



HAL
open science

Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte

Patrick Hersant, Esa Christine Hartmann

► To cite this version:

Patrick Hersant, Esa Christine Hartmann (Dir.). Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte. Archives contemporaines, 2019, 978-2-8130-0308-9. hal-04006639

HAL Id: hal-04006639

<https://hal.science/hal-04006639>

Submitted on 8 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.



Open licence - etalab

Au miroir de la traduction

Au miroir de la traduction

Avant-texte, intratexte, paratexte

Sous la direction de

Esa Hartmann et Patrick Hersant

éditions des archives contemporaines



Copyright © 2019 Éditions des archives contemporaines

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute reproduction ou représentation intégrale ou partielle, par quelque procédé que ce soit (électronique, mécanique, photocopie, enregistrement, quelque système de stockage et de récupération d'information) des pages publiées dans le présent ouvrage faite sans autorisation écrite de l'éditeur, est interdite.

Éditions des archives contemporaines
41, rue Barrault
75013 Paris (France)
www.archivescontemporaines.com

Illustrations :

Fac-similés des manuscrits de Saint-John Perse, de Valéry Larbaud et de T. S. Eliot © Fondation Saint-John Perse. Tous droits réservés à la Fondation Saint-John Perse.

Lettre de Giuseppe Ungaretti à Robert Van Nuffel © Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

Fac-similés des manuscrits de Jeremy Reed et de Hugh Shankland © Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Fac-similés des épreuves de la traduction d'*Ulysse* révisées par Stuart Gilbert © Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

*Cet ouvrage a été publié avec le soutien du laboratoire d'excellence TransferS
(Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LAB X-0099)*

Introduction

Au miroir des langues : la traduction réflexive

Esa Hartmann et Patrick Hersant

« Les poèmes traduits ne sont jamais que des colombes auxquelles on a coupé les ailes, des Sirènes arrachées à leur élément natal, des exilés sur la rive étrangère qui ne peuvent que gémir qu'ils étaient mieux ailleurs¹ » : c'est peu dire que, pour mémorables qu'en soient les métaphores, cette assertion de Marguerite Yourcenar paraît aujourd'hui d'un autre âge – celui où la traduction, éternelle seconde et servante au grand cœur, semblait se confiner, sinon se complaire, dans la condition ancillaire où l'assignaient une doxa rarement interrogée, des siècles d'histoire littéraire et jusqu'à la majorité des traducteurs eux-mêmes. Ce n'est pas céder à l'illusion de quelque « progrès » en la matière, espérons-le, que d'accorder au discours contemporain sur la traduction le mérite de contester cette fausse évidence, et de rendre ses ailes à la colombe mutilée.

Mieux : comme le confirment les études ici réunies, la traduction littéraire vole aujourd'hui de ses propres ailes. Sa nature proprement créatrice ne tient pas uniquement à son caractère herméneutique de lecture créatrice, voire d'écriture-lecture², dans et par laquelle les multiples sens d'une œuvre peuvent se déployer à travers l'histoire, mais aussi à l'acte de création translingue qu'incarne l'écriture traduisante dont elle est le fruit. Traduire, c'est écrire – c'est créer – entre les langues. Novalis ne nomme-t-il pas « poète du poète » le traducteur inspiré ?

1. Marguerite Yourcenar, « Rainer Maria Rilke » [1936], préface de Rainer Maria Rilke, *Poèmes à la nuit*, trad. Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1994, p. 7.

2. « C'est ainsi que la vie d'un texte se poursuit dans les différentes langues à la manière d'une "création continuée" – poursuivie notamment de traduction en traduction, au fur et à mesure que les langues cibles changent, évoluent, et avec elles la sensibilité des lecteurs (le traducteur est l'un d'eux) qui de siècle en siècle trouvent à une même œuvre d'autres significations. Si la lecture est créatrice de sens [...], la traduction l'est au suprême degré dans la mesure où elle peut se définir comme une "écriture-lecture", et où toute traduction est la trace d'une lecture. » (Jean-Yves Masson, « De la traduction comme acte créateur : raisons et déraison d'un déni », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, 2017, p. 644.)

L'esprit le plus hautement poétique appartient aux traductions transformatrices [...]. Le vrai traducteur doit, de fait, être artiste lui-même et recréer l'idée de l'ensemble librement, selon sa volonté. Il doit se faire le *poète du poète*³.

La traduction étant une forme de création, il convient de la considérer comme *poiesis*. C'est en ce sens que Barbara Folkhart parle d'une *poétique de la traduction*, conçue tout à la fois comme processus et comme *poiesis*, texte en devenir au miroir d'une poétique en acte :

La traductologie doit aller plus loin, s'aventurer sur les confins encore inexplorés de *l'écriture*, [proposer] un modèle du *faire*, et un modèle de *l'être à travers le faire* – bref, une *poétique* de la traduction, au sens profond du terme – une approche qui se concentre sur le texte naissant et sur les processus scripturaux à partir desquels le traducteur poétiquement compétent, parvenant à s'approprier un poème dans une langue A, le transforme, en utilisant la matière première d'une langue B, en un poème qui *est* vraiment un poème⁴.

Henri Meschonnic envisageait déjà la traduction comme *poiesis*, ou écriture en acte : « Traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écrire⁵. » Les documents de travail du traducteur, ses traductions et ses préfaces⁶, sa correspondance et ses essais théoriques sont autant d'éloquents traces de cet « écrire » saisi dans son processus même, et non dans son seul résultat sous forme de publication.

Dans cette perspective, la traduction offre un objet d'étude privilégié à la critique génétique, qui entend étudier la genèse d'une œuvre à travers le processus scriptural qui lui a donné naissance – le mouvement d'une écriture en performance sur le manuscrit :

La traduction est fabrique – de langues, de pensée, de textes, de littératures dites étrangères. [...] Elle est processus, mise en mouvement perpétuelle, vouée d'avance à la reconduction. [...] Les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant : son être même est déjà performatif⁷.

3. « *Zu den verändernden Übersetzungen gehört [...] der höchste poetische Geist. [...]. Der wahre Übersetzer [...] muß in der Tat der Künstler selbst sein, und die Idee des Ganzen beliebig so oder so geben können. Er muß der Dichter des Dichters sein.* » (Novalis, *Blüthenstaub*, Fragment 68, *Athenæum*, 1^{er} mai 1798, notre traduction.)

4. « *Translation studies must go further, venture into the as yet unexplored reaches of writing, [proposing] a model of making, and a model of being-through-making – in short, a poetics of translation, in the truest possible sense of the word – a [...] framework that focuses on the text-to-come and on the writerly processes through which the poetically competent translator succeeds in appropriating a poem in language A and metabolising it, via the raw material of language B, into a poem that really is a poem.* » (Barbara Folkhart, *Second Finding. A Poetics of Translation*, Ottawa, The University of Ottawa Press, 2007, p. xiv-xv, notre traduction.)

5. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 459.

6. Voir notamment *Palimpsestes*, n° 31, dir. Isabelle Génin et Jessica Stephens, « Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et paratextes traductifs », 2018.

7. Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 7.

Ainsi peut-on voir dans la traduction l'avenir translingue d'un texte premier (le texte source), la continuation (on n'ose dire : la perpétuation) de sa genèse dans une autre langue :

Des études récentes ont montré que penser la traduction en termes génétiques ne permet pas seulement de mesurer l'ampleur du champ de travail du traducteur, mais aussi de confirmer que la traduction est un nouvel état du texte, qu'elle en est la continuation naturelle. En ce sens, la traduction renforce le présupposé de la génétique qui s'intéresse au texte en mouvement, à sa genèse et non pas au produit fini qui n'est qu'un état de ce processus⁸.

Les noces de la traduction et de la critique génétique ouvrent au chercheur un nouveau champ d'investigation. Comme le montrent les textes réunis dans la première partie du présent ouvrage, la génétique de la traduction se propose d'analyser les pratiques scripturales du « traducteur au travail et l'évolution – ou genèse – du texte traduit, en étudiant les manuscrits, brouillons et autres documents de travail du traducteur⁹ ». Ce que révèle une telle approche, c'est « le processus créateur du traducteur, considéré comme une véritable création d'auteur contribuant à démystifier des stéréotypes profondément ancrés au sujet du travail du traducteur¹⁰ ».

La traduction d'une œuvre peut être lue comme miroir du processus créateur qui lui a donné naissance, mais aussi comme miroir de l'œuvre première, dont le reflet se fait jour dans la recréation traduisante. On entre ainsi dans l'atelier du traducteur-créateur, espace génétique par excellence :

Les documents de travail du traducteur [...] gardent les traces de son processus traductif, c'est-à-dire l'écriture des diverses étapes d'une expérience de travail, d'une expérience mise en œuvre dans le cadre d'un projet spécifique et dès lors unique. Ces documents de travail sont situés dans les coulisses, dans le laboratoire du traducteur qui, au-delà de l'espace physique circonscrit, est un espace ouvert, et occulte. Tel est l'espace génétique¹¹.

L'autotraduction représente un avatar particulièrement miroitant de l'entreprise traductive, le facteur de réflexion de l'œuvre première dans l'œuvre seconde y étant soumis au seul principe de liberté : « L'auteur qui s'autotraduit ne se traduit pas, il se réécrit entièrement, libre de tout changer s'il le veut puisqu'il n'a de comptes à rendre qu'à lui-même. Nous voilà assurés d'avoir affaire, avec le même livre dans deux

8. Chiara Montini, « Introduction », *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. v.

9. « *The working translator and the evolution, or genesis, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents.* » (Anthony Cordingley et Chiara Montini, « Genetic translation studies : an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensa, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, « Towards a Genetics of Translation », 2015, p. 1, notre traduction.)

10. « *Such analysis examines translation manuscripts in order to expound the creative process of the translator seen as a true authoring process that serves to demystify deeply rooted stereotypes about the work of the translator.* » (Sergio Romanelli, « Manuscripts and translations : Spaces for creation », *ibid.*, p. 88, notre traduction.)

11. Marie-Hélène Paret Passos, « De *Finnegans Wake* à *Finnicius Revém*. Approche génétique des cahiers de travail d'un traducteur », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 69.

langues, à deux ouvrages de création « pure », que bien sûr nous pouvons comparer, mais sans avoir à redouter le péché d'infidélité, autrement dit, de liberté¹². » La métaphore du miroir en vient alors à désigner le principe créateur même du processus autotraductif :

L'utilisation de l'espagnol [langue-miroir du basque] couvre les deux sens du mot *réflexion* pour Lekuona. [...] La deuxième langue, utilisée comme *médium* permettant de s'éloigner et ainsi de mieux « voir », est donc bien plus qu'une simple « traduction » par l'auteur de son propre texte, elle devient « miroir »¹³.

Antoine Berman a maintes fois souligné la dimension *réflexive* de la traduction et de la traductologie, cette « réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience¹⁴ ». Parce qu'il examine le travail du sujet traduisant dans sa pratique, son expérience et sa réflexion, et offre au processus de traduction un miroir épistémologique et poétologique, le discours du traducteur (et le discours traduisant) est de nature proprement réflexive : analyser une traduction, c'est aussi en refléter le processus et réfléchir à la nature même de cette expérience.

1 L'avant-texte : un « art de la traduction » en filigrane

Sur les brouillons du traducteur, ponctuant et éclairant un parcours souvent sinueux, les traces du processus traductif donnent à voir – à deviner – une véritable genèse créatrice. Hésitante ou assurée, celle-ci déploie volontiers maint éventail de variantes et de réécritures où transparait, comme en filigrane, l'art poétique du traducteur. Miroir d'un discours tacite où s'expose et se poursuit la traduction en devenir, le corpus avant-textuel prend les formes les plus diverses et, parfois, les plus éloquents.

Dans le cas d'André Pézard, éminent traducteur de la *Divine comédie*, le corpus se compose d'un ensemble de brouillons, de mises au net et autres épreuves corrigées, mais aussi d'une reconstruction *a posteriori* qui en constitue le commentaire rétrospectif. Comme le relève Viviana Agostini-Ouafi, qui examine ici ces documents remarquables, « la verbalisation par le traducteur même de ses pensées les plus fugitives, les plus indétectables dans les brouillons, permet de comprendre en profondeur les rouages et les motivations de sa démarche ». Tel est bien l'horizon idéal de toute analyse génétique d'un avant-texte de traducteur : mieux comprendre la méthode traductive à l'œuvre, certes, mais aussi son objet même – en l'occurrence, un tercet de Dante que le détour génétique par les brouillons et commentaires de Pézard éclaire ici d'un jour insoupçonné.

Si les analyses et les hésitations de Pézard objectivent d'abord le dialogue obstiné que poursuit tout traducteur avec lui-même – traduire, c'est choisir, et il n'est pas de choix sans dédoublement –, parfois ce dialogue met aux prises, sur le brouillon même, l'auteur et son traducteur. Au crayon gris, rouge ou bleu, Saint-John Perse

12. J.-Y. Masson, « De la traduction comme acte créateur », art. cité, p. 642.

13. Aurelia Arcocha-Scarcia, « Les deux langues en clair-obscur dans *Mimodrames* et *Icônes* (1990) de Juan Mari Lekuona », *Genesis*, n° 46, « Entre les langues », 2018, p. 68.

14. Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 17.

recouvre ainsi de corrections et suggestions multiples les dactylographies de la traduction de ses *Vents* (*Winds*) par Hugh Chisholm. Examinant les multiples états d'une traduction en perpétuel remodelage, Esa Hartmann montre que les interventions du poète témoignent d'une collaboration traductive secrète (non mentionnée dans la version publiée), et même d'une « véritable recréation translingue » qui vient enrichir et prolonger la genèse du poème initial.

Le même Saint-John Perse figure en bonne place dans le corpus inédit que présente et analyse Patrick Hersant – cinq micro-dossiers génétiques illustrant une étape cruciale, quoique rarement observée, de la genèse des traductions : la *révision*, qu'elle s'effectue sur manuscrit, sur jeu d'épreuves ou par le biais de quelque correspondance entre le traducteur et son réviseur. Celui-ci est parfois l'auteur lui-même, parfois un éditeur, parfois un relecteur professionnel anonyme ; qu'il s'agisse de Valéry Larbaud révisant T. S. Eliot traduisant Saint-John Perse, de Hugh Shankland révisant Jeremy Reed traduisant Eugenio Montale, de Louis Ganderax révisant Georges Hérelle traduisant Gabriele D'Annunzio, d'Évelyne Cazade révisant Jean-Pierre Bardos traduisant Alice Kaplan, ou de Valéry Larbaud (et Stuart Gilbert) révisant Auguste Morel traduisant James Joyce, les traces de leurs transactions signalent l'importance, les modalités et les enjeux de cette ultime étape de la genèse.

C'est un avant-texte remémoré que nous livre ici Julia Holter : traductrice, avec Jean-Claude Pinson, d'un recueil de poèmes d'Anna Glazova, elle retrace avec une généreuse précision le cheminement de ce patient travail à quatre mains, le détour par l'allemand – « langue secrète » de la poète russe –, la prégnance de l'intertexte, les tractations entre traductrice russophone et poète français, les palettes de variantes perçues comme signe d'hésitation et promesse de choix. L'intime et progressive compréhension du poème original en modèle ainsi la traduction, qui se définit ici comme une écoute patiente et passionnée « entre les langues ».

À partir de la brève correspondance entre Giuseppe Ungaretti et son traducteur belge Robert Van Nuffel autour du déchirant poème « Gridasti : Soffoco », mais aussi des dactylographies de Van Nuffel retouchées par le poète italien, Emilio Sciarrino retrace un « processus d'écriture bilingue circulaire » : la traduction française incite Ungaretti à donner une nouvelle version du poème en italien, laquelle, à nouveau traduite, lui inspirera de nouvelles modifications. Rarement écriture et traduction auront été si intimement entremêlées, jusqu'à se confondre en un geste d'autotraduction bilingue peut-être involontaire, mais ô combien fructueux.

2 L'intratexte : genèse bilingue et réécriture autotraductive

L'autotraduction ouvre la genèse de l'œuvre littéraire à un nouvel horizon linguistique. Consécutive, l'autotraduction classique se distingue de la genèse plurilingue, régie par le principe de la simultanéité. La dimension chronologique et paradigmatique dans laquelle évolue l'avant-texte autotraductif est ici projetée sur l'espace synchronique et syntagmatique de la création intratextuelle du manuscrit bilingue ou plurilingue. Entre les lignes de son texte naissant, l'auteur se livre à une invention interlinguistique en passant d'une langue à l'autre : l'acte traductif se trouve ainsi mis en abyme. Dans les deux cas, l'autotraduction devient l'espace privilégié d'un nouveau discours

critique et traductologique : le détour par une autre langue illumine la sémantique et la stylistique du texte de départ, et les choix de l'écrivain plurilingue conditionnent l'art poétique de la traduction.

Dans sa contribution au présent volume, Olga Anokhina n'entend pas établir quelque nouvelle typologie des formes que peut prendre l'autotraduction, ni passer en revue les diverses typologies existantes, mais porter un regard critique sur des « pratiques intermédiaires » tenant à la fois de la traduction collaborative et de l'autotraduction. Comment distinguer entre l'une et l'autre ? Ayant mis à mal le critère paratextuel, trop souvent fallacieux, elle propose de le remplacer par le critère avant-textuel, et de se fier aux brouillons pour déterminer le degré d'auctorialité qui revient à chacun – ou les synergies qui, indissolublement cette fois, associent auteur et traducteur dans un même geste créateur. Un autre phénomène intermédiaire est ensuite analysé, qui permettra de mieux distinguer entre écriture simultanée et écriture consécutive – et, ce faisant, d'affiner et de renouveler le concept même d'autotraduction.

Les ambiguïtés qui émaillent la pratique autotraductive (et plus encore son discours) se trouvent à nouveau exposées, et interrogées, par la lecture des poèmes hongrois d'Agota Kristof que propose Sara De Balsi. Jusqu'à une date récente, l'œuvre de l'écrivaine hongroise exilée en Suisse est restée strictement francophone ; puis la publication d'un recueil de poèmes hongrois traduits en français a fait d'elle, sur le tard si l'on peut dire, un auteur bilingue – et même une autotraductrice « masquée ». S'il est tentant de voir dans l'œuvre hongroise une sorte de noyau de l'œuvre française, une lecture attentive de quelques poèmes et de leur traduction montre qu'il n'en est rien, et que l'œuvre de Kristof se situe elle aussi dans une zone « intermédiaire ».

Entre les déclarations de l'écrivain et les approximations du péritexte, le plus sûr est sans doute de se fier au texte même, enrichi quand il se peut de son avant-texte : c'est ce que semble confirmer l'approche analytique de Chiara Lusetti, qui démontre ici que deux pièces du dramaturge algérien Slimane Benaïssa n'en font qu'une. Encore une autotraduction masquée, donc : montée en arabe et en Algérie, *Rāk khūya w ānā škūn* serait l'original autotraduit d'un *Au-delà du voile* monté en français et en France. Confortée dans son intuition par un entretien avec l'auteur, Lusetti s'attache alors à montrer que cette autotraduction « verticale » est l'occasion d'une récréation, la nature théâtrale du texte appelant une réécriture ouverte aux différences de contexte et de public.

Chez Raymond Federman, auteur d'une foisonnante œuvre bilingue, l'autotraduction prend la forme d'une singulière « fécondation interlinguistique et interculturelle » : avec *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras*, c'est explicitement que l'autotraduction se fait réécriture, perpétuel remaniement, dans un mouvement de balancier mimant et incarnant l'indicible qui en est à la fois l'horizon et le sujet. Balayant la métaphore et l'idée même du passage d'une langue à l'autre – celle aussi d'une source et d'une cible –, Federman invite son lecteur à le lire en miroir. Dans le corps du texte dédoublé comme dans le péritexte dont il s'accompagne, Amanda Murphy repère et analyse une poétique originale, ambitieuse, qui vient brouiller ou élargir encore les contours de la pratique autotraductive.

Dans *Le Fou d'Elsa*, Louis Aragon entremêle au français une multitude de termes étrangers qui ont pour effet, et sans doute même pour fonction, d'étrangéiser la langue du poème. Ces termes subissent à l'occasion un passage – voire un aller-retour – entre les langues qui, s'il s'apparente à une traduction, relève d'un principe à la fois plus complexe et plus ambigu. Comme le montre Fernand Salzman à partir de deux exemples (*ankor*/encore ; Elsa/*Es-Sâ/Al-Ozza*), le jeu interlinguistique vient ici appuyer une véritable poétique de l'infraction.

C'est à une tout autre forme d'invention langagière que nous convie l'écriture d'Andréas Becker, dans laquelle Mathilde Vischer voit une « mise en abyme de ce que fait la traduction ». Sa lecture, à la lumière notamment des positions d'Arno Renken, nous invite à envisager la traduction comme faculté d'inquiéter l'ordre linguistique établi, comme refus de toute identification et comme décentrement radical. Ce « geste de différenciation », qui se plaît à mutiler et à réinventer la langue, est ici comparé à la pratique traductive même en tant qu'expérience de l'étrangeté.

3 Le paratexte : critique du traduire, ethos du traducteur

Dans l'espace périphérique entourant l'œuvre traduite, le discours du traducteur se fait parfois explicite. Préface, postface, correspondance avec l'auteur ou l'éditeur – toutes ces formes paratextuelles portent avec profit le témoignage du traducteur. Elles présentent non seulement sa posture éthique, mais aussi sa vision de la poétique de l'œuvre traduite – et, dans le meilleur des cas, un commentaire de sa genèse. Miroir de l'acte créateur à l'œuvre dans toute entreprise de traduction, le paratexte révèle souvent, en dehors de la traditionnelle *captatio benevolentiae*, un passage conventionnel où se noue un pacte de lecture entre le traducteur et son lecteur, entre l'écrivain et son traducteur.

Dans une préface restée célèbre, Ezra Pound présente ses traductions de Cavalcanti en livrant des exemples et des commentaires qui esquissent une véritable poétique de la traduction : « Le rapport entre certains mots de l'original et ma pratique traductive appellent sans doute le commentaire. » Répondant à cet appel, Irena Kristeva se propose ici de mieux cerner et d'analyser le projet traductif qui se dégage du paratexte de Pound, mais aussi, indissolublement, de certaines de ses « transcréations » les plus marquantes. Un sonnet de Cavalcanti et un poème de Li Bai sont ici l'occasion de comparer le discours traductif moderniste et la traduction même qu'il précède ou accompagne.

Le paratexte peut également éclairer la production et la réception de l'œuvre traduite. José Yuste Frías parle alors de « paratraduction », néologisme recouvrant « les activités présentes au *seuil de la traduction*, [et ce qu'elles] peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit ». Armée de ce concept novateur, Marian Panchón Hidalgo aborde deux ouvrages surréalistes publiés dans l'Espagne franquiste des années 1970 : de ces traductions en espagnol de Louis Aragon et d'André Breton, elle mesure les audaces et les enjeux à la lumière des préfaces, des notes et, de manière plus inattendue, des dossiers de censure.

Traducteur de plusieurs œuvres de Charles Dickens, Amédée Pichot a consigné dans une chronique et dans une préface une série de commentaires – parfois incisifs – qui illustrent à merveille l’art poétique d’un traducteur français du milieu du XIX^e siècle. Ces deux textes, augmentés de commentaires sur ses propres traductions de Lord Byron, déploient une réflexion traductologique à bâtons rompus, où Frédéric Weinmann relève tour à tour l’obsession du style et du registre, des réflexions sur le génie des langues et celui des auteurs, l’inévitable fidélité littérale et un souci de « naturalisation » des images.

C’est un paratexte bavard, dédoublé et inattendu que nous fait découvrir Florence Zhang dans son étude des traductions chinoises de Jules Verne. Comment faire découvrir au lecteur chinois des années 1900 une œuvre si radicalement étrangère, où abondent en outre des références scientifiques peu familières ? Le texte dont Lu Xun fait précéder sa traduction (*via* le japonais) de *De la terre à la lune* est devenu un classique de la traductologie chinoise ; plus étonnant est le paratexte situé à l’intérieur même de la traduction, sous la forme de variations rimées sur les intertitres, de formules de transition inventées et, surtout, de petits poèmes insérés au beau milieu des chapitres en guise de commentaire à l’intention du lecteur.

Soumis aux facteurs linguistiques, socio-économiques et historiques pesant sur nombre de ses choix, le traducteur n’en manifeste pas moins, dans bien des cas, une liberté créatrice renouvelée qui vient brouiller les frontières entre traduction et création¹⁵. Reflétant elles-mêmes divers contextes linguistiques, culturels et littéraires, voire politiques, les configurations traductives présentées dans cet ouvrage permettent d’analyser la réflexivité du geste traduisant dans toute sa complexité, tel qu’il se donne à voir dans les trois domaines génétiques et textuels que sont l’avant-texte, l’intratexte et le paratexte. Comme le confirment les contributions ici rassemblées, il n’est pas de traduction sans traductologie — autre manière de dire, après Berman, que « tout ce qu’un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n’a de réalité que dans la traduction¹⁶ ».

15. Voir sur ce point deux ouvrages récents : Martine Hennard Dutheil de la Rochère et Irene Weber Henking (dir.), *La traduction comme création / Translation and creativity*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, coll. « Théorie », 2017 ; et Christine Berthin, Laetitia Sansonetti et Emily Eells (dir.), *Auteurs-traducteurs : l’entre-deux de l’écriture*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2018.

16. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 77.

Première partie

Avant-texte

Critique génétique et doute herméneutique

Réflexions de Pézard, traducteur de Dante

Viviana Agostini-Ouafi

Université de Caen Normandie

À l'occasion du congrès international de Florence commémorant, en avril 1965, le septième centenaire de la naissance de Dante, André Pézard présente une conférence¹ sur son expérience de traduction de Dante, dont le texte paraîtra sept mois plus tard dans le volume de la Pléiade². Italianiste spécialiste de Dante, professeur au Collège de France, le traducteur-philologue André Pézard propose dans cette conférence florentine une reconstruction analytique de son opération traduisante. Prenant appui sur des exemples morpho-lexicaux, puis syntaxiques, Pézard livre là un commentaire explicatif très détaillé des étapes franchies et des réflexions effectuées tout au long du processus de traduction. Son raisonnement se déploie dans le temps et dans l'espace : il relate les pensées qui ont accompagné sa pratique traduisante et ses choix successifs, parfois transcrits dans les différents avant-textes. Ces documents, qu'il a en partie conservés, sont aujourd'hui archivés³.

1 Pézard, un généticien de la traduction de très haut niveau

Le commentaire de Pézard conférencier, qui porte sur les solutions écartées, modifiées ou privilégiées en cours de travail, se développe de façon dynamique, exposant l'un après l'autre les doutes, les craintes, les raisonnements, les revirements et les décisions qui en ont découlé. Le traducteur lui-même reconstruit pas à pas son cheminement,

1. André Pézard, « Presentazione della propria traduzione delle opere di Dante », dans Società Dantesca Italiana & Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (dir.), *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*, Florence, Sansoni, 1966, t. II, p. 81-94.

2. Dante, *Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983. Il s'agit là de notre édition de référence.

3. Le fonds Pézard du Collège de France, qui contient notamment tous les documents relatifs à ses cours et travaux sur les œuvres de Dante, a été déposé pendant plusieurs années à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, abbaye d'Ardenne) où nous l'avons consulté, mais il a été transféré en décembre 2012 aux Archives nationales de Paris, puis de Pierrefitte-sur-Seine, où il est en cours de reclassement.

en nous donnant accès non seulement à ce qui peut être vérifié sur les brouillons, les mises au net, les épreuves ou les imprimés, mais aussi aux réflexions et aux choix de traduction envisagés mais non transcrits. La verbalisation par le traducteur même de ses pensées les plus fugitives, les plus indétectables dans les brouillons, permet de comprendre en profondeur les rouages et les motivations de sa démarche. Par ailleurs, la franchise avec laquelle Pézard expose ses doutes, ses hésitations, ses pensées les plus enfouies (même celles qu'il juge puérides ou ridicules) est l'expression de la profonde modestie de sa posture intellectuelle : celle d'un grand savant qui, tel Socrate, sait ne pas savoir.

Au plan génétique, cette conférence est d'autant plus précieuse que nous disposons, en plus du texte imprimé paru à Florence en 1966, de deux avant-textes dactylographiés⁴, comportant chacun vingt-deux feuilles rédigées au verso avec des ratures et des corrections autographes : le premier est plus riche en ratures et corrections, manuscrites ou tapées à la machine ; le second, qui lui est postérieur, comporte également quelques petites corrections autographes au stylo (ou au crayon), mais il est sans nul doute plus net et plus proche de la version imprimée. En effet, certaines des variantes lexicales ou syntagmatiques de ce dernier, que l'on ne trouve pas dans l'avant-texte le plus ancien, caractérisent aussi l'article publié en 1966⁵. Nous avons travaillé sur le premier avant-texte, le moins propre, en le comparant au second, à l'époque où le fonds Pézard du Collège de France était déposé à l'IMEC, où ces deux avant-textes étaient classés comme inédits : en réalité, les feuilles 1 à 13 ont paru dans la version imprimée de Florence, les feuilles 14 à 22 étant à notre connaissance, du moins en partie, encore inédites⁶.

Entre le(s) avant-texte(s) préparé(s) par Pézard pour l'intervention florentine d'avril 1965 et l'article qui sera publié l'année suivante, on constate aussi l'existence de variantes de traduction qui créent un effet de mise en abyme, inscrivant sa démarche explicative dans le temps de la réécriture traductive et de ses différentes phases : les solutions fournies dans son commentaire dactylographié ou imprimé complètent ainsi celles que l'on peut retrouver dans les brouillons, dans les épreuves (au moins trois successives), puis dans le texte publié, et réédité plusieurs fois, de la traduction. Le choix des exemples analysés par Pézard répond à des catégories allant, par ordre croissant de difficulté, de la morphologie et du lexique à la syntaxe. Nous avons déjà analysé, lors du Congrès mondial de traductologie (université Paris Nanterre, 15 avril 2017)⁷, la première partie de cette conférence florentine, consacrée notamment aux questions lexicales, et l'on voudrait ici prendre en compte la deuxième partie dans

4. Fonds Pézard (classement IMEC), cote Pzd 14.10, Conférence inédite [sic], « Présentation de sa traduction des œuvres de Dante », 22 feuilles verso dactylographiées sur papier vélin (deux exemplaires dans la même pochette avec corrections autographes). Malgré le titre français (dû sans doute à l'archiviste qui a classé le fonds Pézard à l'IMEC), le texte dactylographié, comme celui de la conférence florentine, est rédigé par Pézard en italien. Toutes les citations extraites de ces documents sont traduites par nos soins.

5. On ne fera pas dans cet article de distinction entre la première version dactylographiée et la seconde, car les différences entre ces documents sont minimes et ne concernent pas des éléments importants et pertinents en ce qui concerne l'exemple qui fait ici l'objet de notre démonstration.

6. Nous remercions les ayants droit Sylvie Pézard et Daniel Roche d'avoir bien voulu nous accorder, en février 2013, la permission de citer et de publier la version dactylographiée de cette conférence.

7. Voir Viviana Agostini-Ouafi, « Genèse et exégèse par André Pézard de sa traduction de Dante », dans Geneviève Henrot Sostero (dir.), *Archéologie(s) de la traduction*, Classiques Garnier, 2019 (sous presse), p. 147-161, actes du 1^{er} Congrès mondial de traductologie consacrés à la session « Génétique textuelle, philologie et traduction » organisée sous notre responsabilité.

laquelle Pézard commente un exemple de traduction d'ordre syntaxique : le problème interprétatif concerne un pronom relatif du texte source, mais aussi un adverbe de lieu étroitement lié à ce pronom et le signe de ponctuation qui les unit (coordination implicite par juxtaposition).

2 Le traducteur-philologue face aux multiples interprétations du texte source

Pour certains vers célèbres de la *Divine Comédie*, qui ont suscité de nombreuses interprétations chez les critiques au cours des siècles, Pézard admet avoir étudié toutes les hypothèses avancées par les exégètes et, comme dans l'exemple concernant le pronom relatif, l'adverbe et la conjonction que nous allons analyser ici, avoir accepté de traduire successivement plusieurs de ces sens qui étaient incompatibles entre eux, avant de revenir parfois au premier sens, ou presque, après l'avoir d'abord écarté pour diverses raisons⁸. Du reste, dans l'exemple qu'il a traité précédemment⁹, Pézard a analysé un cas d'obscurité du texte source imputable à un néologisme verbal de Dante (« *ingigliarsi* »), pour lequel il a proposé lui-même une interprétation philologique nouvelle qui, comme les autres interprétations, reste à ses yeux provisoire et discutable.

Il n'y a donc pas chez Pézard de sacralisation du texte source : face à l'œuvre de Dante, ce traducteur-philologue conserve une posture de méfiance, car aucune version autographe du poète n'est parvenue jusqu'à nous. Il regrette que le traducteur, à la différence du commentateur, soit obligé de trancher entre plusieurs interprétations exclusives l'une de l'autre. Comme il le souligne aussi dans son *Avertissement* de l'édition de la Pléiade, il a fait à la place de ses lecteurs « le sacrifice de choisir un sens, et un seul [...] et [il] en demande pardon au poète à qui sans doute [...] [il] a fait violence¹⁰ ». Dans les cas de figure où le texte source se prête à une lecture obscure et/ou polysémique, Pézard affirme avoir proposé une solution tout en émettant (sans doute dans les notes) plusieurs réserves : traduire Dante, selon lui, enseigne la prudence¹¹.

Pour illustrer un cas de traduction lui ayant appris la modestie et la prudence, Pézard choisit le passage où Dante, dans le cercle des hérétiques, répond à Cavalcante Cavalcanti, père de son ami le philosophe et poète florentin Guido Cavalcanti :

8. A. Pézard, « *Presentazione della propria traduzione* », art. cité, p. 90.

9. *Ibid.*, p. 88-89.

10. A. Pézard, *Avertissement* [1965], dans Dante, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. xx. Cette introduction aborde selon une perspective théorique-pratique les questions traductologiques liées à la traduction de Dante. L'opération traduisante y est vue *a posteriori*, mais le texte traduit et publié n'est jamais conçu par Pézard comme définitif : à chaque nouvelle édition, entre 1967 et 1983, il ajoute un *Avertissement* (il y en aura cinq en tout) signalant, entre autres, la nature et la quantité des modifications – des centaines – apportées au texte de 1965. La conférence florentine, en revanche, développe une réflexion sur le traduire dans une perspective génétique-pratique qui complète, en toute autonomie et originalité, la réflexion traductologique pézardienne de l'*Avertissement*. Sur ce dernier, voir Viviana Agostini-Ouafi, « Introduction », dans André Pézard, *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*, trad., notes et éd. Viviana Agostini-Ouafi, postface Jean-Yves Masson, Modène, Mucchi, 2014, p. 7-25.

11. A. Pézard, « *Presentazione della propria traduzione* », art. cité, p. 90. Il faut signaler que l'expression définissant la traduction comme « une école de prudence » a remplacé la formule « une leçon de modestie » que l'on trouve dans les versions dactylographiées (Fonds Pézard, cote Pzd 14.10, « Présentation de sa traduction », f^o 9v.).

*E io a lui : « Da me stesso non vegno :
colui ch'attende là, per qui mi mena,
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno¹². »*

Pour ces vers, Pézard propose dans l'article paru en 1966 la traduction suivante :

« Je ne viens de mon chef », dis-je ; « le sage
qui attend là me mène par ces terres
de vision. Mais votre Guy, peut-être
en eut dédain¹³... ».

Or, la version ci-dessus n'est nullement celle que l'on trouve dans les avant-textes dactylographiés ; elle ne correspond pas non plus, pour ce qui est de la ponctuation, à celle de l'édition de la Pléiade de 1983¹⁴. Même dans la première édition des *Œuvres complètes*, qui paraît le 25 novembre 1965 – entre la conférence d'avril et la publication des actes l'année suivante –, Pézard propose une autre variante interprétative des vers 63-64 : « “[...] / de vision, que votre Guy, peut-être / eut en dédain¹⁵...” [...] / . » Ce n'est que dans un *erratum*¹⁶, ajouté sans doute tardivement en fin de volume dans cette édition de la Pléiade de 1965, qu'il propose la version de 1966, tout en remplaçant le point par un point-virgule au vers 63. Il s'agit donc d'un cas très problématique et mouvant, dont aucune solution, parmi celles que Pézard a testées entre 1963 et 1966, ne le satisfait tout à fait. En effet, il introduira ces vers de l'*erratum* de 1965 et de l'article de 1966 dans l'édition de 1967 de la Pléiade, en remplaçant toutefois définitivement le point-virgule ou le point par les deux points : « “[...] / vision : mais¹⁷ [...].” »

Quelle version propose-t-il dans les textes dactylographiés ? Une version intermédiaire¹⁸ qui illustre une phase clé de son raisonnement :

« Je ne viens de mon chef », dis-je ; « le sage
qui attend là me mène par ces voies ; | |¹⁹
CE DONT²⁰ peut-être eut dédain votre Guy. »

Notons que, lors du passage de la version dactylographiée à la version imprimée, presque rien de ses explications ne sera modifié, alors même qu'une traduction finale différente est proposée. Pézard commence par prévenir son lecteur que la solution trouvée n'a rien de spécial, mais qu'il montrera néanmoins, « avec candeur[,] par

12. Dante, *Inferno*, chant x, v. 61-63. Dorénavant les renvois à la *Divina Commedia* seront indiqués dans le corps du texte, entre parenthèses, sous la forme abrégée suivante : *Inf.* x 61-63 (*Par.* ou *Purg.* indiquant le *Paradiso* ou le *Purgatorio*). Le texte critique de référence suivi par Pézard est celui que la Società Dantesca Italiana (SDI) propose depuis les années 1920 : *Opere di Dante*, Florence, 1960.

13. A. Pézard, « Presentazione della propria traduzione », art. cité, p. 90.

14. Sa mort étant survenue en 1984, la version de 1983 est aussi en ce qui le concerne la « définitive ».

15. Dante, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade 1965, *op. cit.*, p. 939-940.

16. *Ibid.*, p. 1832. Sur les cinq corrections relatives à la *Divine Comédie*, deux concernent ce passage : l'une porte sur ces deux vers, l'autre sur la note de bas de page correspondante.

17. Dante, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade 1967, *op. cit.*, p. 939-940.

18. Fonds Pézard, cote Pzd 14.10, « Présentation de sa traduction », f^o 10v.

19. Deux traits verticaux tracés au stylo noir.

20. En lettres capitales.

quels chemins » il y est arrivé. D'abord, comme bon nombre de critiques (et de traducteurs : en 1985, c'est aussi le cas de Jacqueline Risset), il a envisagé que le pronom relatif « *cui* » renvoie à Virgile, le guide intellectuel qui accompagne Dante dans son voyage aux Enfers et qui l'attend non loin de là : c'est donc lui qui ferait l'objet du dédain de Guido Cavalcanti. En 1966, Pézard ajoute une information particulièrement intéressante : dans les épreuves envoyées à Gallimard deux ans plus tôt, il adhérerait à cette interprétation. Or, on trouve la même indication temporelle dans le texte dactylographié d'avril 1965²¹ ; on peut donc supposer que les premières épreuves étaient prêtes au printemps 1963. Le pronom relatif « *cui* » serait donc à lire dans le texte source comme un complément d'objet : (Virgile) que peut-être votre Guy dédaigna²².

Pézard précise aussitôt qu'il n'était pas satisfait de cette version des épreuves de 1963, car le syntagme italien « *per qui* » (par ici), un peu sec et aigu chez Dante, lui semblait puéril dans sa version française : « “par ci me mène”, comme l'on dit dans un ton moqueur “par ci, par là”, c'est-à-dire plus ou moins au hasard²³. » Il avoue en outre que le souvenir de la comptine *Il court, il court, le furet* le mettait mal à l'aise : « il a passé par ici, / il repassera par là²⁴. » Rappelant qu'il a promis de tout dire de ses expériences de traduction, Pézard affirme qu'il n'a écarté par avance aucune tentative, aucune hypothèse, et qu'il est en train d'exposer ici (au sujet notamment de « par ci, par là ») « ses doutes les plus ridicules ».

En vérité, il nous livre avec franchise l'une des clés de lecture de sa méthode de traduction : comme l'a remarquablement expliqué la psychiatre et psychanalyste romaine Adelia Lucattini au Congrès mondial de traductologie organisé à l'université Paris Nanterre²⁵, la méthode de Pézard est proche de la démarche psychanalytique car, en se laissant bercer et guider dans ses choix de traduction par les sonorités et la cadence du rythme, il applique, selon la formulation de Sigmund Freud (1910), la technique de l'« attention flottante » : une posture qui valorise la résonance émotive de la matérialité phonique, qui conçoit le traduire comme l'expression poétique du langage de l'inconscient, inscrit dans le texte source et dans la mémoire du traducteur.

Pour échapper aux connotations gênantes de ces sonorités françaises qui lui évoquent un âge enfantin révolu et trop léger, Pézard affirme avoir voulu donner « plus de substance » au syntagme « *per qui mi mena* » : « me mène par ces voies », où « par ces voies » constitue à ses yeux (mais il faudrait dire plutôt : à son oreille) « un souvenir honnête de ce que l'on pouvait entendre dans le chant I » (*Inf.* I 91),

21. *Ibid.*

22. En italien contemporain standard, le pronom relatif « *cui* » est précédé d'une préposition. Sans préposition il appartient à un registre linguistique soutenu, littéraire et/ou archaïsant, car il remonte aux origines mêmes de la langue italienne et de sa tradition littéraire : il peut véhiculer, sous cette forme elliptique, soit un datif à large spectre – un complément indirect introduit en général par la préposition « à », « *a cui* », se référant au pronom singulier, de genre masculin « *al quale* » (auquel), ou au féminin « *alla quale* » (à laquelle), ou bien à leurs pluriels ; soit un pronom, également polyvalent en genre et en nombre, ayant valeur de complément d'objet. Mais, dans la langue parlée surtout, le pronom « *cui* » peut couvrir aussi, précédé de la préposition « *per* », la valeur d'un relatif neutre indéfini renvoyant à la proposition qui précède : « *per cui, per la qual cosa* » (pour ladite raison, raison pour laquelle).

23. A. Pézard, « *Presentazione della propria traduzione* », art. cité, p. 91.

24. *Ibid.* Dans la version dactylographiée (f^o 10v), le furet est passé par « ci », au lieu de « ici ».

25. Adelia Lucattini, « Traduire l'inconscient. Pézard et Dante », conférence présentée le 18 avril 2017 dans la session « Dialogue entre psychanalyse et traduction ». Actes à paraître en 2019 : Véronique Duché et Françoise Wuilmart (dir.), *Présences du traducteur*, Paris, Classiques Garnier.

quand Virgile dit à Dante, après l'avoir sauvé des trois fauves : « il te faudra tenir autre voyage²⁶. » Mais la dimension onirique et émotive de « l'attention flottante » poursuit son chemin : Pézard avoue que ce mot ajouté, « voies », une fois écrit, a pris pour lui la valeur d'un « texte véritable » qu'il devait « examiner par habitude professionnelle ». Le mot « voies » lui évoque le voyage de Dante de sa folle vie florentine à la « selve obscure », puis à l'Enfer et au Purgatoire où, dans le Paradis terrestre, il rencontre Béatrice qui le mènera au Paradis pour contempler Dieu. Le syntagme « ces voies » prend alors pour Pézard le sens du but à atteindre sous la conduite de Béatrice, non de Virgile, à savoir la vie éternelle conquise grâce à elle. Dans cette optique, pour Pézard, l'interprétation donnée par un critique « sensible et pénétrant » du pronom relatif « *cui* » – comme étant à la fois « un datif » et « un accusatif » (un complément d'objet) –, paraît adaptée au contexte de « par ces voies » : « [...] (celui qui attend Dante là, le mène) au but *auquel* tend son voyage et *que* peut-être Guido dédaigna²⁷. » D'où la nouvelle version de ces vers que Pézard dit avoir inscrite dans les (secondes) épreuves corrigées « l'hiver suivant », donc entre le 21 décembre 1964 et le 21 mars 1965²⁸.

Par la suite, toutefois, même la solution « par ces voies » ne le satisfait plus, car de « nouveaux scrupules » surgissent : « ce que » Guido Cavalcanti dédaigne dans l'immédiat, c'est plutôt l'étape du voyage où se trouve Dante au moment de la rencontre avec son père, l'Enfer qu'il méprise en tant que philosophe athée niant l'immortalité de l'âme, cet enfer auquel il ne croit pas et qu'il ne craint pas²⁹. Pézard ne se rappelle pas avoir trouvé dans des livres l'interprétation qui commence à le travailler, fondée sur un aspect grammatical précis du pronom relatif « *cui* », mais il se dit que parfois les idées des uns se confondent avec celles des autres et que les livres signalent un usage substantivé des adverbess de lieu chez Dante. Pézard note que, dans le Paradis terrestre, Matelda utilise ainsi plusieurs fois, en s'adressant à Dante, un adverbe « *qui* » (ici) qui signifie « ce lieu³⁰ » ; d'où sa nouvelle interprétation du passage : « Virgile me mène par ces lieux, cet enfer, dont Guido se moque. » Ce mépris pour l'Enfer chez Guido Cavalcanti n'est au fond pour Pézard que l'écho exaspéré, plus froid et intellectuel, du mépris pour l'Enfer que Dante, quelques vers plus haut, attribue à l'orgueilleux et passionné chef gibelin florentin Farinata (*Inf.* x 35). Mais la substantivation de l'adverbe ne peut pas être élargie selon Pézard à d'autres lieux de l'Enfer : le « ici » ne peut selon lui se référer qu'au cercle des hérétiques. Pourtant le mépris de Guido concerne l'Enfer tout entier, y compris le « triple royaume des morts » dans son ensemble. Impossible, donc, de charger cet adverbe substantivé de tous ces sens possibles : l'objet du dédain synthétisé dans le pronom relatif « *cui* » doit aller, selon Pézard, au-delà de tout ce qu'il a envisagé jusqu'alors pour l'adverbe « *ici* » et pour le sujet de la phrase « celui qui attend là ».

26. Dante, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 887.

27. A. Pézard, « Presentazione della propria traduzione », art. cité, p. 91. C'est nous qui soulignons.

28. La chronologie donnée dans les avant-textes dactylographiés préparant la conférence du printemps 1965 est cette fois concordante, car il y est question de l'hiver « *scorso* », c'est-à-dire l'hiver passé (Fonds Pézard, cote Pzd 14.10, « Présentation de sa traduction », f^o 11v).

29. A. Pézard, « Presentazione della propria traduzione », art. cité, p. 92.

30. *Ibid.* En effet, Matelda fait un usage remarqué de cet adverbe signifiant dans son discours « ce lieu » (cf. *Pur.* xxviii 94, 142-143). Cependant, le vers italien cité à ce propos par Pézard, « *libero è qui da ogni alterazione* » (où « *qui* » a fonction de sujet), n'est pas prononcé par Matelda, mais par l'ombre du poète latin Stace dans *Pur.* xxi 43.

Après avoir (dans les premières épreuves) traduit le syntagme « *per qui* » par « par ici », et l'avoir corrigé dans les secondes épreuves en « par ces voies », et après avoir envisagé de remplacer cette deuxième solution par « par cet enfer », Pézard propose en 1966, sans ajouter aucun commentaire à ce sujet dans la conférence florentine, la solution « par ces terres / de vision », que l'on retrouve aussi dans l'édition Pléiade de 1965 : il s'agit donc là d'une correction apportée aux troisièmes épreuves valant comme « bon à tirer ». Nous savons aussi que, dans la version dactylographiée, la solution proposée était celle des secondes épreuves : « par ces voies ; » – suivie toutefois de deux traits verticaux tracés au stylo, signalant à l'évidence un problème de traduction à résoudre.

3 L'exégèse méta-traductive des notes de bas de page ou le scrupule de l'inachèvement

Pour savoir pourquoi Pézard a finalement opté (allant jusqu'à introduire un enjambement dans ce tercet) pour « ces terres / de vision », il convient de lire... sa note de bas de page dans l'édition de la Pléiade³¹. En effet, le développement qui suit dans cette partie de la conférence florentine explique le choix du pronom relatif figurant en lettres capitales dans le texte dactylographié : « CE DONT », pronom qui ne se trouve plus, sous cette forme explicite, dans la traduction proposée en 1966... Donc « terres / de vision » a été introduit après la conférence de Florence et avant la relecture des dernières épreuves. La question du pronom, en revanche, oscillant entre le « CE QUE » de 1965 et le « CE DONT » de 1966-1967, ne semble prise en compte qu'après la signature du bon à tirer³². La solution finale de 1966, « vision. Mais... », est rajoutée hâtivement et sans véritable relecture du texte, pour la parution de l'article dans les actes du congrès.

En fait, pour ne pas être obligé de restreindre la signification de l'adverbe « *qui* » (ici) au seul cercle des hérétiques, et d'attribuer au seul Virgile le rôle de guide spirituel de Dante (en excluant ainsi Béatrice, puis Dieu), Pézard considère ce « *cui* » comme un pronom relatif neutre et indéfini renvoyant à la proposition qui précède³³. L'usage littéraire et ancien du pronom « *cui* » sans préposition antéposée étant très polysémique, il peut aussi correspondre, selon Pézard, à la forme relative moderne, « synthétique et sommaire », « *il che* » (ce que / ce qui) ; il signale à ce propos certaines locutions telles que « *per cui* » ou « *senza cui* » – signifiant respectivement « *per la qual causa* » ([c'est la] raison pour laquelle / pour ladite raison) ou « *senza la qual condizione* » (condition sans laquelle) –, où le pronom relatif neutre renvoie à la proposition qui précède. Pour mettre en évidence la nature de la « maxime mo-

31. Dante, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 939, note à « double enceinte » : ((62-63)). Chez Pézard, les parenthèses doubles confèrent à la note un statut particulier : elles signalent au lecteur des « nouveautés incertaines », interprétations audacieuses dont la critique devra encore confirmer la validité (voir l'*Avertissement*, *ibid.*, p. xxxviii). En ce qui concerne l'explication du syntagme « terres / de vision », une seule différence est à signaler entre l'édition de 1965 et celle de 1967 (cette dernière coïncidant totalement avec la dernière de 1983) : en 1965, Pézard dit avoir ajouté « VISION pour préciser [CE] QUE G. EUT EN DÉDAIN » ; en 1967, il écrit qu'il a ajouté « VISION pour suggérer [CE DONT] GUY EUT DÉDAIN ». Le pronom relatif neutre change de fonction, passant ainsi de complément d'objet direct à complément d'objet indirect.

32. En effet, dans les *Errata* de 1965 l'une des corrections proposées concerne justement le passage en note de bas de page de « [CE] QUE » à « [CE DONT] ».

33. A. Pézard, « Presentazione della propria traduzione », art. cité, p. 93.

rale » résumée et introduite par ce pronom (à l'issue incertaine, à cause de l'adverbe « peut-être »), Pézard dit avoir coupé la phrase après « *per qui mi mena* », « par un point, ou deux points³⁴ ». Notons qu'il fallait de toute façon un signe de ponctuation pour séparer la deuxième proposition de la première, dont elle dépend au plan syntaxique et sémantique. Or, dans la version dactylographiée, à la fin du deuxième vers, il y a un point-virgule (que l'on trouvera par la suite dans les *Errata* de 1965) : il sera néanmoins remplacé par une virgule dans les dernières épreuves et par un point dans la conférence de 1966. Dans la version dactylographiée, du reste, cette remarque sur le signe de ponctuation placé après la forme verbale « mène » ne mentionne que les deux points³⁵. Mais ces deux points ne figurent ni dans la traduction du tercet proposée en 1966, ni dans les avant-textes dactylographiés : ils n'apparaîtront que dans l'édition 1967 de la Pléiade. La nature de ce signe de ponctuation pose donc un véritable problème à Pézard.

4 La ponctuation ineffable de Dante et les balances du traducteur herméneutique

Pour reprendre l'image des balances à laquelle recourt Valéry Larbaud³⁶ pour visualiser le dilemme du traducteur et ses doutes linguistiques, sémantiques et stylistiques, on constate que Pézard (de 1963 à 1967) pèse scrupuleusement sur ses balances non seulement un pronom relatif ancien à connotation littéraire, ou un adverbe de lieu substantivé, mais aussi un point (ou une virgule, ou bien un point-virgule, voire deux points) remplaçant une simple virgule du texte source. Comme le dit si bien Valéry Larbaud, s'exprimant au nom des tous les traducteurs littéraires : « nous pesons jusqu'aux virgules³⁷. » Mais cette virgule d'ordre syntaxique-rythmique, sur laquelle s'appuie en partie l'interprétation sémantique globale de Pézard puisqu'elle relie la proposition principale à la relative, n'est placée après le verbe « *mena* » que dans l'édition historique de référence de la *Divina Commedia*, l'édition critique prestigieuse de la Società Dantesca Italiana suivie par ce traducteur-philologue³⁸. On ne trouvera pas cette virgule dans d'autres éditions italiennes de l'œuvre de Dante, anciennes ou récentes³⁹, pas plus que dans l'édition bilingue de Jacqueline Risset⁴⁰.

34. *Ibid.*

35. Fonds Pézard, cote Pzd 14.10, « Présentation de sa traduction des œuvres de Dante », f^o 13v.

36. Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme* [1946], Paris, Gallimard, 1997, p. 76.

37. *Ibid.*, p. 78.

38. On trouve aussi la virgule dans l'édition de Fredi Chiappelli (Milan, Mursia, 1965, p. 48), qui utilise lui aussi le texte de référence de la SDI.

39. Voir par exemple l'édition de Natalino Sapegno (Florence, La Nuova Italia Editrice, 1955, p. 118) qui a accompagné des générations de lycéens italiens dans la découverte de Dante, et la nouvelle édition parue en 2007 de Giorgio Inglese (Rome, Carocci, 2016, p. 149), revue notamment à partir du manuscrit que le fils de Dante, Jacopo Alighieri, a porté en 1322 de Ravenne à Florence, juste après la mort du poète.

40. Cf. Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, éd. bilingue, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 100 : « *E io a lui : "Da me stesso non vegno : / colui che attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno."* » À titre de comparaison, voici sa traduction de ce tercet : « Et moi : "Je ne suis pas venu par moi seul : / celui qui attend là est celui qui me mène ; / votre Guido l'eut peut-être en mépris*." » (*Ibid.*, p. 101. On remarquera ici l'ajout du point-virgule.) Dans la note appelée par l'astérisque, qui figure en fin de volume (*ibid.*, p. 335), la traductrice propose une tout autre interprétation qui contredit sa traduction : « [S]’agit-il de dédain à l’égard de Virgile, en tant que représentant de la raison ? [P]lus probablement à l’égard de Béatrice, en tant que théologie. »

Natalino Sapegno, dans sa fameuse édition scolaire de l'*Inferno*, consacre à ce tercet plusieurs notes de bas de page ; dans celle (la plus longue) qui porte sur le « *forse cui* », il affirme qu'il s'agit de l'un des vers « les plus discutés et difficiles du poème, et [de] l'un des plus diversement interprétés par les commentateurs anciens et les spécialistes modernes [de Dante ⁴¹] ». Il dit aussi ne pas partager l'interprétation, répandue parmi bon nombre de ceux-ci, selon laquelle Guido mépriserait Virgile, hypothèse qu'il juge « invraisemblable ». Et il propose de ce tercet la paraphrase suivante, en italien contemporain : « [Je n'ai pas entrepris ce voyage] par ma volonté et mon mérite : celui qui m'attend là, Virgile, à travers ce lieu me conduit peut-être, si j'y arrive (ce qui est encore incertain), chez celle (Béatrice), à laquelle votre Guido eut dédain d'arriver (refusa d'être conduit ⁴²). » Comme il arrive dans la syntaxe de l'italien ancien, la phrase « *ebbe a disdegno* » est elliptique, selon Sapegno, et appelle donc la répétition du verbe « *menare* ».

C'est dire combien cet exemple choisi par Pézard est emblématique de l'inachèvement du texte de Dante, des énigmes et des questions herméneutiques qu'il soulève encore après sept siècles d'exégèse critique. En préparant l'édition de 1921 des œuvres complètes de Dante pour la Società Dantesca Italiana, le philologue Michele Barbi avait détecté huit cents lieux textuels dont la lecture posait problème. Puis, dans les années 1960, Giorgio Petrocchi, soutenu par Gianfranco Contini, avait isolé quatre cents passages du poème, les plus pertinents d'après lui pour comparer les différents codex circulant en Italie avant la mort de Boccace (1375) ⁴³. Le tercet analysé et traduit par Pézard est sans nul doute l'un de ces lieux textuels problématiques pour tout lecteur, et *a fortiori* pour le traducteur : ce dernier doit en effet comprendre finement et profondément le texte source pour être en mesure de bien le traduire. Mais le texte original de Dante est mouvant et parfois obscur ; d'où la nécessité, pour le traducteur, d'être aussi un philologue et un médiéviste qui connaît la tradition critique de l'œuvre de Dante et les innombrables commentaires qui l'ont accompagnée. Dans son *Avertissement* à la réédition de 1967, Pézard dit avoir tenu compte de certains ouvrages antérieurs qui lui avaient échappé en 1965 et de quelques ouvrages qui venaient de paraître, dont l'édition critique de l'*Inferno* et du *Purgatorio* de Petrocchi (*La Commedia secondo l'antica vulgata*) ⁴⁴. Tout de suite après, il affirme : « Là où il convenait, j'ai modifié la traduction et indiqué brièvement mes auteurs. Mais comme il ne m'était pas permis de changer la mise en page, le plus souvent ces corrections sont sommaires, faute d'espace. » Dans l'*Avertissement de la troisième édition*, en 1975, il revient sur la question des corrections post-éditoriales : « Par ailleurs mes nouvelles retouches, soit à la traduction, soit surtout aux notes, en vue de cette édition, portent à près de cinq cents le total de mes corrections depuis 1965 ⁴⁵. » On comprend donc pourquoi, sous sa forme dactylographiée ou imprimée, la conférence florentine de Pé-

41. Dante, *La Divina Commedia, Inferno*, éd. Natalino Sapegno, *op. cit.*, p. 118, note n^o 63. C'est nous qui traduisons.

42. *Ibid.*

43. Voir Paolo Pellegrini, « Il codice migrato nella bisaccia di Jacopo Alighieri », *Alias Domenica – il manifesto*, 25 mars 2017, p. 8.

44. A. Pézard, *Avertissement de la deuxième édition*, dans Dante, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. XLV-XLVI.

45. *Ibid.*, p. XLVII.

zard présente un caractère « provisoire » : elle s'inscrit dans le processus génétique et réflexif, par essence impossible à achever, du traduire pézardien.

Le traducteur tente malgré tout de conclure sa conférence, et il souligne le parcours circulaire accompli : après avoir pris successivement en considération plusieurs interprétations du tercet, il avoue être revenu en effet « presque au point de départ ⁴⁶ ». Il n'a pas l'impression d'avoir suivi un cheminement circulaire, mais rectiligne, qui lui a permis, tel le voyageur suivant la ligne de l'équateur ou l'un des parallèles, de revenir au point de départ après avoir vu tout ce qu'il y avait à voir : dans son cas, tout ce que Dante a découvert « avec les yeux de l'esprit ⁴⁷ ». Mais, comme il le remarque lui-même avec une certaine ironie, il a fallu au traducteur-commentateur, pour un vers de Dante, « cinq pages pour expliquer sa traduction ».

En vérité, il n'a pas expliqué dans la conférence publiée en 1966 la traduction qu'il a proposée : « Je ne viens de mon chef », dis-je ; « le sage / qui attend là me mène par ces terres / de vision. Mais votre Guy, peut-être / en eut dédain. . . ». Pris de doutes et de scrupules, dans l'un de ses repentirs, hélas trop tardif, il a sans doute remplacé à la hâte, par celle-ci, la version des secondes épreuves contenant les syntagmes « par ces voies » et « CE DONT » reliés par point-virgule.

Il reviendra donc encore sur ce point inachevé et inachevable du texte de Dante dans la note en bas de page de l'édition de la Pléiade, d'abord en 1965 puis en 1967, pour expliquer que « “Terres” désigne la cité de Dis (*Inf.* VIII 130), tout l'enfer, le ciel même (*Par.* XXV 92) », et qu'il a ajouté « VISION pour suggérer [CE DONT] GUY EUT DÉDAIN : la seule idée d'“être mené par là”, *cui* neutre et non masculin. Guido se moque de l'enfer ; il croit encore moins au paradis et n'en voudrait pas pour lui : rêveries indignes du “philosophe” ⁴⁸ ». Les lettres capitales et le « CE DONT » qu'il place entre crochets permettent de visualiser d'emblée et de synthétiser en peu d'espace les conclusions explicatives qui ont fait défaut à sa conférence. Il ajoute ensuite que le syntagme « terre de vision » se trouve dans la Genèse (XXII 2), où il désigne « la terre de promission et le lieu du sacrifice d'Abraham ; puis dans la glose, le ciel et la vie éternelle ». Suivent sept références bibliographiques, dont la dernière est sa conférence florentine de 1967 ⁴⁹. Dans la note de l'édition de la Pléiade, Pézard utilise le « CE DONT » de la version des secondes épreuves pour guider le lecteur dans son interprétation du vers : ce pronom relatif disparaît dans le poème, mais refait donc surface dans le commentaire. Dans le poème, en réalité, ce pronom relatif change seulement de forme, car le pronom faible neutre « en » signifie justement, tel un complément de nom, « de cela », c'est-à-dire qu'il renvoie à *ce dont* il est question dans la proposition précédente : les terres de vision. Enfin, la pause forte marquée par le point est atténuée par la conjonction adversative « mais », sur laquelle se porte le poids sémantique de la proposition suivante. Certes, dans l'édition 1967 de la Pléiade, Pézard remplace le point par les deux points, rétablissant ainsi une relation

46. A. Pézard, « Presentazione della propria traduzione », art. cité, p. 93.

47. *Ibid.*, p. 94.

48. Dante, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 939, notes ((62-63)). Sur les notes à « double enceinte », voir ci-dessus notre note 31.

49. En 1965, dans cette note de bas de page, il cite son étude « Le Dédain de Guido » comme devant paraître en 1966 dans la *Revue des études italiennes* ; en réalité, elle ne paraîtra jamais dans cette revue.

plus étroite entre les deux propositions : ces deux points marquent fondamentalement une pause rythmique suivie d'une explication.

Pézard traducteur de Dante opère ainsi sur plusieurs versants : poétique, dans la réécriture du texte source ; critique et philologique, dans les notes de bas de page ; herméneutique et génétique, dans le commentaire explicitant sa démarche traduisante. S'il est analytique, minutieux et précis dans la réflexivité de son discours scientifique, il se montre également capable d'être synthétique, bref et concis dans le paratexte que constituent les notes⁵⁰. Dans l'*Avertissement* de 1965, il écrit que sa traduction est un « labeur », voire une « folie », en tout cas « le genre d'ouvrage qu'il ne fallait pas [lui] demander⁵¹ ». Mais, pour le traductologue, son commentaire méta-traductif est un véritable trésor⁵² : comme on vient de le constater, son approche génétique-pratique du traduire lui fait peser sur les balances du traducteur les sons et les sens, les savoirs du Moyen Âge et les rythmes, en pe(n)sant dans le moindre détail une virgule dont l'existence même, dans le texte source, est pourtant incertaine.

Bibliographie

Sources primaires, œuvres originales et traductions

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, éd. Natalino Sapegno, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1955.

DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, éd. Fredi Chiappelli, Milan, Mursia, 1965.

DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard* [1965 ; 1967], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie – L'Enfer*, édition bilingue, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese* [2007], Rome, Carocci, 2016.

Sources secondaires

AGOSTINI-OUAFI, Viviana, « Introduzione », dans André Pézard, *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*, trad., notes et éd. Viviana Agostini-Ouafi, Modène, Mucchi, 2014, p. 7-25.

AGOSTINI-OUAFI, Viviana, « Il sodalizio franco-italiano di André Pézard e Gianfranco Contini : l'ermeneutica filologica come traduzione », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n° 19, 2017, p. 96-103, <<http://arzana.revues.org/1068>>.

AGOSTINI-OUAFI, Viviana, « Philologie et génétique des formes mouvantes du sens en traduction. Typologies et exemples : Proust, Saba, Dante... », *Des mots aux actes*, n° 7, dir. Florence Lautel-Ribstein et Carmen Pineira Tresmontant, « Sémantique(s), sémiotiques et traduction », 2018, p. 99-122.

50. La méthode et l'approche herméneutiques et philologiques de Pézard, traducteur et commentateur de Dante, doivent beaucoup à l'exemple théorique et pratique de Gianfranco Contini. Voir à ce sujet notre étude, « Il sodalizio franco-italiano di André Pézard e Gianfranco Contini : l'ermeneutica filologica come traduzione », *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, n° 19, 2017, p. 96-103, <<http://arzana.revues.org/1068>>.

51. Dante, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. XLV.

52. Pour un encadrement théorique, historique et méthodologique de l'approche de la génétique de la traduction chez Pézard, voir notre étude « Philologie et génétique des formes mouvantes du sens en traduction. Typologies et exemples : Proust, Saba, Dante... », *Des mots aux actes*, n° 7, dir. Florence Lautel-Ribstein et Carmen Pineira Tresmontant, « Sémantique(s), sémiotiques et traduction », 2018, p. 99-122.

LARBAUD, Valery, *Sous l'invocation de saint Jérôme* [1946], Paris, Gallimard, 1997.

PELLEGRINI, Paolo, « Il codice migrato nella bisaccia di Jacopo Alighieri », *Alias Domenica – il manifesto*, 25 mars 2017, p. 8.

PÉZARD, André, « Presentazione della propria traduzione delle opere di Dante », *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*, Società Dantesca Italiana & Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (dir.), Florence, Sansoni, 1966, t. II, p. 81-94.

PÉZARD, André, *Avertissement*, dans Dante, *Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard* [1965], Paris, Gallimard, 1983, p. XI-XLVIII ; traduction italienne : *Dante e il pittore persiano. Note sul tradurre*, trad., notes et éd. Viviana Agostini-Ouafi, postface Jean-Yves Masson, Modène, Mucchi, 2014.

Genèse d'une traduction collaborative : *Winds* de Hugh Chisholm et Saint-John Perse

Esa Christine Hartmann

Université de Strasbourg

*Son occupation parmi nous : mise en clair des messages.
Et la réponse lui est donnée par illumination du cœur.*

Saint-John Perse¹

*Notre échange créait un effet de miroir saisissant, comme si la matière, les
images de mon texte se reflétaient dans la dernière version de sa traduction.*

Kenneth R. Berri²

Réunissant l'auteur et le traducteur d'une œuvre littéraire au sein d'une composition textuelle commune où se cristallise le passage d'une langue à l'autre, certaines configurations de la traduction collaborative peuvent donner naissance à une activité d'autotraduction³. L'auteur, qui participe activement à la tâche de traduction, entreprend de transposer – du moins partiellement – sa propre œuvre, en la recréant dans une autre langue. Si ce phénomène complexe se dévoile amplement dans les documents d'archives, il reste souvent déguisé dans la traduction publiée, signée du seul nom du traducteur officiel⁴. Qu'il livre toutefois un fascinant terrain d'exploration

1. Saint-John Perse, « Vents », III, 6, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 (ci-après *OC*), p. 229.

2. Kenneth R. Berri, « Pont de suspension. La collaboration auteur-traducteur mise à nu », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, 2017, p. 612.

3. Pour une typologie de ces configurations de la collaboration traductive, voir Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne université Presses, 2019 ; et 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.

4. Voir l'article d'Olga Anokhina ci-dessous, p. 98-101, ainsi que ses articles « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 111-127 ; « Traductions vers l'anglais et le français de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ? », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 25, janvier 2015 ; et Dirk Weissmann, « Entre contrôle et confiance : Paul Celan correcteur de ses traductions françaises », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 129-144.

pour la génétique de la traduction, cela ne fait aucun doute⁵. D'abord parce que « les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant : son être même est déjà performatif⁶ ». Ensuite parce que :

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 textuelle. 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 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 ou remaniements, les repentirs et les audaces⁷.

Enfin parce que, dans le cas de Saint-John Perse, poète et diplomate français (1887-1975), lauréat du prix Nobel en 1960, les manuscrits des traductions de l'œuvre poétique, conservés à la Fondation Saint-John Perse, à Aix-en-Provence, révèlent un versant entièrement nouveau de sa création poétique : toutes les traductions en langue anglaise sont, de fait, le fruit d'une collaboration intense entre le poète et son traducteur. Le long échange entre poètes pairs autour de la traduction d'*Anabase*, signée par le grand poète moderniste T. S. Eliot, en représente l'illustration la plus éclatante⁸.

Curieusement, cette activité de collaboration traductive autour des versions anglaises de l'œuvre persienne fut un secret longuement gardé, enfoui dans la profondeur des manuscrits⁹. Dans les *Œuvres complètes*, éditées en 1972 par les soins du poète, n'en figurent que deux témoignages : les « Observations et corrections de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d'*Anabase* par T. S. Eliot (1927¹⁰) », ainsi qu'un extrait du témoignage du traducteur irlandais Denis Devlin intitulé « Saint-John Perse à Washington », précédemment publié dans les *Cahiers de la Pléiade*, qui évoque une séance de travail avec le poète en vue de la traduction du recueil *Exil*¹¹. En ce qui concerne la traduction du poème *Vents* (1946), qui constituera le corpus de nos analyses, la collaboration occultée entre le poète et le traducteur américain Hugh Chisholm s'étire sur deux ans (1950-1952)¹² et adopte le mode de fonctionnement

5. La génétique de la traduction associe les approches scientifiques de la critique génétique et de la traductologie, afin d'explorer le processus traductif dans sa dimension créatrice. Voir Anthony Cordingley et Chiara Montini, « Genetic translation studies : an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensa, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, 2015 ; Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, op. cit. ; Marie-Hélène Paret Passos, *Da crítica genética à tradução literária : uma interdisciplinaridade*, Vinhedo, Horizonte, 2011 ; Sergio Romanelli, *Genese do processo tradutório*, Vinhedo, Horizonte, 2013 ; Fabienne Durand-Bogaert (dir.), *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014.

6. Fabienne Durand-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *ibid.*, p. 7.

7. Patrick Hersant, « Partager la page : vertus et aléas du travail à deux », dans P. Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*, op. cit.

8. À ce sujet, voir notre article « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », *ibid.*

9. Voir notre article « Discovering the couillises of artistic collaboration : A genetic reading of the English translation of Saint-John Perse's poem *Amers* », *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literature in English and Cultural Studies*, vol. 76, n° 2, 2018, p. 153-164.

10. Saint-John Perse, *OC*, p. 1145-1147.

11. *Ibid.*, p. 1112-1113.

12. Les différentes étapes chronologiques de cette collaboration traductive peuvent être consultées dans Henriette Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987, p. 196-201.

aussi captivant qu'éprouvant de la *closelaboration*¹³, comme en témoignent ces lignes de Saint-John Perse adressées en 1950 à John Barrett, aux éditions Bollingen :

J'aimerais pouvoir guider moi-même M. Chisholm dans la mise au point et la révision finale de la traduction, l'œuvre en question étant particulièrement difficile à transposer en anglais¹⁴.

Cette collaboration sous forme d'explication initiale et de révision finale ne tardera pas à se muer en autotraduction déguisée, laissant libre cours au désir créateur de Saint-John Perse – au désespoir du traducteur attitré. Ainsi Hugh Chisholm se plaint-il dans une lettre à John Barrett des « habituelles, innombrables et infimes corrections, très peu d'entre elles ayant un rapport sérieux avec le sens ou l'intention du poème¹⁵ ».

Les traces scripturales de cette *closelaboration* reflètent, comme nous allons le découvrir, les procédés scripturaux caractérisant à la fois la genèse initiale de *Vents* et le processus traductif de *Winds*. Elles se donnent à voir sur les manuscrits dactylographiés de Hugh Chisholm, richement annotés de la main du poète qui propose des solutions alternatives ou impose ses propres versions, corrige des faux-sens et écarte de mauvaises interprétations, explicite des images obscures et étoffe des ellipses. S'entassant en colonnes dans les marges et dans les interlignes, les variantes de la plume de Saint-John Perse révèlent le travail d'une véritable récréation translingue du poème initial, voire une création poétique nouvelle dans une autre langue¹⁶. Le geste auto-traductif persien pourrait-il ainsi être lu et interprété comme un prolongement de la genèse du texte initial ?

Considérée dans une telle perspective génétique, l'activité traduisante de Saint-John Perse estomperait la distinction conceptuelle entre le poème original en langue française et sa traduction anglaise, puisque les deux moments scripturaux (la composition initiale du poème français et sa transposition consécutive en langue anglaise) s'inscriraient au sein d'une seule activité créatrice, ponctuée par le passage d'une langue à l'autre au cours d'une genèse poétique bilingue¹⁷. La poétique du texte premier, dont le poète tente de créer une équivalence dans le texte anglais, peut ainsi être lue

13. Ce terme inventé par l'écrivain cubain Guillermo Cabrera Infante désigne une collaboration étroite, assidue et continue entre l'auteur et le traducteur, qui concourent conjointement à l'élaboration progressive de la traduction (Suzanne Jill Levine, *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, Saint Paul, Graywolf Press, 1991, p. xiii).

14. Lettre du 15 juin 1950, citée dans H. Levillain, *Sur deux versants*, op. cit., p. 196.

15. « *With the usual, innumerable, infinitesimal corrections, only very few of which have serious bearing on the meaning or intent of the poem.* » (Lettre de septembre 1951, citée *ibid.*, p. 198.) Le poète de langue allemande Paul Celan semble faire preuve d'une attitude similaire lors de la révision de la traduction française de ses poèmes : « En dehors des améliorations de détail qui augmentent la précision du texte traduit, en l'accordant notamment à la poétique de l'écrivain, on est frappé par certaines suggestions qui dépassent les limites d'une simple révision de la traduction en s'approchant en réalité d'une récréation du texte en langue française. [...] Maintes corrections ne relèvent pas d'un problème de fond, mais trahissent plutôt une certaine incapacité du poète à abandonner son texte aux altérations inévitables de la traduction. » (D. Weissmann, « Entre contrôle et confiance », art. cité, p. 135-136.)

16. Le terme *translingue* désigne ici le passage d'une langue à l'autre au cours de la création littéraire. Ce passage, qui s'inscrit dans le mouvement d'écriture et représente donc un phénomène scriptural, peut se faire d'une œuvre à l'autre ou au sein d'une même œuvre.

17. Sur ce point, voir notre article « Pour une approche génétique du plurilinguisme littéraire : le cas de Saint-John Perse », *Areté : International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*, n° 3, 2018, p. 59-78.

et analysée au miroir de la traduction émergente, qui dédouble l'acte créateur initial tout en le prolongeant au sein d'une autre langue.

Or, si nous attribuons au manuscrit de traduction ces vertus réflexives, nous sommes amenés à nous confronter à deux questions principales : Comment la poétique du poème initial se reflète-t-elle dans la traduction en devenir ? Quelles sont les caractéristiques poétiques qui se dévoilent au miroir de la genèse traductive ? Notre corpus d'analyse, dont nous donnons ici une courte description génétique, sera composé des différents états manuscrits de la traduction anglaise *Winds* (1953)¹⁸, portant des corrections de Saint-John Perse et quelques rares annotations (Canto III) de Jackson Mathews¹⁹, poète américain et traducteur de Baudelaire et de Valéry, qui jouait le rôle d'intermédiaire entre le poète et son traducteur²⁰.

Winds. Manuscrit dactylographié de la traduction de *Vents* par Hugh Chisholm pour l'édition Bollingen de 1953. Avec corrections de Saint-John Perse et annotations de Jackson Mathews.

Première partie. Premier état. *Canto* I. 20 feuillets. Sur le feuillet 1, annotation de Saint-John Perse au crayon bleu « Traduction Chisholm. 1^{er} État (corrigé) ». Avec palettes²¹ marginales et interlinéaires au crayon de Saint-John Perse. Soulignements aux crayons gris, bleu et rouge. Corrections à l'encre rouge dans l'espace interlinéaire, au-dessus de l'expression soulignée. Corrections au crayon rouge des variantes à l'encre rouge.

Première Partie. Deuxième état. *Canto* I. 22 feuillets. Sur le feuillet 1, annotation de Saint-John Perse au crayon bleu « 2^e État (corrigé) ». Avec variantes au crayon gris et à l'encre rouge.

Deuxième partie. *Canto* II (Strophe 1). 4 feuillets. Avec variantes et corrections de Saint-John Perse à l'encre rouge et noire. Palettes marginales au crayon gris.

Troisième partie. *Canto* III. 16 feuillets. Avec variantes au crayon de J. Mathews. Palettes et variantes au crayon de Saint-John Perse. L'expression choisie entre les suggestions de Saint-John Perse et de Jackson Mathews est soulignée au crayon rouge.

Quatrième partie. *Canto* IV. 24 feuillets. Avec palettes et variantes au crayon de Saint-John Perse. Corrections à l'encre rouge.

Notre étude explorera les différents aspects de cette poétique de *Vents* / *Winds*, qui se font jour, au sein du processus traductif, à travers la confrontation dialogique des

18. Saint-John Perse, *Winds*, trad. Hugh Chisholm, New York, Pantheon Books, coll. « Bollingen Series », 1953 et 1961 (édition bilingue).

19. Voir H. Levillain, *op. cit.*, p. 197 et 198.

20. Cette fonction de médiateur-correcteur fut auparavant assurée par Valéry Larbaud lors de la traduction d'*Anabase* par T. S. Eliot. Sur ce point, voir l'article de Patrick Hersant ci-dessous, p. 46-50.

21. Sont appelées *palettes* les colonnes de variantes.

deux écritures traductives à l'œuvre sur le manuscrit : la version première de Hugh Chisholm et les variantes proposées par Saint-John Perse.

1 La poétique de *Vents* au miroir de la traduction

Non seulement la force cosmique du vent représente une constante dans l'imaginaire persien, mais elle crée une forme d'écriture et une poétique, qui se font jour dans le poème épique *Vents*²². Ainsi découvrons-nous, à travers les corrections de la traduction anglaise de *Vents* que Saint-John Perse porte sur les différents états manuscrits de Hugh Chisholm, un tel *ethos* du mouvement, plaçant la thématique et la poétique de ce poème sous le signe dynamique et vivifiant du vent. Trois unités thématiques semblent constituer cet univers : le vent, et avec lui le pas de l'histoire humaine portée par le rythme cosmique ; la lumière ; et la parole poétique. Aussi tenterons-nous de reconstituer ici la naissance de ces motifs, qui révèlent une certaine constance imaginaire au milieu du dédale sémiotique du manuscrit.

1.1 Le mythe du vent

Le poème *Vents*, comme son titre l'indique, donne vie à un principe poétique, incarné dans la force, à la fois météorologique, mythique, cosmique et poétique, du vent. Respiration cosmique aux vertus créatrices, construction imaginaire et structure formelle, le vent engendre une trame narrative et une action, enfante un style et une tonalité. Les variantes qu'élabore Saint-John Perse sur le manuscrit de Hugh Chisholm, en vue de corriger telle ou telle expression proposée par le traducteur et jugée impropre par le poète, se révèlent infiniment éclairantes et représentatives d'un tel mythe cinétique, animant à la fois l'univers imaginaire et le fonctionnement stylistique du poème. La correction de la traduction anglaise devient ainsi un élément important pour retracer la poétique persienne sous une lumière nouvelle.

L'emploi de certaines constructions grammaticales, que Saint-John Perse souhaite voir figurer dans la traduction anglaise de *Vents*, illustre une vision sémantique et une conception stylistique particulières, et jette un nouvel éclairage interprétatif sur tel ou tel passage du poème français. Aucune réécriture n'est innocente, chaque correction apportant une interprétation nouvelle. Dans le passage manuscrit qui suit, le choix d'une forme verbale précise modifie le sens global de la phrase, lui conférant une portée différente :

Texte français Et c'était de toutes parts, dans une efflorescence terrestre,
toute une fraîcheur nouvelle de Grandes Indes exondées,
et comme un **souffle** de promesses. (*Vents*, III, 1, *OC*,
p. 217)

22. Pour une analyse détaillée de la poétique de *Vents*, nous renvoyons à l'étude d'Henriette Levillain, *Saint-John Perse. Une lecture de Vents*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2006. Pour une analyse de la poétique avant-textuelle de *Vents*, voir notre livre *Les Manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, Harmattan, 2007.

