



HAL
open science

Les Métaphores de la traduction, Actes du Colloque organisé par François Géal et Touriya Fili-Tullon

François Géal, Elisa Gregori, Florence Serrano, Marion Vidal, Elsa Kammerer,
Frédéric Weinmann, Yen-Maï Tran-Gervat, Nir Ratzkovsky, Ghassan Lutfi,
Touriya Fili-Tullon, et al.

► **To cite this version:**

François Géal, Elisa Gregori, Florence Serrano, Marion Vidal, Elsa Kammerer, et al.. Les Métaphores de la traduction, Actes du Colloque organisé par François Géal et Touriya Fili-Tullon. Artois Presses Université, 222 p., 2017, Traductologie, Lieven d'Hulst, 978-2-84832-507-1. <hal-04956948>

HAL Id: hal-04956948

<https://hal.science/hal-04956948v1>

Submitted on 19 Feb 2025

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.



HAL Authorization

Les Métaphores de la traduction

Actes du Colloque organisé par François Géral
et Touriya Fili-Tullon

(Passages XX-XXI : EA 4160)

à l'Université Lumière-Lyon 2 (MILC)

les jeudi et vendredi 19 et 20 octobre 2017

Avant-Propos

Comme nous le constatons au moment de rédiger notre appel à communication, depuis quelque temps, la métaphore semble susciter un véritable engouement dans les milieux universitaires¹. Or, s'il existe nombre de travaux consacrés à la question de la traduction des métaphores et de leur problématique transposition dans telle ou telle langue, la réciproque – l'étude des métaphores de la traduction – est encore à l'état embryonnaire, même si le Colloque organisé à Anvers par le Forum *Théories et Réalités en Traduction et Rédaction* les 31 mai et 1^{er} juin 2018, consacré à la question « Écrire, traduire le voyage », se propose d'aborder notamment la question suivante : la métaphore du voyage est-elle une bonne métaphore pour la traduction ?

Pourtant, « métaphore » et « traduction » ont au moins deux points communs que vient rappeler l'étymologie latine (*translatio*, transfert de dénomination chez Cicéron, va désigner la traduction chez Quintilien). D'une part, elles désignent un transport – Pascal Quignard, confiant sa joie de voir affiché en lettres capitales METAPHORA sur un camion grec de déménagement, propose de définir la métaphore comme « le transport de ce lieu ancien à un autre lieu futur, allant d'un univers connu à un univers inconnu »² ; d'autre part, elles peuvent être qualifiées, du moins la seconde, de « concept aporétique », pour reprendre une expression de Jean-René Ladmiral suggérant sans doute par là que la traduction tend à résister à toute conceptualisation, alors même que cette activité renvoie à une expérience bien connue.

La mise en évidence de champs et de sous-champs métaphoriques de la traduction plus ou moins étroitement articulés en système – certains occupant une position centrale, d'autres une position périphérique – est de nature à éclairer le sens de l'opération traductive. Ces métaphores, nullement arbitraires, évoluant sous l'influence conjointe des données

¹ En témoignent diverses études, souvent complémentaires, parmi lesquelles : « Nouvelles approches de la métaphore », *Langue française*, n° 134, mai 2002 ; *Que peut la métaphore ?*, dir. Sylvain David, Janusz Przychodzen, François-Emmanuel Boucher, fruit des réflexions de chercheurs québécois, Paris, L'Harmattan, 2009 ; *Métaphore et cultures. En mots et en images*, dir. Véronique Alexandre-Journeau, Violaine Anger, Florence Lautel-Ribstein et Laurent Mattiussi, préface Éric Dayre, Paris, L'Harmattan, 2012 ; *Le Livre des métaphores. Essai sur la mémoire de la langue française*, de Marc Fumaroli, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 2012 ; ou encore un volumineux ouvrage, annonçant de plus amples développements, récemment paru sous la conduite de Xavier Bonnier : *Le Parcours du comparant*, Paris, Classiques Garnier, 2014 (deux laboratoires de recherches de l'Univ. de Rouen, le CÉRÉdl et l'ÉRIAC, ont été directement impliqués dans ces travaux ; de nombreux motifs analogiques tels que la flèche, le lion, la bulle d'air ou le diamant, y sont étudiés sur la longue durée).

² « En suivant un camion de déménagement sur les routes de Grèce », in *Le Parcours du comparant*, op. cit., p. 27-28.

matérielles et des représentations³, exercent probablement en retour une profonde influence sur les pratiques qui les suscitent ou les accompagnent.

Il y a trente ans, en 1985, dans *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, le regretté Antoine Berman affirmait : « un "florilège" des métaphores de la traduction [...] nous en apprendrait plus sur l'acte de traduire que bien des traités spécialisés »⁴. En 2007, le traductologue québécois Jean Delisle a publié aux Presses Universitaires d'Ottawa un magnifique dictionnaire intitulé *La Traduction en citations*, comprenant plus de 3000 entrées dûment référencées et muni de précieux index : si toutes les citations répertoriées dans cette compilation n'ont pas un caractère métaphorique, c'est le cas d'une part non négligeable, en particulier celles ayant trait au personnage du traducteur, qualifié par J. Delisle d'« être métaphorisable à souhait »⁵. Mais il reste encore beaucoup à faire...

C'est dans cette perspective que François Géral a lancé en 2015 le projet TMT – Trésor des métaphores de la traduction –, base de données sur les métaphores de la traduction, en français et dans une dizaine de langues « majeures ». Cet outil, destiné à constituer un instrument pérenne à la disposition de la communauté scientifique au sens large, est désormais accessible et interrogeable à l'adresse <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/>>.

Grossissant peu à peu, la base TMT, qui compte aujourd'hui un peu plus de 230 notices, permettra d'atteindre une masse critique sans laquelle l'exploitation des données serait, comme en épidémiologie, quelque peu sujette à caution. Si la collecte est destinée à se poursuivre dans les années qui viennent, permettant d'affiner les catégories métaphoriques qui structurent cet ensemble, le temps des premières analyses est venu.

Ce colloque international, s'il était articulé sur le projet TMT, n'avait donc pas pour objectif de dresser un premier bilan scientifique de l'utilisation d'un outil informatique précieux : nous souhaitons plutôt que, sur la question bien circonscrite des *métaphores de la traduction*, tout l'éventail diachronique des époques (certaines métaphores, dans le domaine qui nous occupe, sont manifestement anciennes, d'autres, beaucoup plus récentes) et que toute la gamme des langues-cultures puisse être déployés par les chercheurs intéressés.

Toutes les approches étaient *a priori* les bienvenues et nous avons recueilli de nombreuses propositions intéressantes, issues des quatre coins du monde (y compris l'Ukraine ou l'Australie) : pour pouvoir toutes les conserver, il nous aurait fallu prolonger ce colloque d'une voire deux journées, ce qui n'était pas matériellement envisageable. Nous en avons

3 Voir, sur un plan général, X. Bonnier, « Avant-propos », *id.*, p. 24.

4 Paris, Seuil, 1999 [1^{re} éd. 1985], p. 45.

5 P. XXI.

donc sélectionné une petite vingtaine. Assez logiquement, plusieurs enseignants-chercheurs de Lyon 2 y figurent. Mais sont également présents divers intervenants parisiens, provinciaux ou étrangers (l'Italie, le Maghreb, Israël et même le Burkina Faso seront représentés). Il est également réjouissant de constater la diversité des classes d'âge et une présence assez équilibrée des deux sexes, même si en matière intellectuelle les questions de parité ne doivent pas devenir une obsession.

Nous avons disposé les communications dans un ordre tentant de combiner les dimensions chronologique, géographique et thématique, même si inévitablement, cette disposition comporte une part d'arbitraire.

Sans un soutien financier généreux de l'équipe Passages (E. A. 4160), ce colloque n'aurait pu se dérouler. Nous voudrions également remercier pour leur aide la CICLIM (Coordination internationale des chercheurs sur les littératures maghrébines), le réseau de recherche-formation LaFEF (Réseau mixte algéro-français Langue française et expressions francophones), et le Département des Lettres de Lyon 2.

François Géral et Touriya Fili-Tullon (Univ. Lyon 2)

Sommaire : titre et résumé des contributions

-Elisa Gregori (Univ. de Padoue, Italie) :

« [...] *ad imitatione del sontuoso habito Francese ch'ella porta fargliene un altro alla foggia Italiana* ». Les métaphores de la traduction dans les pièces liminaires des textes italiens à la Renaissance

Au XVI^e siècle, on assiste à un essor de la traduction (du latin en langues vernaculaires et d'une langue vernaculaire à une autre). Le métier du traducteur étant sous-estimé, ce dernier affirme son rôle petit à petit et négativement, comme l'a bien souligné Antoine Berman : « il n'est pas auteur, il n'est pas exégète, il n'est pas spécialiste des langues, mais il est un peu de tout cela ». Le propos est celui d'étudier les métaphores de la traduction à partir de pièces liminaires que les traducteurs, les interprètes ou les imprimeurs-traducteurs adjoignent à leurs traductions. Le corpus choisi est celui des pièces liminaires des traductions du français en italien à la Renaissance. Formant un ensemble hétérogène, ces textes (lettres, préfaces, avis au[x] lecteur[s]) sont intéressants parce qu'ils mettent en lumière les choix du traducteur et ses stratégies textuelles. Les métaphores les plus utilisées ont trait au transport, mais aussi à une vision quasi religieuse de la traduction d'une langue à l'autre ; parfois désignée comme un accouchement, la traduction représente un travail fatigant. D'autres métaphores appartiennent à la catégorie du vêtement.

-Florence Serrano (Univ. de Savoie) :

Les métaphores de la traduction dans les paratextes des premières traductions du castillan vers le français

Il s'agit d'analyser les métaphores de la traduction dans les paratextes (essentiellement les prologues) des premières traductions du castillan vers le français : deux traductions de la seconde moitié du XV^e siècle entreprises sous les auspices de Philippe le Bon. Il s'agit du *Triumphe des dames* (1460), traduction par Fernand de Lucène du *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, et du *Petit traité de noblesse* qu'a traduit au même moment Hugues de Salve à partir de *l'Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera. Le corpus comprendra également les traductions de romans sentimentaux qui ont vu le jour en France à la Renaissance, traductions recensées et étudiées par Véronique Duché (2007), dont les romans de Juan de Flores et Diego de San Pedro constituent le noyau dur. Enfin, une œuvre phare de l'histoire littéraire espagnole sera également considérée, la *Celestina* de Fernando de Rojas à travers ses deux premières traductions (1527 et 1578 par Jacques de Lavardin). L'interrogation portera sur la cohésion de ce petit corpus (originalité et recours à des lieux communs). L'analyse sera menée par le biais de considérations rhétoriques, morphosyntaxiques et lexicologiques : il apparaît en effet que le discours de la métaphore contient des lexèmes dont la fréquence d'emploi est souvent faible dans la langue de l'époque, ce qui lui donne toute sa saveur.

-Marion Vidal (Univ. de Lyon 2-Lumière) :

L'écorce et la cire : deux métaphores de la traduction chez fray Luis de León

Fray Luis de León recourt à deux grandes métaphores végétales pour qualifier son activité traductive : l'hébreu est une « écorce », tandis que l'espagnol est une « langue de cire ». C'est par le retour à l'étymologie hébraïque que le poète réussit à atteindre le fruit que renferme l'« écorce ».

-Elsa Kammerer (Univ. de Lille) :

Castration du taureau et épouillement du singe. Métaphores de la traduction dans la *Geschichtklitterung* de Johann Fischart (1575-1590)

La *Geschichtklitterung* se présente *a priori* comme une traduction du *Gargantua* de Rabelais en langue allemande — elle en est même la première transposition dans une langue étrangère. Est-ce le caractère pionnier de son œuvre qui explique que Fischart, au fil de ses trois éditions successives (1575, 1582, 1590), tâtonne parmi les métaphores susceptibles de rendre compte de sa pratique ? À une date où la traduction n'est pas encore théorisée en Allemagne, certaines métaphores apparaissent comme topiques (mise sur l'enclume, versement dans un nouveau moule), tandis que d'autres sont plus inattendues (épouillement du singe, castration du bœuf) ; que la seule métaphore filée soit celle du singe (*Affe*), qui ouvre le titre des trois éditions sous la forme d'un jeu de mots dit assurément quelque chose de la nature ambivalente de la pratique fischartienne : le singe symbolise en effet l'imitation, mais une imitation souvent comique, que le singe soit inconscient du sens de ce qu'il imite, ou au contraire que l'activité de singer relève volontairement de la parodie. Il s'agira de proposer, en les comparant avec ce qui se dit à

cette date de la traduction en Allemagne, une analyse des métaphores employées par Fischart. Celles-ci disent assurément quelque chose de la démarche qui préside au choix qu'a fait Fischart de composer une œuvre originale à partir du texte rabelaisien, et permet donc de mieux la comprendre ; mais elles posent en même temps la question plus large d'une analogie entre l'instabilité des métaphores capables de dire la traduction et l'instabilité d'un texte qui, toujours « déguisé » dans une autre langue, doit chercher sa légitimité au-delà de la traduction, dans une véritable recreation.

-Frédéric Weinmann (Lycée Fénelon, Paris) :

Lire le texte à l'envers. Origine, sens et diffusion de la métaphore de la tapisserie

Dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, Cervantès a repris à son compte la comparaison entre la traduction et la tapisserie, lui assurant ainsi une diffusion internationale. On se proposera de remonter à l'origine de cette métaphore, d'interroger sa signification à l'âge baroque et d'amorcer une recherche sur sa postérité à l'époque moderne.

-Yen-Mai Tran-Gervat (Univ. de Paris III) :

Le vivant dans les métaphores de la traduction

Deux textes précis sont à l'origine de cette communication : la préface du *Thucydide* de Perrot d'Ablancourt (1662), dans laquelle le traducteur, qui se revendique comme chef de file des « traducteurs libres », décrit sa traduction comme la « métempsychose » de l'auteur grec ; et celle de *L'Illiade traduite en français* d'Anne Dacier (1711), où la traductrice présente sa traduction comme similaire à la « momie » d'Homère. Dans les deux cas, l'image est fondée sur l'idée selon laquelle l'un des enjeux de la traduction est qu'elle a affaire à du vivant. Celle-ci sera reprise plus de deux siècles plus tard par Valéry Larbaud (*Sous l'invocation de Saint Jérôme*, 1946), dans un registre métaphorique nettement influencé par les sciences naturelles. Cette communication se propose de revenir sur ces exemples marquants, mais aussi de rendre compte de la recherche, éventuellement dans d'autres langues que le français, d'autres occurrences de métaphores fondées sur le vivant. Elle envisage par ailleurs de mettre en relation leur emploi avec d'autres figures contribuant à « donner vie », au sein d'un texte, à une évocation, en particulier l'hypotypose et l'*ekphrasis* : celles-ci ont en effet la particularité, simultanément, de dire l'enjeu du vivant dans la traduction et d'animer les discours qui les portent.

-Nir Ratzkovsky (Université de Haïfa, Israël) :

« J'ai mangé la pulpe et jeté l'écorce » : Métaphores de la traduction à l'époque des « Lumières juives » (*Haskala*), 1750-1850

À l'instar du destin intermittent de la langue hébraïque elle-même, l'histoire de la traduction en hébreu est faite de ruptures et de recommencements plutôt que d'une tradition linéaire continue. Entre l'« âge d'or » de la traduction hébraïque en Espagne musulmane au Moyen Âge et les premières initiatives de traduction des œuvres littéraires occidentales en hébreu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'activité traductrice a laissé très peu de traces dans la culture hébraïque. Le mouvement de la *Haskala* – ou « Lumières juives » – qui commence vers 1750 visait à ouvrir la culture juive à la culture européenne environnante : les *Maskilim* tels que Moses Mendelssohn avaient compris que la traduction était indispensable pour la production rapide d'une grande quantité de textes littéraires « modernes » en hébreu. Ils aspiraient à montrer que la « langue sainte », qui n'était pas une langue parlée et qui servait presque exclusivement pour les rites religieux, était capable d'exprimer tout ce qui avait été écrit dans les langues européennes. L'activité traductrice avait donc valeur idéologique, et se situait au cœur du discours littéraire. Les traducteurs accompagnaient leurs œuvres de longues préfaces et d'autres textes explicatifs qui présentent un étonnant florilège de métaphores de la traduction, souvent d'une grande beauté littéraire. D'abord, les métaphores empruntées à la littérature biblique ou rabbinique servent à conceptualiser la traduction, faute d'un discours théorique continu et même de termes suffisants dans cet hébreu renaissant. Ensuite, les traducteurs les utilisent pour donner une « évidence » à leurs choix idéologiques. Enfin, elles forment un champ métaphorique consciemment opposé à celui de la tradition traductrice médiévale, par essence apologétique. Les métaphores de la traduction deviennent donc un outil à la fois explicatif, rhétorique et idéologique.

-Ghassan Lutfi (Univ. de Constantine, Algérie) :

Métaphores de la traduction dans le roman arabe contemporain

Cette communication se propose d'analyser les métaphores et comparaisons relatives à l'acte traductif et au sujet traduisant dans la fiction arabe contemporaine, et plus particulièrement dans *al mutarjim al hāin* (« Le Traducteur traître ») du syrien Fawwāz □addād, roman sélectionné pour la « liste courte » (*short list*) de l'IPAF (*International Prize for Arabic Fiction*) en 2009. En effet, si le roman de □addād n'est pas le premier, dans la littérature arabe contemporaine, à mettre en scène le personnage du traducteur, il a cette singularité de le poser comme personnage principal, « héros » pris entre discours et contre-discours sur la traduction, l'écriture et la critique (ce qui n'est pas sans rappeler les *Illusions perdues* de Balzac). Il s'agira d'abord de catégoriser ces métaphores, images et comparaisons : à quels champs sémantiques appartiennent-elles ? sont-elles positives ou négatives ? Il conviendra ensuite d'évaluer la valeur de ces images : constituent-elles une pensée ou bien un refus de penser la traduction ? et que nous disent-elles sur le sujet traduisant et sur la manière dont il est perçu ?

-Touriya Fili-Tullon (Univ. de Lyon 2-Lumière) :

« Miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle... infidèle » : la métaphore spéculaire dans la traduction postcoloniale

Il s'agit d'analyser ce lieu commun métaphorique qu'est le miroir employé pour qualifier la traduction postcoloniale, laquelle demeure du reste un objet en voie de construction. Quelques rares travaux ont certes essayé d'en dessiner les constantes (Myriam Suchet, 2009) et l'on convoque souvent A. Berman pour justifier « l'étranger » ; cependant, comme pour toute traduction, le geste traductif n'est jamais innocent, et le miroir se transforme parfois en surface déformante...

-Adama Saguin (Univ. de Ouaga 1, Burkina-Faso) :

Les métaphores de la traduction dans les langues locales du Burkina Faso : un renversement de situation ?

Si, pour le locuteur francophone moyen du Burkina Faso, le terme français de « traduction » n'évoque que très peu d'images, il n'en va pas de même de ses équivalents dans les langues locales dont la majorité rendent ce concept par une métaphore s'apparentant au latin *transductio* et au grec *metaphora*, qui évoquent tous deux le déplacement d'un lieu à un autre. La traduction semble être perçue dans ces langues comme une *lutte* où l'adversaire doit être renversé, conduisant à un changement de position ou à un retournement de situation. La traduction n'était-elle pas perçue par Bitaube comme une lutte difficile où le traducteur se sent souvent vaincu ? Ou encore, il s'agit pour le traducteur d'être capable de transvaser le message dans cet autre récipient qu'est la langue-cible. En s'appuyant sur des formes attestées extraites de dictionnaires et de documents officiels, ainsi que sur divers informateurs, il s'agira de présenter une analyse lexico-sémantique des métaphores liées au concept de « traduction » dans quelques-unes des langues locales du Burkina Faso. Cette étude sera d'un apport précieux quant à la contribution des langues africaines à l'élargissement de la base de données du Trésor des Métaphores de la Traduction (TMT).

-Younès Ez-Zouaine (Univ. Ben Abdellah de Fès, Maroc) :

Proust traductologue. La traduction et ses métaphores dans les commentaires proustiens

Proust a traduit deux essais de John Ruskin avant d'écrire *À la recherche du temps perdu*. Il a connu à sa manière les délices et les affres de la traduction. Aussi, un large pan de la critique proustienne accorde-t-il une place majeure à la réflexion théorique qui a résulté de cette expérience dans la gestation et la réalisation de son grand œuvre. En effet, le passage de la traduction de *La Bible d'Amiens* (1904) et de *Sésame et les Lys* (1906) à la rédaction de *Contre Sainte-Beuve* et, au-delà, aux premiers épisodes de *Du côté de chez Swann* a conduit Proust à mener, à son corps défendant, une réflexion en profondeur sur les mécanismes et ressorts de la traduction. Les commentaires, préfaces et notes de bas de page qui accompagnent, tel un carnet de bord, les textes des deux traductions, sont le lieu d'une théorisation et d'une métaphorisation de l'exercice du transfert. Proust n'a pas produit une théorie du traduire : il a plutôt mené une réflexion discontinue et intermittente sur la traduction sans en proposer un paradigme ni des concepts. L'objectif de cette communication est de glaner les différentes métaphores utilisées par Proust tout en essayant d'en définir les contours et les extrapolations théoriques. Si l'hypothèse d'un Proust traductologue semble à première vue un tantinet insoutenable, il convient d'interroger les métaphores qui ont permis à l'auteur d'appréhender et de thématiser ce qui, par définition, échappait à la conceptualisation et à la théorisation et ne se livrait que sous forme d'images et de figures.

-Freddie Plassard (ESIT, Univ. de Paris III) :

Appropriation, vol, perte et autres métaphores dans *Le Traducteur cleptomane* de D. Kozstolanyi

Dans sa nouvelle intitulée *Le Traducteur cleptomane*, D. Kozstolanyi dépeint un certain Gallus, chargé de traduire un roman policier ; s'il est connu pour sa restitution scrupuleuse des textes et sa fiabilité (archétype à ce titre du vrai professionnel), on est pourtant dans l'obligation d'admettre que nombre d'éléments de l'original y font défaut. À l'opposé du traducteur normopathe campé par N. Froeliger, Gallus présente de fait une pathologie, celle de la cleptomanie. La pulsion de traduire le cède chez lui à celle de l'appropriation poussée jusqu'au vol. Si dans un premier temps, la nouvelle entraîne le lecteur dans une lecture au premier degré aussi déconcertante que désopilante, le comportement du traducteur l'amène imperceptiblement à s'interroger sur ce qu'est la traduction, sur ses tenants et aboutissants : comment s'établit le pacte de lecture en traduction ? de quelle « mission » le traducteur est-il investi ? quelle est sa déontologie ? quelles sont les limites de ses interventions sur le texte ? où se situe la limite entre « peaufiner, polir » un texte et faire preuve d'un comportement pathologique ? la traduction est-elle une manipulation, et si oui, jusqu'où ? qu'est-ce que l'originalité, l'auctorialité ? Cernant les questions traductologiques sous-jacentes abordées par cette nouvelle et les réponses qu'y apporte l'auteur par narrateur et personnages interposés, il s'agira d'esquisser la figure conceptuelle du traducteur telle qu'elle se dégage de ce texte.

