sont appréhendés comme travaillant ensemble, dans une double opération de coopération et de subversion¹⁴² ».

40

Langue-cible mal maîtrisée, désaccords fréquents, vertus douteuses de l'intention auctoriale : on en vient à se demander si la participation de l'auteur à la traduction de son propre texte est utile, ou même souhaitable. Ses corrections peuvent s'avérer ineptes ; ses listes de commentaires attirent l'attention du traducteur sur des points inessentiels ; sa conception de l'acte traductif lui-même témoigne parfois d'un ethnocentrisme ou d'un académisme inattendus. Analysant les questions et annotations de George Davis en marge de sa traduction d'un essai de Mario Vargas Llosa intitulé « El Paraíso de los libros » (1991), Jeremy Munday conclut que « la collaboration entre Davis et Vargas Llosa consiste essentiellement à restreindre la surface sémantique que recouvrent les termes du texte source et, très souvent, à limiter les nuances dans le texte cible. Fait intéressant, la formulation destinée au texte cible qui est finalement choisie (probablement par Vargas Llosa ou avec son accord) est la plus normalisée et la moins intense¹⁴³ ». Enfin, il faut signaler ici une difficulté méthodologique de taille : comment évaluer l'impact réel de la collaboration de l'auteur ? A-t-elle une incidence autre que ponctuelle ? Bien sûr, les nombreux échanges cités dans cette préface signalent des corrections lexicales ou autres par rapport à une première version. Mais peut-on vraiment affirmer que, sans la collaboration de l'auteur, c'est une tout autre traduction qui aurait vu le jour ?

La chose n'est que rarement vérifiable, mais certaines configurations permettent d'en juger malgré tout. Ainsi le même texte de Calvino, *Dall'opaco* (1976), a-t-il fait l'objet de deux traductions en français dont une seule a bénéficié de la collaboration de l'auteur. Danièle Sallenave a reçu des commentaires de ce type : « Il me semble qu'*ensoleillé* est un terme d'usage trop commun, comme l'italien *soleggiato* ; il faudrait donc traduire *opaco* par ombragé. Pour *opaco*, je choisirais

¹⁴¹ Albert Bensoussan, *Confessions d'un traître*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁴² Lori Chamberlain, « Gender and the Metaphorics of Translation », dans Lawrence Venuti (dir.), *The Translator Studies Reader*, New York, Routledge, 2004, p. 266.

¹⁴³ Jeremy Munday, *Evaluation in Translation: Critical Points of Translator Decision-Making*, London, Routledge, 2012, p. 121.

de préférence l'ubac, si proche du terme dialectal dont je suis parti¹⁴⁴. » Jean-Paul Manganaro, quant à lui, a traduit le même texte après la mort de Calvino et sans avoir accès aux réponses et aux précisions fournies à la première traductrice. Une comparaison des deux traductions, l'une collaborative et l'autre non, devient alors possible ; elle suggère l'occurrence que Sallenave a pu, mieux que Manganaro, « élaborer une version reproduisant fidèlement la précision du texte source¹⁴⁵ ».

Le cas de *Tres tristes tigres* présente un intérêt similaire, ce roman de Cabrera Infante ayant fait l'objet d'une collaboration entre l'auteur et ses traducteurs français et anglais, tandis que le traducteur néerlandais a travaillé seul et vingt ans après les deux autres. Comparant les versions de Bensoussan et de Levine, qui datent des années 1970 et ont toutes deux bénéficié des lumières de l'auteur, July De Wilde constate que, au regard de trois critères linguistiques (« diversité intralinguistique », « jeux de mots » et « ironie intertextuelle »), on ne relève rien de tel : dans ce cas particulier, la traduction non collaborative n'est pas si différente des deux autres¹⁴⁶.

Aux critères habituels de l'analyse et de la critique des traductions, tels que les énoncent par exemple Antoine Berman ou Katharina Reiss, la collaboration entre auteur et traducteur nous invite à en ajouter un autre, celui de l'efficacité collaborative. Au-delà de l'intérêt évident que présentent leur correspondance et leurs tractations diverses, et éventuellement les traces manuscrites de leur collaboration, il importe en effet de déterminer si celle-ci a sur la traduction publiée un effet notable et lui-même susceptible d'évaluation. La collaboration est aussi une expérience d'écriture, dont les effets se font parfois sentir, non seulement sur la traduction en cours, mais sur l'œuvre à venir. Elle est, enfin, une pratique éclairant mieux qu'aucune autre le processus traductif – et c'est en connaissance de cause qu'Umberto Eco a pu écrire : « Je me demande si, pour élaborer une théorie de la traduction, il ne serait pas nécessaire [...] d'examiner de nombreux exemples de traduction, mais aussi d'avoir fait ces trois expériences : avoir vérifié les traductions d'autrui, avoir traduit et été traduit – ou, mieux encore, avoir été traduit en collaboration avec son traducteur¹⁴⁷. »

¹⁴⁴ Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, éd. Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1322.

¹⁴⁵ Sandra Garbarino, « Les traductions oubliées. Si par un jeu du hasard deux médiateurs calviniens... », *Italies. Revue d'études italiennes*, 9, 2005, p. 401.

¹⁴⁶ Voir ci-dessous, p. XXX.

¹⁴⁷ Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, op. cit., p. 11-12.