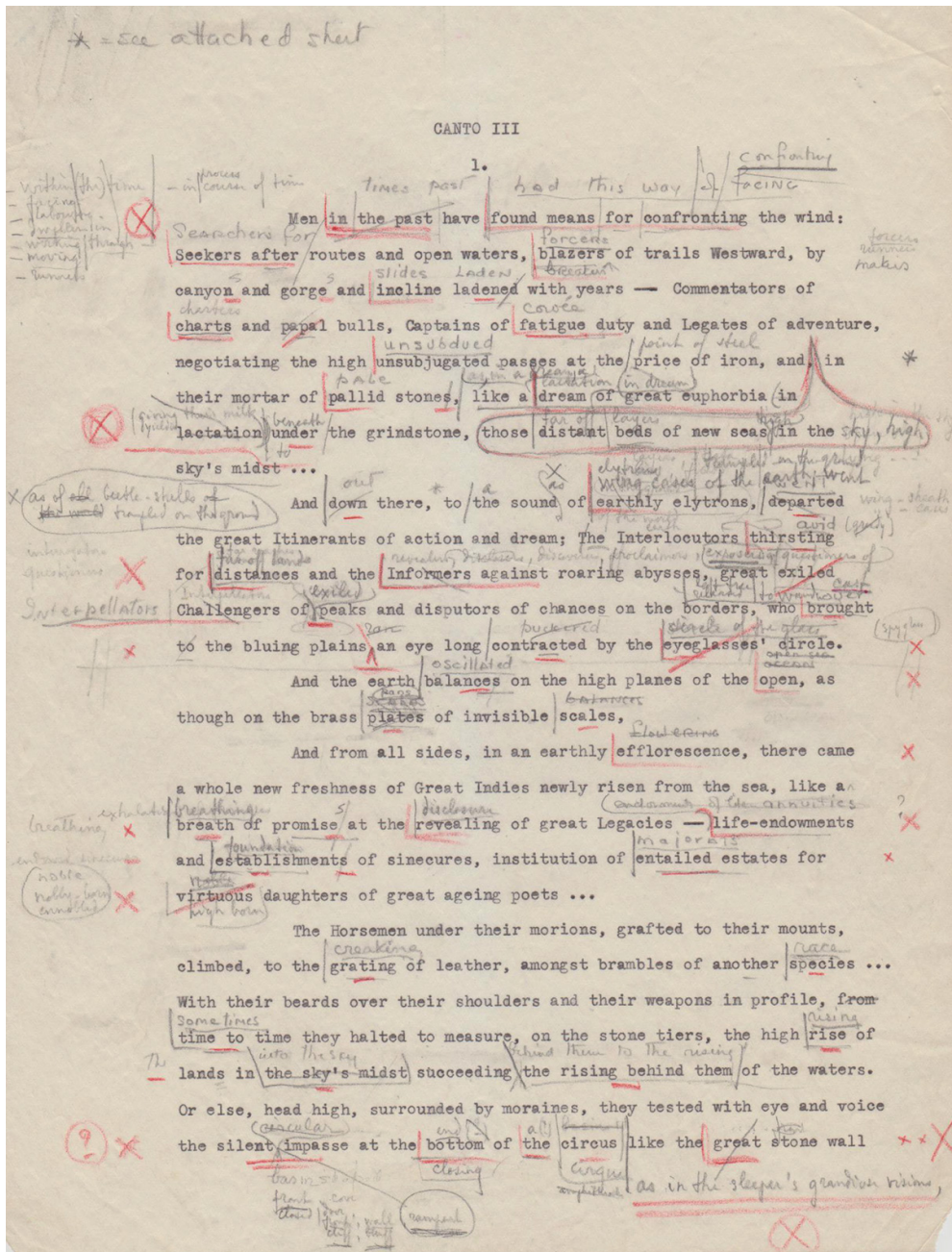


FIGURE 1: Manuscrit dactylographié de la traduction de *Vents* par Hugh Chisholm (*Winds*, Canto III, f° 1), avec corrections de Saint-John Perse et annotations de Jackson Mathews, c. 1952 © Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

Hugh Chisholm *And from all sides, in an earthly efflorescence, there came a whole new freshness of Great Indies newly risen from the sea, like a **breath** of promise.* (Ms. *Winds*, Canto III, 1, p. 1)

Palette SJP *exhalation / breathing*

Correction SJP *like a **breathing** of promise*

Dans sa correction, Saint-John Perse préfère la forme en -ing, « *breathing* », au substantif « *breath* ». Cette modification, si minime soit-elle, est loin d'être insignifiante, car le choix du poète révèle un élément du « caractère » idéologique et stylistique de *Vents*. La forme du *present participle*, en effet, ici substantivé sous la forme d'un *gerund*, met en valeur l'aspect imperfectif et itératif de cette forme grammaticale, faisant stylistiquement et sémantiquement allusion au mouvement incessant, toujours renaissant, sans commencement ni fin, du flux cosmique.

Décrivant le geste en train de se réaliser, l'action en train de se dérouler, traduisant non un état, mais le processus dans son mouvement dynamique de naissance et d'accomplissement, dans sa répétition infinie, l'aspect imperfectif de cette forme verbale substantivée, s'opposant au résultat d'une action unique exprimé dans le substantif « *breath* », met formellement en scène le principe dynamique qui traverse et sous-tend le poème entier. Et cela d'autant plus que le sémantisme du verbe substantivé « *breathing* », évoquant le souffle continu du vent et la respiration cosmique, rappelle lui-même un mouvement régulier et répétitif, une action incessante et toujours renouvelée. L'extrait manuscrit suivant appuie cette interprétation :

Texte français Notre salut est dans la hâte et la résiliation. (*Vents*, I, 6, *OC*, p. 190)

Hugh Chisholm *Our salvation is in the haste and the **disruption**.* (Ms. *Winds*, Canto I, 6, état 2, p. 14)

Correction SJP *and **in the canceling***

Pourquoi avoir choisi la forme en -ing, sinon, encore une fois, pour suggérer, grammaticalement et stylistiquement, non pas le résultat d'une action accomplie (« *disruption* »), mais le déroulement répété d'un processus incessant ? Le *gerund*, forme substantivée du *present participle*, est concurrencé par celui-ci dans une autre correction de Saint-John Perse, où il apparaît en tant que *past continuous tense*²³. Cette forme grammaticale véhicule en effet une valeur aspectuelle analogue, imperfective, sécante, dans la mesure où elle désigne la réalisation progressive de l'action dans la durée d'un moment passé :

23. Ce temps est formé à partir de l'auxiliaire *to be* au passé et du *present participle*.

6.

3. ^{other forces} ^{force} ^{through our footsteps} ^{are rebelling} ^{to come, grow} ^{are becoming jagged} ^{inhabited, invaded, excavated, eroded}

And already under our footsteps other forces are enraged,
 to the pure limit of the stone, into the metal and into the salts, but
 recently named, into the astonished substance where the ciphers penetrate
 to support a zealous chronicle.

at the pure limit of the stone, into the metal and into the salts, but
 recently named, into the astonished substance where the ciphers penetrate
 to support a zealous chronicle.

I insult you, matter, illuminated by onagers and virgins;
 in all caverns of splendour, in all niches of gloom where silence sets
 its snares.

There are winter nuptials lit by the spirit's swords, lit
 by great black diamond roses, like spears of frost at the focus of the
 lense, like a discharge of new dreams on the edge of glass:
 Crackling at the crossing of all luminous replies, and
 burning all alloys in the ineffable lavender blue of a future essence!"

Chivalries wandering the world to our stone borders, oh deities
 on the march under helmet and iron mask, (in) what fields do you perform
 your particular exploits?

In the great tomes of Basalt and the Capitularies of the
 black Year, find out, oh eldohoppers, who makes the laws!
 We discover therein our tables and calculations for new errors.

And already it is Noon on the chessboard of the sciences, (at the maze of
 pure error illuminated like a sanctuary.

(So far away, so far on the other shore, already so far, in
 your tales of war, the great copses of force whence the star of our dreams
 arose ...)

And the Monster who prowls the corral of his glory, magnetic
 Eye hunting amongst unpredictable angles, bearing a silent thunder in the
 broken recollection of quartzes,

FIGURE 2: Manuscrit dactylographié de la traduction de *Vents* par Hugh Chisholm (*Winds*, Canto III, f° 6), avec corrections de Saint-John Perse et annotations de Jackson Mathews, c. 1952 © Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

- Texte français Ah! quand les peuples périssaient par excès de sagesse, que vaine fut notre vision! (*Vents*, IV, 5, *OC*, p. 244)
- Hugh Chisholm *Ah! when peoples **perished** from an excess of wisdom, how vain was our vision!* (Canto IV, 5, p. 16)
- Correction SJP [*Ah! when peoples*] / *populations* / *nations were **perishing*** [*from an excess of wisdom*] / *prudence*

Le sens du verbe « *to perish* », suggérant le déclin graduel, épouse la valeur aspectuelle du temps employé. Le mouvement périliclitant d'une civilisation dépérissante et décadente, s'opposant à l'action rafraîchissante et vivifiante du vent, naît ici de la dévalorisation de la « sagesse », associée par Saint-John Perse à la « prudence », valeur appartenant traditionnellement à la morale de la « petite bourgeoisie » et dépréciée dans le contexte héroïque du poème, où l'aventure spirituelle et le départ vers l'inconnu sont préférés à l'accumulation matérielle – « Nous en avons assez, prudence, de tes maximes²⁴ [...] ».

La sagesse évoque un savoir accumulé et stérile, mort parce que statique; la vision, en revanche, dynamique et ouverte sur une action future, sur un accomplissement à venir, donne naissance à la parole prophétique et à la création poétique. Portée par le souffle de l'inspiration, la vision, fille de l'éclair, incarne, grâce à son origine et à sa nature foudroyantes, le principe vital, tout comme les « forces » dans le passage suivant :

- Texte français Et déjà d'autres forces s'irritent sous nos pas (*Vents*, III, 3, *OC*, p. 222)
- Hugh Chisholm *And already under our footsteps other forces are engaged* (Ms. *Winds*, Canto III, 3, p. 6)
- Variantes HC [*And already*] *other forces* // *arise* / *stir* / *move* \\ *beneath our footsteps*
- Palette SJP *are* // *fretting* / *stirring* / *rebellng* \\ *become* / *grow* // *impatient* / *irritated* / *exasperated* / *enraged* \\ *are* // *becoming* / *growing* \\
- Correction SJP [*And already other forces*] *are **stirring*** [*beneath our footsteps*]

24. *Vents*, IV, 5, *OC*, p. 245.

Une fois de plus, la forme du *present continuous tense*²⁵, à la différence du présent de l'indicatif²⁶, marque un aspect imperfectif et progressif, saisissant le processus dans la dynamique de son déroulement²⁷. La signification des verbes employés – verbes de mouvement tels que « *to arise* », « *to stir* », « *to move* », mais aussi « *to fret* » et « *to rebel* », supposant une réaction violente d'inquiétude et de révolte – va dans ce sens. La palette de Saint-John Perse affirme cette intention sémantique par l'emploi, très révélateur, des expressions « *become* » et « *grow* », verbes du devenir par excellence, équivalents de l'aspect imperfectif et inaccompli du *present participle*. Pour mener cette interprétation à son couronnement, Saint-John Perse suggère, presque par tautologie, les expressions « *are becoming* » / « *are growing* », où le sémantisme inhérent au verbe (son aspect lexical) et son aspect grammatical illustrent parfaitement l'idéologie cinétique du poème *Vents*²⁸.

1.2 Destruction et renaissance

L'*ethos* du mouvement que nous avons essayé de présenter et de définir comme un phénomène thématique et formel, embrassant la structure de l'imaginaire et le trait stylistique, confère à la présence référentielle et esthétique du vent dans le poème une dimension mythique.

Cependant, ce mythe cinétique, caractérisé jusqu'ici par une précipitation vertigineuse engendrant la « parole du vivant », par une violence rafraîchissante et destructrice conduisant au renouveau, apparaît en vérité comme un balancement entre effervescence et apaisement, intempérance et sérénité, bref, comme un rythme oscillatoire entre la tempête et l'accalmie. Dans l'exemple suivant, le choix des adverbess anglais, susceptibles d'accompagner et de qualifier la déambulation (traduite en anglais par le verbe *to wander*), l'errance calme et paisible des « gens de péril et gens d'exil », des « transfuges du bonheur²⁹ », révèle cet « autre versant » du mythe cinétique, où règnent « les grands Titres de l'Absence » :

25. Ce temps se construit à partir du présent du verbe auxiliaire *to be* et du *present participle*.

26. Appelé *present tense* en anglais.

27. Le *continuous tense* se traduit en français par la tournure *être en train de* : « *I am singing* » devient ainsi « je suis en train de chanter, je chante ».

28. Voici deux autres exemples à l'appui de notre interprétation :

Hugh Chisholm *where the ciphers // penetrate / move \\ to support an // <astonished> /*
 zealous / ardent \\ chronicle.

Correction SJP [*where the ciphers*] *are // moving / going / prospering / multiplying /*
 *marching * (Canto III, 3, p. 6)

Le sémantisme du verbe de mouvement et la forme grammaticale employée se conjuguent pour exprimer l'idéologie cinétique de *Vents*. Ainsi également dans l'exemple suivant :

Hugh Chisholm *Over long gradients / ramps of fury / wrath where other chariots race /*
 run

Variante SJP [*where other chariots*] *are running / racing* (Canto III, 3, p. 7)

29. *Vents*, III, 2, *OC*, p. 220.

Texte français	les évadés des grands séismes, les oubliés des grands naufrages et les transfuges du bonheur, laissant aux portes du légiste, comme un paquet de hardes, le statut de leurs biens, et sous leur nom d'emprunt errant avec douceur dans les grands Titres de l'Absence. . . (<i>Vents</i> , III, 2, <i>OC</i> , p. 220)
Hugh Chisholm	<i>those who escaped through great earthquakes / schisms, those who were overlooked by / in great shipwrecks, and the fugitives / deserters from happiness who left, at the legist's doors, like a parcel of rags, the statute of their possessions, and wandered with humility under assumed names in the great Titles of Absence. . .</i> (Canto III, 2, p. 4)
Palette SJP	<i>gently / lightly / quietly / sweetly / peacefully / smilingly / light-hearted / delightfully</i>
Variantes retenues	<i>gently / quietly / peacefully</i>

« Des hommes encore, dans le vent, ont eu cette façon de vivre et de gravir³⁰ » : portée par le mouvement de l'être dont le vent est la manifestation la plus vertigineuse, la plus virtuose et la plus violente, la marche de l'humanité s'incarne ici dans l'errance des survivants de grandes « catastrophes naturelles », tels que « les évadés des grands séismes, les oubliés des grands naufrages », laissant derrière eux les bagages de la civilisation, pour épouser, libres et légers, « *light-hearted* », la course immatérielle du vent, en quête de l'être et de son visage primordial.

Le complément circonstanciel « *with humility* » employé par le traducteur attribue au verbe « *to wander* » une qualité purement morale, tandis que les variantes adverbiales de Saint-John Perse, « *gently / quietly / peacefully* », paraissent associer un sens physique et psychologique, caractérisant l'allure de la déambulation et l'état d'esprit de cette errance, tous deux marqués de « douceur ». Traçant un chemin herméneutique, la palette de Saint-John Perse, très éloquente et significative ici, peut ainsi guider l'interprétation du passage. Ce procédé exégétique repose sur une analogie d'idées ; la juxtaposition d'expressions synonymiques, appartenant au même champ sémantique, permet au lecteur de cerner le sens global du passage, au-delà de l'expression spécifiquement employée dans le texte français ou dans sa traduction anglaise. Cette richesse sémantique de l'avant-texte confère au mot, inscrit à l'intérieur d'une palette dans le contact et dans la solidarité avec d'autres expressions sémantiquement apparentées, une aura de signification, plongeant la phrase présente dans une atmosphère d'apaisement et de quiétude.

30. *Ibid.*, p. 219.

Bien que l'action du vent, proférant la hâte et la fuite en avant, semble abolir tout regard vers le passé, le mythe du mouvement, servant de fond idéologique au poème, est traversé par un double élan d'avancée et de retour. Aussi rencontrons-nous un espace avant-textuel qui rétablit les « reliques d'outre-monde³¹ », et revalorise un passé et une civilisation auparavant rejetés :

Texte français	herpes marines ³² et ambre gris (<i>Vents</i> , IV, 5, <i>OC</i> , p. 245)
Hugh Chisholm	<i>marine refuse and ambergris</i> (Canto IV, 5, p. 16)
Palette (interligne)	<i>sea treasures / treasures of the sea</i> <i>marine refuse / wastes / spoils</i>
Palette (marge)	<i>sea spoils / wastes of the sea / sea wastes</i>
Correction SJP	<i>sea treasures [and ambergris]</i>

L'expression « *sea-treasures* », choisie par le poète, attribuée, par la force méliorative de sa signification, une valeur positive à la réalité évoquée : les déchets marins, « *sea-wastes / sea-spoils* », se convertissent en « trésors » sous-marins précieux, en fortunes oubliées par des civilisations mystérieuses. Notons ici la prospérité suggestive du mot anglais « *sea-treasures* » proposé par Saint-John Perse, s'ajoutant à la rareté et à la consonance exotique du mot « herpes marines ». La correction que Saint-John Perse porte sur la traduction anglaise permet donc de découvrir ici la portée axiologique véritable d'une expression d'apparence neutre en français.

La destruction du monde ancien, la naissance d'un nouveau monde – le poème *Vents*, placé sous le signe d'un mouvement incessant, expose les « deux versants » contradictoires de l'être. Le motif de la renaissance, du retour florissant de la nature attire, dans la traduction anglaise, l'attention particulière du poète ; il s'agit de trouver l'équivalent du mot français « regain », employé en son sens littéral et figuré, métaphorique :

Texte français	Et c'est regain nouveau sur la terre des femmes. (<i>Vents</i> , IV, 5, <i>OC</i> , p. 247)
Hugh Chisholm	<i>And there is a new return on the land of women.</i> (Canto IV, 5, p. 19)

31. *Vents*, IV, 5, *OC*, p. 245.

32. Herpes marines, n. f. plur. (ancien droit maritime) : épaves maritimes, coque d'un navire naufragé, abandonné, jeté sur le rivage.

Palette (marge)	<i>(second) revival / growth / renewal</i> <i>a new lease of life</i> <i>[a new] blossoming / blooming / flowering</i>
Correction SJP	<i>[And there is a new] growth [on the land of women]</i>

L'expression anglaise « *return* », proposée par Hugh Chisholm, semble trop abstraite, signifiant uniquement le « retour » et le « renouveau », contrairement au mot français « regain », qui forme ici, grâce à ses sens concrets (« herbe qui repousse dans une prairie après la première coupe ») et abstrait, figuré (« retour de ce qui était compromis, avait disparu »), une syllepse. Dans le texte français, les deux sens de la syllepse se trouvent effectivement actualisés, le premier par la présence du mot « terre », lieu imaginaire où repoussera l'herbe nouvelle, le deuxième par le contexte idéologique d'une renaissance et d'une floraison nouvelle après l'action purifiante du vent, balayant les vestiges d'un passé morbide. La métaphore florale d'une nouvelle éclosion, regroupant le dernier ensemble nominal de la palette de Saint-John Perse, est particulièrement susceptible de réunir ces deux sens. Le mot « *growth* » y apparaît comme un beau compromis, dans la mesure où il épouse la mention abstraite d'un renouveau (dont l'équivalent exact serait « *revival* » et « *renewal* », entourant l'expression « *growth* » dans la palette) et la signification concrète de la croissance de l'herbe.

Métaphore d'une naissance nouvelle, le mot « regain » possède également une dimension poétique et linguistique. L'exploration du trésor sémique des mots à travers leurs équivalents anglais permet une renaissance de la signification, un nouvel épanouissement sémantique, faisant « pousser » sur la « terre » du manuscrit de nouveaux mots et de nouveaux sens. À travers les palettes de variantes anglaises et les corrections que Saint-John Perse porte sur la traduction, se révèle toujours aussi le sens exact du texte français. La traduction de nombreuses « expressions-clés » de l'œuvre poétique se trouve ainsi interrogée et modifiée : ces réécritures dans la langue anglaise mettent particulièrement l'accent sur les difficultés sémantiques et stylistiques du texte de départ, en explicitant ses fonctionnements et ses sens. Les expressions concentrant en elles l'univers imaginaire du poème retiennent spécialement l'attention du poète, qui les commente à travers ses propres propositions de traduction. La collaboration de Saint-John Perse à la traduction de son œuvre poétique se transforme donc en une double entreprise de création et d'interprétation.

Dans le cas du poème *Vents*, ces réécritures de la traduction nous dévoilent la dynamique contradictoire et complémentaire du souffle cosmique, faisant éclater les contraires pour les fondre dans un mouvement unique et cyclique. Le vent symbolise la fuite en avant et le retour vers le passé, la dispersion et le rassemblement, la violence et la douceur, la destruction et la renaissance. Certains critiques y ont même découvert l'influence de la philosophie chinoise, se cristallisant dans la symbolique du yin et du yang, dans l'harmonie des contraires. Le mythe du vent, tel qu'il apparaît sur les manuscrits, possède aussi une signification réflexive, dressant une allégorie fulgurante de la création poétique.

2 La fulgurance

L'illumination incandescente de l'éclair accompagne la tempête au milieu de l'orage, dans une même mouvance cosmique unissant le souffle et la lumière, la respiration et la fulgurance. L'action du vent est ainsi étroitement liée au thème de la luminosité violente, à laquelle Saint-John Perse attache une importance particulière, si nous jugeons d'après le nombre et la richesse de ses interventions sur les manuscrits de la traduction anglaise :

Texte français	Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges : en toutes fosses de splendeur, en toutes châsses de ténèbre où le silence tend ses pièges. (<i>Vents</i> , III, 3, <i>OC</i> , p. 222)
Hugh Chisholm	<i>I insult you, matter, illuminated by // onagers / wild asses / evening primroses³³ \\ and virgins.</i> (Canto III, 3, p. 6)
Palette SJP	<i>illustrating / illuminating</i> [illumination ³⁴] <i>burning / blazing / flaming / flaring / glowing / ablaze / aflame with</i> [inflammation] <i>glaring / dazzling / flushing / glittering</i> [scintillement] <i>resplendent / shining / lit up</i> [brillance] <i>(en)lightened / fulgurating</i> [fulgurance] <i>streaked / rented / torn / crossed</i> [rayons lumineux > déchirure] <i>glorious</i> [splendeur héroïque] <i>bursting</i> [explosion lumineuse]
Texte français	Ce sont noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit, au feu des grandes roses de diamant noir [...]. (<i>Vents</i> , III, 3, <i>OC</i> , p. 222)
Hugh Chisholm	<i>There are winter nuptials // lit by the spirit's swords / in the fire of [spirit's swords], lit by great black diamond roses / in the fire of [great black diamond roses] \\</i> (Canto III, 3, p. 6)

33. L'ambiguïté du mot « onagre », possédant un double homonymique, ne permet pas au traducteur de distinguer entre l'animal (âne sauvage, « *wild ass* ») et la fleur (oenothera, « *evening primrose* »). Voir *Le Robert* : Onagre, n. m. (gr. *onagros* « âne sauvage ») : âne sauvage, de grande taille (Équidés). Onagre, n. f. (gr. *onagra*) : plante appelée « herbe aux ânes », cultivée pour ses fleurs (Énothéra).

34. Les expressions à valeur hyperonymique, figurant entre crochets, ont été ajoutées par nous, afin de comprendre la progression sémantique globale entreprise par Saint-John Perse à l'intérieur de la palette.

Palette SJP	<i>lit / in the fire of</i> [inflammation] <i>flashing / flash / glitter / lust</i> [lustre ?] [scintillation]
Texte français	Crépitant au croisement de toutes répliques lumineuses [...]. (<i>Vents</i> , III, 3, <i>OC</i> , p. 222)
Hugh Chisholm	// <i>Crackling / Rattling</i> \\ <i>at the crossing of all luminous replies</i> . (Canto III, 3, p. 6)
Palette SJP	<i>flashing / glittering / sparkling / lightning</i> [étincellement]

La richesse des palettes montre à quel point l'image de la luminosité fulgurante s'avère féconde dans l'imaginaire persien ; on sait quelle place occupe le jaillissement de l'éclair, de cette lumière ardente, presque volcanique, dynamique et violente, dans la représentation métaphorique et mythique de l'inspiration et de la création, jusqu'à devenir l'emblème d'une poétique et d'un style³⁵. Dans ces palettes, tout le champ lexical de la luminosité éclatante se trouve exploré par Saint-John Perse ; nombreux sont les glissements analogiques de l'éclair fulgurant à la flamme, du scintillement à la splendeur et à la gloire héroïques, des rayons de lumière à l'éclat déchirant, à l'explosion³⁶.

Par glissement métonymique, nous passons à l'intérieur du même réseau métaphorique de la luminosité fulgurante à la colère divine, ici démythifiée sous le visage du « scandale historique » – à l'époque matérialiste, l'histoire remplaçant la divinité – frappant comme une foudre dans la traduction anglaise et dotant le mot français « envenimer » d'une signification supplémentaire :

Texte français	Que son visage s'envenime au pire scandale de l'histoire ! (<i>Vents</i> , III, 3, <i>OC</i> , p. 223)
Hugh Chisholm	<i>May his face // fester at / be poisoned by the worst scandal in / of history!</i> (Canto III, 3, p. 7)
Palette SJP	<i>ablaze / inflamed / irritated / irritable be his face</i>
Correction SJP	<i>[May his face] sharpen / be inflamed / [be] irritated</i>

35. Démentie par la réalité laborieuse du processus créateur persien visible sur les manuscrits, cette vision de la création poétique comme « inspiration fulgurante », comme « éclair », comme « explosion » représente un mythe où se reflète l'héritage nietzschéen.

36. Cet « état explosif » symbolise, selon la conception nietzschéenne de la création poétique, l'acuité des sens à la réception de l'inspiration fulgurante, ainsi que « l'éclat » du langage traduisant « l'instant éternel » de cette vision.

Appartenant au vocabulaire du feu, les termes anglais « *inflamed* » et « *ablaze* » associent la manifestation psychologique et physiologique de la colère à la fulgurance divine. Les différentes acceptions du verbe « envenimer » – irriter, infecter, exaspérer, attiser, enflammer – se voient actualisées dans la palette anglaise de Saint-John Perse, confirmant le statut polysémique du terme français. « L'infection divine », mais aussi celle de l'histoire, évoquée par le traducteur dans les verbes « *to fester* » et « *to be poisoned* », se métamorphose, dans le vocabulaire persien, en « irritation divine », mythologiquement associée à l'action de la foudre, attribut jovien.

3 La parole poétique

Le vent, la foudre et la parole poétique représentent les trois instances d'une manifestation métaphysique et cosmique, tissant un réseau métaphorique dense et imbriqué qui porte la trame narrative et la structure symbolique du poème. Soumise, elle aussi, au principe dynamique du mouvement éolien, la parole poétique, métaphoriquement associée à la foudre, possède une valeur prophétique. La correction de la traduction anglaise est ici très suggestive, car elle met l'accent sur la nature sacrée de cette voix venant d'ailleurs, « magique » et « miraculeuse » :

Texte français	Et les naissances poétiques donneront lieu à enquête... (<i>Vents</i> , IV, 5, <i>OC</i> , p. 247)
Hugh Chisholm	<i>And the poetic birth will provoke an inquiry...</i> (Canto IV, 5, p. 19)
Palette SJP (marge)	<i>prophetic / magic / fateful / miraculous / fabulous / fabled</i>
Correction SJP	<i>[And the] birth of Poets [will provoke an inquiry...]</i>

Saint-John Perse corrige « *poetic birth* » en « *birth of Poets* », et transforme ainsi l'adjectif qualificatif épithète « poétiques » en un adjectif de relation, désignant non plus la naissance du poème, mais la naissance du Poète, son créateur. Nous découvrons dans la palette l'interprétation que fait Saint-John Perse de cet adjectif rejeté dans la traduction : les « naissances poétiques » y acquièrent un statut sacré, une dimension surnaturelle. « Prophétique », « magique », « fatidique », « miraculeuse » et « fabuleuse », la naissance du Poète élu est marquée par le sceau du destin. Une telle représentation mythique de l'existence extraordinaire du Poète-prophète, portant « les torches d'un singulier destin³⁷ », conduit à l'évocation de la naissance du poème et de la parole poétique, saisissant « l'essence future », souvent « indicible » :

37. *Vents*, III, 2, *OC*, p. 221.

Texte français	l'indicible bleu lavande d'une essence future (<i>Vents</i> , III, 3, <i>OC</i> , p. 222)
Hugh Chisholm	<i>the ineffable / indescribable lavender blue of a future essence</i> (Canto III, 3, p. 6)
Variante SJP	<i>indicible</i>

Si Saint-John Perse préfère ici l'expression « *indicible*³⁸ » à ses synonymes « *ineffable* » et « *indescribable* » suggérés par le traducteur, c'est surtout pour maintenir la même racine latine entre les expressions française et anglaise³⁹. L'« indicible bleu lavande », métaphore de la « matière poétique », que la parole prophétique et fatidique, projetée sur l'avenir, doit exprimer, provoque ailleurs le désir contraire d'un retour à l'origine, à la fois point de départ et point d'aboutissement suprêmes. « Déchiffreur de signes en bas âge », le poète a pour vocation d'interpréter les chiffres secrets du monde, d'ausculter les « rides de la terre », en quête du principe de l'être et du langage⁴⁰.

À cette quête incarnée dans l'écriture poétique d'un langage primordial et idéal répond stylistiquement le principe étymologique, illustrant formellement, linguistiquement, la quête de l'origine dans les mots :

Texte français	Une âme plus scabreuse (<i>Vents</i> , IV, 3, <i>OC</i> , p. 239)
Hugh Chisholm	<i>A more scabrous soul</i> (Canto IV, 3, p. 9)
Palette SJP	<i>sheer / bluff / steep / abrupt / precipitous</i>
Correction SJP	<i>[A more] precipitous [soul]</i>
Annotation SJP	<i>scabrous = rugueux too</i>

La palette de Saint-John Perse suggère l'image d'un paysage marin rugueux et âpre, bordé de falaises se précipitant dans la mer. Dans le contexte du mythe éolien régissant l'univers imaginaire et métaphorique de *Vents*, l'expression « âme scabreuse » semble activer dans la palette de Saint-John Perse les sèmes de l'impatience, de la violence, de la rudesse, de la hâte et de la précipitation, refusant son acception première de « licence érotique ».

38. Le mot « indicible » n'a pas de traduction exacte en anglais.

39. Cette tendance est très fréquente chez Saint-John Perse.

40. « grands scrutateurs de rides de la terre et déchiffreurs de signes en bas âge » (*Vents*, III, 2, *OC*, p. 220.)

C'est en effet le sens étymologique de l'expression française qui se trouve actualisé ici, l'adjectif « scabreux » possédant le sens étymologique de « rude », « raboteux »⁴¹. L'étymologie, mise en évidence et explicitée dans la traduction et dans le commentaire persiens, s'inscrit ici, en tant que procédé poétique et idéologique, dans l'esthétique du mouvement qui gouverne *Vents*, conférant aux mots une dimension temporelle, ainsi qu'un pouvoir cinétique. La remotivation étymologique apparaît comme la manifestation stylistique d'un motif thématique, qui, contrebalançant l'action dévastatrice des vents libérant le vieux monde du poids d'une civilisation malade, reviendrait à une réhabilitation du passé et de l'origine. Ce procédé, qui semble de prime abord quelque peu contradictoire, ne fait qu'intégrer, dans un seul et unique mouvement, les deux actions, en apparence opposées, d'une fuite en avant et d'une quête de l'origine. L'énergie libératrice et rafraîchissante du vent ouvre l'accès à la pureté du commencement, et permet à l'humanité un nouveau départ vers ce pays mythique où, selon une conception cyclique de la temporalité, commencement et aboutissement, temps premier et temps futur ne font qu'un.

★

Le poème *Vents* est entièrement traversé par l'*ethos* du mouvement, représentant une idéologie et une architecture textuelles. Le manuscrit de la traduction anglaise conduit la cohérence sémantique du texte français à sa transparence, notamment à travers les palettes que Saint-John Perse y inscrit pour élaborer une version plus fidèle que celle proposée par le traducteur. Cette cohérence est portée par un arrière-fond mythique qui motive et sous-tend le poème entier : l'allégorie du vent, souffle cosmique, agite le monde selon un rythme cyclique, oscillant entre violence et apaisement, entre tempête et accalmie, entre mort et renaissance. Ce principe éolien est apparenté à celui de l'éclair, symbole mythologique de la manifestation fulgurante, de l'irritation divine, de la parole poétique et sacrée.

Cette œuvre écrite sous le signe du mouvement met ainsi en scène une esthétique et une éthique, traversées par une double postulation, référentielle – cosmique et éolienne – et langagière, poétique, la représentation du monde et de la création littéraire suivant une même tension dynamique. Tous les éléments contraires s'y fondent dans un large et unique flux, s'incarnant dans la violence et l'apaisement du vent, dans la destruction et l'éclosion nouvelle. La vision fulgurante est proférée par une parole prophétique, symbolisant l'énigme d'un langage sacré en quête de l'origine ineffable de l'être.

Si l'auteur participe à la traduction de son œuvre, il relit, commente et réécrit ses textes dans une création seconde. C'est le cas de Saint-John Perse qui, par des variantes et corrections, contribue activement à la transposition anglaise de ses poèmes. Traduire sa propre œuvre signifie, d'abord et peut-être surtout, la comprendre, la juger et l'interpréter à nouveau, la réécrire en retraçant le chemin de la genèse poétique initiale. Aussi le phénomène d'autotraduction, sous les dehors d'une collaboration traductive, constitue-t-il une possibilité intéressante de lecture génétique, dans la mesure où il permet de suivre et d'analyser au plus près le processus créateur, redoublé

41. Scabreux, euse > bas lat. *scabrosus*, a, um > lat. *scaber*, *scabra*, -um « rude, raboteux ».

dans la langue anglaise. Dans la traduction, la genèse devient recommencement, renaissance, reconnaissance. Or, où se situe la naissance véritable, le point de départ absolu dans cette interaction constante d'un va-et-vient entre texte premier et texte second, réciproquement ressourcés ? Le lieu de la genèse serait-il dans cette rencontre des différents éléments intertextuels ?

Le poème *Vents* peut donc se lire au miroir de sa traduction, et plus précisément, au miroir de la traduction collaborative où s'inscrit une autotraduction partielle, mais d'autant plus significative – les choix traductifs du poète en disent long sur ses conceptions poétiques, ses préférences stylistiques et sa vision du monde cryptées dans son œuvre. Loin d'offrir une palette de choix au traducteur officiel qui pourrait y puiser la solution traductive la plus adéquate, les variantes persiennes matérialisent le cheminement de la pensée créatrice à la recherche du mot « poétiquement juste ». Celui-ci n'est pas toujours élaboré selon une équivalence linguistique entre le texte initial et le texte second, mais suit plutôt une impérieuse nécessité poétique qui s'impose dans la deuxième langue. L'acte traductif persien représente donc un acte d'invention poétique, convertissant la traduction en une nouvelle création translingue.

Ainsi les manuscrits de *Winds* offrent-ils un miroir de la poétique éolienne de ce poème, où se reflètent une éthique et une esthétique de la création poétique. Ils réfléchissent également les principaux procédés scripturaux de Saint-John Perse ainsi que les points forts de son art poétique, telle l'importance de la métaphore et de l'étymologie. Le travail d'interprétation surgissant dans les corrections de la traduction de Hugh Chisholm nous permet d'élucider maint passage obscur du poème, convertissant la révision de la traduction en une activité herméneutique. Car c'est en passant par les méandres sémantiques du texte d'arrivée que Saint-John Perse revient à l'intention créatrice première, souvenir ancré à l'origine de son poème, faisant éclore par là une esthétique de la réception, qui ne cesse de nous livrer les éléments d'une véritable critique littéraire. Vécue comme *transposition créatrice* dans une autre langue, l'autotraduction persienne au sein de la traduction collaborative offre à ce poète bilingue l'occasion de recréer son œuvre dans la langue anglaise, occasion qui l'amène à empiéter systématiquement sur le terrain du traducteur, dans sa tentative de maîtriser la recréation de son poème face à l'épreuve de l'étranger. Au miroir de la traduction, la création poétique persienne se voit ainsi dotée d'un reflet nouveau, reflet qui, comme le note Walter Benjamin, dédouble, prolonge et libère la création initiale dans une *transcréation* (« *Umdichtung* ») nouvelle : « Racheter dans sa propre langue ce pur langage exilé dans la langue étrangère, libérer, grâce à la *transcréation*, ce pur langage emprisonné dans l'œuvre, telle est la tâche du traducteur⁴². »

42. « *Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers.* » (Walter Benjamin, *Gesammelte Werke*, Francfort, Zweitausendeins, 2011, t. I, p. 391 ; notre traduction.) Voir Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 259.

Bibliographie

Sources primaires

- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- SAINT-JOHN PERSE, *Winds*, trad. Hugh Chisholm, New York, Pantheon Books, coll. « Bollingen Series », 1953 et 1961 (édition bilingue).
- SAINT-JOHN PERSE, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1930 et 1959 (édition bilingue).

Sources secondaires

- ANOKHINA, Olga, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 111-127.
- ANOKHINA, Olga, « Traductions vers l'anglais et le français de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ? », *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 25, 2015.
- BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Werke*, Francfort, Zweitausendeins, 2011.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- BERRI, Kenneth R., « Pont de suspension. La collaboration auteur-traducteur mise à nu », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 62, n° 3, 2017, p. 599-613.
- CORDINGLEY, Anthony, et FRIGAU MANNING, Céline (dir.), *Collaborative translation : from the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- CORDINGLEY, Anthony, et MONTINI, Chiara, « Genetic translation studies : an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, 2015, p. 1-18.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne (dir.), *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014, p. 7-10.
- FERRARO, Alessandra, et GRUTMAN, Rainier (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- HARTMANN, Esa Christine, *Les Manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poésie vivante*, Paris, Harmattan, 2007.
- HARTMANN, Esa Christine, « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », dans Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.
- HARTMANN, Esa Christine, « Discovering the coulisses of artistic collaboration : A genetic reading of the English translation of Saint-John Perse's poem *Amers* », *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literature in English and Cultural Studies*, vol. 76, n° 2, 2018, p. 153-164.
- HARTMANN, Esa Christine, « Pour une approche génétique du plurilinguisme littéraire : le cas de Saint-John Perse », *Areté : International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*, n° 3, 2018, p. 59-78.
- HARTMANN, Esa Christine, « Von Rainer Maria Rilke bis Friedhelm Kemp : eine textgenetische Analyse der kollaborativen Übersetzung der *Anabase* von Saint-John Perse », *Nouveaux cahiers d'allemand. Revue de linguistique et de didactique*, vol. 36, n° 2, juin 2018, p. 113-133.
- HERSANT, Patrick, « Author-translator collaborations : a typological survey », dans Anthony Cordingley et Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative translation : from the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 91-110.
- HERSANT, Patrick (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.
- LEVILLAIN, Henriette, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987.
- LEVINE, Suzanne Jill, *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, Saint-Paul, Graywolf Press, 1991.
- MONTINI, Chiara (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

ROMANELLI, Sergio, *Gênese do processo tradutório*, Vinhedo, Horizonte, 2013.

PARET PASSOS, Marie-Hélène, *Da crítica genética à tradução literária : uma interdisciplinaridade*, Vinhedo, Horizonte, 2011.

SPERTI, Valeria, « 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.

WEISSMANN, Dirk, « Entre contrôle et confiance : Paul Celan correcteur de ses traductions françaises », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 129-144.

La troisième main : réviser la traduction littéraire

Patrick Hersant

Université Paris 8

Des diverses pratiques que met au jour l'approche génétique des traductions, la révision-correction n'est certes ni la plus flagrante, ni la plus décisive ; elle n'en constitue pas moins une étape essentielle, presque systématique, dont les enjeux se mesurent à l'aune des tensions, voire des conflits, qui opposent régulièrement le traducteur à son relecteur critique. Que ce dernier soit l'auteur lui-même, l'éditeur ou un réviseur anonyme, les questions soulevées restent de même nature : qui est « l'auteur » de la traduction publiée, et jusqu'où s'étendent ses prérogatives ? Selon quels critères d'évaluation prétend-on juger une traduction ? Quels présupposés sourciers ou ciblistes sont-ils à l'œuvre dans la révision du texte traduit ¹ ?

Précisons d'emblée qu'il ne sera pas ici question de la *retraduction* d'une œuvre, fût-elle partielle (la traduction dite « revue et corrigée »), ni de la phase d'*auto-relecture* effectuée par le traducteur lui-même, mais bien de la *révision* (assortie de corrections et de suggestions) prise en charge par un tiers. Précisons encore que cette pratique sera entendue dans sa double acception :

La révision d'une traduction comporte tout à la fois une phase comparative inter-linguistique (vérifier l'exactitude du transfert de sens) et une phase d'édition non-comparative selon les paramètres habituels – style, structure, contenu et cohérence ².

C'est dire que la révision recouvre un vaste champ d'interventions, depuis les retouches minimales jusqu'à la réécriture complète en passant par le remaniement en profondeur

1. À de rares exceptions près (citées *infra* dans les notes 69, 71, 78 et 82), les travaux consacrés au processus de révision se limitent à la traduction technique ou spécialisée ; voir par exemple la bibliographie d'Isabelle S. Robert, « La relecture unilingue : une procédure de révision de traduction rapide, fonctionnelle, mais déloyale », *TTR – Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, n° 1, 2014, p. 95-122.

2. Haidee Kruger, « The Effects of Editorial Intervention », dans Gert De Sutter, Marie-Aude Lefer et Isabelle Delaere (dir.), *Empirical Translation Studies*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2017, p. 116. (Toutes les citations d'articles publiés en anglais sont traduites par nos soins.)

du lexique, du style et de l'organisation du texte. Elle intervient à un stade tardif du processus de la traduction : dans la plupart des cas, c'est la dactylographie adressée à l'éditeur qui est soumise à relecture. Les traces matérielles, hélas, en sont assez rares. D'abord parce que de tels documents de travail sont peu répandus, pas toujours accessibles et souvent incomplets, la plupart des traducteurs ne jugeant « pas utile de conserver les traces des différentes campagnes qui leur ont permis d'aboutir à tel ou tel choix lexical ou syntaxique³ » ; ensuite, parce que ceux qui ont bien voulu archiver leurs brouillons ne tiennent pas toujours à exposer les faiblesses ou les étourderies que met en lumière une révision ; enfin, parce que les conflits avec le réviseur sont si fréquents, et parfois si vifs, que les échanges finissent souvent au panier comme un mauvais souvenir.

1 Auteur-traducteur-réviseur : la triangulation de l'autorité

Il arrive cependant qu'un dossier génétique de traduction comporte, en plus des brouillons et de la correspondance avec l'auteur et avec l'éditeur, les notes et commentaires du réviseur. Deux grands cas de figure se présentent alors : la révision heureuse, qui corrige ou améliore le texte et dont chacun se félicite ; et la révision conflictuelle, qui met aux prises le traducteur, l'auteur et le réviseur (quand ces deux derniers ne se confondent pas) dans une lutte parfois féroce visant à asseoir leur *autoritas*. Les documents illustrant l'une ou l'autre de ces modalités de révision étant une denrée rare, nous commencerons par présenter cinq micro-dossiers génétiques ; quatre sont extraits d'archives publiques ou privées, le quatrième étant reconstitué à partir d'une correspondance publiée. Dans chacun d'eux, sous un intitulé mentionnant chaque fois l'auteur, le traducteur et le réviseur, on verra se mettre en place une chaîne de lecture et de décision fondée sur des rapports de force, de confiance ou d'autorité.

1.1 Saint-John Perse – Eliot – Larbaud

Ayant découvert l'*Anabase* de Saint-John Perse en 1924, l'année même de sa parution en revue, T. S. Eliot entreprend de traduire en anglais ce poème où il entend maint écho de son propre *Waste Land*, paru deux années plus tôt⁴. En janvier 1927, il prie Saint-John Perse de réviser le manuscrit de sa traduction, accompagné d'une liste de questions encore en suspens⁵. Le poète français mettra plus de deux ans à lui répondre⁶. Valéry Larbaud, qui voit dans l'*Anabase* un « monument poétique planétaire⁷ », sera entre-temps chargé par Saint-John Perse de réviser la traduction à partir de ses propres commentaires et de répondre aux questions du traducteur.

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

4. Sur la collaboration traductive entre les deux poètes, voir Esa Christine Hartmann, « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », dans Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

5. *Lettres atlantiques. Saint-John Perse, T. S. Eliot et Allen Tate (1926-1970)*, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 17, éd. Carol Rigolot, 2006, p. 33.

6. « J'espère que vous pouvez me répondre dans quelques semaines ou peut-être un mois », écrit un Eliot optimiste dans la lettre accompagnant le manuscrit de sa traduction. (T. S. Eliot à Saint-John Perse, lettre en français du 15 janvier 1927, *The Letters of T. S. Eliot*, éd. Valerie Eliot et John Haffenden, New Haven, Yale University Press, 2011, 5 vol., t. III, p. 373.)

7. Valéry Larbaud, « Préface pour une édition russe d'*Anabase* » (1925), dans Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972 (Saint-John Perse, *OC*), p. 1238.

Si les indications de Larbaud apportent un premier secours à Eliot, celui-ci se ménage une grande marge de liberté dans la révision de sa traduction, comme il le confesse le 17 mars 1927 à Marguerite Caetani : « Les seules différences importantes sont aux endroits où j'ai délibérément falsifié la traduction afin de créer un effet de fraîcheur et de faire en sorte que le lecteur oublie momentanément qu'il lit une traduction ⁸. » C'est que les annotations de Larbaud ne sont pas suffisantes pour Eliot, qui attend surtout les commentaires du poète lui-même :

Pour l'instant, je ne peux tout de même rien faire avant d'avoir l'avis de Leger, dont j'estime beaucoup l'opinion. Quand j'aurai reçu son avis, je retravaillerai le manuscrit avec les suggestions des deux et préparerai une version finale, dont je vous enverrai des copies ⁹.

On ignore si Saint-John Perse a puisé dans les observations de Larbaud pour élaborer ses propres révisions, qui seront inscrites par Marguerite Caetani dans les interlignes du manuscrit d'Eliot ¹⁰. Ce qui est certain, c'est qu'il apportera des réponses circonstanciées au questionnaire d'Eliot ; d'une grande valeur exégétique, celles-ci sont du reste reproduites dans les *Œuvres complètes* sous le titre « Observations et corrections de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d'*Anabase* par T. S. Eliot (1927) », afin de guider le lecteur dans sa compréhension du poème ¹¹. À ces commentaires, il semble que Larbaud ait surtout donné un tour plus explicite et plus diplomatique ¹². Ses remarques prennent ainsi, le plus souvent, la forme de simples questions ; il note à chaque fois la section du poème, la page du manuscrit, le numéro du vers, le mot ou le segment à modifier, puis une proposition de remplacement : « *Page 14, l. 1. – risk. Would peril do ?* » ; « *l. 12. – great personages. – Is “notables” possible ?* » ; ou encore : « *p. 16 – last line. – “fragments”. Fringes ? Bits ¹³ ?* » Parfois l'intervention du réviseur est plus élaborée, comme dans ces deux exemples pour lesquels nous citons successivement le vers original d'*Anabase*, sa première traduction par Eliot, la proposition de Larbaud et la version publiée en 1930 par Eliot :

8. *Lettres atlantiques, op. cit.*, p. 35.

9. *Ibid.* Voir aussi ce qu'en dit Saint-John Perse (qui se désigne lui-même à la 3^e personne) dans les *OC*, p. 1142 : « En l'absence de toute réponse d'Alexis Leger, il recourait à l'entremise amicale de la princesse de Bassiano, fondatrice de la revue *Commerce* et amie du poète, pour obtenir indirectement quelques indications ou précisions nécessaires. Il était prêt à accepter quelques observations de Valery Larbaud et de Groethuysen, à qui la traduction anglaise avait été communiquée [...] ; mais c'est à l'opinion personnelle de Saint-John Perse qu'il tenait. »

10. Valery Larbaud, « Answers and explanations », 11 feuillets manuscrits, n. d., Fondation Saint-John Perse [1927], *ibid.*, ci-après ms. Larbaud, FSJP.

11. La date de 1927 a été ajoutée *a posteriori* (par Saint-John Perse) dans les *OC* ; le manuscrit correspondant, conservé à la Fondation Saint-John Perse, ne mentionne pas de date. (Pour la transcription de ce manuscrit, voir Esa Hartmann, *Les Manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, Harmattan, 2007, p. 479.) Les réponses de Saint-John Perse ont été inscrites, par Marguerite de Bassiano, sur le manuscrit d'Eliot, qui sera retourné à celui-ci en 1929 seulement, comme en témoigne une lettre du 2 septembre 1929 : « J'ai été très heureux de recevoir, par l'entremise de Mme de Bassiano, votre accord et votre révision que j'attendais avec tant d'impatience. Je m'émerveille d'abord de la peine que vous vous êtes donnée à cette occasion et plus encore de la pertinence de vos corrections. » On peut donc supposer que les « Observations et corrections » de Saint-John Perse datent en vérité de 1929, et que les commentaires de Larbaud (1927) leur sont antérieurs.

12. Voir T. S. Eliot, manuscrit de la traduction d'*Anabase*, 29 feuillets dactylographiés, n. d. [c. 1927], Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence, ci-après ms. Eliot, FSJP ; et Valery Larbaud, « Answers and explanations », 11 feuillets manuscrits, n. d. [c. 1929], *ibid.*, ci-après ms. Larbaud, FSJP.

13. « *Péril* pourrait-il convenir ? » ; « *Notables* est-il envisageable ? » ; « *Franges ? morceaux ?* » (ms. Larbaud, FSJP, f^o 6).

- Saint-John Perse d'une couleur de sauterelles écrasées dans leur sève
- Eliot *colour of grasshoppers crushed in their pus*
- Larbaud « *Pus* » does not seem to correspond to the intention of the text : if « sap » is impossible, would not « *juice* » do ? (as of herbs or fruits)
- Eliot *colour of grasshoppers crushed in their sap*¹⁴
- Saint-John Perse Au point sensible de mon front où le poème s'établit, j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre, / à nos chantiers tirant d'immortelles carènes!
- Eliot *there on my brow where the poem is formed, I inscribe this chant of all a people, a whole people, the wildest, / launching from our ways the keels / unforgotten unforgettable*
- Larbaud *There at the sensitive point of my brow... / The wildest; why not the drunkenest? / Drawing to our docks immortal keels? « immortal », if impossible, might be rendered by some expression like : godlike, or some epithet applied to Troy, or to the hills. That shall not pass away, for-ever-remembered. L. 5, as it is, seems too far from the text.*
- Eliot *there at the sensitive point on my brow where the poem is formed, I inscribe the chant of all a people, the most rapt god-drunken, / drawing to our dockyards eternal keels*¹⁵

Au vu des exemples donnés ci-dessus, on pourrait penser que le traducteur adopte systématiquement les suggestions du réviseur. Il n'en est rien, et du reste ce dernier prend soin de maintenir le mode interrogatif : « Si *sève* est impossible, *jus* pourrait-il convenir ? [...] Pourquoi pas *le plus ivre* ? [...] *Immortal keels* ? » Comme le fait remarquer Henriette Levillain à propos des suggestions de Larbaud, « leur formulation

14. Dans l'ordre : Saint-John Perse, « Anabase » [1924], *OC*, p. 98 ; ms. Eliot, FSJP, f^o 8 ; ms. Larbaud, FSJP, f^o 4 ; Saint-John Perse, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1930, p. 33. Ici et dans l'exemple suivant, c'est nous qui soulignons les termes révisés.

15. Dans l'ordre : Saint-John Perse, *OC*, p. 94 ; ms. Eliot, FSJP, f^o 3 ; ms. Larbaud, FSJP, f^{os} 2-3 ; Saint-John Perse, *Anabasis, op. cit.*, p. 23.

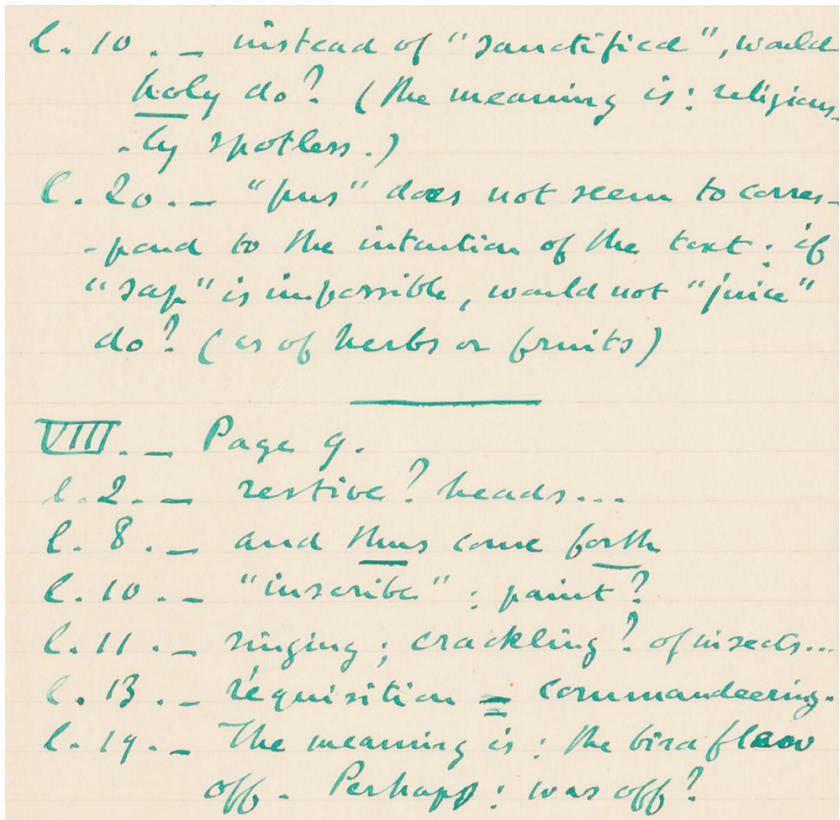


FIGURE 1: Valéry Larbaud, « Answers and explanations », liste de questions et de suggestions établie à l'intention de T. S. Eliot à propos de sa traduction de l'*Anabase* de Saint-John Perse [c. 1929], f^o 4 – © Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

est ouverte; de fait, le traducteur anglais les considérera fréquemment comme une orientation différente, mais non définitive¹⁶ ». Dans l'exemple qui suit, on le voit ainsi accepter la proposition de Larbaud dans la première édition anglaise d'*Anabase*, avant de revenir à sa première solution dans l'édition de 1938 et dans toutes les éditions suivantes¹⁷ :

16. Henriette Levillain, *Sur deux versants : la création chez Saint-John Perse, d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, José Corti, 1987, p. 33.

17. Dans l'ordre : Saint-John Perse, *OC*, p. 113; ms. Eliot, FSJP, f^o 26; ms. Larbaud, FSJP, f^o 10; Saint-John Perse, *Anabasis* [1930], *op. cit.*, p. 69; Saint-John Perse, *Anabasis*, trad. révisée par T. S. Eliot, New York, Harcourt, Brace and Co., 1938, p. 69. Pour une analyse détaillée de ce vers, voir E. Hartmann, *Les Manuscrits de Saint-John Perse, op. cit.*, p. 125-128; sur sa traduction par Eliot, voir Shlomo Elbaz, *Lectures d'« Anabase » de Saint-John Perse : le désert, le désir*, Genève, L'Âge d'homme, 1977, p. 225, note 10.

Saint-John Perse	et sous <u>l'azyme</u> du beau temps
Eliot	<i>and beneath <u>the leaven</u> of fine weather</i>
Larbaud	<i>l. 17. – the leaven. – azyme; unleavened bread, hence the jewish feast, hence Passover. And beneath <u>the Passover</u> of a peaceful sky... ??</i>
Eliot 1930	<i>and under <u>the azyme</u> of fine weather</i>
Eliot 1938	<i>and under <u>unleavened</u> fine weather</i>

Sur le manuscrit dactylographié de la traduction d'Eliot, des dizaines d'observations et corrections de Saint-John Perse ont été reportées à l'encre fuchsia par Marguerite Caetani (voir fig. 5 ci-dessous, p. 63). Quant aux remarques et suggestions de Larbaud dont nous avons cité quelques extraits, elles présentent de nombreux points communs avec celles qui figurent sur le manuscrit d'Eliot relu par Saint-John Perse, mais elles développent certains éléments et en ajoutent d'autres. On peut donc supposer que Saint-John Perse a prié son ami Larbaud de se faire son interprète auprès d'Eliot pour l'amener à modifier certains passages de sa traduction, et que la révision est sans doute l'œuvre conjuguée de la première main et de la troisième main. Pourtant, c'est à Saint-John Perse seul que T. S. Eliot adressera ses remerciements :

J'ai été très heureux de recevoir [...] votre révision que j'attendais avec impatience. Je m'émerveille d'abord de la peine que vous vous êtes donnée à cette occasion, et plus encore de la pertinence de vos corrections. Vous pourrez constater que j'ai adopté la plupart de vos suggestions¹⁸.

1.2 Montale – Reed – Shankland

Le poète et traducteur anglais Jeremy Reed a déposé à la Beinecke Library de l'université Yale une vingtaine de cartons de manuscrits et documents personnels, dont ses traductions d'Eugenio Montale, de Jean Genet et de Novalis. Le dossier Montale illustre bien les rapports qui peuvent s'instaurer entre un poète-traducteur reconnu, un important éditeur de poésie et un relecteur aussi scrupuleux que bienveillant. En 1990, les éditions Bloodaxe chargent Reed de traduire un choix de poèmes de Montale aussi librement qu'il le souhaite, sur le mode de l'imitation tel que l'a théorisé Robert Lowell¹⁹. Le fondateur de Bloodaxe, Neil Astley, confie alors le manuscrit de la traduction à un relecteur, dont les commentaires seront soumis à Reed avec cette précision :

18. *Lettres atlantiques*, op. cit., p. 42.

19. Le poète américain Robert Lowell a publié en 1961 un recueil de traductions (ou transpositions) poétiques, intitulé *Imitations*, dans lequel il s'efforce de « faire ce qu'auraient fait [ses] auteurs, eussent-ils écrit leurs poèmes aujourd'hui et en Amérique ». (Robert Lowell, *Imitations*, New York, Farrar, Straus and Cudahy, 1961, p. xi.) Reed se revendique explicitement de Lowell dans son introduction aux traductions de Montale.

Pour ce qui est des révisions et des coupes, vous voudrez bien regarder le rapport de notre relecteur et reprendre tous les points soulevés, non sans vous autoriser toute licence poétique qui vous semblera raisonnable. Notre relecteur semble déconcerté par certaines images de sang (ajoutées par vous), mais vous estimerez peut-être qu'elles relèvent de votre liberté d'ajouter ici et là des images de Jeremy Reed²⁰.

La révision, consignée sur six denses feuillets dactylographiés, reprend chaque poème en alternant compliments (« brillant », « traduction habile », « variation inspirée ») et observations critiques mais courtoises (« paresseux », « bizarre », « un échec intéressant »). Le relecteur, Hugh Shankland, lui-même poète et traducteur, dirige alors le département d'études italiennes de l'université de Durham. Parmi ses dizaines de remarques, en voici une première que nous restituons dans son contexte en citant successivement les vers de Montale en italien, le manuscrit de Reed, la note du relecteur et la version définitive publiée :

Montale	<i>Altro fui : uomo intento che riguarda in sé, in altrui</i>
Reed	<i>Instead I am a contemplative man, my eye focused</i>
Shankland	La formule « <i>I am a contemplative man</i> » semble légèrement comique.
Montale	<i>Instead I am a man transfixed, my eye focused</i> ²¹

Dans cet exemple, le relecteur manifeste sa connaissance intime de l'œuvre de Montale ; la formulation discutée ici n'est certes pas « comique » en soi, mais peut surprendre dans le contexte de la poésie de Montale. Trop banal, trop égotiste, l'adjectif « *contemplative* » s'accorde mal au ton de confiance subtile qui se dégage de *Mediterraneo*, le recueil dont est extrait ce poème. Reed opte alors pour « *transficed* » (stupéfié). Un deuxième exemple confirmera les modalités de l'aller-retour entre traducteur et réviseur :

20. Neil Astley à Jeremy Reed, lettre du 4 juillet 1990, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Jeremy Reed Papers, GEN MSS 678, boîte 9, dossier « *The Coastguard's House*, typescript and correspondence » (ci-après JRP-9).

21. Dans l'ordre : Eugenio Montale, [poème sans titre en italien], *The Coastguard's House*, trad. Jeremy Reed, Newcastle, Bloodaxe Books, 1990, p. 40 ; Jeremy Reed, ms. de la traduction en anglais, intitulée « Angularity », JRP-9 ; [Hugh Shankland], rapport de lecture anonyme, p. 4, *ibid.* ; « Angularity », version publiée dans E. Montale, *Coastguard's House*, *op. cit.*, p. 41.

(Jeremy Reed - After Montale) M = Montale R = Reed om = omitted

- * ARSENIO (81) paraphrasing or rewriting he catches the excitement of the original
 v1 om: the castagnette's counter-rhythm
 v2 M's imperative tenses have gone (a source of an intenser detachment)
 'scuttled' step?
 v3 'metal plates welded upon a floor' - effective if obscure
- * POINT OF THE MESCO (166) A good adaptation, with new and effective imagery, Montalian
 assonance, and a sudden clinching rhyme.
 v1 palabotto/ 'pilot boat' sfiorava/ 'flowers' images born from
 chance aural associations in English (Would Mesco Point be better
 title?)
- * INDIAN SERENADE (193) Same control as 'Mesco', and good example of the rewriting
 of M's sentimental side
- * IN THE PARK (242) lovely ('an unhooked tingling spider's ball' is a marvellous
 bonus)
- * IN SLEEP (192) inspired variation on the original
- LINDAU (115) Lines 5 and 6 do not improve M. ('the backdrop?')
 Line 3: 'the sea...' But Lindau is on Lake Constance!
- *SUMMER (169) The first two stanzas formalise their equivalents too much, but
 the second half of the poem is impressive
- * NEWS FROM MOUNT AMIATA (181) An interesting 'variation' on one of M's most com-
 pelling poems, much is altered.
 v1 'turns' M: *scà*
 v3 'pond's contact-lens'?
 R. adds a last line, having realised the way he handles M's
 images has drained them of sufficient suggestive power.
- * THE DEAD (93) Great liberties and cuts, but it's a powerful variation of a
 fine poem
- THE EEL (254) An interesting failure? This is M's most celebrated poem, probably.
 R. keeps (roughly) to the movement and content of the original until
 the semi-colon (in M. too), but then is driven to produce not an
 adaptation but an alternative development and ending (I find some
 signs of strain in 'suddenly adopts...' and in the uncertainty of
 to what 'its tornado flash' refers). A pity, as I feel he could
 have given us a fine 'imitation' otherwise. (I also wonder about
 'the one between your eyes!') Montale says so much more.

FIGURE 2: Rapport de lecture (anonyme) de Hugh Shankland, juillet 1990, f° 1, Jeremy Reed Papers, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Reproduit avec l'aimable autorisation de Jeremy Reed.

Montale	<i>Dopo lunghe ricerche ti trovai in un bar dell'Avenida</i>
Reed	<i>That interminable search, then I found you in a bar in the Avenida in your bar corner in the Ave- nida</i>
Shankland	« Xenia II » : « in your bar corner ? »
Montale	<i>That interminable search, then I found you in a bar in the Avenida</i> ²²

22. Dans l'ordre : E. Montale, « Xenia » (II, v. 10), *Coastguard's House*, op. cit., p. 200 ; J. Reed, ms. « Xenia », JRP-9 ; H. Shankland, rapport, p. 3, *ibid.* ; « Xenia » (XII, v. 10), version publiée dans E. Montale, *Coastguard's House*, op. cit., p. 201.

Cette fois, l'observation du relecteur prend la forme très simple (et récurrente) d'une citation suivie d'un point d'interrogation. Ni remarque explicite, ni suggestion lexicale, elle attire l'attention du traducteur sur un terme ou un passage discutables, à charge pour celui-ci de comprendre et de résoudre (ou non) le problème désigné. On peut en effet, comme Shankland, juger improbable qu'un « coin de comptoir » se retrouve sur une avenue ; quant au possessif « *your* », il laisse entendre que la femme du poète était une habituée des lieux, ce que le poème ne dit nullement. En acceptant la remarque du relecteur – ou plutôt en interprétant sa laconique citation –, Reed revient à sa solution première, biffée sur le manuscrit et reprise dans l'édition publiée. Une bonne moitié des observations de Shankland entraîneront un léger remaniement du texte ; le traducteur choisit de ne pas tenir compte de l'autre moitié, ce dont ni l'éditeur ni le réviseur ne se formalisent puisqu'il est entendu que Reed est seul responsable du choix final. Satisfait par cette collaboration à distance, celui-ci entend remercier son mystérieux réviseur et s'en ouvre à l'éditeur, qui lui répond :

Nous préservons d'ordinaire l'anonymat de nos relecteurs afin de garantir leur objectivité, mais comme le travail est terminé et que vous souhaitez lui faire parvenir *Nineties*, je peux vous révéler qu'il s'agit de Hugh Shankland²³.

1.3 D'Annunzio – Hérelle – Ganderax

Entre mai et juillet 1900, Gabriele D'Annunzio publie *Le Feu* en plusieurs livraisons dans la *Revue de Paris*. Ses relations avec son traducteur, Georges Hérelle, mais aussi avec le directeur de la revue, Louis Ganderax, ne tardent pas à se détériorer : non seulement ce dernier pratique une forme de censure en gommant les passages qui lui semblent trop osés, mais il apporte des corrections de style sans même en aviser l'auteur²⁴. Georges Hérelle, alors le traducteur attitré de D'Annunzio, partage son irritation et le fait savoir au romancier italien :

Le défaut principal vient de ce que vous confiez à deux personnes, et non à une seule, le soin de revoir le texte traduit. [...] À cette heure, nul ne sait plus ce qui [...] est de vous, de Ganderax ou de moi. Il y aurait sûrement plus d'unité et d'harmonie si un seul avait la direction du travail²⁵.

De son côté, D'Annunzio écrit à Ganderax à propos de ses interventions sur le texte :

Je ne crois pas utile cette méthode de la *triple* correction. C'est moi seul qui dois corriger. Je vous serai reconnaissant de transposer directement

23. Neil Astley à Jeremy Reed, lettre du 2 octobre 1990, JRP-9. Le recueil de Reed intitulé *Nineties* (1990) venait alors de paraître à Londres aux éditions Jonathan Cape. Reed remerciera également son relecteur au début de l'anthologie Montale : « Je tiens à remercier Hugh Shankland pour sa minutieuse relecture, ses commentaires et ses très précieuses suggestions. » (J. Reed, « Acknowledgements », dans E. Montale, *Coastguard's House*, *op. cit.*, p. 12.)

24. Sur la censure morale pratiquée par Ganderax, voir Thomas Loué et Blaise Wilfert-Portal, « D'Annunzio à l'usage des Français : la traduction comme censure informelle », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 1, « De la censure à l'autocensure », 2006, p. 101-110 ; sur la collaboration D'Annunzio-Hérelle, voir Muriel Gallot, « Gabriele D'Annunzio et Georges Hérelle : érotisme et traduction », dans P. Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*, *op. cit.*

25. Lettre de Georges Hérelle à Gabriele D'Annunzio, 18 mai 1900, dans Gabriele D'Annunzio – Georges Hérelle, *Correspondance*, texte, trad. et notes Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, p. 349.

mes corrections sur les épreuves et de les *respecter*. Il y a dans la première livraison des choses détestables. Ce besoin de tout *éclaircir* (pour qui ? pour les idiots, évidemment, qui ne lisent pas mes livres) ne fait qu'alourdir et embarrasser le style. [...] Je serais bien content si vous voudriez [*sic*] bien transporter exactement mes corrections sur les épreuves, sans les soumettre à d'autres correcteurs²⁶.

Les désaccords sont nombreux, chacun des trois hommes ayant révisé la traduction selon ses propres préoccupations – la seule beauté du texte pour l'auteur, la correction grammaticale pour le traducteur, la réputation de la revue pour son prude éditeur. Chacun dénigre l'autre dans ses lettres au troisième. C'est grâce à cette correspondance croisée que, faute de pouvoir analyser des jeux d'épreuves hélas non conservés, on peut au moins se représenter les raisons de la discorde. Ainsi Hérelle se plaint-il auprès de Ganderax des remarques trop agressives de l'auteur :

Il a écrit, p. 294 du volume : « *Conciliava il sonno.* » J'ai traduit, p. 233 de mon manuscrit : *procurait le sommeil*. Il a corrigé par *endormait*. C'est très bien, et je préfère sa correction à ma traduction. Mais il a noté en marge : « Tout mystère est mis en fuite par de telles périphrases : *procurait le sommeil !!* » Eh bien, je proteste que ces points d'exclamation et cette note sont absurdes. Car [...] *procurer le sommeil* est, en somme, la traduction exacte du texte ; et, s'il est vrai que cette traduction n'est pas très jolie, il convient pourtant d'ajouter que *conciliava il sonno* n'a rien non plus de « mystérieux²⁷ ».

La chaîne de décision est particulièrement mal définie entre les trois parties, et c'est ce défaut initial qui produira des tensions au moindre désaccord. Ganderax n'est plus en position de trancher : d'abord, il s'est lui-même investi dans des corrections qu'on lui reproche ; ensuite, il lui est difficile de s'opposer frontalement au grand écrivain italien ; enfin, il est conscient du caractère agrammatical de certaines propositions de l'auteur. C'est donc entre auteur et traducteur que se joue, mais un peu tard, la dernière bataille pour la correction des épreuves, Hérelle se refusant à laisser D'Annunzio retoucher à sa guise la traduction française :

Oui, vous êtes « seul responsable de votre art » ; mais c'est moi qui suis responsable de la traduction de votre œuvre, et par conséquent c'est à moi qu'il appartient d'être *l'ultimo correttore* de cette traduction²⁸.

1.4 Kaplan – Bardos – Cazade

En 1999, les éditions du Seuil confient à Jean-Pierre Bardos la traduction d'un livre autobiographique d'Alice Kaplan paru cinq ans plus tôt, *French Lessons*, qui raconte

26. Lettre (en français) de Gabriele D'Annunzio à Louis Ganderax, non datée, dans G. D'Annunzio, *Correspondance*, op. cit., p. 353-355. Voir sur ce point Elina Suomelä-Härmä, « Georges Hérelle, traduttore de *Il fuoco* », dans Silvia Fabrizio-Costa (dir.), *Gabriele D'Annunzio : du geste au texte*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 49-67.

27. G. D'Annunzio, *Correspondance*, op. cit., p. 357.

28. *Ibid.*, p. 350.

comment cette spécialiste de littérature française est tombée amoureuse de la France et de la langue française. Alternant souvenirs personnels (le pensionnat en Suisse, les études à Bordeaux) et réflexions critiques sur les rapports culturels entre les deux pays, ce livre présente une difficulté évidente pour le traducteur, puisqu'il décrit le français *de l'extérieur*, du point de vue de l'étranger, jusque dans les subtilités du tutoiement et des consonnes gutturales ; son traducteur devra donc opérer, y compris sur le plan linguistique, une véritable conversion du regard. Bardos commence par se prendre au jeu, multipliant les trouvailles de traduction et les heureuses transpositions. Puis, à mesure qu'il avance dans son travail, il substitue à la traduction une forme de réécriture et s'imagine en co-auteur du livre. L'affrontement avec l'auteur semble inévitable ; comme le note un relecteur professionnel, « on peut parler de rivalité lorsque le relecteur se prend d'affection pour le texte d'origine au point de vouloir se l'approprier²⁹ ». C'est bien à un processus d'appropriation progressive que l'on assiste en comparant l'original au manuscrit de la traduction :

*Getting my sister and brother's attention, winning a place in their games, was the biggest challenge. In an ideal world, my sister would let me sit on her bed when her friend Jane came over. My brother would let me watch Perry Mason with him*³⁰.

Attirer l'attention de mon frère et de ma sœur, sept et douze ans, conquérir une place dans leurs jeux, c'était mon rêve. Dans un monde parfait, Betsy m'autoriserait à m'asseoir sur son lit quand son amie Jane débarquait, et Joey me laisserait regarder la télévision avec lui³¹.

« Sept et douze ans » ? « Joey » ? Alice Kaplan a raconté ses savoureux déboires avec son traducteur qui, par souci du beau style, n'hésite pas à réécrire une prose qu'il juge trop transparente ni à supprimer, sans l'avis de l'auteur, des passages qui lui semblent discutables. Le frère et la sœur de la narratrice, dépourvus de nom dans l'original, deviennent sous sa plume « Betsy » et « Joey » au prétexte qu'un tel anonymat serait « disgracieux en français³² ». L'assurance de son traducteur finit par déstabiliser l'auteur : Kaplan maîtrise-t-elle assez le français, au fond, pour réviser une traduction ? Pour s'en convaincre, elle prend conseil auprès de plusieurs amis francophones – qui tous, après lecture du manuscrit, la confortent dans son insatisfaction. Mais son éditrice, Évelyne Cazade, soucieuse d'éviter la « méthode de la triple correction » dénoncée un siècle plus tôt par D'Annunzio, l'invite alors à limiter le nombre de parties en présence :

29. Serge Chauvin, cité dans Albert Bensoussan, « En français dans le texte » [table ronde], *Actes des Troisièmes Assises de la traduction littéraire (1986)*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 169.

30. Alice Kaplan, *French Lessons : A Memoir*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

31. Manuscrit de la traduction de *French Lessons* (« Ma part française ») par Jean-Pierre Bardos, 1999 (ci-après ms. Bardos), p. 4, archives personnelles d'Alice Kaplan, Guilford, États-Unis (ci après AAK). Nous remercions Alice Kaplan de nous avoir donné accès à ce dossier et de nous avoir autorisé à en reproduire certains documents.

32. « Pourquoi ces noms-là ? Eh bien, grand amateur de la série *Friends*, diffusée en France sur une chaîne câblée, c'est là que mon traducteur avait puisé son inspiration. » (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.)

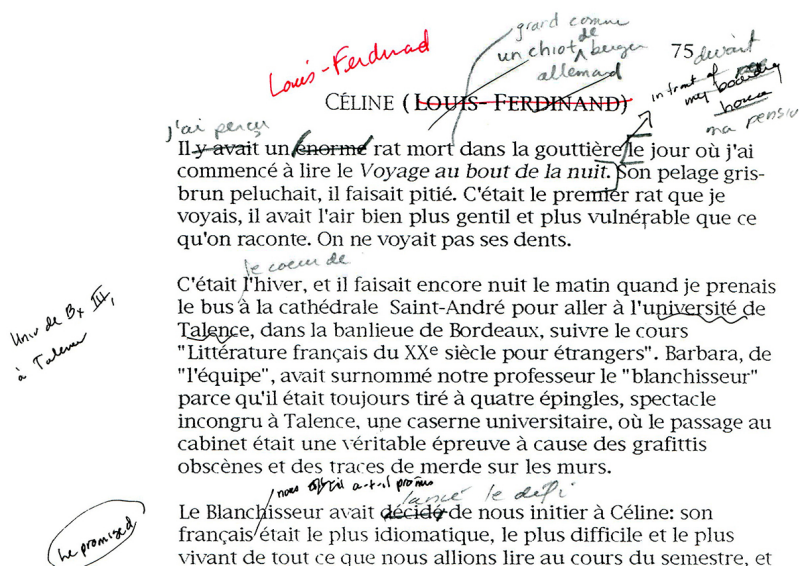


FIGURE 3: Manuscrit de la traduction de *French Lessons* (« Ma part française ») par Jean-Pierre Bardos révisé par l'auteur, 1999, p. 75, archives personnelles d'Alice Kaplan, Guilford, États-Unis. Reproduit avec l'aimable autorisation d'Alice Kaplan.

Il est très appréciable que vos amis se soucient de l'avenir de votre livre en France, mais j'éprouve une crainte devant l'éclatement des conseils. [...] Il est judicieux d'éviter la complexité qui brouillerait éventuellement notre discernement³³.

Cependant, convaincue par les récriminations de l'auteur, elle s'efforce de rappeler le traducteur à ses devoirs avec une courtoise fermeté :

Si parfois je comprends votre logique, je ne peux continuer ainsi cette lecture à partir d'une traduction « incomplète ». Je me vois donc dans l'obligation de vous demander un nouveau texte français qui correspondra bien à l'intégralité du livre dont nous avons acheté les droits, quitte à supprimer après coup certaines phrases. D'autre part – même si je peux effectuer le repérage moi-même – j'apprécierais que vous supprimiez les rajouts au texte original³⁴.

Le dossier génétique, hélas incomplet, ne contient pas les réponses du traducteur à l'auteur ni à l'éditeur. Le manuscrit, interrompu vers la moitié du livre, signale toutefois que la situation a perduré et que les parties concernées ne sont jamais parvenues à un accord. En témoigne cette lettre de l'auteur au directeur des éditions du Seuil, prélude à la dissolution du contrat :

33. Télécopie d'Évelyne Cazade à Alice Kaplan, 24 février 1999, AAK.

34. Lettre d'Évelyne Cazade à Jean-Pierre Bardos, 26 juillet 1999, AAK.

Il est de nouveau question de Jean-Pierre Bardos à propos de la traduction de mon livre, *French Lessons*. Je vous rappelle à quel point le travail qu'il a fait m'avait paru inacceptable et qu'il avait dénaturé complètement mon texte. En voici quelques exemples. Il y en a mille autres, sans parler de l'attitude du traducteur, qui se prend à la fois pour l'éditeur et pour l'auteur du livre³⁵.

Suivent une quinzaine d'exemples assortis de commentaires de Kaplan : « Le traducteur a supprimé le passage car il n'était pas d'accord avec l'idée exprimée » ; « l'ordre des phrases dans le paragraphe a été arbitrairement renversé par le traducteur » ; « ajout du traducteur » ; « détails supprimés, passage aplati » ; « le traducteur a récrit le passage, ajoutant de longues citations de [Louis-Ferdinand] Céline » ; « tout le passage est supprimé (commentaire du traducteur : "Le roman de Camus étant le cheval de bataille des professeurs de seconde en France, et donc bien connu des lecteurs, j'ai supprimé le résumé qui en est donné") ». C'est possible, mais c'est une décision à prendre par l'éditeur et l'auteur, non par le traducteur³⁶ ».

1.5 Joyce – Morel – Larbaud et Gilbert

L'histoire de la traduction française de l'*Ulysse* de James Joyce est à peine moins compliquée que celle de sa première édition. Publié en anglais (mais en France) au début de 1922, le roman paraîtra sept ans plus tard, à la Maison des amis des livres, dans la « traduction française intégrale de M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert, entièrement revue par M. Valery Larbaud et l'auteur ». Cette formule alambiquée, voulue par Joyce lui-même, résume une entreprise qui ne l'est pas moins : après trois ans de travail, Morel publie dans une revue italienne l'épisode de « Calypso » ; un second traducteur, Stuart Gilbert, se propose alors pour réviser cette traduction qui « avait suscité son admiration, mitigée cependant par quelques réserves de détail », afin d'apporter à Morel « l'appoint d'une connaissance sans pareille de l'utilisation joycienne de la langue anglaise³⁷ » ; le texte sera également révisé par Valery Larbaud, devenu « agent modérateur » entre les divers collaborateurs du projet ; enfin, les épreuves sont longuement corrigées par Morel et Gilbert, sans compter une troisième révision assurée par Adrienne Monnier, éditrice et commanditaire de la traduction³⁸. Pour ce qu'on en sait, les interventions de Larbaud sur la traduction de Morel sont essentiellement d'ordre stylistique :

35. Lettre (en français) d'Alice Kaplan à Claude Cherki (PDG des Éditions du Seuil) et Évelyne Cazade, 7 mars 2000, 6 feuillets, AAK.