-François Géral (Univ. de Lyon 2-Lumière) :

Le traductologue dans le filet ou dans le miroir de la métaphore... : hommage critique à Antoine Berman

Si l'on peut adhérer en partie à l'idée d'A. Berman d'une négativité récurrente des métaphores de la traduction, sur la foi des nombreuses citations fournies au lecteur, on peut aussi se demander dans quelle mesure ce jugement n'est pas influencé par la piètre opinion que se fait Berman du rôle et de la validité de la métaphore en soi... Le tableau n'est en réalité pas aussi sombre. Berman entérine lui-même un principe que l'on pourrait nommer principe de *réversibilité*, qui fait que « toute image négative peut permuter en image positive ». Pour le dire encore en termes imagés, ce dernier semble parfois jeter le bébé avec l'eau du bain, oubliant jusqu'aux métaphores « poétiques » à la fois splendides et opérantes d'un Huygens dénichées au cours de son parcours métaphorique. Et lorsque, à court d'arguments, il avance celui de l'« entropie » qui caractériserait selon lui toute traduction, il semble négliger le propos *optimiste* qui constitue son crédo à d'autres endroits clés de son *Jacques Amyot, traducteur français* : « l'acte de traduire est aussi producteur d'abondance ».

-Aurélien Talbot (Univ. de Grenoble) :

La métaphore de la *copia* traductive chez Antoine Berman : la tâche du traducteur à l'époque de la reproductibilité technique

Le réseau lexical formé par les mots *copia*-copie-copieur-copiste parcourt les textes d'A. Berman et se retrouve dans de nombreux passages de son œuvre, depuis l'article de 1986 consacré à « L'essence platonicienne de la traduction » jusqu'à son ouvrage intitulé *Pour une critique des traductions : John Donne*, en passant par le séminaire consacré à « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin. Un chapitre complet de son ouvrage sur Jacques Amyot est même consacré à la notion de *copia*. Il convient d'interroger la place, dans l'œuvre d'A. Berman, de cette chaîne lexicale : n'assume-t-elle pas un rôle de métaphore pivot ou fondamentale de la traduction et du traducteur ? Il existe en tout cas une relation entre traduction et *mimesis* à l'époque de la reproductibilité technique. Berman invite à relire « La tâche du traducteur » à la lumière des « textes ultérieurs de Benjamin sur la reproduction de l'œuvre d'art, le cinéma ou la photographie », programme qu'Emily Apter résume d'une formule synthétique : « "La tâche du traducteur" à l'époque de la reproductibilité technique ». Ce programme est d'autant plus pertinent à l'heure où les progrès de la traduction automatique et, plus largement, des technologies de la traduction sont considérables et engagent à repenser l'activité de la traduction.

-Jean-René Ladmiral (Univ. de Nanterre) :

Rhétorique, métaphores et traduction

Compte tenu de la polysémie du concept (et de son étymologie), la métaphore est emblématique de la rhétorique. S'agissant de la traduction, la rhétorique et la métaphore nous fournissent plusieurs modalités de conceptualisation, inchoatives mais pertinentes. Il convient d'en esquisser un bilan, d'en proposer une analyse critique et d'en dégager la pertinence heuristique.

Première partie :

Italie, Espagne, Allemagne (Moyen Âge, XVI^e siècle)

« [...] *ad imitazione del sontuoso habito Francese ch'ella porta fargliene un altro alla foggia italiana* »

Les métaphores de la traduction dans les pièces liminaires des textes italiens à la Renaissance

Pendant le XVI^e siècle on assiste à un essor de la traduction – Antoine Berman parlait d'un « accroissement massif du volume des traductions »⁶ – du latin aux langues vulgaires et surtout de vulgaire à vulgaire : « à la Renaissance, il n'était pas inhabituel pour un humaniste de verser ses savants traités latins dans la langue, sinon de son peuple, au moins de son roi », lit-on dans *L'Autotraduction littéraire*⁷. Cette décision implique un changement de mentalité : on choisit son public et le traducteur affirme son rôle petit à petit et par négation comme l'a bien souligné Berman : « il n'est pas auteur, il n'est pas exégète, il n'est pas spécialiste des langues, mais il est un peu de tout cela ». Chaque traducteur réfléchit au sujet de son travail. Les pièces liminaires que les traducteurs, les imprimeurs-traducteurs ajoutent à leurs traductions sont pour nous aujourd'hui de vraies mines, riches en renseignements, qui se présentent comme des textes théoriques à part entière. Lieven d'Hulst nous rappelle que « l'ambition des préfaces est d'élaborer à leur tour des modèles théoriques aptes à rendre compte des conceptions nouvelles qui font l'objet des débats dans les milieux littéraires, comme des stratégies traductrices elles-mêmes »⁸. Par exemple, le traducteur anonyme des *Apoftemmi, cioè motti sentenziosi in brevità di parole accomodati e scelti da diversi autori latini e greci*⁹ d'Érasme écrit, en guise de préface à son livre, un véritable traité sur la traduction en s'inspirant des principes de Fausto da Longiano et de son *Dialogo de lo tradurre*¹⁰ : l'auteur compare la traduction mot à mot à de la nourriture qui n'est pas aimée par tout le monde : « *confesso bene io non essere cibo per lo gusto d'ogn'uno il tradurre in questo modo* »¹¹. Et Gabriel Giolito, le célèbre typographe vénitien, dans une lettre aux

6 A. Berman, *De la translation à la traduction*, TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 1, n° 1, 1988, p. 23.

7 *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, sous la direction de A. Ferraro et R. Grutman, Paris, Classiques Garnier, 2016.

8 L. d'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction*, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 103.

9 Vinegia, Vaugris, 1546.

10 Vinegia, Giovanni Griffio, 1556.

11 À propos des réflexions des auteurs sur leurs traductions, je voudrais signaler ici la *Historia general de las Indias occidentales* (Zaragoza, 1553), qui représente pour le moment un cas unique dans mon corpus, extrêmement intéressant parce que l'auteur, Francisco de Gomara, historien, ajoute à sa préface un texte dédié aux futurs traducteurs de son ouvrage ; ce texte nous dit la conscience de l'auteur espagnol d'écrire un livre qui sera jugé attrayant et tellement important qu'il aura une large diffusion et sera traduit. Gomara prie les traducteurs de respecter les phrases, de bien vouloir comprendre la langue et de ne pas corrompre les noms de protagonistes.

lecteurs qui accompagne le *De fatti romani de la guerra di Candia*¹² de Dion Cassius, œuvre de Francesco Bandelli, donne une liste de prochaines publications de sa maison d'édition, une parfaite stratégie de marketing avant la lettre :

*state sani et aspettate in breve da noi le Vite di Plutarco di nuovo ritradotte dalla felice memoria del S. Lodovico Domenichi et confrontate co' testi Greci da M. Lionardo Ghini ; ch'è un anello della nostra collana historica de' Greci con l'aggiunta di tutte le gioie più pretiose che vi son dentro, scelte da M. Horatio Toscanella, per dimostrar l'utilità che si trahe da questa Lettione : tutta l'historia del Guicciardino, co' quattro ultimi libri da noi ristampata con molti miglioramenti ; un libro d'impresse, di stratagemmi et d'errori militari con discorsi a proposito di M. Bernardino Rocca Piacentino et uno di Paralleli o d'esempi simili di Tommaso Porcacchi, per paragonar l'historie tra loro [...] con altre molte belle opere nuove d'historie pertinenti a questo nostro concetto, et d'altro, che tutto 'l giorno habbiamo fra le mani per sodisfare a voi, et per adornare questa nostra lingua.*¹³

Il s'agit donc d'un ensemble hétérogène de textes (lettres, préfaces, avis aux lecteurs), intéressant parce qu'il met en lumière les choix accomplis par les traducteurs à propos de l'œuvre, de son style, du langage. Mais on se rend compte qu'on a sous les yeux une typologie des textes codifiés, construits le plus souvent sur des lieux communs, grâce à des stratégies textuelles précises. Néanmoins ces textes sont riches en *topoi* et métaphores¹⁴ et donc très intéressants parce qu'ils nous fournissent de nombreuses et importantes informations.

Mon propos a été d'étudier les métaphores de la traduction à partir des pièces liminaires des traductions du français, de l'espagnol, du latin et du grec vers l'italien à la Renaissance. Mon corpus¹⁵ – que je suis en train d'enrichir – se compose actuellement d'une

12 Venezia, Giolito, 1567.

13 Alfonso Ulloa – un des grands traducteurs de la Renaissance de l'espagnol vers l'italien, mais aussi de l'italien vers l'espagnol – qui travaille à Venise chez Giolito souligne souvent dans ses préfaces qu'il a déjà traduit d'autres ouvrages : « *faccia compagnia a gli altri libri che fin hora ho publicati* ». Ulloa est donc conscient de l'importance de son travail, il est loin de se voir comme un « paria et tâcheron » (selon Luce Guillerm la plupart des traducteurs à la Renaissance se représentent ainsi à cause de l'infériorité présumée de la traduction par rapport à l'écriture originale). Ulloa se dit traducteur professionnel, avec à son actif de nombreuses traductions. Pour approfondir le sujet, voir L. Guillerm, « L'auteur, le modèle et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », *Revue des Sciences humaines*, 180, 1980, p. 5-31 : 10 ; E. Liberatori Prati, « Nuove ricerche su Cristoforo Colombo nella Venezia del tardo Cinquecento : le *Historie* di Don Fernando », dans *L'Epopea delle scoperte*, dir. R. Zorzi, Florence, L. Olschki, 1994, p. 135-161.

14 À ce sujet voir aussi « Metaphor and image in the Discourse on Translation. A Historical Survey », dans *Übersetzung. Translation. Traduction. Übersetzung als Gegenstand der Reflexion und des wissenschaftlichen Diskurses*, vol. III, H. Kittel, Th. Hermans *et alii* eds., Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2004, p. 118-128 : 121. Voir surtout le travail de Theo Hermans, « Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation », dans *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. by Th. Hermans, Londres-Sidney, Croom Helm, 1985, p. 103-135.

15 Mon recueil, constitué à partir de recherches personnelles, vise à étendre le catalogue dressé par Valentina Grohovaz il y a quelques années dans « La traduzione dal francese all'italiano nel XVI secolo. Avvio di una catalogazione delle opere a stampa (1501-1600) », dans *La lettera e il torchio*, éd. U. Rozzo, Udine, Forum, 2001, p. 71-165 ; s'y ajoute le répertoire de H. M. Adams, *Catalogue of Books printed on the Continent of Europe 1501-1600 in Cambridge Libraries*, Cambridge, University Press, 1967 et un des nombreux catalogues

centaine de textes ; pour ce travail je n'ai retenu que les textes pourvus d'une préface ou d'une lettre du traducteur au dédicataire de l'ouvrage ou aux lecteurs ; en outre j'analyse ici uniquement les textes liminaires qui contiennent des métaphores sur la traduction. La plupart de ces traductions appartiennent au domaine de Belles-Lettres, mais on retrouve aussi un échantillonnage d'ouvrages religieux, scientifiques, médicaux et des récits de voyage. La lecture des paratextes se révèle un décodage des stratégies textuelles, des *topoi* et des métaphores qui ont été transmis sous une forme presque identique pendant des siècles. Ces écritures liminaires peuvent être d'une longueur différente ; dans la plupart des cas il s'agit de brefs commentaires sur la nature et l'importance de l'ouvrage traduit, ces expositions célèbrent l'utilité, le profit et la valeur didactique de la traduction – qui permet d'enrichir la langue nationale, d'apprendre les langues étrangères et de faire profiter des livres, de textes religieux d'abord, à tous ces qui ne connaissent pas le latin – et chantent les louanges des dédicataire du livre. Parfois les paratextes sont de véritables textes théoriques au sujet de la traduction, qui au-delà des stéréotypes, expliquent, sollicitent et impliquent les lecteurs et leur attribuent un rôle actif dans la lecture et la correction possible du texte.

En lisant ces textes liminaires, on remarque un écart dans l'utilisation des métaphores de la traduction. On peut partager ces préfaces en deux groupes : au premier appartiennent les textes où les références et les images liées à la traduction sont peu nombreuses et répétitives, au second groupe les textes qui incluent deux, trois, quatre métaphores de la traduction, c'est le cas, par exemple, de la préface au premier livre des *Lettere*¹⁶ d'Antonio Guevara traduit par Dominico de Catzelu, qui présente un florilège des métaphores de la traduction :

gli elefanti sogliono di nottare imperiti volentieri per le rive dei fiumi et pe liti camminare cosi godendo con gli occhi almeno quel diletto che nell'acque esser credono poi che altrimenti non ponno. Il che similmente veggiamo avvenire a quelli, a quali il latino o qualunque altro Idoma dal suo differente, è incognito perché vedendosene privi et perciò non potere, per quelli vagando, i notabili ammaestramenti et le belle scienze, che dentro il pelago delle loro acque nascondono, racorre et fruire, godono sommamente et si dilettono se per opera di alcun pietoso spirito nella loro materna et natia favella gliè fatto copia di gustar quello, che nell'altrui gliera vietato. Il che considerando io, et da un certo zelo di charità et di amor mosso a far comuni alcuni cibi salutiferi e soavissimi per l'anime Christiane et alcuni mirabili documenti humani et divini, Venutami alle mani la seconda parte delle lettere dello illustrissimo e reverendissimo Don Antonio Guevara Vescovo di

dressés par des personnes privées concernant leur bibliothèque, en particulier le *Catalogo della libreria del marchese Alessandro Gregorio Capponi*, publié à Rome au XVIII^e siècle qui rend compte de beaucoup des traductions du XVI^e et qui nous fournit de précieux indices. Voir aussi G. Beccaria, *Spagnolo e Spagnoli in Italia : riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Turin, G. Giappichelli, 1968.

16 *Libro primo delle lettere dell'illustre sig. don Antonio di Guevara*, vescovo di Mondognetto, tradotte dal sig. Dominico Catzelu con due tavole l'una dei capitoli, l'altra delle cose più notabili, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545.

Mondogneto, Predicator, Chronista et Consiglier Cesareo gia defunto, determinai di tradurla et spogliandola delli suoi primi vestimenti spagnuoli coprirla d'Italiani, nelli quali, al giudicio di molti, non men bella si dimostra, che in quelli si dimostrava et di dottrina niente inferiore alla prima parte da me parimenti l'anno passato tradotta et mandata in luce. Anzi in questa si trova un giardino molto più largo, ameno, et copioso de diverse altre sorti di frutti, nelli quali ogni qualità di persone sentirà sapor conforme al gusto suo. Eccellenza voglia degnarsi di accettare questo mio picciolo servizio.

Le traducteur utilise dans son texte l'image de la nourriture qu'on peut enfin goûter grâce à la traduction, il parle ensuite de nouveaux vêtements qu'il a donnés à ce livre à travers sa version et, finalement, il utilise une métaphore botanique : sa traduction est comparée à un jardin plus étendu où on trouve des arbres à fruits excellents, image qui plaide en faveur de la qualité de la traduction, meilleure que l'original espagnol.

Les métaphores les plus utilisées dans mon corpus sont tirées des auteurs anciens et de la Bible et symbolisent la mutation d'un état à l'autre, le mouvement, la transformation : c'est le cas du changement de vêtements, qui permet de rendre une œuvre plus accessible en la traduisant du latin ou du grec, ou du trésor enseveli à découvrir et déterrer parce que comme écrit le traducteur de Boiardo, Jacques Vincent : « Un trésor caché ne peut profiter à personne »¹⁷ ou encore la dissipation des ténèbres.

On trouve souvent la métaphore du transport, liée à l'idée de mouvement, la traduction devient alors le moyen pour transporter des idées, des textes, des images, le traducteur le transporte d'une langue à l'autre, en utilisant des mots comme « *transportata* » et « *transportazione* » reliés au latin *translatio* que l'italien a choisi et utilisé à partir de Leonardo Bruni¹⁸. Pascal Quignard, dans *Le Parcours du comparant*¹⁹, écrit qu'en Grèce il a été surpris par l'inscription « *Metaphora* » sur un camion de déménagement qui réalisait matériellement le concept au sens propre. Les traducteurs soulignent souvent ce déplacement et ils donnent pour ainsi dire l'idée matérielle de quelque chose qui est déplacé d'un lieu à un autre : « *io m'ho presa fatica di trasportar il presente libro da la lingua franzesa ne la italiana* », où l'on peut presque percevoir le mouvement réel et le dur travail accompli. Giuseppe Horologi écrit : « *io trasportai già di lingua francese nella nostra italiana* » et Ferrante Guisone qui traduit la *Divina settimana*²⁰ de du Bartas dit être saisi par le désir infini de « *poterla trasportare in verso italiano* ». Donc pour le traducteur la version représente

17 J. Vincent tr., *Roland amoureux* de M. M. Boiardo, Paris, Jean Hulpeau, 1574.

18 G. Folena : « *il primo specifico trattato moderno sulla traduzione e certo il più meditato e penetrante di tutto l'umanesimo europeo* », *Volgarizzare e tradurre*, Turin, Einaudi, 1994, p. 95.

19 P. Quignard, *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, sous la direction de X. Bonnier, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 27.

20 *La Divina Settimana cioè i sette giorni della Creatione del mondo, tradotta di francese in verso sciolto italiano dal sig. Ferrante Guisone*, Venise, Battista Ciotti, 1593.

souvent un travail dur et fatiguant ; on trouve les *topoi* de la difficulté et de la modestie affectée, images liées au faible talent du traducteur ou à l'insuffisance de la langue vulgaire par rapport au latin ou à d'autres langues vulgaires ; on lit dans toutes les préfaces: « *durar questa fatica* », « *picciola fatica* », « *faticosa impresa* ». Giovan Battista Ramusio – qui recueille et traduit dans son monumental ouvrage *Navigazioni et Viaggi* presque tous les récits de voyage de découverte du Nouveau Monde écrits à la Renaissance –, parle constamment de sa traduction comme de quelque chose de fatigant : « *questa mia fatica* », « *che questa mia fatica resti viva appresso degli uomini* », « *affaticar volentieri a quest'opera* », « *le fatiche et vigilie mie* », « *fatiche giudiciose e onorevoli* », mais de nécessaire : « *mi son affaticato di raccogliere da diversi libri le cose che di sopra abbiamo narrate sapendo che 'l proprio officio dell'uomo è di giovare altrui in tutto ciò ch'egli puote* ».

Le traducteur s'adonne volontiers à sa tâche pour utiliser son talent. Alfonso Ulloa écrit « *affaticato di tradurre* », « *fatica, faticuccia mia* » et s'il s'excuse aussi, comme tant d'autres, pour « *la piccolezza del dono* » – avec des variations : « *bassezza del dono, picciuolo dono, picciol o piccol dono* », ou encore : « *il sodisfaceva affaticandomi, come ho sempre fatto, in dare alla mia natione in lingua volgare alcuni libri ch'ella non havea [...] il che mi costa fatica e sudore* » –, procédé utilisé afin de souligner ce travail ingrat mais indispensable et qui s'accompagne généralement d'une attitude d'humilité et d'images négatives qui reflètent l'incapacité réelle ou présumée du traducteur qui entreprend sa tâche pendant ses moments d'oisiveté, « *in mezzo alli incomodi* ».

Pour le traducteur, traduire est moins louable que l'effort d'écrire et de composer des livres à partir d'idées originales ; le traducteur ne se conçoit pas et n'est pas regardé comme un auteur ou un auteur à part entière. Le métier du traducteur n'est donc pas entièrement reconnu à la Renaissance (et peut-être de nos jours encore), comme écrit Mathilde Thorel : « l'auctorialité du traducteur se construit implicitement, au cas par cas »²¹ ; un traducteur a moins de mérites par rapport à l'auteur du texte, comme nous rappelle Isabelle Diu : « question de savoir s'il peut être considéré un auteur à part entière »²², l'honneur revient toujours à l'inventeur. Benedetto Varchi traduisant Boèce, affirme que de cette traduction il n'attend ni gloire « *ni altro contento* ». Hercole Cato dans sa préface à *La*

21 M. Thorel, « Discours et silence du paratexte. Aspects de l'auctorialité dans les traductions de langue vulgaire avant 1540 », dans *Auteur, traducteur, collaborateur, imprimeur... Qui écrit ?*, sous la direction de M. Furno et R. Mouren, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 203-217 : 203

22 I. Diu, « Identification du traducteur humaniste. L'exemple d'Érasme, traducteur du grec en latin » dans *Auteur, traducteur, op. cit.*, p. 119-137 : 119.

*vicissitudine o mutabilità delle cose nell'universo*²³, écrit : « *non havend' io voluto haver riguardo alla poca lode, che possa succedermene; come ch'io sappia assai, quanto è men lodevole industria il tradur gli altrui libri che di proprio intelletto comporne* ». Traduire, c'est bien sûr un travail sans gloire ni récompense : Girolamo Naselli, traducteur des *Discours*²⁴ de Montaigne, s'en excuse auprès de son dédicataire : « *havessi per rendermi grato eletto un modo pur troppo ordinario quale è quello del tradurre* », et Mariano Lenzi, qui transpose les *Dialogues d'amour*²⁵ de Leone Ebreo, en écrivant au sujet de la « *piccolezza del dono* », utilise des métaphores botaniques : « *ho fatto come coloro che non potendo satisfar del proprio, pagano dell'altrui [...] non potendo mandarvi frutto che di me stesso sia nato nelli altrui giardini ho cercato* ». À ce propos Luce Guillerm²⁶ parle d'un traducteur « paria et tâcheron », un *topos* qui agit dans le cadre de la *captatio benevolentiae* et qui « occupe la même fonction de l'humilité, le *topos* de la modestie affectée, du petit engin du traducteur » et qui présente un traducteur « doublement frustré de l'honneur par la grandeur de son modèle et frustré de la considération qu'il verrait autour de lui accorder à ceux qui, dans quelque domaine que ce soit, inventent par eux-mêmes, les auteurs ». Les exemples à ce sujet sont nombreux : Antoine de Laval considérait la traduction comme « le plus ingrat labeur du monde, et qui réussit le moins souvent à ce que l'on s'estoit proposé »²⁷, et Peletier du Mans lui faisait écho : « [...] en translatant / y a grand'peine et de l'honneur pas tant »²⁸, et encore : « [...] traduire est une besogne de plus grand travail que de louange »²⁹. Traduire, c'est donc une besogne désagréable, mais c'est un travail tout à fait nécessaire, pénible mais utile ; l'interprète accomplit son devoir pour « *il bene comune e l'utilità* ». Souvent c'est le souverain même ou des mécènes qui demandent ou proposent des livres à traduire. Le traducteur devient donc indispensable, parfois il dit même que sa traduction est meilleure que l'œuvre de l'auteur, on assiste donc à un reniement de la figure du traducteur pitoyable et à la naissance de l'orgueil de la profession : « *per supplire con le mie fatiche all'impotenza dell'autore* » ou encore « *essendomi ingegnato d'esser nello stile facile et chiaro, d'usare in alcuni propositi vocaboli più coperti di quel che havea fatto l'Autore* » ; les traducteurs

23 *La vicissitudine o mutabilità delle cose nell'universo di Luigi Regio francese tradotta dal sig. cav. Hercole Cato*, Venise, Aldo Manuzio, 1585.

24 *Discorsi morali, politici e militari del Signor di Montagna*, Ferrare, Mamarello, 1590.

25 *Dialoghi d'amore*, Venise, Aldo Manuzio, 1552.

26 L. Guillerm, « L'auteur, le modèle et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle en France », in *Revue des Sciences humaines*, 180, 1980, p. 5-31 : 10.

27 A. de Laval, *Desseins de professions nobles et publiques*, Paris, Abel l'Angelier, 1612, p. 381.

28 J. Peletier du Mans, « Épitre à Monsieur de Saint-Gelais », v. 41-42, in *Œuvres poétiques*, Paris, Michel de Vascosan, 1547, f. 101v^o.

29 J. Peletier du Mans, *Art poétique*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, p. 30.

soulignent souvent l'importance de leur travail et ils revendiquent leurs droits à accéder au statut d'auteur grâce à leurs traductions. Le traducteur de l'*Alphabeto christiano* déclare : « *io ho ben saputo farla ragionare in lingua sua come il compositor dell'opra* ». Francesco Avanzo s'efforce de traduire « *non come suol fare il traduttore che mette i piedi ne i medesimi vestigii dell'inventor delle cose ma come il Parafraste che lo seguita per la medesima strada imprimendo novi vestigii* », métaphore très utilisée à la Renaissance ; habituellement les traducteurs profitent de cette image pour souligner leur fidélité ou leur capacité d'invention par rapport à l'auteur du texte : une image ancienne qui remonte à Quintilien et que Paul Valéry, quatre siècles après, dans les *Variations sur les Bucoliques*, reprend : « Le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur »³⁰. Au sujet de la fidélité au texte, Étienne Dolet écrit qu'en traduisant « il ne se fault pas asservir jusques à là que l'on rende mot pour mot/ je ne veux taire icy la follie d'aucuns traducteurs lequels au lieu de liberté se submettent à servitude »³¹. L'exactitude de la traduction est un des soucis majeurs des traducteurs, et pas seulement de ceux qui s'occupent d'ouvrages religieux : « *corrompere i libri traducendoli è come rovinare gli edifici* » (« endommager les livres signifie transformer des bâtiments bien construits en un tas de ruines »), comme disait Lodovico Dolce. Je signale que les traducteurs de livres religieux ont une vision mystique de l'acte de traduire et ils parlent de « *convertirla dal francese nella vostra vulgar lingua* » ; Gabriello Simeoni dit : « *havere convertito di franzese in nostra lingua* » l'ouvrage de du Choul *Della religione antica de' Romani*³².

Toutes les images utilisées par les traducteurs appartiennent évidemment à une rhétorique préfacielle qui a ses lois et qui détermine le discours du traducteur cherchant à attirer l'attention du lecteur. Deux images en particulier sont représentées dans ces textes : la représentation du trésor enseveli et puis déterré, qui symbolise le talent qu'on est obligé de transmettre, et celle du manuscrit retrouvé. Le trésor enseveli est un thème biblique (*Ecclésiaste, Proverbes*) particulièrement fréquent chez les traducteurs italiens : on doit transmettre le savoir, il faut étendre les connaissances, c'est une obligation morale. Luce

30 P. Valéry, *Variations sur les Bucoliques*, 1957, I, p. 215-216. « [...] et non pas façonner un texte à partir d'un autre ; mais de celui-ci, remonter à l'époque virtuelle de sa formation, à la phase où l'état d'esprit est celui d'un orchestre dont les instruments s'éveillent, s'appellent les uns les autres, et se demandent leur accord avant de former leur concert ».

31 On pratiquait à l'époque la traduction *ad verbum* – le traducteur remplaçait un mot grec par un mot latin ou d'une langue vulgaire – ou la traduction *ad sensum* – le traducteur restituait le fond, la matière du texte source dans une langue vulgaire. Étienne Dolet consigne dans son livre *La Manière de bien traduire d'une langue en l'autre*, (Lyon, Étienne Dolet, 1540), cinq règles pour bien traduire.

32 Lione, Guglielmo Rouillio, 1571.

Guillerm écrit que ce *topos* « fonctionne comme une métaphore de la mise en circulation productive, opposée à la thésaurisation stérile », la mobilité des ouvrages traduits permet de gagner du temps et d'enrichir sa langue. Souvent la traduction est alors comparée à la circulation et à la diffusion de la monnaie ; on peut citer la célèbre comparaison de Montesquieu, évoquée par Antoine Berman : « Les traductions sont comme ces monnaies de cuivre qui ont bien la même valeur qu'une pièce d'or, mais elles sont toujours faibles et d'un mauvais aloi » ; pour le moment, aucun de textes de mon corpus italien n'utilise cette image de la monnaie qui circule³³, en revanche le trésor déterré et la mise en lumière du talent sont fréquemment évoqués. Domenico Gallo, dans son avant-propos au *Catechismo et formulario per ammaestrare i fanciulli*³⁴, demande de ne pas regarder à « *la bassezza del stille nel qual io l'ho tradotto, quanto a la ricchezza del thesoro che vi è nascosto* » ; Lorenzo Conti parle du livre de Bodin qu'il traduit comme d'un riche et inestimable trésor ; Pietro Lauro décrit sa version de la *Chronica di Giovanni Carione*³⁵ comme un « *Thesor publico à tutti giovevole* ». Francesco Flori, dans la préface de sa traduction de *Navigazioni et viaggi nella Turchia*³⁶ de Nicolai, écrit : « *mosso da ardente desiderio di impiegare a utile comune quel talento da Dio prestatomi* ». Ramusio, déjà cité, parle de son « *debil et piccolo ingegno* », son talent est insuffisant pour déterrer le trésor : « *non ha potuto pareggiarsi all'ardore della buona volontà* », le faible entendement du traducteur est mis en cause dans la réalisation de son travail.

Ces textes donnent à lire des formules telles que « *posto in luce* » ou « *mettere in luce* », « *mandar in luce* », images qui s'apparentent à l'idée du trésor redécouvert. Ramusio à propos de sa traduction de l'*Asie*³⁷ de Barros, note : « *con ogni diligentia procuriamo ridur in luce e nel nostro idioma quelle carti (non senza fatica) ne pervengono alle nostre mani* » ; et au sujet des récits de Marco Polo, on lit : « *cosa ragionevole ho giudicato di far venire in luce il suo libro* » ; et Mariano Lenzi écrit encore : « *obligarmi con maestro Leone che havendo io questi suoi divini dialogi tratti fuora delle tenebre in che essi stavano sepolti et postoli in chiara luce* », les traductions portent les textes de l'ombre à la lumière.

En ce qui concerne le *topos* traditionnel du manuscrit trouvé, *topos* vieux comme le monde, on en découvre de nombreuses variations : « *essendomi capitato in mano il presente libretto* », « *essendomi venuta alle man una delle belle et utili operette* », « *ritrovand'io dato*

33 Voir L. Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Diffusion aux amateurs de livres, 1988.

34 Traduction de Jean Calvin, 1543.

35 *Chronica di Giovanni Carione tradotta nuovamente in volgare per Lauro Modenese*, Venise, 1548.

36 Anvers, 1546.

37 G. B. Ramusio tr., *Asia di João de Barros*, dans *Delle navigazioni et viaggi*, Venise, Giunti, 1554.

alla stampa la presente picciola operetta », « *sendomene tra questi pervenuto alle mani uno scritto modernamente da un valent'huomo francese* », « *essendomi abbattuto in questa historia catolica* », « *sendomi venuta alle mani* », les traducteurs soulignent souvent la trouvaille occasionnelle. Ramusio écrit plusieurs fois : « *pervenire nelle nostre mani* », mais ce n'est pas toujours le hasard qui conduit les choix du traducteur. Parfois nos traducteurs disent que c'est Dieu lui-même qui les aide à trouver le bon ouvrage à traduire : « *se'l nostro Signor Iddio non ne avesse fatto venir alle mani un libro* », quelquefois c'est la chance, comme déclare encore Ramusio, qui met sur la bonne route : « *la bona fortuna non mi avesse li mesi passati fatto capitar alle mani* », ou encore : « *essendomi venuta alle mani quest'istoria scritta già più di 150 anni in un libro vecchio* ». Les traducteurs utilisent ce *topos* pour assurer la crédibilité et l'utilité du récit qu'ils donnent à lire.

Les traducteurs parlent souvent de la traduction à travers la métaphore de l'accouchement, on lit des expressions comme « *partorito questa mia fatica* », « *parto nuovo delle nostre stampe* », « *debil parto* » ou « *questo parto del mio basso ingegno* » où l'image s'accompagne du manque d'esprit du traducteur et de la *captatio benevolentiae*, de la diminution de soi.

D'autres métaphores appartiennent à la catégorie de la pratique vestimentaire : « *ho tradotto in volgar italiano questa cronica di Spagna, piacciavi accettar questa mia povera fatica, questa dama spagnuola fidata delle mie parole si è vestita alla usanza italiana* ». Ulloa couvre une de ses traductions avec « *il velo della sua lingua* ». Ferrante Guisone traduit :

tra gli incomodi della guerra civile, desiando di potere ad imitatione del sontuoso habito francese ch'ella porta così industriosamente tessuto fargliene un altro alla foggia italiana se non tanto compariscente non dispiacevole almeno à gli occhi di nobili spiriti d'Italia et di Vostra Altezza principalmente.

Une traduction ne peut pas aller « *ignuda per lo mondo* », elle doit être protégée et « *con ogni sicurezza in porto tranquillo condotta et conservata* », c'est-à-dire qu'elle doit être vêtue et dédiée à un personnage noble ou talentueux. À ce propos, Giuseppe Orologi qui traduit l'*Historia dell'India America detta altramente Francia Antartica*³⁸ de Thevet, utilise une image mythologique : sa traduction sans le nom du dédicataire, du bienfaiteur, ressemble à la déesse Diane qui courait nue après les bêtes : Jupiter imposa alors à Mercure de lui trouver des vêtements : « *accio che questa mia fatica non fosse veduta ignuda ho procacciato di vestirla dell'honoratissimo nome di Vostra Eccellenza* ».

38 Andrea Thevet, *Historia dell'India America detta altramente Francia antartica*, tradotta di francese in lingua italiana, Venise, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

J'ai également trouvé dans ce corpus des métaphores botaniques. Les traductions sont comme des fruits : « *frutti fiutargli tutti, assaggiarne e gustarne in parte. Et gli trovai tutti odorosi, soavi et saporiti però che tutti gli havea prodotti la vigna del celeste Agricola* », ou encore « *pascere te gl'anime di questi amenissimi frutti ch'io vi presento* », « *come per saggio de' i primi frutti che habbia prodotto l'horto del mio debil ingegno ho tradotto in lingua toscana* ». Domenico Gallo parle de « *consacrarvi que' frutti che ha piaciuto al Signore dopo l'havermi con molte fatiche et stenti esercitato nel colto della sua vigna, di produrre in me* » ; Lorenzo Conti écrit dans sa préface aux *Sei libri della Repubblica*³⁹ de Bodin : « *sì che l'Italia da sì pretiosa pianta potesse coglier anch'essa frutti eccellentissimi* ».

Les métaphores du don ou de la pratique vestimentaire n'appartiennent pas exclusivement aux prologues des traductions ; on les retrouve habituellement dans toutes les préfaces où un écrivain dédie à son protecteur, ou à quelqu'un dont il souhaite la bienveillance, l'ouvrage qu'il a composé.

C'est la même chose pour les vêtements : on peut retrouver l'image dans certaines préfaces des livres originaux lorsque les écrivains déclarent renouveler des thématiques des ouvrages anciens : les auteurs changent leur vêtement, c'est-à-dire les mettent au goût du jour, à la page.

Dans mon corpus, pour le moment, ne figurent pas d'images qui sont courantes dans les préfaces des traductions françaises ou espagnoles. Par exemple, je n'ai repéré aucune représentation qui désigne le traducteur comme un traître ou comme un amant, ni comme un missionnaire qui accomplit une tâche sacrée. Et je pourrais continuer en ajoutant que pour le moment je ne suis pas tombée sur des métaphores maritimes, ni de voyage, ni d'allégories, pourtant très répandues, comme le rapport de maître à esclave ou de la traduction comme portrait ou tapisserie dont on regarde l'envers ou, comme l'écrivait Valéry, de la traduction comme danse : « c'est là devoir danser étant chargé de chaînes »⁴⁰. Je n'ai aucune image de la traduction comme processus digestif ou comme fruit dont on sépare l'écorce ; ni de la traduction comme liquide qui passe d'un flacon à un autre récipient, comme le disait Victor Hugo : « Traduire : transvaser un liquide d'un vase à col large dans un vase à col étroit. Il s'en perd toujours »⁴¹.

39 Giovanni [Jean] Bodino [Bodin], *Sei libri della repubblica*, traduit de langue française en l'italienne par Lorenzo Conti, Gênes, Bartoli, 1588.

40 P. Valéry, *Cantiques spirituels*, in *Œuvres*, éd. J. Hytier, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 445-457.

41 Cité par C. Gagnère dans *Le Bouquin des citations : 10 000 citations de A à Z*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 545.

Ces longues listes risquent de paraître stériles si on ne les utilise pas en les comparant avec les métaphores des prologues d'autres œuvres étrangères de la même époque.

C'est un recensement qui est intéressant en soi et qui nous permet de comparer toutes ces images utilisées à la Renaissance par les traducteurs italiens avec les images qu'utilisaient les interprètes français, espagnols, allemands et anglais, européens à la même période : on y trouve des différences et de similitudes ; après ce travail, on pourrait voir si les traducteurs utilisent les mêmes images siècle après siècle, trouver des analogies et des métaphores qui survivent et qu'on utilise encore de nos jours pour essayer de comprendre, d'ajouter, de dessiner d'un point de vue inédit, comme le souhaitait Berman, l'histoire de la traduction.

Elisa Gregori (Univ. de Padoue)

Les métaphores de la traduction dans les paratextes des traductions de l'espagnol vers le français (1450-1550)

Pour ce qui est de l'analyse des traductions à proprement parler, la rhétorique nous enseigne que, parmi les figures de l'analogie, il faut distinguer la métaphore de la métaphore filée ou encore la métaphore de la catachrèse (les tropes les plus proches car fondés sur une absence d'outil comparatif à la différence de la comparaison). Un comparant et un comparé sont identifiés et l'analyse veille à déterminer le lien existant entre ces deux termes. On oppose les sens propre, ou premier, et figuré, ou second, sur la base de données dictionnaires. Dumarsais décrit en 1730 ce processus dans *Des tropes ou des différents sens* : « Ce n'est que par une nouvelle union des termes que les mots se donnent le sens métaphorique [...], un sens tout nouveau et différent de son sens propre »⁴².

Récemment, la sémantique s'est penchée sur la métaphore pour la considérer non plus comme un réseau de lexies, mais comme une interprétation compositionnelle opérée au niveau phrastique, dans la lignée des travaux d'Irène Tamba⁴³. Par exemple, Conenna et Kleiber considèrent que la jonction métaphorique entre les termes d'un énoncé engendre « une déviance catégorielle et une résolution interprétative fondée sur un appariement analogique »⁴⁴. Cette approche doit beaucoup aux travaux de Benveniste, de là découle également la « vérité métaphorique » telle que Paul Ricœur la développe dans *La Métaphore vive*⁴⁵. Des traits définitoires peuvent aussi être mis en évidence d'un point de vue pragmatique : la figuralité, l'expressivité et la scénographie.

D'un point de vue morphologique, les linguistes distinguent qui plus est la métaphore nominale, de la métaphore adjectivale ou verbale⁴⁶. La première connaît une fréquence d'emploi supérieure aux deux autres catégories.

Évoquons désormais le corpus étudié. Au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, le duché de Bourgogne s'est approprié un grand nombre de textes étrangers, qui avaient connu

42 César Chesneau Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, François Douay (éd.), Paris, Flammarion, 1988, p. 138.

43 Le sens compositionnel (perspective issue de la sémantique phrastique) diffère du sens littéral (ou sens propre, en sémantique lexicale) : Irène Tamba, « Pour une réanalyse du sémantisme proverbial à partir du double sens compositionnel et gnomique des proverbes métaphoriques », *Concepts éthiques et moraux : approches multiculturelles et interdisciplinaires. Sémantique des énoncés parémiques*, Aliento n° 6, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, 2015, p. 293-309.

44 Mirella Conenna et Georges Kleiber, « De la métaphore dans les proverbes », *Langue française*, 2002, n° 124, p. 58-77, p. 67-68.

45 Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

46 Georges Kleiber, « Pour une pragmatique de la métaphore : la métaphore, un acte de dénomination prédicative indirecte », G. Kleiber (éd.), *Recherches en pragmatique-sémantique*, Klincksieck, 1984, p. 123-163.

un certain succès dans leur langue source (le latin ou le castillan) dans les péninsules ibérique ou italienne. Quelques décennies plus tard, nombre de ces traductions sont imprimées en France. Un second ensemble a été intégré au corpus : il s'agit des traductions réalisées en France à la Renaissance, en l'occurrence les romans de chevalerie de la série des *Amadis* et les romans sentimentaux⁴⁷.

Nous proposons d'analyser les métaphores de la traduction dans les paratextes de manuscrits ou d'imprimés contenant des traductions bourguignonnes dans un premier temps, puis celles que l'on a relevées dans les traductions françaises de la Renaissance. Ce faisant, nous proposons un relevé de la plupart des métaphores de la traduction de ce corpus pour le premier siècle de son existence (1450-1550 environ).

I) Les traductions bourguignonnes du xv^e siècle

Les premières traductions d'espagnol en français voient le jour dans le duché de Bourgogne, au cours de la seconde moitié du xv^e siècle, sous l'impulsion de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, sa femme. Nous pensons que deux traductions ont été réalisées quasi simultanément, vers 1459-1460 : *Le Traité de noblesse*, traduction par Hugues de Salve (également connu comme Gonzalve de Vargas) de l'*Espejo de verdadera nobleza* de Diego de Valera, et le *Triumphe des dames*, traduction de Fernando de Lucena du *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón⁴⁸. La première traduction citée sera associée dès cette époque dans des manuscrits en recueil à d'autres traductions bourguignonnes portant sur le même sujet, et on la retrouve ensuite dans une compilation imprimée. Il s'agit d'une édition incunable précieuse d'Antoine Vérard, le *Trésor de noblesse*.

1. Le *Trésor de noblesse*

Cette compilation sortie des presses d'Antoine Vérard en 1497 à Paris est issue d'un volume composé de trois traductions bourguignonnes réalisées vers 1460 : deux de latin en français traduites par Jean Miélot, *Le Débat d'honneur* et la *Controversie de noblesse*⁴⁹, et la

47 On pourrait difficilement analyser ces traductions sans les travaux pionniers de Véronique Duché, qui les a recensées et étudiées, en particulier dans '*Si du mont Pyrénée / N'eussent passé le haut fait*', *les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au xv^e siècle*, Paris, Champion, 2008.

48 Florence Serrano, « Figures auctoriales et figures du pouvoir : Valera et Rodríguez del Padrón à la cour de Bourgogne », *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, 2010, p. 109-126.

49 Les textes sources en sont respectivement : *Dialogus de nobilitate* de Buonaccorso da Montemagno et *Opusculum de presidencia* de Giovanni Aurispa, adapté du *Nekrikos dialogos (Le Dialogue des morts)* de Lucien de Samosate.

troisième traduite par Hugues de Salve de castillan en français⁵⁰. La compilation de Vérard a été adaptée à son horizon d'attente : c'est un serviteur anonyme du roi de France, Charles VIII, qui s'en charge. On lui doit probablement l'explicit de l'édition, un texte d'une vingtaine de lignes, qui se clôt sur une phrase qui transforme les traductions en un objet, dans un glissement sémantique visant à mettre en évidence la matérialité textuelle : « Et est mon esperance tres excellent prince que vous aurés **ce petit don**⁵¹ pour agreable au plaisir de Dieu qui vous doint vie longue en prosperité⁵² ». L'adjectif « petit » participe du *topos* de la modestie et ne saurait caractériser la longueur, pas plus que la valeur marchande du livre. On ne peut exclure une connotation hypocoristique très fréquente en français. Les traductions se font donc livre, c'est-à-dire objet, et ce livre est offert, ce qui le transforme en cadeau. Le glissement sémantique se fonde sur le passage de l'abstrait (l'œuvre mentale) au concret (un présent), une des spécificités sémantiques de la métaphore, mais aussi de la métonymie. Cette métaphore n'est bien sûr pas originale dans le contexte d'alors, où la relation du traducteur au destinataire importait généralement bien plus que celle du traducteur à sa traduction. Or, la relation triangulaire traducteur-serviteur / don / destinataire-mécène était d'ailleurs souvent mise en image dans les enluminures liminaires en pleine page des manuscrits. Des gravures ont ensuite repris cette scène devenue un lieu commun.

Il est d'ailleurs possible que l'auteur anonyme de ce don n'ait pas eu à l'esprit la différence entre le don d'une compilation d'œuvres originales ou de traductions, comme c'est ici le cas, ayant été davantage tourné vers sa réception que sa production. La métaphore du don continue toutefois d'inspirer les spécialistes de la traductologie. En témoigne cette citation de Jean-Yves Masson, reprise ensuite par Antoine Berman : « Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original »⁵³.

2. Le *Triomphe des dames*

Le *Triomphe des dames* (1460) est la traduction de Fernand de Lucène du *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón. Le traducteur, un jeune Portugais, venait de finir des études de droit financées par le duc de Bourgogne. La particularité de cette traduction, assez littérale mais élégante, est que ni la langue source, ni la langue cible ne constituait la

50 Les trois traductions ont été éditées : Arie Johan Vanderjagt, « *Qui sa vertu anoblist* » *The Concepts of noblesse and chose publique in Burgundian Political Thought*, Groningen, Krips Repro Meppel, 1981.

51 Les éléments métaphoriques sont indiqués en gras.

52 *Id.*, p. 224.