36. *Ibid.*

37. Philippe Soupault, « Sur "Ulysses" de James Joyce », *Europe*, juin 1929, n° 78, p. 297. Sylvia Beach se remémore ainsi l'arrivée du second réviseur : « [Stuart Gilbert] était l'un des premiers admirateurs d'*Ulysse*. [...] Son attention très éveillée fut tout de suite attirée par une ou deux erreurs dans cet extrait de la traduction française, erreurs qui peuvent bien se glisser dans un travail d'une telle difficulté, si compétent soit le traducteur. [...] Stuart Gilbert était donc venu me dire que l'aide d'un Anglais pourrait leur être utile – si Larbaud et Morel acceptaient ses services. » Sylvia Beach, *Shakespeare and Company*, trad. George Adam, Paris, Mercure de France, 1962, p. 200.

38. Pour plus de détails, voir María Isabel Corbí Sáez, « Les avatars de la traduction intégrale en français de l'*Ulysse* de James Joyce », *Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)*, n° 7, 2002, p. 223-242 ; et André Topia, « Retraduire *Ulysses* : le troisième texte », *Palimpsestes*, n° 15, 2004, p. 136.

Joyce	<i>Two shafts of soft daylight fell across the flagged floor.</i>
Morel	Deux flèches de jour tombaient moelleuses sur le sol dallé.
Larbaud	Deux javelots de jour adouci tombaient rayant le sol dallé.

« Ce sont de tels impondérables », commente Soupault à propos de cet exemple, « qui font la beauté littéraire d'une traduction ³⁹ ». Sylvia Beach, première éditrice de Joyce en anglais, rapporte quant à elle que « Larbaud non seulement révisait, mais aussi réécrivait une ligne à l'occasion ⁴⁰ ». Enfin, dans ses lettres à Adrienne Monnier, Larbaud lui-même évoque en termes éloquents son travail de réviseur :

Oui, cela m'amuse beaucoup ; je trouve la besogne en partie faite, tout le gros ouvrage, et il ne me reste plus qu'à mettre au point : astiquer un cuivre terni, creuser une moulure qui ne ressort pas assez, repasser sur un « plein » trop faiblement tracé, etc. [...] En effet, voici les atrocités et fantaisies auxquelles je me livre sur ce texte :

Je *francise* jusqu'à l'Extrême-Gauche ;
j'*ose* autant que possible : néologismes ; mots agglutinés (odeurdemusc) ; je tâche de rendre le *ton* ; Stuart Gilbert le demande, l'a fait observer plusieurs fois. [...]

En regardant *tout* de très près, j'ai remarqué quelques fautes d'inattention de Morel, qui ont échappé à Stuart Gilbert ; de très rares contre-sens absolus, mais par manque d'attention, ou alors par lapsus, mais aussi des fautes par « solution de continuité », qui amènent des phrases inexplicables ⁴¹.

Au fil du temps, de vifs désaccords se font jour entre réviseur et révisé, et Larbaud s'en plaint régulièrement à l'éditrice :

Hier encore j'ai trouvé un contre-sens considérable, dû à une distraction de Morel. [...] Dans « Protée », que j'avais revu, Morel insiste pour laisser des mots comme « *sapré* » (= sacré) et « *jujupes* », qui ne me plaisent pas du tout. Qui nous départagera ? Voulez-vous ⁴² ?

39. P. Soupault, « Sur "Ulysses" de James Joyce », art. cité, p. 298. Pour un commentaire de Larbaud sur sa révision (flèches-javelots), voir sa lettre à Joyce du 2 octobre 1928, citée dans James Joyce, *Œuvres*, éd. Jacques Aubert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, t. II, p. 1008.

40. S. Beach, *Shakespeare and Company*, *op. cit.*, p. 200-201. Précisons que, si Sylvia Beach est bien à l'origine de la publication du roman sous forme de livre (*Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922), la plupart des épisodes du roman avaient paru en feuilleton dans une revue américaine d'avant-garde, *The Little Review* (en 1918-1920) et dans une revue moderniste londonienne, *The Egoist* (en 1919).

41. Lettre de Valéry Larbaud à Adrienne Monnier, 1^{er} octobre 1927, dans Valéry Larbaud, *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach*, Paris, IMEC, 1991, p. 311-312.

42. Lettre de Valéry Larbaud à Adrienne Monnier, 4 octobre 1927, *ibid.*, p. 314.

Il reproche surtout au jeune traducteur de s'éloigner de l'esprit du texte, notamment dans les dialogues, et de transformer indûment les personnages de Joyce en voyous et en filles de trottoir :

Joyce	<i>Like to give him an odd cigarette.</i>
Morel	J'aime leur allonger une vieille sèche.
Larbaud	Laissons de côté la faute de lecture : <i>odd</i> lu <i>old</i> ; mais « <i>give</i> » n'est pas rendu par « <i>allonger</i> » ni « <i>cigarette</i> » par « <i>sèche</i> ». Je corrige donc : « J'aime leur donner de temps à autre une cigarette ⁴³ . »

On en sait tout aussi long sur la révision d'Auguste Morel par Stuart Gilbert, dont les notes de travail ont survécu⁴⁴. On apprend ainsi qu'il a relu la traduction mot à mot, « notant tout ce qui, à mon avis, ne rendait pas le sens exact de l'original. Je consultais Joyce sur les passages douteux. Ces notes sont la recension exacte de mes observations, que j'adressais chaque mois à M. Morel. [...] M. Valery Larbaud (l'un des plus grands stylistes français) se consacra à un immense travail sur le texte⁴⁵ ». En plus de ce document, les archives contiennent une autre trace matérielle de cette étonnante traduction, non moins polyphonique que le roman lui-même. Il s'agit du premier jeu d'épreuves corrigé et annoté par Gilbert, dans une ultime campagne de révisions sur le texte mis en page⁴⁶. On y mesure la patiente rigueur de son travail, ses innombrables annotations marginales venant confirmer l'impression de Soupault : « Son rôle semble avoir été celui du vérificateur intransigeant qui exige toujours davantage d'exactitude dans la fidélité littérale⁴⁷. » Scrupuleux gardien du temple joycien, Gilbert s'indigne du moindre écart vis-à-vis de l'original :

Joyce	<i>Pub clock five minutes fast.</i>
Morel	Horloge, coucou de bar cinq minutes en avance.
Gilbert	Pas dans le texte. <i>Très dangereux!</i> Pourrait être confondu avec le coucou du prêtre dans <i>Nausicaa</i> ⁴⁸ .

43. Lettre de Valery Larbaud à Adrienne Monnier, 6 octobre 1927, *ibid.*, p. 317. La version définitive sera : « J'aime leur passer de temps en temps une cigarette. »

44. Voir notamment le dossier « James Joyce's *Ulysses* », Stuart Gilbert Papers (Series I, Subseries D, Box 7), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

45. Note de Stuart Gilbert datée du 9 septembre 1948, citée par Jacques Aubert, « Note sur l'histoire du texte », dans J. Joyce, *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 1032.

46. James Joyce, *Ulysse*, Paris, La Maison des amis des livres, janvier 1929, exemplaire non broché servant de premières épreuves, avec corrections manuscrites et dactylographiées de Stuart Gilbert, James Joyce Collection (Series I, Box 1, folder 11), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin (ci-après *Ulysse* rév. Gilbert).

47. P. Soupault, « Sur "Ulysses" de James Joyce », art. cité, p. 298.

Plus loin, Morel ayant tenté de reproduire en français une onomatopée : « J'aimais affoler ce chien de l'hôtel crrrrrr aoahooooahouen », Gilbert propose un retour à l'original : « Pourquoi [ne] pas retenir la formule de J.J. ? rrrsst awokwokawok⁴⁹. » Il se montre également soucieux de préserver l'intégrité des images et des métaphores : « “Flairent un nouveau” [pour traduire] *get wind of* : “Ont vent d'un nouveau”... Cette métaphore est essentielle : *Éole* est un hymne au *vent*⁵⁰. » On relève aussi des remarques de style : « Trop de changements de temps ? » ou « Ce passage doit être traduit dans un patois *archaïque*⁵¹ ».

Gilbert semble surtout tenir à ce que les termes récurrents soient toujours traduits par le même mot : « “Je vous remercie” – doit être : “Merci.” (C'est un rappel du *Merci* de la dernière ligne de la page 129⁵²). » Quand Morel traduit : « Sur les colonnes deux disques trépident », son réviseur le renvoie à sa première traduction de *wobble* : « vibrent (voir p. 262)⁵³ ». Bien avant l'apparition des premiers répertoires de concordance, l'hypermnésie de Gilbert force l'admiration. Au fil des 870 pages du roman, il relève ainsi que Morel a traduit de quatre manières différentes un même mot anglais : « *whisper* » est rendu successivement en français par « murmure » (p. 610), « chuchotis » (p. 123), « susurre » (p. 615) et « chchchch » (p. 626). Ou encore :

Joyce	<i>A black crack of noise in the street...</i>
Morel	Un gras fracas dans la rue éclata...
Gilbert	Un noir fracas, rumeur dans la rue... « <i>Noise in the street : God</i> » (formule qui revient 3 fois). Le mot <i>noir</i> est nécessaire pour <i>black crack</i> .

Gilbert se distingue aussi par la clarté graphique de ses interventions. Si l'espace offert par la marge lui semble insuffisant, ou qu'il souhaite citer – toujours à l'encre rouge – l'original de Joyce, il procède volontiers par adjonction de paperoles : collées sur la marge, puis repliées vers l'intérieur de la page, ces bandelettes dactylographiées deviennent littéralement (c'est-à-dire étymologiquement) une *explication*. Voici, parmi des dizaines, la transcription (voir fig. 4 ci-dessous, p. 61) de l'une d'entre elles :

Morel	Ses erreurs découlent de sa volonté et sont le portail de la connaissance. // Le portail de la connaissance s'ouvre pour introduire...
-------	--

48. *Ulysse* rév. Gilbert, p. 194.

49. *Ibid.*, p. 844.

50. *Ibid.*, p. 141.

51. *Ibid.*, p. 319 et 236.

52. *Ibid.*, p. 136.

53. *Ibid.*, p. 535.

54. *Ibid.*, p. 215.

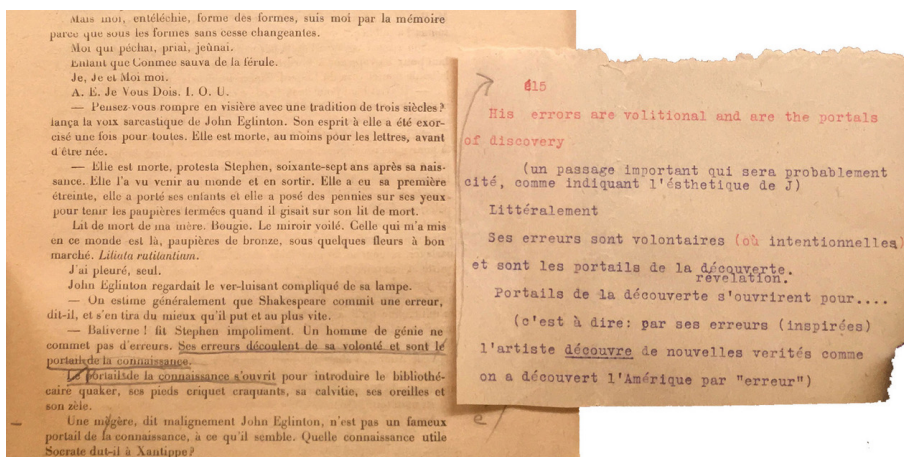


FIGURE 4: James Joyce, *Ulysses*, Paris, La Maison des amis des livres, impr. janvier 1929, exemplaire non broché avec corrections manuscrites et dactylographiées de Stuart Gilbert, p. 215, James Joyce Collection (Series I, Subseries A, Box 1, folder 11), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

Gilbert

His errors are volitional and are the portals of discovery
 (un passage important qui sera probablement cité,
 comme indiquant l'esthétique de J)
 Littéralement
 Ses erreurs sont volontaires (ou intentionnelles) et sont
 les portails de la découverte / révélation.
 Portails de la découverte s'ouvrissent pour...
 (c'est-à-dire : par ses erreurs (inspirées) l'artiste *dé-*
couvre de nouvelles vérités comme on a découvert l'Amé-
 rique par « erreur⁵⁴ »)

Si l'édition originale anglaise d'*Ulysses*, parue en février 1922 après deux ans de travail éditorial (révisions, réécriture sur jeu d'épreuves, interventions des dactylographes et des typographes) comporte plus de 2 500 coquilles typographiques, sa traduction française, publiée en 1929, comporte encore de nombreuses erreurs malgré le travail acharné de plusieurs traducteurs et de trois réviseurs⁵⁵. Elle sera néanmoins reprise, en 1995, dans le deuxième volume des *Œuvres complètes* de Joyce dans la « Bibliothèque de la Pléiade », précédée d'une « Note » de Jacques Aubert signalant la place éminente qu'occupe cette traduction « dans la littérature française, dont elle constitue un moment et un monument⁵⁶ ».

55. Pour des exemples d'erreurs de traduction, voir Fritz Senn, « *Ulysses* in Translation », dans Thomas Staley et Bernard Benstock (dir.), *Approaches to "Ulysses": Ten Essays*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1970, p. 249-286.

56. Jacques Aubert, « Note sur la présente édition », dans J. Joyce, *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 1029. Le même Jacques Aubert a dirigé par la suite une nouvelle traduction d'*Ulysses*, parue en 2004 dans la même collection.

2 Usages et modalités de la révision

Trop restreint pour autoriser la moindre généralisation, notre florilège confirme au moins que le profil et l'activité du réviseur sont extrêmement variables : il peut s'agir de l'auteur lui-même, d'un tiers anonyme ou non, de l'éditeur ou du directeur de collection ; son travail peut prendre en compte l'original ou s'attacher à la traduction seule ; il peut se contenter d'attirer l'attention sur un problème, avancer une suggestion, ouvrir une discussion ou imposer une correction. On relève toutefois certaines constantes dans les interventions des divers relecteurs, que ce soit sur le plan formel ou dans la conception de la traduction qui sous-tend certaines corrections.

2.1 La forme : une rhétorique de la prudence

Guillemets, soulignements et points d'interrogation sont à la fois omniprésents et polyvalents. Sur la liste que Shankland remet à Reed, le point d'interrogation suit le terme problématique et signale l'incertitude du réviseur ; il s'agit là d'une ponctuation elliptique, qui signifie : « en êtes-vous bien certain ? ne peut-on faire mieux ? » Par exemple, à propos de deux vers de Montale traduits par Reed : « *I don't exist ?* », ou « *unceremonious mourners*⁵⁷ ? » Sur la liste établie par Larbaud, en revanche, des guillemets enserrent le terme discuté, le soulignement indique la suggestion de remplacement et le point d'interrogation adoucit la proposition en signalant qu'elle est un choix possible parmi d'autres : « l. 10. – “rades foraines” : *our free anchorages*⁵⁸ ? » Quand les corrections sont inscrites à même le manuscrit, le terme problématique n'est pas mis entre guillemets mais souligné, voire biffé, et c'est dans la marge que figure la suggestion de remplacement, parfois suivie d'un point d'interrogation de prudence. Sur le manuscrit de Bardos, par exemple, Kaplan souligne une traduction qui lui semble perfectible : « ses mains plaquées sur mes épaules » – et propose dans la marge : « posées ? ». Quand il n'y a pas lieu de discuter, le soulignement devient biffure : « son racisme et sa misogynie (~~mélange de concupiscence et d'ironie~~) qui faisaient dire à Philip Roth etc. » – et, dans la marge : « ajout du traducteur, pas dans le texte⁵⁹. »

Le laconisme a ses limites : si un mot souligné suivi d'un point d'interrogation constitue une suggestion à la fois claire et prudente, un mot barré et remplacé par un autre, entre les lignes ou dans la marge, a parfois quelque chose de professoral. Non assorties d'une brève explication, les ratures et biffures apportées par un tiers risquent de braquer le traducteur ombrageux. D'où, parfois, un luxe de prudence et de délicatesse dont les échanges entre Reed et Shankland donnent un aperçu. Les interventions de Saint-John Perse sur la dactylographie de la traduction de son *Anabase* par T. S. Eliot, si on les compare aux commentaires plus étoffés ajoutés par Larbaud, se limitent souvent à des ratures-suggestions et semblent dès lors un peu sèches ; si l'auteur du poème et le réviseur de sa traduction, tous deux diplomates de carrière, s'évertuent à mettre les formes, Larbaud se montre assurément le plus habile des deux :

57. [Hugh Shankland], rapport de lecture anonyme, JRP-9, f° 3.

58. Ms. Larbaud, FSJP, f° 8.

59. Ms. Bardos, AAK, p. 59 et 78.

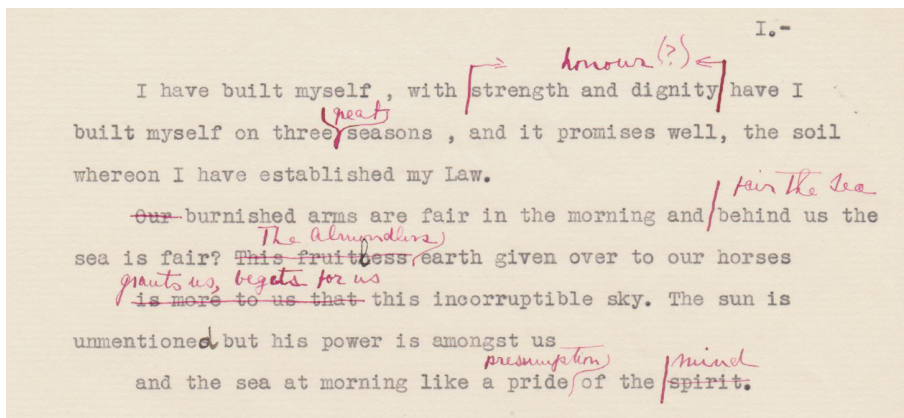


FIGURE 5: Manuscrit dactylographié de la traduction d'« Anabasis » par T. S. Eliot, avec corrections et suggestions de Saint-John Perse reportées par Marguerite Caetani, [c. 1929], f° 1 – © Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

- Saint-John Perse *and the widows wailing <shrilling, screeching> over
the dissipation of the dead*⁶⁰
- Larbaud *l. 7. – the widows wailing. Screeching, if possible,
would be nearer the meaning of « criardes »*⁶¹

Autre trait récurrent dans la présentation formelle : bien souvent, le réviseur agrémente ses remarques de compliments plus ou moins sincères. La dimension psychologique de son échange avec le traducteur ne saurait lui échapper : comme le note une relectrice professionnelle, « personne n'aime se faire prendre en défaut ; le réviseur doit donc faire preuve de tact et d'empathie⁶² ». Shankland l'a bien compris, qui insère plus d'un éloge dans ses corrections du manuscrit de Reed – « belle réussite », « traduction habile » ou « variation inspirée », parmi bien d'autres⁶³. Reprochant à Bardos les libertés qu'il prend avec l'original de Kaplan, Cazade prend soin de souffler le chaud comme le froid :

Je me suis trouvée confrontée à une difficulté majeure, celle de devoir traduire moi-même certains passages entiers, cassant le rythme de la traduction et votre style que j'ai bien souvent apprécié à sa juste valeur⁶⁴.

60. Ms. Eliot, FSJP, f° 20.

61. Ms. Larbaud, FSJP, f°s 7-8. Notons qu'aucune des solutions proposées par Larbaud (*screeching*) et Saint-John Perse (*screeching, shrilling*) ne sera retenue par Eliot : on trouve *keening* dans l'édition de 1930 et *crying* dans les éditions suivantes.

62. Elena Zuccolo, *Rigueur et passion : essai sur la révision linguistique*, Québec, Lévis, 2013, p. 47.

63. [Hugh Shankland], rapport de lecture anonyme, JRP-9, *passim*.

64. Lettre d'Évelyne Cazade à Jean-Pierre Bardos, 26 juillet 1999, AAK.

À son traducteur français, le romancier italien Curzio Malaparte adresse tour à tour éloges et reproches : « Tout le monde trouve votre traduction excellente » – avant de signaler à tel endroit du texte : « La phrase ne signifie rien. Voulez-vous me suggérer quelque chose de mieux⁶⁵ ? » Laure Bataillon lui ayant fait parvenir la traduction d'une de ses nouvelles, Julio Cortázar manie pareillement la critique et la louange : « La traduction me sonne très bien à l'oreille, encore que parfois, à la fin, il y ait un emploi des temps de verbe que je ne comprends pas très bien⁶⁶. » Ayant reçu de Valéry Larbaud la traduction française de ses « Yervas del Tarahumara », le poète mexicain Alfonso Reyes s'en déclare enchanté : « Votre traduction m'a enthousiasmé [...]. Enfin, sachez que j'en suis fier et très content. » Or nous savons par son journal intime que Reyes était surtout « alarmé par le faux sens du vers 12, assez inexcusable, et le contresens des vers 20-22, plus explicable⁶⁷ ». Sincères ou non, les compliments visent à mettre le traducteur en confiance avant de corriger son travail ; au même titre que le mode interrogatif, ils signalent un certain respect pour le travail accompli et préparent le traducteur à une remise en cause parfois déplaisante.

2.2 Le fond : que vise le réviseur ?

Non content de corriger les fautes de langue ou de traduction et de signaler d'éventuelles omissions, le réviseur est tenu de veiller à ce que la traduction respecte le Code des usages, cité dans la plupart des contrats de traduction sous l'intitulé « Qualité et révision de la traduction » :

Le traducteur remet un texte de qualité littéraire consciencieuse et soignée, conforme aux règles de l'art et aux exigences de la profession, ainsi qu'aux dispositions particulières du contrat. Il signale à la remise de son texte les points sur lesquels il a effectué des corrections, des vérifications ou des choix de traduction particuliers. [...] Si le traducteur refuse de revoir sa traduction, l'éditeur peut effectuer lui-même la révision ou la confier à un tiers⁶⁸.

Une « qualité littéraire consciencieuse et soignée » : le principal critère avancé, on le voit, manque de précision et reste très ouvert à l'interprétation. Or, au même titre que le traducteur, le réviseur aborde le texte avec ses présupposés, ses goûts littéraires, son expérience de l'écriture et de la traduction. Faute de critères plus précis et plus transparents, ses interventions se réduisent parfois à la simple expression de préférences stylistiques :

Qui décide de la pertinence des choix effectués par le traducteur ? Sur quels critères et en vertu de quelles compétences ? Pourquoi est-ce que *tout paraissait normal* est « plus naturel » que *tout semblait familier* ? Pourquoi *j'ai du mal à respirer* serait-il plus approprié que *ma respiration*

65. René Novella, *Malaparte m'écrivait*, Monaco, Rocher, 1995, p. 105.

66. Laure Bataillon, *Traduire, écrire*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 61.

67. Paulette Patout, « Notes », dans Valéry Larbaud et Alfonso Reyes, *Correspondance, 1923-1952*, Paris, Didier, 1972, p. 193.

68. Le Code des usages, établi en 1993 par l'Association des traducteurs littéraires de France, est cité dans le rapport commandé par l'ATLF à Pierre Assouline, *La Condition du traducteur : les annexes*, Paris, Centre national du livre, 2011, p. 142-166, ici p. 143.

est un peu haletante, assortie du commentaire « ne semble pas juste » ?
Pourquoi *reste concentrée* serait préférable à *concentre-toi*⁶⁹ ?

Sa position seconde (voire tierce) et distanciée confère au réviseur, au moins en apparence, une forme d'objectivité ; mais, si elle ne repose pas sur des paramètres plus ou moins explicites, celle-ci risque fort de rester illusoire : « Le réviseur est censé posséder une certaine compétence, mais qu'est-ce qui prouve qu'il a raison et que, si l'on faisait appel à plusieurs réviseurs, ils seraient d'accord⁷⁰ ? » Jean Darbelnet, l'auteur de cette question de bon sens, a tenté de cerner « les diverses obligations du traducteur à l'égard de son texte » et, partant, les paramètres susceptibles de guider le réviseur dans son travail. Pour qu'une traduction soit jugée satisfaisante, estime Darbelnet, elle doit prendre en compte le niveau sémantique ; le niveau idiomatique ; la tonalité de l'original ; les faits de culture ; les allusions littéraires et folkloriques ; les intentions de l'auteur ; et les besoins du destinataire. Plus récemment, John Graham a proposé ses propres paramètres de révision :

Améliorer la terminologie, éclaircir les points obscurs, renforcer les effets, adapter la charge émotive du texte initial à la spécificité du lecteur, assurer la cohérence terminologique, veiller à l'orthographe, à la grammaire et au registre⁷¹.

De telles grilles de lecture, aussi incomplètes et perfectibles soient-elles, ont du moins le mérite de donner au travail du réviseur une certaine objectivité, et de le soustraire à ce qu'un éditeur nomme « un relativisme total qui permet toutes les facilités, toutes les complaisances⁷² ». Bien des traducteurs en ont fait l'expérience, et redoutent l'intervention d'une troisième main parfois abusive, incompréhensible ou mal inspirée :

Que reproche-t-on donc aux correcteurs ? Une lecture trop superficielle, une tendance à corriger au coup par coup, des suppressions de mots choisis délibérément par le traducteur en fonction de la suite des événements, une volonté de niveler la langue au risque de faire perdre au texte toute sa saveur ou au contraire le choix d'un français moderne à l'excès, le refus du pittoresque ou de l'originalité, sans oublier les mini-corrections inutiles et irritantes et les changements de ponctuation⁷³.

La révision ne fait parfois que redoubler le risque d'altération de l'original selon les « tendances déformantes » inventoriées par Antoine Berman dans son analytique de

69. Delphine Chartier, *Traduction : histoire, théories, pratiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, p. 77.

70. Jean Darbelnet, « Niveaux de la traduction », *Babel*, vol. 23, n° 1, 1977, p. 6.

71. John Graham, « Checking, Revision and Editing », dans Catriona Picken (dir.), *The Translator's Handbook*, Londres, Aslib, 1989, p. 66 (notre traduction), cité dans Hyang Lee, « Révision : Définitions et paramètres », *Meta, Journal des traducteurs*, vol. 51, n° 2, p. 414. Voir aussi Freddie Plassard, *Lire pour traduire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, dont le chapitre 7 (« La lecture, outil d'amélioration de la traduction », p. 219-260) analyse les enjeux et les présupposés de la relecture et définit les critères plus ou moins conscients de l'amélioration du texte – cohérence, cohésion, lisibilité, adéquation au projet, etc.

72. Tony Cartano (responsable de la littérature étrangère chez Albin Michel), cité dans Françoise Cartano, « La traduction littéraire : qui juge ? », *Actes des Troisièmes Assises de la traduction littéraire (1986)*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 138.

73. Marie-Françoise Cachin, *La Traduction*, Paris, Cercle de la librairie, 2007, p. 101.

la traduction. Clarification, ennoblissement, destruction des rythmes, effacement des superpositions de langues, des locutions et idiotismes, entre autres, auraient pour résultat « la destruction [...] systématique de la lettre des originaux, au seul profit du “sens” et de la “belle forme”⁷⁴ ».

Telle est sans doute la principale différence de perspective entre traducteur et réviseur : même si le premier s’efforce d’éviter les tendances déformantes qui menacent de « détruire » la lettre de l’original, le second se montre plus soucieux de correction et de fluidité – au risque d’une standardisation de la langue d’arrivée. Ce dernier constat ne s’applique certes pas dans tous les cas, mais il vaut aussi pour les auteurs-réviseurs. Jeremy Munday note ainsi que Mario Vargas Llosa se montre moins audacieux dans ses choix que son traducteur américain, et que sa révision

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 intense⁷⁵.

Une syntaxe alambiquée, fût-elle le reflet fidèle de l’original, peut ainsi se voir simplifiée par le réviseur, que sa fonction éditoriale rend sans doute plus soucieux que le traducteur de répondre aux attentes (supposées) des lecteurs. Un traducteur rapporte ainsi qu’il a dû, « souvent, poussé par le correcteur, couper de courts passages pour alléger le plus possible » ; le même fait cet autre aveu : « J’ai souvent été bridé par l’éditeur qui pensait que trop d’imparfaits du subjonctif pouvaient gêner la lecture. J’en ai donc supprimé quelques-uns⁷⁶. »

Le réviseur serait-il, par nature, plus cibliste que le traducteur ? Ce biais n’a rien pour surprendre si l’on conçoit la révision comme le rigoureux examen « d’un texte traduit pour le rendre *conforme aux besoins et aux attentes du destinataire*⁷⁷ ». Ayant analysé en détail les échanges entre une traductrice du néerlandais et ses divers réviseurs, Ilse Feinauer et Amanda Lourens parviennent à une conclusion similaire, fondée sur un patient relevé des modifications suggérées et des réponses de la traductrice : celle-ci privilégie la fidélité au texte source, quand ses réviseurs sont plus soucieux de la correction lexicale et grammaticale du texte cible – notant par exemple : « Je sais que “descendre de cheval” est une traduction parfaitement acceptable, mais il me semble qu’on dira plus couramment “mettre pied à terre”⁷⁸. »

74. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L’Auberge du lointain*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 1999 [1985], p. 52.

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

76. Cité dans Florence Lautel-Ribstein, « Entretien avec Georges-Michel Sarotte », *Des mots aux actes*, n° 1, 2009, p. 127, cité dans D. Chartier, *Traduction, op. cit.*, p. 77.

77. H. Lee, « Révision : Définitions et paramètres », art. cité, p. 414 ; nous soulignons.

78. À propos de la traduction anglaise de *Niggie* (2002), de la romancière sud-africaine Ingrid Winterbach, le réviseur (anonyme) note : « *Off-saddle : I know this is a perfectly correct translation, and there is such a thing as off saddling, but I don’t think it’s generally used in English. I think it’s more common to talk about dismounting.* » (Cité dans Ilse Feinauer et Amanda Lourens, « The loyalty of the literary reviser : Author, source text, target text or reader ? », *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus*, vol. 53, 2017, p. 107.)

Ce ciblisme est régulièrement reproché aux réviseurs par les traducteurs, qui répugnent à se voir imposer (ou même suggérer) des solutions « plus explicites, plus simples, plus conventionnelles⁷⁹ ». Conscient que l'on impute parfois à sa profession une tendance à la standardisation de la langue d'arrivée, Serge Chauvin s'en défend avec vigueur :

Je crois que le critère de base, c'est bien sûr la lisibilité, mais pas au sens d'un aplatissement du texte. Au contraire, la préoccupation majeure du relecteur, en tant que premier lecteur, c'est à mon sens de s'assurer que le texte rebondit effectivement en français, c'est-à-dire qu'il a un rythme, un tempo, des cadences, qu'il va de l'avant. [...] Je ne suis pas sûr, contrairement aux idées reçues, que la relecture qui s'effectue après traduction aille nécessairement dans le sens d'une normalisation du français gommant la richesse du texte original⁸⁰.

Et il conclut, comme pour répondre par avance à la question essentielle mais informulée de l'*auctoritas* : « La traduction continue d'appartenir au traducteur⁸¹. »

3 Le poids des « petits changements »

Il est diverses manières d'attirer l'attention du traducteur sur une omission, une erreur ou une maladresse. Comme dans tout rapport de collaboration, surtout à distance et sans la modération d'un sourire ou d'une inflexion chaleureuse, une courtoisie professionnelle est de rigueur⁸² ; or elle fait parfois défaut, si bien que « les rapports avec le réviseur sont assez souvent tendus » ; aussi délicate qu'en soit la forme, « la révision représente tout à la fois l'intervention parfois brutale du correcteur et une évaluation implicite ou explicite⁸³ ». Nous avons vu que les suggestions de D'Annunzio révisant la traduction de Hérelle avaient à ses yeux valeur de prescription : l'avis du traducteur était pour lui, littéralement, secondaire. Quand réviseur et auteur ne font qu'un, les désaccords tournent vite au conflit. L'auteur sait ce qu'il a voulu dire, mais refuse parfois d'admettre que le texte ne se réduit pas à ce vouloir-dire : il l'excède, ou même le contredit. Comme le note Umberto Eco, réviseur bienveillant de ses traducteurs,

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* que le texte manifestait soudain, indépendamment de mon intention originelle d'auteur empirique⁸⁴).

Pour des raisons à la fois linguistiques et psychologiques, semble-t-il, certains auteurs voient dans leur traducteur un intermédiaire malvenu, d'autant plus indésirable qu'il

79. Haidee Kruger, « The Effects of Editorial Intervention », art. cité, p. 116.

80. Serge Chauvin, cité dans A. Bensoussan, « En français dans le texte », art. cité, p. 185.

81. *Ibid.*, p. 199.

82. Sur la dimension collaborative du processus de révision, voir les trois articles composant le chapitre « Traduction et révision » dans Enrico Monti et Peter Schnyder, *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*, Paris, Orizon, 2018, p. 261-294.

83. Daniel Gouadec, *Profession traducteur*, Paris, La maison du dictionnaire, 2002, p. 187.

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

leur est nécessaire. Pour peu qu'ils (se) soient chargés de réviser la traduction, certains cherchent alors à se réapproprier un texte qui est toujours le leur, certes, mais dont la paternité leur échappe désormais en partie. Un tel souci de l'*auctoritas*, et de son maintien jusque dans la langue étrangère, dépoussède le traducteur de prérogatives au reste mal définies par les contrats d'édition comme par la pratique courante. Déçu par la versification de son traducteur américain, Joseph Brodsky a ainsi confié à une troisième main la révision des traductions de Daniel Weissbort ; mis devant le fait accompli, celui-ci invoque la question de l'autorité :

[Je désapprouve] votre attitude vis-à-vis de cette traduction, censée appartenir au traducteur. Une chose est de penser qu'une traduction peut être sans cesse retravaillée, tout autre chose est de confier à *quelqu'un d'autre* ce travail – d'ajustement, de figinage, appelez cela comme vous voudrez. J'ai une question simple à vous poser : quelles sortes de petits changements seriez-vous disposé à accepter dans un de vos propres poèmes ? Ne riez pas ! Même si l'amplitude n'est pas la même, puisque vos poèmes sont des originaux et que mes traductions ne sont que des traductions, je soutiens néanmoins que le problème est du même ordre⁸⁵.

Pourquoi, en effet, un traducteur prendrait-il à la légère l'altération ou la suppression d'un terme qu'il a parfois choisi avec le plus grand soin ? Si, comme le note Gideon Toury, « les segments qui font l'objet d'une révision sont le plus souvent de taille réduite et de peu d'envergure », il n'en reste pas moins qu'une correction imposée (et non suggérée) constitue un geste brutal, susceptible en tant que tel de déchaîner les passions⁸⁶. À propos de la révision par Saint-John Perse de la traduction de T. S. Eliot, Shlomo Elbaz parle de « combat au corps à corps⁸⁷ ». À propos de la révision par Stuart Gilbert et Valery Larbaud de la traduction d'Auguste Morel, leur éditrice se dit « la première à souffrir de leurs *micmacs*⁸⁸ ». À propos de la révision par Vladimir Nabokov de la traduction de son *Feu pâle* par Maurice-Edgar Coindreau, Olga Anokhina évoque « une véritable guerre froide⁸⁹ ». Peu impressionné par les récriminations de l'auteur et très hostile aux néologismes, Coindreau ne cède pas :

Vous aimeriez que le mot *dim* soit traduit par *brumailieux*. Ce mot malheureusement ne figure pas dans mes dictionnaires. Or, nous avons suffisamment de termes pour désigner un pays « *dim* » (brumeux, enfumé, etc.) sans qu'il soit nécessaire d'en forger un nouveau⁹⁰.

85. Lettre de Daniel Weissbort à Joseph Brodsky, 10 décembre 1979, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, cité par Zakhar Isov, « Joseph Brodsky et Daniel Weissbort : traduction et contestation », dans P. Hersant, *Traduire avec l'auteur*, op. cit.

86. Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies*, Amsterdam, John Benjamins, 2012, p. 221.

87. S. Elbaz, *Lectures d'« Anabase »*, op. cit., p. 191.

88. S. Beach, *Shakespeare and Company*, op. cit., p. 200. Selon André Topia, la traduction et la révision d'*Ulysse* se dont déroulées dans « un véritable microcosme sans cesse au bord du psychodrame ». (A. Topia, « Retraduire *Ulysse* », art. cité, p. 136.)

89. Olga Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », Paris, 2014, p. 124.

90. Lettre de Maurice-Edgar Coindreau à Vladimir Nabokov, 6 janvier 1964, Département des Manuscrits, New York Public Library, cité dans O. Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov », art. cité, p. 125.

Quand le conflit paraît insoluble, il revient à l'éditeur de trancher entre traducteur et réviseur. Sans prétendre généraliser à partir des quelques exemples évoqués plus haut, on peut distinguer deux grands cas de figure : le réviseur est un tiers, et c'est alors le traducteur qui a le dernier mot ; le réviseur est l'auteur lui-même, et c'est alors à lui qu'il appartient de choisir, aussi discutables que soient ses choix. La querelle entre Kaplan et Bardos a entraîné la rupture officielle du contrat ; les archives nous apprennent toutefois, dans ce cas également, que le traducteur mécontent a envisagé de prendre un pseudonyme : entre la première et la deuxième moitié du travail remis à l'éditeur, on observe en effet un changement de titre et de nom : « *Ma part française*, traduit de l'américain par Jean-Pierre Bardos » devient ainsi « *Autre-langue*, traduit de l'américain par P. Martin⁹¹ ». Yves Hersant, réviseur du premier roman de Milan Kundera autotraduit en français, ne parvenant pas à convaincre le romancier tchèque de modifier une demi-douzaine d'expressions fautives, a opté pour un pseudonyme faisant passer son travail pour une traduction du tchèque⁹². Irrité par les corrections que lui impose D'Annunzio, Hérelle s'emporte à son tour : « Je cesserai de signer les traductions, et alors, pour ce qui me concerne, rien ne s'opposera plus à ce qu'on les imprime telles que vos corrections, même malheureuses, les auront faites⁹³. »

Des échanges policés aux rapports conflictuels, de la collaboration fructueuse à l'affrontement et à la prise de pseudonyme, on voit que les transactions entre traducteur et réviseur varient grandement selon le cas – c'est-à-dire selon la sociabilité des parties en présence, leur conception de la traduction et, peut-être surtout, la précision de leurs attributions et l'existence de paramètres clairement définis. De fait, la finalité précise et les modalités de la révision sont rarement explicites ; sans doute faut-il le regretter, car une claire répartition des tâches et des juridictions éviterait que s'envenime une situation délicate par nature : de l'auteur, du traducteur ou du réviseur, qui aura le dernier mot en cas de désaccord ? Dans bien des cas, toutefois – que la révision ait été sereine ou tendue, que les modifications soient rares ou nombreuses, radicales ou superficielles –, on peut supposer que le traducteur, même irrité par les interventions d'une troisième main, éprouve au terme du processus un certain soulagement et peut-être une secrète gratitude : « C'est quelquefois rassurant pour un traducteur de savoir qu'à l'instar de l'acrobate, il a un filet en dessous, car nul n'est à l'abri de la culbute, du contresens, et surtout de l'omission⁹⁴. »

91. Ms. Bardos, AAK.

92. Communication personnelle, avril 2017. Exemple de phrase non corrigée par l'auteur malgré les suggestions du réviseur : « Le hasard a voulu qu'en ce temps-là je dirigeais un séminaire. » (Milan Kundera, *L'Immortalité*, trad. Eva Bloch, Paris, Gallimard, 1990, p. 132.)

93. G. D'Annunzio, *Correspondance*, op. cit., p. 351.

94. A. Bensoussan, « En français dans le texte », art. cité, p. 196.

Bibliographie sélective

BENSOUSSAN, Albert, « En français dans le texte », table ronde, *Actes des Treizièmes Assises de la traduction littéraire (1996)*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 169-205.

CHARTIER, Delphine, *Traduction : histoire, théories, pratiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012.

D'ANNUNZIO, Gabriele, et HÉRELLE, Georges, *Correspondance, accompagnée de douze sonnets cisalpins*, éd. Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946.

ELIOT, Thomas Stearns, « Anabasis », manuscrit de la traduction d'*Anabase*, 29 feuillets dactylographiés, n. d. [c. 1929], Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

ELIOT, Thomas Stearns, *The Letters of T. S. Eliot*, éd. Valerie Eliot et John Haffenden, New Haven, Yale University Press, 5 vol., t. III, 2011.

FEINAUER, Ilse, et LOURENS, Amanda, « The loyalty of the literary reviser : Author, source text, target text or reader? », *Stellenbosch Papers in Linguistics Plus*, vol. 53, 2017, p. 97-118.

GILBERT, Stuart, révisions portées sur jeu d'épreuves : James Joyce, *Ulysse*, Paris, La Maison des amis des livres, 1929, James Joyce Collection (Series I, Box 1, folder 11), Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

KAPLAN, Alice, « 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.

LARBAUD, Valery, « Answers and explanations », 11 feuillets manuscrits, n. d. [c. 1929], Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

LARBAUD, Valery, *Lettres à Adrienne Monnier et à Sylvia Beach*, Paris, IMEC, 1991.

MUNDAY, Jeremy, *Evaluation in Translation. Critical Points of Translator Decision-Making*, Londres, Routledge, 2012.

REED, Jeremy, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, Jeremy Reed Papers, GEN MSS 678, boîte 9, « *The Coastguard's House*, typescript and correspondence ».

SAINT-JOHN PERSE, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber and Faber, 1930.

SAINT-JOHN PERSE, *Anabasis*, trad. révisée T. S. Eliot, New York, Harcourt, Brace and Co., 1938.

Résonance « traductrice », ou traduire Anna Glazova à quatre mains

Julia Holter

Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS / ENS

Depuis longtemps, Anna Glazova, poète russe, ne vit plus en Russie, et sa poésie fait entendre une voix nourrie de lectures poétiques et philosophiques étrangères. La pratique strophique d'Anna, destructrice de la syntaxe et du mètre russes traditionnels, est résolument moderniste, à contre-courant de la tradition dominante de la poésie « modale », où le vers se construit autour de l'intonation. De même est-elle très éloignée de la tradition de la poésie narrative. Dans le russe d'aujourd'hui, c'est donc bien « une sorte de langue étrangère », de « contre-langue », que fait entendre Anna Glazova.

Mais, par-delà le mot fameux de Proust, c'est bien l'influence de Paul Celan qui prévaut. Poétique, pour l'auteur de *La Rose de personne*, est l'énoncé qui introduit une rupture dans l'ordre convenu des discours. « Acte de liberté », l'énoncé poétique coupe ces « fils » qui font des locuteurs ordinaires que nous sommes des « marionnettes » aliénées à un ordre du discours convenu, lourd de clichés et de stéréotypes, enclin à la phraséologie. Pour Celan, la poésie est d'abord « *Gegenwort* », « contre-parole ». Tel est le terme qu'il emploie dans *Le Méridien*, et qui vaut tout aussi bien pour les poèmes d'Anna Glazova. Chez celle-ci, la « contre-parole » consistera notamment à infléchir radicalement le sens des expressions les plus idiomatiques, tout en conservant un écho, dans l'énoncé nouveau, de la signification usuelle. Ainsi le proverbe russe affirmant que « pour chacun, sa propre chemise est plus près du corps » devient-il (si l'on traduit « mot à mot ») : « ta chemise – plus près de mon cœur. » Le contre-pied est total, reversant le proverbe du côté d'une idée de partage amoureux. (Toutefois, tentant de préserver un sens idiomatique qui continue de s'entendre dans le vers russe, nous, les deux traducteurs d'Anna Glazova, avons préféré traduire par : « vers le cœur / tirer la couverture à soi ».)

J'ai été la première à découvrir et à vouloir traduire la poésie d'Anna Glazova (choisissant son dernier recueil d'alors, *Опыт сна* [2014], *Expérience du rêve*). Je voulais

surtout mieux déguster l'étrangeté de sa poésie, et découvrir par la même occasion quelques sources de sa fraîcheur. Ainsi, la rencontre entre la langue russe d'Anna et d'autres langues, d'autres cultures, a trouvé une résonance « traductrice » en moi, mon propre russe s'étant expatrié depuis de nombreuses années, aux États-Unis d'abord, puis en France. Si la voix de Glazova m'a paru par instants si proche, c'est que, paradoxalement, elle me parvenait de très loin, de contrées inaccessibles. Et, lorsque je l'ai écoutée résonner en moi, son étrangeté a atteint la mienne et me l'a révélée. Tel est le chemin idéal, me semble-t-il, d'une lecture, et a fortiori d'une traduction.

Mon français n'étant pas natif, j'avais besoin d'aide pour faire que les poèmes de Glazova puissent accoster sur les rives du français comme langue maternelle. Jean-Claude Pinson, russisant, poète lui-même et théoricien de la poésie, a accepté de devenir mon cotraducteur. Fin connaisseur de la philosophie et de la poésie allemandes, c'est lui qui m'a indiqué la source principale de l'étrangeté du russe d'Anna Glazova qui me séduisait tant : cette langue étrange que je devinais, mais que je ne savais pas nommer, c'était l'allemand. C'était donc bien l'allemand de Celan et de Rilke qui traversait, comme un courant souterrain, la poésie d'Anna Glazova. L'auteur en effet maîtrise parfaitement l'allemand, langue qu'elle enseigne et traduit ; à moi, cette langue demeure étrangère, bien qu'elle ait nourri notre culture natale et soit fondamentale pour la poésie russe, comme le latin pour le français.

De fait, la culture germanique a été une référence première pour la poésie russe. Depuis Lomonossov et Trediakovski déjà, la versification russe moderne (qui ne se forme qu'à la fin du XVII^e siècle), et en particulier sa construction strophique, présentent une parfaite concordance avec le modèle germanique. La forme canonique syllabo-tonique provient en effet du paradigme protestant allemand, notamment piétiste. Aujourd'hui encore, les références allemandes continuent à guider certains poètes russes, mais en les éloignant cette fois de la versification, et en leur inspirant des vers libres.

Qu'Anna Glazova vive aujourd'hui à Hambourg et non en Russie est sans doute tout à fait contingent. Toujours est-il que cette expatriation est aussi une façon de se tenir à l'écart du « mythe national » des poètes maudits et de la souffrance comme principale force créatrice en Russie. L'histoire de la poésie russe a tout du martyrologe (de Pouchkine et Lermontov, morts en duel, jusqu'à Mandelstam, mort au goulag, en passant par Essenine ou Maïakovski, tous deux suicidés). La génération d'Anna est la première à ne pas connaître la famine et la terreur, ni même la censure. Une voix libre n'a pourtant rien de facile.

Alain Nicolas, dans un article consacré au livre que nous avons traduit, relève une rupture par rapport aux vers tragiques, catastrophiques, de la poésie russe que l'on connaît :

« Effleurer sans s'abîmer dans le sentir » : un tel vers serait difficile à attribuer à un poète russe, tant nous sommes habitués à ne les lire, à les entendre, qu'à travers une tradition qui, de Pouchkine à Tsvetaïeva, a donné « toute la lyre ». Anna Glazova fait entendre une toute autre voix, à peine murmurée, dont l'effleurement pourrait être le maître mot ¹.

1. Alain Nicolas, « La "donation simple" d'Anna Glazova », *L'Humanité*, 14 juillet 2016.

C'est en Allemagne, alors qu'elle est étudiante en architecture, qu'Anna découvre l'œuvre de Paul Celan. Éblouie, elle en reste profondément marquée, trouvant, chez un poète qui avait lui-même traduit Mandelstam en allemand, une langue et une prosodie qui vont l'aider à tracer un chemin de modernité inhabituel dans la poésie russe. Elle abandonne l'architecture et devient spécialiste de la poésie allemande – elle soutiendra plus tard une thèse sur Celan et Mandelstam.

Celan, avec sa prosodie heurtée, « interruptive », constitue donc une influence majeure. Dans *Le Méridien*, essai qu'Anna traduit en russe, Celan formule sa préférence pour une poétique, incontestablement moderne, de la rupture, du laconisme, de la césure, de ce que Giorgio Agamben nomme « l'hymne brisé² ». « Le poème aujourd'hui, écrit Celan dans cet essai, se révèle [...] à l'abrupt d'une syntaxe comme à un sentiment plus vif de l'ellipse. » Il se révèle « enclin forcément au mutisme³ ».

De Pouchkine à Akhmatova, la concision n'est certes pas absente de la poésie russe. Mais c'est incontestablement une forme nouvelle de densité et de retenue, de sens du raccourci, de l'interruption et de la soustraction qu'Anna Glazova fait entendre dans sa langue maternelle. Une forme qui n'est pas sans rappeler, jusque dans sa disposition sur la page, ce que Jean Bollack appelle la « langue trouée » de Celan, une langue faite d'un « dur, / tout petit tas de mots⁴ ». Mais c'est aussi, parfois, en amont de Celan, la langue de Hölderlin, sa façon de scander l'allemand, que l'on entend dans le russe de la traductrice de Celan. Ainsi l'attaque de tel poème lançant l'audacieuse passerelle d'une longue comparaison (« comme dans un cèdre s'assemblent [...] ainsi se divise l'air⁵ ») vient-elle rappeler la frappe de maint incipit des hymnes du grand poète allemand (le « *Wie wenn* » qui introduit, par exemple, le fameux poème « Comme au jour de repos »).

1 Hantés par une « troisième langue »

Traduire à quatre mains avec Jean-Claude Pinson, c'est partager l'expérience du passage d'une rive à l'autre. On marche ensemble à partir du rivage russe. Le russe est une langue que mon cotraducteur aime plus qu'il ne la connaît. Sa russophilie, en quelque sorte, vient au secours de sa russophonie défaillante. Le russe ainsi présente plus de mystère, galvanise cette expérience de la traduction pour lui. Du côté russe, je suis l'hôtesse. Il s'agit d'expliquer à mon cotraducteur ce que les mots « font » dans un poème, leurs effets et échos souterrains, sens multiples, allitérations / assonances, citations cachées et/ou déconstruites. Exercice de la langue par excellence pour moi qui n'ai cessé d'apprendre le français depuis 2004. Le français est donc bel et bien l'objet de mon désir ; je n'y arrive pas tout à fait ; pas encore.

Le poème qui sortira de mes balbutiements sera pour moi de l'ordre du miracle. Apparaît sur le papier où Jean-Claude Pinson écrit avec un stylo plume, à l'encre noire, un premier jet illisible. Il accueille mes balbutiements par des gribouillis. Cherche sur son

2. Giorgio Agamben, « L'hymne brisé », trad. Martin Rueff, *Poésie*, n° 117-118, 2006, p. 77-81.

3. Paul Celan, *Le Méridien* [1961], trad. André du Bouchet, Saint-Clément, Fata Morgana, 2008, p. 32-35.

4. Paul Celan, *La Rose de personne*, trad. Martine Broda, Paris, Nouveau Commerce, 1979, p. 151.

5. Anna Glazova, *Expérience du rêve*, trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, Nantes, Joca Seria, 2015, p. 40.

iPhone, dans le dictionnaire, un synonyme qui lui convienne davantage. M'interroge sur certains cas des substantifs ou sur l'antécédent d'un « il » : qui donc est cet « il » ? Rechigne à me croire quand j'affirme qu'aucun substantif ne semble correspondre à ce mystérieux pronom personnel.

Au moment où flanche mon expertise du français, le relais passe, miraculeusement, à notre locuteur natif. Il me sauve de l'impasse, comme un magicien. Que dire de l'expertise linguistique d'un intellectuel français qui a pratiqué sa langue natale, l'a travaillée avec passion, lue, élargie, qui a joué avec elle tous les jours de sa vie ? C'est ce qui manque infiniment à la traductrice, touche-à-tout et maître de rien, que son nomadisme linguistique incline à la cacographie. Je me rappelle avec délectation le courant électrique qui passait entre l'un et l'autre, et les allers retours de ce courant – car, une fois que nous avons terminé, nous revenions au russe derechef, ôtant les explications superflues, densifiant les poèmes en français. Je me rappelle aussi bien ce mystère supplémentaire, mon point aveugle – l'allemand, voire l'expérience de l'allemand qu'Anna Glazova a tirée de ses lectures poétiques et phénoménologiques allemandes. Parfois, un mot russe d'une intense et étrange beauté me mettait dans l'impasse. Et c'est là que Jean-Claude Pinson reprenait le fil, en me proposant tel terme philosophique, telle citation cachée de Celan.

À titre d'exemple, dans un de mes brouillons, je trouve ce mot-à-mot énigmatique, ma traduction du vers « *предметы открытого зрения* » : « indices / signes / présages d'une vision ouverte / d'une vue ». Visiblement, je ne voyais pas bien de quoi il pouvait retourner. Mon cotraducteur, lui, n'a pas manqué de reconnaître l'Ouvert de Rilke, me proposant « indices pour une vue livrée à l'ouvert ». Lors de nos conversations et de notre travail commun sur la postface, il m'a expliqué que la poète russe creuse le sentiment, très philosophique, de « l'impossible » comme vraie réalité du réel (de fait, toute une section de son livre a pour titre « hors réel »). Ce qui échappe à la nomination est donc d'abord le sans nom de l'expérience la plus immédiate, de l'expérience sensible. Il s'agit d'ailleurs d'un impossible qui n'est ni extraordinaire ni transcendant, ni religieux, ni mythique. Il est inhérent à l'expérience sensible la plus ordinaire – ou du moins à l'existence décapée de tous ses faux-semblants, ressaisie dans sa nudité, reconduite à sa plus « haute pauvreté⁶ ». L'expérience-limite, telle qu'elle transparait chez Anna Glazova, est une expérience d'un *seuil* où viennent se confondre le plus intime et le plus *extime*, le plus proche et le plus lointain. De la sorte, l'expérience n'est pas plus intérieure qu'extérieure. C'est dans l'entre-deux du senti et du sentant, dans l'ouvert de leur *différance*, de leur partage inchoatif que l'indicible qu'il s'agit d'approcher se donne. Si *terra incognita* il y a, elle n'est pas à chercher au bout du monde, dans l'immensité de l'espace sibérien par exemple, mais dans la proximité maximale de l'expérience la plus ordinaire.

Indivision entre intime et *extime*, *corrélation* entre un monde objectif et un sujet (un *cogito*), qui est un *rapport* constitutif de notre être-au-monde (ce que Husserl nommait un « *a priori* corrélationnel ») : comment trouver les mots aptes à la saisir, saisir ce qui advient en amont de la division du sujet et de l'objet ? C'est à la

6. La formule est de Giorgio Agamben, qui l'emploie à propos du monachisme occidental et de François d'Assise (voir *De la très haute pauvreté*, trad. Joël Gayraud, Paris, Rivages, 2011).

sensibilité et à la part sensible du langage que Glazova confie sa tentative de dire ce qui, échappant à la logique de la représentation ordinaire (à sa propension à la fois réaliste et psychologique), apparaît comme « l'impossible » de l'existence. S'ouvrent ainsi des « mondes impossibles », « cachés / dans une circonvolution de l'esprit ⁷ ». C'est ainsi que s'opère, dans le poème, une percée en direction de ce que Rilke appelait l'Ouvert, c'est-à-dire une présence au monde délivrée de la barrière de la conscience, du reversement obligé dans la sphère subjective qui définit habituellement l'existence humaine. Mais exister dans l'Ouvert, dans ce que Merleau-Ponty nommait pour sa part le monde de « l'indivision », ce n'est pas exister dans la transparence d'un milieu éthéré. C'est à la fois, quand l'existence n'est plus assignée à résidence dans la prison subjective, se sentir uni au tréfonds des éléments (se pétrifier, par exemple, avec la pierre, dit l'auteur de notre recueil), à leur insondable épaisseur, et, en un mouvement d'éclosion, s'ouvrir sans recul à la lumière comme aux ténèbres de l'espace et du temps : « creuser », « pénétrer », autant que « s'éveiller » ou « s'ouvrir ».

Dans le domaine de l'indistinction entre intime et *extime*, la langue russe offrait à Anna des ressources multiples. L'indivision la plus frappante, culturelle autant que linguistique, se manifeste par l'absence dans la langue russe des mots « privé » et « intime » (au moins dans le sens où ils s'emploient en français, sens que l'on peut imaginer prohibitif ou restrictif). De même, un unique mot (*tchoufstvo*) désigne en russe la sensation et le sentiment. Comme si la langue de Pouchkine voulait prendre en compte la corrélation et garder inséparés les deux pôles de l'apparaître sensible, celui de la réception par les sens d'un dehors « objectif » et celui de son écho dans la sphère « subjective » d'une intériorité sensible. Comme si elle prenait d'emblée le parti de l'ambiguïté – le parti d'une indivision du senti et du sentant.

Le français aime les choses claires : *sensation* ou *sentiment*, il faut choisir. Pour traduire ce *sensation-sentiment* russe, nous avons hésité, avant de prendre délibérément le parti d'une ambiguïté dont jouent constamment ces poèmes d'Anna Glazova. En effet, tantôt ils mettent l'accent sur le côté « épidermique » d'une sensation « naïve » tournée vers le dehors (la sensation par exemple d'un pied touchant un sol en pin) ; tantôt c'est le versant du « dedans », celui du sentiment éprouvé par la *psychè* et sa traîne réflexive (par exemple quand « tenir en soi la vie » se révèle comme « souci ») qui est privilégié. Nous avons donc, selon le contexte, choisi de traduire tantôt par « sensation » et tantôt par « sentiment », non sans regretter de devoir ainsi, en français, lever l'ambiguïté.

Lisant le livre que nous avons traduit, le phénoménologue français Renaud Barbaras a repéré cette démarche d'Anna qui s'apparente à l'approche phénoménologique :

Chez Anna Glazova, l'être sensible est indistinctement ce qui sent et ce que l'on sent, de sorte que le senti est, pour reprendre une formule de Merleau-Ponty, « à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité » (*Le visible et l'invisible*, p. 302). C'est bien en effet à même l'épreuve subjective en ce qu'elle a d'intime et de fugace qu'Anna Glazova accède à la matérialité des choses, à leur poids de réalité, comme si la transparence

7. A. Glazova, *Expérience du rêve*, op. cit., p. 38.

du vécu ne faisait pas alternative à l'épaisseur du monde. En ce sens, le sujet poétique, ou plutôt le sujet du poème est une pure ouverture, une fenêtre sur un jardin (« on m'a ouverte / à la vie tout entière / comme une fenêtre sur un jardin », p. 39) ou un trou vers le ciel (« telle parfois / se pose / une main entre les omoplates / qu'à travers elles / soudain s'ouvre / un trou en direction du ciel », p. 46⁸).

On avait donc bien fait de rester vigilants et attentifs à certain contenu philosophique « hérité » de l'escalade allemande d'Anna, de ses inspirations et de ses lectures, « héritées » de Paul Celan et aussi de ses lectures à lui, afin de donner au lecteur français averti ces mêmes repères.

L'une des grandes thèses d'Antoine Berman consiste à affirmer que la traduction, mais aussi toute écriture, suppose la présence secrète d'une autre langue. Un poème d'Anna me semble illustrer particulièrement bien le partage mystérieux menant d'une main à l'autre, soulignant le parallélisme de la démarche poétique et celle de la traduction :

si à une paume,
 donnant,
 on joint sa propre paume,
 les lignes reposent l'une sur l'autre
 comme les traductions ligne à ligne
 d'un livre illisible
 tu ne comprendras pas le sens de ces lignes
 tu ressentiras la force
 saisie saisissante –
 ton espace, comme on saisit par la main⁹

Un poème, mais aussi une traduction, est donc un « serrement de main », selon une expression de Celan tirée d'un essai de Mandelstam intitulé *De l'interlocuteur*. En somme, c'est une bouteille jetée à la mer, dans l'espoir qu'elle sera repêchée par quelqu'un qui ressentira la force que le poème recèle. « Saisissant » une émotion capturée à même la vie, le poème, « saisi » par le lecteur, redevient émotion. Une émotion « traduite ». Les chemins de vie deviennent des chemins en vers, et le don du poème attend qu'à nouveau le lecteur en fasse des chemins de vie.

C'est là un sujet philosophique à la fois français et allemand, un sujet phénoménologique. Qu'est-ce qui est donné, à toi, le lecteur, la lectrice ? Se donne, dit Anna, quelque chose d'illisible, mais de très fort (relevant peut-être de ce que Montaigne nommait la « maîtresse forme », cette matrice individuelle qui nous représente avant et hors notre culture et notre rencontre avec la civilisation). Les lignes correspondent. Le courant passe entre l'émetteur (poète) et le récepteur (lecteur-traducteur).

Traduire, donc, non pas au sens d'une annexion (d'un rapatriement anthropocentrique), mais au sens d'un effort pour recevoir l'étrangeté intime de cette « maîtresse

8. Renaud Barbaras, « Expérience du rêve d'Anna Glazova », <sitautdis.fr>, mai 2016.

9. A. Glazova, *Expérience du rêve*, op. cit., p. 47.

forme » en se mettant à l'écoute, *entre* les langues que nous parlons et celle dont *bruit* sans parler la nature « barbare », de ce qu'Antoine Berman nommait une « troisième langue » (« langue-reine », ajoutait-il¹⁰). Cette perpétuelle entreprise poétique, le *cratylysme* (la pulsion « cratyléenne » visant à produire une langue qui, sans solution de continuité, émanerait des choses) est commune au poète et au traducteur. La langue du poème entretient avec la nature (hors de l'homme et en l'homme) un lien (lointain sans doute) de connivence sensible, affective, un lien presque organique, corporel. C'est l'hypothèse de Rousseau établissant la primauté du son – du cri, de la plainte – sur le sens, du *chant* sur la parole, de l'accentuation sur l'articulation. Une langue *autre*, plus proche de la matérialité naturelle – souvent une langue bien réelle, le latin pour Chateaubriand, l'anglais pour Mallarmé, l'allemand pour Anna –, et pourquoi pas le russe pour Jean-Claude et le français pour moi, puisque ces langues-là nous semblent mieux équipées pour dire l'indicible.

2 Une vie en train de se vivre (expérience)

Quand un poème a une forte charge philosophique et appelle beaucoup de commentaires, la tentation est d'expliquer cette richesse par notre traduction, de charger la traduction de références philosophiques explicites. Dans l'exemple qui suit, le russe « *что же* » serait-il mieux rendu par le terme philosophique « ceci » ?

Анна Глазова, *Опыт сна*, Айлурос, 2014, стр. 74 Anna Glazova, *Expérience du rêve*, Joca Seria, 2015, p. 76

<i>что же,</i>	ce qui.
<i>бывает что станет</i>	il arrive qu'advienne
<i>что станет</i>	ce qui advient
<i>(а не “будет что будет”),</i>	(et non « advienne que pourra »)
<i>что в одном полужесте</i>	ce qui dans un demi-geste seulement
<i>проскользнувшем движении в лице</i>	(mouvement glissant sur le visage)
<i>“что было то было” превращается в “стало”</i>	« ce qui a été a été » se transforme en « devenu »
<i>и с тем же движением</i>	et par ce même mouvement
<i>за собой оставляет</i>	laisse derrière soi
<i>незаживающий след,</i>	une trace non cicatrisée,
<i>живущую жизнь.</i>	une vie en train de se vivre.

Nous avons opté pour « c'est qui », qui cache davantage une vieille question philosophique et métaphysique : qu'en est-il au juste de ce qui est (de l'être) ? Qu'est-ce qui est d'abord ? L'essence (l'*ousia*) ? L'idée (Platon) ? Ou ceci que voici (le *todé ti*), la réalité empirique (Aristote) ? Mais il n'y a de science, ou de savoir, que du général, et non du particulier. Il n'y a de savoir que *logique*, porté par un *logos*. Ce pourquoi la philosophie est conduite à abandonner le *ceci* (appréhendé par la sensibilité) à la simple sensation (insignifiante), telle est la thèse de Hegel. La poésie, et la littérature en général, au contraire, s'efforcent de recueillir, par le biais d'une parole autre – rythmée, faisant jouer au plus haut degré la fonction poétique du langage –, ce

10. Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 112-114.

ceci « indicible », cet *alagon* que vise la sensation, dont l'être sensible, charnel, fait à chaque instant l'expérience.

Yves Bonnefoy, dans « La poétique de Nerval », souligne que l'ineffable du *ceci* n'est pas insignifiant ; il a une richesse propre (qui n'est pas celle du concept ou du savoir). Le poème est cet acte de parole qui tente de donner corps à la sensation évanescence, à la contingence du *ceci* pris dans le flux du devenir. Pour ce faire, il *dé-signe*, dit Bonnefoy, à la fois pointe du doigt et défait la clôture du langage pour toucher le réel, le rejoindre (ou du moins essayer).

Le poème de Glazova que nous citons cherche à dire ce mouvement, ce passage fugitif auquel songe sans doute Montaigne quand il dit « je ne peins pas l'être mais le passage », et où Anna Glazova voit « la vie en train de se vivre ». Ce qui est advenu est infime (« un demi-geste seulement ») et cependant, en son événement microscopique, c'est le « sans pourquoi » de la vie qui se vit – qui s'écrit (« une trace non cicatrisée »). L'écriture du poème cherche donc à capter l'écriture même (non langagière mais gestuelle) de la vie, celle du corps, du songe, du sommeil. On est dans le domaine, non de l'abandon au hasard (« advienne que pourra »), mais d'une actualité à la fois infime, invisible, indicible, et en même temps indubitable, irréversible (comme le temps (« “ce qui a été” se transforme en “devenu” »). Une sorte de *fatum* existentiel, qui fait que la vie n'est pas un songe, mais quelque chose de réellement vécu.

Le mot russe pour « expérience » (*opit*), que nous trouvons dans le titre du livre traduit, contient les deux sens que le mot porte en français : il désigne aussi bien l'expérience de la vie en train de se vivre, le fait même d'éprouver la vie, que l'essai, l'expérimentation que l'on peut faire de quelque chose, notamment dans le domaine des sciences. Et si, dans ces poèmes, l'expérience est description ou relation d'un « vécu », c'est avant tout en ce second sens, renvoyant donc à l'exploration expérimentale, *via* la langue du poème, de dimensions où l'expérience de vivre se révèle partie prenante de formes de vie inhabituelles, ordinairement hors de portée de l'être humain.

Exister, c'est appartenir au « mouvement incessant de la terre » ; le poème cherchera donc à dire en quoi le *Dasein* humain participe des éléments (terre, air feu, eau). Il cherchera à cerner les mouvements divers par lesquels l'existence, à travers tout un circuit d'échanges et de métamorphoses, se trouve emportée. Qu'est-ce, demande par exemple tel poème, qu'exister « depuis un arbre » ? Vivre, dans cette optique, c'est retrouver ce qui nous fait parents du mouvement général de la Nature, mouvement que l'auteur désigne par toute une série de verbes, tels « sourdre », « éclore », « confluer », « fondre », « tourbillonner »...

Les poètes, « les étrangers-toute-leur-vie » (« *die lebenslang Fremden* »), dit un vers de Paul Celan, sont aussi des enjambeurs de fleuves, des passeurs de ponts, qui vont d'une langue à l'autre : « (oui mes amis, du cyrillique aussi / j'ai chevauché par-dessus la Seine, / chevauché par-dessus Rhin¹¹) ». Et à l'instar de Celan, qui a traduit en allemand de nombreux poètes russes, Anna Glazova fait passer vers le

11. Paul Celan, « Et avec le livre de Taroussa », *La Rose de personne*, op. cit., p. 151.

cyrillique beaucoup d’auteurs allemands – Celan bien sûr, mais aussi Kafka, Rilke, Robert Walser, Unica Zürn, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek. . .

Dans ces sens multiples, tous les poètes sont des traducteurs. Hölderlin et Celan, Pouchkine et Mandelstam. Anna Glazova aussi. Ils vont et viennent entre les genres, les peuples et les langues. Ils vont et viennent dans leur propre langue, sans cesse traduisant leur idiome natal en une langue nouvelle, « langue-reine », « troisième langue » que nous, les traducteurs, avons en commun avec eux, même quand nous choisissons non pas de seulement garder la même, mais d’en ajouter une autre, qui nous semble mieux correspondre à notre propre aventure humaine. Sans craindre de passer pour incompréhensibles, nous tâchons plutôt de maintenir la langue commune toujours vivante, toujours apte à dire l’étrangeté du monde, à en saisir le plus insaisissable – ou du moins à s’en approcher.

Bibliographie sélective d’Anna Glazova

Poésie

Expérience du rêve, trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, Nantes, Joca Seria, 2015.

« Épreuve du sommeil », trad. Julia Holter et Jean-Claude Pinson, *Poésie*, n° 150, 2015.

Земля лежит на земле, Saint-Pétersbourg, MRP, 2017.

Опыт сна, New York, Ayluros Press, 2014.

Для землеройки, Moscou, NLO, 2013 (Prix Andrei Beli).

Relocations : Three contemporary Russian women poets (anthologie, avec Polina Barskova et Maria Stepanova), Brookline, Zephyr Press, 2013.

Twice under the Sun, trad. Anna Khasin, Londres, Shearsman Press, 2008.

Essais

Messianic Thought Outside Theology (avec Paul North, dir.), New York, Fordham University Press, 2014.

« The Greek and the German Halves in Friedrich Hölderlin’s “Hälfte des Lebens” », *ESSE* (Moscou), vol. 1, n° 2, 2016.

« Kafka’s Cat-lamb : Hybridization of Genesis and Taxonomy », dans Arthur Cools et Vivian Liska (dir.), *Kafka and the Universal*, Anvers, De Gruyter, 2016.

« Paul in Conversation with Walter Benjamin. “The Secret Open” », *The Germanic Review*, vol. 91, n° 3, 2010.

« Paul Celan’s Improper Names », *Messianic Thought Outside Theology*, New York, Fordham University Press, 2014.

« Sublimity of Justice in Kleist and Kafka », *Journal of Kafka Society in America*, vol. 33-34, 2011.

« Poetry of Bringing about Presence : Paul Celan translates Osip Mandelstam », *Modern Language Notes*, vol. 123, 2008.

Traductions vers le russe

Michael DONHAUSER, *Schönste Lieder*, Saint-Pétersbourg, Poriadok slov, 2017.

Franz KAFKA, « Forschungen eines Hundes », *Nosorog* (Moscou), vol. 5, 2016.

Rainer Maria RILKE, « Urgeräusch », *School of Translation*, Moscou, Colta.ru et Prospekt Press, 2014.

Franz KAFKA, choix de nouvelles dans *Franz Kafka in Russian Literature*, Moscou, Rudomino, 2012.

Paul CELAN, *Sprich auch Du*, anthologie, New York, Ayluros, 2012.

Ladislav KLÍMA, *Der Gang der blinden Schlange zur Wahrheit*, Moscou, Kolonna Publications, 2009.

Unica ZÜRN, *Der dunkle Frühling. Der Mann aus dem Jasmin*, Moscou, Kolonna Publications, 2006.

Robert WALSER, *Der Räuber-Roman*, Moscou, Kolonna Publications, 2005.

Giuseppe Ungaretti et l'épreuve de la traduction

Emilio Sciarrino

Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS / ENS

Bien que ses textes publiés directement en français datent surtout des deux premières décennies du xx^e siècle¹, l'œuvre de Giuseppe Ungaretti est entièrement caractérisée par un incessant mouvement de traduction, d'auto-traduction et de retraduction². Or les diverses éditions de référence ne mentionnent presque jamais ce perpétuel passage entre italien et français, et comportent même des lacunes troublantes³. Ungaretti lui-même s'est rarement exprimé à ce sujet. Seule l'étude de ses archives fait apparaître la dimension réellement bilingue de son écriture, où la traduction joue le rôle de moteur latent, mais décisif.

L'histoire de « Gridasti : soffoco » montre de façon exemplaire comment la traduction, surtout quand elle est rendue malaisée par des malentendus avec le traducteur, devient parfois une mise à l'épreuve du texte⁴. Ce poème, dont nous avons retracé la genèse en détail dans un précédent article⁵, a suivi un processus de création bilingue dont les diverses étapes – écriture, traduction, réécriture et même retraduction – se sont succédé de façon circulaire. Même si Ungaretti ne l'a jamais avoué explicitement, préférant au contraire effacer toute trace manifeste de bilinguisme, c'est bien l'aller-retour incessant et circulaire entre les deux langues qui l'a conduit à la version définitive.

1. Voir notamment Giuseppe Ungaretti, *Les Cinq Livres*, éd. Giuseppe Ungaretti et Jean Lescure, Paris, Minit, 1954.

2. Jean-Charles Vegliante, *Ungaretti entre les langues*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987, p. 15.

3. Par exemple, Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Leone Piccioni (éd.), Milan, Mondadori, 1969.

4. Giuseppe Ungaretti, « Gridasti : soffoco », dans *Vita d'un uomo, op. cit.*, p. 263-264.

5. Un premier état de ces recherches a été présenté au Congrès mondial de traductologie, le 11 mars 2017, à l'université Paris Nanterre. Nous y avons exposé une étude génétique complète de ce dossier, avec reproduction et transcription intégrale des documents concernés. Voir Emilio Sciarrino, « Giuseppe Ungaretti et le processus de création circulaire. La genèse de *Gridasti : soffoco* », *Genesis*, n^o 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 145-158. Nous remercions les Archives et musée de la littérature de Bruxelles de nous avoir donné accès à ces documents, conservés dans le fonds Van Nuffel, et de nous avoir autorisés à les reproduire.

Pour mieux cerner cette dynamique, il convient de revenir brièvement sur les circonstances de l'écriture de « Gridasti : soffoco ». En 1939, Giuseppe Ungaretti réside avec sa famille à São Paulo, au Brésil. Soudain, son fils Antonio, âgé de neuf ans, meurt des suites d'une appendicite⁶. Le dernier cri de l'enfant à l'agonie aurait été « *soffoco* » (« j'étouffe »). C'est ce drame que retranscrit le poème « Gridasti : soffoco », qui était censé ouvrir la première section du recueil *Il Dolore* (1947) mais qui restera finalement inédit. Deux ans plus tard, Ungaretti décide de le publier, d'abord en 1949 dans le journal *Inventario*, puis en 1950 dans *Il Popolo*.

La même année, Robert O. J. Van Nuffel, alors professeur d'italien à l'université de Gand, en Belgique, découvre ce poème et le traduit⁷. Il soumet par lettre le premier jet de sa version française à Ungaretti, qui lui envoie en réponse des corrections et des remarques, selon un dispositif classique de traduction collaborative que l'on retrouve chez de nombreux écrivains plurilingues⁸. Mais ce travail à quatre mains ne répond pas vraiment aux attentes de l'auteur, illustrant parfaitement les difficultés linguistiques et pragmatiques parfois posées par la traduction collaborative. Cependant, à force de perfectionner la traduction en français, Ungaretti est amené à revoir son poème italien, exactement comme lors d'une auto-traduction qui entraînerait des modifications du texte d'origine⁹. Le poète introduit ainsi des variantes significatives, avant de proposer la nouvelle mouture de son texte à un autre traducteur.

En 1951, Ungaretti envoie à Philippe Jaccottet une version ultérieure de « Gridasti : soffoco » pour qu'il la traduise¹⁰. Mais ce projet reste en suspens et le poème italien remanié est finalement publié en 1952, dans le recueil *Un grido e paesaggi* (*Un cri et des paysages*)¹¹. Ensuite, il est retraduit en français par l'auteur en collaboration avec Jean Lescure en 1954 et inclus dans *Les Cinq Livres*¹². La version de Philippe Jaccottet ne paraîtra qu'en 1970, l'année de la mort d'Ungaretti¹³. Cette multiplication des états du texte en deux langues ainsi que son processus de genèse circulaire posent la question du statut de la traduction pour l'écrivain bilingue. Comment Ungaretti envisage-t-il la traduction de ses propres œuvres, et en quoi cette traduction agit-elle comme un moteur indispensable – mais latent, dissimulé, voire refoulé – de son écriture ?

6. Sur cet épisode, voir Leone Piccioni, *Vita di un poeta : Giuseppe Ungaretti*, Milan, Rizzoli, 1970, p. 146-148. Voir aussi « Cronologia », dans *Vita d'un uomo, op. cit.*, p. LX.

7. Van Nuffel était italianiste, professeur d'université et traducteur. Il fut l'introduit en Belgique de plusieurs poètes italiens de premier plan comme Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale ou Maria Luisa Spaziani.

8. On retrouve le même dispositif chez Amelia Rosselli lors de sa correction de la version française proposée par Jean-Charles Vegliante. Voir Emilio Sciarrino, « Amelia Rosselli et Jean-Charles Vegliante : envol bilingue », dans Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

9. Ces cas sont amplement documentés : après avoir auto-traduit son propre texte, l'auteur bilingue revient à la première version afin de la corriger à la lumière de sa traduction. Voir Emilio Sciarrino, *Le plurilinguisme en littérature*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 148-162. Ungaretti lui-même suit ce processus d'écriture dans certains des textes qu'il auto-traduit tout en les réécrivant ; c'est par exemple le cas de *Voyage* et *Viaggio*, comme l'a signalé Jean-Charles Vegliante, *Ungaretti entre les langues, op. cit.*, p. 4 et 15.

10. Philippe Jaccottet – Giuseppe Ungaretti, *Correspondance 1946-1970*, éd. José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 45-46.

11. Giuseppe Ungaretti, *Un grido e paesaggi*, Milan, Schwarz, 1952.

12. Giuseppe Ungaretti, « Tu crias : j'étouffe », dans *Les Cinq Livres, op. cit.*, p. 311-313.

13. Giuseppe Ungaretti, « Tu as crié : j'étouffe », dans *Vie d'un homme*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Minuit/Gallimard, [1973] 1981, p. 266-268.

1 Les « limites » de la traduction collaborative

Van Nuffel a lu « Gridasti : soffoco » dans *Il Popolo* daté du 12 janvier 1950¹⁴. Nous reproduisons cette version qui lui a servi de point de départ :

1.

*Non potevi dormire, non dormivi...
Gridasti : Soffoco...
Nel viso tuo scomparso già nel teschio,
Gli occhi, che erano ancora luminosi
Solo un attimo fa,
Gli occhi si dilatarono... Si persero...
Sempre ero stato timido,
Ribelle, torbido ; ma puro, libero,
Felice rinascevo nel tuo sguardo...
Poi la bocca, la bocca
Che una volta pareva, lungo i giorni,
Lampo di grazia e gioia,
La bocca si contorse in lotta muta...
Un bimbo è morto...*

2.

*Nove anni, chiuso cerchio,
Nove anni cui né giorni, né minuti
Mai più s'aggiungeranno :
In essi s'alimenta
L'unico fuoco della mia speranza.
Posso cercarti, posso ritrovarti,
Posso andare, continuamente vado
A rivederti crescere
Da un punto all'altro
Dei tuoi nove anni.
Io di continuo posso,
Distintamente posso
Sentirti le mani nelle mie mani :
Le mani tue di pargolo
Che afferrano le mie senza conoscerle ;
Le tue mani che si fanno sensibili,
Sempre più consapevoli
Abbandonandosi nelle mie mani ;
Le tue mani che diventano secche*

14. Le dossier conservé aux Archives de Bruxelles contient une coupure de ce numéro de journal.

*E – pallidissime ! – nell'ombra, sole...
La settimana scorsa eri fiorente...*

3.

*Ti vado a casa a prendere il vestito,
Poi nella cassa ti verranno a chiudere
Per sempre. No, per sempre
Sei animo della mia anima, e la liberi.
Ora meglio la liberi
Che il tuo sorriso vivo non sapesse,
Se m'inciti a soffrire.*

*Provala ancora, accrescile la forza,
Se vuoi – sino a te, caro ! – che m'innalzi
Dove si vive calmi, senza morte.*

4.

*Sconto, sopravvivendoti, l'orrore
Degli anni che t'usurpo,
E che ai tuoi anni aggiungo,
Demente di rimorso,
Come se, ancora tra di noi mortale,
Tu continuassi a crescere.
Ma cresce solo, vuota,
La mia vecchiaia odiosa.*

*Come ora, era di notte,
E mi davi la mano.
Dicevo spaventato :
— È troppo azzurro questo cielo australe,
È di stelle troppo gremito...
— Babbo, perché ?
— Figliuolo mio, perché !*

6.

*(Cielo sordo, che scende senza un soffio,
Sordo che udrò continuamente opprimere
Mani tese a scansarlo...)*

Après avoir lu ce texte, Van Nuffel envoie à Ungaretti le premier jet de sa traduction ; Ungaretti lui répond très vite¹⁵.

15. Cette lettre, non datée, a sans doute été écrite vers la fin du mois de janvier 1950.

*Caro amico,
 Le sono grato di tutto.
 Le mando con alcuni ritocchi la poesia.
 In italiano sono poesie che hanno un suono gravissimo.
 Un abbraccio dal suo
 Ungaretti¹⁶*

Cette courte lettre, non datée, envoyée fin janvier 1950, contient une première remarque où se fait entendre une mise en garde : « En italien, ce sont des poèmes qui ont une tonalité très grave. » Ungaretti a joint à ce courrier un document de travail constitué de deux feuillets dactylographiés par Van Nuffel sur lesquels il a ajouté ses propres corrections au stylo à encre turquoise. En voici une transcription en version semi-diplomatique (les interventions d'Ungaretti sont signalées en gras).

TU AS CRIÉ : JE SUFFOQUE.

1.

Tu ne pouvais dormir, tu ne dormais pas...

Tu as crié : je suffoque...

Dans ~~ton visage~~ / **ta figure** / derrière / **en en** / le crâne déjà disparue,
 Les yeux qui étaient lumineux encor

L'instant d'~~auparavant~~, / **qui vient à peine de passer, de s'écouler** /
 Les yeux se dilatèrent, ~~ils~~ / ~~les yeux~~ / se perdirent...

Toujours j'avais été timide,

Rebelle, trouble ; mais pur et libre,

Heureux, je renaissais dans ton regard...

Puis la bouche, la bouche

Qui naguère semblait, au fil des jours,

Éclair de grâce et de joie,

La bouche se tordit en un combat muet...

Un enfant est mort...

2.

Neuf années, ~~eyele,~~ / **et le cercle est** / fermé.

Neuf ans auxquels ni jours, ni minutes

Plus ne s'ajouteront :

En eux s'alimente

L'unique flamme de mon espérance.

Je puis te chercher, je puis te ^{re} trouver,

Je puis aller et sans cesse je vais

16. « Cher ami, je vous suis reconnaissant pour tout. Je vous envoie le poème avec quelques retouches. En italien, ce sont des poèmes qui ont une tonalité très grave. Je vous embrasse, Ungaretti. » (Notre traduction.)

Pour te revoir grandir
 D'un point à l'autre
 Des neuf ans de ta vie.
 Moi, sans cesse je puis,
 Distinctement je puis
 Sentir tes mains dans mes mains :
 Tes mains de tout petit
 Qui saisissent les miennes sans les connaître ;
 Tes mains qui deviennent sensibles,
 Et toujours ^{plus} apprennent
 En s'abandonnant dans mes mains ;
 Tes mains qui deviennent sèches
 Et – très pâles – dans l'ombre, soleil... / **seules** /
 La semaine passée tu étais florissant.
[2^e feuillet]

3.

Je vais à la maison pour ~~prendre un vêtement,~~ / **te chercher l'habit des fêtes,** /
 Puis dans la caisse ils viendront t'enfermer,
 Pour toujours. Non, pour toujours
 Tu es le ~~souffle~~ / **vouloir** / de mon âme /et/ tu la libères.
Désormais / Tu la libères mieux ~~à présent~~ **désormais** / **Tu la libères désormais mieux** /
 Que ~~vivant ton sourire~~ ne pouvait le faire, / **ton sourire si vivant,** / **vif sourire vif** /
~~Quand~~ / **Puisque ou Car** / tu m'incites à souffrir.
 Éprouve-la encore, augmentes-en la force,
 Si tu veux – jusqu'à toi, ~~cher~~! / **mon enfant cher!** –/ que je m'élève
 Où l'on vit calmes, et sans la mort.

4.

J'escompte, en survivant à toi, l'horreur
 Des ans que je t'usurpe,
 Et que j'ajoute à tes années,
 Affolé de remords,
 Comme si, encore parmi nous mortel,
 Tu continuais à croître.
 Mais seule croît, et vide,
 Ma vieillesse odieuse.

5.

Comme à présent, c'était la nuit,

Tu me donnais la main.

Je disais effrayé :

— Il est par trop bleu ce ciel austral,

Il est trop parsemé d'étoiles. . .

— ~~Papa~~ / **Père** /, pourquoi ?

— Oui, mon enfant, pourquoi ?

6.

(Ciel sourd, qui descend sans un souffle,

Sourd que j'entendrai sans cesse ~~malmener~~ / **abîmer** / **meurtrir** / (**mal-**
mener peut-être est bien)

Des mains tendues pour t'éloigner.)

Giuseppe UNGARETTI.

(Ce sont les premières stances du chant ~~Jour après jour~~ / **Au fil des jours** / du volume *Il Dolore*. Je ne les ai pas recueillies dans le livre avec les autres, parce qu'elles me semblaient contenir des motifs trop intimement miens. C'était encore de l'égoïsme. On ne peut rien réserver, pour soi-même uniquement, de l'expérience humaine, sans présomption.)

En plus de ces premiers documents, Ungaretti envoie une deuxième lettre où il suggère quelques autres modifications. Il ne se prive pas de préciser avec autorité : « C'est un poème d'une grande force pathétique en italien, mais d'une gravité sans aucun artifice : pure simplicité ! Il faudra y travailler¹⁷. » Non seulement ses amendements révèlent les carences de la traduction, mais ils soulignent aussi les passages les plus ardues de son texte¹⁸. Ungaretti corrige notamment un véritable contresens : le vers « *Le tue mani che diventano secche / E – pallidissime ! – nell'ombra, sole* » est traduit par Van Nuffel : « Tes mains qui deviennent sèches / Et – très pâles dans l'ombre, soleil. . . » ; or « *sole* » n'est pas ici le substantif « soleil », mais bien l'adjectif « seules », qui qualifie les mains de l'enfant (la position éloignée de l'adjectif laisse planer un léger doute, mais le sens général du texte rend presque impossible toute autre interprétation).

Après ces premiers échanges, Van Nuffel corrige sa traduction et la publie sans attendre : le 1^{er} février 1950, elle paraît dans *Le Journal des poètes*¹⁹. S'il a scrupuleusement respecté les corrections d'Ungaretti notées sur la version dactylographiée, il n'a pas inséré celles qui lui ont été suggérées dans la deuxième lettre. De plus, Ungaretti ignore à l'évidence que le poème a été traduit, puisqu'il adresse un courrier de relance à Van Nuffel le 22 février 1950.

17. « È una poesia di grande forza patetica in italiano ; ma d'una gravità senza nessun lezio : pura semplicità ! Bisognerà lavorarci. » Pour une transcription intégrale de cette lettre, voir E. Sciarrino, « Giuseppe Ungaretti et la création circulaire », art. cité, p. 150.

18. Ses amendements, systématiques, peuvent être répartis en quatre catégories : explicitations (ajouts de mots absents dans le texte d'origine) ; modifications des adverbes de temps ; adaptations syntaxiques ; important travail sur les nuances des substantifs.

19. *Le Journal des poètes*, Bruxelles, n^o 2, 1^{er} février 1950.

Très cher ami,

Je vous ai envoyé par courrier recommandé depuis Paris votre traduction du poème : *Gridasti : Soffoco...* avec quelques observations. Il est absolument indispensable d'en tenir compte, il est indispensable que je reçoive le texte revu dans sa traduction. C'est le poème auquel je tiens le plus. C'est peut-être mon plus beau texte. Dans l'atrocité de ses termes, j'ai mis tout mon cœur et tout mon espoir. C'est un poème nu, précis, il n'est pas possible de jouer au-delà de la limite que j'ai précisément établie pour chaque mot. La traduction ne doit pas être publiée sans que je l'aie revue encore une fois. Le texte italien est parfait.

Je vous suis reconnaissant de tout ce que vous avez fait pour moi, de votre travail affectueux et extraordinairement efficace dans l'interprétation d'un de mes poèmes les plus difficiles et les plus vrais.

Je vous envoie mes salutations, dans l'espoir de vous revoir bientôt à Rome.

Votre Giuseppe Ungaretti²⁰

Craignant sans doute que le projet n'échappe à son contrôle, Ungaretti tient à rappeler son autorité (dans tous les sens du terme). Alors que ses corrections semblaient pourtant laisser une certaine marge de manœuvre à son traducteur, il affirme ici sa position d'arbitre ultime : comme il l'explique sur un ton péremptoire, c'est l'auteur qui établit les « limites » de l'interprétation et de la traduction de chaque mot. Sa conception des rapports auteur-traducteur est strictement hiérarchique : la traduction reste « ancillaire ». Son attachement à la lettre du texte tient sans doute à la dimension autobiographique de ce poème, qu'il présente comme un sommet absolu de son œuvre, un texte « parfait ».

Van Nuffel ne répondra pas à cette lettre quelque peu intimidante. Avait-il vraiment conscience d'avoir froissé Ungaretti, poète déjà très reconnu à cette époque, et fameux pour sa verve polémique ? Craignait-il sa réaction, ou considérait-il au contraire que le dossier était clos ? En l'absence d'autres documents, on pourrait multiplier les hypothèses pour expliquer son silence. À la même époque (février-mars 1950), Van Nuffel était aussi en train de traduire un autre poète italien célèbre, Eugenio Montale²¹, et ce travail accaparait peut-être son attention. La correspondance entre Van Nuffel et Montale révèle cependant une situation bien différente : Montale, qui n'est pas

20. « *Carissimo amico, / Le ho mandato per lettera raccomandata da Parigi la sua traduzione della poesia : Gridasti : Soffoco... , con alcune osservazioni. È assolutamente indispensabile tenerne conto, è indispensabile ch'io riceva il testo riveduto della Sua traduzione. Si tratta della mia poesia alla quale tengo di più. Forse è la mia più bella. Nell'atrocità dei suoi termini ho posto tutto il mio cuore e la mia speranza. È poesia nuda, precisa : non è possibile giuocare al di là del termine che ho precisamente stabilito per ciascun vocabolo. Non deve essere pubblicata (la traduzione) senza ch'io l'abbia riveduta ancora una volta. Il testo italiano è perfetto. / Le sono grato di quanto ha fatto per me, per il suo lavoro affettuoso e straordinariamente efficace nell'interpretare una poesia tra le più difficili e vere. / Le invio molti saluti, con la speranza di rivederLa presto a Roma. / Il suo Giuseppe Ungaretti / Roma, 22. 2. 1950 / Piazza Remuria, 3. »*

21. Le fonds Van Nuffel conserve un dossier recueillant les échanges avec Eugenio Montale (notamment une lettre de Montale à Van Nuffel datée du 9 mars 1950).

Carissimo amico,
 Le ho mandato per lettera riaccomandata
 da Parigi la sua traduzione della poesia: Gridasti: Soffoco...
 in alcune onorazioni. È assolutamente indispensabile
 tenere conto, e indispensabile che io ricorra il testo riveduto
 della sua traduzione. Si tratta della mia poesia alla
 quale tengo di più. Forse la mia poesia più bella.
 Nell'attualità dei miei termini, ho posto tutto il mio
 cuore e la mia speranza. È poesia nuda, fredda: non è
 possibile giocare al di là del termine che ho precisamente stabilito per
 non dare alcun pubblico senza che io l'abbia riveduta
 ancora una volta. Il testo italiano è perfetto.
 Le sono grato di quanto ha fatto per me, per
 il suo lavoro affettivo e straordinariamente efficace
 nell'interpretare una poesia tra le più difficili. Vorrei.
 Le dirò molti saluti, con la speranza
 di rivederla presto a Roma.

Il suo
 Giuseppe Ungaretti

Roma, 22.2.1950
 Piazza Remuria, 3

FIGURE 1: Lettre manuscrite de Giuseppe Ungaretti à Robert Van Nuffel, Rome, le 22 février 1950 – © Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles.

réellement bilingue, relit également ses traductions françaises, et se contente de faire quelques rares observations concernant le lexique, sans entreprendre une correction systématique de sa traduction.

Toujours est-il que, deux semaines après l'envoi de la première relance, Ungaretti revient à la charge avec une autre lettre, datée du 7 mars 1950, où il récapitule encore une fois ses corrections :

Cher ami,

Je vous ai écrit trois ou quatre fois, et je n'ai toujours pas reçu de réponse votre part. Je me fais du souci. Je vous ai immédiatement envoyé depuis Paris une lettre qui vous indiquait quelques erreurs dans votre traduction de « Gridasti : Soffoco... ». [...] Je serais très peiné si elle était imprimée sans que les erreurs soient corrigées. Personne ne comprendrait rien à ce poème. Je vous suis reconnaissant de ce que vous avez fait pour moi. Je

vous salue avec beaucoup d'affection et j'espère pouvoir bientôt fêter votre présence à Rome²².

Cette fois, le ton est péremptoire : il faut purement et simplement éliminer les « erreurs » qui rendraient ce poème incompréhensible. Par ailleurs, on remarquera que cette lettre présente encore de nouvelles variantes dans ses propositions. Ungaretti a donc affiné certaines de ses solutions, en effectuant un véritable travail de variation sur les termes français (par exemple : « il n'y a qu'un instant » au lieu de « l'instant d'auparavant » ; « s'égarèrent » au lieu de « se perdirent »). Ces dernières corrections, bien sûr, resteront lettre morte²³.

2 Quand la traduction motive la réécriture

Après avoir longtemps (et vainement) réfléchi à la traduction en français de son « Gridasti : Soffoco », Ungaretti commence à remanier l'original italien, qu'il avait pourtant présenté comme un texte « parfait ». Avant même de le publier en recueil, il le propose dès juillet 1951 à un autre traducteur, cette fois un poète de premier plan : Philippe Jaccottet²⁴. Dans la lettre qui accompagne une version dactylographiée de son poème italien, Ungaretti omet de préciser que son texte a déjà fait l'objet d'une traduction en français. Ce fait a du reste échappé à l'éditrice de la correspondance Ungaretti – Jaccottet, qui commente :

D'en remettre copie à Jaccottet pousse Ungaretti à trouver une meilleure distance avec ce texte et à se le réapproprier. Il en reprend la rédaction, lui apporte des modifications et récrit toute la fin : le poème trouve alors sa forme définitive²⁵.

Or nous venons de voir qu'en réalité Ungaretti travaillait à ce poème et à sa traduction depuis quelque temps... De plus, si la version envoyée par Ungaretti en 1951 à Jaccottet a certes évolué par rapport à celle de 1950, elle ne coïncide pas avec celle qui a paru en 1952 avec de nouvelles variantes supplémentaires. Quoi qu'il en soit, la ténacité d'Ungaretti montre qu'il tient à faire exister son poème en français, comme si la version italienne – pourtant originelle – n'était que la moitié de son œuvre, que seule sa traduction en français pourrait compléter.

En attendant la traduction de Jaccottet, Giuseppe Ungaretti publie « Gridasti : soffoco » en italien, un an plus tard (1952). Or, les modifications apportées à cette

22. « Roma, Piazza Remuria, 3 / il 7 / 3 / 1950. / Caro amico, / Le ho scritto tre o quattro volte, e non ho ricevuto ancora nessuna risposta da parte Sua. Sono in pensiero. Subito da Parigi le ho fatto pervenire una mia lettera indicandole alcune sviste nella traduzione di "Gridasti : Soffoco". [Suit la liste de corrections, déjà indiquées dans la lettre précédente pour la plupart.] Sarebbe per me un grande dispiacere se venisse stampata senza che le sviste siano state emendate. Nessuno capirebbe nulla alla poesia. Le sono tanto tanto grato di quanto ha fatto per me. La saluto con molto affetto e spero di poterle presto far festa a Roma. / Il suo Giuseppe Ungaretti. »

23. À notre connaissance, il ne sera plus question de ce texte entre Ungaretti et Van Nuffel. Par ailleurs, la dernière lettre contenue dans le dossier témoigne d'un certain éloignement entre les deux hommes : Ungaretti s'y excuse de ne pas avoir pu trouver le temps de rencontrer Van Nuffel lors de la visite de ce dernier à Rome...

24. Voir la lettre de Giuseppe Ungaretti à Philippe Jaccottet, Rome, juillet 1951, dans P. Jaccottet – G. Ungaretti, *Correspondance, op. cit.*, p. 45-46.

25. *Ibid.*

version (enfin définitive²⁶) sont influencées par l'expérience de la première traduction française et motivées par la perspective de nouvelles traductions à venir. En effet, certaines variantes concernent précisément les aspects qui avaient posé le plus de difficultés lors de la traduction, comme si le poète voulait augmenter la « traduisibilité » de son texte. On se souvient que Van Nuffel avait traduit « *sole* » par « soleil » au lieu de « seules » ; dans la nouvelle version italienne, l'adjectif « *sole* » est antéposé et répété deux fois, pour éviter toute ambiguïté :

Le tue mani che diventano secche
E, sole – pallidissime –
Sole nell'ombra sostano...

Tes mains qui deviennent sèches
 Et, seules – très pâles –
 Seules dans l'ombre se figent²⁷...

D'autres variantes rapprochent le texte italien de sa version française, notamment en modifiant l'ordre des mots – qui est généralement plus flexible en italien qu'en français – ou bien en adoptant certains changements syntaxiques qui avaient émergé lors de la traduction. Par exemple, le vers « *Dove si vive calmi, senza morte* » avait été traduit très littéralement par Van Nuffel : « Où l'on vit calmes, sans mort. » Ungaretti a proposé ensuite de transformer le verbe « on vit » en substantif : « Où calme est la vie, sans la mort. » Or, dans la version définitive, le poète écrit en italien « *Dove il vivere è calma, è senza morte* », qui semble reprendre le substantif proposé en français tout en restant très idiomatique en italien (grâce à cette faculté qu'a l'italien de substantiver un infinitif en le faisant précéder d'un article).

Par ailleurs, la fin du poème, qui présentait un bref dialogue entre le père et le fils, a subi des modifications substantielles. La première version en italien donnait :

Dicevo spaventato :
 — *È troppo azzurro questo cielo australe,*
È di stelle troppo gremito...
 — *Babbo, perché ?*
 — *Figliuolo mio, perché !*

26. L'apparat critique de *Vita d'un uomo* attribue ces variantes à l'édition de 1954, mais en réalité celles-ci sont présentes dès le volume *Un grido e paesaggi* paru chez Schwarz en 1952, dans le troisième volume de la collection de poésie « *Campionario* » dirigée par Giacinto Spagnoletti, avec une étude de Piero Bigongiari et cinq dessins de Giorgio Morandi, p. 25-27. De plus, il est intéressant de remarquer que, à la différence de l'édition de 1952, celle de 1954 est dédiée à Jean Paulhan. Le volume *Un grido e paesaggi* de 1952 a été imprimé à 340 exemplaires, plus dix exemplaires hors commerce. La bibliothèque Jacques Doucet à Paris en conserve un, numéroté 333, signé par Giuseppe Ungaretti et portant une dédicace en français, manuscrite rédigée au stylo vert et adressée à Francis Ponge : « Très cher Ponge, je vais très prochainement dire dans *Paragone* toute l'admiration que m'inspire votre poésie. Bonne année, votre ami Giuseppe Ungaretti, Roma, il 23. 12. 1952. » Ces multiples envois et dédicaces amicales montrent encore une fois l'importance du public français aux yeux d'Ungaretti.

27. Notre traduction de cet extrait et des suivants.

Je disais effrayé :
 — Ce ciel austral est trop azur
 Il est trop peuplé d'étoiles...
 — Papa, pourquoi ?
 — Oui, mon petit enfant, pourquoi ?

Dans les phases ultérieures, tout ce passage a été modifié par la suppression des mots « *babbo* » et « *figliuolo* ». Ce changement significatif est sans doute lié à la difficulté de traduire ces deux termes, qui avaient suscité des corrections de la part d'Ungaretti dès la première traduction de Van Nuffel²⁸. La version envoyée à Philippe Jaccottet (1951) contient ainsi un dialogue où ces deux mots ont tout simplement disparu :

Dicevo spaventato :
 — *È questo cielo australe*
Troppo gremito d'astri...
 — *Perché?...?*
 — *Perché²⁹?...?*

Je disais effrayé :
 — Ce ciel austral est
 Trop peuplé d'astres...
 — Pourquoi?...?
 — Pourquoi?...?

Dans la version définitive (1952), c'est le dialogue lui-même qui est effacé au profit d'un monologue intérieur. Outre les raisons linguistiques, on pourrait également interpréter cette progressive disparition du personnage de l'enfant comme la représentation symbolique d'un travail de deuil.

Spaventato tra me e me m'ascoltavo :
È troppo azzurro questo cielo australe,
Troppi astri lo gremiscono,
Troppi e, per noi, non uno familiare.

Effrayé je m'écoutais en mon for intérieur :
 Ce ciel austral est trop azur,
 Trop d'astres le peuplent,
 Trop, et pour nous, pas un familier.

28. En effet, « *babbo* » et « *figliuolo* » sont typiques de la langue toscane et coexistent avec les termes de l'italien standard « *papà* » et « *figlio* » ; ils soulèvent le problème, récurrent dans la traduction de textes littéraires italiens, de la transposition de mots dialectaux ou régionaux. Voir à ce sujet Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino et Jean-Charles Vegliante (dir.), *La Traduction de textes plurilingues italiens*, Paris, Archives contemporaines, 2015.

29. P. Jaccottet – G. Ungaretti, *Correspondance*, op. cit., p. 45-46.

Bien qu'il ait déjà envoyé son texte à Philippe Jaccottet en juillet 1951, Ungaretti se résout alors à traduire le poème avec Jean Lescure. En 1954 paraît un recueil en français intitulé *Les Cinq Livres*, qui contient à la fois des poèmes traduits de l'italien et des poèmes rédigés directement en français³⁰. La mention « texte établi en français par l'auteur et Jean Lescure » entretient une certaine ambiguïté quant à la langue d'origine de ces textes, mais aussi quant au rôle exact d'Ungaretti et de Lescure, tout en évitant le terme de « traduction », qui décidément ne semble pas avoir la faveur du poète... Quant à la traduction de Philippe Jaccottet, au demeurant fort différente, elle sera publiée en 1970 seulement³¹.

★

De sa première tentative de traduction en français jusqu'à son état définitif, la genèse de « Gridasti : soffoco » est représentative d'un processus d'écriture bilingue *circulaire*, où la traduction conduit l'auteur à revenir sur son texte d'origine pour en produire une nouvelle version qui sera à nouveau traduite, et ainsi de suite, jusqu'à atteindre un état d'équilibre définitif. Ce processus d'écriture, assez fréquent en cas d'autotraduction, se déroule ici à partir de la traduction collaborative. On constate ainsi que le poète incorpore aux nouveaux états du texte originel certaines variantes qui dérivent de la traduction proposée par le traducteur, afin de tendre vers une meilleure « traduisibilité » de son propre texte.

Cette dynamique d'écriture ne semble pas être consciemment assumée par Ungaretti. Au contraire, les documents que nous avons pu étudier expriment une vision hiérarchique de la traduction comme prolongement ancillaire du texte d'origine ; ils témoignent d'une forte réticence du poète à accepter que la traduction puisse modifier son texte d'origine. Pourtant, Ungaretti a fait exactement le contraire de ce qu'il déclarait à Van Nuffel : alors qu'il présentait son texte comme « parfait », sommant le traducteur d'en respecter scrupuleusement la lettre, lui-même a fini par modifier en profondeur sa première version italienne. La dimension traumatique et très personnelle de ce poème peut sans doute justifier certaines de ces contradictions, mais nous faisons l'hypothèse que ce même type de genèse circulaire a pu concerner d'autres textes d'Ungaretti. L'importance de la traduction chez cet auteur confirme du reste que son écriture s'enracine dans un bilinguisme profond. Ainsi, même une traduction apparemment insatisfaisante peut en réalité jouer un rôle crucial, et constituer une étape essentielle dans le cheminement de l'écriture vers la version définitive.

30. Giuseppe Ungaretti, « Tu crias : j'étouffe », dans *Les Cinq Livres*, *op. cit.*, p. 311-313.

31. Giuseppe Ungaretti, « Tu as crié : j'étouffe », dans *Vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 266-268. Hormis les lettres de 1951, nous n'avons pas connaissance d'une collaboration d'Ungaretti avec Jaccottet concernant en particulier cette traduction.

Bibliographie

CHINELLATO, Lucrezia, SCIARRINO, Emilio, et VEGLIANTE, Jean-Charles (dir.), *La Traduction de textes plurilingues italiens*, Paris, Archives contemporaines, 2015.

JACCOTTET, Philippe, et UNGARETTI, Giuseppe, *Correspondance 1946-1970*, éd. José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008.

PICCIONI, Leone, *Vita di un poeta : Giuseppe Ungaretti*, Milan, Rizzoli, 1970.

SCIARRINO, Emilio, « Amelia Rosselli et Jean-Charles Vegliante : envol bilingue », dans Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

SCIARRINO, Emilio, « Giuseppe Ungaretti et la création circulaire. La genèse de *Gridasti soffoco* », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 145-158.

SCIARRINO, Emilio, *Le Plurilinguisme en littérature*, Paris, Archives contemporaines, 2016.

UNGARETTI, Giuseppe, *Les Cinq Livres*, éd. Giuseppe Ungaretti et Jean Lescure, Paris, Minuit, 1954.

UNGARETTI, Giuseppe, *Un grido e paesaggi*, Milan, Schwarz, 1952.

UNGARETTI, Giuseppe, *Vie d'un homme*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Minuit/Gallimard, 1973.

UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, éd. Leone Piccioni, Milan, Mondadori, 1969.

VEGLIANTE, Jean-Charles, *Ungaretti entre les langues*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1987.

Deuxième partie

Intratexte

Cercle, spirale, chaos : cas limites de l'autotraduction

Olga Anokhina

Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS / ENS

Comme jusqu'ici je ne me suis permis aucune atteinte à votre style (ou à celui de M. Girard), la violence de vos parades dans le vide ne me semble pas justifiée. Vous me parlez de vos droits de traducteur. Ils sont indiscutables. Néanmoins il existe des borderline cases où nos droits se touchent.

Lettre de Nabokov à Coindreau¹

Si nous avons choisi d'ouvrir la présente contribution par cette citation de Nabokov, c'est que nous souhaitons examiner plus en détail de tels cas frontaliers, qui s'apparentent à l'autotraduction sans en constituer un exemple caractéristique. Cette observation critique nous permettra de mieux cerner ce qu'est l'autotraduction et ce qu'elle n'est pas. Nous voudrions, pour commencer, évoquer deux phénomènes. Le premier est la *traduction collaborative* qui associe le traducteur et l'écrivain : des travaux récents² ont confirmé qu'il existe toute une variété de modes d'implication des écrivains dans le travail de traduction, de l'indifférence absolue (l'auteur accorde une carte blanche et une liberté totale au traducteur) jusqu'à la réécriture complète par l'auteur du texte allographe. Les tentatives de catégorisation de ces deux phénomènes complexes – traduction collaborative et autotraduction – nous amènent à constater l'existence d'une zone frontalière. Ces pratiques intermédiaires ont été désignées de différentes manières : *semi-autotraduction* (Xosé Manuel Dasilva)³, *autotraduction partagée* (Julio César Santoyo)⁴, *(auto)traduction partiellement auctoriale* (María Re-

1. Lettre (en français) du 14 janvier 1964, conservée au Département des manuscrits, Berg Collection, New York Public Library.

2. Anthony Cordingley et Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative translation : From the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2016 ; et Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.

3. Xosé Manuel Dasilva, « En torno al concepto de *semiautotraducción* », *Quaderns, Revista de Traducció*, n° 23, 2016, p. 15-33.

4. Julio César Santoyo, « Autotraducciones : ensayo de tipología », dans Pilar Martino Alba, Juan Albadalejo Martínez et Marta Pulido (dir.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid, Editorial Dykinson, 2012, p. 216-217.

cuenco Peñalver)⁵, ou encore *autotraduction indirecte* (Josep Miguel Ramis)⁶. Ces appellations, qui font toutes référence à un « entre deux », illustrent bien la nature complexe d'un type de traduction qui semble difficile à cerner – nous y reviendrons plus loin.

Un deuxième point retiendra notre attention : la distinction entre ce que nous définissons comme une *écriture simultanée* (quand un écrivain bilingue produit, en même temps, deux œuvres distinctes en deux langues), d'une part, et d'autre part *l'autotraduction*, que nous voyons comme *écriture consécutive*⁷. Cette distinction pourrait sembler secondaire ou non pertinente car, au final, on a bien deux œuvres d'un même auteur écrites en deux langues différentes. Il nous semble toutefois que, si l'on souhaite comprendre la véritable nature d'une écriture plurilingue, on est amené inévitablement à s'intéresser au processus de création⁸, qui peut nous être en partie dévoilé grâce aux documents de travail des écrivains plurilingues et des traducteurs, comme nous allons essayer de le montrer ici. De ce point de vue processuel et créatif, il est essentiel de savoir si deux œuvres ont été mises au monde en même temps ou si l'une a précédé l'autre.

1 Traduction collaborative ou semi-autotraduction

Revenons à présent à *l'autotraduction* qui se situe à la frontière de la *traduction collaborative*. Il n'est sans doute pas inutile, avant d'engager la discussion, de rappeler la définition de *l'autotraduction*⁹ communément admise :

L'autotraduction littéraire est une forme particulière de traduction dans laquelle le traducteur est aussi l'auteur du texte original. Comme dans le cas de la traduction non auctoriale, le terme *autotraduction* peut désigner le processus de traduction de ses propres textes dans une autre langue ou bien le résultat de cette opération. (*Wikipédia*)

On peut aussi la définir de la manière suivante :

Les termes *autotraduction*, *auto-traduction*, *traduction auctoriale* (ou en anglais *auto-translation* et *self-translation*) désignent à la fois l'acte d'un

5. María Recuenco Peñalver, « Más allá de la traducción : la autotraducción », *Trans : Revista de Traductología*, n° 15, 2011, p. 206.

6. Josep Miguel Ramis, *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de « Terres de l'Ebre »*, thèse de doctorat, Barcelone, université Pompeu Fabra, 2011, p. 153.

7. Nous avons eu l'occasion d'évoquer ce point dans Olga Anokhina, « Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits », dans Olga Anokhina et François Rastier (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, 2015, p. 31-43, et de le détailler dans Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 11-33.

8. On suit par conséquent la troisième voie des études traductologiques. Rainier Grutman esquisse trois orientations possibles de la recherche dans ce domaine : *product oriented research*, *function oriented research*, *process oriented research*. (Voir Rainier Grutman, « Manuscrits, traduction, autotraduction », dans Chiara Montini [dir.], *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2015, p. 117.)

9. Pour une vision globale de *l'autotraduction*, voir Eva Gentes, *(Un-)sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur*, thèse de doctorat, université de Düsseldorf, 2017 (thèse accessible en ligne).

auteur traduisant son œuvre originale dans une autre langue et [...] le produit de ce travail, c'est-à-dire l'œuvre autotraduite elle-même¹⁰.

Une constante apparaît en filigrane dans ces définitions : il s'agit de la traduction vers une langue d'un texte existant *déjà* dans une autre langue, texte que ces définitions identifient comme l'« original ».

Grâce aux recherches menées dans ce domaine émergent (mais déjà bien identifié) de la traductologie¹¹, il existe plusieurs propositions de *typologie* des pratiques autotraductives situées en lisière de la traduction collaborative. Nous ne comptons pas passer en revue ces typologies, établies pour la plupart (mais non exclusivement, bien sûr) par des chercheurs espagnols¹² confrontés à l'existence, dans leur pays (où seuls 55 % des habitants ont le castillan pour langue maternelle¹³), d'une littérature que l'on pourrait dire double, c'est-à-dire écrite et publiée à la fois en castillan et en d'autres langues officielles comme le catalan, le basque ou le galicien. Julio César Santoyo estime qu'il existe au moins 181 auteurs contemporains (XX^e-XXI^e siècles) qui s'autotraduisent en Espagne¹⁴. Ce que nous souhaitons interroger ici, ce ne sont donc pas les typologies elles-mêmes, mais la pertinence des critères ayant présidé à leur élaboration.

Ainsi, Xosé Manuel Dasilva propose de distinguer entre la *traduction allographe avec collaboration de l'auteur* et l'*autotraduction avec collaboration allographe* – qu'il nomme semi-autotraduction. Pour lui, le critère distinctif permettant de dissocier ces deux modalités traductives réside dans la mention paratextuelle¹⁵ (épitexte ou péri-texte) qui est censée indiquer explicitement l'implication de chacun – écrivain et traducteur(s) – dans la traduction¹⁶. L'idée et l'intention semblent justes mais, quand on a l'habitude de travailler sur le processus créatif¹⁷, on sait très bien que ce type d'éléments souvent opaques¹⁸ ne reflète pas la réalité des choses. Les écrivains eux-mêmes n'hésitent pas à l'affirmer : « Ne jamais se fier aux pages de titre ni aux

10. Gema Soledad Castillo García, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2006, p. 80. Notre traduction, ici comme par la suite.

11. Sur l'état actuel des recherches dans le domaine de l'autotraduction, voir Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, « L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 7-17.

12. Des chercheurs d'autres pays ont également proposé leurs typologies. Voir Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001, p. 17-34 et Rainier Grutman, « Auto-translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1998, p. 17-20.

13. Selon une enquête de 2013, <datos.cis.es/pdf/Es2978mar_A.pdf>.

14. J. C. Santoyo, « Autotraducciones », art. cité, p. 215.

15. X. M. Dasilva, « En torno al concepto de *semiautotraducción* », art. cité, p. 25.

16. Cette idée est reprise par Alessandra Ferraro, « "Traduit par l'auteur" : Sur le pacte autotraductif », dans A. Ferraro et R. Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire, op. cit.*, p. 121-140.

17. Nous pensons évidemment à l'approche de la critique génétique. À ce sujet, voir les travaux de l'ITEM (<http://www.item.ens.fr/>). Quant au paratexte, il devrait être vu « comme espace de persuasion et d'affirmation, certes, mais aussi de leurre et de déni ». (Andrea Del Lungo, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, n^o 155, 2009, p. 98-111.)

18. Dasilva insiste lui-même sur l'opacité des informations paratextuelles qui induisent fréquemment en erreur le lecteur des ouvrages autotraduits. Voir Xosé Maria Dasilva, « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques », dans A. Ferraro et R. Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire, op. cit.*, p. 103-118.

mentions légales¹⁹. » Ce fait, plusieurs fois vérifié pour l'écriture littéraire, se confirme également pour le processus traductif et autotraductif – comme nous allons le voir.

On songe par exemple à Heinrich Heine (1797-1856), qui faisait travailler des traducteurs allophones sur ses textes sans que leur nom soit jamais mentionné, ou encore à Paul Celan (1920-1970) qui, à l'inverse, participait activement au processus traductif de ses poèmes sans que son nom soit indiqué sur la couverture :

Passant sous silence le travail du traducteur, Heine a prétendu être l'auteur de la version française de ses écrits ; Celan, lui, n'a jamais voulu faire croire qu'il s'était autotraduit, alors même qu'il a joué un rôle capital dans l'élaboration de la version française de ses œuvres. Les œuvres françaises de Heine sont donc de fausses autotraductions, produites essentiellement par des traducteurs français, alors que bien des traductions de Celan relèvent presque, en réalité, d'une autotraduction déguisée²⁰.

La non-pertinence du critère paratextuel est particulièrement bien illustrée par les traductions de Kafka signées par Borges, traductions qui ont inspiré bien des travaux critiques et thèses universitaires sur le thème « Borges et ses traductions de Kafka » – alors que, en réalité, elles ne sont pas l'œuvre du grand écrivain argentin, mais de petites mains plus ou moins anonymes²¹. Fernando Sorrentino, écrivain et chercheur argentin, a pu montrer que la traduction de la *Métamorphose* de Kafka²² en castillan d'Espagne ne pouvait à l'évidence être attribuée à Borges, dont la langue – dans ses œuvres originales comme dans les traductions qu'il a réalisées – présente toujours une dorure argentine²³. Ce fait a d'ailleurs été confirmé par Borges lui-même, quand on lui a demandé pourquoi le style de cette traduction de Kafka était si différent de l'ensemble de ses écrits :

Ma foi, c'est parce que je ne suis pas l'auteur de cette traduction. J'en veux pour preuve – outre ma parole – que je connais un peu l'allemand, et que je sais que cette œuvre a pour titre *Die Verwandlung* et non *Die Metamorphose*, ce qui aurait dû donner *La Transformación*. Mais, le traducteur français ayant préféré – peut-être en guise de lointain clin d'œil à Ovide – *La Métamorphose*, nous avons servilement fait la même chose. Quant à cette traduction, certaines tournures de phrase me font penser qu'elle est l'œuvre d'un traducteur espagnol. Ce que j'ai traduit, pour ma part, ce sont d'autres récits de Kafka recueillis dans le même volume

19. « *Nunca hay que fiarse de portadillas y páginas de crédito.* » (Lluís Maria Todó, « Lugares del traductor », *Quimera*, n° 210, 2002, p. 17.)

20. Dirk Weissmann, « From Staged to Disguised Self-Translation : Heine and Celan in France », *Arcadia, International Journal of Literary Culture* [en ligne], vol. 48, n° 2, 2013, p. 436-445.

21. Il s'agit là de traductions de Kafka en espagnol. Antonio Lavieri, *Translatio in fabula*, Roma, Editori Riuniti, 2007, p. 183-189, s'interroge sur la paternité de la traduction de Kafka par Borges, acceptée sans réserve par des chercheurs comme Efraïn Kristal (*Invisible Work. Borges and translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002), ou Sergio Waisman (*Borges and translation*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005).

22. Franz Kafka, *La Metamorfosis*, trad. et préf. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.

23. Fernando Sorrentino, « Borges y *Die Verwandlung* : algunas precisiones adicionales », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 12, 1999 ; et « El kafiiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 10, 1999.

publié par Losada. Mais, pour de simples raisons typographiques, on a préféré m'attribuer la traduction de l'intégralité de ce volume en utilisant une traduction probablement anonyme qui traînait par là²⁴.

On a pu établir l'identité du traducteur, ou plutôt de la traductrice de ce texte²⁵. Malgré cela, aujourd'hui encore, la traduction de Kafka en espagnol est toujours ré-éditée en Argentine avec la signature de Borges et de nombreux travaux continuent à développer des analyses sur la traduction de Kafka *par* Borges²⁶.

Si l'on s'appuie exclusivement sur les informations fournies par le paratexte, on risque donc de fonder l'analyse du texte sur des éléments que l'on pourrait juger assez éloignés du véritable processus créatif. Pour cette raison, nous proposons d'appliquer non pas le critère *paratextuel*, mais le critère *avant-textuel*, c'est-à-dire de s'appuyer principalement sur l'étude des brouillons qui montrent clairement (1) le degré d'implication de chacun dans le processus créatif et (2) la synergie qui peut être mise en œuvre par le travail collaboratif.

La traduction par Peter Pertzoff, du russe vers l'anglais, d'une nouvelle de Nabokov intitulée « Lac, nuage, château » [*Ozero, oblako, bachnja / Cloud, Castle, Lake*] offre un cas concret permettant d'évaluer avec profit les éléments paratextuels. Ceux-ci nous apprennent que le texte a été traduit par « Pertzoff en collaboration avec l'auteur » – telle est du moins la mention qui figure dans la première publication de cette traduction. Si l'on accepte de prendre cette formule au pied de la lettre, on se trouve ici face à un cas classique de « traduction allographe avec la collaboration de l'auteur ». Or, en examinant les brouillons de cette traduction, comme nous l'avons fait ailleurs²⁷, on constate que la réalité de la collaboration est tout autre, puisque l'écrivain a presque entièrement réécrit le texte²⁸. Nous soutenons donc que, si l'on veut pouvoir identifier la véritable nature du processus traductif, il est indispensable – pour toute recherche dans les eaux troubles de l'autotraduction, laquelle se confond parfois avec divers degrés de traduction collaborative – de recourir aux documents d'archives, tels les brouillons de traduction ou la correspondance entre auteur et traducteur²⁹.

24. Cité *ibid.*

25. Selon Cristina Pestaña Castro, la traductrice de *La Métamorphose* de Kafka en espagnol serait Margarita Nelken, une féministe juive allemande émigrée en Espagne, révolutionnaire, écrivaine et traductrice, figure importante de la guerre civile espagnole. Voir Cristina Pestaña Castro, « ¿Quién tradujo por primera vez *La metamorfosis* de Franz Kafka al castellano? », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 11, 1999. Les archives ayant été détruites pendant la guerre civile, il est impossible de prouver l'auctorialité de cette traduction. Il reste que la traduction publiée en Espagne (1925) et celle de Borges (1928) sont identiques.

26. Nous remercions Antonio Lavieri d'avoir attiré notre attention sur cette problématique liée aux traductions attribuées à Borges.

27. Voir par exemple Olga Anokhina, « Traduction et ré-écriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 111-127 ; et Olga Anokhina, « Vladimir Nabokov : du style et des langues », *La Licorne*, n° 98, dir. Stéphane Bikialo et Sabine Pétilon, « Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée », 2012, p. 211-220.

28. Voir à ce sujet Olga Anokhina, « Vladimir Nabokov et Peter Pertzoff, en quête de traducteur idéal », dans P. Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*, *op. cit.*

29. La génétique des traductions s'intéresse au processus créatif et aux archives des traducteurs ; cette discipline encore jeune a déjà donné lieu à un certain nombre d'explorations scientifiques, individuelles et collectives : Marie-Hélène Paret Passos, *Da crítica genética à tradução literária : uma interdisciplinaridade*, Vinhedo, Horizonte, 2011 ; Sergio Romanelli, *Gênese do processo tradutório*, Vinhedo, Horizonte, 2013 ; *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014 ; *Transalpina*, n° 18, dir. Viviana Agostini-Ouafi et Antonio Lavieri, « Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique », 2015 ; *Linguistica Antverpiensia, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, dir. Anthony Cordingley et Chiara Montini, « Towards a Genetics of Translation », 2015.

2 L'autotraduction comme miroir

Nous en venons à la distinction entre ce que nous définissons comme (1) une *écriture simultanée*, quand un écrivain bilingue produit en même temps deux œuvres distinctes en deux langues, et (2) l'autotraduction à proprement parler, qui constitue pour nous la manifestation d'une *écriture consécutive*. Cette dernière stratégie créative, fort répandue, donne à voir un mouvement qui peut être *linéaire* $A \rightarrow B$, mais qui peut aussi prendre une forme *circulaire* $A \rightarrow B \rightarrow A$:

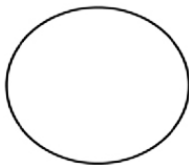


FIGURE 1: Mouvement circulaire

Dans le cas de l'écriture consécutive, qui est un cas typique et même canonique de l'autotraduction, la réécriture dans une autre langue se fait à partir d'un produit – œuvre ou texte – plus ou moins fini en langue A, qui amène à la création d'un texte – plus ou moins similaire – en langue B. Nous sommes alors en présence d'une *autotraduction linéaire*.

Cependant – et c'est assez souvent le cas –, la réécriture en langue B peut stimuler des modifications et des retours sur le texte « original » de langue A qui, du coup, sera retravaillé « sous l'influence » du texte traduit (langue B). Nous sommes alors en présence d'une *autotraduction circulaire*, même si la modélisation la plus juste consisterait en un mouvement en *spirale*, car le texte B entraîne les modifications du texte A, et ainsi de suite : il y a donc, à l'évidence, une *évolution dynamique* :



FIGURE 2: Mouvement en spirale en deux dimensions



FIGURE 3: Mouvement en spirale en trois dimensions

Comme le montre la métaphore dynamique esquissée ici, il y a dans les deux cas de figure une forme de continuité. La création des deux textes (A et B) se produit en décalé – ce décalage pouvant aller de quelques heures à plusieurs décennies –, le texte en langue B arrivant toujours à *la suite* et à *partir* du texte A, même si celui-ci n'est pas achevé puisque, dans l'absolu, aucun texte n'est achevé³⁰.

Nous venons d'observer comment fonctionne l'écriture consécutive ou l'autotraduction ; voyons maintenant de plus près les caractéristiques de l'écriture simultanée. Plusieurs études, publiées notamment en Espagne, parlent non pas d'écriture mais d'*autotraducción simultánea*³¹ ; les exemples fournis, cependant, sont en réalité des contre-exemples :

J'ai fait tout mon possible pour laisser le laps de temps *le plus long possible* entre l'écriture du texte et sa traduction³².

J'ai travaillé en alternant la version catalane et la version espagnole car c'était facile de réécrire en espagnol un texte court. Quand *je terminais* un conte, et avant de commencer le suivant, je le traduisais en espagnol³³.

Ce sont là des exemples évidents d'écriture consécutive : on écrit un texte B à partir et à la suite d'un texte A. L'écriture simultanée se déploie, quant à elle, en parallèle, dans un *même laps de temps*. Elle est donc fondamentalement différente de l'écriture consécutive. Tel est également le point de vue de Rainier Grutman :

Il semble y avoir une différence fondamentale entre ce qu'on pourrait nommer *l'autotraducción simultánea* (effectuée alors que la version première est encore en cours de rédaction) et *l'autotraducción diferida* (publiée une fois que le manuscrit original est achevé, voire publié)³⁴.

Dans *l'écriture simultánea*, telle que nous l'observons dans les documents de travail des écrivains et tel que nous la définissons, le texte B naît en même temps que le texte A et, au cours de l'écriture de ces deux textes, l'écrivain ou le poète – car ce procédé caractérise davantage la composition poétique – passe *continuellement* du texte A au texte B, et vice versa. Le texte B ne part pas du texte A : les deux se créent au

30. Olga Anokhina, « L'autotraducción ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traducción : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.

31. M. Recuenco Peñalver, « Más allá de la traducción », art. cité, p. 205, et J. C. Santoyo, « Autotraducciones », art. cité, p. 217 (nous soulignons).

32. « *I did my best to let as long an interval as possible elapse between writing a text and translating it.* » (Christopher Whyte, « Against self-translation », *Translation and Literature*, vol. 11, n° 1, 2002, p. 67-68.)

33. « *Trabajé alternando versión catalana y castellana ya que era fácil reescribir el texto breve en castellano. En cuanto acababa un cuento y antes de comenzar el siguiente lo traducía al castellano.* » (Carme Riera, « La autotraducción como ejercicio de recreación », *Quimera : Revista de literatura*, n° 210, 2002, p. 10-12.)

34. R. Grutman, « Auto-translation », art. cité, p. 20. Notons toutefois que la définition de *l'écriture simultánea* que donne Rainier Grutman, fondée sur l'inachèvement de la version A, et ma propre définition, qui prend comme critère une production des textes A et B qui se déroule réellement en même temps, sont assez différentes : dans le premier cas, le curseur est mis sur le moment de publication du texte A ; dans le second cas, c'est le *processus d'écriture* qui est présenté comme central.

même moment, et l'écriture de l'un interagit avec la création de l'autre. L'image d'un mouvement chaotique convient parfaitement pour modéliser un tel mouvement ³⁵ :

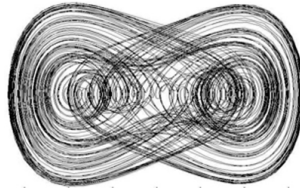


FIGURE 4: Mouvement chaotique en 2 dimensions

En nous appuyant sur l'analyse des documents de travail d'écrivains plurilingues, nous soutenons que l'écriture simultanée ne relève pas de l'autotraduction à proprement parler : elle constitue une stratégie créative à part.

À ce jour, comme nous l'avons signalé plus haut, l'écriture bilingue (réellement) simultanée ou parallèle a été observée principalement dans le domaine de la poésie. Cette stratégie créative préside à la naissance de deux poèmes qui peuvent faire partie, soit de deux œuvres monolingues séparées, soit d'une seule et même œuvre bilingue ³⁶. Ce dernier cas de figure est typique et même constitutif de la *poésie chicana* ³⁷. On peut observer ailleurs cette *poésie réversible*, par exemple, chez Patrice Desbiens ³⁸, chez Raymond Federman (*old skin – vieille peau*) ³⁹ ou encore chez Michael Edwards. Dans ce cas, les deux œuvres et les deux langues sont en quelque sorte fusionnées et, le plus souvent, donnent naissance à une seule œuvre. À l'heure actuelle, il n'existe pas d'études documentées sur la genèse de ce type d'écriture ; les mécanismes et stratégies utilisées dans la création de ce type d'œuvres bilingues (ou plus rarement plurilingues) restent, pour l'heure, inexplorés. Nous nous intéresserons donc ici à un autre cas de figure, celui où les deux poèmes, créés en même temps au cours d'un processus bilingue complexe, que nous nommons écriture simultanée, sont édités séparément, chacun sous forme monolingue.

Cette stratégie singulière a pu être identifiée notamment grâce à l'analyse des brouillons du poète malgache Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937). Rabearivelo modifiait ses déclarations sur la primauté du malgache ou du français dans son écriture en fonction de ses humeurs, de son interlocuteur et des circonstances. Une fois de plus, donc, le critère *paratextuel* serait défaillant dans son cas. Claire Riffard a pu réfuter les

35. La notion de chaos est utilisée depuis quelques années dans des sciences dures comme la physique, les mathématiques ou l'économie. Cette image est empruntée à Claire Chavaudret, « Les mathématiques du chaos », *Paris Innovation Review*, 11 septembre 2015, <<http://parisinnovationreview.com/2015/09/11/mathematiques-du-chaos/>>.

36. À ce sujet, voir J. C. Santoyo, « Autotraducciones », art. cité, p. 209-212.

37. Voir par exemple Alastair Reid, « What gets lost /Lo que se pierde », dans *Weathering : Poems and Translations*, Athens, University of Georgia Press, 1988, p. 93 ; et Angela de Hoyos, « Third-World Theme », dans *Chicanos : Antología histórica y literaria*, éd. Tino Villanueva, Mexico, Fondo de cultura económica, 1980, p. 303.

38. Mathieu Simard, « Norme unilingue/Norme multilingue : revisiter le bilinguisme littéraire de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 2, dir. Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson, « Bien écrire / mal écrire », 2014.

39. Raymond Federman, *Critifiction : Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, 1993, p. 84.

affirmations contradictoires du poète en montrant qu'il a, en réalité, rédigé les deux versions en même temps – les pages de ses brouillons sont d'ailleurs souvent divisées en deux pour accueillir la naissance des deux textes simultanément⁴⁰. En analysant ce travail créatif, Riffard a pu établir l'existence d'un aller retour continu entre les deux versions, phénomène illustré par l'image du mouvement chaotique proposée plus haut (Figure 4).

Une fois cette stratégie créative identifiée, reste à déterminer s'il existe d'autres auteurs – en prose notamment – qui la pratiqueraient à leur manière. Si l'on se tourne vers des écrivains connus qui ont produit deux œuvres en deux langues (Beckett, Nabokov et tant d'autres), on constate que l'on n'a pu observer chez aucun d'eux, jusqu'à présent, la moindre manifestation de cette *écriture simultanée*. Dans leurs cas, la traduction ou l'autotraduction intervient toujours sur le texte – ou le premier jet – déjà écrit et, souvent, sur le texte déjà publié. C'est le cas de Nabokov, chez qui l'autotraduction *stricto sensu* de l'anglais vers le russe reste assez marginale, et pour qui l'autotraduction du russe vers l'anglais est le plus souvent très postérieure à l'écriture originale en russe, la plupart des traductions de ses œuvres étant effectuées en collaboration avec des traducteurs allographes⁴¹. Quant à Beckett, il semble qu'il n'ait jamais produit non plus deux œuvres rédigées en même temps dans deux langues. La majorité des écrivains attendent en effet d'avoir un texte plus ou moins fini – ou, du moins, le premier jet – avant de se lancer dans sa transposition dans une autre langue. L'autotraduction intervient donc, le plus souvent, à l'étape pré-éditoriale⁴².

Rappelons rapidement les quatre phases d'élaboration textuelle mises en évidence par la critique génétique, à savoir les étapes *pré-rédactionnelle*, *rédactionnelle*, *pré-éditoriale* et *éditoriale*⁴³. Cette classification est confirmée par la psychologie cognitive qui distingue pour sa part les phases suivantes : la *planification* (étape pré-rédactionnelle), la *textualisation* (étape rédactionnelle) et la *révision* (qui englobe en une seule les étapes pré-éditoriale et éditoriale)⁴⁴. Il est donc tentant – et d'une certaine manière pertinent – d'affirmer que l'autotraduction (au sens « classique » du terme) intervient principalement au moment de la révision ou, en termes génétiques, lors de l'étape pré-éditoriale, alors que l'écriture simultanée n'intervient qu'au moment de la textualisation, c'est-à-dire lors de l'étape rédactionnelle. Identifier les étapes respectives de l'élaboration des deux textes s'avère essentiel pour comprendre la nature de l'autotraduction et pour la distinguer de ce que nous nommons l'écriture plurilingue simultanée.

40. Claire Riffard, « Étude des manuscrits malgaches bilingues de Jean-Joseph Rabearivelo », dans Olga Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Harmattan, 2012, p. 55-65 ; et Claire Riffard, « Aperçus d'une genèse bilingue chez Jean-Joseph Rabearivelo », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 81-91.

41. Olga Anokhina « Vladimir Nabokov and his translators : Collaboration or translating under duress ? », dans A. Cordingley et C. Frigau Manning (dir.), *Collaborative translation, op. cit.*, p. 111-129 ; et Olga Anokhina, « Traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou auto-traduction ? », *Glottopol, Revue de sociolinguistique* [en ligne], n° 25, « L'autotraduction : une perspective sociolinguistique », 2015, p. 198-210, <http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html>.

42. Nous n'évoquons pas ici le cas le plus évident où l'autotraduction intervient à la phase post-éditoriale, après la publication d'une œuvre en version « originale ».

43. Pierre Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

44. Voir par exemple John Hayes et Linda Flower, « Identifying the organization of writing processes », dans Lee Gregg et Erwin Steinberg (dir.), *Cognitive Processes in Writing*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1980, p. 3-30.

Mais les choses ne sont pas aussi simples : certains écrivains peuvent procéder à une sorte d'autotraduction sur le champ, alors que la textualisation du texte A est encore en cours (c'est-à-dire lors de la phase rédactionnelle à proprement parler). Mais, dans ce cas, la transposition d'un texte dans une autre langue ne se fait nullement en vue d'une éventuelle publication. Ici, l'autotraduction sert plutôt à créer un miroir linguistique et métalinguistique qui va refléter les défaillances du texte en train de naître. L'exemple type de cet usage très ciblé de l'autotraduction serait le processus créatif de l'écrivain et poète basque Juan Maria Lekuona⁴⁵. On songe également à certains écrivains autotraducteurs comme Carme Riera et Anne Weber, qui affirment à l'unisson :

Mais le mieux pour moi, le plus intéressant, et c'est ce que fait aussi Atxaga, c'est d'écrire en catalan et juste après en castillan, une page après l'autre. C'est merveilleux parce qu'on prend conscience des erreurs : si quelque chose fonctionne mieux en castillan, on peut le modifier ou en chercher un équivalent en catalan. Tout est donc inversé : c'est à présent la langue méta qui te conduit vers la langue d'origine pour la modifier à nouveau. C'est un exercice continu, par ricochet. Et dans ce sens, ça m'aide à corriger les imperfections et à obtenir le meilleur résultat possible⁴⁶.

Quand on se traduit soi-même, cela peut être assez pénible d'être confronté d'aussi près à ses propres faiblesses ou imprécisions. Mais ça peut être un avantage, tant que l'original n'est pas encore imprimé. Comme il s'écoule souvent un certain temps entre la remise d'un manuscrit et la parution du livre, je profite de ce temps intermédiaire pour écrire la deuxième version, ce qui me permet d'améliorer la première⁴⁷.

L'une des fonctions de l'autotraduction consiste donc en ceci que la transposition du texte dans une autre langue par un écrivain bilingue lui permet d'identifier plus clairement et plus rapidement les défauts que pourrait présenter son texte original⁴⁸. Ainsi, au lieu d'entamer une phase de révision du texte A, comme le font des écrivains monolingues, certains auteurs plurilingues créent un texte – ou une partie du texte – dans une autre langue B qui leur sert de miroir, pour ensuite revenir et corriger ce qui ne leur convient pas dans le premier texte A. Les écrivains plurilingues bénéficient

45. Aurelia Arcocha, « Les deux langues en clair-obscur dans *Mimodrames et icônes* (1990) de Juan Maria Lekuona », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 65-78.

46. « *Pero lo mejor para mí, lo más interesante, y eso lo hace también Atxaga, es escribir en catalán e inmediatamente en castellano, página por página, entonces es maravilloso porque te das cuenta de los errores y algo que en castellano, te ha funcionado mejor, puedes cambiarlo o buscar un equivalente en catalán. Ahora es al revés, es la lengua meta la que te lleva a la lengua de origen para variarla de nuevo. Es un ejercicio continuo, de rebote. Y en ese sentido a mí me ayuda para tratar de quitar imperfecciones y hacerlo lo mejor posible.* » (Carme Riera et Luisa Cotoner, « Traducción y autotraducción », dans Gloria Clavería Nadal et al. [dir.], *Leer casi lo mismo : la traducción literaria*, Valence, Universitat de València, 2014, p. 128.)

47. Dirk Weissmann, « "Ce qui, peut-être, me caractérise, c'est le mauvais sens..." Entretien avec Anne Weber », *Nouveau bulletin de l'ADEAF*, « Plurilinguisme », dir. Olga Anokhina, mars 2015, n° 127, p. 13-17.

48. O. Anokhina, « L'autotraduction ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans A. Lushenkova Foscolo et M. Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction*, op. cit.

ainsi d'une sorte de révision « déguisée » par l'intermédiaire de la traduction dans la langue B.

La création simultanée en deux langues fait-elle partie ou non de cette stratégie fort singulière, et de large portée, qui peut embrasser différents phénomènes et que l'on nomme *autotraduction* ? Dans la mesure où l'on se trouve face à un continuum des pratiques, la réponse dépend, en réalité, du point de vue initial, c'est-à-dire de l'endroit où le curseur sera posé. Si l'on situe le phénomène autotraductif au centre, on l'appréhendera inévitablement à travers ses différentes gradations, comme le fait Rainier Grutman⁴⁹. Si, en revanche, on se place du point de vue de la genèse et des stratégies créatives mises en places, on est alors amené à distinguer entre *l'écriture simultanée* – qui donne lieu à la naissance de deux œuvres en même temps – et *l'autotraduction*, qui opère toujours de manière consécutive. Sous cet angle, l'autotraduction ou écriture consécutive fait partie du large éventail des stratégies créatives à la disposition des écrivains plurilingues.

Bibliographie

- AGOSTINI-OUAFI, Viviana, et LAVIERI, Antonio (dir.), *Transalpina*, n° 18, « Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique », 2015.
- ANOKHINA, Olga, « Vladimir Nabokov : du style et des langues », *La Licorne*, n° 98, dir. Stéphane Bikialo et Sabine Pétilion, « Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée », 2012, p. 211-220.
- ANOKHINA, Olga, « Traduction et ré-écriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 111-127.
- ANOKHINA, Olga, « Traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou auto-traduction ? », *Glottopol, Revue de sociolinguistique* [en ligne], n° 25, « L'autotraduction : une perspective sociolinguistique », 2015, p. 198-210.
- ANOKHINA, Olga, « Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits », dans Olga Anokhina et François Rastier (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, 2015, p. 31-43.
- ANOKHINA, Olga, « Vladimir Nabokov and his translators : Collaboration or translating under duress ? », dans Anthony Cordingley et Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative Translation : From the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 111-129.
- ANOKHINA, Olga, « Vladimir Nabokov et Peter Pertzoff, en quête de traducteur idéal », dans Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Sorbonne Université Presses, 2019.
- ANOKHINA, Olga, « L'autotraduction ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.
- ANOKHINA, Olga, et SCIARRINO, Emilio, « Plurilinguisme littéraire : de la théorie à la genèse », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 11-33.
- BIASI, Pierre-Marc de, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.
- ARCOCHA, Aurelia, « Les deux langues en clair-obscur dans *Mimodrames et icônes* (1990) de Juan Maria Lekuona », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 65-78.
- CASTILLO GARCÍA Gema Soledad, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2006.

49. Rainier Grutman propose la typologie suivante des pratiques autotraductives : *l'autotraduction différée*, *l'autotraduction consécutive*, *l'autotraduction simultanée*. (R. Grutman, « Manuscrits, traduction, autotraduction », art. cité, p. 120.)

- CHAVAUDRET, Claire, « Les mathématiques du chaos », *Paris Innovation Review*, 11 septembre 2015, <http://parisinnovationreview.com/2015/09/11/mathematiques-du-chaos/>.
- CORDINGLEY, Anthony, et MONTINI, Chiara, « Genetic translation studies : an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensa, New Series : Themes in Translation Studies*, n° 14, 2015, p. 1-18.
- CORDINGLEY, Anthony, et FRIGAU MANNING, Céline (dir.), *Collaborative Translation : From the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2016.
- DASILVA, Xosé Manuel, « En torno al concepto de *semiautotraducción* », *Quaderns, Revista de Traducción*, n° 23, 2016, p. 15-35.
- DASILVA, Xosé Manuel, « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103-118.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne (dir.), *Genesis*, n° 38, « Traduire », 2014.
- FEDERMAN, Raymond, *Critifiction : Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, 1993.
- FERRARO, Alessandra et GRUTMAN, Rainier, « L'autotraduction littéraire : cadres contextuels et dynamiques textuelles », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 7-17.
- FERRARO, Alessandra, « "Traduit par l'auteur" : Sur le pacte autotraductif », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 121-140.
- GENTES, Eva, *(Un-)sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur*, thèse de doctorat, université de Düsseldorf, 2017 (thèse accessible en ligne).
- GRUTMAN, Rainier, « Auto-translation », dans Mona Baker (dir.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1998, p. 17-20.
- GRUTMAN, Rainier, « Manuscrits, traduction, autotraduction », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2015, p. 115-128.
- HAYES, John, et FLOWER, Linda, « Identifying the organization of writing processes », dans Lee Gregg et Erwin Steinberg (dir.), *Cognitive Processes in Writing*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1980, p. 3-30.
- HERSANT, Patrick (dir.), *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019 (sous presse).
- HOYOS, Angela de, « Third-World Theme », dans *Chicanos : Antología histórica y literaria*, éd. Tino Villanueva, Mexico, Fondo de cultura económica, 1980.
- KAFKA, Franz, *La metamorphosis*, trad. et préf. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Editorial Losada, 1938.
- KRISTAL, Efraïn, *Invisible Work. Borges and translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- LAVIERI, Antonio, *Translatio in fabula*, Rome, Editori Riuniti, 2007.
- DEL LUNGO, Andrea, « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, n° 155, 2009, p. 98-111.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001.
- PARET PASSOS, Marie-Hélène, *Da crítica genética à tradução literária : uma interdisciplinaridade*, Vinhedo, Horizonte, 2011.
- PESTAÑA CASTRO, Cristina, « ¿Quién tradujo por primera vez "la metamorphosis" de Franz Kafka al castellano? », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 11, 1999.
- RAMIS, Josep Miguel, *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de « Terres de l'Ebre »*, thèse de doctorat, Barcelone, université Pompeu Fabra, 2011.
- RECUENCO PEÑALVER, María, « Más allá de la traducción : la autotraducción », *Trans : Revista de Traductología*, n° 15, 2011, p. 193-208.
- RIERA, Carme, « La autotraducción como ejercicio de recreación », *Quimera : Revista de literatura*, n° 210, 2002, p. 10-12.

- RIERA, Carme, et COTONER, Luisa, « Traducción y autotraducción », dans Gloria Clavería Nadal *et al.* (dir.), *Leer casi lo mismo : la traducción literaria*, Valence, Universitat de València, 2014, p. 121-130.
- RIFFARD, Claire, « Étude des manuscrits malgaches bilingues de Jean-Joseph Rabearivelo », dans Olga Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/Harmattan, 2012, p. 55-65.
- RIFFARD, Claire, « Aperçus d'une genèse bilingue chez Jean-Joseph Rabearivelo », *Genesis*, n° 46, dir. Olga Anokhina et Emilio Sciarrino, « Entre les langues », 2018, p. 81-91.
- REID, Alastair, « What gets lost /Lo que se pierde », dans *Weathering : Poems and Translations*, Athens, University of Georgia Press, 1988.
- ROMANELLI, Sergio, *Gênese do processo tradutório*, Vinhedo, Horizonte, 2013.
- SANTOYO, Julio César, « Autotraducciones : ensayo de tipología », dans Pilar Martino Alba, Juan Albadalejo Martínez et Marta Pulido (dir.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid, Editorial Dykinson, 2012, p. 205-222.
- SIMARD, Mathieu, « Norme unilingue/Norme multilingue : revisiter le bilinguisme littéraire de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 2, dir. Olga ANOKHINA, Florence Davaille et Hervé Sanson, « Bien écrire / mal écrire », 2014.
- SORRENTINO, Fernando, « El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 10, 1999.
- SORRENTINO, Fernando, « Borges y *Die Verwandlung* : algunas precisiones adicionales », *Espéculo* [en ligne], vol. 4, n° 12, 1999.
- WAISMAN, Sergio, *Borges and Translation*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- WEISSMANN, Dirk, « From Staged to Disguised Self-Translation : Heine and Celan in France », *Arcadia, International Journal of Literary Culture*, [en ligne], vol. 48, n° 2, 2013, p. 436-445.
- WEISSMANN, Dirk, « "Ce qui, peut-être, me caractérise, c'est le mauvais sens..." Entretien avec Anne Weber », *Nouveau bulletin de l'ADEAF*, n° 127, dir. Olga Anokhina, « Plurilinguisme », mars 2015, p. 13-17.
- WHYTE, Christopher, « Against self-translation », *Translation and Literature*, vol. 11, n° 1, 2002, p. 64-76.

Crise du monolinguisme

Les poèmes hongrois d'Agota Kristof et leurs autotraductions

Sara De Balsi

Aix-Marseille Université

L'œuvre d'Agota Kristof, écrivain francophone translingue, se donnait à lire, jusqu'à la publication récente de ses poèmes, comme rigoureusement monolingue : l'œuvre publiée est entièrement écrite en français et dépourvue de tout hétérolinguisme¹ ; même dans les avant-textes, la langue maternelle (le hongrois) est très peu présente². Kristof n'a par ailleurs jamais été traductrice, ni de sa propre œuvre, ni de celle d'un autre auteur. La publication posthume, dans une traduction allographe, de *Clous : poèmes hongrois et français*³, qui recueille la production poétique de jeunesse d'Agota Kristof, fait entrer l'auteur dans la catégorie des auteurs bilingues, au sens (large) d'auteurs ayant publié des œuvres littéraires dans deux langues différentes⁴. En outre, les poèmes hongrois sont à la source de nombre de ses textes en français. La publication du recueil nous invite donc à (re)considérer la place de l'autotraduction dans l'œuvre

1. Selon Rainier Grutman, l'hétérolinguisme se traduit par « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ». *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997, p. 37.

2. On se réfère ici aux seuls brouillons des œuvres publiées et non aux divers textes (cahiers contenant des cours de français, des extraits d'œuvres recopiés, etc.) également présents dans les archives de l'auteur.

3. Agota Kristof, *Clous : poèmes hongrois et français*, trad. (des poèmes hongrois) Maria Mailat, Genève, Zoé, 2016.

4. La définition de Rainier Grutman est plus restrictive : « Le bilinguisme littéraire peut être défini comme l'aptitude, facultative ou indispensable, de communiquer en deux langues d'écriture, en particulier par la publication d'œuvres littéraires. Cette communication dédoublée permet de communiquer avec les lecteurs de deux communautés linguistiques et, le cas échéant, de fonctionner à l'intérieur de deux systèmes littéraires, voire d'être reconnu comme un auteur à part entière dans deux littératures distinctes. » (Rainier Grutman, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n^o 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 8, <www.interfrancophonies.org>.) Il est clair qu'Agota Kristof ne saurait être considérée comme un auteur appartenant à deux systèmes littéraires, puisque ses poèmes hongrois, publiés par la maison d'édition genevoise Zoé, relèvent du système littéraire suisse romand et plus largement francophone.

kristovienne. Entre les deux versants de l'œuvre – hongrois et français, vers et prose, ancien et nouveau –, quels rapports observe-t-on ? S'agit-il, comme le discours de l'auteur nous encourage à le croire, de deux « œuvres » antinomiques, dont l'une (la poésie en hongrois) serait le modèle négatif de l'autre (la prose en français) ? Ou bien les poèmes hongrois sont-ils le « noyau » de l'œuvre francophone de Kristof, sans lequel elle n'existerait pas⁵ ?

L'étude des diverses formes d'autotraduction pratiquées par l'auteur montre l'insuffisance de ces réponses et nous engage à formuler quelques hypothèses. À travers l'analyse de quelques poèmes significatifs du recueil et de leurs autotraductions disséminées dans l'œuvre francophone, ainsi que du discours ambigu de l'auteur sur sa pratique autotraductive, notre étude mettra en lumière les effets du contact entre langues hongroise et française dans l'œuvre d'Agota Kristof : loin de l'envisager exclusivement sous l'angle d'une opposition ou d'une exclusion réciproque, nous considérons que ce contact se situe au cœur de la création de Kristof, notamment dans le roman *Hier* et dans le recueil de nouvelles *C'est égal*.

1 Double monolinguisme

Comme l'annonce le sous-titre du recueil, *Clous* est divisé en deux sections : poèmes hongrois et poèmes français⁶. Les poèmes hongrois, plus nombreux, remontent au début de la production littéraire de Kristof : la note éditoriale de Marlyse Pietri qui les accompagne précise qu'ils ont été « réécrits de mémoire ou créés au début de son exil en Suisse, au milieu des années 1960⁷ », et que l'auteur a décidé de les publier à la toute fin de sa vie⁸ ; les poèmes en français, au nombre de huit seulement, constituent quant à eux ses premiers pas littéraires dans la langue française, dans les années 1970. Ce type de composition renforce ce que l'on pourrait nommer le « double monolinguisme » de l'auteur, c'est-à-dire le partage de l'œuvre (et de la vie) en deux périodes distinctes, chacune d'elles étant caractérisée par l'usage monolingue d'une langue d'écriture.

Si Agota Kristof précise souvent dans des entretiens que ses premières tentatives d'écriture en français se sont faites par le biais de l'autotraduction⁹, elle présente toujours cette expérience comme un échec :

5. Cette hypothèse a déjà été avancée au sujet du rapport de Kristof à la langue hongroise. Voir en particulier Cécile Kovacszy, « La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof », dans Thomas Szende et Györgyi Máté (dir.), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 129-140 et András Petöcz, « Agota Kristof, écrivain suisse francophone d'origine hongroise », trad. Rózsa Tatár, *Hauteurs, Revue littéraire du Nord et d'ailleurs*, n° 19, « La Francophonie », 2006, p. 94-102.

6. Ce titre a été choisi par Marlyse Pietri, fondatrice de la maison d'édition Zoé, qui a édité le texte. « Clous » est l'un des poèmes du recueil (*Clous, op. cit.*, p. 76-77). Le choix de ce titre par l'éditrice est révélateur : il s'agit de rappeler qu'Agota Kristof estimait que ses poèmes avaient été crucifiés. La traductrice Maria Maïlat, quant à elle, souligne la consonance quasi parfaite entre « Szögek » (« Clous ») et Kőszeg, ville d'enfance de Kristof. Seuls les titres des poèmes ont été traduits par l'auteur. (Entretien avec Marlyse Pietri et Maria Maïlat, 7 mars 2017.)

7. Marlyse Pietri, « Note éditoriale », *Clous, op. cit.*, p. 188.

8. La plupart de ces poèmes ont paru entre 1960 et 1967 dans deux revues littéraires de la diaspora hongroise, *Irodalmi Újság* (Londres) et *Magyar Műhely* (Paris).

9. Dans un ouvrage fondateur dans le domaine des études sur l'autotraduction, Elizabeth Beaujour définit celle-ci comme « un rite de passage vécu par presque tous les écrivains qui finissent par écrire dans une langue autre que celle dans laquelle ils se sont initialement définis en tant qu'auteurs. L'autotraduction est le pivot d'une trajectoire commune à la plupart des écrivains bilingues ». (Elizabeth Beaujour, *Alien*

Avec beaucoup d'effort, d'abord j'ai commencé par traduire mes poèmes hongrois en français, mais ça ne marchait pas du tout. Il y avait deux ou trois ans où j'étais entre deux langues, je ne savais ni l'une ni l'autre convenablement et j'écrivais moitié en hongrois, moitié en français, je faisais des traductions entre les deux langues. C'était une époque assez pénible. [...] C'était impossible d'écrire des poèmes en français, d'ailleurs je n'en avais plus du tout envie¹⁰.

L'autotraduction, note Kristof, révèle une inadéquation entre l'ancienne forme et la nouvelle langue. Dans plusieurs entretiens, elle précise que l'autotraduction des poèmes hongrois en français « donnait de la prose¹¹ ». L'auteur présente donc son œuvre comme la juxtaposition de deux œuvres monolingues qui se succèdent dans le temps, et qui correspondent à deux formes (vers et prose) et à deux styles que tout oppose : d'un côté, le lyrisme exacerbé de sa poésie de jeunesse en hongrois ; de l'autre, une poétique fondée sur la brièveté et sur l'objectivité (fondements du style de son premier roman, *Le Grand Cahier*), présentée comme la conséquence directe de son refus des « sentiments » – lesquels trahissent à ses yeux un manque de justesse, voire une mystification :

J'écrivais en hongrois des poèmes. J'ai commencé par là, des poèmes sentimentaux. Je les renie, comme une erreur de jeunesse. Ça m'a dégoûtée. Après, j'ai recherché la sécheresse, la plus grande simplicité possible¹².

Cette opposition est pour elle inhérente aux deux langues, comme le montre cet entretien où l'auteur reprend à son compte un lieu commun, la non poéticité du français : « Le hongrois, c'est une langue très poétique, et le français c'est plutôt direct et prosaïque – et j'en avais assez de mes poèmes en hongrois, parce qu'il y avait plein de sentiments, et je ne voulais pas continuer comme ça en français¹³. » « *Allató / Berceuse* » est ainsi le seul poème du recueil présenté dans la traduction de l'auteur. L'autotraduction semble se conformer à des critères de « fidélité », bien qu'une certaine liberté soit observable, notamment dans la versification : les vers français sont plus courts ; les fréquentes accumulations sont souvent distribuées sur plusieurs vers ; la ponctuation, plus abondante dans la version française, contribue à allonger les pauses et à accroître la discontinuité du rythme.

Dès sa première strophe, le poème illustre parfaitement des traits que l'auteur récusera énergiquement par la suite :

tongues : bilingual Russian writers of the "first" emigration, New York, Cornell University Press, 1989, p. 51 ; notre traduction.) Agota Kristof correspond parfaitement à ce cas de figure.

10. Communication à l'occasion de la rencontre « Le français, langue adoptée » organisée par la Maison des écrivains et de la littérature, Paris, 12 octobre 1993, <<http://www.m-e-l.fr/programmation-archives-sonores.php>>.

11. Entretien avec Dennis Pereira-Egan, 15 mars 2008, RFI/BFM, <<http://www.rfi.fr/culture/20091022-agota-kristof/>>.

12. Entretien avec Claire Devarrieux, *Libération*, 5 septembre 1991, cité dans Agota Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2011, p. 1026.

13. Entretien avec Catherine Fruchon-Toussaint, *Entre les lignes*, 2006, <<http://www.rfi.fr/europe/20110727-mort-ecrivaine-restee-hongroise-agota-kristof/>>.

Fais ton lit et couche-toi
 et regarde par la fenêtre
 comment grandissent au-dehors
 le printemps et la tristesse
 le ciel n'est qu'un immense
 chagrin bleu
 et les arbres éclatent de sanglots
 à chaque éclosion de fleurs¹⁴.

La voix s'adresse à un « tu », qu'elle exhorte à regarder dehors. Le motif de la fenêtre permet d'instaurer une division entre le sujet « tu » et l'extérieur – entre la chambre, où le sujet est protégé des rigueurs du monde, et la rue. La description de la nature est parsemée de métaphores et de personnifications mettant en lumière ce contraste entre diverses sensations : le réveil de la nature d'un côté, la tristesse du sujet de l'autre. Le caractère « sentimental » que l'auteur associe au poème tient sans doute à la présence de mots renvoyant directement aux sentiments (« tristesse », « chagrin »), à l'attribution d'une sensibilité à la nature et à l'abondance des figures de style (métaphores, personnifications). Telles sont les caractéristiques qui feront de cette écriture un modèle négatif, dont Kristof prendra soin de s'éloigner au moment de rédiger de son premier roman. Mais la frontière entre les deux « mondes », les deux langues, les deux œuvres, est loin d'être si nettement délimitée. Les autres formes d'autotraduction pratiquées par l'auteur en manifestent, bien au contraire, l'extrême porosité.

2 Autotraduction « masquée »

Plusieurs poèmes de la section hongroise de *Clous* s'avèrent être la source de textes francophones de Kristof. Le poème « *Nincs miért járdát cserélni / Aucune raison de changer de trottoir* », qui ouvre désormais le recueil *Clous*, est un cas unique, car son autotraduction en vers apparaît à deux endroits de l'œuvre francophone¹⁵. Ce poème fait partie, comme « *Altató / Berceuse* », du groupe des textes les plus anciens qui, composés avant 1956, ont été laissés en Hongrie puis reconstitués de mémoire pendant l'exil. On retrouve les cinq vers de la strophe centrale, traduits par Kristof, dans deux textes écrits dans les années 1990 : le chapitre « Poèmes » de son autobiographie *L'Analphabète*¹⁶, et le roman intitulé *Hier*¹⁷ :

Hier tout était plus beau
 la musique dans les arbres
 le vent dans mes cheveux

14. A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 15.

15. *Ibid.*, p. 7. « Dans le crépuscule perdant son équilibre / un oiseau libre s'envole de travers / sur la terre il n'y a que des semailles / silence indicible / et insupportable / attente. // Hier tout était plus beau / la musique dans les arbres / le vent dans mes cheveux / et dans tes mains tendues / le soleil. // Maintenant il neige sur mes paupières / mon corps / est lourd comme le rocher / mais aucune raison de changer de trottoir / et aucune raison de / s'en aller dans les montagnes. »

16. Agota Kristof, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2004, p. 16.

17. Agota Kristof, *Hier*, Paris, Seuil, 1995. Le premier mot de cette strophe donne son titre au roman.

et dans tes mains tendues
le soleil.

La strophe, décontextualisée, occupe dans les deux cas une position liminaire. Dans *L'Analphabète*, située en fin de chapitre, elle exemplifie le type d'écriture poétique que pratiquait Kristof, encore adolescente, durant ses années d'internat : il s'agit là encore d'une poésie sentimentale centrée sur le thème de la perte et de la nostalgie d'un passé idéalisé. Dans *Hier*, en revanche, la strophe apparaît en exergue, isolée ; la lecture du roman suggérera l'hypothèse selon laquelle il s'agit de l'un des poèmes composés par Sandor, le personnage principal, dans sa langue maternelle.

D'autres passages d'*Hier* sont le résultat d'un travail d'intégration de poèmes hongrois autotraduits¹⁸. Ces passages ont un statut particulier dans le roman, en ce qu'ils représentent, dans la fiction littéraire, des textes écrits par Sandor, cette fois dans la langue de son pays d'émigration. À la différence de l'exergue, ces textes ne sont pas immédiatement reconnaissables quand on les compare à leurs « originaux » hongrois : non seulement le vers est abandonné au profit de la prose, mais on observe un véritable travail de réécriture, avec des suppressions, des permutations, des ajouts (qui ont surtout une fonction de raccord ou de conclusion), le montage de plusieurs poèmes dans un seul texte nouveau, et en général une adaptation au contexte du roman¹⁹.