53 Jean-Yves Masson, « Territoires de Babel », *Corps Écrit*, n°35, Paris, PUF, 1990, p. 158, métaphore n° 19 de la base de données *Trésor des métaphores de la traduction* (TMT) conçue par François Géral.

langue maternelle du traducteur. Alors que les nombreux paratextes présents dans le *Trésor de noblesse* sont le produit de traducteurs et de compilateurs qui sont davantage centrés sur la réception que sur la production de la traduction, le prologue de Fernand de Lucène est consacré à son travail de traducteur. De fait, un premier prologue du commanditaire, Vasque Queymado de Villalobos, un chevalier portugais, le précède : il a justement pour objectif d'éclairer le contexte de production de la traduction. Aussi le prologue de Fernand de Lucène regorge-t-il de métaphores filées expressives et originales concernant la traduction.

Le premier passage métaphorique combine plusieurs métaphores, celle du rajeunissement (assez originale, fondée sur une personnification) et celle du vêtement :

Rejovenissons le Triumphe des dames quy, **vestu** de lenge incongneue d'Espagne, a desja longuement sejourné en ce paais comme estrangier incongneu ; **revestons** le de la **nouvelle robe** du langaige du paais, affin que, **vestu de sa livree**, les gens n'aient cause de le mesconnoistre, ne chiens de l'abaier⁵⁴.

La logique voudrait que le traducteur donne dans ce contexte le titre en castillan, puisque c'est la traduction, le *Triumphe des dames*, qui permet de « rajeunir » le *Triunfo de las donas*, le texte original. Il semble que les traducteurs de l'époque traduisent systématiquement les titres d'œuvres. Ici, le titre est traduit, bien que le traducteur fasse référence au texte source et non au texte cible qu'il produit ; de la même manière, il traduit les titres d'œuvres qu'il cite en faisant référence au texte source : la « Chaiere d'honneur⁵⁵ » pour la *Cadira de honor* (alors que la traduction de ce texte n'a jamais existé), ainsi que les noms de personnages ou d'auteurs « Jean Rodrigues de la Chambre »).

La métaphore verbale qui ouvre la phrase, celle du procès progressif du rajeunissement, est originale et elle s'associe à celle du vêtement. On trouve cette même association dans une lettre d'Étienne Pasquier à Monsieur de Cujas évoquant le procédé de la retraduction :

Petit à petit, sa langue maternelle se change de telle façon avec le tems, que comme si nous luy avions baillé **une robbe neuve**, nous ne voulons plus user de **la vieille**⁵⁶.

Certes, la métaphore du vêtement n'est pas toujours originale (dans cette métaphore, l'intérêt semble résider dans l'emploi de deux adjectifs antonymes qui caractérisent le même substantif, la « robe » et font référence à la nouvelle et à l'ancienne traduction). Pourtant, elle peut l'être : en témoigne une citation de Prosper Mérimée référencée par François Géral dans la base de données Trésor des métaphores de la traduction :

54 Florence Serrano, *La Querelle des femmes à la cour, entre la Castille et la Bourgogne, au XV^e siècle : étude et édition critique du Triunfo de las donas / Triumphe des dames de Juan Rodríguez del Padrón*, thèse de doctorat sous la direction de Carlos Heusch et Véronique Duché, ENS de Lyon, vol. 2, p. 366.

55 *Id.*, p. 368.

56 Étienne Pasquier, *Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction*, livre II, lettre 6, Dorothy Thickett (éd.), Genève, Droz, 1956, p. 125.

Il est vrai que de la poésie traduite en prose, c'est comme **une jolie femme habillée en capucine**. Encore la femme peut se tirer d'affaire en relevant ses manches, ouvrant sa **robe**, tandis que la prose jette son **lourd manteau** sur les belles formes⁵⁷.

L'habit n'est pas caractérisé par sa nouveauté ou sa vétusté, mais par sa beauté, son adéquation à la mode du moment ou à l'opposé par sa lourdeur. Un dénominateur commun au comparant (une jolie femme) et au comparé (la poésie traduite en prose), quoique *in praesentia*, est constitué par la forme (du texte ou de la femme).

Dans les métaphores du vêtement de Fernand de Lucène et de Mérimée, on remarquera que l'usage contemporain justifie le choix d'un terme spécifique, respectivement la livrée et l'habit « en capucine » : une projection vers les destinataires et leur goût justifient ce choix précis d'une image pittoresque. La livrée renvoie à son statut de serviteur de Philippe le Bon, la définition du *Dictionnaire du Moyen Français* (désormais DMF) éclaire cet aspect : « Vêtements livrés, fournis par un grand seigneur à sa suite » (sens B.1). Une métonymie se cache sous cette métaphore filée : à l'instar de son auteur, la traduction porte une livrée, elle devient ainsi un prolongement symbolique inanimé de son auteur.

Desormais, doncques, **povons seurement lever noz ancrs** soubz la conduite de si sages **gouverneresses**, et commencons à **nagier par ceste haulte mer** de voz loenges à **voille estendu**, confiant en l'eureuse fortune de vostre gloire qui à **vent sery et paisibles ondes** menront **la nacelle foible** de mon povre engin à **port salvable**⁵⁸.

Ce voyage maritime pourrait représenter la traduction, mais en l'absence d'une contextualisation claire, on pourrait également penser à l'écriture, dans une métaphore filée classique dans la prose et la poésie inspirée du maniérisme d'un Pétrarque.

Le substantif « gouverneresses » met l'œuvre sous le patronage des femmes, en suggérant un lien pédagogique entre elles et la traduction en cours. Une « gouvernresse » était une femme (selon la définition du DMF « préposée à l'éducation d'un enfant de roi ou de prince »). Au-delà, cette métaphore dénote le caractère précieux de la traduction, comparable, dans le soin qu'elles y porteront, à celui qu'elles porteraient à un jeune prince. Le choix de ce terme s'explique aussi du fait qu'il file la métaphore du voyage maritime par sa paronymie avec d'autres termes de la même famille morphologique (*gouvernance*, l'action de piloter une embarcation et *gubernacle*, le gouvernail, qui sert à guider le marin).

La suite du texte est tout aussi métaphorique et précise le contexte : il s'agit du voyage de la plume. Pour que celui-ci soit heureux, il faut que des soucis de compréhension du lecteur-auditeur ne l'entravent pas.

57 Prosper Mérimée, *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, p. XXXV-XXXVI, métaphore n° 104 de la base de données TMT.

58 Florence Serrano, *op. cit.*, p. 367.

Et affin que nulle obscurté de paroles prinses en contraire entendement puisse empeschier **l'eureuz voiage de nostre plume**, quy à **manière de dure roche se oppose pour hurter** contre l'entendement des lisans⁵⁹.

On comprend bien le rôle des rochers, qui caractérisent la dureté de la langue traduite (du fait de la difficulté de la tâche), les écueils potentiels de ce voyage maritime, dans une tradition qui convoque autant les voyages allégoriques médiévaux que les aventures d'Ulysse. La crainte du traducteur de l'incompréhension de son auditoire est probablement due au statut du texte, en tant que traduction. En effet, le texte traduit présente une métaphore initiale que le traducteur tient à expliciter, ainsi qu'une référence aux destinataires premiers du texte source.

Commençons à **desploier** les louenges des dames affin qu'en cœur de tout homme puist **estre plantee leur chierté**, et **escript ou tableau de perpetuelle memoire** le hault tiltre de leur fame, et [que] troissent en toute langue brehaigne les deues louanges de leurs bienfais. Et ja soit que ma langue ne se puist bien **ploier** à parler le franchois, qui est langaige assez divers du mien, [...]. Toutesfois, le grant desir de accroistre l'honneur de celles quy dès mon enfance ay servi, et l'affectueuse requeste de ung mien assez chier amy, et leur ancien serviteur, constraingnent et efforchent mon vueil à pouvoir ce que ne puis, en satisfaisant par ung langaige bastard ce que ne scay par legitime⁶⁰.

Desploier reprend la métaphore filée du voyage maritime et de son outil principal, la voile mise ici pour la plume. Quelques lignes plus loin, son antonyme *ploier* est relevé, ce qui permet d'introduire un discours métaphorique caractérisant la langue imparfaite du traducteur. Le tableau de la mémoire est une métaphore de la renommée qui reprend l'image antique du triomphe à la romaine ou du panthéon. La perpétuation par l'écrit est un thème cher à l'auteur du texte source Rodríguez del Padrón, il le développe particulièrement dans l'incipit du *Triunfo de las donas*. Le langage bâtard ne constitue pas une métaphore, puisque l'adjectif caractérise une chose qui a subi une modification ayant des effets négatifs. Quant à la métaphore botanique renfermée dans *plantee*, elle s'avère fréquente à cette époque et révèle la vivacité des textes⁶¹.

Ce premier recensement s'est avéré relativement fructueux, si l'on considère l'étendue limitée de cette première partie du corpus, surtout en ce qui concerne le prologue du traducteur du *Triumphe des dames*, Fernand de Lucène. Nous avons pu observer que l'originalité des métaphores se trouvait davantage dans le choix des expressions que dans les catégories choisies (à l'exception de la métaphore du rajeunissement combinée à la

59 *Ibid.*

60 *Id.*, p. 369-370.

61 On pense au titre de l'ouvrage de Nelly Labère sur la genèse de la nouvelle médiévale : *'Défricher le jeune plant'*. *Étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2006.

personnification). En effet, les métaphores du don, du trésor, du vêtement, de la plante ou du voyage constituent des catégories conventionnelles.

II) Les traductions françaises de romans sentimentaux et de chevalerie espagnols à la Renaissance

À la différence du contexte aulique qui a présidé aux traductions bourguignonnes, certains auteurs de traductions de romans sentimentaux espagnols en France à la Renaissance ne précisent parfois pas que leur texte est une traduction⁶². Certains des textes de ce corpus attendent encore une édition moderne. Toutefois, l'ouvrage de Véronique Duché les étudiant permet d'avoir une vue d'ensemble sur ce corpus : les paratextes y sont notamment édités et analysés⁶³. Nous présentons chronologiquement les romans sentimentaux ou de chevalerie présentant dans leur paratexte des métaphores de la traduction.

1. *Prison d'amour*

La première traduction de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro nous est connue sous le titre *Prison d'amour* grâce à un imprimé de 1526 (Paris, Antoine Couteau, pour Galliot du Pré). François Dassy en est le traducteur, comme l'ont mis en évidence les travaux de Dickman Orth⁶⁴. Dans sa transcription en miroir des prologues des textes sources (le prologue en castillan et en italien, puisque le traducteur s'est servi de la traduction italienne de Lelio de Manfredi, *Carcer d'amore*, pour faire sa traduction en français), Véronique Duché met en évidence le travail de traduction-adaptation du traducteur français à partir du prologue en italien. Celui-ci ajoute toutefois une métaphore de son cru : « pour laquelle chose premier que ce **labeur cultiver**⁶⁵ ». La métaphore agricole mise pour la traduction, et plus généralement l'écriture, est extrêmement féconde : Voltaire s'en souviendra dans le fameux explicit de *Candide*, « il faut **cultiver notre jardin** ».

2. *Debat des deux gentilzhommes espagnolz sur le faict d'amour*

On ne connaît pas l'identité du traducteur de *Cuestión de amor* (pas plus que celle de l'auteur du texte original), sorti en 1541 des presses parisiennes de Denis Janot. Son prologue est centré sur la difficulté du travail de traducteur :

62 On peut citer la *Pénitence d'amour* de René Berthault de La Grise, qui a compilé et traduit plusieurs romans sentimentaux, comme l'a analysé Véronique Duché, *op. cit.*, p. 94-95.

63 *Id.*, p. 146-186.

64 *Id.*, p. 83.

65 *Id.*, p. 159.

Tout ainsi que **celuy qui court en ensuyvant le pas d'ung aultre, a beaucoup plus de peine que tel qui court liberalement là où il veult** : aussi le travail de **celuy qui assubjectist son stile à ung estrange fantaisie**, est beaucoup plus fascheux que de l'auteur, lequel escript la matiere que luy mesmes a inventée. Car cestuy se delecte à la poursuycte de son œuvre recognoissant journallement en elle comme, en ung mirouer l'ouvrage de son escript. Et en travaillant se repose sur l'espoir du fruit tant désiré, de juste et louange. **Ces avantages de genicure ne passe point jusques au pere adoptif**, c'est à dire au translateur, lequel se trouve plus souvent en desespoir de veoir la fin de son entreprise que en esperance d'en estre loué⁶⁶.

Le labeur du traducteur serait plus ingrat que celui de l'auteur, car moins reconnu, et sans équivalent du point de vue de la filiation entre l'auteur (le père) et son œuvre (le fils) : le traducteur ne serait alors qu'un père adoptif (l'adjectif étant ici connoté négativement), qui n'aurait que les inconvénients et aucunement la reconnaissance, les *advantages de genicure*, que donnerait la filiation à un père biologique. La première métaphore de la traduction dans le passage est celle du coureur qui souffre et dont la performance est moindre que celle du coureur libre de ses mouvements. Dans les deux métaphores, celle du coureur empêché et celle du père qui ne jouit pas de la reconnaissance d'avoir enfanté, il semble que la limitation physique soit le dénominateur commun.

Le caractère ancillaire de la traduction est d'abord suggéré, dans une longue comparaison qui surimprime l'image du coureur à celle du traducteur. L'auteur suit le chemin de la liberté (*liberalement là où il veult*), le traducteur celui de la servitude (*assubjectist son stile*). On relève justement ce terme dans la suite du prologue, avec l'idée que le français fait fi de toute contrainte extérieure : « en especial quand pour le contraindre apres ung aultre, on luy faict essayer que c'est de servitude ce que la France n'a jamais apprins⁶⁷ ». La traduction est donc sous le joug du texte source, alors que le français résisterait davantage, de par sa nature, à la domination d'une langue étrangère. L'idée que le français est une langue supérieure point déjà, quelques années avant le texte fondateur de Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*, ce que l'on observera dans plusieurs discours postérieurs sur la traduction.

3. Palmerin d'Olive

En 1546, une traduction de Jean Maugin marque la diffusion en France du premier volet d'un nouveau cycle ibérique de romans de chevalerie, celui des *Palmerins*⁶⁸, six ans

66 *Id.*, p. 176.

67 *Ibid.*

68 Ce premier volet serait bien paru à Paris en 1546 (par exemple chez Jeanne de Marnef pour Jean Longis) : Véronique Benhaïm, « Les *Thresors* d'Amadis », dans *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 157-181, p. 174.

après l'arrivée des *Amadis*. Dans son épître dédicatoire « Aux gentilzhommes, nobles et vertueux francoys », le traducteur, émule de Nicolas Herberay des Essarts, relate ses incertitudes passées à l'idée de suivre les pas d'un si excellent traducteur. Ce à quoi un ami (probablement fictif) lui rétorque : « **l'Architecte** qui a bien **imité le desseing, & basty**, n'est moins à estimer, que celui qui a inventé, & ordonné⁶⁹ ». La défense de l'imitation était encore dans l'air du temps, alors qu'une Germaine de Staël soutiendra que le traducteur est bien plus qu'un architecte⁷⁰. Or, aux yeux de Jean Maugin et de ses contemporains, l'artisan était encore aussi prisé que l'artiste. Pourtant, il revendique également un statut d'inventeur pour sa traduction :

Et si en passant j'ay usé de metaphores, similitudes, & comparaisons, & allegué fables, poësies, histoires, & inventé vers, excusez le desir que j'ay eu de monstrier qu'en cest endroit le Francois y est plus propre que l'Espagnol⁷¹.

L'invention ne serait donc pas l'apanage de l'auteur, dans une revendication de la liberté du traducteur : celui-ci devrait être davantage tourné vers l'embellissement de la langue cible que vers le respect envers la langue source, le cas échéant une langue rivale.

D'autres que Jean Maugin défendent l'excellence du travail de l'imitateur, même si la supériorité du labeur de l'auteur est reconnue. En effet, la dernière pièce liminaire est un huitain anonyme (seules les initiales I. F. et la devise « Foy le hante » le signent) adressé « Au lecteur », où la métaphore du peintre est introduite :

Mais tout ainsi qu'un paintre bien apris,
Sur vieil papier fait son premier pourtrait,
Ainsi Maugin a cest œuvre entrepris,
Pour faire apres pieces de plus haut trait⁷².

Le peintre s'essaierait donc d'abord à la copie avant de proposer des œuvres originales. Ce quatrain se clôt sur une référence au fait que Maugin a ensuite composé un roman de chevalerie, *Le Nouveau Tristan* (1554).

L'idée que la traduction est un travail d'initiation et de formation affleure. Le lecteur devient le témoin de l'activité de traduction, qui était de manière générale à cette époque une activité de jeunesse qui a permis à de futurs auteurs à succès de faire leurs armes. On la trouvait déjà dans l'épître aux lecteurs *La Deplourable Fin de Flamete* de Maurice Scève

69 Nous citons d'après l'édition lyonnaise, Jean Maugin, *Histoire de Palmerin d'Olive*, Lyon, chez Jean Arnoullet, 1576, f. 2v^o.

70 Base de données TMT, métaphore n° 35, « Traduire un poète, ce n'est pas prendre un compas, et copier les dimensions de l'édifice ; c'est animer d'un même souffle de vie un instrument différent », Germaine de Staël, *De la littérature et autres essais*, Christine Pouzoulet (éd.), Paris, Champion, 2013 [1816], p. 601.

71 *Id.*, f. 3r^o.

72 *Id.*, f. 6v^o.

(Lyon, François Juste, 1535) : il s'agit de la traduction de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores.

Parquoy en lisant facilement congnoistrez, que plus pour vous monstrez le perilleux guay, où les meilleurs ans de ma vie ont passé, que pour ostentation de mon jeune sçavoir, vous ay faict participans de ce mien sot traduire⁷³.

L'opinion négative que le jeune traducteur manifeste au sujet de sa traduction participe du lieu commun de modestie.

4. *Complainte que fait un Amant contre Amour et sa Dame*

Cette traduction de *Quexa y Aviso contra Amor* (deuxième partie de *Processo de cartas*) est le fait de Jacques Vincent du Crest Arnaud (1554). Dans le texte liminaire intitulé « Ode à Maistre Jacques Vincent, sur l'augmentation de notre langue françoise » de Pierre Tredehan, l'usage de la langue maternelle est défendu, et par conséquent les traductions en langue vernaculaire, en particulier en français, sont encouragées. Les métaphores filées contribuent grandement à la dimension poétique du texte. Une conception très précise de la traduction y est exprimée : comme la traduction d'*Amadis* par Nicolas Herberay des Essarts⁷⁴, toute traduction se doit d'enrichir la langue cible, c'est-à-dire le français.

Celuy est fol qui s'esforce
d'oter la plus dure escorce
Du Grec, du Latin : aussi
De toute langue estrangere
S'il n'ha volonté entiere
D'enrichir la sienne ainsi⁷⁵.

Les langues classiques sont considérées négativement, à la différence du français, ou plus généralement des langues vernaculaires, rappelant la thèse qui venait d'être défendue avec force dans la *Défense et Illustration de la langue française* de Joachim du Bellay (1549) et dans l'« Ode au seigneur des Essarts sur le discours de son Amadis », du même auteur (1552)⁷⁶. On trouve la métaphore corticale dans le prologue du *Cantar de los cantares* de fray Luis de León : cette traduction en espagnol du *Cantique des cantiques* avait été réalisée vers

73 *Id.*, p. 174.

74 Mireille Huchon, « *Amadis*, 'Parfaite Idée de nostre langue françoise' », dans *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2000, p. 183-200.

75 Véronique Duché, *op. cit.*, p. 557.

76 Ce texte constitue une des pièces liminaires de la traduction-adaptation de la deuxième partie de *Lisuarte de Grecia* de Feliciano da Silva par Nicolas Herberay des Essarts, intitulée *Dom Flores de Grecia*. Cette ode de Du Bellay a fait l'objet d'une édition dans Joachim du Bellay, *Œuvres de l'invention de l'auteur, Œuvre poétiques IV*, Henri Chamard (éd.), Paris, Nizet, 1983, p. 163-179.

1561-1562 : « *Solamente trabajé en declarar la corteza de la letra, así llanamente, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas* »⁷⁷. Sous la plume de Pierre Tredehan comme sous celle de fray Luis de León, la métaphore végétale, plus que de révéler une essence vivante, s'attache à connoter négativement la dureté de l'original contrebalancée par la douceur et la malléabilité de la langue translative⁷⁸. Cette métaphore de la dureté de l'écorce rappelle celle de la dureté du rocher qu'évoquait Fernand de Lucène.

5. *Amadis de Gaule VIII*

La dernière traduction de Nicolas Herberay des Essarts pour le cycle *Amadis* est contemporaine des textes que nous venons d'étudier⁷⁹. Il s'agit de la traduction de la deuxième partie du *Nono libro de Amadis de Gaula*, dont l'auteur est Feliciano da Silva, qui a fait office de continuateur principal du cycle castillan à la suite de Garci Rodríguez de Montalvo.

Dans une pièce liminaire encomiastique, on trouve à nouveau l'idée que la traduction enrichit la langue française. On doit la pièce liminaire en question à Michel Sevin, comme l'indique le texte de l'édition « Discours sur les livres d'Amadis par Michel Sevin d'Orleans » (f. 3r^o-6v^o).

[...] par ainsi ce romant

Qu'on ne sçauroit priser trop grandement,

Si avec soing on le contemple et lit,

Nostre françoys, plus que tous **embellit**

Le bon maintien il sçait, et grace bonne

Aproprier, à chacune personne. (f. 3r^o)

La métaphore convoque un comparé *in absentia* qui personnifie la langue de la traduction : le corps, caractérisé par sa beauté, son maintien, sa grâce et son appartenance à quiconque userait de cette langue translative. La forme de la langue devenue forme du corps

⁷⁷ *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, Félix García (éd.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1944, vol. I, p. 27. Pour une analyse de cette métaphore, je renvoie à la contribution de Marion Vidal dans ce volume, entre autres.

⁷⁸ Pour une théorisation de ce concept, consulter Mathilde Thorel, *Langue 'translative' et fiction sentimentale (1525-1540) : renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*, thèse de doctorat sous la direction de Marie-Hélène Prat, Université Lyon III Jean-Moulin, 2006.