Dans un entretien accordé lors de la publication d'*Hier* (1995), on voit bien comment Kristof évite de mentionner tout recours au concept d'(auto)traduction : « Les courts textes un peu poétiques qu'écrit le narrateur, et qui s'intercalent dans le déroulé d'*Hier*, ont été rédigés il y a une trentaine d'années²⁰. » Pas un mot sur le fait que les textes écrits trente ans plus tôt étaient traduits du hongrois. On retrouve la même attitude à l'occasion de la publication de *C'est égal*, recueil de courts textes en prose présentés sous l'étiquette générique de « nouvelles », en 2005. Le péri-texte ne dit rien du rôle essentiel de l'autotraduction dans la genèse du recueil, contribuant à confiner l'œuvre d'Agota Kristof à un paradigme monolingue que celle-ci concourt pourtant à défaire²¹. L'autotraduction apparaît ainsi, dans une opération conjointe de l'éditeur et de l'écrivain, comme une opération, sinon « cachée²² », du moins dissimulée.

18. Dans son étude de 2009, Marie-Thérèse Lathion relève déjà la présence d'un certain nombre de poèmes hongrois dans l'avant-texte d'*Hier* : « *A halott madár* » (« L'Oiseau mort »), « *A hajó stasai* » (« Les Voyageurs du bateau »), « *A hazugság* » (« Le Mensonge »), « *Emigránsok* » (« Émigrants ») et « *Szökés* » (« Fuite »). « *A hazugság* » et « *Szökés* » ne figurent pas dans *Clous*. Marie-Thérèse Lathion, « Agota Kristof : les archives reconstruites d'un exil », *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 67.

19. « L'oiseau mort » constitue un exemple d'autotraduction d'un poème unique. Pour des exemples de montage de plusieurs poèmes, voir les chapitres « La Pluie » et « Le voyageur du bateau », dans lesquels on reconnaît une dizaine de poèmes de *Clous*, intégralement ou partiellement autotraduits.

20. Philippe Savary, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », *Le Matricule des anges*, n° 14, 1996, p. 22.

21. Yasemin Yildiz nomme « paradigme monolingue » l'idée, structurant le monde occidental moderne, selon laquelle tout individu ou formation sociale possède une seule « vraie » langue, la « langue maternelle ». Yasemin Yildiz, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 6.

22. Rainier Grutman, « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, p. 126, observe que l'étude des manuscrits permet parfois de découvrir des « autotraductions cachées », c'est-à-dire de « révéler l'existence de passages autotraduits dans ou derrière (ou encore sous, si l'on affectionne la métaphore du palimpseste) des œuvres réputées unilingues » : c'est le cas, par exemple, du *Précis de décomposition* de Cioran, dont l'étude génétique a révélé la présence de nombreux passages dérivant de textes déjà publiés en roumain.

Ce n'est que des années plus tard que Kristof admit que ses poèmes hongrois étaient à l'origine de ces textes :

Mes nouvelles, celle de *C'est égal*, par exemple, je ne sais pas du tout quand je les ai écrites. Je sais, en revanche, que c'était à partir des poèmes que j'avais composés auparavant en hongrois. J'ai essayé de les traduire en français. C'était pour moi plutôt une tentative de les traduire en français, mais en prose, avec beaucoup de changements. C'est tellement vieux... c'était mes premières choses écrites en français, ces petites nouvelles, mais je ne les ai pas prises au sérieux, c'était presque un jeu, pour voir comment ça ferait en français. Peut-être que je vais le refaire une fois, mais je n'aime jamais ce que j'ai écrit avant²³.

Ainsi apparaît l'ambiguïté d'un périphrase qui donne à lire l'œuvre comme parfaitement monolingue (en l'absence de tout « pacte autotraductif²⁴ ») ; d'un épitexte (les entretiens) qui mentionne parfois l'activité d'autotraduction et porte sur celle-ci des jugements très divers selon les cas ; et d'un avant-texte, désormais en partie publié, qui la rend visible²⁵.

Reste à se demander pourquoi l'auteur a permis, et même entretenu, cette ambiguïté. Notre hypothèse : affirmer et revendiquer une pratique hybride telle que l'autotraduction irait à l'encontre du discours de Kristof, qui affirme constamment, dans le texte comme dans l'épître, la primauté de la création littéraire sur la langue, comme le démontre de façon paradigmatique cette phrase de *L'Analphabète*, maintes fois répétée dans le discours public de l'auteur : « Ce dont je suis sûre, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue²⁶. » On sait que, dans l'ensemble de l'œuvre kristovienne (à l'exception justement de son récit autobiographique), aucune langue n'est jamais nommée ; or, toute opération de traduction prévoit deux langues distinctes et entraîne la nécessité de les nommer. Cela implique, en d'autres termes, de renoncer à subordonner la langue à l'écriture et d'accepter qu'elle puisse entretenir un lien étroit et non aléatoire avec celle-ci.

La réduction de l'importance (pourtant manifeste) de l'autotraduction dans son œuvre participe de la même stratégie discursive que la négation de tout lien affectif avec la langue d'écriture : si, d'une part, en déniait toute importance à la langue, Kristof sacralise l'écriture, d'autre part, en niant la présence de l'autotraduction, elle sacralise la *réécriture*, qu'elle érige en principe organisateur du travail littéraire. L'autotraduction est donc « masquée » et insérée dans le processus plus général de la réécriture,

23. Erica Durante, « Entretien : “Maintenant je n'écris plus” », *Viceversa*, n° 2, <<http://www.culturacitif.ch/viceversa/kristof.htm>>.

24. L'expression, calquée sur le « pacte autobiographique » conceptualisé par Philippe Lejeune, désigne un contrat de lecture établi entre l'auteur-autotraducteur et son public, en vertu duquel l'auteur atteste la paternité de l'acte traductif, en orientant par là même sa réception. Voir Alessandra Ferraro, « “Traduit par l'auteur” : Sur le pacte autotraductif », dans Rainier Grutman et Alessandra Ferraro (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 121-140.

25. Des cinquante-sept poèmes hongrois de *Clous*, sept sont à l'origine d'autant de proses dans *C'est égal* : « *Nem eszem többé* / Je ne mange plus », « *Mikor én iskolába jártam* / Quand j'allais à l'école » (« Les professeurs » dans *C'est égal*), « *Mindegy* / C'est égal », « *Egy városról* / D'une ville », « *Egy munkás halálára* / La mort d'un ouvrier », « *A betőrő* / Le cambrioleur », « *A túlélők* / Les survivants » (« La vengeance » dans *C'est égal*).

26. A. Kristof, *L'Analphabète*, op. cit., p. 40.

dont elle est une manifestation. On comprend, dès lors, le changement subi par « Berceuse » entre la publication en revue, où le poème était présenté comme une traduction de l'auteur²⁷, et la publication dans le recueil, où il est présenté au lecteur comme une « réécriture²⁸ ». Comme l'auteur, l'éditrice a choisi de masquer l'activité d'autotraduction, foncièrement plurilingue, et de valoriser la réécriture, qui renvoie à un imaginaire monolingue de la création.

3 « *Emigránsok* », texte migrant

L'analyse d'un dernier poème nous permettra de mettre au jour les mécanismes du processus autotraductif dans l'œuvre d'Agota Kristof. Initialement écrit en hongrois, ce texte a traversé, en s'y adaptant par de nombreuses réécritures, tous les genres littéraires investis par l'auteur au fil du temps, du poème au poème en prose, de la pièce de théâtre au roman, en passant – quoique provisoirement – par l'autobiographie.

« *Emigránsok* » (« Émigrants ») est un poème écrit en hongrois à la fin des années 1950²⁹. Il est publié pour la première fois en octobre 1960, à Londres, dans *Irodalmi Ujság*, revue littéraire bimensuelle des écrivains hongrois en exil³⁰. Il fera ensuite partie d'un choix de poèmes publiés en traduction allemande par la revue autrichienne *Manuskripte* en 1987³¹, avant de paraître dans le recueil *Clous* en 2016³². Les tapuscrits du chapitre « Le désert » de *L'Alphabète* contiennent un passage, supprimé par la suite, qui raconte la genèse de ce poème :

Ces quatre personnes de mes connaissances se sont donné la mort pendant les deux premières années de notre exil. Une par les barbituriques, une par le gaz, et deux autres par la corde. La plus jeune avait dix-huit ans. Elle s'appelait Gisel. C'est pour eux, à leur mémoire, que j'ai écrit à cette époque ce poème, intitulé « *Emigranten*³³ ».

Dans le projet initial, le poème devait suivre cette description dans la traduction allemande déjà parue dans *Manuskripte*³⁴. L'origine du texte est donc à rechercher dans un épisode autobiographique fondateur, le suicide de quatre de ses amis réfugiés, qui nourrit aussi la trame d'*Hier*³⁵. Voici la traduction qu'en propose Maria Maïlat :

27. *Quarto*, *op. cit.*, p. 78. Une fois encore, selon la note explicative, « ce poème inédit remonte aux poèmes hongrois de jeunesse. Agota Kristof l'avait appris par cœur, l'avait recopié de mémoire et en hongrois avant de le traduire plus tard en français ». Nous soulignons.

28. « Ce poème est le seul qui ait été réécrit en français par Agota Kristof. » A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 14. Nous soulignons.

29. Archives littéraires suisses (ALS), Berne, Fonds Agota Kristof, carton 12, A-4-24.

30. Ágota Kristóf, « Az asztal », « Emigránsok », « Menjetek hát naptalan nyarak », *Irodalmi Ujság*, vol. 11, n° 20, 1960, p. 9.

31. *Manuskripte : Zeitschrift für Literatur*, n° 98, Gratz, 1987, p. 34.

32. A. Kristof, *Clous*, *op. cit.*, p. 86.

33. ALS, carton 12, A-3-32/9. Dans la version définitive (*L'Alphabète*, *op. cit.*, p. 40), le texte s'arrête à « elle s'appelait Gisèle » (avec graphie normalisée).

34. Rappelons que les textes ressemblés plus tard dans *L'Alphabète* ont paru une fois par mois, directement en traduction allemande, dans la revue *Du*.

35. « Il y avait beaucoup de suicidés parmi les réfugiés, c'est vrai. C'est de là que mon roman [*Hier*] est parti. Quatre personnes que je connaissais personnellement, qui m'étaient très proches, se sont suicidées. La première était une jeune fille qui était restée seule pendant les vacances dans un village absolument vide. » (Aleksandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Harmattan, 2000, p. 40.) Le suicide est un thème central dans *Hier*. Le roman s'ouvre sur la tentative de suicide de Sandor, et le suicide de Véra

En apesanteur vous marchez sur des routes droites
 qui ne mènent nulle part
 nous nous sourions comme les amoureux à leurs débuts
 pensifs vous me regardez les maisons et les jardins
 ne laissent aucune trace sur vous semblables aux nuages
 vous filez par-dessus les clochers et les montagnes
 vos pieds sans racine ne se blessent pas
 de très loin vous regardez vos douleurs
 sans âme arrachées de vous
 demain est déjà derrière vous nos mille espoirs
 en larmes nous font signe embrassons-nous vite
 de vos lèvres immobiles quelle triste
 fumée monte de ces chansons mortes
 au bord de la route les arbres blancs bruissent et
 vous nous disiez au revoir de vos mains ternes
 pendant que vous disparaissiez dans la course d'un train matinal
 étourdis par le claquement des roues³⁶

Comme dans les textes précédents, on remarque l'usage de vers libres, irréguliers et sans rimes. La structure est plus complexe ; la syntaxe floue et le manque de ponctuation encouragent plusieurs lectures possibles d'un même vers. Le contenu du poème n'évoque pas directement le suicide³⁷, mais la séparation entre un « vous » qui part pour toujours et un « nous » qui reste. La force du texte réside dans l'enchevêtrement de deux « exils » : l'émigration évoquée dans le titre et la mort constamment suggérée. Malgré la nostalgie, la tristesse et l'errance insensée qui caractérisent ce poème, le lyrisme reste contenu et maîtrisé.

On trouve une nouvelle version de ce texte à l'intérieur d'une pièce inédite, datée de 1977 et intitulée *La Pluie*, qui présente de multiples résonances (onomastiques, entre autres) avec *Hier*. Le lien avec le thème du suicide se fait plus explicite : le protagoniste de la pièce, désigné comme « Le condamné », est en effet coupable d'avoir tenté de se suicider. Lorsqu'il tient un discours pour sa défense, il est constamment interrompu par d'autres personnages – les « témoins » – qui le contredisent.

Je suis allé voir les arbres blancs au bord de la route. Ces arbres chantaient dans le vent des chants lents et vieux. Je marchais, je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Leurs pas étaient légers,

constitue l'un de ses épisodes centraux. Voir *Hier*, dans A. Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, op. cit., p. 466-469. « Notre première morte. D'autres ont suivi peu de temps après. Robert s'est ouvert les veines dans sa baignoire. Albert s'est pendu en laissant sur sa table un mot rédigé dans notre langue : "Je vous conchie." Magda a épluché les pommes de terre et les carottes puis elle s'est assise sur le sol, elle a ouvert le gaz et elle a mis sa tête dans le four. » (*Ibid.*, p. 468.)

36. A. Kristof, « *Emigránsok* » / Émigrants », *Clous*, op. cit., p. 87.

37. Un autre poème du recueil, « *És szép a kötél* / La corde est belle », évoque plus directement le suicide des amis : « Et j'aime les amis morts qui / n'ont pas pu supporter / l'éloignement et la corde est belle / si elle berce des corps froids / et c'est beau le poison le gaz le poignard. » (A. Kristof, *Clous*, op. cit., p. 55, v. 12-16.)

on aurait dit qu'ils n'avaient pas de poids, leurs pieds sans racines ne se blessaient jamais. C'était la route de ceux qui ont quitté leur pays. Et cette route ne menait nulle part. Elle était droite et large et elle n'avait pas de fin. Elle traversait les montagnes et les villes, les jardins et les tours, sans laisser de trace derrière elle. C'était une route à sens unique, quand on se retournait, il n'y avait plus de route, elle fondait, disparaissait, il n'y avait de route que devant. Tout autour s'étendaient d'immenses champs boueux³⁸.

Bien des années plus tard, ce fragment de *La Pluie* sera transposé, sans grand changement, dans un chapitre d'*Hier* portant le même titre. Il s'agit de l'un des chapitres constitués par des poèmes en prose, qui représentent, dans la fiction, les écrits de Sandor³⁹. Dans l'avant-texte d'*Hier* on trouve d'ailleurs le poème dans sa seule version hongroise⁴⁰. Le chapitre comporte six paragraphes séparés par des espaces blancs. Le premier annonce qu'il s'agit d'un récit de rêve, mais les six fragments peuvent être considérés à la fois comme des parties de ce récit et comme des récits autonomes, avec une forte uniformité stylistique. Le texte qui nous intéresse constitue le troisième fragment. En confrontant la traduction du poème avec la version en prose intégrée dans le roman, on relève quelques différences importantes. Nous reportons ici le passage en soulignant les passages traduits littéralement du poème « *Emigránsok* » :

Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Ils étaient légers, on les aurait crus *sans poids*. *Leurs pieds sans racine ne se blessaient jamais*. C'était la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. *Cette route ne menait nulle part*. C'était une route droite et large qui n'avait pas de fin. Elle traversait *les montagnes* et les villes, *les jardins* et *les tours*, *sans laisser de trace derrière elle*. Quand on se retournait, elle avait disparu. Il n'y avait de route que droit devant. De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux⁴¹.

La différence principale entre ce texte (ainsi que le fragment de la pièce de théâtre, presque identique) et le poème qui en constitue la source consiste en une notable réduction : seuls sont traduits les sept premiers vers du poème, qui en comporte dix-sept ; le reste est supprimé. L'ordre des vers traduits est modifié. Un vers et demi dans le passage traduit est supprimé, peut-être en raison d'un pathétisme jugé excessif (il y est question d'un échange de sourires et de regards entre le « je » et les émigrants). Le texte traduit se réduit donc à cinq vers et demi. Le changement du sujet de l'énonciation représente une autre différence importante. Dans « *Emigránsok* », le sujet de la plupart des vers est un « vous » renvoyant au titre ; dans le passage de « *La Pluie* », le sujet est initialement le « je » lyrique-onirique renvoyant à Sandor, puis « ils », qui se réfère aux piétons que croise celui-ci, enfin « la route » sur laquelle ils marchent. Le titre « *Les émigrants* » disparaît, remplacé par cette phrase d'explication : « C'était

38. ALS, carton 9, A-2-17.

39. « *La Pluie* », *Hier*, *op. cit.*, p. 500-501.

40. ALS, carton 6, A-1-4/3/7.

41. A. Kristof, *Hier*, *op. cit.*, p. 500-501.

la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. » Le début du texte français, « Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons », et sa fin, « De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux », sont absents du poème ; ils apparaissent pour la première fois dans la pièce « La Pluie ». Dans le chapitre de roman, ils contribuent à un effet de répétition du paragraphe précédent, qui commence aussi par « Je marchais », et dans lequel la boue constitue un élément central⁴².

Nous pouvons en conclure que les deux textes, très distants du point de vue macrostructurel, sont néanmoins très proches dans leur microstructure : les phrases des sept premiers vers d'« *Emigránsok* » sont pratiquement toutes présentes – dans un ordre différent mais dans une traduction littérale – dans le poème en prose. Le passage du roman, dérivé à son tour du monologue d'un personnage dans une pièce de théâtre, peut donc se définir comme « une adaptation en prose et en français », vraisemblablement fondée sur une traduction littérale en vers réalisée précédemment, que l'auteur n'a pas conservée⁴³.

Nous avons vu que l'insertion de textes hongrois autotraduits, pratique fréquente dans l'œuvre francophone d'Agota Kristof, présentait plusieurs configurations. Si la traduction de « *Altató* / Berceuse » vise encore à restituer *le même texte* dans l'autre langue, dans « *Nincs miért járdát cserélni* / Aucune raison de changer de trottoir » un fragment du poème est extrapolé à partir de son contexte original et inséré dans de nouveaux contextes, tout en gardant sa forme en vers. Avec « *Emigránsok* / Émigrants » on observe un processus plus complexe : l'auteur procède à une transposition en prose du texte poétique, dans laquelle le contenu original est lui aussi profondément modifié. Le texte rejoint plusieurs nouveaux contextes – théâtral, romanesque – et ses confins ne sont plus reconnaissables.

Alors que l'autotraduction littérale, typique des années d'apprentissage du français, est assez vite abandonnée, et tandis que l'insertion d'un texte en vers dans un contexte en prose reste un cas unique, la transposition créatrice en prose, dont « *Emigránsok* / Émigrants » constitue un cas extrême, est certainement la forme d'autotraduction la plus utilisée dans l'œuvre kristovienne⁴⁴. Les nombreux exemples présents dans *Hier* et dans *C'est égal* méritent une analyse étendue. La poésie d'Agota Kristof n'est ni l'anti-modèle de sa prose, ni le « noyau » dont serait « issue » l'œuvre francophone. Ces deux lectures, encouragées par l'auteur à différents moments de sa trajectoire littéraire (et dans différents lieux), nous semblent réductrices : la première considère la création dans la seule dimension monolingue, tandis que la seconde aboutit à la réaffirmation du mythe de la langue maternelle. L'analyse de la place et des formes de l'autotraduction dans l'œuvre kristovienne montre au contraire que le hongrois et le français, loin de s'exclure mutuellement, coexistent dans une grande partie de l'œuvre kristovienne : le contact entre les langues est un moteur de la création.

42. L'image de la route est par ailleurs poussée à la limite dans la pièce qui porte le même titre, dans laquelle « la terre est entièrement couverte de béton. Il n'y a plus que des routes. Les gens, nés sur la route, vivent sur la route. À pied, ils marchent sur ces routes construites pour la circulation en voiture ». *La Route*, dans A. Kristof, *Romans, nouvelles, théâtre complet, op. cit.*, p. 833 (didascalie initiale).

43. Telle est la conclusion de Lathion à propos des chapitres d'*Hier* dérivés de poèmes hongrois. Voir M.-T. Lathion, « Agota Kristof », art. cité, p. 67.

44. Michaël Oustinoff parle d'« autotraduction (re)créatrice » pour désigner les autotraductions qui aboutissent à une nouvelle création et engendrent donc deux versions autonomes du texte. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Paris, Harmattan, 2001, p. 33-34.

Bibliographie

- BEAUJOUR, Elizabeth, *Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration*, New York, Cornell University Press, 1989.
- DURANTE, Erica, « Entretien : "Maintenant je n'écris plus" », *Viceversa*, n° 2, 2008, <www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>.
- FRUCHON-TOUSSAINT, Catherine, entretien avec Agota Kristof, *Entre les lignes*, 2006, <www.rfi.fr/europe/20110727-mort-ecrivaine-restee-hongroise-agota-kristof/>.
- GRUTMAN, Rainier, et FERRARO, Alessandra (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- GRUTMAN, Rainier, « Manuscrits, traduction et autotraduction », dans Chiara Montini, *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives Contemporaines, 2016, p. 115-128.
- GRUTMAN, Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n° 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015.
- GRUTMAN, Rainier, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.
- KRISTOF, Agota, *Clous : poèmes hongrois et français*, trad. (des poèmes hongrois) Maria Maïlat, Genève, Zoé, 2016.
- KRISTOF, Agota, *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2011.
- KRISTOF, Agota, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2004.
- KRISTOF, Agota, « Gedichte – Prosa », *Manuskripte : Zeitschrift für Literatur*, n° 98, Graz, Manuskripte, 1987, p. 33-39.
- KROH, Alexandra, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Harmattan, 2000.
- KOVACSAZY, Cécile, « La duplicité de la trilogie d'Agota Kristof », dans Thomas Szende et Gyorgyi Máté (dir.), *Frontières et passages. Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 129-140.
- LATHION, Marie-Thérèse, « Agota Kristof : les archives reconstruites d'un exil », *Quarto, Revue des Archives littéraires suisses*, n° 27, 2009, p. 65-68.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001.
- PEREIRA-EGAN, Dennis, entretien avec Agota Kristof, RFI/BFM, 2008, <www.rfi.fr/culture/20091022-agota-kristof/>.
- PETŐCZ, András, « Agota Kristof, écrivain suisse francophone d'origine hongroise », trad. Rózsa Tatár, *Hauteurs, Revue littéraire du Nord et d'ailleurs*, n° 19, « La Francophonie », 2006, p. 94-102.
- SAVARY, Philippe, « Écrire, c'est presque suicidaire. Entretien avec Agota Kristof », *Le Matricule des Anges*, n° 14, 1996, p. 22.
- YILDIZ, Yasemin, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

Au-delà du voile de Slimane Benaïssa : une autotraduction oubliée ?

Chiara Lusetti

Université de Milan

Cet article se propose de comparer deux pièces du dramaturge algérien Slimane Benaïssa, *Rāk khūya w ānā škūn*¹, montée en Algérie (en arabe algérien) à la fin des années 1980, et *Au-delà du voile*², montée en France et publiée aux éditions Lansman en 1991. Ces deux ouvrages ont fonctionné de manière autonome dans leurs contextes de réception respectifs et, à première vue, ils ne sont unis par aucun rapport particulier. La littérature critique consacrée à Benaïssa fait référence soit à la pièce arabe, soit à la pièce française³. Or, une lecture croisée nous a permis de mettre en évidence une identité thématique entre les deux textes, et d'avancer l'hypothèse qu'ils sont liés par une forme d'autotraduction.

Écrite et mise en scène à l'époque de la proclamation d'une nouvelle constitution (permettant aux partis d'opposition de se présenter aux élections), la pièce intitulée *Rāk khūya w ānā škūn* est intrinsèquement liée au contexte politique algérien de la

1. Slimane Benaïssa, *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit, n. d.

2. Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, Manage, Lansman, 1991.

3. Hadj Dahmane, « L'expression politique dans le théâtre algérien : le cas de Slimane Benaïssa », dans Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 137-148, révèle le lien qu'*Au-delà du voile* entretient avec le contexte politique algérien, mais il ne cite que la version française. Le titre arabe est mentionné en note, dans le cadre d'une bio-bibliographie de l'auteur, mais les deux versions sont présentées comme s'il s'agissait de deux pièces différentes. On constate la même approche dans Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/Action*, n° 33-34, 1999, p. 109-120 : au moment de présenter son entretien avec l'auteur, Chaulet-Achour cite les deux titres sans les mettre en relation. À l'inverse, dans Dalila Morsly, « Le théâtre algérien. Subversion sociale et linguistique », *Impressions du Sud*, n° 27-28, 1991, p. 58-61, l'entretien porte exclusivement sur la version arabe. Seule Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo, dalla Nahda ad oggi*, Rome, Carocci, 2010, p. 213, consacre au dramaturge algérien une page où elle fait brièvement référence à une autotraduction, sans toutefois préciser le titre de la version arabe. À notre connaissance, Benaïssa n'a jamais déclaré avoir pratiqué l'autotraduction avant son dernier article en date, « Traduire la réalité d'une langue à l'autre », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire, genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 39-47, où il mentionne son autotraduction vers l'arabe des *Fils de l'amertume*, en la présentant implicitement comme étant un cas unique.

fin des années 1980⁴. L'ouverture démocratique a fortement influencé les écrivains et les artistes qui ont pu profiter, fût-ce brièvement, d'une liberté d'expression inédite dans le pays. Dans ce contexte favorable, Benaïssa choisit de représenter le conflit social qui entoure le rôle de la femme dans la société. La pièce consiste en un dialogue entre deux sœurs : l'une est le porte-voix de la société traditionnelle, l'autre est une intellectuelle moderniste. Le frère des deux protagonistes veut imposer le port du voile à la sœur cadette – d'où le titre de la version française –, et cette imposition sert de prétexte à l'évocation des contradictions qui sous-tendent la société algérienne, encore très machiste⁵. Au niveau stylistique, Benaïssa construit un dialogue fondé sur le manque de communication à travers un usage savant de la répétition et de l'interrogation : d'une part, chaque femme répète les mots de l'autre en en déformant le sens, de sorte qu'aucune communication réelle ne peut jamais s'établir ; d'autre part, l'emploi obsessionnel des questions vise à éviter toute confrontation. L'auteur met ainsi le conflit en scène sans pour autant le résoudre.

Loin d'ouvrir le pays à la démocratie, les élections algériennes de 1990 marquent le début d'une guerre civile qui verra les intellectuels devenir la cible de nombreux attentats terroristes. Benaïssa lui-même reçoit de nombreuses menaces de mort. C'est pourquoi il multiplie ses voyages en France et prend définitivement le chemin de l'exil, en 1993, donnant naissance à une nouvelle phase de sa carrière artistique. Publiée et montée deux ans avant son exil, *Au-delà du voile* constitue la première tentative d'écriture en français à l'intention d'un public qui, après l'émigration, deviendra son public habituel.

À la lecture des études publiées sur les deux pièces, une analyse comparative nous semble s'imposer. On balisera dans un premier temps les thématiques abordées, avant de mettre au jour la structure du texte, puis d'identifier les différences significatives. Ces dernières seront rapportées aux divers degrés de « transdoxalité » décrits par Michaël Oustinoff, qui établit une distinction entre « autotraductions naturalisantes », « autotraductions décentrées » et « autotraductions (re)créatrices⁶ ». Nos conclusions après l'étude de ces textes ont été confirmées par un entretien que nous avons eu avec l'auteur en mars 2016, à Paris.

4. La pièce est inédite et la date exacte de sa mise en scène reste introuvable. Nous remercions Mohamed Jilani Zouaghi qui nous a aimablement donné accès à son exemplaire du scénario.

5. Benaïssa a déclaré à ce propos que « le personnage oublié dans ce processus démocratique, c'est la femme ». Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016. Voir Chiara Lusetti, *Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain. Le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa*, thèse, université de Milan/université de la Manouba, 2017, p. 608-619.

6. Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001. Oustinoff distingue trois catégories d'autotraduction qui diffèrent par leur degré de « transdoxalité » : l'autotraduction naturalisante, l'autotraduction décentrée et l'autotraduction (re)créatrice. L'autotraduction naturalisante « se conforme à une visée traductive extrêmement répandue » (p. 12), et traduit par conséquent selon les normes de la langue cible, afin de se rendre acceptable par la culture d'arrivée. « Est [au contraire] décentrée toute (auto-)traduction qui s'écarte des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur » (p. 32). C'est le cas, par exemple, des autotraductions laissant pénétrer des mots ou des structures syntaxiques de la langue source dans la langue cible, ou ayant le courage de forcer la langue cible pour produire un effet d'extranéité. Enfin, un autotraducteur a la liberté de produire une autotraduction (re)créatrice, qui diffère beaucoup de la première version et qui ressemble plutôt à une nouvelle création (p. 33-34).

1 Deux pièces ou deux versions ?

Au-delà du voile paraît sans aucune référence explicite à l'existence d'un texte arabe. En exergue, l'éditeur se contente de noter : « À la création, la pièce était interprétée par Fatouma Ousliha et Dalila Halilou dans une mise en scène de l'auteur. Elle a été recréée à plusieurs reprises⁷. » Le lecteur est ainsi informé de la nature dynamique du texte théâtral, recréé à chaque représentation. Cette précision suggère l'existence possible d'autres versions, jamais éditées, dont la distance par rapport à la version publiée est inconnue. Aucun indice ne suggère un changement de langue, et donc une autotraduction. Cependant, une simple juxtaposition des deux textes montre qu'il s'agit de la même pièce. Le texte arabe étant un scénario inédit, qui n'a pas été retravaillé en vue d'une publication, il n'est pas clairement ni explicitement divisé en séquences, mais présenté comme un seul bloc. La version française est divisée en treize scènes, mais les actions qui se déroulent sur le plateau sont bien les mêmes et sont présentées dans le même ordre⁸.

Interrogé à ce propos, Benaïssa confirme le lien autotraductif qui unit ces deux textes, non sans préciser que l'autotraduction a constitué un moment charnière dans sa vie d'écrivain. « La traduction d'*Au-delà du voile* vient effectivement de ma rupture avec le pays, avec l'intégrisme islamique », affirme-t-il⁹. C'est le terrorisme intérieur algérien qui le pousse à se rendre de plus en plus souvent en France pour mettre en scène sa dernière pièce, qu'on lui a demandé de traduire en français. L'autotraduction est donc motivée chez Slimane Benaïssa par des raisons extrinsèques, qui procèdent du contexte politique et artistique ; elle est liée au désir d'un commanditaire qui lui réclame une traduction.

En utilisant les catégories proposées par Rainier Grutman, on peut voir dans ce geste une « autotraduction verticale », ou plus exactement une « supra-autotraduction¹⁰ », qui désigne le passage d'une langue très périphérique dans la « galaxie des langues¹¹ », l'arabe algérien, à une langue centrale, le français. Benaïssa peut aussi être considéré comme « un autotraducteur migrateur », bien que l'autotraduction précède chez lui la migration, puisque la publication d'*Au-delà du voile* constitue une première étape vers un déplacement définitif dans l'espace et un changement de langue d'écriture¹².

7. S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 4.

8. La seule variation significative se produit dans une scène où les deux sœurs jouent au jeu traditionnel de la *bouqqala*, en devinant l'avenir des partis se présentant aux élections (S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 26-29, et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 25-28). Benaïssa change ici l'ordre des partis politiques évoqués. Ce changement n'a pas de réelles conséquences sur la cohérence de la pièce, mais témoigne de l'autorité de l'auteur dans les deux textes.

9. Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016.

10. Dans la définition de Grutman, peut être définie comme « verticale » toute autotraduction ayant lieu entre deux langues qui n'ont pas la même valeur symbolique et le même prestige dans le contexte mondial, ce qui empêche une concurrence réelle entre elles et les place dans une relation asymétrique. Les autotraductions verticales constituent la majorité des autotraductions alors qu'elles sont les moins étudiées. En outre, Grutman fait la distinction entre « infra-autotraductions », qui ont lieu lorsqu'un auteur choisit d'écrire premièrement dans une langue centrale et s'autotraduit en deuxième lieu dans une langue périphérique, et « supra-autotraductions » qui ont lieu lorsque l'écrivain parcourt le chemin inverse. Voir Rainier Grutman, « L'autotraduzione "verticale" ieri e oggi », dans Marcial Rubio Árquez et Nicola D'Antuono Nicola (dir.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milan, LED, 2008, p. 33-48, ici p. 42.

11. Louis-Jean Calvet, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999, p. 75-99.

12. Des écrivains qui ont autotraduit un texte après une migration ont ainsi dû accomplir un effort d'adaptation au contexte d'arrivée, du point de vue linguistique et culturel. Rainier Grutman, « Fran-

Le parcours éditorial et scénique des deux versions de cette pièce confirme cette interprétation : d'après l'auteur, la version arabe n'a plus été jouée après son exil et continue d'être injouable dans le contexte politique et culturel de l'Algérie d'aujourd'hui, en raison des thématiques traitées ; en revanche, la version française n'a jamais cessé d'être mise en scène¹³.

L'autotraduction d'*Au-delà du voile* a longtemps été la seule expérience d'autotraduction de l'auteur¹⁴. Quand il se remémore cette expérience, il exprime une insatisfaction qui explique sans doute qu'il l'ait si rarement évoquée :

J'ai dû traduire la pièce, la faire jouer aux actrices, en trois mois. On faisait la représentation en arabe et la représentation en français. Et donc, ce travail, je l'ai fait à mon sens un peu trop rapidement. Je ne voulais pas trop me détacher du texte arabe. J'ai maintenu des références qui n'existent pas dans la tête d'un Français. C'est très compliqué, le théâtre¹⁵.

Plus généralement, l'auteur a longtemps envisagé la traduction en termes d'impossibilité, au point de déclarer : « Pour moi chaque situation théâtrale était intraduisible d'une langue à l'autre et si je devais traduire, il n'y aurait qu'une seule issue : ré-écrire¹⁶. » La nature autotraductive d'*Au-delà du voile* ne faisant aucun doute, il importe à présent d'étudier dans le détail les stratégies que l'auteur a suivies en transposant sa pièce d'une langue à l'autre.

2 *Au-delà du voile*, une autotraduction (re)créatrice

L'analyse des textes révèle de nombreuses variantes, qu'il s'agisse du contenu ou du style. Les changements relatifs au contenu font apparaître une tendance de l'auteur à aller à l'encontre de son public français. Tout d'abord, en ce qui concerne les références liées au contexte politique algérien, Benaïssa ajoute à plusieurs reprises dans la version française des allusions aux manifestations qui secouent Alger en 1988-1990. C'est le cas de cet extrait :

(1)

فطومة: اسمعي! هنا ما كاين لا marche arrière لا marche avant! اسمعت؟
روحي بدلي حوايجك ولو العشبة ما زالت طويلة باش تقصروا روحي وما زال ما
كملت شي هنرتي معك ياي نوضي!

cophonie et autotraduction », *Inter-francophonies*, n° 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 1-17.

13. La dernière mise en scène à ce jour remonte à 2011, au Théâtre du Lucernaire, à Paris.

14. S. Benaïssa, dans « Traduire la réalité », art. cité, p. 45-46, déclare avoir enfin traduit en arabe sa pièce *Les Fils de l'amertume*, qu'il avait longtemps jugée intraduisible. Cette pièce demeure inédite.

15. Entretien avec Slimane Benaïssa, Paris, 23 mars 2016.

16. S. Benaïssa, « Traduire la réalité », art. cité, p. 45.

L'ainée : en attendant, nous piétons... *avec ces manifestations dehors*, il n'est pas question de sortir. Pose tes affaires et va te changer, la journée sera encore longue¹⁷...

Ces ajouts répondent à une exigence de « clarification », car il est probable qu'une partie du public français ignore la violence du contexte politique algérien de l'époque¹⁸. Dans l'exemple suivant, l'auteur insère quelques références au lexique politique de l'Hexagone :

(2)

دليلة: انا الحجاب الي نلبسه في الضرب والقفل والسيطرة ما هو حجاب ! هذه
ما شي سترة هذه كشفة هذه!

La cadette : Le hidjab, imposé par la force et la violence, est une humiliation. *Et « enfermement » a toujours été le contraire de « liberté » dans mon dictionnaire*¹⁹.

L'auteur développe en français une réflexion à peine esquissée en arabe. La sœur cadette réfléchit aux problèmes liés à l'imposition du voile, qui devrait selon elle procéder d'un choix conscient. Benaïssa ajoute ici une opposition entre l'enfermement et la liberté, l'un des trois termes sur lesquels se fonde la République française, en adressant un clin d'œil implicite à la tradition politique du public français.

Bien que la pièce soit dominée par des sujets philosophiques et abstraits, l'Algérie est souvent présentée au moyen de détails concrets qui renvoient à ses habitants, à ses traditions et à ses parfums. C'est justement grâce aux souvenirs d'enfance que les deux protagonistes trouvent un point de contact et parviennent, à la fin de la pièce, à se réconcilier. La traduction de ces détails mérite d'être citée, car ils ont été totalement réécrits en français. C'est le cas de ce passage :

17. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 12 (traduction littérale : « Fatouma : écoute, ici il n'y a ni marche arrière ni marche avant, tu as entendu ? Va, change-toi et reviens. L'après-midi est encore long pour bavarder. Va, je n'ai pas encore fini mon discours avec toi. Viens, lève-toi. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 15.

18. La clarification est l'une des « tendances déformantes » répertoriées par Berman. Dans sa définition, la clarification se rapporte à deux opérations traductives : « La manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé dans l'original » ou bien une « explication qui vise à rendre clair ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original ». (Antoine Berman, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 15.)

19. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 20 (traduction littérale : « Dalila : Pour moi, le hidjab que je porte après les coupes, après avoir été enfermée et dominée, ce n'est pas un hidjab. Ce n'est pas une protection, c'est une exposition, ça. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile op. cit.*, p. 12.

(3)

دليلة: تشفي ككنا نخرجوا في الربيع الكسرة تفور والحناء في يد العمريات
والملايات كحلاء توت جايات من كل جهة في الزايرات والزغاريت ترعد الدنيا
والربيع فايث علينا بخيراته

La cadette : J'aimais ces après-midi où, tous *les voiles étalés sur l'herbe*, nous campions pour accueillir le printemps. Nous croquions des *artichauts crus*... Et les *herbes* de toutes sortes, *beurre tendre et petit lait doux, galettes aux herbes et œufs au cumin*. Sous *l'immense figuier, au milieu des blés, même les chevaux étaient fous de liberté*²⁰.

Ici la sœur cadette évoque ses souvenirs d'enfance liés au printemps, en convoquant de nombreux détails appartenant à la culture traditionnelle algérienne. Elle emploie beaucoup de *realia* comme « *الكسرة* – *al-kisra* », un pain traditionnel, les « *الملايات* – *al-mlāyāt* », les voiles noirs traditionnels portés par les femmes, les « *الزغاريت* – *azzaghārīt* », le son typique que les femmes produisent pour fêter un mariage. Ces éléments disparaissent dans la version française, où l'auteur, tout en s'arrêtant aussi sur des détails concrets, change complètement ses références. La situation décrite est tout à fait différente : en arabe, Dalila se souvient d'une fête où de nombreuses personnes bougent et se rencontrent près des mausolées, en s'arrêtant notamment sur la description des femmes – le henné, les voiles, les cris des femmes ; en français, à l'inverse, la scène évoquée est plutôt bucolique, avec une attention particulière portée aux éléments naturels – l'herbe, le figuier, les blés, les chevaux. De plus, les *realia* utilisés en français appartiennent uniquement au champ sémantique de la nourriture, ce qui évoque chez le spectateur français l'image familière d'un pique-nique. Les plats évoqués – « les œufs au cumin », les « galettes aux herbes », les « artichauts crus », le « petit lait doux », tout en étant effectivement des plats algériens, sont plus connus d'un public étranger que ceux qui sont cités en arabe. C'est une sorte d'adaptation au nouveau public et à son contexte, que la dernière référence à la liberté semble confirmer. Ces constats viennent contredire certaines déclarations de l'auteur, citées plus en haut, où il déplore son incapacité à se détacher des références algériennes du texte. Il pensait probablement à la traduction du jeu de la *bouqqala* où, effectivement, il traduit assez littéralement en conservant des références aux partis politiques de l'époque, assez compliquées à comprendre pour un Français. Voici un court extrait où la *bouqqala*, une sorte d'oracle qui prédit l'avenir sous forme de poème, parle d'*El Islah*, un parti musulman centriste :

20. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 21 (traduction littérale : « Dalila : Tu te rappelles quand on sortait au printemps et l'odeur du *kisra* [pain traditionnel] parfumé et le henné sur les mains des filles, et les *mlāyāt* [voile traditionnel noir] comme l'écorce qui arrivaient de tous les côtés dans les mausolées, et les *zaghārīt* qui tonnaient. Et le printemps passe avec tous ses biens. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 21.

(4)

دليلة: عيبت من الوقفة و عيبت من نشوف عيبت من الجامع واقفة عند بابه
 اذا انت قريت انا هجيت والحرف الي نسيته نعطيك وجيه
 و راني نترجي في القلوب القاسحة وقتا يרטابوا
 يا ذرى اشكون هذا!
 فطومة: ياو الارشاد والإصلاح اه!

La cadette : Je suis lasse de l'attendre
 Je suis lasse de percevoir
 Je suis lasse de la mosquée
 Toujours debout à son entrée.
 Si tu as lu,
 Moi j'ai épelé.
 La lettre que j'ai oubliée,
 Je t'en donne la signification.
 Je passe mon temps à espérer
 Que les cœurs durs s'attendrissent.
 L'aînée : El Islah Wal Irschad ! À moi ²¹ !

L'analyse stylistique de la pièce révèle également des décalages importants entre les deux versions. Le souci d'adaptation à l'horizon d'attente du public français, en effet, est encore plus notable au regard du style. La pièce ayant pour principal sujet l'impossibilité de toute communication entre les deux sœurs, la version arabe se caractérise par une expressivité très importante, qui se traduit par un usage massif des points d'exclamation et des interjections :

21. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 27 (traduction littérale : « Dalila : Je suis lasse de m'arrêter, je suis lasse de regarder, je suis lasse de la mosquée, debout devant sa porte / Si tu as lu, moi j'ai eu du mal à lire en épelant et de la lettre que j'ai oubliée, je te donne la réponse / Et j'espère encore que les cœurs durs s'attendrissent / Qui sait de quoi il s'agit ? / Fatouma : Yaw, El Islah Wal Irschad. ») ; et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 26.

(5)

فتومة: اه اسمعي اه! احنا يتامى ما عندنا غير خونا اه!

دليلة: هو؟ هو الي يتيم وما عنده غير خواتاته!

فتومة: ايواه!

دليلة: اه

L'aînée : Écoute, nous sommes orphelines et nous n'avons que notre frère !

La cadette : C'est lui l'orphelin qui n'a plus que nous, ses deux sœurs ²².

Le mot-phrase « اه – āh » est utilisé quatre fois dans ces répliques et trois cent sept fois au total dans la pièce. Exprimant tout à la fois l'étonnement et la plainte, il témoigne, plus généralement, de l'implication profonde des personnages dans le dialogue. Sa variante plus longue « ايواه – āyūh » n'apparaît que deux fois dans la pièce. Or ces interjections sont toutes omises, sans exception, dans la traduction française. C'est le premier indice d'une tendance à privilégier la transposition du sens, au détriment des choix expressifs. Dans cet exemple, les cinq points d'exclamation en arabe se réduisent à un seul en français. Cette tendance est confirmée par la non-traduction des répétitions ayant exclusivement une fonction expressive, comme dans l'extrait suivant :

(6)

دليلة: حنونة! قللي لي انت انت علاه ما عندك شي الذراع علاه؟

La cadette : Alors pourquoi, toi, tu n'as pas eu d'enfant ²³ ?

La cadette répète deux fois le pronom personnel sujet de la deuxième personne du singulier « انت – inti » et l'adverbe interrogatif « علاه – 'aleh ? [pourquoi ?] ». Les mots répétés sont des mots grammaticaux qui ne sont pas porteurs du sens de la phrase. Notons que l'emploi du pronom personnel sujet n'est pas obligatoire en arabe, et que son emploi est emphatique. De plus, la répétition pressante de ces deux éléments, à une distance si brève, contribue à donner spontanéité, rapidité et nervosité au discours. Ce genre de répétition est aussi omis dans la traduction. Au niveau du style, une tendance à la « rationalisation » semble ainsi se manifester ²⁴. Enfin, la version

22. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 5 (traduction littérale : « Fatouma : āh! Écoute āh! Nous sommes des orphelines et nous n'avons que notre frère! āh! / Dalila : Lui? C'est lui qui est orphelin et n'a que ses sœurs! / Fatouma : āyūh! / Dalila : āh! »); et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 9.

23. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 24 (traduction littérale : « Dalila : Hanouna! Dis-moi toi, toi, pourquoi tu n'as pas d'enfants, pourquoi? »); et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 24.

24. « La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. » (A. Berman, *La Traduction*, *op. cit.*, p. 53-54; c'est Berman qui souligne.)

française est caractérisée par des changements qui ne peuvent s'expliquer que par un désir de modification de l'œuvre par son auteur. Si cette volonté apparaît déjà dans les exemples cités, en voici un dernier extrait très parlant :

(7)

دليلة: c'est qu' انا ما نشوف شي التلفزيون معه!
هو الي يشوفها وحده وكيشبع منها يجيب له ربي كالي انا خرجت من صندوق
العجب في عوض يحوس سحجيني يحوس يغلق علي قاع

La cadette : C'est qu'il ne me laisse pas voir la télé; il s'enferme pour la voir et quand il a sa dose... il m'accuse d'être sortie dans une boîte à scandale. Il ne cherche pas seulement à me voiler, il veut me camisolier²⁵.

L'analyse contrastive des deux versions montre que très peu de répliques relèvent de la traduction allographe. Benaïssa ne traduit pas comme l'aurait fait un traducteur allographe, en procédant syntagme par syntagme; il reformule les phrases et recrée le discours, même lorsqu'il véhicule le même sens. Il réaffirme ainsi son pouvoir absolu sur le texte, dont il dispose à son gré, en donnant libre cours à son désir de se redire.

Tel est bien le résultat le plus important de notre analyse textuelle : *Au-delà du voile* est une autotraduction de *Rāk khūya w ānā škūn*. Le lien entre ces deux pièces n'a pourtant rien d'explicite. Bien que le péritexte de l'édition Lansman ne signale pas l'existence d'une première version arabe, une lecture attentive de l'épitéxte – des articles et des ouvrages critiques sur Benaïssa – permet de mettre les deux textes en relation. L'analyse textuelle des variantes vient confirmer cette hypothèse. Par ailleurs, l'analyse des variantes révèle une tendance naturalisante au niveau du contenu et au niveau du style. La clarification (nos trois premiers exemples) et la rationalisation du texte (nos exemples 5 et 6) vont au-devant des attentes supposées du public français. *Au-delà du voile* étant le premier essai d'écriture à l'intention de ce nouveau public, il est probable que Benaïssa a voulu adapter son texte à ses attentes.

Si le processus de naturalisation est indéniable, réécriture et recréation constituent ici la tendance dominante. L'analyse contrastive des deux versions montre que peu de répliques pourraient passer pour une traduction allographe. L'autotraducteur fournit souvent la même information qu'en arabe, mais il l'exprime tout autrement – c'est-à-dire qu'il la réécrit avec d'autres mots. S'il respecte la structure de sa pièce, l'équilibre entre les répliques et, en général, le sens véhiculé, Benaïssa la traduit en se créant un nouveau style français, en ajoutant des répliques, en éliminant des passages quand cela lui chante : le processus à l'œuvre relève ainsi de l'autotraduction créatrice.

25. S. Benaïssa, *Rāk khūya*, *op. cit.*, p. 31-32 (traduction littérale : « Dalila : Et c'est que moi, je ne regarde pas la télévision avec lui! C'est lui qui la regarde tout seul et, quand il est saturé, il lui semble que je sors de l'écran, et au lieu d'essayer de me faire porter le voile il essaye même de m'enfermer. »); et S. Benaïssa, *Au-delà du voile*, *op. cit.*, p. 21.

Bibliographie

- BENAÏSSA, Slimane, *Rāk khūya w ānā škūn*, manuscrit inédit, n. d.
- BENAÏSSA, Slimane, *Au-delà du voile*, Manage, Lansman, 1991.
- BENAÏSSA, Slimane, « Traduire la réalité d'une langue à l'autre », dans Chiara Montini (dir.), *Traduire, genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines, 2016, p. 39-47.
- BERMAN, Antoine, *La Traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- CALVET, Louis-Jean, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/Action*, n° 33-34, 1999, p. 109-120.
- DAHMANE, Hadj, « L'expression politique dans le théâtre algérien : le cas de Slimane Benaïssa », dans Ioana Galleron (dir.), *Théâtre et politique. Les alternatives de l'engagement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 137-148.
- GRUTMAN, Rainier, « L'autotraduzione "verticale" ieri e oggi », dans Marcial Rubio Árquez et Nicola D'Antuono Nicola (dir.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milan, LED, 2008, p. 33-48.
- GRUTMAN, Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Inter-francophonies*, n° 6, dir. Paola Puccini, « Regards croisés autour de l'autotraduction », 2015, p. 1-17.
- LUSETTI, Chiara, *Hétérolinguisme et autotraduction dans le Maghreb contemporain. Le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa*, thèse de doctorat, Université de Milan/Université de la Manouba, 2017.
- MORSLY, Dalila, « Le théâtre algérien. Subversion sociale et linguistique », *Impressions du Sud*, n° 27-28, 1991, p. 58-61.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, 2001.
- RUOCCO, Monica, *Storia del teatro arabo, dalla Nahda ad oggi*, Rome, Carocci, 2010.

Raymond Federman : écrivain bilingue, auto-traducteur, traductologue ?

Amanda Murphy

Université Sorbonne Nouvelle

La critique génétique, en analysant le processus de création des œuvres littéraires, permet d'interroger la clôture du texte qu'induit la publication¹. Si cette approche peut parfois se limiter à une tentative de mieux lire la version finale – l'étude des brouillons et manuscrits servant à éclairer cette dernière –, elle contribue souvent à bouleverser la hiérarchie, implicitement imposée par la chronologie, selon laquelle les versions antérieures et ultérieures de l'œuvre publiée (surtout les traductions) lui seraient subordonnées. Le matériel génétique nous incite ainsi à remettre en cause non seulement l'autorité de la version publiée (fortement associée à l'auctorialité, c'est-à-dire au devenir-auteur que constitue la publication), mais aussi dans bien des cas, sa propre capacité à éclairer ou à mieux contextualiser cette version publiée.

C'est le cas de l'œuvre de l'écrivain franco-américain Raymond Federman (1928-2009) qui nous fournit, en s'autotraduisant, deux versions de ses textes. Or, comme nous le verrons, l'écriture « première » se dévoilera comme l'une des nombreuses réécritures, dont Federman a tenu à garder les traces² et dont la présence se fait sentir au sein des versions publiées, à travers une poétique de la digression et du perpétuel recommencement. La métaphore de la traduction comme *passage* d'une langue à l'autre se trouve ainsi remise en question³.

1. Voir par exemple Olga Anokhina, « L'autotraduction, ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.

2. Federman s'est lui-même chargé de la description de ses archives en étiquetant les dossiers conservés à l'université Washington, à Saint-Louis.

3. Si le cas d'un écrivain bilingue comme Federman soulève des questions spécifiques quant à la notion d'original, il semble que, ces dernières années, la pensée de la traduction en général ait entrepris une remise en question de cette notion, ou, du moins, une analyse des effets produits par le brouillage entre les diverses versions d'un texte. Voir notamment Susan Bassnett et Harish Trivedi, *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1999 ; et Emily Apter, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015, chap. 14.

Que la traduction s'appréhende différemment chez un écrivain bilingue⁴ ou autotraducteur⁵ n'a rien de nouveau ; de nombreuses études montrent en effet qu'il s'avère pertinent, en pareil cas, d'évoquer la *réécriture*, et non la *traduction*, idée que l'on retrouve souvent dans le discours des écrivains mêmes. Ainsi, bien que presque toutes ses œuvres existent en au moins deux versions de la main de l'auteur – la version française venant la plupart du temps après la version anglaise –, Federman parle très peu de « traduction ». Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il ne *traduit* pas ses propres textes, mais « réécrit, adapte, transforme, transacte, transcrite⁶ ». Néanmoins, la traduction est là : à la fois lien, ou tout du moins point d'appui entre les versions textuelles, et motrice de la poésie bilingue.

Sans doute serait-il intéressant de chercher dans les entretiens et dans les écrits critiques de Federman ce que pourrait signifier le détournement du verbe « traduire », mais il semble plus pertinent de se tourner vers les œuvres littéraires (œuvres publiées et archives) : vers ce qu'elles disent, notamment dans leurs éventuelles références à la traduction, mais surtout vers ce qu'elles font et démontrent par leur fonctionnement. C'est à travers ces réécritures, y compris *traductives*, qui se développent d'un état textuel à l'autre, mais aussi au sein du texte achevé⁷, que se dévoile la conception de la traduction chez Federman. Celle-ci s'avère inséparable de la vision de l'écriture et, plus généralement, du langage, qui se dégage des œuvres de Federman et qui semble attester une impossible arrivée dans l'autre langue, mais aussi une origine scripturale toujours fuyante, dominée par une impérieuse nécessité de *redire*, de *réécrire*.

Si la plupart des œuvres de Federman illustrent bien cette pratique du traduire-écrire, on se concentrera ici sur *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras*⁸ et sur les différentes versions consultées dans les archives de l'université Washington de Saint-Louis, où elle se manifeste le plus explicitement. *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* est une œuvre véritablement bilingue : si elle trace les contours d'une *poétique bilingue*, même lorsqu'une langue dominante est privilégiée, elle se présente aussi, dès la version de 1979 publiée aux éditions Coda Press, *en bilingue*, proposant simultanément deux versions, anglaise et française⁹, mises en regard. *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras* est aussi, à

4. Dans le cadre de cet article, la notion de « bilingue », qui renvoie à une multitude de situations linguistiques, sera entendue au sens le plus large : « qui est en deux langues » ou « qui use de deux langues ».

5. Pour des études du phénomène de l'autotraduction, voir par exemple Michaël Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Paris, Harmattan, 2001 ; et Rainier Grutman et Alessandra Ferraro (dir.), *L'autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

6. Raymond Federman, « A Voice within a Voice », *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 76-84, ici p. 79. Nous traduisons.

7. Dans un souci de clarté, nous employons ici ce terme pourtant problématique – puisque, comme le souligne Antoine Berman, toute œuvre, et certaines œuvres plus que d'autres, se réactualisent à travers les lectures et les traductions à venir.

8. Raymond Federman, *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras*, Madison, Coda Press, 1979. [2^e éd., Great Barrington, Station Hill Press, 1985 ; 3^e éd., Buffalo, Starchrone Books, 2001 ; 4^e éd., Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2001 ; 5^e éd., 2008.]

9. Nous faisons ici une distinction importante entre les *livres bilingues*, présentés *en bilingue* (deux textes en deux langues sont mises en regard), généralement conçus pour l'apprentissage des langues ou pour permettre au lecteur peu familier de la langue de l'auteur de percevoir la différence graphique ou sonore du texte d'origine, et *l'écriture bilingue* que produit un auteur capable de lire et d'écrire dans plus d'une langue. Un tel auteur produira aussi, dans bien des cas, une *réécriture traductive*, donnant naissance à différentes versions d'un même texte en plusieurs langues.

nos yeux, l'œuvre qui nous mène au plus près de l'entreprise d'écriture consistant à tenter de dire l'expérience vécue par l'auteur le 16 juillet 1942, lorsque la mère du jeune Federman le pousse dans un placard, le protégeant ainsi du sort qui attendait les quatre membres de sa famille enlevés, déportés et exterminés à Auschwitz¹⁰.

1 « Ceci n'est pas le début¹¹ »

The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras paraît, en version anglaise, en 1978, dans *The Paris Review*¹². Cependant, avant que ce texte d'une vingtaine de pages n'atteigne une forme relativement stable, Federman a déjà consacré plusieurs années à la création de différentes versions sous forme de fragments, de recommencements et de réécritures¹³. Par ailleurs, le texte n'a pas été publié d'emblée, mais a paru dans divers endroits sous diverses formes¹⁴. Dans la postface de *The Voice / La Voix*, l'auteur explique que sa première tentative d'écriture, en octobre 1975, a produit un manuscrit de deux cents pages, « un total chaos » qu'il a ensuite « taillé » en blocs carrés, ce qui rendait bien « le côté claustrophobe du texte¹⁵ ». Une version précoce du texte est également incluse dans le manuscrit de *The Twofold Vibration*, roman finalement publié (après avoir été refusé par une quinzaine d'éditeurs selon Federman), par University of Indiana Press, à condition que soient supprimées les vingt pages jugées « illisibles », qui contenaient l'ébauche de *The Voice / La Voix*¹⁶. Quant à la réécriture en français de *The Voice*, le premier texte est rédigé entre septembre et décembre 1977 ; les archives révèlent un processus scriptural tout aussi laborieux que pour le texte anglais¹⁷.

Cette série de recommencements – « ah combien de faux départs pour que je puisse me déplacer¹⁸ » – qui concerne à la fois les brouillons et les textes soumis pour publication, montre les tâtonnements de l'écriture en devenir. Si tout écrivain doit s'interroger sur la langue qui convient le mieux pour dire l'expérience vécue, Federman semble se préoccuper particulièrement de la forme que prend cette langue (ou que

10. Chez Federman, les noms de ses père, mère et deux sœurs (Simon, Marguerite, Sarah, Jacqueline) sont remplacés par la graphie « X*X*X*X », ou « x-x-x-x », chargée de marquer une absence non-représentable, mais présente au centre de son œuvre.

11. Expression tirée de la page de garde du premier roman de Raymond Federman, *Quitte ou double*, trad. Eric Giraud, Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2004 [1971 pour la version anglaise].

12. Raymond Federman, « Voice in the Closet », *Paris Review*, n° 74, 1978, p. 122-142, avec une introduction intitulée « Perhaps the Beginning » (p. 120-121). Le texte a également paru sous le même titre dans *The Avant-Garde Today : An International Anthology*, éd. Charles Russell, Urbana, University of Illinois Press, 1981, p. 78-97.

13. L'étiquetage des dossiers d'archive des manuscrits de *The Voice* par Federman fait référence, en plusieurs occasions, aux « manuscrits originaux ». On peut lire sur la couverture de plus d'un dossier la mention « original typewritten manuscript ».

14. Les pages 1 à 11 ont paru sous le titre « The Voice in the Closet » dans *TriQuarterly*, n° 38, hiver 1977, p. 168-173, et dans *Statements 2, New Fiction*, éd. Jonathan Baumbach et Peter Spielberg, New York, The Fiction Collective, 1977, p. 95-105. Les mêmes pages présentées comme un « extrait » de « The Voice in the Closet » feront partie d'un texte intitulé « Federman : Voices within Voices ». Les pages 15-20 ont paru sous le titre « Voicelessness » dans la *Chicago Review*, vol. 28, n° 4, 1977, p. 109-114.

15. Raymond Federman, « Genèse de La Voix dans le débarras » [postface], dans R. Federman, *The Voice / La Voix*, 5^e éd., op. cit., p. 81-82.

16. Le texte occupait les pages 112 à 132 du manuscrit du roman.

17. La réécriture en français n'a pas servi à mettre de l'ordre dans l'original (l'écrivain bilingue jouissant d'une sorte de deuxième chance pour corriger ou améliorer son texte premier) mais à prolonger le « chaos » de l'original.

18. *The Voice / La Voix*, 5^e éd., p. 36.

prennent ces langues), en donnant une importance capitale, non au choix de la langue (anglais ou français), mais à la matérialité du langage, c'est à dire à son apparence graphique et à ses sonorités. On ne saurait toutefois parler, à propos de Federman, de « formalisme pur », car les contraintes formelles auto-imposées parviennent à rejoindre le fond, la question de la langue étant perçue ici comme une question de forme¹⁹.

Ces premiers textes ayant paru en anglais, on aurait tendance à présenter Federman, devenu écrivain aux États-Unis où il s'installe en 1947, comme un écrivain *translingue*²⁰ ; on ne saurait pourtant affirmer que cet auteur adopte pleinement l'anglais ou qu'il abandonne entièrement sa langue maternelle. Si la poétique bilingue se déploie en deux temps, privilégiant d'abord l'anglais avant de se reconfigurer et de modifier le rapport des langues entre elles lors de la réécriture traductive vers le français, les deux langues d'écriture sont appréhendées simultanément par l'auteur :

Je n'ai pas l'impression de sentir, comme certains des écrivains bilingues dont vous parlez (Nabokov et Elsa Triolet en particulier), qu'il y a un espace, entre les deux langues en moi, qui les sépare. Au contraire, pour moi, le français et l'anglais semblent toujours se chevaucher, semblent vouloir fusionner, vouloir se rassembler, vouloir s'embrasser, s'entendre. Ou, si vous préférez, elles veulent se gâcher [*spoil*] et se corrompre l'une l'autre²¹.

En plus de l'existence de multiples versions dans les deux langues, l'examen d'un seul texte, avec ses néologismes, mots valises et étrangetés, laisse entrevoir un contact entre les langues en amont de l'écriture, et montre à quel point le bilinguisme constitue un élément essentiel de la poétique federmanienne. Citons par exemple le néologisme bilingue « *laugtherature* » et son explication :

C'est pas mal comme trouvaille hein, *laugtherature*, impossible à traduire, *laugtherature*, littéraire, ça marche pas, parce que tu perds le double sens bilingue de rire et de rature²²...

Il ne s'agit pas là d'un *bilinguisme d'écriture* qui agirait par l'intervention ou par l'ajout *a posteriori* d'une deuxième langue, simple « effet de style » s'intégrant à une première strate textuelle écrite en une langue première. De fait, la genèse bilingue de

19. Le texte anglais est composé de blocs carrés de 68 caractères par ligne (espaces comprises) et de 18 lignes par page ; le texte français, de blocs rectangulaires de 95 caractères par ligne et de 14 lignes par page. L'édition publiée de 1979 sera illustrée de dessins de Wendy Ebenfield figurant des carrés concentriques qui servent à numéroter les pages et à donner un sentiment de profondeur, d'enfoncement dans le cabinet de débarras d'où émane la voix qui nous parvient, ainsi que d'un texte de Maurice Roche intitulé « ÉCHOS » dans lequel le texte d'une page sur deux est écrit à l'envers.

20. Terme généralement employé pour décrire les écrivains « chez qui s'est opéré un véritable transfert linguistique. Ils ont laissé derrière eux un pays, une culture et une langue et ont dû s'adapter (linguistiquement et culturellement) à la société d'accueil » (Rainier Grutman, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 39). Voir aussi Steven Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

21. R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité. Nous traduisons.

22. Raymond Federman, *La Fouvrière de ma tante Rachel*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2009 [2003], p. 38.

Federman s'incarne dans une perpétuelle quête d'une forme-sens textuelle au sein du procédé scriptural. Ainsi l'œuvre, une fois née, apparaît-elle toujours « déjà traduite ». Dans un premier temps, elle ne cesse de faire appel aux mots de l'autre langue, comme dans le passage suivant :

*here now again selectricstud makes me speak with its balls all balls foutaise
sam says in his closet upstairs*²³

petit chut ma mère dans ses larmes chuchotant ça fait mal de perdre tout
le temps les soldats déjà dans la cour *yardbird* se faisant sauter la cervelle
sur alto bande boyaux²⁴

Mais la présence d'une langue dans une autre ne se limite pas à l'intégration d'un lexique étranger ou à un processus de *code-switching* ; elle se manifeste aussi dans les idées, les images et les sons des deux langues et cultures. Cette « fécondation interlinguistique et interculturelle » apparaît dans les deux textes (anglais et français) : le texte français contient par exemple des traductions littérales d'expressions anglaises, comme « langue mère » (*mother tongue*) au lieu de « langue maternelle²⁵ » et des traductions de la forme des mots, comme « nouilles²⁶ » (*noodles*) pour évoquer l'idée de « *doodle* » (gribouiller). L'auteur joue également sur le sens, les sons et les potentielles prononciations de son nom de famille : ainsi, traduit de l'allemand à l'anglais, « *Federman*[n] » (homme à plumes) se transforme parfois en « *featherman* » ou en « *feather boy* » dans le texte anglais, tandis qu'il devient « féderman » (avec accent aigu) ou encore « fédér man » au sein du texte français. Ces jeux et modifications que l'on pourrait lire comme des marques d'étrangeté imposées au patronyme et à la langue maternelle, libèrent en quelque sorte l'auteur de son passé et brouillent les pistes quant à la vérité de ses origines, tout en affirmant son identité d'auteur, puisque les expressions « *Feder* » / « *feather* » (plume) évoquent aussi la plume de l'écrivain et, par métonymie, l'écriture littéraire.

Si, dans sa tentative de dire l'indicible, Federman recourt à la déstabilisation des langues par contact de l'une avec l'autre, cette transgression des normes linguistiques et littéraires, qui génère tout le contraire d'une « langue apaisée », marque également un refus d'« écrire des livres ordinaires dans un mode linéaire, avec un commencement, un milieu, et une fin clairs²⁷ ». Sans doute l'auteur évoque-t-il ici la linéarité qu'impose l'écriture, et à laquelle il tente d'échapper. Mais on peut aussi voir dans cette récusation des concepts de « commencement », de « milieu » et de « fin » un deuil de la langue maternelle, ou plus exactement « de la croyance qu'il y a de la langue maternelle²⁸ », et ainsi de toute origine linguistique. Federman rêve d'ailleurs d'employer les deux langues simultanément et de produire un texte « traduit par l'auteur », sans préciser la langue de départ ni la langue d'arrivée :

23. *The Voice / La Voix*, 5^e éd., p. 23.

24. *Ibid.*, p. 24.

25. *Ibid.*, p. 74.

26. *Ibid.*, p. 38.

27. Entretien avec Federman, « Lisibilité ou illisibilité selon Raymond Federman », <<https://www.pa.perblog.fr/1043893/lisibilite-ou-illisibilite-selon-raymond-federman/>>.

28. Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 13.

Peut-être que mon français et mon anglais me manipulent [*play me*] afin d'abolir mon origine. Dans le livre totalement bilingue que j'aimerais écrire, il n'y aurait aucune langue originale [...] seulement deux langues qui existeraient [...] en l'espace de leur propre allégresse [*playfulness*²⁹].

Sans majuscules, sans ponctuation, et donc sans véritable début ni véritable fin, la forme textuelle federmanienne fait écho au « commencement » difficilement repérable de l'histoire de son écriture et de sa publication. Plutôt que d'être le fruit d'un passage progressif d'une version à l'autre ou d'une langue à l'autre, *The Voice / La Voix*, qui ne trouve sa stabilisation que dans une publication bilingue et *en bilingue* (avec les deux versions en regard), constitue une sorte de renaissance sans naissance première que l'œuvre met en scène :

pendant qu'il continue à *multiplier ses voix dans les voix pour me rendre autre que moi* [...] de travers du haut en bas de ses pages d'insolence construit deux cagibis répliques au troisième *correspondance naissance éloignée dans le temps coïncidence double vibration* cherchant le rapport juste sens de tous les sens mais de cet angle membron *jamais un phénomène primordial* pour finir encore réductible pour ainsi dire au non-sens excrément d'un *début* dans le noir³⁰

*as he continues to scream multiplying voices within voices to silence me [...] doodles me up and down his pages of insolence two closets on the third floor separate correspondence of birth in time seeking the right connection meaning of all meanings but from this angle never a primary phenomenon to end again reducible to nonsense excrement of a beginning in the dark*³¹

Selon Federman, écrire signifie « tromper », « tricher avec » (*cheat*) l'expérience originale, idée qui représente toute entreprise scripturale, puisque toute tentative de raconter une expérience est déjà une forme de réécriture, mais aussi une forme de trahison, de tromperie, de tricherie, de réécriture. Cependant, cette réécriture peut également être appréhendée en considérant la voix bilingue, toujours déjà dédoublée, puisque, chez Federman, l'écriture se fait en (ou du moins toujours « avec ») deux langues :

croyant que la mémoire est toujours innocente *redit toujours* la vérité tout en *trichant à rebours l'expérience première / thinking memory is innocent always tells the truth while cheating the original experience*³²

Ce dédoublement se manifeste aussi à l'intérieur du récit : le petit garçon renaît sans cesse à travers la voix du vieil écrivain qui raconte, forme de distanciation – « ce corps désarticulé phantasmes d'autres versions / *body splintered into other versions*³³ » – qui permet à Federman de dépasser en partie la douleur de devoir dire l'indicible :

29. R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité. Nous traduisons et soulignons.

30. *The Voice / La Voix*, 5^e éd., *op. cit.*, p. 38. Nous soulignons.

31. *Ibid.*, p. 39. Nous soulignons.

32. *Ibid.*, p. 43-44. Nous soulignons.

33. *Ibid.*, p. 70-71.

inexprimable entre deux refuges désyntaxé en vie effrayé gamin plume
jaune séquestré *homme-enfant* indice rarement mortel pression contrôlée
produit esquives typographiques machines envoûtement moi placé à nu
expose *federman* métaphoriquement dehors maintenant face au soleil où
suit les ombres à temps pour autre livre de fuites *vieux copain* déculotté
récrit détours pièges chie évasions symboliques *régénération* cette fois sans
se branler dans cabinet³⁴

*unspeakable future between two refuges alive yet afraid yellow feather boy
confined manchild symptom rarely fatal controlled pressure producing ty-
pographical hijinx voodoo machines I located nakedness metaphorically ex-
posed federman out then facing the sun following shadows time again for
another book of flights old friend ass in gear detours speak traps crap it all
symbolic evasions rebirth this time masturbating no more false closet*³⁵

La récurrence du préfixe « re » à travers l'œuvre – « *reconstruit* décors passé des conditionnels possibles du si / re-constructs *past staging of possible conditionals of ifs*³⁶ » – souligne une fois de plus les multiples régénérescences du texte en devenir, perceptibles au niveau intratextuel au sein d'un même passage aussi bien qu'au niveau intertextuel, d'un état textuel à l'autre, pouvant inclure une activité de réécriture traductive³⁷.

Chez Federman, toute recherche d'un original ou d'une langue d'origine s'avère finalement inadaptée : d'abord parce que la « version première » se trouve déjà dispersée entre différentes formes et divers fragments, puisqu'écriture et réécriture surgissent d'un même espace de conception³⁸ ; ensuite, parce que la lecture des textes, même isolés, révèle une dépendance à l'autre langue (anglais ou français) ainsi qu'à d'autres langues (*tongues / voices*), formant un réseau relationnel³⁹ qui, par la *variance* qu'il met en marche, annule toute possibilité de « vérité » originelle ou historique.

2 La traduction : « sauter par-dessus le précipice⁴⁰ »

Dans ce paradigme selon lequel ni les langues ni les textes ne sont des entités nettement repérables et ne peuvent fonctionner de manière autonome, que devient la traduction ? Si les mots « traduction » et « *translation* » sont absents de *The Voice / La Voix*, on retrouve en revanche un lexique qui évoque le geste toujours recommencé d'une

34. *Ibid.*, p. 62. Nous soulignons.

35. *Ibid.*, p. 63. Nous soulignons.

36. *Ibid.*, p. 68-69. Nous soulignons.

37. À notre sens, la traduction fait naître un rapport intertextuel, car elle ne peut pas ne pas créer un nouveau texte ; elle est, par nature, productrice d'une altérité qui, si elle ne rend pas tout à fait autonome le texte écrit, « perturbe » pour le moins, « le décompte des textes » (Lily Robert-Foley, *Politique et poétique du tiers texte : Une expérience de lecture de L'Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett*, thèse de doctorat, université Paris 8, 2014).

38. Les archives, du reste, ne contiennent pas de dossier premier : elles s'ouvrent sur le dossier II. Nous avons tenté d'enquêter sur cette première version absente ; les archivistes n'ayant pas pu nous renseigner, il faut sans doute estimer qu'il s'agit là d'un geste volontaire, voire d'une manipulation de l'auteur.

39. À l'instar de la *poétique de la relation* d'Édouard Glissant, ce réseau relationnel fait que la langue d'écriture ne peut exister qu'avec d'autres langues dont les traces rappellent l'altérité implicite dans toute écriture. Voir Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

40. *The Voice / La Voix*, 5^e éd. *op. cit.*, p. 36.

écriture en devenir, et témoigne d'une instabilité, au cœur du processus scriptural, qui invite toujours à « refaire », à « redoubler », à « rectifier », à « retracer » :

pour *refaire moi* enfermé dans non-moi présent *encore non-fait* inconcevable écho vol plane de l'avenir décide découvre survie au hasard *revers d'existence non-dite partagée saute par-dessus précipice trou traverse* séléctrifié yeux dissous vers sortie au-delà mort *redouble* porte ouverte déchirant voile de vieille prêtresse prépare le dernier parchemin *version déjouée* prêt à s'échapper derrière murs chut énergie pulvérisée ici à nouveau pages désastres mots menaces babillage non qualifié *triche expérience originale* ferme moi frénétique lui astucieusement futile les éléments primordiaux de fuit activités *rectifiant angles différents* inutile divergence fausse desine linéarité de vie sape circularité verbale des voix qui hurlent réductible machine système discours de récupération ⁴¹

fledgling birth in retrospect for remade self caught in unself present as yet unmade unimagined lost in soaring echoes of voices floating from future to decide discover survival toward shared unwritten life coasting above abyss crossing selectrified eye dissolved issues beyond death duplicating open door tearing the veil of high priestess prepare last scroll played out ready to escape now behind walls sssh necessary energy repulverized pages disaster words threaten unqualifiable babble cheating original experience locked I frantic he cunningly futile primordial elements of flight activities rectifying themselves from different angles useless divergence draws linearity of life undermines word circularity to voices which scream reducible again machine discourse system of recuperation ⁴²

En plus de ces références explicites à la réécriture et à la variation, la traduction apparaît comme un mouvement de va-et-vient entre les langues, qui ne cesse de se mettre en scène. La mobilité qu'implique la notion même de traduction semble être le mode opératoire de la poétique federmanienne ⁴³. Néanmoins, cette mobilité incarne aussi la fuite en avant, la digression motivée par un non-dit, une absence, un espace vide comblé par le verbe.

Alors comment *partir* d'une « langue de départ » pour *arriver* à une « langue d'arrivée », lorsque celles-ci se croisent, s'imbriquent, et s'affichent comme toujours déjà étrangères, mouvantes, inadéquates ? Comment assurer « l'arrivée à l'autre » lorsque le point de départ, ou l'origine, se localise déjà difficilement ? L'œuvre de Federman semble en effet questionner la possibilité d'un véritable passage. Si on ne peut nier l'importance du déplacement de Federman vers la langue anglaise, il ne s'agit pourtant pas d'un mouvement définitif ; au contraire, le texte (ou les textes), certes écrit(s)

41. *Ibid.*, p. 64 et 66.

42. *Ibid.*, p. 65 et 67.

43. L'idée que la littérature *entre les langues* et la traduction possèdent « une affinité intrinsèque », et que l'écriture « première » pourrait ressembler à de la traduction, est avancée par des chercheurs tels qu'Alfons Knauth et Madeleine Stratford. Cependant, l'étude historique des écrivains bilingues canoniques (Beckett, Nabokov, Green) s'attache le plus souvent à montrer l'autre versant de cette idée : toute production d'un écrivain bilingue est une sorte d'original.

d'abord en anglais, se voi(en)t condamné(s) à un retour vers la langue française, tout aussi difficile que le départ⁴⁴. De même, si le personnage du « vieil écrivain » de *The Voice / La Voix* affiche parfois une volonté de rupture avec la langue maternelle, celle-ci ne s'effectue jamais pleinement. Autant d'aller-retour, de réécritures, souvent traductives, pour tenter d'arriver à une langue satisfaisante, à une langue qui puisse dire la vérité d'une expérience, mais que l'auteur, au fond, sait inatteignable. Ce n'est pas pour autant qu'il arrête d'écrire ; au contraire, l'œuvre de Federman met en évidence l'impossibilité comme condition de la nécessité⁴⁵. Il en va de même pour la traduction : c'est précisément parce qu'elle est impossible – ou, si l'on veut se montrer plus optimiste, difficile – qu'elle est nécessaire⁴⁶.

Par la juxtaposition des blocs de texte (carrés en anglais, rectangulaires en français), l'œuvre semble dessiner son propre décentrement implicite, l'alignement parfait étant impossible. De plus, l'absence de ponctuation fait errer la syntaxe (et donc la langue) et sape toute possibilité de coupure, indispensable pour traduire le *signifié*⁴⁷. Nous voici contraints, ou du moins fortement encouragés, à lire « entre deux refuges désyntaxé [*sic*⁴⁸] », à lire les deux textes ensemble et « en miroir », car un texte ne saurait remplacer l'autre⁴⁹. Cette lecture bilingue fait parfois ressortir ce qui manque, le silence de la non-arrivée⁵⁰ qui se manifeste certes lors de toute tentative de traduction ; mais on peut également y voir un gain, un surplus d'expression qui permet à Federman de se rapprocher de son expérience, même si l'auteur est constamment renvoyé à l'impossibilité de la dire réellement.

La traduction selon *The Voice / La Voix* n'est pas affaire de passage, d'équivalence ou de choix entre deux solutions insatisfaisantes, comme on a tendance à le penser, mais un « saut par-dessus le précipice », un dire et re-dire qui ne garantit pas l'arrivée, mais rend *possible* une écoute de l'*étrang(er)eté*⁵¹ que l'œuvre assume pleinement, comme l'affirme l'auteur :

44. Voir Raymond Federman, « Le traître à la cause », 2005, <<http://www.montbougue.info/spip.php?article412>>, texte dans lequel Federman s'exprime sur la trahison de sa famille par la France, et sur celle que lui-même souhaite infliger en retour à la langue française (il le fait tout de même en français).

45. Voir Raymond Federman, « The Impossibility and Necessity of Being a Jewish Writer », <<http://www.federman.com/rfsr5.htm>>.

46. Topos beckettien bien connu (Federman a été le premier à rédiger une thèse étudiant l'œuvre bilingue de Samuel Beckett).

47. Le procédé à l'œuvre est similaire à la manière dont Henri Meschonnic traduit la Bible en restituant « le souffle » de l'original hébraïque en faisant usage de l'espacement entre les mots plutôt que de la ponctuation pour marquer le rythme de l'original. Nous songeons évidemment aux origines juives de Federman.

48. *The Voice / La Voix*, 5^e éd. *op. cit.*, p. 62.

49. On songe ici au propos de Jacques Roubaud, cité par Régine Robin, évoquant l'écriture en palindrome où, de fait, « aucune ligne n'est le vrai miroir d'une autre ; les lettres dans le miroir sont des signes qui n'existent pas en dehors » (R. Robin, *Le Deuil de l'origine*, *op. cit.*, p. 9).

50. Steven Kellman souligne la façon dont les écrivains qui manient plus d'une langue « flirtent avec le silence », avec cet espace entre deux rives, ce *précipice*.

51. Daniel Delas a créé ce concept en rappelant le lien virtuel (au sens saussurien) entre « étrangeté » et « étrangèreté » (Daniel Delas, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La Force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000).

L'autotraduction n'est plus une approximation de l'original, ni une duplication, ni un substitut, mais vraiment une continuation de l'œuvre/du travail [*of the work*] – du travail d'un texte [*of the working of a text*]⁵².

La traduction ne sert plus à passer d'une langue à l'autre, mais à produire un excès de sens qui augmente le potentiel de l'œuvre. De même, la conception de la traduction qui se dégage de l'œuvre de Federman récuse l'idée selon laquelle lire une traduction serait une façon d'élucider l'œuvre originale⁵³ ; sa (nécessaire) prise en compte ne garantit en rien la « compréhension » de l'œuvre, mais la rend au contraire encore plus complexe.

3 En guise de conclusion : « la mer la mer toujours recommencée⁵⁴ »

Chez Federman, la traduction, comme produit et comme processus, ne constituerait alors que la continuation d'une errance grammaticale et linguistique déjà présente dans un original qui n'en est pas un. Une errance – « l'indice d'une non-clôture, d'un infini qui ne peut pas s'atteindre, d'un message qui ne peut pas totalement parvenir⁵⁵ » – rappelant sur le plan symbolique la condition de « *the Jew, the wanderer, the writer*⁵⁶ », figures-clés de l'œuvre et de la vie de Federman. Ainsi la forme – la multiplicité, l'instabilité, la digression et le perpétuel recommencement qui empêchent d'arriver dans une langue ou une culture quelconques – rejoint le fond : la perte de quatre âmes et de tant d'autres, et l'impossible nécessité de raconter et de re-raconter leur histoire.

Le discours federmanien se voit en effet condamné à vagabonder (*wander*) – « *the actual me wandering voiceless in temporary landscapes* / l'actuel moi errant sans voix dans un paysage provisoire à deux langues⁵⁷ » –, mais c'est cette mouvance entre formes, langues et textes (traductions comprises) qui permet à l'œuvre de se déplacer, elle aussi, à travers les frontières, et finalement peut-être de se partager.

Si toute réécriture porte la mémoire de l'original, chez Raymond Federman l'original – déchu de son statut par le passage entre différentes langues et différentes versions – semble porter également le présage d'une réécriture à venir. Et si l'œuvre de Federman n'a pu s'écrire que dans l'ouverture, dans l'attente de ses réécritures à venir, c'est

52. Nous traduisons et signalons la polysémie du mot *work* en anglais qui permet à Federman un glissement de sens indicatif de son style. (R. Federman, « A Voice within a Voice », art. cité, p. 68.)

53. Sur la traduction comme activité herméneutique, révélatrice d'un sens caché, nous songeons à *Après Babel* de George Steiner.

54. Federman cite le « Cimetière marin » de Valéry (dont il supprime les virgules) dans la postface (R. Federman, « Genèse », art. cité, p. 83.)

55. R. Robin, *Le Deuil de l'origine*, op. cit., p. 11.

56. Le juif, le vagabond, l'écrivain (nous traduisons). Voir Raymond Federman, « Displaced Person : The Jew/ the Wanderer/ the Writer », *Denver Quarterly*, vol. 9, n° 1, printemps 1984, p. 85-100.

57. Nous remarquons ici que l'expression « à deux langues » est ajoutée dans la version française, un des nombreux ajouts, suppressions et modifications qui ressortent lorsqu'on compare les deux textes des éditions bilingues de *La Voix/The Voice*. Par ailleurs, Federman fait une traduction presque homophonique de l'expression « *the actual me* » (le véritable moi), en écrivant « l'actuel moi » (*the current me*). Les deux significations qui ressortent de ces « faux amis » permettent à Federman de ne pas choisir le sens à attribuer à ces deux mots presque identiques.

peut-être parce que ce sont elles qui assureront la survie de la mémoire⁵⁸. Alors qu'une traduction de la main de l'auteur tend à clore l'œuvre, à lui donner un caractère final, l'œuvre de Federman semble au contraire encourager de futures traductions, symbole chez lui d'un potentiel, voire d'une promesse, qui fait surface dès que l'écriture se déploie. La traduction semble être perçue par l'auteur comme un geste positif, sans risque d'une perte d'autorité, même lorsqu'elle est le produit d'une main allographe (Federman ne s'autotraduit pas toujours⁵⁹); l'auteur se réjouit d'ailleurs de la parution et du succès de la traduction allemande de son œuvre, intégrée dans une version trilingue anglais-français-allemand, puis adaptée au théâtre.

Forme de rédemption par la langue de l'autre ? Mouvement vers une langue au-dessus de toutes les langues ? Sans doute s'agit-il simplement d'un besoin de continuer à vivre et à faire vivre l'œuvre littéraire, comme le suggère *The Voice / La Voix* en évoquant à de nombreuses reprises la projection de l'œuvre que permettront les versions à venir :

*et d'autres encore à venir dans mes mots radotants à moi maintenant que je parle dise l'histoire vraie de l'autre côté*⁶⁰

*more to come in my own words now that I may speak say I the real story from the other side*⁶¹

Une note manuscrite retrouvée dans les archives de l'auteur témoigne également de ce regard vers le futur qui se reflète au miroir des traductions à venir :

*question of changing one's perspective
Viewing things from the point of view of their capacity their force
their power beyond any sort of
anthropologism
The will to life
Posture becoming child
Rather than off-shoot of the family
Send him into life – cut him away from us
Not what I was
But what I will be*⁶²

Entre l'origine perdue et la fin qui échappe, le fleuve de l'écriture federmanienne poursuit son cours, la langue d'écriture se fait et se refait, portant en elle, par la promesse de ce qui adviendra, la mémoire de ce qui fut.

58. L'association entre *traduction* et *survie* soulignée par Walter Benjamin et Antoine Berman est bien connue. Voir par exemple Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, et Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

59. Federman fait même appel à des traducteurs pour traduire certaines de ses œuvres vers le français.

60. *The Voice / La Voix*, 5^e éd., *op. cit.*, p. 22. Nous soulignons.

61. *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

62. Raymond Federman, note manuscrite, archives de l'université Washington, Saint-Louis.

Bibliographie

- ANOKHINA, Olga, « L'autotraduction ou Comment annuler la clôture du texte ? », dans Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue sauvée*, Paris, Eur'Orbem, 2019, p. 29-37.
- AFTER, Emily, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, trad. Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015.
- BASSNETT, Susan, et TRIVEDI, Harish, *Post-Colonial Translation. Theory and Practice*, Londres, Routledge, 1999.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », dans *Œuvres I*, trad. Maurice de Gandillac et al., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.
- DELAS, Daniel, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère », dans Jean-Louis Chiss et Gérard Dessons (dir.), *La Force du langage : Rythme, discours, traduction*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- Entretien avec Federman, « Lisibilité ou illisibilité selon Raymond Federman », <<https://www.paperblog.fr/1043893/lisibilite-ou-illisibilite-selon-raymond-federman/>>.
- FEDERMAN, Raymond, « A Voice within a Voice », *Critifiction. Postmodern Essays*, Albany, State University of New York Press, 1993, p. 76-84.
- FEDERMAN, Raymond, « Displaced Person : The Jew/ the Wanderer/ the Writer », *Denver Quarterly*, vol. 9, n° 1, printemps 1984, p. 85-100.
- FEDERMAN, Raymond, *La Fourrure de ma tante Rachel*, Marseille, Al Dante/Léo Scheer, 2009 [2003].
- FEDERMAN, Raymond, « Le traitre à la cause », 2005, <<http://www.montbouge.info/spip.php?article412>>.
- FEDERMAN, Raymond, *The Voice in the Closet / La Voix dans le cabinet de débarras*, Madison, Coda Press, 1979 [2^e éd., Great Barrington, Station Hill Press, 1985 ; 3^e éd., Buffalo, Starchrone Books, 2001 ; 4^e éd., Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2001, 5^e éd., 2008].
- FEDERMAN, Raymond, « Perhaps the Beginning », *Paris Review*, n° 74, 1978, p. 120-121.
- FEDERMAN, Raymond, Postface, « Genèse de La Voix dans le débarras », dans Raymond Federman, *The Voice / La Voix*, 5^e éd, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.
- FEDERMAN, Raymond, *Quitte ou double*, trad. Éric Giraud, Paris, Al Dante/Léo Scheer, 2004 [1971 pour la version anglaise].
- FEDERMAN, Raymond, « The Impossibility and Necessity of Being a Jewish Writer », <<http://www.federman.com/rfsr5.htm>>.
- GRUTMAN, Rainier, et FERRARO, Alessandra (dir.), *L'Autotraduction littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- GRUTMAN, Rainier, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 39.
- KELLMAN, Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et autotraduction*, Paris, Harmattan, 2001.
- ROBERT-FOLEY, Lily, *Politique et poétique du tiers texte : Une expérience de lecture de L'Innommable/The Unnamable de Samuel Beckett*, thèse de doctorat, université Paris 8, 2014.
- ROBIN, Régine, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

L'infraction par la traduction : *Le Fou d'Elsa* d'Aragon

Fernand Salzmänn

Université de Genève

Louis Aragon, dont la postérité a surtout retenu l'œuvre romanesque et poétique, est également l'auteur de plusieurs traductions – de Carroll, Brecht, Maïakovski, Pétrarque et quelques autres. Le passage d'une langue à une autre constitue une véritable ressource de sa création littéraire, et l'on verra ici à quel point les phénomènes de traduction sont au cœur de l'invention poétique du *Fou d'Elsa* (1963).

Ce poème encyclopédique aux dimensions exceptionnelles (459 pages dans l'édition originale parue chez Gallimard) constitue l'une des grandes entreprises poétiques du XX^e siècle. Il raconte la prise de Grenade en 1492 par les armées catholiques du point de vue des futurs vaincus, c'est-à-dire sous l'angle arabo-musulman. Le personnage principal en est le Medjnoûn, le Fou, chanteur arabe qui célèbre Elsa, une femme du XX^e siècle. Il s'agit d'une réécriture de la fable du *Medjnoûn Leylâ*, l'une des histoires les plus connues dans la tradition littéraire arabo-persane, qui a inspiré plusieurs écrivains dont le poète Djâmî (XV^e siècle). Dans *Le Fou d'Elsa*, la langue française d'Aragon est tout imprégnée de la langue arabe, tant sur le plan du vocabulaire que sur le plan grammatical. L'écrivain se refuse ainsi à employer le futur, car « cette forme verbale n'existe pas en arabe¹ ». L'insertion d'un lexique à la fin du poème souligne d'une part l'énorme travail de documentation réalisé par l'auteur, d'autre part le désir qu'a celui-ci de laisser dans le texte des mots inconnus du lecteur français moyen. Certes, ce n'est pas le seul texte d'Aragon mettant son lecteur en présence de vocables, de phrases ou de syntagmes d'une langue étrangère; l'écrivain insère fréquemment dans ses écrits des citations en anglais, en allemand, en italien, et, en raison de sa proximité avec Elsa Triolet et les artistes soviétiques, en russe. Il lui arrive de traduire ces citations, mais aussi de les laisser intactes. Ce qui distingue *Le Fou d'Elsa* des autres textes poétiques ou romanesques d'Aragon, c'est que dans ce poème

1. Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 436. Les numéros de page des citations seront désormais indiqués entre parenthèses.

les vocables étrangers, notamment arabes, surgissent en masse. Le poème opère ainsi un double décentrement – par rapport à l'œuvre d'Aragon, mais aussi par rapport à la production littéraire française du XX^e siècle².

Les phénomènes de traduction dans *Le Fou d'Elsa* relèvent d'une poétique de l'infraction qui circonscrit le poème : instaurée dès la première phrase du livre (« Tout a commencé par une faute de français », p. 11) elle resurgit à la dernière (« EXCUSEZ LES FAUTES DE L'AUTEUR », p. 452). D'où la question qui se dégage de cette lecture : la traduction peut-elle se réclamer fautive, non au regard des codes de la langue source, mais au regard du « génie de la langue » d'accueil ? À partir de deux exemples tirés du *Fou d'Elsa*, il s'agira d'abord de montrer comment, par un jeu de traduction du russe au français, le poète parvient à réinventer un langage capable de lutter contre la fuite du temps. On verra ensuite comment et pourquoi, dans un poème où toponymes et anthroponymes revêtent une importance capitale, l'impossibilité de la traduction du nom d'Elsa en arabe se trouve mise en scène, Aragon faisant du nom de la femme aimée le lieu dans le langage où se traduit une irréductible altérité³.

1 « L'encore »

On trouve dans la première partie du poème une section intitulée « Chants du Medjnoûn ». Ces chants, sorte de *Canzoniere* intégré dans *Le Fou d'Elsa*, constituent le socle de l'amour du Fou pour Elsa, socle à partir duquel seront déployées dans la suite du livre différentes lignes de force comme le motif du miroir, l'absence de la femme aimée, ou encore la question des conditions de possibilité de l'identité d'un sujet. Les « Chants » sont mis par écrit et présentés par Zaïd, jeune garçon qui occupe la fonction de scribe auprès du Fou. La présence de ce personnage explique les « Commentaires de Zaïd » que l'on retrouve au fil de cette section et qui ont pour fonction d'apporter un éclairage sur les conditions d'énonciation de tel ou tel poème ou de livrer quelques indices herméneutiques. Cependant, lorsque les poèmes n'entretiennent qu'un lien ténu avec le cadre diégétique, les commentaires qui les suivent procèdent généralement d'une voix anonyme, d'un « je » qui ne s'identifie pas tout à fait à l'auteur du *Fou d'Elsa*. C'est le cas de « L'encore », poème sur lequel je souhaite m'attarder ici, car les commentaires dont il fait l'objet révèlent les mécanismes de traduction auxquels le poète a recours et qui procèdent véritablement de l'*inventio* poétique.

« L'encore » est le dernier poème des « Chants du Medjnoûn⁴ ». Au regard du sens, c'est le poème précédent, « Les feux », qui constitue la pièce finale des « Chants ». « L'encore » apparaît plutôt comme un prolongement du texte auquel il succède, une tentative désespérée pour faire retentir « encore une fois » le chant d'amour, faire persister cette musique dans un temps infini, comme un point d'orgue. Cette prolongation opère d'abord au plan formel, puisque le poème emprunte au précédent la

2. Voir Ridha Boulaabi, *L'Orient des langues au XX^e siècle. Aragon, Ollier, Barthes, Macé*, Paris, Geuthner, 2011, p. 17.

3. On se gardera de toute identification simpliste entre Elsa-personnage et Elsa Triolet, l'épouse d'Aragon, la dimension littéraire de la première excédant largement les données biographiques inspirées de la seconde.

4. Le poème et son commentaire se trouvent p. 102-103 de l'édition de 1963.

construction en quatrains d'octosyllabes. Toutefois, si la forme est la même, « L'encore » est surtout une réaction à ce qui est affirmé dans « Les feux ». Redoutant le moment où la fin du chant entraînera la séparation des amants, le poète cherche à recréer les conditions de la production lyrique :

Une minute une minute
 Avant que soient partis les gens
 Rappelez les joueurs de flûtes
 Jetez-leur des pièces d'argent

L'énonciateur du poème, en voulant prolonger le spectacle au-delà du programme initialement établi, fait preuve d'un entêtement déplacé et contradictoire avec ce qu'il déclarait dans « Les feux » :

Allumez les feux c'est fini
 Dispersez les gens les charrettes
 Voici la halte qui me nie
 Voici la pierre où je m'arrête (p. 101)

On constate dans ce quatrain la nature conclusive de l'avant-dernier poème des « Chants du Medjnoûn », puisque le poète y déclare *s'arrêter*, tout comme il affirmait la fin du chant dans l'une des dernières strophes :

Ma main sur l'ardoise effacée
 Ne croit plus aux mots qu'elle touche
 Je ne suis plus qu'un chant passé
 Qui garde une forme de bouche (p. 102)

Néanmoins, ne pouvant se résigner au silence, le Medjnoûn doit renouveler les « mots » pour redonner sens à cette bouche essoufflée qui, à la fin des « Feux », ne pouvait plus que dire incomplètement son amour dans un ultime vers d'une seule syllabe (« Allumez les feux Me voilà / J'aime », p. 102). Ainsi, afin de garder vivace sa foi dans cet amour chanté, le poète choisit de puiser dans de nouvelles ressources langagières pour donner un second souffle à cette bouche aphone. La présence du poème supplémentaire « L'encore » est le signe de ce désir de réinvention. Or cette réinvention s'effectue à travers la mobilisation des richesses de la traduction.

Les quatre quatrains de ce dernier chant sont suivis d'un commentaire, pris en charge par un locuteur du XX^e siècle qui s'interroge sur le caractère « apocryphe » de ce poème. Voici l'hypothèse qu'il propose :

Je le crois bien postérieur [à la tradition poétique de l'Andalousie], et serais facilement prêt à l'attribuer à un poète du siècle d'Elsa lequel avait connaissance du langage qu'on parle en son pays, tout au moins assez pour connaître ce tableau peint vers 1851 où l'on voit un jeune officier qui pour faire une fois de plus sauter un caniche sur sa canne lui dit : *Ankor iécho*

ankor, c'est-à-dire *Un « encore » encore un « encore »* par une manière d'affectation du langage ifrandjî [comprendre : du langage français].

Comme le signale l'entrée « *Ankor iécho ankor* » du lexique figurant à la fin de l'ouvrage, la phrase en question est le « titre d'un tableau du peintre Fédotov » (p. 430). Si l'on trouve dans l'incipit du *Fou d'Elsa* un vers de Mikhaïl Svetlov reproduit en caractères cyrilliques (p. 15), le titre de la toile n'est pas ici reproduit dans son alphabet original : il est transcrit en caractères romains avant d'être traduit, comme si l'auteur cherchait à rendre plus lisible et plus sensible au lecteur le jeu auquel il se livre, c'est-à-dire le passage, du français vers le russe, d'*encore* à « *ankor* », puis dans le sens inverse, d'« *ankor* » à « *un "encore"* ». Hervé Bismuth note à ce propos que :

Le transcripteur joue sur l'étrangeté du langage ainsi importé : « *ankor* » est la traduction française d'une graphie cyrillique transcrivant, elle, l'adverbe français « encore » ; il aurait été certes logique de rendre le tableau de Fédotov par un « *Encore iécho encore* », mais cette logique, celle du signifié, n'est pas celle choisie par le scripteur⁵.

Le tour de force du geste de traduction tient donc à la transformation grammaticale d'« encore », puisque, d'adverbe, il se transforme en substantif. Aragon use ici de la liberté que lui offre la grammaire russe. En effet, comme il n'y a pas d'article dans cette langue, c'est en fonction de son positionnement dans la phrase qu'un substantif acquiert un caractère défini ou indéfini. Aussi la substantivation de l'adverbe temporel dans la traduction que donne le poète est-elle recevable. Une telle opération, toutefois, n'est possible que parce qu'« *ankor* » en russe a un statut particulier, étant donné qu'il s'agit d'un mot directement importé du français. Ce statut particulier est précisément souligné par le scripteur qui choisit une logique alternative à « celle du signifié » comme le dit Bismuth : en transcrivant « *ankor* » et non « *encore* », le traducteur s'ouvre plusieurs possibilités de traduction. Ainsi, plutôt que de laisser intact le terme véhiculé d'une langue à l'autre, il profite du passage de l'adverbe dans une langue étrangère pour en altérer la nature lorsqu'il le réimporte en le traduisant, « *ankor* » étant dès lors considéré comme un mot étranger appelant une traduction particulière. Cette modification de la nature grammaticale entraîne un changement herméneutique majeur : avec la substantivation de l'adverbe « encore », qu'il fait précéder d'un article défini – et non indéfini, comme dans la traduction du titre de la toile –, l'auteur exprime son désarroi face au temps qui passe, tandis que le tableau de Fédotov illustrait un moyen trouvé par l'officier pour passer le temps. Le poète a recours à la traduction du russe en français pour réinventer un langage à même de lutter contre la fuite inexorable du temps.

Enfin, il faut souligner la nature du geste de l'auteur, qui choisit d'adjoindre un commentaire dans lequel il rend explicite ce que la construction insolite de son titre doit à une langue étrangère, alors qu'il pourrait le dissimuler et limiter « L'encore » à ses quatre strophes. Comme le note Johanne Le Ray à propos de l'« éthique du traduire » d'Aragon, ce geste relève d'un « refus de la domestication du texte étranger »

5. Hervé Bismuth, « *Le Fou d'Elsa* » d'Aragon : *métissages linguistiques et discursifs*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007, p. 22.

et procède précisément du souci qu'a l'écrivain de rendre visibles les mécanismes de fabrication du poème et d'exposer ce que celui-ci doit à la langue étrangère⁶. Notre exemple suivant montrera comment le traitement du nom d'Elsa manifeste, lui aussi, une résistance à toute impulsion de hiérarchisation des langues, en refusant cette fois-ci l'acte de traduction.

2 Elsa

Dans l'imaginaire d'Aragon, le nom d'un individu se rattache souvent à un lieu⁷. Il convient donc d'examiner l'attention que porte l'écrivain aux noms propres dans *Le Fou d'Elsa*, qu'il s'agisse de toponymes andalous (noms de lieu) ou d'anthroponymes (noms de personne), en prenant cet imaginaire comme point de départ et en formulant l'hypothèse que c'est à partir du nom propre qu'Aragon pense l'altérité. Il faudrait mener une analyse systématique du traitement des toponymes et anthroponymes dans *Le Fou d'Elsa*, mais elle excéderait les limites du présent article. Je m'en tiendrai donc au traitement du nom d'Elsa, précisément parce que ce nom, dont les vocables sont étrangers à la phonétique arabe, résiste à toute tentative de traduction de la part des habitants de la Grenade du xv^e siècle.

Précisons d'abord que, dans les passages du *Fou d'Elsa* où l'accent est mis sur les diverses dénominations de lieux ou de personnes, on remarque la plupart du temps une valorisation par l'auteur du nom arabe et un refus de sa déformation (espagnole, castillane, française, etc.), valorisation qu'il faut lire selon le principe évoqué plus haut : tout nom est la trace d'une civilisation. Le traitement du nom d'Elsa, s'il n'échappe pas à ce phénomène, est pris dans un paradigme inverse. En effet, alors que le point de vue donné sur les toponymes ou anthroponymes arabes est celui d'un locuteur qui prend la défense des vaincus et dénonce l'assimilation des noms par la civilisation conquérante espagnole, le regard posé sur le nom de la femme chantée par le Medjnoûn est celui des habitants de Grenade qui cherchent à l'intégrer à leur langue. On saisit bien dès lors en quoi la traduction d'un nom propre relève d'un rapport à l'altérité.

Contrairement au *Medjnoûn Leylâ* de Djâmi, le poète dont il s'inspire, le « Medjnoûn andalou » ne respecte pas exactement les codes de la fable arabo-persane, puisque la femme qu'il chante est « à l'Islâm étrangère » (p. 51). Ce critère à la fois littéraire et religieux est le premier obstacle qui empêche les Grenadins de bien saisir le sens des chansons et de l'amour du Fou. Cependant, il est un autre aspect qui rend le chantre et la femme qu'il aime étrangers à leurs yeux : ce nom, Elsa, que les habitants de Grenade ne peuvent entendre, ne peuvent comprendre. Cette incompréhension est manifestée dès la première partie du *Fou d'Elsa*, dans le poème intitulé « Celle dont le nom s'écrit diversement » :

6. Johanne Le Ray, « Aragon et l'expérience de l'étranger : la traduction comme laboratoire de la création », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n^o 15, « Aragon trente ans après », p. 89.

7. C'est le cas de certains noms de ses personnages romanesques, comme les frères Barbantane (commune des Alpes) ou le personnage de Marguerite Corvisart (station du métro parisien). Sur la mythologie personnelle de l'auteur concernant son propre nom, voir Roselyne Collinet-Waller, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001, p. 181 et suiv.

Là-haut dans l'al-Baiyazin d'où descend la marche et
descend le zadjal et les femmes se tournent vers lui riant Voilà
Kéis

Le beau Kéis du pays de Nadjd chante ô Kéis ta Leilà
dont le nom ne se peut retenir dans sa bizarrerie

Chante ô Medjnoûn celle que tu ne montres point (p. 57)

Deux besoins se font entendre dans le discours des femmes qui interpellent le Fou. D'abord, il leur faut passer par quelque chose qui leur soit connu et familier : il s'agit ici de la référence au poème de Djamî (le « pays de Nadjd » est une région de l'Arabie). Ensuite, il faut relier un nom à un être de chair, associer un nom à une image. Dans ce second cas, c'est de mémoire qu'il est question, puisque les femmes ne peuvent « retenir » le nom d'Elsa à cause de « sa bizarrerie » d'une part, et d'autre part parce qu'elles ne peuvent pas l'associer à une image.

L'étrangeté du nom d'Elsa survient très tôt dans la poésie d'Aragon, dès 1942, dans *Les Yeux d'Elsa* – première apparition de ce nom dans le titre même d'un recueil. L'entrée d'Elsa sur la scène poétique suscite du reste une certaine curiosité parmi les grands noms de la poésie, comme on peut le lire dans le « Cantique à Elsa » :

Tant pis si le bateau des étoiles chavire
Puisqu'il porte ton nom larguez larguez les ris
On le verra briller au grand mât du navire
Alors Hélène Laure Elvire
Sortiront t'accueillir comme un mois de Marie

Elles diront Elsa comme un mot difficile
Elsa qu'il faut apprendre à dire désormais
Elsa qui semble fait d'un battement des cils
Elsa plus doux que n'est Avril
Elles diront Elsa que c'est un mois de Mai

Elles diront Elsa sans que ça soit étrange⁸

Le poète souligne d'abord la difficulté qu'il peut y avoir à prononcer le nom d'Elsa pour des bouches encore inaccoutumées à le faire. Très vite, cependant, les femmes célébrées par les plus grands poètes (l'Hélène de Ronsard, la Laure de Pétrarque, l'Elvire de Lamartine) accueillent Elsa, et déjà ce nom ne leur est plus étranger. Il faut noter en outre que la dernière strophe du recueil de 1942 commence ainsi : « Mon amour n'a qu'un nom c'est la jeune espérance », ce dernier mot rimant avec « France »⁹. Le poète de la Résistance fait donc du nom de la femme chantée le symbole de la France, alors que ce nom même n'est pas d'origine française. Ainsi, dès

8. Louis Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, dans *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 795.

9. *Ibid.*, p. 803.

qu'il commence à utiliser le nom d'Elsa dans sa poésie, Aragon joue et travaille avec l'altérité inhérente à ce nom propre.

Dans son poème de 1963, il récupère cette « bizarrerie » du nom d'Elsa ; mais, alors que dans le « Cantique à Elsa » l'étrangeté du nom était d'ordre poétique, place devant être faite à Elsa parmi les grands noms des femmes chantées, dans *Le Fou d'Elsa*, l'étrangeté est d'ordre linguistique, et est décrite de manière très précise, comme dans l'ouverture de la section des « Chants du Medjnoûn » :

Il ne nous est rien parvenu des chants nombreux qu'au long de sa vie Kéis Ibn-Amir an-Nadjdi, qu'on appelle Medjnoûn Elsa ou Al-Zâ (ce qui est barbare, le zeïn comme le sïn étant lettres solaires, et donc l'on devrait dire Es-Sâ ou Az-Zâ, d'où probablement la supposition que ce nom étrange pourrait être un camouflage de celui de la déesse préislamique Al-Ozza. . .).
(p. 61)

Sur le plan de l'énonciation, le discours présenté dans la parenthèse est sans doute attribuable à un locuteur de culture arabe qui pose sur le Medjnoûn et sa poésie un regard arabe. Afin d'observer les étapes par lesquelles passe ce locuteur pour transformer le nom « Elsa » ; en l'assimilant progressivement à sa propre langue dans le but de comprendre le Fou, il faut avoir à l'esprit le fait que cette tentative de transformation procède avant tout d'une suspicion à l'égard du chanteur andalou, étant donné que sa prononciation est qualifiée de « barbare » et que l'on prête à celui qu'on ne comprend pas une volonté de *camoufler* quelque chose derrière la bizarrerie des vocables.

Le locuteur arabe est sans doute la voix chargée de représenter la communauté des habitants de Grenade. Ce locuteur se dessine dans la parenthèse, mais aussi dans le syntagme qui la précède – le surnom « Medjnoûn Elsa ou Al-Zâ ». On remarque tout d'abord que cette appellation constitue une première transformation du nom d'Elsa : du prénom tel qu'il est chanté par le Fou dans son étrangeté à la langue arabe, on passe à un nom légèrement modifié et intégré à la phonologie de la langue du locuteur, le « El » initial d'« Elsa » devenant l'article « Al- » pour aboutir à « Al-Zâ ». Ensuite, les remarques grammaticales qui figurent dans la parenthèse témoignent de la précision du travail documentaire effectué par Aragon. Il existe vingt-huit lettres dans l'alphabet arabe, réparties en deux catégories égales, quatorze lettres solaires et quatorze lettres lunaires ; or la parenthèse souligne à juste titre que, devant les lettres dites solaires que sont le *zeïn* et le *sïn* (selon que l'on prononce le mot [elza] ou bien [elsa]), il devrait y avoir élision de l'article et doublement de la première lettre, ce qui donnerait « *Es-Sâ* » ou « *Az-zâ* ». On perçoit dans cette deuxième transformation, qui relève cette fois de la grammaire, un regard dépréciatif à l'égard de ce qui est étranger, « barbare », et la transformation apparaît dès lors plutôt comme une correction, le locuteur estimant que c'est l'autre, le Medjnoûn, qui commet une faute de langue. Enfin, la troisième transformation est d'ordre étymologique et culturel : au nouveau nom obtenu, c'est-à-dire « *Az-Zâ* », le locuteur formule une hypothèse étymologique, qui le conduit à lire dans « *Az-Zâ* » une forme dérivée et même *camouflée* « de la déesse préislamique Al-Ozza ». Une fois encore, le locuteur cherche dans sa propre

culture (en l'occurrence religieuse) une explication qui réduit le sentiment d'étrangeté à l'égard du Medjnoûn et de la femme chantée, explication qui ne rend pas la démarche du Fou plus acceptable, mais qui rend possible l'exercice d'un jugement raisonnable vis-à-vis de cette démarche.

Cette tentative de traduction du nom propre qu'est Elsa, si elle vise à comprendre ce qui est étranger, reste incomplète et infructueuse. En effet, en modifiant la forme d'un nom (c'est-à-dire en passant d'Elsa à Al-Zâ), et en changeant ainsi son signifiant, le locuteur altère inévitablement le signifié, puisque la déesse préislamique Al-Ozza (déduction consécutive du processus de transformation) est un référent bien éloigné de la femme du XX^e siècle chantée par le Medjnoûn. Or comme l'effort de compréhension de la part du locuteur grenadin se solde par un échec, la traduction d'Elsa en Al-Ozza étant insatisfaisante, l'incompréhension des Grenadins face à l'amour du Medjnoûn les conduit à user de violence contre ce (et celui) qu'ils ne comprennent pas. C'est ce que l'on constate dans les pages consacrées au procès du poète, qui le mènera dans la prison de l'al-Kassaba :

[...] cet homme [le Fou] faisait sa prière tourné non vers La Mecque, mais semble-t-il vers le nord-est, comme si la kibla, en dépit de son nom, était située quelque part dans les neiges de la djâhiliya. Quand ils lui en avaient fait observation, le mécréant leur avait répondu qu'il ne priait pas en direction d'une pierre, mais d'un être de chair, ce qui est idolâtrie d'évidence, d'autant qu'il résulte des déclarations du susdit Medjnoûn, qu'il s'agit d'une femme dont le nom difficile à prononcer semble d'Égypte ou de Syrie, et devant le refus de se tourner correctement ils avaient tiré leurs fouets, espérant ainsi persuader le délinquant de se conformer à la Loi, mais en vain, si bien qu'ils frappèrent. (p. 212)

Par son traitement de la fable du Fou, Aragon cherche à montrer comment, dans un contexte de tensions politico-culturelles, l'ignorance ou l'incompréhension conduisent la collectivité à exercer une violence contre celui qui s'écarte de la norme. Dans l'histoire du *Fou d'Elsa*, la culture arabe et islamique à Grenade est menacée par la culture catholique et doit s'efforcer de maintenir son autorité. Cette tension progressive est habilement tissée au fil des pages. C'est dans ce contexte que le comportement incompris du Medjnoûn, d'abord perçu comme risible (c'est l'exemple des femmes dans la rue, à un moment de la fiction où la menace des armées espagnoles semble plus distante), finit par être considéré, face à l'insécurité et à la précarité croissantes qu'entraîne le siège de la ville, non seulement comme un comportement déviant par rapport à « la Loi », mais comme un comportement hérétique qui menace la Loi.

La reconstruction du nom propre, qui présente celui d'Elsa comme le plus singulier de tous, s'avère déterminante. L'étrangeté de la « femme à l'Islâm étrangère », l'étrangeté de ce qui est autre (les consonances russes du nom d'Elsa) permet de souligner la singularité de l'amour du Medjnoûn au moyen du nom de la femme qu'il aime. Dans l'exemple de la dérivation d'Elsa en Al-Ozza, Aragon construit et met en scène dans l'espace d'une simple parenthèse un processus de traduction où l'on peut voir une forme d'acculturation. Ce processus souligne la nécessité pour tout locuteur (ici les

habitants de Grenade) de rattacher un vocable étranger à ce qui lui est connu, de le modifier de sorte qu'il s'intègre aux codes de la langue qui l'accueille. Cela signifierait alors que le vocable étranger, et, par métonymie, l'Autre, ne peut être identifié qu'une fois assimilé à la langue. Or l'assimilation de l'Autre dans la langue du locuteur conduit à une déformation de l'identité profonde du premier (un changement du signifiant entraîne un changement du signifié). Le locuteur ne peut donc pas recevoir l'Autre tel que celui-ci se présente à lui. Il le stigmatise dans sa différence qu'il ne comprend pas, et c'est le début d'un mécanisme de violence contre lui exercée. Telle semble bien être la leçon de la tentative de traduction du nom d'Elsa par le locuteur arabe.

L'intense travail de documentation effectué et affiché dans le poème par Aragon lui-même illustre une démarche qui cherche à comprendre l'autre en profondeur, dans sa différence, sans vouloir nécessairement réduire celle-ci. Cette différence, dans *Le Fou d'Elsa*, c'est le rapport à l'histoire du peuple arabo-andalou, qu'il s'agisse de son histoire politique, religieuse, culturelle, philosophique ou littéraire ; mais c'est avant tout la différence qui se manifeste dans la langue. Il y a chez Aragon une pensée qui fonde la nation sur une communauté, voire une identité linguistique. À la différence de certains intellectuels nationalistes pour qui la pureté de la langue française impose de traduire les noms propres pour qu'ils se conforment aux règles de la phonologie française, Aragon souhaite maintenir cette altérité que nierait l'assimilation par la traduction¹⁰.

Les deux phénomènes de traduction analysés relèvent de la poétique de l'infraction qui fournit le cadre à l'ensemble du poème de 1963 : on a vu dans « L'encore » que le geste de résistance du poète face à l'implacabilité du temps passe par la faute grammaticale qu'autorise la traduction ; quant à la triple faute phonétique, grammaticale et étymologique du nom d'Elsa selon le point de vue du locuteur arabe, elle permet de montrer comment le caractère intraduisible d'un nom propre suggère la résistance à l'altération de l'identité d'un individu absolument autre. La mobilisation d'une telle diversité de langues dans *Le Fou d'Elsa* est au service d'une réflexion sur le langage chère à Aragon, qui déclare en 1942 qu'« il n'y a poésie qu'autant qu'il y a méditation sur le langage, et à chaque pas réinvention de ce langage. Ce qui implique de briser les cadres fixes du langage, les règles de la grammaire, les lois du discours¹¹ ». En tant qu'elle permet l'infraction, la traduction devient ainsi une ressource indispensable à l'écrivain désireux d'un profond renouvellement de la poésie.

10. Nous pensons ici au linguiste et psychanalyste français Édouard Pichon (qu'Aragon cite en 1967 dans *Blanche ou l'oubli*), qui s'est livré avec le stylisticien Leo Spitzer à un débat sur la traductibilité des toponymes en français dans les années 1930 dans la revue de linguistique *Le Français moderne*.

11. L. Aragon, *Les Yeux d'Elsa*, op. cit., p. 747.

Bibliographie

ARAGON, Louis, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963.

ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

BISMUTH, Hervé, « *Le Fou d'Elsa* » d'Aragon : métissages linguistiques et discursifs, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007.

BOULAABI, Ridha, *L'Orient des langues au XX^e siècle. Aragon, Ollier, Barthes, Macé*, Paris, Geuthner, 2011.

COLLINET-WALLER, Roselyne, *Aragon et le père, romans*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.

LE RAY, Johanne, « Aragon et l'expérience de l'étranger : la traduction comme laboratoire de la création », *Recherches croisées Aragon / Elsa Triolet*, n^o 15, « Aragon trente ans après », p. 89-102.

L'œuvre d'Andréas Becker, ou la langue « traduite »

Mathilde Vischer

Université de Genève

Andréas Becker est l'auteur d'une œuvre aussi exigeante que déroutante. Né en 1962 à Hambourg, où il a étudié la philosophie et l'histoire, Becker a vécu en Allemagne jusqu'en 1990, avant de s'installer en France où il a travaillé d'abord comme professeur d'allemand, puis comme traducteur de romans de gare. Depuis la parution de son premier livre, en 2012, il se consacre entièrement à l'écriture. Il a publié quatre œuvres littéraires, toutes en français : trois romans aux éditions de La Différence, *L'Effrayable* (2012), *Nébuleuses* (2013), *Les Invécus* (2016), et un récit, *Gueules*, aux éditions d'En bas (2015). Dans chacun de ses livres, Andréas Becker invente une langue nouvelle qui incarne le malaise de ses protagonistes. Dans *L'Effrayable*, il met en scène un homme-petite fille qui explore la tragédie qui a marqué son enfance ; dans *Nébuleuses*, l'univers fascinant et traumatique d'une femme enfermée dans une « I!nstI!tutI!on » ; dans *Gueules*, celui des vies et des faces brisées de la guerre de 1914 ; dans *Les Invécus*, celui d'un conducteur qui percute un vieil homme dans l'allée d'un quartier résidentiel. À chaque livre – à chaque personnage-narrateur – correspond une langue nouvelle, parfaitement maîtrisée quoique malmenée, transformée, piétinée, à la mesure des blessures morales et physiques du narrateur qui la façonne.

L'écriture de Becker, dans ses différentes déclinaisons, ne relève pas d'un « mal-écrire¹ » ; elle n'est pas caractérisée par l'emploi de régionalismes, mais par un usage de la langue en rupture avec la grammaticalité et la « norme » au profit de tournures et de procédés particulièrement inventifs. Comme le déclare l'auteur lui-même dans un entretien, à la suite de nombreux écrivains bilingues et/ou autotraducteurs (à commencer par Beckett), écrire dans une autre langue que la langue première permet une prise de distance qui ouvre à une liberté et à une créativité plus vastes : « Le français est encore plus matériau pour moi que l'allemand, je n'entends pas mes pa-

1. Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson, « Mythes et réalités de l'écriture. Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ? », *Continents manuscrits*, n° 2, « Bien écrire, mal écrire », 2014 <<http://journals.openedition.org/coma/296>>.

rents utiliser les mêmes mots, émotionnellement je suis encore plus éloigné du français que de l'allemand². » Dans le cas de Becker, le « choc créateur » issu de cette prise de distance est notoire et se manifeste par un affranchissement vis-à-vis de la grammaticalité qui peut prendre des formes très variées, dont certaines modalités seront décrites plus loin³. Sans en présenter les aspects proprement plurilingues, ces œuvres partagent les traits que Christine Ramat prête aux textes de certains écrivains africains contemporains : « hétérogènes », « hétéroclites », « monstrueux »⁴. Mais écrire en français lorsqu'on est allemand n'a pas la même signification qu'écrire en français quand on est haïtien ou martiniquais ; à nos yeux, ces œuvres renvoient plutôt à la réflexion que mène Frosa Pejoska-Bouchereau autour de la notion de « langue étrangéisée » et de « roman de l'étrangéisation »⁵ : selon elle, l'« étrangéisation » recoupe « toutes les formes d'aliénation qui font de l'homme un étranger pour lui et pour les autres : mise hors de soi, mise à distance, marginalisation, émigration, exil, séparation, dispersion, coupure, rupture de liens, éclatement, division, désintégration⁶ ». Si Andréas Becker n'a pas directement subi les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, on peut supposer qu'il a été confronté aux « sédiments de terreur⁷ » propagés par ce conflit en Allemagne et au-delà, et qu'il a inventé, dans *L'Effrayable*, le « langage du mal reçu en partage⁸ ».

À partir des thèses d'Arno Renken, qui conçoit la traduction comme « geste de différenciation », et de travaux récents menés dans une perspective génétique, cet article aimerait montrer en quoi les textes de Becker peuvent être perçus comme une mise en abyme de ce que fait la traduction.

1 La traduction comme « geste de différenciation »

En 1896, Gabriele D'Annunzio demande à son traducteur français, Georges Hérelle, de traduire *La città morta* sans révéler au public français que le texte de la pièce est une traduction :

Je crois qu'il serait utile de lui enlever le caractère d'une traduction. Déjà, au théâtre, ce mot *traduction* semble mettre un voile entre l'œuvre et

2. Entretien avec Bertrand Schmid, <<https://kroniques.com/2015/04/08/entretien-andreas-becker/#more-41>>, consulté le 24 novembre 2017.

3. Sur le « choc créateur », voir Georges-André Vachon, « La "francité" », *Études françaises*, vol. 4, n° 2, 1968, p. 118, cité par O. Anokhina *et al.*, « Mythes et réalités de l'écriture », art. cité, §14.

4. Christine Ramat, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures francophones : une po-éthique du monstrueux ? », *Carnets : revue électronique d'études françaises*, 2^e série, n° 7, dir. Isabelle Simões Marques et João da Costa Domingues, « Plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française », mai 2016, p. 91-102, <<https://carnets.revues.org/973>>.

5. Nous renvoyons notamment à l'article « Le roman de l'étrangéisation », où Pejoska-Bouchereau soutient que certains événements produits par l'histoire du xx^e siècle (l'expérience concentrationnaire, par exemple) sont si « irréels » qu'ils en paraissent imaginaires, « si exceptionnels qu'ils en deviennent étranges, singuliers, donc littéraires » ; c'est ainsi qu'ils se trouvent « étrangéisés ». (Frosa Pejoska Bouchereau, « Le roman de l'étrangéisation », dans Pierre Marillaud et Robert Gauthier (dir.), *Écritures évolutives*, Université Toulouse Le Mirail, 2010, <<https://issuu.com/walterap/docs/cals2010>>, p. 265-266.)

6. *Ibid.*, p. 273.

7. Selon l'expression de Salim Jay dans « Un roman d'Andréas Becker éclairé par la lecture de Günther Anders », <<https://www.maghress.com/fr/lesoir/63327>>, consulté le 6 novembre 2017.

8. Voir <<https://charybde2.wordpress.com/2015/05/16/note-de-lecture-nebuleuses-andreas-becker/>>, consulté le 22 octobre 2017. Sur la dimension autobiographique (ou non) de *L'Effrayable*, voir l'entretien de Becker avec Daphnée Gravelat, <<https://vimeo.com/48448613>>, consulté le 6 novembre 2017.

les spectateurs. Il semble que les spectateurs, à travers une traduction, ne doivent pas recevoir une émotion *directe*. En écoutant ou en lisant une traduction, on pense instinctivement à ce que pourrait être le texte original. Et il y a comme une diminution du plaisir⁹.

La traduction, perçue en tant que telle, dérange et demeure suspecte. Cette suspicion à l'égard d'un texte traduit est encore souvent de mise aujourd'hui. Dans les discours sur la traduction, note Arno Renken,

les normes qui sont habituellement associées à la traduction [...] valorisent le passage, l'appropriation ou l'identification. Ce qui appartient spécifiquement à la traduction est au mieux une maladresse, au pire une faute, et le regard du traductologue est souvent correctif, voir correctionnel¹⁰.

Dans un autre article, il précise ainsi sa pensée : « Lorsqu'on cherche à dire ce qu'est la traduction, on parle presque inévitablement de ce qu'elle *devrait* être. [...] Ce qu'on attend de la traduction s'énonce à partir de l'original et revendique [...] un idéal d'identification. » La traduction parfaite est dès lors « une traduction indiscernable de l'original, son appropriation, son assimilation transparente et sans étrangeté¹¹ ». La conception que propose Arno Renken, à l'opposé de cette traduction transparente, servira de point de départ à notre réflexion :

Par la traduction, chaque texte, chaque voix, chaque pensée s'ouvrent aussi à la possibilité, voire à la nécessité, d'être différents et de se donner à entendre autrement. Ce *geste de différenciation* n'est pas un cran d'arrêt imposé à la traduction, elle n'en est pas la dévaluation, mais bien plus : une de ses performances à chaque fois singulière.

Si la traduction est aussi une expérience de l'étranger, il s'agit d'être sensible non pas à sa force d'identification, mais à *sa capacité d'inquiéter nos ordres* et à se soustraire à notre emprise¹².

Si la traduction inquiète la langue, la décentre et l'éloigne des discours normatifs, créant ainsi une lisibilité inédite, c'est que :

[Elle] invente un régime littéraire où se trouble le rapport entre l'œuvre et la langue, puisqu'elle les démultiplie ; elle produit un flottement entre l'œuvre et celui qui l'a écrite puisque l'auteur n'a pas rédigé le texte qu'on lit ; elle inquiète le rapport entre texte et contexte puisque la réécriture implique aussi une nouvelle temporalité, etc.¹³

9. Gabriele D'Annunzio – Georges Hérelle, *Correspondance*, éd. Guy Tosi, Paris, Denoël, 1946, p. 297.

10. Arno Renken, « La traduction sans commune mesure », dans François Félix (dir.), *Xi Dong/ouest-est. Voies esthétiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015, p. 159.

11. Arno Renken, « Traduction et étrangeté », Stuttgart, DVA Stiftung, 2010, p. 46.

12. *Ibid.*, p. 50 (nous soulignons).

13. Arno Renken, « Une lecture étrange ou le scandale de la "belle"/"traduction" », inédit.

Le travail de Becker sur la langue nous semble tout à la fois accomplir un « geste de différenciation » de la langue par rapport à elle-même et traduire une capacité à « inquiéter nos ordres ». Nous verrons en quoi les textes de Becker, en effet, font absolument tout ce qu'une traduction – selon une doxa qui voudrait qu'elle soit invisible, qu'elle soit elle-même l'original¹⁴ – ne *devrait* pas faire : ils inquiètent la langue, révèlent et creusent son étrangeté. Comme l'écrit encore Renken : « Le rapport qu'est la traduction est toujours l'événement d'une étrangeté. [...] La traduction est un seuil à partir duquel l'étrangeté des langues et des textes indéfiniment se produit¹⁵. » Dans cette perspective, la traduction est avant tout métamorphose de la langue, du rapport entre les textes et du rapport entre les textes et le lecteur. « Inquiéter nos ordres », c'est aussi s'inscrire dans un écart, une incertitude, dans « l'antre des langues » et « l'expérience du vertige » qu'évoque Camille de Toledo dans *Le Hêtre et le Bouleau* et qui, chez Becker, se manifestent par un bouleversement de la langue, dans l'écart et le vertige de la transgression¹⁶.

2 La traduction entre vulnérabilité et performativité

Depuis une dizaine d'années, de nombreuses recherches dans les domaines du multilinguisme, de la génétique des textes traduits, de l'écriture bilingue et de l'autotraduction permettent d'aborder la notion de traduction de façon plus vaste et plurielle¹⁷. Dans le rapport qu'elle instaure entre deux textes, en s'élaborant, comme l'écrit encore Renken, la traduction ne crée pas seulement le texte traduit, mais aussi l'original : un texte n'est un original qu'en vertu de sa traduction¹⁸. Et si la vulnérabilité du texte traduit semble évidente, celle de l'original l'est d'autant moins, la première effaçant en quelque sorte la seconde. (Si la traduction est mouvante, fragile, vulnérable, elle doit pouvoir s'appuyer sur un socle solide.) Si l'on accepte cependant que tout texte offre un « potentiel de dialogue¹⁹ » et, avec Hans-Jost Frey, que deux textes entrant en relation se transforment l'un l'autre²⁰, c'est à l'aune des études génétiques, notamment, que la vulnérabilité de l'original devient palpable.

Dans le prolongement de cette déstabilisation d'une langue en son cœur même, à l'œuvre dans le *Monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida, et de la réflexion de Barbara Cassin sur la nécessité de posséder « au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une », les contributions de Tiphaine Samoyault et de Fabienne Durand-Bogaert au numéro 38 de la revue *Genesis* nous paraissent essentielles²¹. Dans « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », Tiphaine Samoyault souligne la précarité de l'original

14. « À mesure que la traduction s'approche de ce qu'elle devrait être, elle cesse d'être ce qu'elle est. Au moment de sa pleine réalisation, elle doit disparaître. » (Hans-Jost Frey, *Der Unendliche Text*, trad. Arno Renken, Francfort, Suhrkamp, 1990, p. 38.)

15. A. Renken, « La traduction sans commune mesure », art. cité, p. 162.

16. Camille de Toledo, *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, 2009, p. 146 et 200. Nous soulignons.

17. Voir notamment les travaux d'Olga Anokhina et de l'équipe « Multilinguisme, Traduction, Création » de l'Institut des textes et manuscrits modernes.

18. Arno Renken, « Une lecture étrange ou le scandale de la "belle"/"traduction" », art. cité.

19. Voir Mathilde Vischer, *La Traduction du style vers la poétique. Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Paris, Kimé, 2009, p. 26-28.

20. H.-J. Frey, *Der Unendliche Text*, op. cit., p. 21.

21. Barbara Cassin, « Il faut au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une. Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 129-137.

mise au jour par le cheminement réflexif que suscite l'élaboration de la traduction. La traduction est ainsi pensée comme « brouillon postérieur de l'œuvre », mettant en évidence non plus l'imperfection et l'inachèvement des traductions, mais bien ceux des œuvres elles-mêmes. Si le texte définitif est à la fois achevé et reproductible, le brouillon est à la fois provisoire et unique. La traduction donnerait ainsi à l'original un statut transitoire. Elle ajoute : « Le pluriel des possibles de l'œuvre est [...] transporté en aval, dans la multiplicité des traductions, à l'intérieur d'une même langue, dans des langues différentes. [...] La vulnérabilité est ainsi d'abord celle de l'œuvre. La traduction la révèle²². » Comme la génétique textuelle, mais de façon différente, l'autotraduction remet en question le caractère immuable du texte original²³. L'écrivain qui traduit son propre texte en vient en effet, la plupart du temps, à le modifier dans l'autre langue, et remet ainsi en question des aspects de l'original. Dans certains cas, lorsque l'autotraduction a lieu avant la publication de la première version, celle-ci peut être modifiée, ce qui bouleverse le statut de subordination des textes ; le travail consiste alors en une création en deux langues, faite d'allers-retours entre deux versions d'un même texte.

Fabienne Durand-Bogaert met en évidence le caractère performatif de la traduction dans la perspective des études génétiques. En effet, le processus de traduction met lui-même en acte les mouvements et étapes étudiés dans une approche génétique des textes :

La traduction, en refaisant pas à pas le chemin parcouru par l'auteur, est doublement trace : de ce parcours à rebours, dont l'indice matériel est la production d'un discours – mots, sonorités, rythmes, voix – à travers lequel se profile l'empreinte d'une lecture, et parfois d'une interprétation. Les procédures de la génétique, la traduction les met en œuvre à tout instant : son être même est déjà performatif²⁴.

Le processus de traduction à la fois retrace le cheminement de l'auteur à rebours et inscrit dans le texte traduit la trace de son propre cheminement, de sa propre réflexion sur l'auteur et sur l'œuvre.

3 L'œuvre d'Andréas Becker comme mise en abyme de ce que fait la traduction

Lorsqu'il arrive à Lyon en 1991, Andréas Becker découvre le français et commence à écrire dans cette langue. L'allemand est pour lui une langue trop empreinte d'affects. Il écrit abondamment, en allemand et en français, propose ses textes à des éditeurs, qui refusent ses manuscrits. Lui-même est insatisfait de ce qu'il produit. Il se décide alors à ne plus se soucier du regard critique des éditeurs et des lecteurs en général, et comprend que le langage qu'il doit utiliser ne saurait être celui de tous les jours²⁵.

22. Tiphaine Samoyault, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 57.

23. Voir notamment Alessandra Ferraro et Rainier Grutman, *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

24. Fabienne Durant-Bogaert, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 7.

25. Entretien avec Bertrand Schmid, art. cité.

Ainsi prend forme son premier roman, qui sera publié sous le titre *L'Effrayable*²⁶. Ce qui frappe d'abord, lorsqu'on lit les œuvres d'Andréas Becker, c'est sa maîtrise de la langue française, sur laquelle il appuie son inventivité. Si ses textes restent lisibles, c'est bien qu'il en possède parfaitement les codes. Par ailleurs, les transgressions qu'il opère relèvent d'une véritable invention linguistique, et non de quelque écart vis-à-vis de la norme pouvant donner l'impression d'un « mal-écrire »²⁷.

La place manque pour étudier ici l'ensemble des œuvres de Becker, et c'est pourquoi l'on s'en tiendra à la description de quelques procédés observables dans deux romans, *L'Effrayable* et *Nébuleuses* (à quoi s'ajoutera un exemple issu de *Gueules*), textes proposant les procédés les plus significatifs²⁸. Si les romans de cet auteur plurilingue ne sont ni des traductions, ni des autotraductions, ni des œuvres multilingues, ce qu'ils mettent en œuvre nous semble révéler les enjeux présentés ci-dessus à travers les notions de *performativité* et de *vulnérabilité*. Il nous paraît ainsi intéressant d'envisager l'œuvre d'Andréas Becker comme représentant *ce que fait* la traduction, comme une métaphore ou un miroir de son processus.

Comme dans les deux ouvrages qui ont suivi (*Nébuleuses* et *Gueules*), le travail sur la langue qui se manifeste dans *L'Effrayable* est non seulement en lien étroit avec l'histoire racontée et avec le personnage central, mais en quelque sorte dicté par eux²⁹. Dans un hôpital psychiatrique, un homme qui a perdu sa masculinité à la suite d'un viol (commis par son frère aîné) devient une petite fille qui raconte son histoire familiale sur trois générations. Ce personnage double s'interroge sur l'Histoire, les horreurs de la Seconde Guerre mondiale du point de vue allemand et le contexte qui a mené à la violence et aux crimes personnels ou collectifs. Son langage est torturé, déformé et subversif. Il interroge aussi bien sa capacité à dire l'innommable que son pouvoir d'invention, permettant de maintenir ou de reconstruire une mémoire et une identité trouées et désarticulées.

D'une façon générale, l'usage des temps verbaux et le lexique sont particulièrement touchés, et la syntaxe très peu. Voici le début du roman :

Dans les temps j'ai eu-t-été une petite fille, une toute petite fillasse. Je m'appelais Angélique. Avec mes tresses brunâtres aux reflets roux ou rougeauds, orangé cendre et pourpre dégoût, je m'inscrivais en faux, ça pour sûr, oh oui, ça pour sûr, jurassé-crachoté sur la tombe de ma mère³⁰.

L'usage du passé surcomposé (« j'ai eu été »), récurrent au début du livre, signifie pour Becker l'expression de quelque chose d'irréel, que le personnage n'a pas complètement

26. Voir ses entretiens avec Daphnée Gravelat, <<https://leffrayable.wordpress.com/andreas-becker-en-tretiens>> (consultés le 22 octobre 2017).

27. Au sens classique de « ce qui doit être choisi parmi les usages d'une langue, ce à quoi doit se conformer la communauté linguistique au nom d'un certain idéal esthétique ou socio-culturel, et qui fournit son objet à la grammaire normative ou à la grammaire au sens courant du terme ; tout ce qui est d'usage commun et courant dans une communauté linguistique et correspond alors à l'institution sociale que constitue la langue » (Trésor de la langue française).

28. Pour la même raison, il ne sera pas possible non plus d'étudier les fonctions et les implications de ces procédés de façon approfondie pour l'ensemble de ces deux œuvres.

29. Voir les entretiens avec Bertrand Schmid et avec Daphnée Gravelat.

30. Andréas Becker, *L'Effrayable*, Paris, La Différence, 2012, p. 7.

accepté³¹. Comme les imparfaits ou infinitifs souvent construits sur le modèle du subjonctif imparfait (« appelassais » et « inscrissais » dans l'extrait cité, et ailleurs : « je n'aimassais point, je n'avassais jamais ce que cela voulait dire : aimer », p. 7), il situe les propos dans une sorte de passé indéfini et incertain. Cette fausse marque du subjonctif imparfait place le lecteur face à une discordance entre un langage soutenu, désuet, et une connotation négative, introduite par le suffixe « -asse ». Le caractère désuet du style est souvent en contraste avec la trivialité, la crudité ou la violence de ce qui est décrit. Ainsi les propos d'un personnage : « Si on ne les tuasse pas, ils venissent dans nos villageries de l'est et ils violassent toutes nos femmes et nos enfants aussi. Ils s'attaquassent même aux anges. » (p. 42.) On trouve également de nombreux mots-valises, comme « vérivanités » (p. 7) ou « écourtoiffement » (p. 9) ; et des substantivations de verbes, comme « dégueulation » (p. 8). Substantifs, verbes, adjectifs ou adverbes sont souvent construits selon le modèle d'autres mots de même catégorie ou librement transformés : « la réaliterie » (p. 10) ; « se frayoter » (p. 9) ; « déchirassé » (p. 17) ; « tellementement » (p. 11). L'auteur semble affectionner les expressions idiomatiques détournées et les assemblages de mots créant des doubles sens, comme dans le dernier exemple.

Nébuleuses raconte l'histoire d'une femme enfermée dans un passé « nébuleux » qu'elle tente de cerner, dans un récit que l'on pourrait qualifier de « corporel » ou même d'« organique », en cherchant à parler de son « amOur ». De son « I!nstI!tutI!on », elle livre par bribes circulaires, rythmées par des tirets, son histoire et ses relations oppressantes et amORAles avec sa mère, son père, son fils, son I!nstI!tutI!on, son « copain », elle-même (« moi ») et son « amOur ». Dans ce livre, c'est surtout un travail sur l'orthographe et la ponctuation qui est à l'œuvre :

j'e me demande si j'e devais parler de ma mère d'abord ou de mon I!nstI!tutI!on – peut-être de (moi) aussi que j'e suis trop laide de parler de (moi) – trop vieille – trop barbue – trop mal lavée – trop cassée – j'e suis trop encore dans mon I!nstI!tutI!on – dans ce que j'appelle mon I!nstI!tutI!on³²

La scission identitaire de la protagoniste transparait à travers l'insertion de l'apostrophe entre le « j » et le « e » dans « j'e », et le doute que nous éprouvons au sujet de son existence même, ou du moins de la conscience de cette existence, avec ce « moi » toujours mis entre parenthèses. Le roman est entièrement dépourvu de points, de virgules et de majuscules, à l'exception de deux « O » dans « mOn amOur », et des trois « I » du mot « I!nstI!tutI!on », lieu aussi difficile à cerner que les trois points d'exclamation qui viennent s'insérer après chaque « I » et en font résonner toute la violence et l'étrangeté³³.

Dans *Gueules*, à partir de photographies retrouvées, Becker invente pour ces héros défigurés par les obus de la Première Guerre mondiale une histoire et une langue.

31. Voir la rencontre du 20 avril 2016 à la librairie Charybde, vidéo accessible en ligne.

32. Andréas Becker, *Nébuleuses*, Paris, La Différence, 2013, p. 12.

33. Les styles décrits ont notamment en commun le procédé de l'« étrangéisation », qui consiste en la « destruction de l'automatisme de la perception » et a pour effet de « rendre étrange ou étranger ce qui est familier ». (F. Pejaska Bouchereau, « Le roman de l'étrangéisation », art. cité, p. 266.) Dans les deux romans évoqués ici, la réalité des personnages apparaît si exceptionnelle qu'elle en devient « étrangéisée ».

Pour l'un d'entre eux, il crée un langage qui fait entendre des marques d'oralité, des mots écorchés, tordus ou amalgamés, et où résonnent la sauvagerie et l'absurdité de la guerre :

J'ai sauté sur une mine, déto la nation et pas qu'un peu, la salace elle portait pas de drapeau – elle a pas sifflé d'hymne non plus. . .

Ça m'a arraché un triangle du front, la mine défaite en direct, ratabalataboum – courant d'air en caluchon cervelasse – glacialeterie refroidissant ma pensée, le peu qu'il m'en restait – [...] les mamiennes des pensées qu'elles s'écoulaient en lentissement, lentallerie, lentiquté et très en plus de tout cela³⁴.

S'il est vrai que les mots-valises, fréquents dans les trois ouvrages, peuvent faire penser aux mots composés si courants en allemand (« *Zusammengesetzte Wörter* »), il nous semble que l'inventivité de Becker dépasse de loin une influence qui serait propre à la langue allemande de façon spécifique, et nous verrons qu'elle est surtout le fait d'une confrontation avec l'autre langue dans un sens plus général.

Quels liens entre les déformations de la langue à l'œuvre dans *L'Effrayable*, *Nébuleuses* et *Gueules* et le geste traductif? Les langues malmenées et subversives de Becker nous apparaissent comme une mise en abyme de *ce que fait* la traduction, à la langue d'une part, à l'original d'autre part. Dans sa quête identitaire, le personnage de *L'Effrayable* transforme la langue pour s'affranchir de la terreur de son passé familial et national et, peut-être, pour parvenir à se le réapproprier. Dans la sienne, le personnage de *Nébuleuses* s'approprie un réel vacillant au moyen d'une langue flottante, sans commencement ni fin, dépourvue de repères stables, dont l'étrangeté est aussi vulnérabilité. Dans les deux cas, cette parole autre, tremblante, métamorphosante et déstabilisante porte en creux la subversion de l'acte de traduction par rapport à la langue traduisante qu'il dérange, déploie, transforme. Cette langue déstabilisée nous semble symptomatique de l'original vulnérable dont parle Samoyault. Si nous ne sommes pas en présence de deux textes, alors celui que nous lisons en appelle un autre : à la fois un original qui n'existe pas (comme si ce que nous lisons avait été traduit) et, à l'inverse, une traduction à venir dont ce que nous lisons serait comme l'original rendu vulnérable par la traduction.

Les écrits de Becker non seulement révèlent *ce que fait la traduction à la langue* d'une manière générale, par la confrontation avec l'étranger et avec la langue singulière de l'auteur, dans l'exigence de refaire en traduisant, comme l'écrit Meschonnic, ce que le texte a fait à la langue originale « et qu'on ne lui avait jamais fait auparavant³⁵ », mais ils mettent en lumière *ce que la traduction fait au texte original* : elle le déporte, le transforme, le malmène, le fragilise³⁶. La fragilité de ces textes, leur étrangeté, leur aspect subversif et déstabilisant tient sans doute au fait qu'ils font appel à une altérité non identifiable. Une altérité « originelle »? S'agit-il d'un autre texte (en

34. Andréas Becker, *Gueules*, Lausanne, En bas, 2015, p. 13.

35. Henri Meschonnic, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007, p. 111.

36. T. Samoyault, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », art. cité., p. 57.

creux)? D'une autre langue (en creux)? D'une langue qui révèle un « entre-deux-langues »? Ou encore d'une expérience radicale, indicible? Faisant appel à autre chose qu'elle-même, la langue devient comme étrangère à elle-même, se mettant en mouvement, mettant l'œuvre en mouvement³⁷.

Ces textes sont aussi mise en abyme et miroir de ce que la traduction fait au traducteur : comme l'écrit Danielle Ristérucchi-Roudniky, « l'épreuve de la traduction modifie profondément le texte original, de même que l'auteur[-traducteur] est transformé par la traversée des langues et des cultures³⁸ » ; la quête identitaire des personnages de Becker à travers la langue peut ainsi devenir celle du traducteur à travers la traduction. Traduire, pour un auteur, c'est sortir de lui-même, de sa langue, de sa propre langue en tant qu'auteur ; c'est aussi entrer en vulnérabilité, et y puiser des ressources ; écrire comme le fait Becker met en œuvre ces métamorphoses.

Le travail littéraire de Becker, en tant que « geste de différenciation » capable d'« inquiéter nos ordres », révèle certains enjeux majeurs de la traduction telle que la conçoit Arno Renken. Celui-ci le rappelle plus d'une fois : il n'y a pas de « dehors » pour parler de la traduction, comme il n'y a pas de dehors pour parler d'une langue ; on reste dans le langage, et c'est ce qui rend si difficile la tâche du commentateur de toute traduction³⁹. Les textes de Becker dérangent le lecteur en ce qu'ils fonctionnent comme des révélateurs (au sens photographique) de ce que nous ne pouvons percevoir en restant dans le langage – par leur étrangeté, par la distance qu'ils nous font nécessairement prendre par rapport à notre langue. En cela, comme la traduction, ils sont « expérience de l'étrangeté⁴⁰ ».

Si l'œuvre de Becker ne constitue pas à proprement parler une « traduction », l'auteur travaille sa langue d'écriture, seconde, à partir du multilinguisme, qui demeure en creux ; et ses textes expriment peut-être mieux qu'aucune théorie que c'est la confrontation avec l'autre langue qui dit ce qu'est une langue, qui permet d'en cerner les contours et de les élargir. La traduction, dès lors, n'est plus seulement le texte traduit, elle est aussi un processus qui peut être révélé par les œuvres ; elle est aussi une façon de se tenir dans la langue et dans le monde, et une façon de les saisir. De même que les écrivains de l'étrangéisation, à travers leur texte et la langue qu'ils forgent, nous placent sur le seuil de l'expérience radicale qui les a portés vers l'écriture, de même la traduction nous met sur le seuil de l'expérience et de la langue de l'autre, dans le vacillement de notre propre rapport au monde et à la langue⁴¹.

37. De nombreux écrivains du « roman de l'étrangéisation », qui ont fait une expérience de l'ordre de l'indicible, semblent ainsi parler indirectement de ce qu'est la traduction, ou « faire » indirectement ce qu'elle est. Comme l'écrit Danilo Kiš, ces romans « portent la marque de leur temps : le doute ». (Danilo Kiš, *Le Résidu amer de l'expérience*, trad. Pascale Delpech, Paris, Fayard, 1995, p. 46, cité dans F. Pejaska-Bouchereau, « Le roman de l'étrangéisation », art. cité, p. 274.)

38. Danielle Ristérucchi-Roudniky, « La funzione palinsesto del testo tradotto », *Testo a fronte*, n° 47, 2012, p. 14 (notre traduction).

39. A. Renken, « Traduction et étrangeté », art. cité, p. 47-48, et « La traduction sans commune mesure », art. cité, p. 162.

40. « Comme original et traduction ne coïncident jamais, [...] l'étrangeté des langues n'est pas ce que la traduction – de manière toujours imparfaite – doit compenser. Elle est ce que la traduction heureusement infidèle, impulsive, performe. [...] Si la traduction ne dépasse pas l'étrangeté, [elle] en offre au contraire une expérience [...]. » (Arno Renken, « Une lecture étrange », art. cité.)

41. Je remercie Arno Renken pour sa lecture du présent texte et ses suggestions, ainsi que Floryne Jocallaz et Patrick Hersant pour leur relecture.

Bibliographie

Œuvres d'Andréas Becker

L'Effrayable, Paris, La Différence, 2012.

Nébuleuses, Paris, La Différence, 2013.

Gueules, avec des photographies d'origine de 1916, des dessins de l'auteur et une postface de Françoise Hoffmann, Lausanne, En bas, 2015.

Les Invécus, Paris, La Différence, 2016.

Ouvrages et articles critiques

ANOKHINA, Olga et RASTIER, François (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, Paris, Archives contemporaines, 2015.

ANOKHINA, Olga, DAVAILLE, Florence, et SANSON, Hervé (dir.), « Mythes et réalités de l'écriture. Les écrivains plurilingues et francophones savent-ils écrire ? », *Continents manuscrits*, n° 2, dir. Olga Anokhina, Florence Davaille et Hervé Sanson, « Bien écrire, mal écrire », 2014, <<http://journals.openedition.org/coma/296>>.

CASSIN, Barbara, « Il faut au moins deux langues pour savoir qu'on en parle une. Entretien avec Fabienne Durand-Bogaert », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 129-137.

CRÉPON, Marc, *Langues sans demeure*, Paris, Galilée, 2005.

DE TOLEDO, Camille, *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, Paris, Seuil, 2009.

DURAND-BOGAERT, Fabienne, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 7-10.

FERRARO, Alessandra, et GRUTMAN, Rainier, *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

FREY, Hans-Jost, *Der Unendliche Text*, trad. Arno Renken, Francfort, Suhrkamp, 1990.

PEJOSKA BOUCHEREAU, Frosa, « Le roman de l'étrangéisation », dans Pierre Marillaud et Robert Gauthier (dir.), *Écritures évolutives. Entre transgression et innovation*, Toulouse, CALS-CPST, 2010, <<https://issuu.com/walterap/docs/cals2010>>, p. 265-266, consulté le 20 octobre 2018.

RAMAT, Christine, « Plurilinguisme et altérité dans les écritures francophones : “une po-éthique du monstreux” ? », *Carnets : revue électronique d'études françaises*, 2^e série, n° 7, dir. Isabelle Simões Marques et João da Costa Domingues, « Plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française », mai 2016, p. 91-102, <<https://carnets.revues.org/888>>.

RENKEN, Arno, *Babel heureuse. Pour lire la traduction*, Paris, Van Dieren, 2012.

RENKEN, Arno, « Traduction et étrangeté », discours prononcé lors de la remise du Prix Aron pour les traductions franco-allemandes en sciences humaines et sociales au Groupe de la Riponne, Stuttgart, DVA Stiftung, 2010, p. 45-52.

RENKEN, Arno, « La traduction sans commune mesure », dans François Félix (dir.), *Xi Dong/ouest-est. Voies esthétiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2015, p. 159-169.

RENKEN, Arno, « Traduire en justice – hors la loi : “Le procès de Lucullus de Brecht” », dans Éric Dayre et Marie Panter (dir.), *Traduction et événement. Poétique et politique de la traduction*, Paris, Hermann, 2017, p. 313-325.

RENKEN, Arno, « Une lecture étrange ou le scandale de la “belle”/“traduction” », conférence donnée dans le cadre du 24^e Congrès annuel de l'Association canadienne de traductologie « Lectures, relectures et traduction / Readings, Rereadings and Translation », Saint-Thomas University, Fredericton, inédit.

RISTÉRUCI-ROUDNIKY, Danielle, « La funzione palinsesto del testo tradotto », *Testo a fronte*, n° 47, 2012, p. 7-18.

SAMOYVAULT, Tiphaine, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38, dir. Fabienne Durand-Bogaert, « Traduire », 2014, p. 57-68.

Troisième partie

Paratexte

Ezra Pound : la traduction rénovatrice

Irena Kristeva

Université de Sofia

Engagé dans plusieurs mouvements littéraires et artistiques du début du xx^e siècle, dont le *vorticisme*¹ et l'*imaginisme*², Ezra Pound s'affirme comme l'un des protagonistes majeurs du modernisme en poésie. Son nom est également associé à la mise en place d'une approche singulière de la traduction : la *transcréation*³. Cette pratique traductive innovante lui permet de dépasser les antinomies traditionnelles (littéral / littéraire, fidélité à l'original / conformité aux attentes du lecteur, passé / présent) pour produire une récréation autonome⁴. Elle correspond à la nécessité de rechercher, dans sa propre langue, des formes nouvelles exprimant la pure nouveauté que représente tout texte poétique dans la langue-source.

Ainsi, Ezra Pound rejette les techniques victoriennes du traduire, qui observent strictement les contraintes poétiques classiques, et leur substitue sa méthode expérimentale. En même temps, il met en valeur le transfert culturel en accentuant le rôle joué par la traduction dans la tradition littéraire anglaise :

La littérature anglaise vit de la traduction, elle est nourrie par la traduction ; toute nouvelle exubérance, tout nouvel élan sont stimulés par la traduction ; toute « grande » époque est une époque de traductions⁵.

1. Le *vorticisme* (du latin *vortex*, tourbillon) est un mouvement artistique britannique d'avant-garde, fondé en 1914 par Wyndham Lewis. Proche du futurisme, le vorticisme se caractérise par un souci de transmission dynamique des objets en mouvement. Pound le définit comme « l'art de l'intensité ».

2. L'*imaginisme* est un mouvement littéraire formaliste, fondé en Russie en 1918 par quelques poètes, dont Sergueï Essenine, Anatoli Marienhof et Vadim Cherbenevitch. Au sens et à la correction grammaticale, les imaginistes préfèrent la richesse des images verbales, le rythme et le vers libre.

3. Le concrétiste brésilien Haroldo de Campos a imaginé ce mot-valise pour caractériser l'expérience traductive qui bouleverse l'idée stéréotypée d'une traduction respectueuse de l'original et de ses spécificités. Il s'inspire notamment des idées poundiennes pour articuler ensemble la métaphysique occidentale de la traduction et l'anthropophagie indigène. Voir Haroldo de Campos, « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, n° 14, 1973, p. 71-84.

4. Voir Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Colin, 1999, p. 11-12.

5. « *English literature lives on translation, it is fed by translation ; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translations.* » (Ezra Pound, « How to read », *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1935, p. 34-35 ; notre traduction.)

Il n'isole pas non plus sa propre tradition littéraire des autres traditions européennes, et avance même que l'autosuffisance de la langue anglaise est l'une des raisons de la crise de la traduction que traverse la culture anglophone⁶.

Pour remédier à ce problème, il s'applique à traduire des poèmes de François Villon et des troubadours occitans Arnaut Daniel, Bertran de Born et Peire Vidal – traductions publiées dans les recueils *Personæ* (1909) et *Lustra* (1916) ; quelques œuvres du poète chinois Li Po⁷, rassemblées dans *Cathay* (1915) ; les élégies de Properce, parues sous le titre *Homage to Sextus Propertius* (1917) ; les sonnets de Guido Cavalcanti, réunis dans *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912) ; et de petites pièces de *nō* japonais. Autant d'éloquents exemples de traductions qu'effleure le souffle du modernisme.

1 Renouveler la langue

Pound trouve dans la traduction un stimulus pour son inspiration poétique, mais aussi une ressource pour le renouveau de la langue anglaise. C'est pourquoi il tente de recréer dans une poétique moderne des motifs et des images, des nuances et des humeurs, des rythmes et des mélodies des temps anciens. Son désir d'instaurer l'autonomie culturelle des traductions correspond à sa vision de la traduction poétique. Il estime que celle-ci se présente soit comme une photographie unilatérale du poème original, soit comme un nouveau poème dominé par l'expressivité propre au traducteur. Il distingue la traduction « interprétante », destinée à « accompagner » le texte étranger, de la traduction « rénovatrice », esthétiquement indépendante, qui applique le fameux principe *make it new* :

En fin de compte et en toute probabilité, le traducteur ne saurait accomplir *tout* le travail pour le lecteur linguistiquement paresseux. Il peut montrer où est caché le trésor, il peut guider le lecteur dans le choix de la langue à étudier, et il peut aider de façon substantielle l'étudiant pressé qui possède assez de notions linguistiques et d'énergie pour lire le texte original parallèlement à la glose métrique.

Cela renvoie à la « traduction interprétante ». L'« autre type » de traduction, celle où le « traducteur » crée résolument un nouveau poème, concerne purement et simplement le domaine de l'écriture originale⁸.

Pound clarifie son projet traductif dans l'essai intitulé « Guido's Relations » et dans la notice explicative qui accompagne ses traductions de Cavalcanti. Il y admet avoir eu d'abord l'intention de publier ces poèmes dans leur version originale, accompagnés

6. *Ibid.*, p. 36-37.

7. Nous adoptons la transcription poundienne du nom et non pas celle qui s'est imposée aujourd'hui, à savoir Li Bai.

8. « *In the long run the translator is in all probability impotent to do all of the work for the linguistically lazy reader. He can show where the treasure lies, he can guide the reader in choice of what tongue is to be studied, and he can very materially assist the hurried student who has a smattering of a language and the energy to read the original text alongside the metrical glose. This refers to "interpretative translation". The "other sort", I mean in cases where the "translator" is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing.* » (Ezra Pound, « Cavalcanti », *Literary Essays of Ezra Pound*, *op. cit.*, p. 200 ; notre traduction.)

de gloses non rimées, pour ne pas s'interposer entre le texte original et le lecteur : « Au début, je ne voulais réaliser qu'une traduction en prose, afin de donner au lecteur ignorant l'italien une idée de la mélodie de l'original⁹. » Il renonce par la suite à son idée initiale, afin d'éviter le dédoublement du texte que le lecteur aurait été obligé de lire en italien pour la musique et en anglais pour le sens. Il confesse de surcroît avoir cherché à rendre le rythme des sonnets de Cavalcanti, non « ligne par ligne », mais en incorporant à sa version les traces de la puissance émotive et perceptive du poète florentin, pour conserver la « musique de ses vers » et leur « pouvoir magique ». Bref, il estime que la poésie ne suppose pas seulement la traduction de la lettre et de l'esprit, mais aussi un accompagnement adéquat, chargé de faciliter la compréhension par le lecteur contemporain d'une œuvre destinée à un autre lecteur, éloigné dans le temps et/ou dans l'espace. Au fond, note Pound, on ne voit la réalité que quand les sensations « reflètent la faculté de comprendre ». Autrement dit, le mystère poétique ne se laisse dévoiler que par un double éclaircissement : mental et sensoriel¹⁰.

Pour illustrer ce point, nous allons nous arrêter brièvement sur la traduction d'un sonnet de Guido Cavalcanti :

*Voi che per gli occhi mi passaste'l core
e destaste la mente che dormia,
guardate a l'angosciosa vita mia
che sospirando la distrugge amore*

*E' ven tagliando di sì gran valore
che' deboletti spiriti van via
riman figura sol en signoria
e voce alquanta, che parla dolore.*

*Questa virtù d'amor che m'ha disfatto
da' vostri occhi gentil presta si mosse :
un dardo mi gittò dentro dal fianco.*

*Sì giunse ritto'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto'l cor nel lato manco¹¹.*

9. « I began by meaning merely to give prose translation so that the reader ignorant of Italian could see what the melodic original meant. » (*Ibid.*, p. 193 ; notre traduction.)

10. Ezra Pound, « Introduction », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, trad. Ezra Pound, Londres, Stephen Swift and Co, 1912, p. 13.

11. La comparaison avec une version française de ce sonnet permet de dégager les prises de position traductives de Pound ; nous soulignons ici les éléments commentés de l'original et des traductions : « Vous qui par les yeux m'avez percé le cœur / et réveillé mon cerveau en sommeil, / considérez ma vie d'angoisse / et de soupirs, que détruit Amour. // Il va frappant si vaillamment / que tout affaiblis les esprits s'enfuient ; / seule résiste une apparence / et un filet de voix, qui parle de douleur. // Cette force d'amour qui m'a vaincu / a promptement surgi de vos nobles yeux / et m'a lancé un trait dans le flanc. // Le coup a frappé si juste au premier tir / que l'âme frémit et tremble / en voyant mort le cœur du côté gauche. » (Ezra Pound, « Sonnet XIII », *Rimes*, trad. Christian Bec, Paris, Imprimerie nationale, 1993, p. 72-73.)

La poésie du stilnoviste italien se caractérise par un lexique philosophique très conceptuel et par une grande variété d'images. Le thème principal de ses sonnets, et en particulier du sonnet ici examiné, est l'amour, présenté comme une passion irrationnelle qui sème la mort physique et spirituelle. Il n'est donc pas surprenant que Cavalcanti passe rapidement de la perception de cette affection comme sentiment lumineux et exaltant à sa perception comme force mystique dévastatrice et non contrôlée, qui se déchaîne contre le sujet poétique, sépare son corps de son âme, entrave ses fonctions vitales. Son pathos lyrique adoucit la sensation d'une stupeur mélancolique, transcendant le sujet et ses souffrances.

La traduction de Pound recrée habilement l'affliction et l'angoisse jaillissant du sonnet, le tourbillon enivrant des émotions, le dynamisme essoufflé des perceptions, le bouleversement intense des sens :

*You, who do breach mine eyes and touch the heart,
And start the mind from her brief reveries,
Might pluck my life and agony apart,
Saw you how love assaileth her with sighs,
And lays about him with so brute a might
That all my wounded senses turn to flight.
There's a new face upon the signiory,
And new is the voice that maketh loud my grief.*

*Love, who hath drawn me down through devious ways,
Hath from your noble eyes so swiftly come!
'Tis he hath hurled the dart, wherefrom my pain,
First shot's resultant ! and in flanked amaze
See how my affrighted soul recoileth from
That sinister side wherein the heart lies slain¹².*

Pound emploie le lexique approprié pour transmettre la pulsion destructrice qu'exerce un amour non partagé sur le corps et l'esprit du sujet lyrique, et qui les dévaste tous deux : *distrugge* (détruit) – *assaileth* (assaille) ; *disfatto* (vaincu) – *drawn me down* (m'a atterré). Et, s'il ne réussit pas toujours à atteindre la même puissance du verbe – *passaste l'core* (percer le cœur) / *touch the heart* (toucher le cœur) –, il la compense ailleurs, en renforçant l'intensité expressive d'un autre élément : *un dardo mi gittò dentro dal fianco* (et m'a lancé un trait dans le flanc) – *hurled the dart, wherefrom my pain* (lança le dard, d'où ma douleur).