⁷⁹ Nous citons d'après notre transcription de cette édition, car il s'agit du texte de base choisi pour l'édition critique préparée par Véronique Duché, qui sera publiée aux éditions Classiques Garnier : *Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule, auquel sont recitees les hautes prouesses et faitz merueilleux d'Amadis de Grece, surnommé le Chevalier de l'ardante Espée* : Mis en Françoys par le Seigneur des Essars N. de Herberay, Commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, & lieutenant en icellem es païs & gouvernement de Picardie, de monsieur de Brissac, Chevalier de l'ordre, grand Maistre, & Capitaine general d'icelle artillerie, Paris, Acuerdo Olvido, pour Vincent Sertenas, 1550. Pour plus de précisions sur le texte original et sa traduction, consulter Florence Serrano, « Iconografía comparada en las ediciones de *Amadis de Grecia / Amadis de Grèce* de Feliciano da Silva », *Archivum*, 65, 2015, p. 165-192.

rappelle la métaphore assez commune du vêtement (même si cette métaphore est moins englobante que celle du corps, car elle se limite à l'extérieur, et se passe de la personnification), que nous avons déjà observée dans le prologue du *Triomphe des dames*.

Le traducteur, Nicolas Herberay des Essarts, use lui aussi de la métaphore dans son épître dédicatoire au duc Anne de Montmorency : la traduction (ou le livre, dans une ambiguïté que nous avons déjà soulignée concernant le paratexte du *Trésor de noblesse*) devient un chevalier qu'a emprisonné le traducteur et qu'il envoie à son dédicataire. Il ne faut pas oublier que la mode de la littérature espagnole en France a été en grande partie une conséquence de l'emprisonnement de Français dans l'Espagne de Charles Quint à l'issue de la bataille de Pavie en 1525 (parmi lesquels s'étaient trouvés le traducteur, son dédicataire et François I^{er}). Le traducteur met en place un savant jeu : la traduction met en fiction ces mêmes personnes (à l'exception du roi, puisque Henri II avait récemment succédé à François I^{er}⁸⁰), qui ont en commun avec le personnage du roman d'avoir connu la prison, non pas en Espagne (comme les personnes dont parle le traducteur), mais en France, le lieu où on l'a mené pour le traduire (dans un amalgame entre le personnage et son histoire), dans une ingénieuse inversion⁸¹ :

Je fu prendre prisonnier au plus profond des Espagnes le Chevalier de l'ardante Espée, qui **avoit du tout habandonné nostre France, pour vivre entre les Espagnolz**. Et l'ay tenu tant de court et de pres, qu'il n'en a esté nouvelles, sinon de puis deux ans, que parlant de Lisuart de Grece, il a trouvé moyen se faire cognoistre pour petit filz d'Esplandian, filz du Roy Amadis, qui a esté cause que plusieurs Princes, et Seigneurs, Dames, et Damoysselles, m'ont souvent parlé et fait parler **pour le mettre de tout en liberté, m'assurants de sa part, que où je voudrois prendre rançon de luy**, il avoit en la Court un grand Seigneur, simbolisant quasi en son nom appellé, le Chevalier à la grande Espée, qui satisferoit à tout ce que je voudrois raisonnablement demander pour luy. Or ne sçay je autre que vous, qui pour estre Connestable de France, portez par tout telles armes : Au moyen dequoy, **apres avoir prins fidelité de luy pour se rendre prisonnier entre voz mains, je le vous envoie et fais present**, sans en esperer autre rençon que vostre bonne grace, avecques laquelle je me

80 Pour des précisions sur les circonstances de la traduction, consulter Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadis de Gaule, Livre I*, Michel Bideaux (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2006, p. 58.

81 L'ingénieuse fiction d'Herberay sur l'origine française des personnages avait été mise en œuvre dès la traduction du livre I : « Or, pour mieux rendre français les *Amadis* en ce temps d'interminable rivalité franco-espagnole, des Essarts prétend, dans sa préface au livre I, avoir trouvé un «vieux livre écrit à la main en langage picard», véritable original dont le texte espagnol ne serait qu'une version, infidèle de surcroît, «car ils en ont omis à certains endroits, et augmenté aux autres». C'est ainsi que des Essarts restitue, plus qu'il ne traduit, l'histoire d'Amadis dans sa langue «d'origine», convaincu qu'il «fut premier mis en notre langue française, étant Amadis gaulois et non espagnol». Pour cet hispaniste, le combat se fait donc autant par les armes que par les lettres, et ce n'est qu'après avoir déjoué la contrainte de la fidélité qu'il pourra «exalter la Gaule», selon son intention, en faisant de sa traduction un hymne à l'éloquence française ». *Histoire des traductions en langue française, XVI^e-XVII^e siècles*, Véronique Duché (dir.), Paris, Verdier, 2015, p. 940-941.

tiendray plus contant que si j'avois l'entiere seigneurie de Magadan, où il print norriture en ces premiers ans ainsi qu'il m'a dit. Il est **personnage qui a veu beaucoup de pais**⁸².

La métaphore se fonde donc sur l'assimilation entre le personnage du roman et le roman lui-même, pour qui la traduction est une prison tant que le dédicataire n'en a pas favorisé la diffusion, c'est-à-dire la libération. Cette métaphore de la prison est un type de servitude, ce que suggérait aussi le prologue du *Debat des deux gentilzhommes* et que l'on relève au XVIII^e siècle sous les plumes de Pierre Desfontaines et Jean-François Marmontel⁸³.

On retrouve la métaphore du don dans la locution verbale *fais present*, ainsi que celle du voyage avec l'expression idiomatique *veu beaucoup de pais*, qui fait écho à l'exil volontaire évoqué en début de citation.

Une seconde citation constitue une métaphore de la traduction dans cette épître dédicatoire. Il s'agit d'un projet en cours : « J'ay encores aux Essars un sien filz nommé dom Florisel de Niquée, je le vous norris pour vous en faire present ainsi que du pere, si l'avez agreable »⁸⁴. L'originalité de la métaphore réside dans le choix du terme *Essars* volontairement équivoque dans un savant jeu de mots tels que les auteurs de cette époque les pratiquaient⁸⁵. En effet, cela renvoie à la métaphore agricole autant qu'au nom du traducteur, et ce n'était pas la première fois que l'illustre traducteur usait de ce jeu de mots fondé sur son patronyme.

Quant au verbe *nourris*, il renvoie moins à une métaphore de la nourriture qu'à celle de l'éducation (on trouve également le même sens dans *print norriturre*, dans la citation précédente), autrement dit à un enrichissement. Dans ce cas, traduire supposerait le processus de faire grandir, dans un mouvement inverse à celui de rajeunir, que nous avons observé dans le prologue de Fernand de Lucène au *Triumphe des dames*. D'une certaine manière, ces personnifications sont autant de métamorphoses vitales possibles. En revanche, la métaphore de la filiation est davantage induite par le caractère générique du cycle d'*Amadis* que par le seul phénomène de la traduction. Nicolas Herberay des Essarts fait ainsi office de premier hispaniste français, et d'un maillon essentiel de la traduction d'espagnol en français à la Renaissance. En ce qui concerne cette deuxième vague de traductions, une idéologie précise se dégage sous l'impulsion de l'œuvre de traducteur de Nicolas Herberay des Essarts, qu'une

82 *Le Huitiesme Livre d'Amadis de Gaule...*, f. 2r^o-v^o.

83 Respectivement les métaphores 235 et 56 de la base de données TMT.

84 f. 2v^o.

85 Véronique Duché en cite un autre, *op. cit.*, p. 96.

citation d'Antoine Berman résume parfaitement : « 'traduire un livre', en français, c'est toujours un peu le 'traduire' devant le 'tribunal' de notre langue et de notre goût »⁸⁶.

Dans ce corpus, la métaphore est à l'image de la langue traduite, toutes deux constituent un enrichissement (ou une amélioration, si l'on pense à l'écorce qui est ôtée), et cette mise en relation tient à la fois de l'analogie, de la spécularité et de la sublimation :

Quand ils sont en usage métaphorique, les mots ne perdent rien de leur signification (au contraire, on l'a vu, ils s'y ressource et s'y intensifient), mais ils s'insèrent alors différemment dans les jeux collocatifs, paradigmatiques et autres, des énoncés. Ils ont une autre grammaire⁸⁷.

Pourtant, certaines métaphores sont connotées négativement : la traduction n'est pas qu'un corps embelli par des vêtements ou une grâce particulière, elle est aussi un corps empêché, asservi et sans filiation officielle. Les deux versants (mélioratifs et péjoratifs) d'un même phénomène sont tour à tour envisagés : la traduction est à la fois une prison et une libération. Les métaphores de la traduction empruntent volontiers aux domaines techniques et aux disciplines : l'architecture, la peinture, l'agriculture ou encore l'éducation.

À l'issue de cette analyse, nous sommes en mesure de dresser un panel varié des métaphores de la traduction dans les paratextes des traductions bourguignonnes et françaises d'œuvres littéraires originellement en espagnol. Dans les premières, le traducteur choisit d'incarner cette mission (c'est le cas de Fernand de Lucène), ou au contraire préfère rester anonyme et se présenter uniquement en serviteur qui compile une œuvre. Les traductions bourguignonnes du XV^e siècle, en particulier celles qui se font d'une langue vernaculaire vers une autre, inaugurent une mode qui sera encore plus soutenue en France pendant la Renaissance, où on verra apparaître un grand nombre de traductions de l'italien et de l'espagnol vers le français. Comme nous l'avons vu, cette mode s'est surtout nourrie des romans sentimentaux et des romans de chevalerie espagnols. Si nous avons probablement été en mesure de faire un recensement exhaustif des métaphores de la traduction dans le corpus des romans sentimentaux traduits d'espagnol en français, nous ne pouvons pas en dire autant des romans de chevalerie (à cause des limites du présent travail, mais aussi parce que les pièces liminaires varient au fil des éditions, rendant les paratextes de chaque traduction fluctuants). Le point commun entre ces deux genres littéraires est que Nicolas Herberay des Essarts se révèle être un artisan incontournable de leur diffusion française.

86 Antoine Berman, « De la translation à la traduction », *Traduction, terminologie, rédaction : Études sur le texte et ses transformations*, vol. I, n° 1, 1988, p. 32.

87 Pierre Cadiot, « Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux », *Langue française*, n° 134, p. 42.

Dans les deux parties, la tension métaphorique explore l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur (l'écorce, le vêtement), l'imitation et l'innovation (le rajeunissement), s'agissant de la traduction, parfois caractérisée par son aspect ingrat et difficile (la filiation non reconnue et la roche), ou précieux (une métamorphose, un embellissement, un présent ou un trésor). Pour ce qui est du traducteur, la métaphore exprime des analogies entre ce travail et d'autres métiers ou activités : le peintre, l'architecte, l'agriculteur (ou le jardinier), l'enseignant, le voyageur ou encore le marin. La différence essentielle entre le corpus bourguignon et français réside dans des points de vue bien distincts : le premier envisage la traduction, alors que le second est centré sur le traducteur. Dans le premier cas, la traduction était encore une entreprise relativement innovante, surtout d'une langue vernaculaire vers une autre, alors que dans le second, le traducteur était devenu l'artisan incontournable de la promotion de la langue française. La traduction était d'un côté un moyen de diffusion de nouveaux textes littéraires, de l'autre le véhicule essentiel d'un projet idéologique visant à ériger une langue au-dessus des autres.

Florence Serrano (Univ. de Savoie)

L'écorce et la cire : deux métaphores de la traduction chez fray Luis de León

Selon Antoine Berman, au XVI^e siècle, il n'y a pas de véritable « théorie de la traduction » : c'est la métaphorisation qui remplace la théorisation⁸⁸. Cela ne veut pas dire que les traducteurs du XVI^e siècle ne réfléchissent pas sur la traduction, bien au contraire. En fait, ces réseaux métaphoriques montrent la vitalité de la réflexion chez ces traducteurs, et nous éclairent sur le sens que prend alors l'activité traductive : ils en disent long sur la conception de la langue – la langue originale et la langue traduisante –, sur le rôle du traducteur, sa tâche, ses devoirs, sur l'opération traductive et son résultat, etc.

Parmi les traducteurs du Siècle d'Or espagnol, fray Luis de León semble avoir été délaissé par la critique : ses traductions ont été bien moins étudiées que ses poèmes originaux, alors que la traduction est une activité à laquelle le poète a dédié plus de temps qu'à la création originale, – mon travail de thèse a ainsi pour but de tirer les traductions luisiennes de l'oubli dans lequel la critique les a ensevelies. Non seulement fray Luis a énormément traduit, mais en plus, il a systématiquement accompagné ses traductions de prologues et dédicaces dans lesquels il réfléchit sur la traduction. Sous la plume du philologue espagnol, la traduction se métaphorise et prend une forme tout à fait originale. Ainsi, pour fray Luis, traduire revient à « déclarer l'écorce de la lettre »⁸⁹, c'est-à-dire à décortiquer le texte en langue étrangère, le dépouiller de son écorce, mais c'est aussi travailler la langue « de cire »⁹⁰, cette langue traduisante qui s'allonge et s'étire sous les doigts du traducteur.

Ces deux métaphores ont été quelques fois citées par la critique, mais le lien entre les deux n'a jamais été véritablement creusé. Il me semble pourtant que l'écorce et la cire sont deux métaphores qui structurent la pensée de fray Luis autour de son activité traductive, et synthétisent parfaitement la situation de la traduction dans l'Espagne du Siècle d'Or. Je propose donc d'analyser ces deux métaphores à la lumière d'exemples tirés des propres traductions de fray Luis, – ce qui nous permettra de révéler le lien profond qui unit, chez fray Luis, la réflexion à la pratique.

I) La « langue de cire »

88 Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français : essai sur les origines de la traduction en France*, éd. Isabelle Berman et Valentina Sommella, Paris, Belin, 2012, p. 99.

89 « Declarar la corteza de la letra ». Luis de León, *Cantar de cantares de Salomón*, éd. Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994, p. 47.

90 « De cera ». Luis de León, *Poesías completas: obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, éd. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1998, p. 84.

La première métaphore, celle de la « langue de cire », résume à elle seule l'état de la traduction au XVI^e siècle en Espagne, – voire, plus généralement, en Europe. Voyons les différentes significations qu'elle suggère.

Tout d'abord, la cire fait penser à l'abeille, qui butine de fleur en fleur pour fabriquer son miel. Ici, c'est le traducteur qui butine de texte en texte pour faire son œuvre. La frontière entre traduction et imitation n'est pas encore bien établie au XVI^e siècle : ce qui importe, c'est de s'inspirer des Anciens pour enrichir la littérature vernaculaire. La redécouverte des auteurs gréco-latins donne ainsi lieu à un spectaculaire essor de la « traduction », – le mot n'est pas encore bien établi⁹¹. Traduire un auteur, ou l'imiter, c'est participer à cet immense effort collectif des écrivains de la Renaissance, abeilles industrielles pour qui l'activité traductive a une double visée : il s'agit, d'une part, de revaloriser la littérature de l'Antiquité, ce « butin » que les traducteurs doivent partager (de la métaphore des abeilles butineuses à celle du *butin* ravi à l'ennemi, il n'y a qu'un pas : au Siècle d'Or, la métaphore militaire est très répandue pour désigner le texte à traduire, considéré alors comme une captive étrangère, conquise à la guerre) ; il s'agit, d'autre part, de hisser la littérature vernaculaire au même rang que la littérature gréco-latine.

Ainsi, l'imitation des Anciens, loin d'être cause d'opprobre et loin de notre plagiat actuel, est une activité digne d'estime. La métaphore de l'abeille est d'ailleurs une métaphore positive, car cet animal est loué pour son travail admirable et sa production de miel et de cire, considérée comme un miracle divin. En agissant comme l'abeille, le traducteur de la Renaissance qui s'inspire des modèles de l'Antiquité produit une œuvre aussi douce que le miel. Sebastián de Covarrubias écrit ainsi dans son *Trésor de la langue castillane* :

ABEILLE : [...] L'abeille est symbole de l'homme curieux et diligent qui, choisissant chez tel ou tel auteur les sentences notables, comme l'abeille choisit les fleurs de différentes plantes, élabore et compose une œuvre agréable et douce comme un rayon de miel⁹².

L'imitation est donc considérée à la Renaissance comme une activité nécessaire. Francisco de las Brozas, qui enseigne aux côtés de fray Luis à l'Université de Salamanque, clame ainsi dans la préface de son édition des œuvres de Garcilaso de la Vega : « Je ne tiens

91 Voir à ce sujet Antoine Berman, « De la translation à la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1 / 1, 1988, p. 23-40.

92 « ABEJA: [...] Es la abeja símbolo del curioso y diligente, que cogiendo de uno y otro autor las sentencias notables, como el abeja coge las flores de diferentes plantas, hace y forma una obra suave y dulce como el panal de la miel. » Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. Ignacio Arellano et Rafael Zafra, Pampelune, Vervuert, 2006, p. 22.

pas pour bon poète celui qui n'imité pas les excellents Anciens »⁹³. Les écrivains du XVI^e siècle commencent nécessairement leur activité par la traduction et l'imitation, et c'est ainsi que « nous pénétrons dans le monde accumulatif et spéculaire de l'imitation d'imitations, un monde labyrinthique digne de Borges »⁹⁴.

Mais revenons à notre métaphore de la langue de cire. Voici ce qu'écrit fray Luis dans le prologue de ses *Poesías* :

[...] notre langue reçoit bien tout ce qu'on lui confie, et [...] elle n'est ni dure ni pauvre, comme le disent certains, mais de cire et abondante pour ceux qui savent la traiter⁹⁵.

Ces « certains » qui critiquent la langue espagnole sont en effet encore nombreux au XVI^e siècle : ce sont ces traducteurs qui exposent, dans les prologues de leurs traductions, les raisons pour lesquelles leur travail n'atteint pas l'excellence du texte original. Par exemple, Juan del Enzina qui s'excuse de la faiblesse de sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, due au « grand manque de vocables qu'il y a dans la langue castillane en comparaison avec la langue latine »⁹⁶.

En employant cette métaphore de la langue de cire, fray Luis prend pleinement part au débat qui éclate à son époque au sujet des langues vernaculaires. Contre ceux qui pensent que la langue castillane est inférieure au latin et au grec, fray Luis rétorque qu'elle est au contraire souple et malléable comme la cire, donc qu'elle peut s'enrichir et atteindre le même niveau de perfection que le latin. En cela, il s'inscrit tout à fait dans la lignée d'un Du Bellay en France, qui prône l'imitation des Anciens pour redonner ses lettres de noblesse à la langue française et l'élever au niveau des langues classiques. Pour reprendre la formule d'Antoine Berman, au XVI^e siècle, « l'écriture traduisante est le lieu où une langue s'enrichit⁹⁷ ». Le traductologue français expose ainsi ce qu'il nomme le « principe d'abondance » :

Pour les hommes de la Renaissance, la traduction est source de richesse. Mais la vraie forme de la richesse, pour eux, c'est l'abondance : l'abondance (emblématisée par la fameuse corne), c'est la richesse débordante, la richesse qui s'étale, se manifeste, se montre. Et la traduction est productrice d'abondance

93 « *No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos.* » Cité par Fernando Lázaro Carreter dans « Fray Luis de León y la clasicidad », *Fray Luis de León: Historia, Humanismo y Letras*, éd. Javier San José Lera et Víctor García de la Concha, Université de Salamanque, 1996, p. 15.

94 « [...] *vamos adentrándonos en el mundo acumulativo y especular de la imitación de imitaciones, un mundo laberíntico digno de Borges.* » Elías L. Rivers, « Fray Luis de León: traducción e imitación », *Edad de Oro*, 4, 1985, p. 109.

95 « [...] *nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda y [que] no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que la saben tratar.* » Luis de León, *Poesías completas*, op. cit., p. 84.

96 « [...] *el gran defeto de vocablos que ay en la lengua castellana en comparación de la latina.* » Cité par Fernando Lázaro Carreter, op. cit., p. 15.

97 Antoine Berman, « L'accentuation et le principe d'abondance en traduction », *Palimpsestes*, 5, 1991, p. 13.

langagière. [...] dans l'effort même de traduire un texte étranger, la langue traduisante se met à proliférer, à devenir « copieuse »⁹⁸.

Chez fray Luis, tous les termes concordent avec ce « principe d'abondance » expliqué par Berman : cette langue « reçoit bien tout ce qu'on lui confie », – on a ici l'idée d'enrichissement, de cette corne d'abondance qui se remplit peu à peu d'une foule de nouvelles tournures reçues d'autres langues – ; elle n'est « ni dure ni pauvre », – elle est donc souple et riche : la souplesse renvoie à la cire, tandis que la richesse n'est qu'un synonyme de la *copia* de la langue castillane – ; elle est « abondante », – répondant donc à merveille au « principe d'abondance ». Autrement dit, elle est ample, riche jusqu'à la profusion, car elle produit quantité de nouveaux mots. Cette abondance, fray Luis l'obtient en partie grâce à l'usage de l'hendécasyllabe, « ce moule large et flexible »⁹⁹ qui rend la langue malléable à souhait, et qui vient lui-même de la poésie d'une autre langue vulgaire, le toscan : là encore, l'espagnol « prolifère » en adoptant les formes poétiques étrangères. Enfin, fray Luis ajoute que cette langue espagnole est tout cela à la fois « pour ceux qui savent la traiter » : c'est en effet le rôle du traducteur de faire de cette langue une « langue de cire ». Berman explique ainsi :

Le traducteur, de fait, convoque, rassemble, réquisitionne, réveille tous les possibles de sa langue ; il la « développe » au sens originel du terme, tout en « développant » le texte original¹⁰⁰.

Cette image du texte que l'on « développe », c'est-à-dire que l'on sort de son enveloppe, nous amène à notre seconde métaphore, celle de l'écorce.

II) « L'écorce de la lettre »

La métaphore de l'écorce apparaît dans le prologue de la traduction du *Cantique des Cantiques*. C'est à cause de cette fameuse traduction que fray Luis passe plus de quatre ans de sa vie dans les cachots de l'Inquisition, à Valladolid. En effet, lorsque fray Luis réalise cette traduction, vers 1561, il brave plusieurs interdits : celui de traduire la Bible en langue vernaculaire, premièrement (l'index de Valdés interdit depuis 1559 de posséder, lire, imprimer, recopier ou divulguer les Écritures saintes en langue vulgaire, complètement ou partiellement). Deuxièmement, et c'est sans doute plus grave, fray Luis affirme dans son prologue (et nous arrivons là à notre seconde métaphore) qu'il veut simplement « déclarer l'écorce de la lettre » de l'original. Or, la « lettre », c'est le texte en hébreu. Pour sa traduction en espagnol, fray Luis ne part pas de la Vulgate latine de saint Jérôme, seul texte autorisé par

98 *Id.*, p. 13.

99 « [...] *aquel molde largo y flexible* ». Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 17.

100 Antoine Berman, *op. cit.*, p. 13.

le Concile de Trente en 1546, mais de la Bible hébraïque. Voilà pourquoi l’Inquisition l’accuse de « judaïser » et le jette en prison.

Mais il n’y a pas que le problème de la source de la traduction. Non seulement fray Luis déclare ouvertement qu’il suit la Bible hébraïque au lieu de la Vulgate, mais en plus, il affirme ne s’attacher qu’à « l’écorce de la lettre ». Voyons ce qu’implique la métaphore corticale.