La technique traductive vise plutôt l'invention poétique que l'appropriation de l'original. Elle fait sentir la propre voix du poète-traducteur, dont la présence se manifeste dans le choix d'une stratégie lexicale archaïsante (*assaileth, maketh, hath, wherein, recoileth*), d'une syntaxe complexe qui reprend le mouvement de la syntaxe italienne, et d'une préférence pour des formes nominales insolites dans la tradition littéraire

12. E. Pound, « Sonnet I », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, op. cit., p. 17.

anglaise (*seigniority, sinister side, slain*). Les solutions proposées apportent aux vers traduits une sonorité nouvelle. De cette façon, Pound confère au sonnet le ton moderniste qui surmonte la distance pluriséculaire, en s'opposant à toute archaïsation artificielle de son langage :

Les objections que l'on peut opposer à une telle méthode sont les suivantes : le doute quant à savoir si l'on a droit de réduire un poème sérieux à un simple exercice d'extravagance désuète ; la « représentation déformée », non pas de l'ancienneté du poème, mais de la sensation exactement proportionnée de cette ancienneté – j'entends par là que la langue du XIII^e siècle qu'utilise Guido apparaît bien moins archaïque à un lecteur italien d'aujourd'hui que la langue anglaise du XIV^e, du XV^e ou du XVI^e siècles à un lecteur anglophone moderne. Il est même possible que ma version maladroite d'il y a vingt ans soit plus « fidèle » encore, en cela au moins qu'elle s'efforce de préserver la ferveur de l'original. Et comme cette ferveur ne se manifeste jamais dans la poésie anglaise de ces siècles-là, il n'existe aucun pigment verbal tout prêt susceptible de lui donner corps¹³.

Il devient alors un co-auteur qui n'hésite pas à explorer le potentiel de sa langue maternelle, voire à la forcer pour pouvoir valoriser l'étrangeté de l'œuvre traduite. C'est pourquoi, à partir de la distinction qu'il établit entre la « méthode fluide de domestication qui dissimule à la fois le travail du traducteur et les relations asymétriques – culturelles, économiques, politiques – entre les nations anglophones et les autres nations¹⁴ » et les « traductions étrangéisantes, qui ne sont pas transparentes, qui rejettent la fluidité au profit d'un mélange de discours plus hétérogène, et qui interprètent aussi partiellement le texte étranger, mais tendent à exhiber leur partialité au lieu de l'effacer¹⁵ », Lawrence Venuti définit comme *étrangéisante* la pratique traductive d'Esra Pound. Et, par conséquent, de tout poète-traducteur qui aspire à la production de traductions rénovatrices.

2 Potentialiser l'état chantant de la langue

Yves Bonnefoy partage la conviction de Pound : une traduction « ligne par ligne » ou « rime par rime » étouffe la spontanéité. En ce sens, toute tentative d'imitation de la versification du poème original est vouée à l'échec. La tâche du traducteur consiste à transmettre le dit du poète, et non ce que la critique littéraire lui attribue en parlant en son nom. Cela ne signifie nullement que la poésie soit privée de sens. L'abondance même de figures rhétoriques – chargées de signification – dément pareille assertion. Cette mise en scène, d'une extrême importance pour la traduction poétique, complique

13. « *The objections to such a method are : the doubt as to whether one has the right to take a serious poem and turn it into a mere exercise in quaintness ; the "misrepresentation" not of the poem's antiquity, but of the proportionate feel of that antiquity, by which I mean that Guido's thirteenth-century language is to twentieth-century Italian sense much less archaic than any fourteenth-, fifteenth-, or early sixteenth-century English is for us. It is even doubtful whether my bungling version of twenty years back isn't more "faithful", in the sense at least that it tried to preserve the fervour of the original. And as this fervour simply does not occur in English poetry in those centuries there is no ready-made verbal pigment for its objectification.* » (E. Pound, « Cavalcanti », art. cité, p. 200 ; notre traduction.)

14. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge, 1995, p. 38 ; notre traduction.

15. *Ibid.*, p. 34.

davantage la tâche du traducteur, qui consiste à assumer aussi bien la forme que le contenu de l'œuvre :

Le premier objet de son attention ne doit pas être les enchevêtrements sémantiques de la matière textuelle, mais ce rythme, cette musique des vers, cet enthousiasme de la matière sonore, qui ont permis au poète de transgresser dans le texte le plan où le mot est d'abord concept. Et pour être ainsi attentif, que lui faut-il sinon se laisser prendre, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui, lui le traducteur en puissance, le même état poétique, le même « état chantant », que chez l'auteur du poème. Qu'il sache écouter ainsi, répondre ainsi, et va s'offrir à lui, cette fois dans sa propre langue, va s'éveiller dans les mots de sa traduction en projet une musique encore, la sienne désormais : et va s'ouvrir ce chemin, vers l'expérience de l'être, vers le savoir de la vie, que la musique des mots est peut-être seule à rendre possible. Après quoi peu importe si ces rythmes nouveaux auront différé, par la prosodie, par les timbres, de la rythmique propre de l'œuvre originale, car l'essentiel c'est qu'un rapport se soit établi dans le traducteur devenu poète avec la matière sonore¹⁶.

Dans toutes ses transcréations, Ezra Pound accorde une attention particulière à l'état chantant de la langue :

Je crois au rythme définitif et absolu comme je crois au symbole absolu ou à la métaphore. La perception de l'intellect est renfermée dans le mot, celle des émotions dans la cadence. Ce n'est que dans un rythme parfait, joint au mot parfait, que cette double vision peut être notée¹⁷.

Dans cette quête, il relève trois traits distinctifs de la poésie : la *logopœia*, la *phanopœia* et la *melopœia*. La *logopœia* serait l'usage contextuel des connotations actualisées par les jeux linguistiques : cette « danse de l'intellect parmi les mots¹⁸ » est déployée dans les *Cantos*. La *phanopœia*, à savoir la projection des images sur l'imagination visuelle, est directement à l'œuvre dans les traductions de Li Po. Quant à la *melopœia*, c'est-à-dire la qualité musicale qui dirige le sens¹⁹, la meilleure expression en est présentée dans les versions des *Sonnets* de Cavalcanti.

La *logopœia* n'exploite pas la dénotation des mots, mais bien leurs connotations actualisées par les jeux linguistiques : autrement dit, leur sens contextuel plutôt que leur sens littéral. « La danse de l'esprit » s'épanouit dans les *Cantos*, l'*opus magnum* de Pound. Ce poème grandiose, quoique inachevé, composé de cent vingt chants, s'engage

16. Yves Bonnefoy, « La communauté des traducteurs », *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1997, p. 33.

17. « *I believe in an ultimate and absolute rhythm as I believe in an absolute symbol or metaphor. The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence. It is only, then, in perfect rhythm joined to the perfect word that the two-fold vision can be recorded.* » (E. Pound, « Introduction », art. cité, p. 11 ; notre traduction.)

18. « *The dance of the intellect among words.* » (E. Pound, « How to read », art. cité, p. 25 ; notre traduction.)

19. *Ibid.*

dans une chasse aux mots singuliers, appartenant à des mondes et à des cultures différents : l'*Odyssee* d'Homère, la poésie lyrique de Sappho, les *Métamorphoses* d'Ovide, les poèmes de Properce et de Catulle, la *Divine Comédie* de Dante, les sonnets de Cavalcanti, les troubadours occitans, les lettres de Sigismond Malatesta, parmi bien d'autres. L'objectif de Pound n'y est pas d'user de la signification « académique » des mots, mais de faire renaître leurs significations historiques, développées accidentellement, en restaurant leurs connotations associatives. Il en résulte un enchevêtrement inédit de ses propres idées poétiques, d'emprunts lyriques et de fragments traduits :

[La *logopœia*] s'étend au vocabulaire, à la syntaxe, aux ellipses, aux suspensions, à la référence périmée ou augmentée, à l'étrangeté littérale des *Cantos*. C'est ici que Pound vérifie, renouvelle et dépasse les usages habituels et les associations connues, et par conséquent sa relation avec ses lecteurs s'avère à la fois potentiellement enrichissante et exposée au risque²⁰.

Le poète américain y est poussé, dans une large mesure, par le désir de sélectionner des images et des humeurs lyriques distancées de la poétique instaurée par Shakespeare, qui, avec celle de Dante, définit le canon occidental. Les *Cantos* se présentent alors comme des éléments systématiquement assemblés, « fruits de la collecte d'un passé culturel qu'on sent menacé de se dissoudre²¹ ». En d'autres termes, il s'agit d'un collage de motifs et d'images, de tonalités et de sensations, de rythmes et de mélodies d'antan.

La *phanopœia* est relativement facile à saisir. Pound s'en sert largement dans ses transcréations de la poésie chinoise, incluses dans le recueil *Cathay*, en recourant à deux formes : l'une brève (« Separation on the River Kiang »), l'autre plus longue et plus libre (chanson – « Song of the Bowmen of Shu » ; élégie – « Lament of The Frontier Guard » ; ballade – « A Ballad of The Mulberry Road »). La majesté visuelle des mots l'aide à transmettre la figurativité chinoise sans être obligé d'expliquer le rapport entre les images, en se fiant essentiellement à leur impact émotif.

La *melopœia* est extrêmement importante pour le travail poétique. Écouter une poésie rédigée dans une langue qu'on ne comprend pas – comme nous l'avons déjà mentionné à propos de sa traduction de Cavalcanti –, n'exclut pas la possibilité d'être sensible à la mélodie des mots, génératrice de sens. C'est notamment parce qu'il estime que la *melopœia* s'avère plus difficile à traduire, voire intraduisible, que Pound décide de modifier le schéma rythmique du sonnet analysé ici, en supprimant les rimes embrassées. De même, en raison de l'impossibilité objective de recréer les rythmes et les tons qui caractérisent le chinois, il substitue ses propres images à celles de Li Po, car

la maîtrise, une maîtrise mineure, consistera à préserver la continuité du vers, sa sonorité aussi continue que la ligne dans l'un des derniers dessins de Miró sur papier, et à lui conférer un équilibre parfait, sans discon-

20. Peter Brooker, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, Londres, Faber & Faber, 1979, p. 233 ; notre traduction.

21. George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 430.

tinuité, sans parties maladroitement saillantes, et sans perdre l'intensité des phrases singulières²².

La syntonie des sentiments humains et des instantanés du paysage est l'une des préoccupations majeures de la vision du monde chinoise. La pensée chinoise conçoit l'homme comme un élément de la nature parmi bien d'autres, avec lesquels il est susceptible d'interagir sans tenter de les assujettir pour autant, ni subir passivement le sort que lui imposerait une force extérieure. Cette mentalité, très différente de la mentalité occidentale, ne fait pas grand cas de nos antinomies traditionnelles : actif/passif, sujet / objet, propre / étranger. Les mouvements, les processus, les changements, qui surviennent au sein de l'univers, découlent les uns des autres sans chercher à dominer. L'esprit humain essaie de capter cette interdépendance pour représenter le monde matériel dans son intégralité. Cette complétude se refléchit dans l'image nostalgique de la séparation du poème de Li Po et, par conséquent, dans la transcréation poundienne où la vision du monde occidentale cède la place à l'expérience du Dao.

L'œuvre à traduire, ou plutôt l'idée que Pound s'en fait, inspire sa transcréation poétique et devient le prétexte de la jonction du moderne et du distant, tant culturellement que temporellement parlant. La description nostalgique du paysage dans « Séparation sur le fleuve Kiang » évoque, pour le lecteur occidental, la sensation de la singularité, de la grâce et de la beauté éphémères qui caractérisent l'art et la nature orientales²³. La calligraphie même du poème le laisse percevoir comme un tableau²⁴ :

送孟浩然之广陵
李白
故人西辞黄鹤楼，
烟花三月下扬州。
孤帆远影碧空尽，
惟见长江天际流。

Traduction anglaise mot à mot des « Adieux à Meng Haoran » de Li Po :

Sending off / Meng / Hao / Ran / towards / Guang / Lin
Li Bai
Old / friend / west / departs / Yellow / Crane / Tower
Smoke / flowers / third / month / down / Yang / Zhou
Single / sail / distant / scene / blue / emptiness / limitless
Only / see / Long / River [Yangzi] / sky / horizon / flow

22. « *The mastery, a minor mastery, will lie in keeping this line unbroken, as unbroken in sound as a line in one of Miro's latest drawings is on paper; and giving it perfect balance, with no breaks, no bits sticking ineptly out, and no losses to the force of individual phrases.* » (E. Pound, « Cavalcanti », art. cité, p. 197; notre traduction.)

23. Ezra Pound reprend la transcription du fleuve Yangzi Jiang d'après les notes d'Ernest Fenollosa.

24. Voir Armen Godel, « Le transport des sens, du japonais au français », dans Marion Graf (dir.), *L'écrivain et son traducteur*, Genève, Zoé, 1998, p. 236.

« Separation on the River Kiang » (Ezra Pound, 1915) :

*Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,
The smoke-flowers are blurred over the river.
His lone sail blots the far sky.
And now I see only the river,
The long Kiang, reaching heaven*²⁵.

N'hésitant pas à malmener aussi bien la langue-cible que le texte original, Pound compense son insuffisance linguistique en chinois par la recherche d'images émouvantes. Partant du présupposé qu'il n'existe pas de langues « exhaustives », il superpose le chinois et l'anglais. Ses partis pris, comparés avec la traduction interlinéaire du poème, mettent néanmoins en évidence la proximité du texte-source et du texte-cible. Le vers « *His lone sail blots the far sky* », par exemple, transmet assez fidèlement la juxtaposition des pictogrammes *Single / sail / distant / scene / blue / emptiness / limitless*. En reproduisant leur concaténation selon la méthode idéogrammatique, le poète-traducteur a su recréer la nature aussi fugace que sophistiquée de l'image. En combinant l'effet visuel et l'effet cérébral, typiques de la grande poésie chinoise qui « a privilégié les formes courtes, mais pour produire des effets "longs" »²⁶, il parvient à saisir la plénitude de l'instant. Et, s'il ne reprend pas littéralement le dernier mot *flow* (flux)²⁷ et termine sa version par le polysémique *haven* (port, refuge; par paronomase : paradis), il transmet bien l'idée que « tout coule », que tout instant est suivi par un autre – continuité incessante créant le mouvement cyclique du cosmos.

Le sinologue Jean François Billeter note avec justesse que la poésie classique chinoise cherche à représenter des instants vécus : « Elle n'exprime pas d'inconsistantes rêveries, comme on l'a souvent cru, mais des *moments* ou des *événements* dont le poète a fait l'expérience et qu'il a su rendre indéfiniment accessibles dans leur fraîcheur première »²⁸. » L'accumulation d'événements simples conduit à une représentation complexe de la réalité, perçue comme

une sorte d'accélééré dans lequel s'unissent ou s'articulent, en un instant ou en une succession rapide d'instant, un nombre inattendu d'éléments du réel. L'art du poète est de ressaisir cet événement et de faire ressurgir en nous le réel²⁹.

Le lecteur occidental est alors censé reconstruire l'atmosphère de la poésie chinoise à travers le parallélisme des émotions latentes et de la description de la nature, mais aussi la dialectique de l'étranger et du propre qui caractérisent la traduction en général. Les fantasmes idéogrammatiques du poète donnent lieu à une méthode traductive qui juxtapose des images, des paroles et des rythmes dans la recherche d'une poéticité mélodique. Il apprécie particulièrement l'état chantant de la langue-source, et s'efforce

25. Ezra Pound, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915, p. 28.

26. Jean François Billeter, *Trois Essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014, p. 26.

27. Le dernier mot d'un poème classique chinois est très important car tout le sens s'y trouve condensé.

28. J. F. Billeter, *Trois Essais sur la traduction*, op. cit., p. 12-13.

29. *Ibid.*, p. 13.

d'atteindre une singulière « harmonie imitative³⁰ ». Ses jeux de langage sont un défi à l'esprit : ils ébranlent l'équilibre du mode usuel de penser et de s'exprimer, et font dévier le sérieux et l'authenticité scientifiques.

Le moderniste américain est fasciné par la musicalité des langues romanes, l'extravagance du cyrillique, l'exotisme des sinogrammes :

Il pratique tous les jeux possibles avec la langue étrangère qu'il prend pour modèle. Il pratique aussi bien la citation pure et simple, détournée parfois de son contexte et donc de son sens, que le pastiche, que la traduction au sens classique. Le pastiche demande une complicité avec le lecteur, il faut que le lecteur reconnaisse la source pour apprécier l'imitation qui n'est pas forcément parodique. Qui peut être un hommage. Qui peut être plus proche de l'imitation ou plus proche de la paraphrase. Le pastiche demande d'avoir l'oreille fine et juste [...], car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent vite. Dit Proust. Qui nous éclaire par son propre exemple sur la pratique de la traduction-pastiche chez Pound : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson. » Je ne commente pas, mais je lance ceci comme une piste à suivre sur la façon dont, traducteurs, surtout de poésie évidemment, nous devons « chanter » notre auteur³¹.

Jugeant fallacieuse toute aspiration à une traduction transparente, Pound récrit le texte-source suivant sa propre sensibilité. Ses « traductions pastiches » sont convaincantes tant pour lui-même que pour son lecteur, entraîné dans un périple qui l'éloigne des conventions. Cette démarche stimule l'épanouissement de la créativité, mais prive le lecteur de la possibilité d'accéder à l'original par la traduction. Le poète-traducteur encourt donc le risque d'imposer volontairement ou involontairement son propre style, son mètre et son émotivité à l'œuvre traduite. Au lieu de tomber dans le piège de la polysémie disséminée, toutefois, il doit essayer de reprendre le geste poétique qui la dissipe comme l'unique possibilité de sauver la « poésie » dans la traduction.

★

Ezra Pound a certainement bouleversé l'idée stéréotypée que l'on se fait du traducteur, et remis en question l'exigence d'équivalence en traduction. Il traduit d'une manière innovante, surprenante et controversée qui révèle sa passion pour la lecture. Il tend à remplacer le langage littéraire commun par un autre, plus ouvert, discursif, instantané. Autrement dit, il substitue l'oralité à l'écriture. En même temps, il remet en usage et réactualise un lexique archaïque, tombé en désuétude, qui, ainsi rénové, dévoile son état chantant insoupçonné.

C'est pourquoi ses transcréations insolites fascinent ceux qui y puisent des encouragements pour chercher eux-mêmes de nouvelles formes et de nouvelles images. Son projet

30. Marie-Claire Pasquier, « Ezra Pound traducteur », *Vingtièmes Assises de la traduction littéraire*. Arles, Atlas/Actes Sud, 2004, p. 26.

31. *Ibid.*, p. 28.

poétique alimente encore le débat sur la créativité de la traduction et les problèmes qui y sont liés – en particulier la réécriture, la retraduction et l’auto-traduction. C’est donc tout naturellement que le projet de transcréation de Pound – explorer le potentiel poétique de la langue maternelle – a été repris à sa suite par d’autres poètes traducteurs, tels W. H. Auden, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo ou Michel Deguy.

Bibliographie

- BILLETER, Jean François, *Trois Essais sur la traduction*, Paris, Allia, 2014.
- BONNEFOY, Yves, « La communauté des traducteurs », *Treizièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1997, p. 25-38.
- BROOKER, Peter, *A Student's Guide to the Selected Poems of Ezra Pound*, Londres, Faber & Faber, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de, « De la traduction comme création et comme critique », *Change*, n° 14, 1973, p. 71-84.
- GODEL, Armen, « Le transport des sens, du japonais au français », dans Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Zoé, 1998, p. 233-237.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
- PASQUIER, Marie-Claire, « Ezra Pound traducteur », *Vingtièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles, Atlas/Actes Sud, 2004, p. 13-32.
- POUND, Ezra, « Introduction », *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, trad. Ezra Pound, Londres, Stephen Swift and Co, 1912, p. 1-13.
- POUND, Ezra, *Cathay*, Londres, Elkin Mathews, 1915.
- POUND, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, éd. T. S. Eliot, New York, New Directions, 1935.
- POUND, Ezra, *Rimes*, trad. Christian Bec, Paris, Imprimerie nationale, 1993.
- STEINER, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres et New York, Routledge, 1995.

La paratraduction des œuvres politiques surréalistes sous le second franquisme (1959-1975)

Marian Panchón Hidalgo

Université Toulouse – Jean-Jaurès

1 La paratraduction, « à la marge de la traduction »

Dans la traductologie historiographique, les éléments paratextuels apportent de précieuses informations susceptibles d'éclairer la production et la réception de l'œuvre traduite. Gérard Genette, on le sait, voit dans le paratexte un *seuil* entre le texte et le hors-texte, une « "zone indécise" entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte¹) ». José Yuste Frías, avec le concept de « paratraduction », crée un outil d'analyse supplémentaire, permettant de catégoriser les changements idéologiques, politiques, sociaux et culturels qui se manifestent dans l'introduction et dans la présentation de l'œuvre traduite². Ce terme renvoie à l'ensemble des productions verbales, iconiques, verbo-iconiques et matérielles des paratextes figurant dans les traductions, le paratexte désignant ici tout ce qui accompagne le texte proprement dit. Selon Yuste Frías, « la paratraduction veut informer sur les activités présentes au seuil de la traduction, sur ce qu'elles représentent et peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit³ ». Ce concept s'avère particulièrement utile pour interroger le statut du traducteur dans ses traductions. Pour le dire d'un mot : si le paratexte présente le texte, la paratraduction présente la traduction.

1. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

2. José Yuste Frías, « Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital », dans José Yuste Frías et Alberto Álvarez Lugo (dir.), *Estudios sobre traducción : teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, p. 59-82.

3. José Yuste Frías, « Au seuil de la traduction : la paratraduction », dans Ton T. Naaijken (dir.), *Événement ou Incident. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Berne, Peter Lang, 2010, vol. 3, p. 292.

Dans le cas de la traduction éditoriale, la paratraduction se consacre à l'étude des paratextes associés à la traduction – titres et préfaces, notes de bas de page, illustrations et autres. Pour citer Yuste Frías, « la notion de paratraduction aide ainsi à reprendre le souci genettien de l'emplacement textuel que la traductologie a longtemps laissé de côté, puisque la place qu'occupe une traduction dans l'édition finale [...] n'est pas quelque chose d'anodin ni de gratuit ⁴ ».

2 Le surréalisme traduit : de la France à l'Espagne

Rappelons tout d'abord que la dictature franquiste s'est traduite en Espagne par une obstruction acharnée des maisons d'édition. Chargés du contrôle de la communication, les censeurs surveillaient les ouvrages hostiles au régime, qu'ils censuraient partiellement ou totalement. Au cours du premier franquisme, les traductions de poètes surréalistes comme Aragon et Breton ont été complètement interdites, ces deux auteurs étant considérés comme communistes et donc opposés au franquisme ⁵. Un changement se produit en 1962 avec l'arrivée de Manuel Fraga Iribarne au poste de ministre de l'Information et du Tourisme : en 1966 est promulguée la *Ley de Prensa* (la loi sur la presse), qui invalide la précédente loi du 29 avril 1938. La relative ouverture de ce ministère a donc modernisé l'industrie éditoriale et facilité la publication de textes jugés subversifs en Espagne, comme ceux d'Aragon et de Breton.

L'œuvre *Documentos políticos del surrealismo* (en français : *Position politique du surréalisme* ⁶) a été traduite par José Martín Arancibia et publiée en 1973 par la maison d'édition Fundamentos ⁷. Ce livre se compose d'un ensemble de textes consacrés à l'art et à ses applications sociales – commentaires d'ouvrages classiques, appréciations polémiques autour du mythe révolutionnaire, réflexions sur les relations qu'entretiennent l'art et la politique. L'édition espagnole annonce en couverture :

Les positions politiques du surréalisme dans la culture et dans l'art sont exposées et défendues à travers des conférences, des entretiens et des manifestes, qui sont avant tout des textes publics, conçus pour être édités, diffusés dans la plus large mesure, et débattus.

Textes d'André Breton.

Avec la collaboration de : G. Bataille, S. Dalí, P. Eluard, M. Ernst, P. Klossowski [sic], H. Parisot, B. Peret [sic], M. Singer, T. Tanguy.

Le *Surrealismo frente a realismo socialista* a probablement été traduit par l'éditeur Óscar Tusquets et publié dans la collection *Cuadernos marginales* (« Cahiers mar-

4. José Yuste Frías, José, « Paratraducción : la traducción de los márgenes, al margen de la traducción », *DELTA*, 2015, p. 331. Toutes les citations issues de publications en espagnol ou de dossiers de censure sont traduites par nos soins.

5. Le premier franquisme (1939-1959) constitue la première phase de la dictature du général Franco. Il s'étend de la fin de la Guerre civile espagnole à l'abandon de la politique économique autarcique suite à la mise en place en 1959 d'un programme de stabilisation. Cette période fait alors place au second franquisme (1959-1975), qui prendra fin à la mort de Franco.

6. Publié en France en 1971.

7. Fundamentos était considérée comme l'une de douze maisons d'édition les plus polémiques de l'époque selon le rapport de la *Dirección General de Seguridad* adressé au *Director General de Cultura Popular* en 1974 (Jesús A. Martínez, « Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975) », *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, vol. 187, n° 747, p. 129).

ginaux », en français⁸). Le livre puise à deux sources différentes. On y trouve d'une part six articles tirés de *La Clé des champs* (1967) d'André Breton : « Limites non-frontalières du surréalisme », « Visite à Léon Trotsky », « Pour un art révolutionnaire indépendant », « L'art des fous », « La clé des champs », « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? », et « Du "réalisme socialiste" comme moyen d'extermination morale » ; et d'autre part deux articles de Louis Aragon parus dans *Les Lettres françaises* (1952) : « Parenthèse sur le prix Staline » et « Il y a des sculpteurs à Moscou ». Dans cette version traduite, on peut lire sur la quatrième de couverture :

André Breton et Léon Trotski écrivent dans le célèbre manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant », que nous reproduisons ici : « En matière de création artistique, il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. À ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à la formule : *toute licence en art*. » Dans l'article intitulé « Parenthèse sur les prix Staline », également reproduit dans ce volume, Louis Aragon transcrit la définition de réalisme socialiste, qui apparaît dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques, « un texte à la rédaction duquel Staline n'a certes pas été étranger », et ajoute : « Un seul des éléments exigés de l'écrivain par le réalisme socialiste, s'il manque, suffit à enlever à l'œuvre le caractère réaliste-socialiste pour la ramener au naturalisme, au populisme, à la vulgarisation sociologique, en ruiner en fait le caractère d'œuvre d'art. » Même si nous ne pouvons pas nier, en tant qu'éditeurs, notre position face à cette polémique, qui paraît appartenir à tous les temps, sur « les chemins de grande aventure mentale », que définit André Breton, nous publions les deux articles de Louis Aragon pour que le lecteur puisse se faire sa propre opinion.

3 Les *Documentos* et le *Surrealismo* : paratraduction

Genette distingue dans *Seuils* deux types de paratexte : le péri-texte, situé à l'intérieur du livre, et l'épi-texte, situé à l'extérieur du livre. Nous analyserons ici, pour les péri-textes, les préfaces et les notes de traduction des ouvrages retenus ; pour les épi-textes, leurs dossiers de censure.

3.1 Autour de la traduction : les péri-textes

Si le péri-texte désigne tout élément accompagnant un texte dans le but de l'introduire, de le présenter ou de l'entourer, on peut le considérer comme le lieu par excellence où se font entendre la voix du traducteur ou celle de l'éditeur. C'est naturellement le cas de la préface, qui désigne « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou

8. Le nom du traducteur n'étant mentionné nulle part à l'intérieur du livre, on peut supposer qu'ici traducteur et éditeur ne font qu'un.

postliminaire) auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède⁹ ». De fait, selon Ghislaine Lozachmeur,

la préface devient un lieu d'échange, d'espace intersubjectif, lieu de la première rencontre entre l'auteur qui va se dévoiler ou se masquer et son auditoire. C'est donc là que va se jouer l'accueil par la critique et le lectorat, complice ou polémique¹⁰.

Dans le cas des *Documentos políticos del surrealismo*, on note que le traducteur José Martín Arancibia a rédigé une longue préface où il présente son point de vue :

Pourquoi donc réunir et présenter ces pages aujourd'hui ? Ce n'est certainement pas pour quêter l'approbation béate de toutes et de chacune d'entre elles ; ni pour reprendre à notre compte toutes leurs thèses et leurs formulations, contre lesquelles il faudrait soulever des objections parfois sérieuses. Il s'agit bien plutôt d'un travail : quelque chose comme la cartographie d'une vieille bataille, qui a déjà eu lieu et dont nous connaissons l'issue. Il s'agit de tracer le plan d'un labyrinthe, dont quelques gardiens sont à découvert et quelques autres, encore invisibles, se déguisent en statues ou en sgraffites géométriques sur les murs, et, à l'affût, jouissant de leurs congés payés, évoquent à mi-voix leurs prouesses passées, révisant l'écoulement des heures extraordinaires qu'ils ont vécues naguère.

Lire ces pages, c'est un peu suivre le trajet d'une petite spirale. Peut-être un modèle réduit de la plus grande, de la plus célèbre spirale de l'Histoire, dont nous savons déjà que les spirales doivent être parcourues avec mille précautions pour ne pas glisser (tant de choses bizarres lubrifient leurs sols escarpés : métaphores, batailles perdues, hommes et femmes concentrés sous la devise *le travail rend libre*). [...] Les trophées que j'élève sont faits avec les cadavres des hommes à qui j'ai coupé les membres et la tête.

Cette préface sert à introduire le livre et diffère en cela de la préface rédigée dans la version originale, où Breton fait allusion au socialisme et à la théorie marxiste de la Révolution. En revanche, dans son introduction, le traducteur explique que la compilation a été publiée en 1973, en tant que travail de recherche, pour permettre au lecteur d'évaluer les enseignements de l'Histoire récente. Ses métaphores renvoient sans doute au nazisme (« des hommes et des femmes concentrés sous la devise *le travail rend libre*¹¹ »), au franquisme (« Les trophées que j'élève sont faits avec les cadavres des hommes à qui j'ai coupé les membres et la tête¹² »), ainsi qu'aux perdants et aux vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre d'Espagne (« évoquent à mi-voix leurs prouesses passées »). Le traducteur se livre ainsi à une sévère critique de ces deux dictatures et de ces deux guerres. Dans le champ de la

9. G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 64.

10. Ghislaine Lozachmeur, « Les aspects dialogiques de la préface : de la revendication de la subjectivité à l'effacement énonciatif », *Actes du colloque international « Langue, Culture, Civilisation »*, 2010, p. 282.

11. Allusion à la devise nazie « *Arbeit macht frei* », affichée à l'entrée des camps de concentration.

12. Allusion probable à la construction du « *Valle de los Caídos* », monument à la gloire du franquisme construit par des prisonniers de guerre républicains après la guerre d'Espagne.

traduction littéraire, les préfaces qui précèdent les textes traduits jouent parfois un rôle essentiel en ce qu'elles permettent de contextualiser les traductions¹³. L'œuvre ayant été traduite vers la fin du franquisme, le traducteur s'est permis de donner son point de vue critique sur les événements survenus en Europe au cours de cette période troublée, et plus particulièrement en Espagne. De fait, selon Torem,

la traduction de textes politiques, outre qu'elle fournit des informations précieuses sur les procédés historiques de formation de certains collectifs, est un outil de réflexion sur la pratique personnelle et sur la figure du traducteur. La traduction est parfois un acte militant : le sujet assume un engagement, tant par la sélection de textes source que par le résultat de textes cible¹⁴.

La longueur des préfaces, très variable, dépend de l'importance accordée à ce paratexte par les maisons d'édition, et de la nature de la traduction qui l'accompagne¹⁵. Dans le *Surrealismo frente a realismo socialista*, le lecteur découvre une note préliminaire, plus courte que la précédente, qui explique les décisions prises par la maison d'édition :

Avec la publication de ces textes, on a voulu mettre en avant les propositions d'André Breton en faveur d'un « art révolutionnaire indépendant ». C'est pourquoi [...] nous reproduisons les fragments en rapport avec ce sujet.

Nous avons ajouté deux articles de Louis Aragon parus dans l'hebdomadaire « Les Lettres Françaises », qu'il a dirigé jusqu'à ces derniers mois, non seulement parce que ces textes, cités par Breton dans les deux derniers articles que nous publions ici, mettent en évidence la nature de la polémique qui met aux prises le surréalisme et le réalisme socialiste, mais aussi parce qu'il nous a semblé intéressant d'offrir au lecteur l'occasion de les découvrir et de se faire ainsi sa propre opinion.

Ici l'éditeur ne livre pas son point de vue dans la préface, sans doute parce que la quatrième de couverture s'en charge déjà.

Dans les notes de traduction, enfin, le traducteur ou l'éditeur font entendre leur voix de manière explicite et ouverte¹⁶. Dans les *Documentos políticos del surrealismo*, les notes de traduction sont annoncées par un astérisque, comme dans la version originale. On dénombre sept notes dans la traduction, alors que l'édition originale en compte huit ; dans l'œuvre traduite, les informations fournies par deux des notes figurent à l'intérieur du texte original, sous forme de sous-titre. De même, dans l'œuvre originale, les informations fournies dans trois des notes figurent à l'intérieur de la traduction,

13. María Mercedes Enríquez Aranda, « Descripción y naturaleza del prólogo en la traducción literaria », *Interlingüística*, 2003, p. 331.

14. Gabriel Torem, « Polisistemas anárquicos. La traducción política en el marco del polisistema », *Acta Poética*, 2014, vol. 35, n° 1, p. 47.

15. M. M. Enríquez Aranda, « Descripción y naturaleza », art. cité, p. 332.

16. Carmen Toledano Buendía, « ¿Qué hay tras las notas del traductor ? », dans Rosa Rabadán Rosa, Trinidad Guzmán et Marisa Fernández (dir.), *Lenqua, traducción, recepción : en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, 2010, p. 639.

et non à l'extérieur. Il faudrait aussi prendre en compte, dans la version traduite, la suppression d'une note de bas de page qui fait allusion à un article de Breton paru dans *Minotaure*. En ce qui concerne *Surrealismo frente a realismo socialista*, on compte quinze notes dans la traduction, pour onze seulement dans la version originale ; les quatre notes supplémentaires se composent d'une note du traducteur et de trois notes de l'éditeur. La seule note ajoutée par le traducteur est d'ordre linguistique et explique au lecteur espagnol le sens de l'expression « la clé des champs ¹⁷ ». Avec les notes de type linguistique, le traducteur se démarque de l'œuvre originale et assume la responsabilité de certaines décisions. Comme l'explique Donaire, « les N. du T. offrent un cadre privilégié à l'observation, puisqu'elles rendent évidentes les difficultés de l'activité d'un traducteur, notamment face à un texte singulier ¹⁸ ».

Quant aux notes de l'éditeur, la première fait référence à un livre déjà publié par Tusquets : « Récemment publié par Tusquets, Éditions de poche, n^o 67, Série Noire n^o 7, Barcelone 1972. N.D.E. ¹⁹ » La deuxième note de l'éditeur reprend une information qui se trouve à l'intérieur du texte original, mais devient une note dans la version traduite. Cette fois, la mention « N.D.E. » n'apparaît pas : « Discours prononcé au meeting du P.O.I. marquant l'anniversaire de la révolution d'Octobre, à Paris, le 11 novembre 1938 ²⁰. » La troisième note de l'éditeur fait allusion au manifeste intitulé « Pour un art révolutionnaire indépendant », qui figure dans l'ouvrage quelques pages plus loin : « Ci-après nous reproduisons intégralement ce manifeste. N.D.E. ²¹ » À quoi il convient d'ajouter une phrase insérée par Tusquets dans l'une des notes de la version originale : « À dater de la publication du présent texte dans *Arts*, la série de ces articles, annoncée comme étant à suivre, s'est interrompue comme par enchantement. (Deux de ces articles sont publiés ci-après. N.D.E. ²²) »

3.2 Sur la traduction : les dossiers de censure comme épitexte

Venons-en aux épitextes, ces « métadiscours spécifiques du texte, formés directement autour d'eux ²³ ». Considérés sous cet angle, les dossiers et rapports de censure trouvent leur place dans cette forme de paratraduction ²⁴. C'est à l'Archivo General de la Administración (AGA), l'un des principaux fonds espagnols de publications des XIX^e et XX^e siècles, situé à Alcalá de Henares, que nous avons pu consulter les dossiers de censure de l'époque franquiste. Ces rapports montrent les points de vue des censeurs et signalent les parties de la traduction qui, selon eux, méritent d'être supprimées. Le tableau qui suit montre la liste de dossiers de nos deux ouvrages analysés :

17. Louis Aragon et André Breton, *Surrealismo frente a realismo socialista*, trad. Ó. Tusquets, Barcelone, Tusquets, 1973, p. 35.

18. María Luisa Donaire, « (N. del T.) : Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural », dans María Luisa Donaire et Francisco Lafarga (dir.), *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, p. 79.

19. L. Aragon et A. Breton, *Surrealismo*, op. cit., p. 17.

20. *Ibid.*, p. 21.

21. *Ibid.*, p. 26.

22. *Ibid.*, p. 47.

23. Şehnaz Tahir-Gürçaglar, « What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research », dans Theo Hermans (dir.), *Crosscultural Transgressions : Research Models in Translation Studies II : Historical and Ideological Issues*, Manchester, St Jerome, 2002, p. 44.

24. Cristina Gómez Castro, *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición : TRACEni (1970-1978)*, Universidad de León, León, 2009, p. 13.

Tableau 1 – Dossiers de censure de *Documentos políticos del surrealismo* (1973) et de *Surrealismo frente a realismo socialista* (1973)

Titre	Nom	N° du dossier	Année	CodeAGA	Éditeur
<i>Documentos políticos del surrealismo</i>	Breton, André	3633	73	73/02949	Fundamentos
<i>Surrealismo frente a realismo socialista</i>	Aragon, Louis. Breton, André	7179	73	73/03207	Tusquets

Comme le montre notre tableau 1, nous n'avons pu trouver que deux dossiers de censure des traductions espagnoles : un pour *Documentos políticos del surrealismo*, un autre pour *Surrealismo frente a realismo socialista*. Tous les dossiers comportent six questions directes destinées à guider les censeurs. Dans les dossiers ici étudiés, toutefois, les censeurs n'ont pas apporté de réponse à ces questions :

Le document attaque-t-il le Dogme ?

La morale ?

L'Église ou ses ministres ?

Le Régime et ses institutions ?

Les personnes qui collaborent ou ont collaboré avec le régime ?

Les passages censurables représentent-ils le contenu total de l'œuvre ?

Le premier dossier, le n° 3633, a été soumis au ministère de l'Information le 22 mars 1973 par la maison d'édition Fundamentos, qui espérait tirer 4 500 exemplaires après avis favorable des censeurs. L'ouvrage *Documentos políticos del surrealismo* comptait 128 pages, et il était prévu de le vendre au prix de 50 pesetas. Un seul censeur, le « n° 9 » (signature illisible), donne son jugement sur le livre :

Le surréalisme comme mouvement culturel a également eu sa version politique ; dans ce livre sont transcrits quelques documents sur la fonction sociale de l'art, qu'apprécient tant les écrivains du Front gauchiste. Il y a concrètement *deux articles*²⁵, discours ou essais spécialement virulents à l'époque de leur rédaction. Celui qui s'intitule « Posición política del arte de nuestros días » (*pages 43-76*) est une conférence prononcée à Prague le 1^{er} avril 1935 devant le « Front gauchiste » ; le document intitulé « Unión de lucha de los intelectuales revolucionarios » date d'octobre 1935 (*pages 119-124*) et semble totalement inacceptable aujourd'hui. Il est évidemment hors de question de l'autoriser ; il convient tout au plus, ces documents ayant été écrits il y a près de 40 ans, d'opter pour un silence administratif.

Un autre censeur anonyme rédige à la main une brève observation sur la publication du texte, et approuve la suggestion de son collègue : il convient d'observer une *silencio administrativo*²⁶. Cette formule indique que les censeurs contestent le contenu du livre ; ils ne l'autorisent pas ouvertement mais ne l'interdisent pas non plus :

25. Nous composons en italiques les passages soulignés au stylo bleu.

26. Certains mots de ce document étant difficiles à déchiffrer, nous avons décidé de ne pas le transcrire.

D'une part, il faut interpréter la possibilité du recours au silence administratif – de la part de l'Administration – comme échappatoire aux contradictions entre la norme en vigueur et l'inexplorable évolution de la réalité sociologique du pays, et, d'autre part, comme une solution inhibitoire, qui revient à abandonner à leur sort l'auteur ou l'éditeur, avec toutes les conséquences imaginables a posteriori²⁷.

Le deuxième dossier, le n^o 7179, a été présenté au ministère de l'Information le 11 juin 1973, Tusquets espérant tirer 4 000 exemplaires après avis favorable des censeurs. Le *Surrealismo frente a realismo socialista* comptait 75 pages et son prix prévisionnel était de 50 pesetas. Deux censeurs, l'un identifié par le n^o 4 et l'autre par une signature illisible, livrent leur jugement en ces termes :

Le livre recueille plusieurs articles de Breton et d'Aragon sur le surréalisme et le réalisme socialiste dans l'art.

Il est possible d'accepter le dépôt.

Madrid, le 11 juin 1973

[*Signature illisible*]

On n'a pu trouver, dans les articles publiés par ces deux marxistes, une base suffisante pour justifier un refus de dépôt. Par conséquent, nous recommandons que l'œuvre soit passée sous *silence*²⁸.

12-VI-1973

[*Signature illisible*]

Tous les lecteurs-censeurs soulignent bien le caractère politique des publications concernées et leur opposition au régime franquiste. C'est pourquoi ils décident d'accepter la publication des deux livres au bénéfice du silence administratif, compte tenu de l'évolution des mentalités en Espagne – le peuple manifestant une plus grande tolérance à l'égard des textes gauchistes et, parfois, une plus forte réticence à l'égard des idéaux franquistes²⁹.

Ces deux livres ont paru à une période charnière de l'histoire de l'Espagne – la fin du franquisme – qui se caractérise par une relative ouverture de la part du ministère de l'Information, grâce à la nouvelle loi sur la Presse de 1966 et à l'évolution des mentalités d'une grande partie de la société espagnole dans les années 1960 et 1970. Les dossiers de censure que nous avons consultés montrent que les censeurs n'ont pas empêché la publication de ces œuvres traduites, considérées comme subversives et contraires à la dictature franquiste. Ils n'ont même pas supprimé les parties les plus problématiques, préférant se retrancher derrière un « silence administratif ». En cela, ces épitextes nous aident à mieux cerner la réception des traductions à un moment clé de l'histoire de l'Espagne.

27. Manuel L. Abellán, « Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976) », *Sistema*, 1979, p. 85.

28. Souligné au stylo rouge.

29. Walther L. Bernecker, « El cambio de mentalidad en el segundo franquismo », dans Nigel Townson (dir.), *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 62-63.

De même, les péritextes (préfaces, notes de l'éditeur ou du traducteur) nous révèlent ici certaines décisions prises par les éditeurs et les traducteurs de l'époque, voire leurs opinions politiques. Dans le cas de la préface de José Martín Arancibia, traducteur des *Documentos políticos del surrealismo*, on est frappé par le caractère critique et idéologique de ses commentaires, mais aussi par des métaphores plus ou moins cryptiques qui s'adressent à un public intellectuel et visent à prévenir la censure du texte³⁰. En revanche, dans le *Surrealismo frente a realismo socialista*, l'éditeur – qui est sûrement aussi le traducteur de l'œuvre – n'expose pas son point de vue dans la préface mais en quatrième de couverture, où il indique clairement sa position en faveur des opinions de ces deux écrivains surréalistes. Quant aux notes de l'éditeur et du traducteur, on constate que les deux maisons d'édition les ont utilisées pour aider les lecteurs à mieux comprendre les livres et leur signaler l'existence d'autres ouvrages en rapport avec ces deux auteurs du mouvement surréaliste.

Bibliographie

- ABELLÁN, Manuel L., « Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976) », *Sistema*, 1979, p. 75-89.
- ARAGON, Louis, « Il y a des sculpteurs à Moscou », *Les Lettres françaises*, janvier 1952.
- ARAGON, Louis, « Parenthèse sur les Prix Staline », *Les Lettres françaises*, avril 1952.
- ARAGON, Louis, et BRETON, André, *Surrealismo frente a realismo socialista*, trad. Ó. Tusquets, Barcelone, Tusquets, 1973.
- BERNECKER, Walther L., « El cambio de mentalidad en el segundo franquismo », dans Nigel Townson (dir.), *España en cambio. El segundo franquismo 1959-1975*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- BRETON, André, *La Clé des champs*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- BRETON, André, *Position politique du surréalisme*, Paris, La Bibliothèque Volante, 1971.
- BRETON, André, *Documentos políticos del surrealismo*, trad. J. Martín, Madrid, Fundamentos, 1973.
- DONAIRE, María Luisa, « (N. del T.) : Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural », dans María Luisa Donaire et Francisco Lafarga (dir.), *Traducción y adaptación cultural : España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991.
- ENRÍQUEZ ARANDA, María Mercedes, « Descripción y naturaleza del prólogo en la traducción literaria », *Interlingüística*, 2003, p. 331-340.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GÓMEZ CASTRO, Cristina, *Traducción y censura de textos narrativos inglés-español en la España franquista y de transición : TRACEni (1970-1978)*, Universidad de León, León, 2009.
- LOZACHMEUR, Ghislaine, « Les aspects dialogiques de la préface : de la revendication de la subjectivité à l'effacement énonciatif », *Actes du colloque international « Langue, Culture, Civilisation »*, Craiova, 25-27 mars 2010, 2010, p. 276-290.
- MARTÍNEZ, Jesús A., « Editoriales conflictivas y disidentes en tiempos de dictadura (1966-1975) », *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, vol. 187, n° 747, p. 127-141.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian, « A Glimpse into French Surrealism in Spain : The Translation and Censorship of André Breton's *Manifestes du Surréalisme* », *TranslatoLogica*, 2017, n° 1, p. 35-50.

30. Selon les censeurs de l'époque, ce type de livres intéressait surtout un public érudit et de gauche, comme nous l'avons déjà constaté dans d'autres dossiers de censure de l'époque. Voir Marian Panchón Hidalgo, « A Glimpse into French Surrealism in Spain : The Translation and Censorship of André Breton's *Manifestes du Surréalisme* », *TranslatoLogica*, 2017, n° 1, p. 43.

TAHIR-GÜRÇAGLAR, Şehnaz, « What Texts Don't Tell. The Uses of Paratexts in Translation Research », dans Theo Hermans (dir.), *Crosscultural Transgressions : Research Models in Translation Studies II : Historical and Ideological Issues*, Manchester, St Jerome, 2002, p. 44-60.

TOLEDANO BUENDÍA, Carmen, « ¿Qué hay tras las notas del traductor? », dans Rosa Rabadán Rosa, Trinidad Guzmán et Marisa Fernández (dir.), *Lenqua, traducción, recepción : en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, 2010, p. 637-662.

TOREM, Gabriel, « Polisistemas anárquicos. La traducción política en el marco del polisistema », *Acta Poetica*, 2014, vol. 35, n^o 1, p. 45-62.

YUSTE FRÍAS, José, « Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital », dans José Yuste Frías et Alberto Álvarez Lugrís (dir.), *Estudios sobre traducción : teoría, didáctica, profesión*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2005, p. 59-82.

YUSTE FRÍAS, José, « Au seuil de la traduction : la paratraduction », dans Ton T. Naaijken (dir.), *Event or Incident / Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange / Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Berne, Peter Lang, 2010, vol. 3, p. 287-316.

YUSTE FRÍAS, José, « Paratraducción : la traducción de los márgenes, al margen de la traducción », *DELTA*, 2015, p. 317-347.

Amédée Pichot, traducteur traductologue

Frédéric Weinmann

Lycée Fénelon, Paris

Comme beaucoup de traducteurs du XIX^e siècle, Amédée Pichot (1795-1877) a fait au siècle suivant – pour autant que l’on y connût encore cet important médiateur de la culture britannique et américaine – l’objet d’un mépris généralisé. Ainsi, en 1956, Robert Escarpit terminait une étude de cas consacrée à un passage de *Childe Harold* par ces mots sévères :

On voit comment une traduction honnête et remarquablement précise pour son époque peut trahir le sens profond d’une œuvre et, par voie de conséquence, lui donner une postérité dont l’auteur n’avait jamais eu l’idée¹.

Plus cruel encore, Sylvère Monod, lui-même traducteur et spécialiste reconnu de la littérature anglaise, concluait en 1992 un « hommage » qu’il lui rendait aux Assises de la traduction littéraire à Arles, la ville natale de son lointain prédécesseur, en ces termes peu flatteurs : « C’est bien pourquoi je n’ai pas cru devoir décerner à Pichot le titre de grand traducteur arlésien, parce qu’à mon avis il ne fut pas un grand traducteur². » Sept ans plus tard, il renchérisait encore, dans un article de la revue *Romantisme* qu’il terminait par une condamnation sans appel de l’ensemble des professionnels de l’époque :

On voit que les premières traductions de Dickens, même lorsqu’elles furent autorisées par l’auteur, laissèrent fort à désirer. Éditeurs et traducteurs paraissent avoir agi le plus souvent dans une sorte de brouillard intellectuel et moral, comme s’ils manquaient de principes et de points de repère³.

1. Robert Escarpit, « La traduction de Byron en français », *Cahiers de l’AIEF*, n° 8, « La traduction, problèmes grammaticaux et stylistiques », 1956, p. 121-131, ici p. 126.

2. Sylvère Monod, « Amédée Pichot : un grand Arlésien traducteur », *Neuvièmes assises de la traduction littéraire 1992*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 78-97, ici p. 97.

3. Sylvère Monod, « Les premiers traducteurs français de Dickens », *Romantisme*, n° 106, 1999, p. 119-128, ici p. 127-128.

À la décharge de Monod, il faut dire qu'en France – malgré René Étiemble, George Steiner, Henri Meschonnic et Antoine Berman – les études de traduction sont restées balbutiantes jusqu'à la toute fin du XX^e siècle, ce qui explique en partie une approche aussi normative et anhistorique que la sienne. Une vingtaine d'années plus tard, une telle condescendance paraît toutefois aussi injuste qu'injustifiée.

Tout d'abord, Pichot ne s'est pas contenté de diriger pendant trente-huit ans – et d'alimenter lui-même pour une large part – la *Revue britannique*, aujourd'hui encore une précieuse mine d'informations sur les relations culturelles entre la France et le monde anglo-saxon au XIX^e siècle ; il a aussi traduit, pour ne citer que les auteurs les plus importants, Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), William Godwin (1756-1836), Walter Scott (1771-1832), Lord Byron (1788-1824), Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), Charles Dickens (1812-1870) et W. M. Thackeray (1751-1816). Quel traducteur d'aujourd'hui pourra-t-on louer, dans un siècle et demi, d'avoir eu un flair et un jugement aussi sûrs ?

Ensuite, les paratextes dont Pichot fait parfois précéder ses traductions prouvent, à qui sait les lire, qu'il n'était nullement perdu dans une sorte de brouillard intellectuel et moral, comme le prétendait Monod. Bien entendu, il faut faire abstraction de la rhétorique publicitaire et se méfier des effets d'annonce propres à tout texte liminaire, notamment les préfaces et avant-propos de traducteurs, auxquels les éditeurs d'antan laissaient la parole peut-être plus souvent que ceux d'aujourd'hui, surtout dans le domaine de la littérature contemporaine. Mais, une fois cette précaution prise, il s'avère que Pichot propose tout au long de sa carrière une réflexion intéressante sur les contraintes et les potentialités de la traduction littéraire à son époque, c'est-à-dire pendant une bonne partie du XIX^e siècle.

1 Un respect religieux

D'après la biographie de Bisson, publiée en 1942 et aujourd'hui encore la source d'informations la plus complète sur la vie et l'œuvre du traducteur, Pichot aurait apporté dans ses cartons, lors de son premier voyage à Paris en 1818, des fragments d'une traduction faite à Montpellier, qui allaient servir de base à l'édition des *Œuvres* de Byron que le grand éditeur romantique Ladvocat devait lancer l'année suivante⁴. Bien que le poète lui-même se soit lamenté à son sujet⁵ et que son ami Thomas Moore parle du « négrier qu'est une traduction en prose⁶ », cette entreprise rencontra un

4. Voir Laurence Adolphus Bisson, *Amédée Pichot. A Romantic Prometheus*, Oxford, Blackwell, 1942, p. 132.

5. George Gordon Byron, *Byron's Letters and Journals*, éd. Leslie A. Marchand, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1973-1982, t. VII (« Between two worlds », 1820), p. 201 (lettre à John Murray, Ravenne, 12 août 1820) : « La traduction française de nos œuvres!!! Oh là là! Oh là là! – quant à l'allemande – je ne la comprends pas – non plus que la longue dissertation sur les Faust placée à la fin. » (Notre traduction.) Cela n'empêche pas Byron de rapporter, à la page suivante, l'opinion d'une belle Italienne qui avait lu son *Don Juan* dans la traduction française.

6. *Ibid.*, t. VIII (« Born for opposition », 1821), p. 114 (lettre à Francis Hodgson, Ravenne, 12 mai 1821) : « Il n'y a qu'un de vos "tests" qui ne soit pas infallible : la traduction. J'en ai vu trois ou quatre en français, et plusieurs en allemand et en italien. Moore m'a écrit de Paris il y a quelques mois que "les Français ont attrapé le virus du byronisme au plus haut degré" et m'a écrit entre-temps pour me dire que rien ne saurait être comparé à leur "entusiasmuse" (vous vous rappelez Braham) à ce sujet, et cela malgré le "négrier qu'est une traduction en prose" : ce sont ses propres termes. La traduction de Paris est en outre très inférieure à celle de Genève, qui est très correcte, quoique en prose également. Donc vous voyez que votre test "traduisible ou non" n'est pas aussi sûr qu'on pourrait le souhaiter. Pour autant, il n'en est

succès aussi immédiat que durable⁷. Dès la première édition (en collaboration avec Eusèbe de Salle), on trouve à la fin de la notice consacrée à la vie du poète quelques considérations sur les intentions des traducteurs :

Il serait bien difficile qu'un poète, tel que Lord Byron, ne parût pas au dessous de sa réputation dans une langue étrangère. Comment, à travers le voile d'une traduction, apprécier toute la force ou la grâce que son style ajoute à ses pensées ! Nous demandons pardon à son génie d'avoir osé nous rendre ses interprètes ; mais remplis du moins d'un respect religieux pour notre texte, nous nous sommes bien gardés de rien altérer, ou de substituer ses idées à celles de l'auteur, comme tant de gens se le permettent. Nous avons cru également nous montrer fort avertis de nos critiques ; c'est la part des journalistes qu'il ne faut pas leur disputer⁸.

Deux caractéristiques du rapport de Pichot à la traduction s'affirment d'emblée dans ces quelques lignes de 1819. D'une part, la transposition d'un poème étranger y est considérée comme un pis-aller, une atteinte à l'œuvre originale, une entreprise audacieuse : la métaphore du voile mérite ici d'être soulignée. D'autre part, les traducteurs revendiquent haut et fort un souci de fidélité (même s'ils n'emploient pas le mot) ; on retiendra en particulier l'expression de « respect religieux », assez récente dans le champ de la traductologie (puisque les premières occurrences se trouvent, à notre connaissance, chez Ferri de Saint-Constant en 1811 et Antoine Alexandre Barbier en 1812), par laquelle les traducteurs entendent essentiellement leur refus d'utiliser des expressions ou des images sans lien direct avec l'original.

Dans la quatrième édition, dite « entièrement revue et corrigée par A. P...T », Pichot insère à la fin de son « Essai sur le génie et le caractère de lord Byron » une nouvelle mouture de ces premières considérations traductologiques, auxquelles il faut ajouter un bref « Avis du traducteur » à la fin du tome IV. Ces réflexions, aussi denses qu'allusives, représentent une excellente synthèse des lieux communs sur la traduction à l'époque romantique. Se référant à la préface de *La Prophétie de Dante*, où Byron se plaint de la traduction du quatrième chant de *Childe Harold* en « *versi sciolti*⁹ », ainsi qu'au « proverbe italien » *Traduttore, traditore* qu'il cite dans une note en bas de page, Pichot commence par se dire conscient des limites de toute traduction et de

pas plus agréable, comme vous pouvez l'imaginer, d'être jugé sur la base d'une telle traduction, voire de quelque traduction que ce soit. » (Notre traduction.)

7. Voir Joanne Wilkes, « "Infernal Magnetism" : Byron and Nineteenth-Century French Readers », dans Richard Cardwell (dir.), *The Reception of Byron in Europe*, Londres, Thoemmes Continuum, coll. « The Athlone Critical Traditions Series », 2004, t. I (Southern Europe, France and Romania), p. 11-31, notamment p. 15-17. Pour une analyse de la traduction elle-même, voir Thérèse Tessier, « Byron and the French Romanticism », dans Richard Cardwell (dir.), *Lord Byron the European*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1997, p. 1-19, et Peter Cochran, « From Pichot to Stendhal to Musset : Byron's Progress Through Early Nineteenth-Century French Literature », dans Richard Cardwell (dir.), *Byron in Europe, op. cit.*, t. I, p. 32-70, notamment p. 34-38.

8. George Gordon Byron, *Œuvres de Lord Byron, traduites de l'anglais* [sans nom de traducteur], Paris, Ladvocat, 1819, t. I, p. xv.

9. George Gordon Byron, *Marino Faliero, Doge of Venice. An Historical Tragedy in Five Acts with Notes. The Prophecy of Dante, A Poem*, Londres, John Murray, 1821, p. 214 : « C'est l'un des inconvénients pesant sur les auteurs d'aujourd'hui : il est difficile, pour ceux qui ont un nom, bon ou mauvais, d'échapper à la traduction. » (Notre traduction.)

la sienne en particulier. Cet aveu d'humilité amorce à vrai dire un faux syllogisme visant à prévenir toute critique.

Prémisse majeure : « La meilleure des traductions ne donnera jamais qu'une idée incomplète du génie soumis à cette cruelle épreuve. »

Prémisse mineure : « Celle-ci [...] ne fut entreprise que parce qu'une malheureuse facilité nous permettait de la continuer dans de courts loisirs, comme une distraction à des études plus sévères plutôt que comme un travail. »

Conclusion : « Nous nous estimerons heureux si une muse française, mieux inspirée et plus digne de lutter contre un auteur tel que lord Byron, peut quelque jour profiter de cette imparfaite ébauche et réparer envers lui les torts de ses premiers traducteurs¹⁰. »

Le raisonnement est bancal, puisque la deuxième proposition laisse entendre que l'imperfection du résultat final tient à la rapidité et aux modalités de l'exécution plutôt qu'à une vérité universelle : le « quelque jour » contredit le « jamais », de même que « cette imparfaite ébauche » relativise « la meilleure des traductions ». Mais peu importe au fond, puisque la finalité première de cette argumentation consiste à évoquer la « malheureuse facilité » dont se targue le « Prométhée romantique » (surnom donné à Pichot par son premier biographe).

D'ailleurs, la note en bas de page prouve du reste sa fierté de traducteur : le « proverbe italien » (posé comme une évidence) ne s'accompagne pas d'une quelconque exégèse, mais sert de prétexte à une annonce de Pichot récusant la paternité d'ouvrages parus à Londres avec la mention « par le Traducteur de lord Byron », mais sans ses initiales : l'idée de trahison induite par le « *traduttore, traditore* » se reporte ainsi subtilement de l'auteur sur le traducteur. Cette rectification de l'arroseur arrosé (qu'on nous pardonne l'anachronisme) n'est pas seulement révélatrice de pratiques courantes au début du XIX^e siècle, mais aussi du sens du devoir et de l'honneur que défend Pichot derrière sa feinte modestie.

Son éthique de traducteur apparaît encore dans la deuxième partie des remarques placées en tête des *Œuvres* de Byron :

Quelques personnes prétendent que la poésie ne peut se traduire qu'en vers. Mais avec les entraves du rythme [*sic*], qui pourrait-être toujours fidèle ? D'ailleurs un grand poète consentira-t-il à ne jouer que le rôle ingrat de traducteur, et l'humble prose ne vaut-elle pas mieux que des vers médiocres¹¹ ?

De nouveau, Pichot se fait en quelques phrases l'écho des débats concernant la traduction au début du XIX^e siècle. S'il a d'abord présenté son entreprise comme une distraction par opposition à un véritable travail, il n'en insiste pas moins sur les obligations du traducteur, que résume, à ses yeux comme à ceux de ses contemporains, le terme ambigu de « fidélité ». Pour comprendre ses questions rhétoriques, il faut garder à l'esprit que l'imitation était encore vivace à l'époque romantique, et même qu'elle

10. George Gordon Byron, *Œuvres de Lord Byron. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. P. . . T*, Paris, Ladvocat, 1823, t. I, p. CXLVIII.

11. G.G. Byron, *Œuvres de Lord Byron, op. cit.*, t. I, p. CXLIX.

était jugée supérieure à la traduction proprement dite¹². Plus haut dans son essai, du reste, Pichot a déjà abordé cette question à l'occasion d'une rapide critique des emprunts (selon lui trop timides) que Casimir Delavigne avait faits au poète anglais dans une récente élégie, intitulée « Lord Byron¹³ » :

[...] pour un poète comme lui, traduire, c'est lutter fièrement contre un génie rival, sans perdre aucun droit à l'originalité. Nous aimerions à le voir naturaliser dans notre littérature un plus grand nombre de ces brillantes images qui abondent dans les créations de lord Byron¹⁴.

Les points d'intersection entre ces diverses citations révèlent un système très cohérent, quoique difficile à comprendre aujourd'hui : la poésie est affaire de « génie » et d'« originalité », la « muse » doit être « inspirée ». Une traduction de poète ne peut donc pas être une traduction au sens strict : s'il suit un autre maître que sa propre inspiration, le poète n'est plus vraiment poète. À l'inverse, le traducteur à proprement parler n'a pas le droit de servir un autre maître que le texte original : s'il s'en éloigne pour respecter les contraintes alors très strictes du vers, à savoir les règles de la prosodie française, il n'est plus vraiment traducteur.

Voilà pourquoi Pichot considère la traduction en vers comme une gageure : dans son esprit, celle-ci (du moins si elle est réussie) relève inévitablement de l'imitation ou, mieux encore, de la « libre imitation », comme il nomme la transposition qu'il propose, pour conclure ces considérations, de l'hymne à la Grèce attribuée au poète renégat dans le chant III de *Don Juan*. Tandis que, dans la traduction elle-même (au tome V des *Œuvres* de Byron), il rend ce poème par une version en prose, Pichot se risque ici à une transposition en douze quatrains rimés, composés de trois alexandrins suivis d'un octosyllabe, dans lesquels il ajoute ou retranche des éléments au gré de son inspiration. Nul doute que, s'il s'en sentait la force, il préférerait publier des poèmes plutôt que des traductions de poèmes et s'appropriier pleinement le « mot du Corrège » qu'il ne réclame que pour ce seul morceau : « *Anch'io son pittore!* » Il est en tout cas très loin de manquer de principes et de points de repère.

2 Le recours à des équivalents

Les réflexions traductologiques qu'il publie dans la suite de sa carrière – relatives à la prose narrative – ne font que confirmer cette évidence. Elles sont largement datées et leur subtilité même les rend d'un accès difficile, mais elles n'en attestent pas moins une grande conscience professionnelle et semblent d'ailleurs, à certains égards, susceptibles de nourrir la théorie de la traduction à l'heure actuelle, notamment dans le champ de l'art romanesque. Il faut tout d'abord insister sur les scrupules de Pichot à l'égard du texte original. Ainsi – à en croire la fin de la « Notice sur Godwin et ses ouvrages » dans l'édition de 1847 – il ne s'est pas contenté de traduire les passages omis dans

12. Voir Yves Chevrel, Lieven D'hulst et Christine Lombez (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 60-63.

13. Casimir Delavigne, *Poésies et messéniennes*, 9^e éd., Paris, Ladvocat, 1824, p. 281-289.

14. G.G. Byron, *Œuvres de Lord Byron, op. cit.*, t. I, p. LIX.

la traduction de *Caleb Williams* due à Germain Garnier¹⁵, que l'éditeur Dauthereau l'avait chargé de réviser en 1829¹⁶, mais il aurait souvent retraduit des pans entiers du roman :

C'est ce travail, explique-t-il, que nous avons encore une fois refait avec un nouveau soin, de manière à pouvoir y mettre loyalement notre nom et réclamer l'humble mérite de publier une version complète et scrupuleusement exacte¹⁷.

Malgré l'intérêt évident qu'un tel examen présenterait pour mieux saisir ce que le XIX^e siècle entendait par *scrupuleuse exactitude*, il n'est pas possible ici d'entreprendre une analyse du quadruple état de ce texte. On se contentera de retenir que le « soin », le refus des omissions, le respect de l'original ne sont pas des principes étrangers à Pichot. S'il était besoin d'une dernière preuve, il suffirait de citer la « Note du traducteur » qu'il ajoute à la réédition de *Caleb Williams* en 1868 :

En réimprimant, après un laps de trente ans, cette traduction d'un ouvrage si souvent réimprimé en Angleterre, je ne puis m'empêcher de faire observer au lecteur que *Caleb Williams* date d'une époque où, en Angleterre comme en France, le roman subissait l'influence de la rhétorique un peu déclamatoire de J.-J. Rousseau. Godwin était un des adeptes les plus fervents de cette école ; s'il vivait aujourd'hui, il se rapprocherait sans doute un peu plus de celle de Walter Scott ou de celle de Ch. Dickens. Une traduction fidèle devait respecter son style et sa forme, au risque de respecter ce qui pourra ne pas être approuvé par les critiques du jour¹⁸.

Cet avertissement atteste non seulement que Pichot est sensible à des variations d'ordre stylistique, mais également qu'il estime nécessaire de les respecter, qu'il ne plie pas toute traduction aux contraintes de la mode et qu'il attache parfois une grande importance à la « fidélité ». Cette remarque est d'importance si l'on veut comprendre pourquoi il se vante, ailleurs, d'avoir suivi un autre « système » de traduction, comme il dit conformément à un usage établi depuis le XVIII^e siècle. Ainsi ne se cache-t-il pas d'avoir « modifié un ou deux caractères et abrégé quelques scènes » dans sa traduction de *David Copperfield*¹⁹. Cette décision se justifie à ses yeux par les conditions dans lesquelles Dickens écrivait ses romans, c'est-à-dire son « association avec la presse » et la « rapidité périodicités de production » qui en découle²⁰.

15. William Godwin, *Les Aventures de Caleb Williams, ou Les Choses comme elles sont... Traduit de l'anglais sur l'édition dernièrement publiée par l'auteur, avec des changements et corrections*, Paris, Agasse, 1813 (1796).

16. William Godwin, *Aventures de Caleb Williams, ou Les Choses comme elles sont*, Paris, Dauthereau, coll. « Suite à la collection des meilleurs romans français et étrangers », 1829.

17. William Godwin, *Caleb Williams, ou Les Choses comme elles sont. Traduction nouvelle par Amédée Pichot*, Paris, Paulin, 1847, t. I, p. VIII.

18. William Godwin, *Caleb Williams, ou Les choses comme elles sont. Traduction précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Michel Lévy, 1868, t. I, p. 1.

19. Charles Dickens, *Le Neveu de ma tante. Histoire personnelle de David Copperfield par Charles Dickens, précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Aux bureaux de la Revue britannique, 1851, p. xx.

20. *Ibid.*, p. XII.

Pichot revient longuement sur cette caractéristique des romans de Dickens dans une attaque en règle contre la traduction de ses œuvres complètes, publiée par Hachette avec l'autorisation de l'auteur²¹. Il y prétend avoir recommandé lui-même à l'écrivain la maison Hachette et C^{ie}, à la fois parce que celle-ci pouvait lui offrir une meilleure rémunération que la *Revue britannique* et parce que lui-même craignait de s'engager dans la publication d'ouvrages dont l'auteur ignore en général le dénouement jusqu'au dernier moment, si bien qu'il s'égarait parfois dans des détails. Il ne s'agit pas ici de discuter ce jugement sur le style de Dickens, mais de remarquer que la stratégie adoptée par le traducteur ne relève en rien de quelque manque de principes ou de points de repère. Pichot fait même preuve d'une grande maturité en avançant qu'il faut adapter la méthode de traduction à la particularité de chaque œuvre.

À la fin de sa carrière, il réitère cette conviction à l'occasion d'une réédition des *Contes de Noël* du même Charles Dickens. Après avoir rappelé qu'il arrive à l'écrivain, dans ses « grands romans », de modifier le caractère d'un personnage ou de s'écarter de son projet initial, citant en guise d'exemple le rôle de fée protectrice que Miss Mowcher finit par jouer dans *David Copperfield* suite aux récriminations d'une célèbre naine de Londres qui s'était reconnue dans ce personnage – thèse confirmée par les spécialistes²² –, Pichot déclare :

Aucune de ces critiques ne saurait s'adresser aux *Contes de Noël*. Aussi aurions-nous eu le plus grand tort d'en retrancher plus d'une phrase. À peine si nous avons çà et là eu recours à un équivalent. Une traduction littérale était possible, nous l'avons entreprise sans renoncer pour cela, selon notre usage, à faire écrire Charles Dickens en français littéraire²³.

Cette citation appelle à son tour de nombreuses remarques, par exemple d'ordre terminologique. En effet, elle permet tout d'abord de vérifier que le concept d'« équivalent » était déjà en usage au XIX^e siècle. Il vaut toutefois la peine de préciser qu'il n'a pas encore ici le sens qu'il prendra dans les années 1970 sous l'impulsion de James Holmes et d'André Lefevere²⁴, mais qu'il signifie alors, d'après le *Dictionnaire national* de Bescherelle, « locution, beauté de style, figure qui n'est point identique avec celle de l'original, mais par laquelle on essaie de rendre ou plutôt de remplacer celle-ci²⁵ ».

Pour le dire autrement, l'équivalent est à cette époque le résultat d'une censure exercée par le traducteur lorsqu'il juge déplacée une « traduction littérale », expression qui, comme on le constate, appartient également au vocabulaire traductologique de Pichot

21. Sur ce point, voir Frédéric Weinmann et Blaise Wilfert-Portal, « Le "traité Lorain" : traduction littéraire et naissance du capitalisme d'édition au milieu du XIX^e siècle », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n^o 55, 2017, p. 155-167.

22. Voir par exemple Carolyn Oulton, *Dickens and the Myth of the Reader*, New York, Routledge, 2017, p. 100.

23. Charles Dickens, *Contes de Noël par Charles Dickens, traduits par Amédée Pichot*, nouv. éd., Paris, Michel Lévy, 1872, p. vii.

24. Voir sur ce point Gladys Gonzalez, *L'Équivalence en traduction juridique : Analyse des traductions au sein de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA)*, thèse de l'université Laval, 2003, chapitre 1. 4. (Thèse consultée en ligne le 5 janvier 2018.)

25. Louis Nicholas Bescherelle, *Dictionnaire national ou Grand Dictionnaire classique de la langue française*, Paris, Simon, 1845, t. I, p. 1163.

et par quoi il faut entendre une version non seulement intégrale, mais aussi la plus proche possible d'un mot-à-mot.

Enfin, il convient de s'arrêter sur l'ambition revendiquée par Pichot de « faire écrire Charles Dickens en français littéraire », prétention pour le moins mystérieuse *a priori*. Pour l'éclairer, il n'est pas inutile de commencer par rappeler la dernière phrase de la notice publiée en tête de *Caleb Williams* en 1847 : « Si cette fidélité littérale nous a permis de respecter la langue française trop souvent sacrifiée par les traducteurs, c'est que le style de Godwin est réellement facile à reproduire²⁶. » Pichot laissait ici entendre que les traducteurs maltraitent souvent la langue d'arrivée au nom de la traduction littérale. Voilà ce qui arriverait, à son avis, si l'on s'aventurait à traduire sans précaution le style de Dickens. Bien que cette opinion soit particulièrement datée, elle mérite d'être prise au sérieux ; elle tient moins d'une pétition de principe que d'une forme de pragmatisme.

3 Le problème des anglicismes

Selon lui, le style de Dickens se caractérise en effet par un usage fréquent d'expressions populaires, voire vulgaires : « Si son ironie ne venait pas à son secours, déclare-t-il par exemple dans son long article sur la traduction des *Œuvres complètes* chez Hachette, il tomberait même parfois dans le trivial²⁷. » Le recours à un tel langage ne le gêne pas dans l'absolu, mais lui pose un problème en tant que traducteur, et plus précisément en tant que traducteur du milieu du XIX^e siècle, car, à son avis, les « imaginations françaises » restent conditionnées par l'enseignement des lycées du premier Empire et les collèges de la Restauration :

Quelque progrès que la démocratie ait fait dans nos mœurs politiques et même dans nos habitudes littéraires, le goût français est encore aristocrate [...]; aujourd'hui encore, malgré 1830, peut-être pour notre public, les héros des romans de Charles Dickens auraient-ils besoin de quelques quartiers de noblesse²⁸.

Pichot n'est pas le seul à rencontrer ce problème suscité par l'essor du réalisme : à la même époque, François Albert-Durade, ami et traducteur de George Eliot, éprouve des scrupules similaires²⁹. Malgré les succès de Paul de Kock, de George Sand, de Victor Hugo et surtout d'Honoré de Balzac, son ennemi de longue date³⁰, Pichot éprouve le sentiment que la prose anglaise est en avance sur le roman français et n'ose pas mélanger les niveaux de style, qu'il s'agisse de la langue populaire ou d'expressions jugées excentriques. C'est à propos des *Papiers posthumes du Pickwick Club* que Pichot pousse le plus loin son analyse :

26. W. Godwin, *Caleb Williams*, *op. cit.*, 1847, t. I, p. VIII.

27. Amédée Pichot, « Chronique et bulletin bibliographique », *Revue britannique*, n° 509, 1857, t. I, p. 509-512, ici p. 512.

28. C. Dickens, *Le Neveu de ma tante*, *op. cit.*, p. XIV.

29. Voir Y. Chevrel, *Histoire des traductions*, *op. cit.*, p. 614.

30. Voir Honoré de Balzac, « Historique du procès auquel a donné le lieu *Le Lys dans la vallée* », dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, t. IX, p. 942 : « Je suis indisposé de M. Pichot, comme on est malade de la poitrine ; j'ai sur les épaules *Le Perroquet de Walter Scott*. »

L'immense succès des *Pickwick Papers* ne saurait être compris en France. Cet ouvrage est le moins traduisible de tous ceux de Charles Dickens, à cause d'une foule de locutions populaires exclusivement anglaises et appartenant plutôt à l'*argot* qu'à la langue littéraire. On retrouve beaucoup de ces locutions encore dans *Oliver Twist* ; mais il est possible de les éluder ou d'y substituer des équivalents sans nuire à l'intérêt ni travestir le sens de la phrase textuelle³¹.

Même s'il n'emploie pas ce terme, pourtant attesté chez Bouhours dès 1687³², Pichot étudie ici avec une grande finesse la notion d'intraduisible. On constate que, dans ce cas précis, il s'agit moins d'une impossibilité de fait que d'une interdiction morale, d'une pudeur linguistique – d'un conditionnement stylistique. S'il considère les *Papiers posthumes* comme impossibles à rendre en français, ce n'est pas tant à cause des références culturelles inconnues des Français ou de l'absence de tournures analogiques dans la langue d'arrivée qu'à cause de l'emploi qui y est fait des sociolectes. Il eût sans doute été parfaitement possible de trouver des expressions argotiques correspondant en français aux tournures employées par Dickens, mais leur emploi aurait – du moins selon le traducteur – exclu l'œuvre du champ des belles lettres, ou de ce qu'on appelait déjà la littérature.

Pichot ne pense pas à se demander si une évolution analogue n'est pas (même timidement) à l'œuvre dans la littérature française³³ et s'il ne pourrait pas, par conséquent, s'inspirer du roman « polyglotte » et « philologique » de son époque (pour emprunter à Philippe Dufour ces expressions éloquentes³⁴). Dans l'état de la langue et de la littérature françaises tel qu'il croit le percevoir au milieu du XIX^e siècle, il ne voit d'autre solution que d'éviter les écarts de langage propres à l'écriture de Dickens :

[...] c'est par un style à la fois châtié et franc, par des expressions aussi choisies qu'exactes, par le sacrifice parfois de quelque adjectif ou de quelque substantif sans équivalent dans notre langue qu'on parvient à lui conserver le caractère littéraire³⁵.

On n'est pas encore très loin, il faut le reconnaître, de l'abbé Prévost corrigeant, dans l'*Histoire de Clarisse Harlove*, les traits fautifs et familiers de la lettre du domestique Joseph Leman³⁶. Cependant la pensée traductologique de Pichot est empreinte de doute. Certes, comme on peut s'y attendre à une époque où fleurit l'idéologie nationale, les contraintes imposées par l'usage (le prétendu « bon goût » français) se voient présentées comme une marque de supériorité par rapport aux libertés que lui paraissent tolérer les autres langues. Dans sa recension sur les traductions de son concurrent direct, Paul Lorain, il va jusqu'à prétendre que les romans de Dickens sont

31. C. Dickens, *Le Neveu de ma tante*, op. cit., p. XIII.

32. Voir <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/intraduisible>>, page consultée le 5 janvier 2018.

33. Voir Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 58-60.

34. Voir Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 121 et 302.

35. A. Pichot, « Chronique et bulletin bibliographique », art. cité, p. 512.

36. Voir Jacques Proust, « Les esclaves sont les maîtres », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n^o 2, 1977, p. 145-172.

plus faciles à traduire en allemand qu'en français, non seulement en raison d'une prétendue parenté entre les mœurs anglaises et allemandes et d'une souplesse générale de la langue allemande (qui « s'assimile plus facilement tous les idiomes »), mais aussi à cause du « goût allemand [qui], dans les œuvres littéraires, n'a pas les délicatesses, les pruderries aristocratiques du nôtre³⁷ ».

En même temps, l'ironie de cette dernière expression suggère – non moins que ses remarques sur les « quartiers de noblesse » qui feraient défaut aux héros de Dickens – que Pichot, à titre personnel, penche en faveur d'un goût plus démocratique. Ses analyses posent donc indirectement la question des limites de la traduction et des possibilités offertes au traducteur :

Reproduire sa pensée sans la forme serait s'exposer à une infidélité. Être à la fois l'esclave des exigences de la correction française et des fantasques libertés de l'anglais, tel était le problème. Si je l'avais résolu, cela prouverait que notre langue a assez de ressources en elle-même pour n'avoir pas toujours besoin des aumônes que daignent lui faire de temps en temps ces poètes et ces prosateurs dont les fières négligences ne peuvent être sûrement imitées par qui n'a pas conquis, comme eux, les immunités du génie³⁸.

À partir d'un problème en apparence assez différent, on retrouve ici une question que Pichot avait posée dès le début de sa carrière, lorsqu'il traduisait Byron. Que ce soit en vers ou en prose, seul « le génie » est selon lui habilité à « naturaliser » de « brillantes images » ou de « fantasques libertés ». Le traducteur, lui, doit sinon s'en tenir aux limites fixées par l'usage, du moins user d'une extrême prudence dans le maniement de la langue d'arrivée et conformer le texte qu'il transpose aux attentes de ses contemporains. Un médiateur ne peut pas se permettre, selon lui, de heurter de front le public auquel il s'adresse. C'est pourquoi il doit constamment rechercher le compromis pour donner l'occasion à son public de s'habituer à des formes étrangères.