Tout d’abord, fray Luis ne s’occupe que de l’« écorce », de l’« enveloppe », de ce qui est extérieur et immédiatement visible, en laissant de côté le « fruit ». Autrement dit, fray Luis laisse délibérément de côté le sens allégorique du *Cantique des Cantiques*. Le traducteur le clame haut et fort, il compte traiter ce livre biblique comme s’il ne s’agissait que d’une églogue contant les amours d’un berger et d’une bergère. Voici ce qu’il écrit :

Ce sens spirituel, je ne dois pas y toucher, car des personnes extrêmement saintes et très doctes ont déjà écrit de grands livres dessus [...] ainsi donc sur ce sujet il n’y a rien à dire, soit parce que cela est déjà dit, soit parce que c’est une affaire prolixe et de grande étendue. Je tâcherai seulement de déclarer l’écorce de la lettre, aussi simplement que si dans ce livre il n’y avait d’autre plus grand secret que celui que révèlent ces mots nus, échangés, semble-t-il, entre Salomon et son épouse¹⁰¹.

Traduire le *Cantique des Cantiques* comme poème d’amour charnel, et non comme allégorie de l’amour spirituel entre le Christ et son Église, c’est porter terriblement atteinte à la tradition catholique qui règne dans l’Espagne du XVI^e siècle. Voilà pourquoi ces mots de fray Luis ont été retenus contre lui, et si souvent cités par la critique.

L’écorce, c’est donc le sens littéral, opposé au sens allégorique ou spirituel. Mais, s’agissant de l’hébreu, la métaphore de l’écorce prend un autre sens. Il faut connaître le fonctionnement de la langue hébraïque pour en apprécier pleinement toutes les subtilités. En hébreu, comme dans les autres langues sémitiques, la plupart des mots sont formés à partir de racines dites trilittères, c’est-à-dire formés de trois lettres. Par « lettres », on entend « consonnes », puisque les voyelles ne s’écrivent pas. Avec trois consonnes, on peut donc former une racine, et à partir d’elle, créer une multitude de mots. Ce qui est primordial en hébreu, c’est donc la racine, – encore une métaphore végétale. Ainsi, lorsque fray Luis traduit de l’hébreu, il dé-cortique le mot pour en retrouver la racine, et c’est à partir de cette racine qu’il développe sa traduction et son commentaire. La traduction luisienne du *Cantique des*

101 « En este sentido que es espiritual no tengo que tocar, que de él hay escritos grandes libros por personas santísimas y muy doctas [...] Así que en esta parte no hay que decir, o porque está ya dicho, o porque es negocio prolijo y de grande espacio. Solamente trabajaré en declarar la corteza de la letra, así llanamente, como si en este libro no hubiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas, al parecer, dichas y respondidas entre Salomón y su esposa. » Luis de León, *Cantar de cantares de Salomón*, op. cit., p. 47.

Cantiques est en effet accompagnée d'un commentaire qui suit pas à pas la traduction et révèle, en partie, son travail philologique de décortication de la lettre.

On a donc, a priori, deux mouvements inverses : la métaphore corticale suppose, d'une part, que le traducteur ne s'occupe que de l'écorce, de l'enveloppe, c'est-à-dire du sens littéral du texte ; d'autre part, il est évident que son travail de décortication des racines hébraïques vise à atteindre un sens secret, plus profond, que le mot cache sous son écorce. Ce n'est pas un paradoxe. Fray Luis est convaincu que le signifiant – la lettre, l'écorce – dit déjà le signifié. Ne s'occuper « que » de l'écorce du texte, c'est déjà atteindre le fruit caché.

III) De l'écorce à la cire

Il est grand temps de voir la mise en pratique de ces deux métaphores traductives. Comment fray Luis passe-t-il de l'écorce à la cire ? Il y a bien un lien entre ces deux métaphores végétales, car la cire ne renvoie pas seulement aux abeilles, mais suggère également le monde végétal. Le texte original est une écorce, dure, solide ; le texte d'arrivée est en cire, souple, flexible. Il y a eu un changement de matière entre les deux, une opération transformante qui agit aussi bien sur le texte en hébreu que sur le texte en espagnol. Le texte d'arrivée est devenu malléable, ductile – or, dans l'adjectif « ductile », on retrouve le sème *ductio*, qui entre dans le mot « traduction ». Le texte original est devenu ductile comme la cire *parce qu'il a été traduit*. C'est précisément ce pouvoir de la « duction » qui distingue, selon Berman, la *translatio* médiévale, dont l'unique but était de transférer des contenus, des *sententiæ*, quelles que soient la langue et la forme du texte, de la *traductio*, terme qui aurait été forgé à la Renaissance par Leonardo Bruni et qui serait, selon Berman, « l'espace de la duction ». Il y aurait ainsi dans la traduction une énergie à l'œuvre, une « énergie *imitative* » visant à reproduire « la totalité de la forme de l'original »¹⁰².

Selon cette définition, fray Luis est bel est bien du côté de la *traductio*. Pour transformer l'écorce du texte original hébreu en texte « de cire », notre poète a recours à de multiples innovations. Et c'est bien le propre du traducteur, d'après Berman : « au lieu d'*augmenter*, comme le translateur, il *innove*¹⁰³ ». Quelles sont ces innovations qui permettent à fray Luis de traduire la Bible hébraïque en espagnol ? Il y a de nombreuses modalités dont je prendrai seulement quelques exemples. On trouve, tout d'abord, les tournures hébraïques, déjà largement employées par saint Jérôme dans sa Vulgate. Le polyptote en est une caractéristique, comme dans la traduction du psaume 26, verset 3 : on lit en hébreu « *im*

102 Voir Antoine Berman, « De la translation à la traduction », *op. cit.*, p. 31-38.

103 *Id.*, p. 35.

takhaneh alay makhaneh » (littéralement, « si un camp contre moi campait »), ce que fray Luis traduit en espagnol par « *si cerco me cercare* »¹⁰⁴ : le traducteur reprend exactement le polyptote hébraïque, montrant par là que la syntaxe naturelle de la langue espagnole est ductile, qu'elle peut être transformée, et qu'elle « reçoit » parfaitement tout ce qu'on lui « confie », comme fray Luis l'annonce dans son prologue. D'un autre côté, le polyptote est aussi une caractéristique de la poésie des chansonniers du Moyen-Âge tel Jorge Manrique, d'où l'idée que l'écriture traduisante de fray Luis « prolifère » en cherchant au plus profond de ses racines les formes poétiques qui lui permettent d'hébraïser la langue espagnole.

Mais il n'y a pas que la syntaxe : il y a aussi le rythme et la musique. Fray Luis montre dans ses traductions bibliques que la langue castillane est tout à fait capable de « recevoir » la musicalité du texte original. Ainsi, dans le psaume 145, verset 7, il y a dans le texte original un rythme ternaire, marqué par trois participes passés qui, tous, se terminent par la même rime : « *ashouqim, re'avim, asirim* » (« les opprimés, les affamés », les enchaînés »). La traduction de saint Jérôme reproduit le signifié, mais pas le signifiant, puisqu'on perd la triple rime : « *patientibus* » rime bien avec « *esurientibus* », mais pas avec « *compeditos* ». Bien différente est la traduction de fray Luis. Chez lui, la forme est intacte, grâce au trio de participes passés rimant entre eux : « *aherrojados, necesitados, agraviados* »¹⁰⁵ (« enchaînés, nécessiteux, offensés »). Fray Luis privilégie ici le rythme et les sonorités du texte hébraïque original, montrant ainsi que l'espagnol, aussi éloigné soit-il de l'hébreu, peut tout de même en imiter les effets sonores.

Ces deux exemples prouvent, me semble-t-il, que fray Luis manie sa langue maternelle avec une grande souplesse : chacune de ses innovations contribue à enrichir la langue espagnole, à la rendre « copieuse » ou « cireuse ». Mais la métaphore de l'écorce nous dit autre chose.

En fait, l'écorce implique le fruit, auquel le poète accède *par la traduction*. Cette métaphore végétale a été amplement filée par Walter Benjamin dans son célèbre essai *La Tâche du traducteur*. Pour Benjamin, la traduction doit faire éclore les semences d'une « langue pure » que le texte original contiendrait, en germe. Tout l'essai du philosophe est imprégné de ce réseau sémantique de l'éclosion, du fruit, de la germination, en plus d'être traversé d'un certain courant messianique : chez Benjamin, la traduction est liée à la cabale et au retour de la langue originelle. Il se trouve précisément que ces deux champs métaphoriques, – celui du fruit sur le point d'éclore et celui de la venue du Messie –,

104 Luis de León, *Poesías completas*, op. cit., p. 446.

105 *Id.*, p. 499.

s'appliquent parfaitement à la théorie traductive de fray Luis de León. En effet, pour notre poète, le décortilage du texte hébraïque suppose, on l'a vu, de retrouver la racine du mot pour en déployer toutes les significations possibles : le traducteur fait ainsi éclore le fruit contenu dans le texte original. Or, qu'est-ce que ce fruit pour fray Luis ? Rien d'autre que le Messie. Tout le travail philologique du traducteur consiste à décortiquer le texte biblique pour donner à goûter au lecteur ce fruit caché qui est le Christ. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le premier nom que fray Luis expose dans son fameux traité *Des noms du Christ* est, précisément, « *Pimpollo* », que l'on peut traduire par « Bourgeon ».

Tout cela reste extrêmement théorique, mais un exemple tiré de la traduction du *Cantique des Cantiques* nous permettra d'y voir plus clair. En parlant de son bien-aimé, l'épouse du cantique dit qu'il est « choisi entre mille » (V, 10). C'est du moins ce qu'on lit chez saint Jérôme : « *electus ex milibus* ». Mais fray Luis va bien au-delà de la traduction de la Vulgate. Il retourne à l'« écorce de la lettre ». Que dit le texte hébreu ? « *Dagoul merebah* ». *Dagoul*, c'est le participe passé du verbe *dagal*, qui signifie « se distinguer », « se signaler ». Mais dans *dagoul*, on reconnaît un autre mot, de la même racine : *degel*, qui signifie « drapeau ». Quelqu'un qui est *dagoul*, c'est donc quelqu'un qui se distingue en portant un drapeau, en déployant l'étendard. Voyons maintenant la traduction de fray Luis : « *Mi Amado [...] trahe la vanderá sobre los millares* »¹⁰⁶. On peut dire que cette traduction vers l'espagnol remplit trois objectifs : le premier, c'est de faire entrer dans la langue espagnole une tournure propre à la langue-source hébraïque ; le deuxième, c'est de déployer les différents signifiés contenus sous l'« écorce » ou la racine trilittère du texte original ; le troisième, c'est d'offrir au lecteur ce fruit caché sous l'écorce du texte, et ce fruit, c'est le Christ, celui qui par excellence « se distingue », « porte l'étendard ».

Si fray Luis prétend rejeter, dans son prologue, la lecture allégorique du *Cantique des Cantiques*, perpétuée depuis des siècles par les moines de l'Occident chrétien, c'est parce que son approche est toute autre. En fait, on peut dire que la démarche des moines médiévaux relève de la *translatio* – il faut « translater » le sens allégorique du texte, quelle que soit sa forme –, tandis que la démarche de fray Luis relève, précisément, de la *traductio* : l'énergie traductive opère depuis le signifiant-même. Et c'est à partir du signifiant, de l'« écorce de la lettre », que fray Luis atteint le sens allégorique, ce « fruit savoureux » qui est le Christ.

Conclusion

106 « Mon bien-aimé [...] porte l'étendard parmi les milliers ». Luis de León, *Cantar de cantares de Salomón*, *op. cit.*, p. 178.

Les deux métaphores employées par fray Luis, – la langue originale, « écorce » à traduire, et la langue traduisante, « langue de cire » –, révèlent une réflexion féconde sur l'acte de traduire et le sens que prend la traduction au Siècle d'Or espagnol. Le traducteur voit dans la « langue de cire » la souplesse et la maniabilité propres aux langues vernaculaires en train de se forger grâce à la traduction et à l'imitation. Derrière cette métaphore s'en cache une autre, bien connue au XVI^e siècle : celle du traducteur butinant chez les auteurs classiques de l'Antiquité afin de produire son propre miel. Quant à la métaphore de l'écorce, elle convoque tout un imaginaire de l'écriture hébraïque, dont les mystérieux caractères enveloppent un sens secret que le traducteur doit décortiquer. Dans le cas de l'écorce comme dans celui de la cire, fray Luis recourt à des métaphores du vivant, et c'est là, je crois, l'essentiel : les traducteurs du Siècle d'Or doivent ressusciter les textes de l'Antiquité dont la langue est morte, tout en cultivant avec soin la langue vernaculaire, qui se développe et s'épanouit peu à peu. Grâce à la traduction, la langue devient véritablement *vivante*.

Marion Vidal (Univ. Lyon 2)

Six métaphores en quête d'objet. De la difficulté à caractériser le *Gargantua* allemand de Johann Fischart (1575-1590)

La *Geschichtklitterung* de Johann Fischart se présente *a priori* comme une traduction du *Gargantua* de Rabelais en langue allemande : elle a été, comme l'indique le titre de la première édition en 1575, « tournée » (« *vertiert* ») à partir de l'original français¹⁰⁷. La série de métaphores par lesquelles Fischart caractérise son entreprise au fur et à mesure des trois éditions successives du texte en 1575¹⁰⁸, 1582¹⁰⁹ et 1590¹¹⁰ annoncent cependant une pratique qui déborde largement celle de la simple traduction : épouillement du singe, castration du taureau, calcul sur le méridien allemand, moulage, forge, déguisement – autant de métaphores qui tentent, tout en s'en amusant, de caractériser une pratique fort complexe, à la fois savante et ludique, et dont la dimension expérimentale constitue un *hapax* dans

107 La *Geschichtklitterung* en est même la première transposition dans une langue étrangère, bien avant la première traduction anglaise de l'Écossais Thomas Urquhart, en 1653, et la traduction néerlandaise de Wieringa en 1682. Pour un tableau des traductions de Rabelais, voir Guy Demerson et Myriam Marrache-Gouraud, *Bibliographie des écrivains français : François Rabelais*, Paris, Memini, 2010, p. 59-89. Nous utilisons l'édition critique de M. Huchon : François Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994 ; l'édition synoptique de H. Schnabel : *Geschichtklitterung (Gargantua). Synoptischer Abdruck der Bearbeitungen von 1575, 1582 und 1590. Mit 3 Titelblättern und den Originalholzschnitten der Ausgabe von 1590 von Tobias Stimmer*, 2 Bde, hg. v. Hildegard Schnabel, Halle, Niemeyer, 1969 (Neudrucke deutscher Literaturwerke 65/69, 70/71) ; j'indique en caractères italiques le texte de 1575, en romains les ajouts de 1582, en romains soulignés, les ajouts de 1590.

108 Johann Fischart, *Affentheurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift Vom Leben/ rhaten vnd Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herrn Grandgusier/ Gargantoa/ vnd Pantagruel/ Königen inn Vtopien vnd Ninenreich. Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen : Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt/ vnd vngefährlich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/ vertirt/ durch Huldreich Elloposcleron Reznem*, Strasbourg, Bernhard Jobin, 1575 [Bayerische Staatsbibliothek München: P.o.gall.1769d].

109 J. Fischart, *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung/ Von Thaten vnd Rhaten der vor kurtzen langen weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren Grandgusier/ Gargantoa vnd Pantagruel/ Königen inn Vtopien/ Jedewelt vnd Nienenreich/ Soldan der Neuen Kannarien vnd Oudyssen Inseln: auch Großfürsten im NubelNibelNebelland/ Erbvögt auff Nichilburg/ vnd Niderherren zu Nullibingen/ Nullenstein vnnnd Niergendheym. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig inn einen Teutschen Model vergossen/ vnd vngefährlich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/ inn vnser MutterLallen vber oder drunder gesetzt. Auch zu disem Truck wider auff den Ampoß gebracht/ vnd dermassen Pantagruelisch verposselt/ verschmidt vnd verdängelt/ daß nichts ohn ein Eisen Nisi dran mangelt: Durch Huldreich Elloposcleron*, Strasbourg, B. Jobin, 1582 [Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Unter den Linden: 19ZZ3244].

110 J. Fischart, *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung Von Thaten vnd Rhaten der vor kurtzen langen vnnnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren Grandguschier Gorgellantua vnd deß deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten/ Königen in Vtopien/ Jederwelt Nullatenenten vnd Nienenreich/ Soldan der Neuen Kannarien/ Fäumlappen/ Dipsoder/ Dürstling/ vnd Oudissen Inseln: auch Großfürsten im Finsterstall vnd Nu bel NibelNebelland/ Erbvögt auff Nichilburg/ vnd Niderherren zu Nullibingen/ Nullenstein vnd Niergendheym. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig in einen Teutschen Model vergossen/ vnd ungefährlich oben hin/ wie man den Grindigen laußt/ in vnser MutterLallen vber oder drunder gesetzt. Auch zu disen Truck wider auff den Ampoß gebracht/ vnd dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt/ verschmidt vnd verdängelt daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt. Durch Huldreich Elloposcleron*, Strasbourg, B. Jobin, 1590 [Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle/Saale: Dd 824 (1)].

l'histoire littéraire allemande. À quelques exceptions près, Fischart traduit intégralement le texte de Rabelais ; mais il ne cesse de l'entrelarder d'éléments étrangers à la fiction jusqu'à lui donner une longueur trois fois supérieure à celle du texte original, insérant ici une liste d'adjectifs, là un catalogue d'exemples, une anecdote, un proverbe, une devinette ou une chanson, voire un chapitre entier¹¹¹. Le texte de Rabelais n'est pas seulement « tourné » : il est piqué de part en part d'éléments étrangers au texte original qui visaient essentiellement à faire rire ses lecteurs et auditeurs¹¹², mais ne cessent depuis cent-cinquante ans d'interroger – et de décontenancer – la critique. Cette dernière applique souvent à la *Geschichtklitterung* l'image des *Mentzerkletten* dont parle Fischart au titre de sa traduction du *Binenkorb* de Philipp Marnix de Sainte-Aldegonde en 1579¹¹³ : les éléments originaux du *Binenkorb*, dit-il, ont été « ornés de bardanes cramponneuses à la mayençaise » (« *mit Mentzerkletten durchziert* ») ; les bractées des bardanes se terminant par des sortes de crochets, la métaphore végétale des *Mentzerkletten* (Fischart se nommait lui-même « *Mentzer* », c'est-à-dire « Mainzer », « de Mayence », ville d'où sa famille était originaire) renvoie au geste d'accrocher, de suspendre des éléments étrangers au texte néerlandais original. Elle ne constitue donc pas une métaphore de la traduction à proprement parler, mais de l'amplification, aussi bien quantitative que qualitative : ces bardanes « ornent de bout en bout » (« *durchzieren* ») le texte de Marnix. Appliquée à la *Geschichtklitterung*, cette métaphore, bien commode pour la critique tant il est difficile de qualifier ce que fait réellement Fischart, rend compte uniquement des ajouts de Fischart. Elle est précédée, au titre du *Binenkorb*, d'une double métaphore biblique qui n'a guère été commentée : le texte de Marnix a été « réglé sur la bonne rosée céleste ou manne, et orné de bardanes cramponneuses à la mayençaise » (« *nach dem rechten Himmelstau oder Manna justirt/ vnd mit Mentzerkletten durchziert* »). Rosée et manne, tirées d'*Exode* 16, 12-15, fonctionnent ici non comme métaphores de la traduction, mais comme métaphore de l'ajustement théologique, me

111 Sur la métaphore de l'entrelardement, nous nous permettons de renvoyer à notre inédit d'habilitation : *Le Rire incertain. Rabelais sur le métier de Johann Fischart (Geschichtklitterung, 1575-1590)*, à par. chez Droz, 2019.

112 *Ibid.*

113 Philips van Marnix van Sint Aldegonde, *De Biënkorf der H. Roomsche Kercke. Welck is een clare ende grondelicke wtleg ginghe des Sendbrieks M. Gentiani Heruet/ nu corts wtgegaen int Fransoys ende int Duytsch : Ghescreuen aen de afgediwaelde van het Christne ghelooue [...]. Ghemaret ende by een getogē van Jsaac Rabbotenu van Louen/ Licentiaet inde Pauselicke Rechten*, Emden, 1569. Cf. J. Fischart, *Binenkorb des Heyl. Römischen Jmenschwarms/ seiner Hummelszellen (oder Himmelszellen) Hurnaußnäster/ Brämengeschwürm und Wåspengetöß [...]* *Alles nach dem rechten Himmelstau oder Manna justirt/ vnd mit Mentzerkletten durchziert*, Strasbourg, B. Jobin, 1579.

semble-t-il, dans un contexte confessionnel très marqué¹¹⁴ : le verbe « *justieren* », qui renvoie le plus souvent au réglage technique d'un instrument, garantit ici la vérité et la justesse d'une parole humaine qui se nourrit uniquement (et providentiellement) de la Parole divine¹¹⁵ ; cette garantie divine s'étend également aux « *Mentzerkletten* » dont l'inspiration, elle aussi, est présentée comme divine. Dans l'adaptation allemande de la *Pantagrueleine Prognostication* de Rabelais, qui paraît en 1574 entremêlée d'autres pronostications contemporaines, elles aussi traitées avec beaucoup de liberté, un an avant le *Gargantua* allemand donc, Fischart avait employé, pour qualifier ses interventions (de fait massives), deux verbes liés par la rime interne, dont le second, métaphorique, précisait le geste d'amplification du texte : le texte rabelaisien avait été « *ergenz vnd besprenzt* », « complété par aspersion légère » ; là encore, Fischart qualifiait uniquement ses ajouts.

En comparaison de la *Practik* et du *Binenkorb*, les métaphores exhibées dans la *Geschichtklitterung* sont doublement intéressantes. Fischart tente d'une part de caractériser en même temps, par une seule métaphore, les deux gestes de la traduction et de l'amplification. Le texte continue d'être présenté comme une œuvre seconde, alors même que Fischart fait de plus en plus œuvre propre. Il s'y prend d'autre part à plusieurs reprises, proposant pour chacune des trois éditions plusieurs métaphores simultanément, (et) en en modifiant certaines au fil des trois éditions : au-delà de la dimension ludique évidente d'une telle expérimentation, à une date où la traduction n'est pas encore théorisée en Allemagne, cette juxtaposition de métaphores, dans leur apparente instabilité, exprime peut-être l'instabilité du texte même, qui se détache progressivement du texte original pour s'apparenter, de plus en plus, à une création littéraire. Que les métaphores, finalement, ne fonctionnent pas très bien, ou ne soient pas évidentes, participe me semble-t-il de cette expérimentation sous le signe de laquelle est placé le texte tout entier, qui balance explicitement et délibérément entre traduction, imitation et amplification, sans exclure la parodie ou la caricature.