On mesure par conséquent combien Monod avait tort de se moquer de la « gymnastique intellectuelle » à laquelle Pichot se livrait dans la version révisée de cette préface où il écrivait : « Respectant toujours la pensée de l'original, j'ai dans le style éludé quelques-uns des anglicismes que Charles Dickens eût sacrifiés lui-même s'il était devenu son propre traducteur³⁹. » Par « anglicisme », Pichot entend les chocs stylistiques, les termes argotiques, les images fantaisistes qui caractérisent selon lui l'écriture de Dickens. Sa stratégie, dictée par une timide prudence, repose en dernière analyse sur une confiance dans les vertus de la traduction elle-même – comme l'atteste une remarque tardive au sujet de Walter Scott « dont les *scotticisms* ne nous effarouchèrent guère moins il y a trente ans que ne le font aujourd'hui les *anglicisms* de Charles Dickens⁴⁰ ». Bien loin d'agir avec insouciance, Pichot a beaucoup médité sur

37. A. Pichot, « Chronique et bulletin bibliographique », art. cité, p. 512.

38. C. Dickens, *Le Neveu de ma tante*, op. cit., p. xx.

39. Charles Dickens, *Le Neveu de ma tante. Histoire personnelle de David Copperfield par Charles Dickens, précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Michel Lévy frères, 1857, p. xvi.

40. C. Dickens, *Contes de Noël*, op. cit., p. vii.

son rôle, son métier, son pouvoir de traducteur littéraire et l'a défini par opposition à la mission de l'écrivain, du poète, du génie, à qui il revient seul de pousser à l'extrême les potentialités de la langue commune.

Bibliographie

- BALZAC, Honoré de, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 9 vol., 1976-1978.
- BESCHERELLE, Louis Nicholas, *Dictionnaire national ou Grand Dictionnaire classique de la langue française*, Paris, Simon, 1845.
- BISSON, Laurence Adolphus, *Amédée Pichot. A romantic Prometheus*, Oxford, Blackwell, 1942.
- BYRON, George Gordon, *Letters and Journals*, éd. Leslie A. Marchand, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1973-1982.
- BYRON, George Gordon, *Marino Faliero, Doge of Venice. An Historical Tragedy in Five Acts with Notes. The Prophecy of Dante, A Poem*, Londres, John Murray, 1821.
- BYRON, George Gordon, *Œuvres de Lord Byron, traduites de l'anglais* [sans nom de traducteur], Paris, Ladvoat, 1819.
- BYRON, George Gordon, *Œuvres de Lord Byron. Quatrième édition, entièrement revue et corrigée par A. P... T*, Paris, Ladvoat, 1823.
- CARDWELL, Richard (dir.), *Lord Byron the European*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1997.
- CARDWELL, Richard (dir.), *The Reception of Byron in Europe*, Londres / New York, Thoemmes Continuum, coll. « The Athlone Critical Traditions Series », 2004.
- CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, et LOMBEZ, Christine (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XIX^e siècle*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- DELAVIGNE, Casimir, *Poésies et Messéniennes*, 9^e éd., Paris, Ladvoat, 1824.
- DICKENS, Charles, *Contes de Noël, traduits par Amédée Pichot*, nouv. éd., Paris, Michel Lévy, 1872.
- DICKENS, Charles, *Le Neveu de ma tante. Histoire personnelle de David Copperfield par Charles Dickens, précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Aux bureaux de la Revue britannique, 1851.
- DICKENS, Charles, *Le Neveu de ma tante. Histoire personnelle de David Copperfield par Charles Dickens, précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.
- DUFOUR, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- ESCARPIT, Robert, « La traduction de Byron en français », *Cahiers de l'AIEF*, n^o 8, « La traduction, problèmes grammaticaux et stylistiques », 1956, p. 121-131.
- GODWIN, William, *Les Aventures de Caleb Williams, ou les choses comme elles sont... Traduit de l'anglais sur l'édition dernièrement publiée par l'auteur, avec des changements et corrections*, Paris, Agasse, 1813 (1796).
- GODWIN, William, *Aventures de Caleb Williams, ou les choses comme elles sont*, Paris, Dauthereau, coll. « Suite à la collection des meilleurs romans français et étrangers », 1829.
- GODWIN, William, *Caleb Williams, ou Les Choses comme elles sont. Traduction nouvelle par Amédée Pichot*, Paris, Paulin, 1847.
- GODWIN, William, *Caleb Williams, ou Les Choses comme elles sont. Traduction précédée d'une notice biographique et littéraire par Amédée Pichot*, Paris, Michel Lévy, 1868.
- GONZALEZ, Gladys, *L'Équivalence en traduction juridique : Analyse des traductions au sein de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA)*, thèse de l'université Laval 2003, accessible en ligne.
- MONOD, Sylvère, « Amédée Pichot : un grand Arlésien traducteur », *Neuvièmes Assises de la traduction littéraire 1992*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 78-97.

- MONOD, Sylvère, « Les premiers traducteurs français de Dickens », *Romantisme*, n° 106, 1999, p. 119-128.
- OULTON, Carolyn W. de la L., *Dickens and the Myth of the Reader*, New York / Londres, Routledge, 2017.
- PIAT, Julien, et Philippe, Gilles (dir.), *Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- PICHOT, Amédée, « Chronique et bulletin bibliographique », *Revue britannique*, n° 509, 1857, t. I, p. 509-512.
- PROUST, Jacques, « Les esclaves sont les maîtres », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, n° 2, 1977, p. 145-172.
- WEINMANN, Frédéric, et Wilfert-Portal, Blaise, « Le “traité Lorain” : traduction littéraire et naissance du capitalisme d’édition au milieu du XIX^e siècle », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n° 55, 2017, p. 155-167.

Texte ou paratexte

Jules Verne en chinois : une traduction de 1903

Florence Xiangyun Zhang

Université Paris Diderot

En 1902, Liang Qichao (1873-1929), dans un célèbre essai intitulé « Sur le rapport entre roman et politique », publié dans le premier numéro de la revue *Xin Xiaoshuo* (« *Le Nouveau Roman* »), appelle à la création d'une nouvelle littérature chinoise : pour changer la mentalité du peuple, il faut changer le roman¹. Liang expose ainsi sa conception du roman : premièrement, le roman ne saurait être considéré comme un simple divertissement destiné au peuple ; deuxièmement, en raison de son accessibilité, le roman jouit d'un pouvoir d'influence considérable. À ses yeux, le roman traditionnel chinois, cantonné aux « thèmes de l'amour ou des bandits », ne peut que nuire à la civilisation chinoise et à sa modernisation ; selon Liang, il véhicule des valeurs décadentes, vulgaires et arriérées, corrompt la société chinoise et devra donc être remplacé par un roman nouveau. Pour trouver des modèles, Liang appelle à traduire des romans occidentaux existant déjà en version japonaise ; le roman politique et le roman scientifique sont particulièrement conseillés².

1. Liang Qichao est un intellectuel qui a reçu une formation traditionnelle et a passé très jeune les concours de mandarinat de l'Empire des Qing. En 1898, proche de l'empereur Guangxu, il fut l'un des artisans de la Réforme de cent jours, et contraint de s'exiler au Japon après l'échec de celle-ci. Il a laissé d'innombrables écrits politiques, philosophiques et littéraires. Très peu clément à l'égard des traditions de la nation chinoise, Liang critique particulièrement la littérature chinoise. Ses propos ont influencé toute une génération d'intellectuels chinois. Voir Liang, « Lun xiaoshuo yu qunzhi zhi guanxi (論小說與群治之關係) » (1902), dans *Yinbingshi wenji* (飲冰室文集), t. X, éd. Zhonghua Shuju, 1989, p. 6-10. L'essai est d'abord publié dans la revue (en chinois) *Le Nouveau Roman* (新小說), qu'il a fondée au Japon en 1902. La revue accorde une place importante à des romans politiques (政治小說) et à des romans scientifiques (科學小說). Liang y publie en feuilleton son roman d'anticipation politique, *Xin Zhongguo weilai ji* (« Le récit du futur de la Nouvelle Chine » – 新中國未來記). Ce roman inachevé, constitué d'une description imaginaire de la Chine du futur (1902-1962), est également considéré comme la première *science fantasy*. En 1902, dans le journal *Xinmin Congbao* (« Journal du nouveau peuple » – 新民叢報), Liang publie « Shiwu xiao haojie » (« Quinze petits héros » – 十五小豪傑), sa traduction de *Deux ans de vacances* de Jules Verne.

2. Dès 1898, Liang publie un essai « Sur la traduction et la publication de romans politiques » où il met l'accent sur le rôle du roman auprès du grand public. Il place le roman politique au sommet de sa hiérarchie

En 1903, Lu Xun (1881-1936)³, alors étudiant au Japon, traduit du japonais *De la terre à la lune*, de Jules Verne⁴. Soucieux de promouvoir la transmission des savoirs par des moyens divertissants, il espère trouver dans le roman scientifique de Verne la clé qui lui permettra d'éveiller l'intelligence du peuple chinois. D'après Lu Xun, s'il est difficile de diffuser la science auprès du grand public, il faut se servir de cette littérature pour faire voir à chacun l'avenir merveilleux que promet la science. Il lui paraît donc urgent, au nom du progrès, d'importer le genre du roman scientifique.

Comment rendre le monde merveilleux de Verne accessible au lecteur chinois de cette fin du vieil Empire, lecteur qui possède très peu de connaissances scientifiques ? Il suffit de jeter un coup d'œil sur la traduction de Lu Xun pour s'apercevoir qu'en plus de donner au roman traduit une forme familière pour son lecteur chinois des années 1900, et de transformer le roman en un récit simple avec des héros savants⁵, il crée un paratexte important à la périphérie et même à l'intérieur du texte, afin de guider le lecteur pas à pas dans sa lecture.

Dans la présente étude, nous choisissons de ne pas comparer le texte original de Jules Verne avec celui de Lu Xun, la traduction de celui-ci étant réalisée à partir de la version japonaise, qui est elle-même une retraduction de la traduction anglaise du roman français. La traduction des romans de Verne suscitant un vif intérêt dans le monde depuis plus d'un siècle, on pourra consulter des études consacrées à la traduction anglaise, et d'autres qui portent sur la traduction japonaise⁶. Si la version anglaise de Louis Mercier et Eleanor King présente certaines omissions, elle reste dans l'ensemble assez conforme à l'original⁷ ; la version japonaise de Tsutomu Inoue, quant à elle, comporte des simplifications importantes par rapport à l'anglais. Cependant, étant admis que la traduction-acclimatation est une pratique courante partout dans le monde au XIX^e siècle, il ne nous semble pas pertinent de critiquer l'imperfection de ces traductions du passé. Nous nous intéresserons en particulier aux nombreux paratextes ajoutés par le traducteur, propres à la traduction en chinois de Lu Xun. À travers l'étude de cette traduction de *De la terre à la lune* (*Yuejie lüxing*), et en analysant le paratexte (préface, intertitres et commentaires), nous souhaitons explorer l'utilisation de la traduction chez Lu Xun comme moyen d'expression pédagogique.

du genre en raison de son utilité dans la réforme politique. Voir Liang, « Yi yin zhengzhi xiaoshuo xu (譯印政治小説序) » (1898), dans *Yinbingshi wenji, op. cit.*, t. III, p. 34-35.

3. Considéré comme le plus grand écrivain chinois du xx^e siècle, Lu Xun est l'auteur d'un nombre considérable de nouvelles et d'essais. Également traducteur de nombreuses œuvres occidentales et japonaises, il a laissé des écrits controversés sur la traduction.

4. La traduction de Lu Xun est publiée par une maison d'éditions chinoise de Tokyo, les éditions Evolution (東京進化社). Lu Xun a également traduit le *Voyage au centre de la terre* (地底旅行) en 1905 dans le journal *Zhejiang Chao* (« La marée de Zhejiang » – 浙江潮) et, toujours en 1905, *An Unscientific Story* (造人術), de Louise J. Strong, dans le journal *Nüzi shijie* (« Monde des femmes » – 女子世界).

5. Sur la question de la transmission scientifique que vise Lu Xun dans sa traduction, voir Florence Zhang, « Relier la science à la littérature. La traduction de Jules Verne en chinois », dans Patricia Philips-Batoma et Florence Xiangyun Zhang (dir.), *Translation as Innovation*, Dalkey Archive, 2016, p. 279-295.

6. Il s'agit de la traduction en anglais de Louis Mercier et Eleanor E. King, *From the Earth to the Moon Direct, in Ninety-Seven Hours Twenty Minutes, and a Trip Around It*, Londres, Sampson Low, 1873. Voir Y. Keizo, « Zai Lu Xun he Fanerna zhijian (在魯迅和凡爾納之間 – “Entre Lu Xun et Jules Verne”) », *Lu Xun Research Monthly*, n^o 6, 2003, p. 28-33.

7. Arthur B. Evans, qui compare plusieurs traductions du roman en anglais, relève des problèmes d'omissions dans la version en question. Voir Arthur B. Evans, « Jules Verne's English Translations », *Science Fiction Studies*, vol. 32-1, n^o 95, mars 2005, p. 80-104.

1 La préface

Dans ses « Préfaces avec une préface aux préfaces », Borges soutient que la préface « expose et commente une esthétique⁸ ». En 1987, Gérard Genette propose une étude théorique du paratexte. Selon lui, la préface a pour fonction première d'assurer au texte une bonne lecture en répondant à la question suivante : pourquoi le lecteur doit-il lire ce livre⁹? La préface de Lu Xun s'inscrit bien dans cette perspective. Rédigée en chinois classique, visant à expliquer les raisons qui l'ont incité à traduire le roman, la préface de la traduction de *De la terre à la lune* valorise en premier lieu le sujet de l'œuvre. Elle peut d'abord être lue comme un plaidoyer en faveur de la théorie de l'évolution et de la science en général. Après avoir rappelé que les avancées de l'intelligence humaine nous permettent d'aller et venir d'un continent à l'autre, Lu Xun reconnaît que la nature est difficile à conquérir, car « il y a tout de même la pesanteur et l'atmosphère qui limitent les êtres. Ils ne peuvent quitter la terre pour connaître l'espèce humaine des autres planètes¹⁰ ». Mais il avance ensuite que « l'homme est une créature assoiffée de progrès », et que les héros du roman sont des êtres qui « ne se contentent pas de la lumière trouvée, et veulent découvrir davantage », et qui « pensent à vaincre la gravité et à se débarrasser de l'atmosphère, afin d'aller dans l'espace en toute liberté ».

L'importance du sujet ainsi mise en avant, Lu Xun dit admirer l'originalité de l'œuvre qu'il présente, originalité qui tient à la manière dont la science y est présentée ; il insiste en ces termes sur le génie de l'auteur :

Il prend la science pour chaîne et les rapports humains pour trame. On y trouve séparation, retrouvailles, tristesse et joie ; on y parle de légendes et d'aventures. On y trouve aussi des plaisanteries pleines de profondeur. De tous ceux qui ont parlé de la Lune au XIX^e siècle, il est sans doute le meilleur. (Lu Xun, Préface.)

Lu Xun rassure son lecteur : si les ingrédients essentiels du roman – séparation, retrouvailles, tristesse et joie – sont bien présents, Jules Verne parvient à nous offrir une histoire spectaculaire sans même avoir recours à un personnage féminin, comme le font tant d'autres romanciers pour charmer leur lecteur. En louant l'authenticité du roman de Verne, il pointe du doigt l'absence de toute littérature scientifique dans la tradition littéraire chinoise – l'une des causes, à ses yeux, d'un appauvrissement de l'intelligence¹¹. Il appelle à la traduction et à la création de romans scientifiques qui enseigneraient le savoir dans le divertissement, sans ennuyer le lecteur. Pour Lu

8. Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010, p. 301.

9. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 183.

10. Voir Lu Xun, « Yuejie lüxing bianyan » (月界旅行弁言 – Préface de la traduction de *De la Terre à la lune*), *Traductions complètes de Lu Xun*, éd. Fujian jiaoyu, Fuzhou, 1987, t. I, p. 5-6 (notre traduction). Selon Li Guangyi, le début de la préface s'inspire de celle de la version japonaise. Voir Li Guangyi, « Huanxing zhonghua, lun Lu Xun liu ri shiqi zhi kehuan xiaoshuo fanyi » (« À propos de la traduction de romans scientifiques par Lu Xun lors de son séjour au Japon »), *Hanyuyan Wenxue Yanjiu* (« Chinese Language and Literature Research »), 2010-2014, p. 88-93.

11. Lu Xun rejoint entièrement Liang Qichao dans sa critique de la culture traditionnelle ; il deviendra plus tard le porte-parole du mouvement du Quatre mai (1919) pour une nouvelle culture (langue, littérature, art, éducation, etc.).

Xun, c'est la science qui permet le progrès en « détruisant les vieilles superstitions » ; elle seule peut « réformer la pensée et renforcer la civilisation », et à terme sauver la Chine.

En 1903, Lu Xun est un simple étudiant chinois dans une école des mines au Japon. Comme le note James Reeve Pusey dans sa monographie, « son point de vue est typiquement celui des autres étudiants patriotiques au Japon¹² » ; autrement dit, Lu Xun désire avant tout comprendre « l'origine du problème de la Chine ». S'il souhaite que le roman de Verne aide les Chinois à comprendre que la science peut sauver la Chine, Lu Xun n'est pas certain qu'un tel message puisse passer sans son intervention. Il met alors en avant ce que Genette nomme la « véridicité¹³ », c'est-à-dire la sincérité et les efforts déployés pour atteindre cet idéal. Ainsi la préface est-elle l'occasion d'explicitier sa volonté de promouvoir la science à l'intention du grand public. Dans l'espoir que cette étonnante aventure humaine puisse toucher le lecteur chinois, il expose son projet et son souci esthétique :

J'ai traduit à partir de la traduction japonaise du roman, composée de vingt-huit chapitres de longueur variable¹⁴. J'ai raccourci les plus longs et complété les courts pour en obtenir quatorze. J'ai d'abord voulu traduire en langue vernaculaire, la plus facile pour le lecteur ; mais un texte tout entier rédigé de la sorte risquerait d'être lourd et long. J'ai donc mélangé la langue classique au vernaculaire, pour que l'ensemble paraisse moins long¹⁵. Quant aux parties de moindre intérêt, ou inadaptées à nos compatriotes, j'en ai supprimé certaines. (Lu Xun, Préface.)

Cette préface n'est donc pas seulement une présentation de l'œuvre et de son auteur. Souvent rééditée à part, elle est citée par les spécialistes de Lu Xun pour exposer sa conception de la science et du roman, mais aussi son esthétique de la traduction. On trouve vers la fin du texte une phrase « paratonnerre », chargée selon Genette « de prévenir les critiques¹⁶ ». À propos de son incapacité à trouver la meilleure façon de traduire, Lu Xun admet : « À qui viendrait railler ce mélange de styles et cette expression volumineuse, je n'aurais rien à répondre » – ce qui revient à solliciter la bienveillance du lecteur.

2 Par-dessus le texte

Lu Xun considérant le roman comme un outil littéraire efficace qui permet de toucher le public, il adopte la forme du roman chinois traditionnel, le *zhanghui xiaoshuo*, forme de feuilleton en langue vernaculaire dont le succès ne se dément pas depuis le XV^e siècle¹⁷. En effet, la structure extérieure du « roman à épisodes » est conventionnelle

12. James Reeve Pusey, *Lu Xun and Evolution*, State University of New York Press, Albany, 1998, p. 9.

13. G. Genette, *Seuils*, op. cit. p. 191.

14. L'original de Verne contient 28 chapitres.

15. Le chinois classique, langue écrite officielle en usage jusqu'aux années 1920, est caractérisé par sa concision. Exigeant de longues années d'apprentissage, il était réservé aux lettrés. Le chinois vernaculaire existait aussi dans la littérature populaire. Voir F. Zhang, « Relier la science à la littérature », art. cité.

16. G. Genette, *Seuils*, op. cit. p. 193.

17. Les romans à épisodes (*Zhanghui* – 章回) en langue vulgaire apparaissent sous la dynastie Ming (XV^e-XVII^e siècles) et se développent largement sous la dynastie Qing (XVII^e – début XX^e). Ce sont de longs romans qui peuvent être racontés épisode par épisode.

et se caractérise par la longueur régulière des épisodes, par la forme invariable des intertitres et par certaines formules de transition. Lu Xun exploite rigoureusement chacun de ces éléments pour insérer des indications à l'intention du lecteur.

2.1 Intertitres (titres de chapitres)

Les intertitres de Verne sont sobres, brefs et strictement nominatifs. Ils indiquent simplement le thème du chapitre qui suit : « Le Gun Club », « Un meeting », ou « Attaque et riposte ». Dans la traduction de Lu Xun, les titres de chapitres acquièrent davantage de significations. Suivant les règles du roman traditionnel chinois, la traduction de Lu Xun contient pour chacun des chapitres un titre composé de deux vers de sept ou huit caractères composés en parallèle. Au-delà de leur forme régulière, ces titres ont pour principale fonction de résumer l'intrigue du chapitre et d'en donner un aperçu : le premier vers pour la première moitié de l'épisode, le second pour l'autre moitié. Si nous sommes bien conscients que Lu Xun respecte ainsi les contraintes formelles de ce genre littéraire, il serait dommage de ne pas accorder à ces intertitres une attention suffisante : non contents de résumer le chapitre ou d'annoncer la suite de l'histoire, les intertitres exposent aussi une appréciation ou un jugement de valeur.

Prenons l'exemple du chapitre IX, dont le contenu correspond au chapitre XX du roman français, intitulé « Attaque et riposte ». Le titre devient en chinois : « *xia nan er yan tan zou kai, lao she zhang ren hai feng chou* » (soit littéralement : « L'homme héroïque sur la tribune rencontre le succès, le vieux président [du Gun Club] dans la foule croise son ennemi¹⁸ »). Si les traductions en anglais et en japonais ont conservé le titre original, la traduction chinoise n'en tient pas compte et préfère annoncer l'intrigue qui va suivre ; si le titre de Verne ne fournit pas de renseignement significatif au lecteur qui s'apprête à découvrir le chapitre, le titre de Lu Xun communique clairement des indications (rencontrer le succès, croiser l'ennemi) et suscite la curiosité du lecteur avide d'obtenir plus de détails. Par l'emploi des mots comme *xia* (héroïque) ou *chou* (ennemi), Lu Xun indique aussi bien son jugement à l'égard des protagonistes que les rapports qui s'établissent entre les personnages. Le lecteur n'a pas besoin de faire sa propre analyse ; il lui suffit de faire correspondre sa lecture avec le titre du chapitre.

D'autres titres s'écartent de l'intrigue et affichent surtout l'opinion personnelle du traducteur. C'est le cas du chapitre XIII, dont le contenu correspond aux chapitres XXV (« Les détails ») et XXVI (« Feu ») de l'original français : *fang man zu ya dian lun wu qi, ying yuan ke ming yue zhao fei wan*¹⁹ (soit littéralement : « Ardan parle d'armes pour se défendre des barbares, la Lune illumine le projectile pour accueillir des amis venus de loin »). À la lecture du titre chinois, en effet, on peut penser que la moitié du chapitre évoquera le discours d'Ardan sur les armes qu'il convient d'emporter sur la lune, alors que le chapitre XXV de l'original français est entièrement consacré aux derniers préparatifs logistiques du voyage, et n'évoque la question des armes qu'à deux reprises et très brièvement :

18. En sinogrammes : 俠男兒演壇奏凱，老社長人海逢仇

19. En sinogrammes : 防蠻族亞電論武器，迎遠客明月照飛丸

Ils emportaient aussi trois rifles et trois carabines de chasse à système et à balles explosives ; de plus, de la poudre et du plomb en très grande quantité.

« On ne sait pas à qui on aura affaire, disait Michel Ardan. Hommes ou bêtes peuvent trouver mauvais que nous allions leur rendre visite ! Il faut donc prendre ses précautions. »

Tandis que le chapitre XXVI (« Feu ») du roman français décrit l'agitation de la foule et des personnages principaux le jour du lancement de la fusée, Lu Xun se focalise sur la lune qui illumine le projectile, signe de l'avenir lumineux du projet. Ainsi, pour ce chapitre, le titre ne constitue ni un aperçu ni une annonce du contenu : il oriente le lecteur vers une suite logique de l'histoire. En lisant le titre, celui-ci s'attend au succès de l'entreprise et s'en réjouit déjà.

Le dernier chapitre de la traduction de Lu Xun est intitulé : *zong gui bian qi shan qu yun, bao jia yin dan wan da yue* (soit littéralement : « Laisser imaginer un ventilateur qui dissipe les nuages, diffuser la bonne nouvelle – le projectile a atteint la lune²⁰ »). Il correspond aux chapitres XXVII (« Temps couvert ») et XXVIII (« Un nouvel astre ») de l'original ; le premier se contente de décrire le mauvais temps qui fait suite au lancement, le second présente une fin assez mitigée, le projectile étant « entraîné suivant une orbite elliptique autour de la Lune, dont il est devenu le véritable satellite ». Le titre du chapitre chinois, comme le chapitre lui-même, s'écarte du contenu de l'original pour s'accorder aux titres du chapitre précédent, et surtout pour conserver la même veine optimiste²¹. Il est en effet possible que le traducteur, déçu par le dénouement du roman de Verne et craignant de décevoir son propre lecteur, ait choisi de modifier la fin de l'histoire. Ainsi, par-dessus le texte de chaque chapitre, les titres consolident le lien entre chapitres et fournissent maintes indications pour attirer et guider le lecteur.

2.2 Formules de transition

Dans le roman à épisodes traditionnel, issu du conte dont il conserve en partie l'oralité, le découpage en épisodes (ou chapitres) se fait souvent à un moment où l'action culmine, où l'intrigue progresse, et non pas à la fin d'une action – cette stratégie commerciale vise à susciter l'intérêt du public et à lui donner envie de lire la suite²². À la fin du chapitre, le texte s'interrompt donc avec une formule propre aux conteurs : « Pour connaître la suite de l'histoire, il vous faudra attendre le prochain chapitre. » Et, au début du chapitre suivant, la formule *que shuo* (« Nous en étions à... ») reprend l'histoire ou la situation suspendue à la fin du chapitre précédent, reformulant les faits déjà évoqués ou annoncés. Cette formule répétitive rappelle une fois encore les origines

20. En sinogrammes : 縱詭辯汽扇驅雲，報佳音彈丸達月

21. Selon certains spécialistes du roman à épisodes, les titres de chapitres sont parfois créés avant ou après la rédaction du roman ; c'est pourquoi le contenu d'un chapitre ne correspond pas toujours à son titre. Voir Jianguo Pan, « Guanyu zhanghui xiaoshuo jiegou jiqi yanjiu zhi fansi (關於章回小說結構及其研究之反思 – Réflexion sur la structure du roman à épisodes et son étude », *Journal of Peking University (Humanities and Social Sciences)*, n° 3, 2013, p. 72-77.

22. Certains épisodes s'attardent surtout sur le quotidien des personnages, et non sur des actions ; la coupure entre ces épisodes suit alors le rythme naturel de la vie quotidienne.

du roman chinois : récité dans l'espace public, comme une pièce de théâtre, il exige cette répétition pour que le public se souvienne bien de l'intrigue en cours.

En plus des intertitres, ces formules de conteur créent de la cohésion entre les chapitres et facilitent le suivi des épisodes par le lecteur. Ils forment, en lisière du texte, un réseau de signaux qui préparent et guident le lecteur dans sa lecture²³. Un tel paratexte est factuel, note Genette, car il consiste en « un fait dont la seule existence [...] apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception²⁴ ». Mais, si le paratexte défini par Genette se situe hors du texte, les éléments ajoutés par Lu Xun dans la traduction même occupent des places bien visibles et sont nécessairement lus par le lecteur.

Dans sa traduction, nous l'avons vu, Lu Xun réorganise les chapitres pour en créer quatorze, alors qu'on en dénombre vingt-huit dans l'original et dans les traductions en anglais et en japonais. Pour que les formules de transition semblent cohérentes et nécessaires, il ajoute des mots chargés d'accentuer le suspens, de rendre les rebondissements plus spectaculaires et les retournements de situation plus inattendus : « Quant à savoir sur quel sujet cela portera, vous le saurez chapitre suivant²⁵. » À la fin du premier chapitre, au moment où le personnage reçoit une lettre de convocation à une réunion du Gun Club, cette phrase ajoutée à la traduction de Lu Xun laisse deviner l'intention du traducteur : focaliser l'intérêt du lecteur sur le sujet de la réunion et encadrer sa lecture.

Un autre exemple se trouve à la fin du chapitre XX de l'original, Barbicane et le capitaine Nicholl s'étant donné rendez-vous le lendemain pour un duel. Si la version française présente la situation sur un ton neutre, dans la version de Lu Xun, le chapitre s'achève sur ces mots : « Si vous voulez savoir la tragédie qui attend demain ces deux hommes dans la forêt de Skersnaw, ne manquez pas le prochain chapitre²⁶. » Outre cette formule de conteur, la phrase attire l'attention avec la présence du mot « tragédie » : en lui promettant des événements terribles, le traducteur éveille l'intérêt du lecteur et l'incite à revenir entendre la suite. Le même lecteur constatera avec soulagement (ou avec déception) qu'en fin de compte le chapitre suivant ne comporte rien de bien tragique.

3 Des commentaires dans le texte

« Toute traduction comporte un élément de commentaire²⁷ », relève Antoine Berman, qui apprécie fort les notes volumineuses de Proust traduisant Ruskin²⁸. Mais les commentaires insérés dans la traduction de Lu Xun ne se trouvent pas dans les notes, mais bien à l'intérieur des chapitres. Il ne s'agit pas non plus de compléments

23. Le roman à épisodes prend son origine dans les histoires contées oralement. Selon Pan Jianguo, le roman traditionnel à épisodes, conçu pour le grand public, adopte une structure simpliste mais efficace. Voir J. Pan, « Réflexion sur la structure du roman à épisodes », art. cité. p. 73.

24. G. Genette, *Seuils*, op. cit., p. 12.

25. En sinogrammes : 究竟為著甚事，且聽下回分解。Notre traduction.

26. En sinogrammes : 要知明日在斯慨撓森林，兩人演出什麼慘劇，且聽下回分解。Notre traduction.

27. Voir Antoine Berman, *L'Âge de la traduction*. « La tâche du traducteur » de Benjamin : un commentaire, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008, p. 18.

28. John Ruskin, *Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, 3^e éd., traduit, annoté et préfacé par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1906.

contextuels, ni de l'explication de quelque fait linguistique particulier que le lecteur pourrait continuer à ignorer. Lu Xun s'inspire plutôt d'une autre pratique courante du roman à épisodes, qui consiste à insérer des passages supplémentaires sous forme de poème ; l'auteur du roman, à un moment crucial de l'intrigue, s'écarte alors de la narration et s'adresse directement au lecteur pour lui indiquer son appréciation au sujet d'une situation ou d'un acte de ses personnages. Avant la formule de fin du chapitre, deux ou quatre vers sont parfois également ajoutés pour résumer l'épisode et, surtout, en expliciter la morale.

Dès le premier chapitre de la traduction de Lu Xun, un poème de Tao Yuanming surgit ainsi au beau milieu du récit²⁹ :

Jingwei xian weimu, jiang yi tian canghai.

[Littéralement : « Jingwei ramasse de petits morceaux de bois pour remplir la mer. »]

Xingtian wu ganqi, mengzhi gu changzai.

[Littéralement : « Xingtian agite ses armes, sa détermination reste la même. »]

Le poème évoque deux légendes chinoises : la fille d'un empereur de l'Antiquité se noie dans la mer et se métamorphose en un oiseau nommé *Jingwei*. L'oiseau fait des allers-retours entre mer et montagne, et laisse tomber des cailloux et des brindilles afin de combler la mer. Xingtian, un géant à qui l'Empereur jaune a fait couper la tête, continue de se battre avec ses armes. Ces deux contes sont souvent cités pour leur valeur morale d'encouragement à la détermination et à la persévérance. Lu Xun explique, sous le poème, que celui-ci correspond parfaitement à l'état d'esprit des membres du Gun Club, bien décidés à lancer un projectile en direction de la lune. Le célèbre poème sert alors à illustrer et à appuyer l'admiration du traducteur pour les personnages du roman. Le lecteur s'en trouve influencé et nourrit un sentiment d'adhésion qui le guidera jusqu'au bout de sa lecture.

À la fin du chapitre III, après avoir cité la lettre de l'Observatoire – réponse théorique aux interrogations relatives à la faisabilité du projet –, le traducteur ajoute le commentaire suivant : « *Tian ren jue zhan, ren ding sheng tian. Ren jian bu yuan, tian jiang he yan*³⁰ » (soit littéralement : « Dans un combat entre l'homme et le ciel, l'homme ne peut manquer de remporter la victoire. Quand l'homme juge une chose possible, le ciel a-t-il quelque chose à dire ? »). En faisant écho à sa préface, Lu Xun explicite à nouveau sa foi dans le progrès de l'espèce humaine. Ce commentaire vient après la lecture de la lettre qui nous renseigne sur les aspects scientifiques du projet, et qui, aux yeux de Lu Xun, démontre l'étendue du savoir de l'homme.

À la fin du chapitre VIII, le commentaire fait référence à la préface : « *Tian ze bu ren, si shi you yi; mang tan gai liang, liao qie kuai yi*³¹ » (soit littéralement : « Le

29. Tao Yuanming (陶淵明, 365-427), poète de la dynastie Jin. Le poème en chinois : 精衛銜微木，將以填蒼海。刑天舞干戚，猛志固常在

30. Il s'agit de quatre vers de quatre caractères, rimés : 天人決戰，人定勝天。人鑒不遠，天將何言

31. Encore quatre vers de quatre caractères rimés. En chinois : 天則不仁，四時攸異；盲譚改良，聊且快意

ciel est sans indulgence, qui a créé tant de différences entre les quatre saisons ; parler aveuglément des inventions, tant de plaisir »). Ce commentaire résume la situation du chapitre : le lancement du projectile vers la lune requiert des circonstances complexes ayant trait aux saisons ; une personne propose alors, par manière de plaisanterie, d'inventer quelque chose pour redresser l'axe de rotation de la terre. Or, des expressions comme « *bu ren* » (« sans indulgence ») ou « *mang tan* » (« parler aveuglément ») révèlent l'analyse que fait le traducteur de la situation : les contraintes naturelles étant nombreuses, il est plus facile d'imaginer de telles actions que de les accomplir. Comme tous les autres commentaires de fin de chapitre, ce résumé n'est pas neutre ; il résulte d'une interprétation toute personnelle et affirme sans ambiguïté l'appréciation de Lu Xun.

Quant à la fin du chapitre XI, qui correspond à la fin du chapitre XXII de l'original, c'est-à-dire au moment où Michel Ardan reçoit le message du président des États-Unis lui décernant le titre de citoyen des États-Unis, Lu Xun y ajoute les deux vers suivants : « *Xia shi re xin lu yu zhou, ming jun zhe jie li ying xiong*³² » (soit littéralement : « L'homme héroïque plein d'enthousiasme part dans l'espace, le souverain éclairé prend la peine de rendre hommage au héros »). Ce qui retient notre attention, c'est bien entendu le choix de formules comme « le souverain éclairé prend la peine de... ». S'agissant d'un « souverain / monarque éclairé », l'expression « *zhe jie* » (« prendre la peine de », « se baisser pour ») semble toute naturelle ; or cela ne correspond pas au contexte du roman, puisqu'il n'y a pas de souverain / monarque dans le pays en question. Comme son futur lecteur aurait du mal à se figurer le régime présidentiel américain, le traducteur schématise quelque peu le rôle de président des États-Unis³³. Cette appropriation hasardeuse de la part du traducteur nous montre sa propension à l'acclimatation culturelle : il s'agit ici de souligner que le protagoniste reçoit l'hommage d'un éminent personnage, pour s'assurer que le lecteur mesure bien l'enjeu du projet scientifique.

Par le biais d'un paratexte intimement mêlé au corps du texte, Lu Xun prend son lecteur par la main pour le faire entrer dans un univers fictionnel inconnu et le guider, pas à pas, dans sa découverte des personnages et de l'intrigue. L'intention de Lu Xun, en traduisant ce roman de Verne, apparaît dès lors clairement. S'il semble évident que sa fascination pour l'univers de Verne constitue sa première motivation, on constate qu'il se soucie avant tout d'influencer et d'éduquer son lecteur.

Tout au long de cette période particulière, la traduction de romans scientifiques étrangers est considérée en Chine comme un outil essentiel pour éveiller le peuple. Soucieux de toucher un large public peu au fait du savoir scientifique moderne, Lu Xun adopte un rôle de conteur populaire. Ainsi l'aventure scientifique des personnages de Verne devient-elle une histoire à la manière du roman à épisodes traditionnel. Afin d'en faciliter la réception, Lu Xun choisit les parties du roman qu'il juge intéressantes et captivantes pour son lecteur. Tel un conteur, il n'hésite pas à grossir le trait ou à

32. En chinois : 俠士熱心爐宇宙，明君折節禮英雄

33. Dans la phrase précédant ces deux vers, Lu Xun reprend le terme japonais 大統領 (« Président », « chef d'État ») sans explication. De fait, l'emploi dans ces vers du terme 明君 (« souverain », « monarque ») représente une explication du terme « président ».

simplifier. Il occupe le devant de la scène pour analyser situations et personnages, utilisant un paratexte important à l'extérieur comme à l'intérieur du texte. L'image du « seuil » à la chinoise³⁴, que Genette ignore probablement, correspond au rôle que joue ici le discours de Lu Xun : ménager un seuil assez bas pour que l'œuvre reste accessible au plus grand nombre possible de lecteurs. Rien ne le détournera de cet objectif pédagogique.

D'autres romans de Verne, dont *Le Tour du monde en 80 jours* et *Cinq semaines en ballon*, seront également traduits en chinois. Même si le nom de leur auteur reste inconnu, les traducteurs étant peu informés à son sujet, ces romans inspireront des écrivains chinois³⁵. En 1904, un roman intitulé *Roman de la colonie sur la Lune* (*Yueqiu zhimindi xiaoshuo*), écrit par Huangjiang Diaosou et publié en feuilleton dans la revue *Xiuxiang xiaoshuo*, montre des personnages qui font le tour du monde en ballon et finissent par arriver sur la Lune³⁶.

Si la littérature populaire a toujours existé en Chine, elle n'a jamais retenu l'attention des intellectuels avant la fin de l'Empire³⁷, et le roman était un genre méprisé par les lettrés. Avec la traduction de romans occidentaux, ces derniers renouent avec le roman traditionnel pour y insérer de nouveaux contenus et misent sur la facilité d'accès au genre romanesque pour le grand public. Cependant, bien que les intellectuels de l'époque souhaitent « se servir » du roman pour éveiller et éduquer le peuple, le roman demeure un genre insaisissable et ne suit pas de chemin prédéterminé³⁸. Les écrivains chinois du début du XX^e siècle n'ont pas écrit de romans scientifiques sur le modèle de Jules Verne ; s'il est indéniable qu'ils ont été influencés par des romans traduits, ils ont surtout poursuivi sur la voie fantaisiste de la fiction traditionnelle chinoise. David Der-wei Wang parle à ce sujet de « *science fantasy* » – genre où il décèle, sous une apparence d'irréalité et d'absurdité, un mélange de deux langages vraisemblablement incompatibles, l'un tenant du savoir et de la vérité, l'autre du rêve et de la légende³⁹. La *science fantasy* chinoise n'a donc pas pour mission d'éduquer le peuple : elle traduit le désir d'auteurs et de lecteurs qui souhaitent imaginer ou anticiper le destin de leur pays, ou simplement méditer sur l'avenir. Pour Song Mingwei, cette littérature était surtout conçue comme une forme narrative utopique qui témoigne d'un désir politique de voir la Chine entrer dans un monde avancé et idéalisé⁴⁰. Ce monde est, en effet, si éloigné de la réalité et du peuple que les intellectuels du Quatre mai 1919 choisiront d'écarter la littérature de l'imaginaire pour faire place au réalisme.

34. Dans la tradition chinoise, il existe plusieurs hauteurs de seuil pour marquer l'entrée d'une pièce ; un seuil élevé signale un accès difficile.

35. Ces traductions étant réalisées à partir de traductions, il arrive souvent que les traducteurs chinois ne connaissent pas l'identité de l'auteur : Lu Xun, par exemple, ne savait pas que Jules Verne était français. Certains traducteurs ne mentionnaient pas le nom de l'auteur.

36. Ce roman comporte peu d'éléments scientifiques (月球殖民地小説). Son auteur a pour nom de plume Huangjiang diaosou (荒江釣叟). Si le thème du roman rappelle l'univers de Jules Verne, l'histoire ne repose pas sur le savoir scientifique ; on ne saurait donc le classer dans la catégorie des romans scientifiques.

37. La dynastie Qing prend fin en 1911 ; la République de Chine sera proclamée l'année suivante.

38. Voir David Der-wei Wang, *Fin-de-siècle Splendor : Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

39. Selon Wang, les romanciers de *science fantasy* ne connaissent pas vraiment la science mais sont nourris par un imaginaire scientifique. Voir *ibid.*, *op. cit.*, p. 295.

40. Mingwei Song, « After 1989 : The New Wave of Chinese Science Fiction », *China Perspectives*, mars 2015, p. 7-13.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Benjamin : un commentaire*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- DEL LUNGO, Andrea, « Seuils, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, vol. 155, n^o 3, 2009, p. 98-111.
- EVANS, Arthur B., « Jules Verne's English Translations », *Science Fiction Studies*, vol. 32-1, n^o 95, mars 2005, p. 80-104.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- LI, Guangyi, « Huan xing zhonghua, lun Lu Xun liu ri shiqi zhi kehuan xiaoshuo fanyi (幻興中華：論魯迅留日時期之科幻小說翻譯 – À propos de la traduction de romans scientifiques par Lu Xun lors de son séjour au Japon) », *Hanyuyan Wenxue Yanjiu* (Chinese Language and Literature Research), 2010-4, p. 88-93.
- PAN, Jianguo, « Guanyu zhanghui xiaoshuo jiegou jiqi yanjiu zhi fansi (關於章回小說結構及其研究之反思) (Réflexion sur la structure du roman à épisodes et son étude) », *Journal of Peking University* (Humanities and Social Sciences), 2013, p. 72-77.
- PUSEY, James Reeve, *Lu Xun and Evolution*, Albany, State University of New York Press, 1998.
- SONG, Mingwei, « After 1989 : The New Wave of Chinese Science Fiction », *China Perspectives*, mars 2015, p. 7-13.
- WANG, David Der-wei, *Fin-de-Siècle Splendor : Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

Résumés / Abstracts

Critique génétique et doute herméneutique.

Réflexions de Pézard, traducteur de Dante

Viviana Agostini-Ouafi

Résumé : Après avoir appliqué sa méthode philologique-herméneutique aux *Œuvres complètes* de Dante (1965), Pézard, quelques mois avant la parution de cet ouvrage, reconstruit la genèse de sa traduction et ses différentes phases. À l'occasion d'une conférence, il justifie certains choix effectués en cours de travail, des premiers brouillons aux épreuves corrigées. Dans cette mise en abyme génétique, où le doute herméneutique hante le traducteur, Pézard fait figure de pionnier. L'enquête ici conduite autour de l'un de ces points sensibles (*Enfer*, X, 63-64) s'appuie sur un riche dossier génétique : copies préparatoires de la conférence, texte paru dans les actes du congrès (1966), édition des *Œuvres complètes* (de 1965, puis de 1967), autant de variantes qui complexifient le corpus analysé et montrent en quoi ces deux vers constituent l'un des points énigmatiques de la *Divine Comédie*.

Mots-clés : Dante, André Pézard, philologie, traductologie, génétique de la traduction, herméneutique

Abstract : After applying a philological and hermeneutical approach to Dante's *Œuvres Complètes* (1965), a few months before the book was published, Pézard examined the evolution and the successive steps of his translation. During a conference, he explained some of his translation choices, from early drafts to finals. In this genetic mise en abyme, in which the hermeneutical doubt haunts the translator, Pézard appears to be a pioneer. This investigation, which concerns one of these critical aspects (*Inferno* X, 63-64), is based on a rich genetic dossier : the preparatory materials for the conference, a text published in the Congress proceedings (1996), the 1965 and 1967 *Œuvres Complètes* editions... All these variants make the analysed corpus even more complex and show how these two lines constitute one of the enigmatic points of the *Divine Comedy*.

Keywords : Dante, André Pézard, philology, translation studies, translation genetics, hermeneutics

Genèse d'une traduction collaborative :

Winds de Hugh Chisholm et Saint-John Perse

Esa Christine Hartmann

Résumé : L'activité de collaboration traductive autour des versions anglaises de l'œuvre de Saint-John Perse est longtemps restée secrète, enfouie dans la profondeur des manuscrits. Pour ce qui concerne la traduction anglaise du poème *Vents* (1946), la collaboration occultée mais d'autant plus intense entre le poète et son traducteur américain se donne à voir sur le manuscrit dactylographié de Hugh Chisholm, richement annoté de la main du poète. Ces variantes et corrections révèlent une véritable activité d'autotraduction, dont les procédés d'écriture caractérisent à la fois la genèse initiale de *Vents* et le processus traductif de *Winds*, en accord avec la poétique éolienne de l'œuvre. Les révisions de la version de Hugh Chisholm par Saint-John Perse illustrent ainsi le travail d'une véritable recreation translingue du poème initial, voire d'une création poétique nouvelle dans une autre langue. Le geste autotraductif persien pourrait-il ainsi être lu et interprété comme un prolongement de la genèse du texte initial ?

Mots-clés : Saint-John Perse, Hugh Chisholm, recreation translingue, traduction collaborative, génétique de la traduction

Abstract : The collaborative translation process that gave birth to the English versions of Saint-John Perse's poetic work has long been a well-kept secret. Concerning the English translation of the poem *Vents* [*Winds*] (1946), the hidden but intensive collaboration between the poet and his American trans-

lator is evidenced on Hugh Chisholm's typescript, richly annotated by Saint-John Perse. The poet's variants and corrections reveal a self-translation activity, the scriptural procedures of which characterize both the initial genesis of the French poem Vents and the translation process of Winds, according to the aeolian poetics of the oeuvre. Saint-John Perse's revisions of the translation by Hugh Chisholm illustrate a translingual recreation of the initial poem, or even a new poetic creation into another language. Accordingly, the poet's self-translation activity can be read and interpreted as a prolongation of the genesis of the initial text.

Keywords : Saint-John Perse, Hugh Chisholm, translingual recreation, collaborative translation, genetic translation studies

La troisième main : réviser la traduction littéraire

Patrick Hersant

Résumé : La traduction d'une œuvre littéraire est presque toujours soumise, juste avant sa publication, à un processus encore peu étudié en traductologie : la révision. Au-delà du signalement d'erreurs, d'omissions ou de maladresses, le réviseur est parfois amené à modifier des tournures ou à récrire des passages qui ne sont pas (ou ne lui semblent pas) conformes aux « règles de l'art » que, par contrat, le traducteur s'est engagé à respecter. Pour mieux cerner la figure et l'impact éventuel du réviseur, nous ouvrons la présente étude sur cinq micro-dossiers génétiques (manuscrits de traductions et correspondances) mettant aux prises l'auteur, le traducteur et son réviseur. Ces documents génétiques permettent de mieux cerner le rôle de chacun, d'esquisser une rhétorique de la révision, et de mesurer l'efficacité, les enjeux et la dimension conflictuelle de ce processus méconnu.

Mots-clés : révision, génétique de la traduction, traduction collaborative, conflit auteur-traducteur

Abstract : *Revision, the last, crucial stage of most translations of a literary work, has rarely been investigated in the translation studies literature. Beyond underlining mistakes and clumsy or missing words or sentences, the reviser will sometimes modify or correct terms or even whole passages that he or she feels do not conform to the expectations of publishers and/or readers. Conflicts may arise regarding foreignizing or domesticating strategies, or differing points of view concerning the standardization of the target language. In order to better understand the role of the reviser and what exactly is at stake in the revision process, we will analyse five genetic dossiers including annotated manuscripts and correspondences between authors, translators, and their editors.*

Keywords : revision, genetic translation studies, collaborative translation, author-translator antagonism

Résonance « traductrice », ou traduire Anna Glazova à quatre mains

Julia Holter

Résumé : Traduire la poète russe Anna Glazova à quatre mains avec Jean-Claude Pinson, c'est partager l'expérience du passage d'une rive à l'autre. L'expérience aussi de l'accueil, du passage entre deux langues, d'une troisième langue secrète que suppose, selon Antoine Berman, toute traduction, mais aussi toute écriture. Une langue *autre*, souvent une langue bien réelle (le latin pour Chateaubriand, l'anglais pour Mallarmé), dont la matérialité nourrit le fantasme d'un idiome plus « naturel ». Pour Anna Glazova, spécialiste de la poésie allemande, cette langue fut l'allemand. Il nous a donc fallu, *entre* les langues que nous parlons et une autre, inexistante mais idéalement plus proche de celle dont *bruirait* sans parler la nature « barbare », nous mettre à l'écoute de ce qu'Antoine Berman nommait « une langue-reine ».

Mots-clés : poésie, traduction collaborative, Anna Glazova, langue tierce, génétique de la traduction

Abstract : *Translating "four-hands" with Jean-Claude Pinson, a shared experience of crossing from one bank to another, proved to be also an experience of a third, secret language. According to Antoine Berman, any translation (indeed any writing) implies a third language. It is a different, often a perfectly real language (Latin for Chateaubriand, English for Mallarmé), whose materiality feeds the fantasy of a more "natural" idiom. For Russian poet Anna Glazova, a German poetry scholar and translator, this language was German. In order to translate Glazova's poetry, it was therefore necessary for us to listen to this secret language, in-between the languages that we speak and another one, nonexistent but ideally closer to that noise with which would communicate the "barbaric" nature – what Antoine Berman called "a Queen-language".*

Keywords : poetry, collaborative translation, Anna Glazova, third language, genetic translation studies

Giuseppe Ungaretti et l'épreuve de la traduction

Emilio Sciarrino

Résumé : Cet article analyse la genèse du poème « Gridasti : soffoco » de Giuseppe Ungaretti et de ses traductions en français. L'étude des archives révèle que, si la première traduction du poème en français est corrigée par Ungaretti, cette première version publiée ne correspond pas aux attentes du poète italien. Il modifiera le texte d'origine pour l'enrichir de variantes inspirées par cette expérience ; la version définitive est alors à nouveau traduite en français. Écriture et traduction sont donc profondément liées dans l'œuvre d'Ungaretti, même si l'écrivain ne reconnaît pas pleinement l'importance de ce processus circulaire.

Mots-clés : traduction collaborative, auto-traduction, processus circulaire, variantes, poésie

Abstract : *This paper analyses the genesis of the poem "Gridasti : soffoco" by Giuseppe Ungaretti and its translations into French. Examining the archives reveals that, although the translation of his poem was corrected by Ungaretti himself, the first published version failed to match his expectations. The poet revised the original poem in order to add several variants inspired by this experience, and the definitive version was then translated into French again. Translation and writing are deeply interconnected in Ungaretti's work, although the writer never fully admitted the importance of this circular process in his work.*

Keywords : collaborative translation, self-translation, circular process, variants, poetry

Cercle, spirale, chaos : cas limites de l'autotraduction

Olga Anokhina

Résumé : Cette contribution se propose d'examiner les cas *borderline*, c'est-à-dire les phénomènes qui s'apparentent à l'autotraduction sans en constituer des cas typiques. Au-delà d'une définition classique (et basique) de l'autotraduction, nous serons amenés à réfléchir à ce qu'est l'autotraduction et à ce qu'elle n'est pas. Deux phénomènes seront examinés plus particulièrement. D'abord la *traduction collaborative* qui met en relation un traducteur et un écrivain fortement impliqué dans le processus, constituant ainsi une zone grise entre traduction collaborative et autotraduction. En second lieu, nous établirons une distinction entre *l'écriture simultanée* (quand un écrivain bilingue produit, en même temps, deux œuvres distinctes dans deux langues) et l'autotraduction à proprement parler, où nous voyons quant à nous une manifestation de *l'écriture consécutive*.

Mots-clés : autotraduction, traduction collaborative, processus de création, écriture consécutive, écriture simultanée

Abstract : *This paper aims to examine borderline cases, i.e. practices having to do with self-translation without constituting typical cases. Beyond a classical (and indeed basic) definition of self-translation, we will consider what self-translation is – and what it is not. We will focus on two practices in particular. First, we will examine collaborative translation involving a translator and a fully engaged author, thus creating a grey zone between collaborative translation and self-translation. Second, we will distinguish between simultaneous writing (a bilingual author writing, at the same time, two distinct works in two different languages) and self-translation proper, which to us is rather an instance of consecutive writing.*

Keywords : self-translation, collaborative translation, creative process, simultaneous writing, consecutive writing

Crise du monolinguisme.

Les poèmes hongrois d'Agota Kristof et leurs autotraductions

Sara De Balsi

Résumé : La publication posthume, dans une traduction allographe, de *Clous : poèmes hongrois et français* (2016), qui recueille la production poétique de jeunesse d'Agota Kristof, nous invite à (re)considérer la place de l'autotraduction dans son œuvre, ces poèmes étant à la source de nombre de ses textes en français. À travers l'analyse de quelques poèmes significatifs du recueil et de leurs autotraductions disséminées dans l'œuvre francophone, ainsi que du discours ambigu de l'auteur sur sa pratique autotraductive, cette contribution met en lumière les effets du contact entre langues hongroise et française dans l'œuvre d'Agota Kristof : loin de l'envisager exclusivement sous l'angle d'une opposition ou d'une exclusion réciproque, nous considérons que ce contact se situe au cœur de la création kristovienne.

Mots-clés : translinguisme, autotraduction, Agota Kristof, littérature de l'exil, critique génétique

Abstract : *The posthumous publication of the collection entitled Clous : poèmes hongrois et français (2016), Agota Kristof's early poems in Hungarian, invites us to (re)consider the place of self-translation in Kristof's work, since these poems appear to be the source of much of her prose in French. This contribution analyses some significant poems in the collection, their self-translations – which were disseminated through her other French-language works – and the author's ambiguous discourse about her practice of self-translation. We aim to shed light on the effects of the contact between Hungarian and French in Agota Kristof's work – a contact we contend is at the very core of her production.*

Keywords : translingualism, self-translation, Agota Kristof, exile literature, genetic criticism

Au-delà du voile de Slimane Benaïssa : une autotraduction oubliée ? *Chiara Lusetti*

Résumé : Slimane Benaïssa met en scène *Rāk khūya w ānā škūn* et *Au-delà du voile* à deux moments différents de sa vie – avant et après son exil –, dans deux langues différentes – l'arabe et le français – et dans deux pays différents – l'Algérie et la France. Cet article se propose de montrer qu'il ne s'agit pas là de deux pièces distinctes, mais bien d'une autotraduction, malgré l'absence de toute référence à cette pratique dans le paratexte. En partant d'une étude contrastive de la structure et des thématiques des deux textes, on procédera à une comparaison analytique avant de mettre en lumière les stratégies de réécriture mises en place par l'auteur.

Mots-clés : autotraduction, français, arabe, théâtre, Algérie

Abstract : *Slimane Benaïssa staged Rāk khūya w ānā škūn and Au-delà du voile at two different moments in his life – before and after his exile –, in two different languages – Arabic and French –, and in two different countries – Algeria and France. This paper aims to show that these are not two distinct plays, but rather a self-translation, even though this practice is never mentioned in the paratext. After a contrastive study of the structure and themes of both texts, we will compare and analyze them in order to highlight the strategies for rewriting the self set up by the author in this process.*

Keywords : self-translation, French, Arabic, theatre, Algeria

Raymond Federman : écrivain bilingue, auto-traducteur, traductologue ? *Amanda Murphy*

Résumé : Cet article vise à cerner la pensée traductologique de l'écrivain et auto-traducteur franco-américain Raymond Federman (1928-2009) telle qu'elle se dégage de son œuvre phare *La Voix dans le débarras / The Voice in the Closet* (1979 pour la première édition). Dans cette œuvre bilingue (entre les langues) et *en format bilingue*, constituée de nombreuses versions, la traduction n'est pas tant le passage d'une langue à l'autre qu'une forme de réécriture, de mouvement perpétuel créant de l'instabilité, rappelant l'impossible nécessité pour Federman de dire son expérience de survivant de la Shoah. Au niveau intertextuel, mais aussi intratextuel, la traduction apparaît à la fois dans la forme des textes et dans une poétique de la répétition, de la digression et du recommencement.

Mots-clés : auto-traduction, bilinguisme, réécriture, critique génétique, diaspora juive

Abstract : *This article aims to pinpoint the bilingual writer and self-translator Raymond Federman's (1928-2009) vision of translation as it can be deduced from his flagship work, La Voix dans le débarras / The Voice in the Closet (first edition 1979). This work, which is bilingual (between languages), adopts a bilingual format, and is made up of several versions, conceives of translation not as a crossing over from one language to the other, but as a form of re-writing, a movement that introduces an instability reminiscent of the impossible necessity of telling the experience of surviving the Shoah. Present not only on an intertextual level but also on an intratextual level, translation can be found in the form the texts take on, as well as in the poetics characterized by repetition, digression and perpetual resumption, which make it difficult to locate any beginning or end.*

Keywords : self-translation, bilingualism, re-writing, genetic criticism, Jewish diaspora

L'infraction par la traduction : *Le Fou d'Elsa* d'Aragon *Fernand Salzmänn*

Résumé : On étudie dans cet article ce que l'activité de traduction de Louis Aragon peut apporter à l'écriture du *Fou d'Elsa*, poème encyclopédique publié en 1963 dans lequel l'écrivain mêle au français plusieurs autres langues, en particulier l'arabe. Il s'agit de voir comment Aragon exploite la poétique de

l'infraction instaurée dès la première phrase du poème par des phénomènes de traduction. On observera d'abord la manière dont le passage par une langue étrangère (le russe) permet à l'auteur de renouveler son langage poétique. On s'intéressera ensuite à la tentative de traduction du nom d'Elsa en arabe imaginée par le poète. Cette étude s'inscrit donc également dans une réflexion sur l'altérité.

Mots-clés : Louis Aragon, "Le Fou d'Elsa", infraction, altérité, noms propres

Abstract : *In this article, the contribution of Louis Aragon's translation activity to his writing of Le Fou d'Elsa is explored. In this encyclopaedic poem, published in 1963, the writer mixes French with several languages, particularly Arabic. The way in which he uses translation phenomena is examined to show how he exploits the poetic of violation indicated in the first sentence of the poem. We will first observe how the detour into a foreign language (Russian) allows the author to renew his poetic language. Then we will focus on the poet's attempt to translate the name Elsa into Arabic. This study is therefore also part of a reflection on otherness.*

Keywords : Louis Aragon, "Le Fou d'Elsa", violation, otherness, proper names

L'œuvre d'Andréas Becker, ou la langue « traduite » *Mathilde Vischer*

Résumé : Cette contribution propose d'étudier l'œuvre d'Andréas Becker, auteur contemporain d'origine allemande écrivant en français, comme révélatrice de certains enjeux propres à la traduction. Né à Hambourg en 1962, Becker vit en France depuis plus de vingt ans. Il a publié quatre œuvres littéraires, toutes en français. Dans chacun de ses livres, il invente une langue maltraitée, transformée, piétinée, à la mesure des blessures morales et physiques du narrateur qui la façonne. En s'appuyant sur une définition de la traduction proposée par Arno Renken et sur des réflexions récentes sur la traduction dans la perspective des études génétiques, cette étude vise à montrer en quoi les textes de Becker peuvent être perçus comme une mise en abyme de ce que fait la traduction.

Mots-clés : traduction, multilinguisme, étrangeté, Andréas Becker

Abstract : *This paper sets out to explore how the writings of Andréas Becker – a contemporary author of German origin who writes in French – are illustrative of issues and stakes that are specific to translation and translating. Born in Hamburg in 1962, Becker has lived in France for more than twenty years. He has published five books, all in French. In each of them a character-narrator creates a bruised and battered language in consonance with the narrator's emotional and physical traumas. Building on Arno Renken's definition of translation and on recent research on genetic approaches to translation, this paper will show how Becker's texts can be perceived as a mise en abyme of what translation does.*

Keywords : translation, multilingualism, strangeness, Andréas Becker

Ezra Pound : la traduction rénovatrice *Irena Kristeva*

Résumé : Impliqué dans l'activité des avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle, Ezra Pound s'affirme comme l'un des grands protagonistes du modernisme littéraire. Son nom est également associé à la mise en place d'une technique traductive innovante visant l'invention poétique plus que l'appropriation de l'œuvre originale. Cet article se propose d'illustrer le projet traductif de Pound, exposé dans les essais « Guido's Relations » et « How to read ? », à travers l'analyse de sa version d'un sonnet de Guido Cavalcanti et de sa transcréation d'un poème de Li Po, « Separation on the River Kiang ».

Mots-clés : Ezra Pound, état chantant, modernisme, transcréation

Abstract : *Involved in the activity of early twentieth-century artistic avant-gardes, Ezra Pound was one of the main protagonists of literary modernism. However, his name is also linked to the implementation of an innovative translation technique aiming at poetic invention rather than the appropriation of the original work. The article intends to illustrate Pound's translational project, as featured in the essays "Guido's Relations" and "How to read?", by analyzing his version of Guido Cavalcanti's "Sonnet I" and Pound's transcreation of Li Po's poem "Separation on the River Kiang".*

Keywords : Ezra Pound, singability, modernism, transcreation

La paratraduction des œuvres politiques surréalistes sous le second franquisme (1959-1975) *Marian Panchón Hidalgo*

Résumé : Les éléments paratextuels apportent des informations très précieuses en rapport avec la production et la réception d'une œuvre traduite dans sa culture source et dans sa culture cible. Le concept de « paratraduction », créé en Espagne en 2004, nous informe « sur les activités présentes au seuil de la traduction, sur ce qu'elles représentent et peuvent nous apprendre concernant la subjectivité du traducteur et la nature de la présentation du produit traduit » (Yuste Frías). On analysera ici tant les paratraductions que les épitextes des *Documentos políticos del surrealismo* (André Breton, 1973) et du *Surrealismo frente a realismo socialista* (Louis Aragon et André Breton, 1973). Les ouvrages de ces deux écrivains, connus en Espagne par quelques lettrés francophones, ont été découverts grâce à des traductions publiées à partir des années 1960. Celles-ci constituent donc une source de premier ordre pour la redécouverte du mouvement surréaliste et de ces deux auteurs en Espagne.

Mots-clés : paratraduction, surréalisme, franquisme, censure

Abstract : *The paratextual elements provide critical information related to production and reception of a translated work in its source and target cultures. The concept of "paratranslation", conceptualized in Spain in 2004, informs us "about the activities presented on the verge of translation, about what they represent and what they can tell us concerning the translator's subjectivity and the nature of the presentation's translated product" (Yuste Frías). The purpose of this article is to analyze the paratranslations as well as the epitexts of André Breton's Documentos políticos del surrealismo (1973), and Louis Aragon and André Breton's Surrealismo frente a realismo socialista (1973). The books of these two writers, only known in Spain by a few French-speaking academics, were discovered through translations published from the 1960s. These translations are a prime source for rediscovering the Surrealist movement and these two French authors in Spain.*

Keywords : paratranslation, surrealism, Francoism, censorship

Amédée Pichot, traducteur traductologue *Frédéric Weinmann*

Résumé : Malgré sa réputation actuelle, Amédée Pichot (1795-1877) était un traducteur intelligent et réfléchi. Non seulement il comprenait fort bien l'anglais, mais il a également médité sur son rôle dès le début de sa carrière et exposé son système de traduction dans différentes préfaces ou critiques. Selon lui, il n'existe pas un principe absolu en matière de traduction littéraire : le traducteur doit adapter sa méthode aux particularités de chaque texte. À cause des incohérences résultant du fait qu'ils étaient écrits pour la presse périodique, les romans de Dickens, par exemple, imposent au traducteur de fréquentes interventions, tandis que ses contes méritent le plus grand respect pour l'original. Cette conception cibliste repose sur la conviction que seul un écrivain génial est autorisé à maltraiter sa langue maternelle et que le traducteur, en tant qu'intermédiaire, doit prendre en compte les attentes supposées de ses lecteurs et parvenir à une solution médiane.

Mots-clés : préface, fidélité, originalité, goût, génie, anglicisme

Abstract : *Despite his current reputation, Amédée Pichot (1795-1877) was an intelligent and reflective translator. Not only did he understand English rather well, but he also pondered over his task from the very beginning of his career and accounted for his translation system in different prefaces or reviews. To him, there does not exist a single principle of literary translation; rather, the translator should always adapt his method to the particular text he is dealing with. Because of inconsistencies inherent to their being written for the periodical press, Dickens' novels for instance require frequent interventions by the translator, whereas his short stories deserve the highest respect for the original. This target-oriented conception is based on the belief that only a writer of genius is allowed to violate his mother tongue and that a translator, as a go-between, is bound to take into account what he believes to be the expectations of his own readers and to negotiate a midway solution.*

Keywords : preface, faithfulness, inventiveness, taste, genius, anglicism

Texte ou paratexte.**Jules Verne en chinois : une traduction de 1903***Florence Xiangyun Zhang*

Résumé : Alors que la fiction fantastique existe en Chine depuis l'Antiquité, le roman d'anticipation basé sur un savoir scientifique ne s'est pas développé de façon interne. Les romans de Jules Verne qui intègrent la science dans des histoires spectaculaires symbolisent le progrès de l'humanité aux yeux des intellectuels chinois qui, à l'aube du xx^e siècle, motivés par leur adhésion à la civilisation occidentale, veulent faire de la traduction un instrument d'éducation. Lu Xun (1881-1936) traduit *De la Terre à la Lune* en 1903 à partir de la version japonaise. L'étude de cette traduction et de ses paratextes montrera comment Lu Xun utilise la traduction pour favoriser un éveil du peuple.

Mots-clés : Lu Xun, Jules Verne, paratexte, commentaire, lecteur

Abstract : *While fantastic fiction has always existed in China, anticipative science fiction never managed to develop internally. Jules Verne's science fiction, incorporating scientific knowledge into spectacular stories, represented the progress of mankind for Chinese intellectuals in the early twentieth century. Motivated by their faith in Western civilization, these intellectuals saw translation as a tool for education. In 1903, drawing on the Japanese version, Lu Xun (1881-1936) translated Verne's From the Earth to the Moon into Chinese. Close scrutiny of this translation, of the commentaries inserted into the text and of important formal adaptations, will reveal how the translation was intended as a means to prepare the masses for historical change.*

Keywords : Lu Xun, Jules Verne, paratext, commentary, reader

Notices bio-bibliographiques

Viviana Agostini-Ouafi, maître de conférences à l'université de Caen Normandie, enseigne l'histoire de la langue italienne et la linguistique, ainsi que l'histoire, la théorie et la pratique de la traduction. Elle s'occupe de réception littéraire et de traduction dans une perspective sémantique, stylistique et culturelle, tournée davantage ces dernières années vers la philologie et la génétique : elle a étudié Proust et ses traducteurs en Italie (Debenedetti, Ginzburg, Raboni...), ainsi que Carducci, D'Annunzio et Dante traduits en France. Parmi ses travaux : *Giacomo Debenedetti traducteur de Marcel Proust* (PU Caen, 2003), *Poetiche della traduzione* (Mucchi, 2010), *Proust et Michelet* (Indigo, 2012) ; elle a dirigé plusieurs numéros spéciaux de la revue *Transalpina* et dirige, aux éditions Indigo, la collection « Archives plurilingues et témoignages ». Normandie Université – UNICAEN, ERLIS, 14000 Caen, France.

Olga Anokhina est chercheur à l'Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS / ENS). Elle consacre ses recherches à la genèse des œuvres d'écrivains plurilingues et de traducteurs, ainsi qu'à la relation entre plurilinguisme et créativité littéraire. Elle s'intéresse également aux aspects cognitifs de la production écrite et de la création. À l'ITEM, elle dirige l'équipe « Multilinguisme, traduction, création ». Elle a publié plusieurs recueils et ouvrages collectifs, dont *Critique génétique : concepts, méthodes, outils* (avec Sabine Pétilon, 2009) ; *Multilinguisme et créativité littéraire* (2012) ; *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme* (avec François Rastier, 2015) ; *Du texte à l'image : une genèse réinventée* (avec Fatiha Idmhand, 2018) et, avec Emilio Sciarrino, dirigé un numéro thématique de la revue *Genesis* consacré aux brouillons plurilingues, « Entre les langues » (2018). olga.anokhina@ens.fr

Sara De Balsi, docteur en littérature française et comparée, est ATER en littérature française à Aix-Marseille Université. Son champ de recherche principal est la littérature translingue, en français et en italien. Elle a publié une étude sur le théâtre d'Agota Kristof (*Trois pièces d'Agota Kristof*, Gollion, Infolio, 2016, avec Rennie Yotova) et plusieurs articles sur les œuvres d'Agota Kristof, Emil Cioran, Jorge Semprun, Nancy Huston, Ying Chen et Jhumpa Lahiri ; elle a également codirigé *Le choix d'écrire en français. Études sur la francophonie translingue* (Amiens, Encrage, 2016).

Esa Christine Hartmann, agrégée de lettres modernes et docteur ès lettres, enseigne la littérature allemande et la traduction à l'université de Strasbourg. Ses recherches actuelles sont consacrées à l'approche génétique de la traductologie et de la création plurilingue. Elle a publié *Les manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante* (Paris, Harmattan, 2007), ainsi que de nombreux articles de critique génétique portant sur le processus créateur de Saint-John Perse et de ses traducteurs anglais, américains et allemands. Elle est membre du « Groupe d'études sur le plurilinguisme européen » du laboratoire LiLPa (université de Strasbourg) et membre associé de l'équipe « Multilinguisme, traduction, création » de l'ITEM / CNRS.

Patrick Hersant enseigne la littérature anglaise et la traduction à l'université Paris 8. Il a consacré de nombreux articles à la traduction de la poésie britannique, établi et cotraduit des anthologies bilingues, édité un recueil de quinze traductions de S. T. Coleridge, et publié plusieurs traductions de recueils poétiques – notamment Edward Lear (Ombres), Kenneth Slessor, Rupert Brooke (La Différence), Philip Sidney, Francis S. Fitzgerald, R. L. Stevenson (Les Belles Lettres) et Seamus Heaney (Gallimard). Il a dirigé le volume *Traduire avec l'auteur. Études et documents* (Sorbonne Université Presses, 2019) et travaille, avec Leonid Livak, à une monographie consacrée à la traductrice Ludmila Savitzky.

Julia Holter est traductrice et chercheuse en multilinguisme à l'Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS / ENS. Elle enseigne à l'Université catholique de l'Ouest, à Nantes, et dirige la collection de poésie russe contemporaine aux éditions Joca Seria. Elle a cotraduit du russe (avec Jean-Claude Pinson) Anna Glazova, *Expérience du rêve* (Nantes, Joca Seria, 2015) et Vladimir Aristov, *T'en allant dans la nuit moscovite* (Nantes, Joca Seria, 2019).

Irena Kristeva, traductrice du français et de l'italien, professeur des universités, enseigne la théorie et la pratique de la traduction à l'université de Sofia. Titulaire d'un doctorat de sémiologie (université Paris Diderot) et d'un doctorat d'État (université de Sofia), elle a notamment publié *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire* (Harmattan, 2008), *Pour comprendre la traduction* (Harmattan, 2009), *Les métamorphoses d'Hermès* (en bulgare, 2015) et *Détours de Babel* (en bulgare, Est-Ouest, 2017).

Chiara Lusetti est docteur en études linguistiques, littéraires et interculturelles (université de Milan) et en langue et littérature françaises (université de La Manouba, Tunisie). Sa recherche porte notamment sur la traduction, l'autotraduction et l'écriture plurilingue. Elle a consacré plusieurs articles à la traduction du français vers l'italien et à l'autotraduction dans le Maghreb contemporain.

Amanda Murphy est doctorante en littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle. Sous la direction de Tiphaine Samoyault, sa recherche porte sur le multilinguisme en littérature, la traduction et la réception des œuvres entre les langues. Membre du Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC), elle a publié plusieurs articles sur ces sujets. Elle est également membre du comité de rédaction de *TRANS-*, revue de littérature comparée. Elle enseigne l'anglais à l'université Panthéon-Sorbonne.

Marian Panchón Hidalgo, ATER à l'université de Franche-Comté, a consacré sa thèse à la « Traduction, censure et réception de la littérature surréaliste française en Espagne (1959-1975) » (universités de Toulouse – Jean Jaurès et de Salamanque). Elle a notamment publié « La paratraduction en espagnol de l'œuvre *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos » (*Atelier de traduction*, n° 22, Suceava, 2014), « A Glimpse into French Surrealism in Spain : The Translation and Censorship of André Breton's *Manifestes du Surréalisme* » (*TranslatoLogica*, n° 1, Wrocław, 2017) et « Aragon en Espagne. Censure sous le second franquisme » (*Recherches croisées Elsa Triolet/Aragon*, n° 16, Presses universitaires de Strasbourg, 2018).

Fernand Salzmann prépare sa thèse de doctorat à l'université de Genève sous la direction de Nathalie Piégay. Consacrées à Louis Aragon, ses recherches se concentrent essentiellement sur *Le Fou d'Elsa* (1963). C'est à travers l'imaginaire des langues, du signe et du nom qu'il étudie ce poème, tâchant de définir ce qu'il conviendrait d'appeler le pétrarquisme d'Aragon. Il a collaboré avec Nathalie Piégay-Gros et Josette Pintueles à l'édition du *Dictionnaire Aragon* (Paris, Honoré Champion, 2018), pour lequel il a en outre rédigé une quinzaine de notices, dont celle sur Aragon traducteur.

Emilio Sciarrino, ancien élève de l'ENS-Ulm, est agrégé d'italien et docteur en études italiennes. Il est associé à l'équipe de recherche « Multilinguisme, traduction, création » de l'ITEM. Ses recherches portent principalement sur le plurilinguisme et la traduction chez les écrivains italiens comme Amelia Rosselli, Edoardo Sanguineti, ou Giuseppe Ungaretti. Auteur du *Plurilinguisme en littérature : le cas italien* (2016), il a codirigé *La traduction de textes plurilingues italiens* (Archives contemporaines, 2015) et, avec Olga Anokhina, un numéro thématique de la revue *Genesis* consacré au plurilinguisme, « Entre les langues » (2018).

Mathilde Vischer est traductrice littéraire et professeur associé à la Faculté de traduction et d'interprétation de Genève. Elle a publié des traductions de Felix Philipp Ingold, Fabio Pusterla, Alberto Nessi, Pierre Lepori, Massimo Gezzi, Elena Jurishevich et (avec Pierre Lepori) Leopoldo Lonati. Elle a publié des articles sur la poésie et la traduction, ainsi que deux essais : *Philippe Jaccottet traducteur et poète, une esthétique de l'effacement* (Lausanne, 2003) et *La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue* (Paris, 2009). Elle a également publié un recueil de poèmes, *Lisières* (Dijon, 2014, Prix du poème en prose Louis-Guillaume 2015 et Prix Terra Nova 2015).

Frédéric Weinmann, ancien élève de l'ENS-Ulm, agrégé d'allemand et docteur ès lettres habilité en littérature comparée, a consacré de nombreux travaux aux transferts culturels et au phénomène de la canonisation. Auteur de « *Je suis mort.* » *Essai sur la narration autothanatographique* (Seuil, 2018), d'une cinquantaine d'articles de traductologie et de plusieurs chapitres dans l'*Histoire des traductions en langue française* (Verdier), il a également une vingtaine de traductions à son actif.

Florence Xiangyun Zhang, maître de conférences en études chinoises à l'université Paris Diderot, membre du Centre de recherches sur les civilisations d'Asie orientale (CRCAO), codirige le Centre d'études de la traduction de l'université Paris Diderot. Elle a consacré plusieurs articles à la traduction littéraire et coédité *Recherche et traduction. Une vision engagée de la traduction* (Peter Lang, 2018), ainsi que *Translation as Innovation. Bridging Sciences and Humanities* (Dalkey Archive, 2018). Ses recherches actuelles portent sur l'histoire des pensées de la traduction et sur l'engagement politique des traducteurs.

Table des matières

1 Introduction. Au miroir des langues : la traduction réflexive <i>Esa Hartmann, Patrick Hersant</i>	1
1 L'avant-texte : un « art de la traduction » en filigrane	4
2 L'intratexte : genèse bilingue et réécriture autotraductive	5
3 Le paratexte : critique du traduire, ethos du traducteur	7
I Avant-texte	9
2 Critique génétique et doute herméneutique. Réflexions de Pézard, traducteur de Dante <i>Viviana Agostini-Ouafi</i>	11
1 Pézard, un généticien de la traduction de très haut niveau	11
2 Le traducteur-philologue face aux multiples interprétations du texte source	13
3 L'exégèse méta-traductive des notes de bas de page ou le scrupule de l'inachèvement	17
4 La ponctuation ineffable de Dante et les balances du traducteur herméneutique	18
3 Genèse d'une traduction collaborative : <i>Winds</i> de Hugh Chisholm et Saint-John Perse <i>Esa Christine Hartmann</i>	23
1 La poétique de <i>Vents</i> au miroir de la traduction	27
2 La fulgurance	36
3 La parole poétique	38

4	La troisième main : réviser la traduction littéraire	
	<i>Patrick Hersant</i>	45
1	Auteur-traducteur-réviseur : la triangulation de l'autorité	46
2	Usages et modalités de la révision	62
3	Le poids des « petits changements »	67
5	Résonance « traductrice », ou traduire Anna Glazova à quatre mains	
	<i>Julia Holter</i>	71
1	Hantés par une « troisième langue »	73
2	Une vie en train de se vivre (expérience)	77
6	Giuseppe Ungaretti et l'épreuve de la traduction	
	<i>Emilio Sciarrino</i>	81
1	Les « limites » de la traduction collaborative	83
2	Quand la traduction motive la réécriture	90
II	Intratexte	95
7	Cercle, spirale, chaos : cas limites de l'autotraduction	
	<i>Olga Anokhina</i>	97
1	Traduction collaborative ou semi-autotraduction	98
2	L'autotraduction comme miroir	102
8	Crise du monolinguisme. Les poèmes hongrois d'Agota Kristof et leurs autotraductions	
	<i>Sara De Balsi</i>	111
1	Double monolinguisme	112
2	Autotraduction « masquée »	114
3	« <i>Emigránsok</i> », texte migrant	117
9	<i>Au-delà du voile</i> de Slimane Benaïssa : une autotraduction oubliée ?	
	<i>Chiara Lusetti</i>	123
1	Deux pièces ou deux versions ?	125
2	<i>Au-delà du voile</i> , une autotraduction (re)créatrice	126

10 Raymond Federman : écrivain bilingue, auto-traducteur, traductologue ?	
<i>Amanda Murphy</i>	133
1 « Ceci n'est pas le début »	135
2 La traduction : « sauter par-dessus le précipice »	139
3 En guise de conclusion : « la mer la mer toujours recommencée »	142
 11 L'infraction par la traduction : <i>Le Fou d'Elsa</i> d'Aragon	
<i>Fernand Salzmänn</i>	145
1 « L'encore »	146
2 Elsa	149
 12 L'œuvre d'Andréas Becker, ou la langue « traduite »	
<i>Mathilde Vischer</i>	155
1 La traduction comme « geste de différenciation »	156
2 La traduction entre vulnérabilité et performativité	158
3 L'œuvre d'Andréas Becker comme mise en abyme de ce que fait la traduction	159
 III Paratexte	 165
 13 Ezra Pound : la traduction rénovatrice	
<i>Irena Kristeva</i>	167
1 Renouveler la langue	168
2 Potentialiser l' <i>état chantant</i> de la langue	171
 14 La paratraduction des œuvres politiques surréalistes sous le second franquisme (1959-1975)	
<i>Marian Panchón Hidalgo</i>	179
1 La paratraduction, « à la marge de la traduction »	179
2 Le surréalisme traduit : de la France à l'Espagne	180
3 Les <i>Documentos</i> et le <i>Surrealismo</i> : paratraduction	181
 15 Amédée Pichot, traducteur traductologue	
<i>Frédéric Weinmann</i>	189
1 Un respect religieux	190

2	Le recours à des équivalents	193
3	Le problème des anglicismes	196
16	Texte ou paratexte. Jules Verne en chinois : une traduction de 1903	
	<i>Florence Xiangyun Zhang</i>	201
1	La préface	203
2	Par-dessus le texte	204
3	Des commentaires dans le texte	207
	Résumés / <i>Abstracts</i>	213
	Notices bio-bibliographiques	221