Ce n'est assurément pas un hasard si la seule métaphore (filée) que Fischart conserve au fil des trois éditions, de 1575 à 1590, et qui ouvre successivement les trois titres est celle du singe (« *Affe* ») : la nature même de cet animal qui, à la Renaissance, est

114 Publié sous le pseudonyme d'Isaac Rabbotenus, le *Byenkorf* de Marnix (1569), qui se présente comme un (pseudo)éloge de l'Église catholique, est en fait un pamphlet satirique extrêmement violent au service de la propagande calviniste, qui parodie en grande partie une « missive » procatholique de Gentian Hervet. Marnix fait parler un clerc catholique qui s'emmêle dans son propre discours et qui, au lieu de faire l'éloge de Bellarmin, François Panigarole et Gentian Hervet, révèle involontairement leurs vices et méfaits. Sur le *Biënkorf* et le *Tableau des différens de la religion*, voir les travaux de Lazare Sainéan et le colloque de 1998 consacré à Marnix, ainsi que, plus récemment, les travaux de Mathieu de La Gorce et Alisa Van de Haar.

115 Fischart ne fait rien des cailles qui, dans le texte biblique, pleuvent du ciel la veille du jour où tombent la rosée et la manne.

totalembivalente, souligne la nature volontairement et explicitement complexe de la pratique fischartienne. Dans l'Allemagne des années 1570, la vitalité lexicale du singe, du *Affe* (« *Affenspiel*, *Affenwerck*, *Affenschwanzt...* ») est particulièrement forte dans le contexte des polémiques confessionnelles – un domaine où Fischart, qui manie la satire de façon virtuose, se montre alors très actif depuis l'atelier de son beau-frère Bernhard Jobin. Un lecteur strasbourgeois de 1575 voit vraisemblablement dans l'ouverture du titre, « *Affenteuerlich* », l'annonce d'une satire confessionnelle. Mais l'intégration immédiate du singe dans un complexe relatif à l'écriture – et à une écriture hasardeuse et risquée – l'invite rapidement à orienter la symbolique du singe du côté de l'imitation, sans exclure bien sûr les autres connotations de l'animal, qui entrent en résonance avec maint aspect du roman, – et en tout premier lieu la folie, l'ivresse et la faculté de faire rire¹¹⁶. Exposé au seuil même du titre, le singe apparaît sous la forme d'un jeu, *affenteuerlich*, qui associe *Affe*, le « singe », et *Abenteuer* (dérivé d'*aventura*, en français « aventure »), qui renvoie à cette date aux « aventures » de tel ou tel personnage, et plus exactement à une entreprise hasardeuse ou une prise de risque ; l'adjectif *abenteuerlich* signifie « aventureux » au sens large, avec souvent la connotation d'« étrange » ou de « risqué », voire de « saugrenu »¹¹⁷. Le lecteur a ainsi entre les mains « la drôle d'histoire aventureuse et simiesque » (*affenteuerliche Geschichtschrift*) des géants Grandgousier, Gargantua et Pantagruel.

Dans un redoublement sémantique entre *abenteuerlich* et *Wunder* (« merveille, miracle »), la naissance de Gargantua, au chap. 9, et tout le reste de sa vie ensuite, d'ailleurs, sont ainsi qualifiés de *wunderabenteuerlich*¹¹⁸. Or dans le titre de 1575, l'adjectif ne qualifie pas la matière romanesque (les vies, faits et gestes des géants), mais bien leur mise en écrit, le récit lui-même, littéralement la « mise par écrit de l'histoire » (*Geschicht-Schrift*) :

Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift Vom Leben/ rhaten vnd Thaten der for langen weilen Vollenwolbeschraiten Helden vnd Herrn Grandgusier/ Gargantoa/ vnd Pantagruel/ Königen inn Vtopien

116 H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, Warburg Institute, University of London, 1952. La symbolique du singe a particulièrement intéressé Fischart. Il pimente ainsi la comparaison que Rabelais avait faite entre les singes et les moines au chap. 40 du *Gargantua* d'une référence au *Affenspiel F. Johan Nasen zu Ingelstad / sampt dem gantzen Affenreich in Schlauraffen Land. Gute Nacht Bapst* de Georg Nigrinus (Oberursel, Nikolaus Heinrich d. Ä., 1571), une « farce en forme de singerie » qui est en fait un pamphlet dirigé contre l'Église catholique incarnée par le pape, les moines et les « *Pf-Affen* », les « curés-singes », objets d'une satire confessionnelle virulente, mais figures également aussi d'une longue tradition de « *Schwänke* ». Nigrinus recense vingt-trois « propriétés » du singe telles qu'il les a recueillies dans les textes antiques, assorties de proverbes et de *fabulæ*, et les « applique » ensuite point par point pour démontrer que le « *Schlaur-Affen Land* » des singes (royaume de la paresse et de la folie) est en fait la papauté et ses sbires.

117 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig, Hirzel, 1854-1961 [en ligne sur <http://woerterbuchnetz.de>], Bd. 1, Sp. 28.

118 J. Fischart, *Geschichtklitterung*, éd. Schnabel, p. 151.

vnd Ninenreich. Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen : Nun aber vberschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt/ vnd vngefährlich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/ vertirt...

C'est dire si le récit fischartien s'affirme d'emblée comme aventureux et risqué en tant que tel, voire étrange et saugrenu – une affirmation redoublée par l'adjectif *vngeheuerlich*, qui renvoie à un phénomène étrange et inquiétant, souvent monstrueux. La métaphore du singe signale ainsi d'emblée une attention particulière portée au texte lui-même au moins autant qu'aux aventures qu'il narre.

Dans la suite du titre, Fischart file la métaphore du singe ainsi appliquée à la traduction. Le geste du traducteur est comparé au geste simiesque par excellence, celui de l'épouillage : la traduction a été faite « sans y penser, en passant, comme on épouille le teigneux » (« *vngefährlich, obenhin/ wie man den Grindigen laußt* »). L'expression « *obenhin wie man den Grindigen laußt* » est répertoriée dans les *Proverbes* rassemblés par Sebastian Franck sous l'entrée « *Flugs vnd bald* », qui signifie « faire quelque chose à toute vitesse, à la va-vite »¹¹⁹. Mais la présence du singe au début du titre invite le lecteur (ou l'auditeur) à redonner au proverbe son sens littéral¹²⁰. Elle invite également à entendre dans le verbe « *vertieren* » (le verbe allemand, calqué sur le latin *vertere*, est couramment utilisé à cette date au sens de « traduire ») le *Tier*, l'« animal » – en l'occurrence, le singe. Si le singe donc fonctionne bien ici comme métaphore de la traduction, il faut en souligner la dimension à la fois ludique, voire comique (le jeu de mots suscite l'étonnement et possiblement le rire), et une dimension plus inquiétante, voire effrayante (le risque inclus dans l'adjectif « *abenteuerlich* » est amplifié par la monstruosité du « *ungeheuerlich* »). C'est cette double dimension que ressaisit à mon sens, sous la forme d'un oxymore, le syntagme « *vberschrecklich lustig* », littéralement « très horrifiquement drôle ». La métaphore du singe qualifie donc l'opération que Fischart va faire subir au texte original tout en incarnant ce qui s'apparente fort à une esthétique¹²¹. À l'orée de la *Geschichtsschrift* de 1575, le singe apparaît comme la figure tutélaire d'un texte étrange et drôle dans le rapport qu'il entretient avec le

119 Sebastian Franck, *Sprichwörter/ Schöne/ Weise Klugreden/ Darinnen Teutscher vnd anderer Spraachen Höfflichkeit, Zier/ Höchste Vernunft vnd Klugheydt [...] begriffen...*, Frankfurt/Main, Egenolff, 1570, f. 89v°-90r°: « *Flugs vnd bald. Vt canis è Nilo. Trucks/ schmucks/ jucks/ flugs. Obenhin wie mann einem grindigen laußt. Es laufft drüber als ein han vber die heissen kolen. Geschwindt als der wind. Zuckend/ wie der wolff das lamb fraß. Fleissig wie der hundert der flöhe weret. Vngefährlich/ wie der teuffel die pflaumen fraß* ».

120 On pense ici au jeune Gargantua du chap. 14 de la *Geschichtsklitterung* (équivalent au chap. 11 du *Gargantua* français), dont les activités de la petite enfance sont énumérées à l'aide de proverbes pris dans leur sens propre. Je ne suis pas d'accord avec Tobias Bulang qui voit dans l'épouillage du singe un symbole de superficialité (on évite d'épouiller trop soigneusement l'animal de peur d'entrer en contact avec ses furoncles), et dans cette métaphore l'idée d'une mise à distance de l'optimisme humaniste et de l'évangélisme de Rabelais (T. Bulang, *Enzyklopädische Dichtungen. Fallstudien zu Wissen und Literatur in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, p. 469-470).

121 Il n'est du reste pas exclu que l'on entende aussi dans « *affenteuerlich* » le substantif « *teure (theure)* » qui renvoie au prix de quelque chose, à sa valeur, sa cherté.

texte original, annoncé d'emblée comme aussi ambigu que l'animal qui y préside, entre traduction, amplification et imitation, voire possibles caricature et parodie.

Cette première métaphore du singe est immédiatement suivie d'une seconde métaphore que je n'ai rencontrée nulle part ailleurs : le texte de Rabelais a été « calculé sur le méridien allemand » (« *auf den Teutschen Meridian visirt* »). La critique s'est peu attardée sur cette métaphore (qui n'apparaît, il est vrai, que dans l'édition de 1575) et, quand elle la cite, c'est pour suggérer une transposition des *realia* françaises (historiques, géographiques, culturelles, anthropologiques) en contexte allemand, tout en signalant immédiatement que, s'il a effectivement remplacé certains des noms de lieux ou de personnes français par des noms allemands, actualisé des références historiques, ajouté des proverbes et des chansons allemands, ou encore accentué certains traits allemands topiques comme les excès de la boisson, le « grobianisme », etc., Fischart ne l'a pas fait systématiquement, soit qu'il ait « répugné à s'astreindre à un système »¹²², soit que le *Gargantua* français ait moins constitué pour lui le support d'une traduction qu'un « catalyseur » qui permette de « cristalliser » la matière fischartienne¹²³. Ce faisant, la nature même de la métaphore, non explicitée, était maintenue dans un champ vaguement géographique : la métaphore renverrait, finalement, à une acclimatation du texte français aux réalités historiques et anthropologiques allemandes. La difficulté cependant réside dans le fait que la métaphore elle-même, si on la rend à son origine scientifique stricte, interdit de parler d'acclimatation. Le changement de méridien implique en effet un changement de longitude (en l'occurrence, un déplacement vers l'est). Or l'acclimatation correspond à une modification de la latitude, les tempéraments des êtres humains dépendant traditionnellement de la latitude à laquelle ils habitent (calculée par rapport à l'équateur, donc, en se déplaçant vers le nord ou le sud). La métaphore ne fonctionne donc pas très bien ; mais le contexte oblige à y percevoir effectivement une dimension géographique. A. Chassignette a en effet montré l'intérêt particulièrement vif que suscite dans l'espace germanique la « géographie » – ce nouveau mot avec lequel la réception humaniste des textes antiques de Ptolémée et de Strabon familiarise les milieux lettrés – et le rôle important que jouèrent les savants allemands (et notamment à Strasbourg dans les premières décennies du siècle) dans son élaboration conceptuelle et dans sa mise en œuvre au

122 Paul Besson, *Étude sur Jean Fischart*, Paris, Hachette, 1889, p. 49-50.

123 Hugo Sommerhalder, *Johann Fischarts Werk. Eine Einführung*, Berlin, De Gruyter, 1960, p. 73-74. Plus récemment, mais sans interroger non plus les origines de la métaphore, Ansgar M. Cordie applique la métaphore à Albertinus pour désigner une « *kompilatorische Aneignung fremder Texte* » (*Raum und Zeit des Vaganten: Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2001, p. 50).

xvi^e siècle¹²⁴. La découverte et la traduction latine de la *Géographie* de Ptolémée au début du xv^e siècle avaient en particulier répandu l'usage des coordonnées de longitude et de latitude, en même temps que l'apparition d'instruments permettant de mesurer la hauteur du pôle sur l'horizon, de tables de coordonnées de villes et de développements théoriques mis à disposition des savants latins. « Viser sur le méridien allemand » peut donc effectivement renvoyer au calcul des nouvelles coordonnées du texte français une fois que ce dernier a été déplacé en Allemagne. Pour cela, le traducteur-observateur se fonderait sur le méridien « allemand », c'est-à-dire le méridien qui correspond à un observateur situé à Strasbourg – qui peut d'ailleurs être aussi bien le méridien terrestre que le méridien céleste, encore très souvent utilisé pour les calculs des coordonnées géographiques.

Cette interprétation géographique de la métaphore, appelée par le contexte strasbourgeois, n'exclut pas cependant l'interprétation astronomique, voire astrologique, même si elle ne fonctionne pas beaucoup mieux. Fischart ne joue pas tant, me semble-t-il, sur les différences de tempérament et de climat (d'autant que Paris et Strasbourg se trouvent *grosso modo* à la même latitude), que sur l'horoscope ; de fait, ce sont les mêmes calculs réalisés à partir des méridiens qui président à l'établissement des coordonnées géographiques terrestres et des horoscopes¹²⁵. Deux éléments vont dans le sens d'une interprétation astronomique et astrologique de la métaphore au titre de la *Geschichtsschrift*. L'horloge astronomique de Strasbourg, conçue par le mathématicien et astronome Konrad Dasypodius et réalisée par les frères Habrecht, avec la collaboration du peintre et graveur Tobias Stimmer, venait d'être achevée en 1574, quelques mois, donc, avant la publication de la *Geschichtsschrift*¹²⁶. Or à cette occasion, l'imprimeur-libraire Bernhard Jobin, beau-frère de Fischart, pour lequel ce dernier travaillait alors à plein temps, avait fait paraître une

124 Axelle Chassagnette, *Savoir géographique et cartographie dans l'espace germanique protestant (1520-1620)*, Genève, Droz, 2018. Cf. Miriam Usher Chrisman, *Lay Culture, learned Culture. Books and Social Change in Strasbourg, 1480-1599*, New Haven-London, Yale University Press, 1982, p. 138-140.

125 Au xvi^e siècle (comme au Moyen Âge d'ailleurs), l'usage des coordonnées est en effet employé en astrologie : pour effectuer les calculs permettant d'établir l'horoscope d'un individu ou d'une institution, pour prévoir les événements consécutifs à une conjonction planétaire ou une éclipse et pour établir les moments propices aux actes médicaux : il faut savoir exactement où se trouvent les êtres humains à la surface de la terre, donc leurs coordonnées. Voir Patrick Gautier Dalché (dir.), *La Terre. Connaissance, représentations, mesure au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2013 (L'Atelier du médiéviste 13), en part. II^e partie, chap. 1-D, « Les coordonnées géographiques », p. 219-241.

126 Le contrat précise que le *Mathematicus* doit « *alle Circell abreyssenn, dieselbigen vßtheilen, nach astronomischer Kunst vnnd Calculierung, auch die Fünsternüssen vnnd Anders, also vßstreichenn, das alles sampt vnnd sonderlich uff der Statt Straßburg Polus, höhe, vnnd meridian, gerechnet werde, Ouch soll er den Vhrenmachern, dem moler vnnd anderen, so darahn arbeiten werden, nach seinem vermögen behilfflich sein, vnnd Inen am gantzem werck aneweysung geben.* » (Arch. mun. de Strasbourg, Fonds de l'Œuvre Notre-Dame, 1 OND 17, *Verding des Vrwercks im Münster alhie*, 26.7.1571, f. 2b-3a, cité par Michael Dengler, *Zeitmaschinen, Sakralautomaten, Frömmigkeitsapparate. Die Produktion sakraler Zeiten im Kirchenraum der Vormoderne*, Diss. 2011, Konstanzer Online-Publikations-System, p. 126).

description détaillée de l'horloge, avec quelques trois cents vers de Fischart ; une version abrégée en avait été réalisée à des fins touristiques, qui fut largement diffusée auprès des visiteurs étrangers¹²⁷. La part active que Fischart prit à cet événement, qui débordait largement la seule scène strasbourgeoise, et l'attention précise qu'il dut porter à l'horloge elle-même et à son fonctionnement lui ont sans doute suggéré la métaphore du méridien. À cela s'ajoute un second élément. Les calculs astrologiques effectués à partir des méridiens servaient en particulier à établir les pronostications et almanachs qui accompagnaient souvent les calendriers, mais pouvaient aussi être publiés séparément, et qui connurent durant tout le siècle un très grand succès. Leur titre précisait souvent de manière explicite que ces pronostications avaient été « calculées sur le méridien » de tel lieu¹²⁸. Or, en 1572, Fischart avait adapté en allemand, en y mêlant d'autres pronostications contemporaines, la *Pantagrueline Prognostication* de Rabelais, sous le titre de *Aller Practik Grossmutter*¹²⁹. Cette *Practik*, rééditée en 1573 et 1574, avait connu un franc succès. La présence dans le titre de la *Geschichtschrift* d'une expression typique des pronostications pouvait ainsi constituer un argument de vente auprès du chaland qui avait apprécié le précédent opuscule de Fischart, en lui faisant penser que cette nouvelle publication s'inscrivait elle aussi dans une veine astrologique ; de fait, le méridien disparaît en 1582. La métaphore géographique et astronomique du méridien entre donc avec Fischart dans le corpus des métaphores de la

127 J. Fischart, *Eigentliche Fürbildung vnd Beschreibung des Newen Kunstreichen Astronomischen Vrwercks zu Straßburg im Münster/ Diß M.D.LXXiiij. Jar vollendet*, Strasbourg, B. Jobin, 1574. La plaquette fut constamment rééditée jusqu'au XVIII^e siècle. Sur l'horloge astronomique, voir Adolf Hauffen, « Die Beschreibung des Astronomischen Uhrwerks », *Euphorion* 3 (1896), p. 705-710 ; Paul Tanner, « Die astronomische Uhr im Münster von Strassburg », in Robert Hiltbrand (Hg.), *Tobias Stimmer. 1539-1584. Spätrenaissance am Oberrhein. Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 23. September-9. Dezember 1984*, Bâle, 1984, p. 97-106 ; Wilhelm Kühlmann, « Vom Ruhm eines Weltmodells. Fischart, Frischling und die Straßburger Publizistik zur Straßburger Münsteruhr (1574) », in Tobias Bulang (Hg.), *Johann Fischart genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, sous presse (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung).

128 Voir par ex., de Rabelais, l'*Almanach pour l'an 1533 calculé sur le meridional de la noble cité de Lyon, et sur le climat du Royaume de France* ou l'*Almanach pour l'an 1535 calculé sur la noble cité de Lyon, à l'elevation du pole par XLV. degrez, XV. minutes en latitude, et xxvi. en longitude*, éd. Huchon, p. 936-937 et p. 938-940.

129 *Aller Practik Grossmütter. Ein dickgeprockte Neue vnnd trewe/ laurhaffte vnnd jimmerdauhaffte Procdick/ auch possierliche/ doch nit verführliche Pruchnasticatz : sampt einer gecklichen vnd auff alle jar gerechten Laßtaffeln : gestellet durch güt duncken/ oder güt truncken des Stirnweisen H. Winhold Wüstblüt vom Nebelschiff/ des Königs Arisus von Landagrewel höchsten Himmelgaffenden Sterngauckler/ Practickträumer vnd Kalender reimer : Sehr ein raß kurzweilig geläß/ als wann man Haberstro áß*, [Strasbourg, B. Jobin], 1572. *Aller Practic Gros müter. Die Dickgeprockte Pantagruelinische Btrugdicke Prokdik/ oder Pruchnastikaz/ Lastafel/ Baurenregel vnd Wetterbüchlin/ auf alle Jar vnd Land gerechnet vnd gericht : Durch den Volbeschiten Máusstörer Winhold Alcofribas Wüstblutus von Aristephans Nebelstatt : des Herrn Pantagruel zú Landagreuel obersten Löffelreformirer/ Erb vnd Erztránck/ vnd Mundphiscus. Jzund alles aufs neue zú lib den grillengirigen zeitnetrigern : verstockten/ hirnbédüben/ maulhenkolischen naturzwängern : ergenzt vnd besprenzt. Ein frisch ráß/ kurzweilig gelds/ als wan man haberstro ás*, [Strasbourg, B. Jobin], 1574. La *Pantagrueline prognostication* fut le premier texte de Rabelais à avoir été traduit ; voir E. Kammerer, « Rabelais (not) translated (16th-21th centuries) », in Bernd Renner (ed.), *A Companion to François Rabelais*, BCCT, à par. en 2018.

traduction¹³⁰ ; mais son fonctionnement n'est pas évident, et étroitement lié à un contexte historique et événementiel très particulier ; il ne semble pas qu'elle ait été reprise.

Dans la seconde édition largement augmentée qu'il donne de la *Geschichtschrift*, cette fois sous le titre de *Geschichtklitterung*, en 1582, Fischart cerne de plus près la démarche qui préside à son entreprise : il ne s'agit plus d'une « histoire mise par écrit » (*Geschicht-Schrift*) à partir du texte original de Rabelais, mais d'une *Geschicht-Klitterung*, c'est à dire d'un « brouillon d'histoire », d'un « récit plein de pâtés », ou d'un récit « fait à la va-vite »¹³¹, voire aussi d'une histoire « bricolée », bidouillée, pourrait-on même dire. Entre 1575 et 1582, on passe ainsi d'une transposition sous le signe ambivalent du singe à un brouillon raturé, d'un objet – le texte de Rabelais – déjà modifié par une première « version », celle de 1575, à un objet qui lui est de plus en plus étranger. La *Geschichtklitterung* se présente cependant toujours comme le résultat d'une transposition de l'original français en langue allemande. Fischart (ou plutôt le narrateur Huldrich Elloposcleros) emploie cette fois, à la place du « *vertieren* » de 1575, le verbe « *übersetzen* », qui est aujourd'hui le terme couramment employé pour signifier « traduire » mais qui, à la date de 1582, faisait encore clairement entendre le verbe *setzen*, « poser », précédé de l'adverbe *über*, « de l'autre côté » ou « au-dessus », et signifiait « transporter d'un lieu en un autre »¹³² :

Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung. Von Thaten und Rhaten der vor kurtzen langen unnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren Grandgusier/ Gargantoa vnd Pantagruel/ Königen inn Utopien/ Jedewelt Nullatenenten vnd Nienenreich/ Soldan der Neuen Kannarien und Oudyssen Inseln: auch Großfürsten im NubelNibelNebelland/ Erbvo□gt auff Nichilburg/ und Niderherren zu Nullibingen/ Nullenstein und Niergendheym. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworfen: Nun aber vberschrecklich lustig inn einen Teutschen Model vergossen/ vnd vngefärllich obenhin/ wie man den Grindigen laußt/ in vnser MutterLallen vber oder drunder gesetzt. Auch zu disem Truck wider auff den Ampoß gebracht/ und dermassen Pantagruelisch verpossett/ verschmidt und verda□ngelt/ daß nichts ohn ein Eisen Nisi dran mangelt: Durch Huldrich Elloposcleron.

Fischart sépare cependant le noyau verbal « *setzen* » de la préposition « *über* » (« au-dessus ») et insère une seconde préposition, « *unten* » (« en-dessous »), qui n'entre

130 <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/>>.

131 En alsacien, « *klitter* » signifie la tache, le pâté que l'on fait en écrivant trop vite ou de façon maladroite, mais également l'esquisse, le brouillon, l'essai, avec la connotation possible d'un travail laborieux (*Wörterbuch der elsässischen Mundarten*, bearb. v. Ernst Martin und Hans Lienhart, Straßburg, 1899-1907, Bd. 1, Sp. 498b). Cf. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Sp. 1213-1214. Le néologisme de Fischart est passé dans la langue allemande sous la forme de « *Geschichtsklitterung* » (avec un -s- à la jonction des deux éléments composés) pour désigner une falsification ou une altération d'événements historiques. C'est l'idée que portent dans le titre de 1582 les « *Naupen* », qui désignent dans le néologisme « *Naupengeheuerlich* » soit des difficultés contrariantes, fastidieuses, voire rébarbatives, soit des lubies, des toquades.

132 Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 23, Sp. 545.

habituellement en composition avec le verbe « *setzen* » que pour signifier « poser en-dessous » : s'agit-il d'un renvoi facétieux à la technique médiévale de traduction interlinéaire, qui serait ici parodiée (puisqu'il serait absurde d'insérer la « traduction » à la fois au-dessus et en-dessous de la ligne correspondante) ? Jan-Dirk Müller a vu dans cette expression la façon dont Fischart s'éloigne de la trace laissée par Rabelais, y revient, passe de l'autre côté, s'en éloigne à nouveau, y revient, etc., dans un mouvement qui toujours rouvre le texte vers sa source¹³³. Je propose d'y voir aussi (sans que cela soit exclusif des deux interprétations précédentes) un jeu possible avec l'expression « *drunter und drüber* », qui signifie « sens dessus dessous », « cul par-dessus tête ». Ce motif de l'inversion est en effet suggéré par la figure du fou que contient le « *MutterLallen* », le « bégaiement maternel », néologisme construit à partir de la « langue maternelle » (« *Muttersprache* ») : « *lallen* » signifie « bredouiller, bégayer » (écho à « *Klitterung* » ?) ; il renvoie surtout au « *Lalli* », ce « fou » que l'on rencontre dans les terres de Suisse, de l'actuel Land de Bade-Wurtemberg et d'Alsace, où « *lallen* » signifie aussi « laisser pendre la langue ». Le fou se trouve associé ici à la fois à la figure du singe qui préside toujours au titre, et que l'on continue d'épouiller¹³⁴, et à celle du fou du carnaval, incarnation par excellence du monde inversé.

Les métaphores employées dans le titre désignent, on le voit, un éloignement de plus en plus grand par rapport au texte original. Le fait est que Fischart, pour l'édition de 1582, ne travaille plus que sur son propre texte de 1575, sans plus reprendre le texte de Rabelais. Il continue cependant – et là est le point crucial – de présenter la *Geschichtklitterung* comme un texte originellement composé par Rabelais : celle-ci reste pensée comme le résultat d'une écriture seconde. C'est ce qu'expriment les nouvelles métaphores exhibées par Fischart. La métaphore astronomique (le « méridien allemand ») disparaît au profit de la métaphore artistique du moule (l'original français a été « coulé dans un moule allemand », « *inn ein Teutschen Model vergossen* ») : le texte de Rabelais est le bronze que l'on fait fondre avant de le couler dans un nouveau moule, un moule « allemand », afin d'obtenir, une fois le moule brisé, la nouvelle sculpture, c'est à dire la *Geschichtklitterung*. Il ne s'agit plus ici d'ajustements ou de déplacements nés de nouveaux « calculs » : la métaphore de la sculpture suppose de considérer le texte de départ comme la

133 Jan-Dirk Müller, « Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts *Ehzuchtbüchlein* und *Geschichtklitterung* », in Wilhelm Kühlmann, Wolfgang Neuber (Hrsg.), *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1994, p. 63-109 (p. 80).

134 L'association entre le singe et le fou est caractéristique des territoires de langue allemande (Janson, *Apes*, 1952, chap. VII). Cf. Joël Lefebvre, *Les Fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1968.

simple matière dont la forme finale pourra être radicalement différente de sa forme de départ. Or la matière même du texte allemand est considérablement augmentée par rapport à celle du texte français, ce dont ne rend pas compte la métaphore. Qu'est-ce par ailleurs exactement que ce « moule allemand », c'est à dire, si l'on reste dans la métaphore de la sculpture, à partir de quel objet en cire a-t-il été fabriqué ? la langue allemande ? les *realia* germaniques ? les différentes traditions littéraires allemandes auxquelles Fischart rattache son texte ?

Dans un ajout qu'il fait en 1582 au texte de 1575, Fischart précise à l'aide d'une autre métaphore encore, celle du forgeron, qu'il a, pour cette édition comme pour la précédente, « remis » le texte de Rabelais « sur l'enclume » (« *wider auff den Ampoß gebracht* »). La triple anaphore « *verposselt, verschmidt und verdängelt* » (le préfixe « *ver-* » indiquant le résultat d'une transformation obtenue par l'action évoquée par le verbe) martèle alors dans un jeu rythmique et sonore l'image du forgeron. « *Posseln* » (ou « *bosseln* ») peut signifier simplement « travailler » au sens de « forger » quelque chose, mais renvoie aussi à l'idée de « bâcler » quelque chose. On aurait ici la même idée que celle contenue dans le substantif « *Klitterung* ». « *Bosseln* » signifie également « faire des farces, jouer » (équivalent du « *nugari* » latin). Le texte de Rabelais aurait donc été mis entre les mains d'un forgeron qui s'est amusé à le retravailler sans en prendre grand soin¹³⁵. La métaphore de la forge est filée dans les deux verbes « *verschmieden* », « utiliser pour la forge » ou « transformer par l'activité de la forge », et « *verdengeln* », « donner une autre forme par l'aiguillage » :

Auch zu disem Truck wider auff den Ampoß gebracht/ und dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt/ verschmidt und verdängelt daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt. *Durch Huldreich Elloposcleron.*

Cette formule finale, qui a dû frapper les lecteurs de Fischart¹³⁶, ressaisit à la fois le geste du traducteur, qui travaille à partir de la matière première du texte original, et celui de l'entrelardeur, qui pique ce dernier de nouveaux matériaux ; mais ceux-ci sont eux-mêmes forgés sur le modèle original : Fischart les qualifie de « mythologies pantagruéliques », glosant les « mythologies » en « élucidations de mystères ». Rabelais avait introduit en langue

135 On peut penser ici également au verbe « *verposseln* », qui signifie « passer son temps à des choses insignifiantes ».

136 Elle est reprise en 1673 dans un texte tout à fait curieux signé par un certain Hartmann Reinhold (Jacob Riemer ? Georg Wilhelm Sacer ?), que la *Geschichtklitterung* a visiblement inspiré : il évoque des « vers allemands travaillés, forgés et aiguisés de latin » (« *mit latein verposselte, verschmiedete und verdängelte deutsche reime* ») : *Reime dich/ oder ich fresse dich/ Das ist/ deutlicher zu geben/ Antipericatametanaparbeuedamphirribificationes poeticae, oder Schellen- und Scheltenswürdige Thorheit Boeotischer Poeten in Deutshland/ Hans Wursten/ Zu sonderbahren Nutzen und Ehren/ Zu keinem Nachtheil der Edlen Poesie/ unsrer löblichen Muttersprache/ oder einiges rechtschaffenen/ gelehrten Poetens/ Zu belachen und zu verwerffen vorgestellet von Hartmann Reinholden/ dem Franckfurther, Northausen, Barthold Fuhrmannen, 1673.*

française, dans la dédicace du *Quart livre*, le substantif « mythologies » ; le sens en avait été donné au lecteur par la *Briefve declaration d'aulcunes diction plus obscures contenuës on quatriesme liure des faicts et dictz Heroïcques de Pantagruel* : « Mythologies. fabuleuses narrations. Cest vne diction Grecque »¹³⁷. De même, Fischart introduit le substantif « *Mythologien* » en langue allemande, dans une glose que je commente ailleurs¹³⁸, pour qualifier ses propres ajouts : traduction de Rabelais et imitation de Rabelais se fondent progressivement dans un même geste qui est celui d'une écriture à la Rabelais.

Le résultat de ce passage sur l'enclume est cependant tout sauf clair : « *daß nichts ohn das Eisen Nisi dran mangelt* » – littéralement, le texte de Rabelais a été tellement martelé et aiguisé « qu'il n'y manque rien, si ce n'est le fer *Nisi* ». Le problème consiste à interpréter ce « *nisi* » latin. T. Bulang souligne dans cette formulation la redondance des négations et voit dans le fer une métaphore des savoirs ; il en conclut une « inflation de néant » ; Fischart formulerait ici, selon lui, une « transgression de l'encyclopédie » et une « dépragmatisation du savoir » qui constitueraient l'essence même de la *Geschichtklitterung*¹³⁹. Mais on peut aussi comprendre le fer, en tant que matière première de la *Geschichtklitterung*, comme métaphore du *Gargantua* français, mis et remis sur l'enclume : dans ce cas, il ne reste au terme du processus de martellement et d'aiguisage plus rien du texte original. F.-R. Hausman a souligné le jeu de palindrome possible entre « *Nisi* » et « *Isin* », en concluant à une « expression énigmatique » : la traduction est si bien forgée et martelée que rien n'y manque, sauf le « Si ce n'est », ce qui remet en question la traduction elle-même¹⁴⁰. On ne peut cependant jamais exclure, chez Fischart, une citation ou une allusion cachée qui viendrait encore modifier l'interprétation¹⁴¹. Je proposerais volontiers de comprendre cette formule comme l'expression du rapport problématique entre texte de départ et texte d'arrivée : le texte de Rabelais a été tellement martelé et aiguisé « qu'il n'y manque rien, si ce n'est le fer – à moins que » : autrement dit, on ne peut pas être sûr que le « fer » (le texte français) soit encore là, ni (non plus) qu'il ait complètement disparu. Une telle hypothèse invite à mettre en

137 F. Rabelais, *Briefve declaration*, éd. Huchon, p. 702-703.

138 E. Kammerer, « Des 'mythologies Pantagrueliques' aux *Pantaduristischen Mythologien* : fabuleuses incursions dans la *Geschichtklitterung* de Johann Fischart (1590) », dans Trung Tran *et al.*, *Mélanges pour Mireille Huchon*, à par. en 2019.

139 T. Bulang, *Enzyklopädische Dichtungen*, 2011, p. 470-471.

140 Frank-Rutger Hausmann, « Differente Lachkulturen? – Rabelais und Fischart », in Thorsten Unger, Brigitte Schmetz, Horst Turk (Hrsg.), *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen, Narr, 1995, p. 31-45 (p. 43).

141 Peut-on reconnaître dans cette clause une possible citation (tronquée) d'un passage de l'*Histoire naturelle* de Pline qui traite de l'usage aussi bien pacifique que meurtrier du fer ? Pline invite à un usage « inoffensif » du fer, rappelant que le roi Porsenna, après l'expulsion des Tarquins, avait ordonné au peuple romain « qu'il ne se serve pas du fer, si ce n'est pour l'agriculture » (« *ne ferro, nisi in agricultura, uterentur* », livre 34, chap. 39).

lumière dans le texte fischartien, outre son extrême difficulté (qui exige souvent autant d’inventivité dans l’interprétation qu’il y a de créativité dans le texte !), l’impossibilité (voulue) de se résoudre à une seule signification. En l’occurrence, le « *Nisi* » dont il est question ici met en jeu la présence ou non du texte original dans le texte final, c’est-à-dire la nature même – explicitement problématique, donc – de cette traduction qui n’en est une qu’à condition de la prendre ensemble avec le travail revendiqué de recreation.

« *Elloposcleros* » développe encore, dans l’épître liminaire qu’il adresse aux « *Pantagruelisten* » de tous poils, deux métaphores de la traduction – dont l’une, celle du taureau castré, est sans doute la plus surprenante. Après avoir présenté son ambition de « cuire un gâteau » unique à partir de toutes les traditions comiques antiques et contemporaines¹⁴², il entreprend de présenter Rabelais à ses lecteurs germanophones en se fondant sur la célèbre épitaphe de Ronsard¹⁴³. Il reprend ensuite longuement le *topos* du rire thérapeutique tel qu’il avait pu le trouver dans la dédicace du *Quart livre* au cardinal de Châtillon, avant de conclure sur sa propre démarche de traduction (« *Dolmetschen* »). Il a vu, dit-il, échouer plusieurs tentatives¹⁴⁴ qui manquaient totalement d’inspiration et s’avéraient « ennuyeuses et sans grâce aucune, de la même façon qu’on expose un traité de Donat » voire, pire encore, « incompréhensibles et contraires à ce que disait l’auteur », en tout cas « difficiles à lire et peu allemandes » (jeu de mot sur « *vndeutlich vnd vnteutschlich* »). Aussi a-t-il entrepris lui-même d’« habiller » (« *verkleiden* ») en allemand le texte rabelaisien :

Sonst so viel den Dolmetschen belangt, hab ichs (eben gründlich die Vrsach zuentdecken) darumb zu vertiern fu□rgenommen weil ich gesehen, wie bereit etliche solche arbeit vnterstanden, doch ohn Minerve erlaubnus vnd mit darzu vngemachenem vnd vngebachenem Ingenio vnnd genio [1575 : malo genio], zimlich schläfferig, ohn einig gratiam, wie man den Donat exponiert, vnbegreiflich [1575 : vnvergreifflich] wider deß Authors meinung, vndeutlich vnd vnteutschlich getractiert. Derwegen da man jn je wolt Teutsch haben, hab ich ihn eben so mehr inn Teutsch wellen verkleiden, alß daß ich einen vngeschickteren Schneider müst druber leiden...

La première métaphore, celle du vêtement, est attendue. Mais le verbe qu’emploie Fischart, « *verkleiden* », signifie aussi bien « revêtir d’autres habits » que « déguiser ». Ce verbe renvoie explicitement au Carnaval, certes déjà présent dans le *Gargantua* (Gargantua naît un 3 février), mais largement développé dans la *Geschichtklitterung* ; la dédicace est d’ailleurs datée, dans l’édition de 1582, de la « *voller Fantast Nacht* » – jeu de mots sur

142 Sur cette ambition de fonder un nouveau genre comique qui puise largement dans l’« érudition facétieuse » de Rabelais, voir Kammerer 2018.

143 Commentaire dans Kammerer 2019.

144 Ces tentatives ne sont à ma connaissance pas documentées.

« *Fastnacht* », « carnaval », et « *Fantast* », le « fou ». On retrouve ici le « sens dessus dessous » et la figure du « *Lalli* » présentes dans le titre.

À cette métaphore prévisible, Fischart en adjoint une dernière, qui a fait couler beaucoup d'encre : celle de la castration. Développant l'opposition topique entre traduction *ad litteram* et traduction *ad sensum*, il précise son attitude lorsque le « sens » (« *Verstand* ») « s'échappe du pré aux vaches » :

[...] *Doch bin ich an die Wort vnd Ordnung vngebunden gewesen: vnnd mich benügt, wann ich den verstand erfolget: auch hab ich ihn etwan, wann er auß der Kühweyd gangen, castriert, vnd billich vertiert, das ist, vmbgewand*¹⁴⁵.

L'expression « *aus der Kühweide gehen* » est sans doute à comprendre comme un syntagme lexicalisé : il signifie (le plus souvent en mauvaise part) « dépasser les limites imposées », « déborder » – au sens où lorsqu'une vache sort des limites de son pré, elle met son maître dans l'embarras, voire dans l'illégalité. La juxtaposition du « pré aux vaches » et du verbe « châtrer » (« *castrieren* ») impose cependant de défiger et de relexicaliser le syntagme : il s'agit bien de vaches, et le « *Verstand* », objet du verbe « châtrer », suggère la métaphore implicite du taureau. Toute la question est de savoir ce que représente ce « *Verstand* ». Or on sait que, physiologiquement, la castration d'un taureau prive non seulement l'animal de ses organes reproducteurs, mais entraîne aussi une augmentation parfois importante de sa masse grasseuse. Effectivement, on l'a dit, le *Gargantua* français subit de la part du « traducteur » Fischart une importante inflation, jusqu'à tripler de volume en 1590. Le « *Verstand* » désigné par la métaphore implicite du taureau serait dans ce cas le texte original de Rabelais, formidablement grossi par Fischart, et la métaphore de la castration renverrait à celle, implicite elle aussi, de la prise de poids, c'est-à-dire du gonflement du texte. Dans ce cas, à quoi correspond, dans le texte, le sexe castré du taureau ? Les coupes que Fischart a opérées dans le texte original sont très rares : Fischart a raccourci quelques passages de Thélème, mais il a surtout supprimé purement et simplement, dans le prologue, les « mystères horribles » que Rabelais invitait à découvrir une fois que l'on aurait bien rongé l'os – c'est-à-dire les trois sphères de l'activité éthique, relatives à l'individu, à la famille et à la société¹⁴⁶ : nulle promesse au lecteur germanophone d'une quelconque « révélation » d'un enseignement caché ni d'une « doctrine plus absconce ». La castration du

145 J. Fischart, *Geschichtklitterung*, éd. Schnabel, p. 19-20.

146 Rabelais, *Gargantua*, Prologue (éd. Huchon, p. 7) : « [...] rompre l'os, et sugcer la sustantificque mouelle. C'est-à-dire : ce que j'entends par ces symboles Pythagoriques, avecques espoir certain d'estre faitz escors et preux à ledicte lecture. Car en icelle bien aultre goust trouverez, et doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de tres haultz sacremens et mysteres horribles, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq et vie oeconomicque ». Cf. *Geschichtklitterung*, « Ein vnd Vor Ritt », éd. Schnabel, p. 28.

taureau qui s'éloigne trop du pré aux vaches s'apparente alors à un déni d'allégorisation : Fischart coupe le texte de Rabelais au moment même où celui-ci promet d'explorer les différentes dimensions de la philosophie morale.

Mais on peut aussi comprendre que le taureau fonctionne comme l'image du texte rabelaisien déjà entrelardé des ajouts fischartiens, au fur et à mesure de la composition de la *Geschichtsschrift*, et plus encore de la *Geschichtklitterung* ; or ces ajouts sont tels que – Fischart le suggérerait ici – l'on finit par perdre le fil de l'histoire, autrement dit, que le taureau finit par sortir du pré (le pré désignant la trame narrative du *Gargantua*, que Fischart ne modifie aucunement) ; il convient alors de l'y « faire revenir » (« *vmwenden* »). La castration consisterait pour Fischart à couper les excroissances qu'il a lui-même fait subir au texte français – ou du moins à cesser d'en ajouter¹⁴⁷.

La présence continue, dans le titre et dans l'épître liminaire, de métaphores qui, même si elles ne fonctionnent pas toujours très bien – ou plutôt en raison même de la perplexité qu'elles provoquent –, maintiennent explicitement la tension entre le *Gargantua* français et le *Gargantua* allemand, obligeant ainsi le lecteur de la *Geschichtklitterung* à demeurer lui-même dans le champ d'une translation. C'était vrai des contemporains de Fischart, que la métaphore du singe, si présente dans la production imprimée, sous toutes ses facettes, renvoyait dans un même mouvement à l'imitation potentiellement parodique, au rire et à la folie. Outre les multiples effets produits par le texte fischartien sur ceux qui l'ont lu, mais surtout sur ceux qui l'ont écouté, et que je ne peux développer ici, il y eut sans doute la perception d'un « *Elloposcleros* » qui, en composant « à la Rabelais » tout en choisissant délibérément l'outrance, singeait Alcofribas Nasier. L'essai de plusieurs métaphores successives, toutes placées sous le signe du singe, dont certaines sont liées à un contexte historique très particulier, tandis que d'autres jouent avec certains *topoi* de la traduction et que d'autres enfin entrent pour la première fois dans le corpus des métaphores de la traduction, – cet essai, donc, dit quelque chose de la nature expérimentale du texte même de Fischart. Ses métaphores ont en effet pour ambition de dire à la fois le passage d'une langue dans une autre et l'inflation textuelle qui l'accompagne (parodiant peut-être d'ailleurs les pratiques courantes de traductions extensives), c'est à dire le transfert puis l'appropriation d'une manière, pris dans un seul et même geste : l'écriture en second fonde littéralement un genre nouveau dans

147 Lorsque l'on voit ce qu'est effectivement le texte de la *Geschichtklitterung*, on se demande si Fischart ne songeait pas plutôt à la métaphore de la taille des rosiers, qui repoussent de plus belle une fois qu'on a coupé les branches au bon endroit, à la date voulue ; mais il est mort en 1590 et il n'y eut pas de quatrième édition...

le paysage littéraire allemand, celui des mythologies pantagruéliques. Cette obligation imposée par les métaphores de demeurer dans le champ de la translation est vraie également pour la critique fischartienne qui, après avoir souvent interprété le texte allemand indépendamment du texte français, revient ces dernières années vers des problématiques directement liées aux phénomènes de traduction¹⁴⁸. Il reste aux traqueurs de métaphores, parés pour une équipée « *wunderaffenteuerlich* », à partir à la recherche, dans des corpus postérieurs à Fischart, des métaphores du singe et du taureau châtré, du moule et de la forge, du méridien et du déguisement de carnaval.

Elsa Kammerer (Univ. de Lille, IUF)

148 Voir en particulier l'anthologie bilingue en cours de préparation, à paraître chez Droz (dir. Tobias Bulang, Elsa Kammerer, Beate Kellner, Jan-Dirk Müller, Anne-Pascale Pouey-Mounou), avec le groupe de travail Rabelais et Fischart. Poétique, traductions, réception, actif depuis 2015.

Deuxième partie :

Europe classique (XVI^e-XVIII^e siècles)

Lire le texte à l'envers.

La métaphore du revers de tapisserie au fil du temps

Le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores ; car cela seul ne peut être repris d'un autre, et c'est le signe d'une nature bien douée¹⁴⁹.

L'envers d'une tapisserie est l'une des métaphores les plus fréquemment utilisées pour définir la traduction, notamment parce qu'elle apparaît dans la seconde partie de *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, œuvre fondatrice de la littérature mondiale. Les traductologues qui se sont penchés sur la question, colportant une découverte de Theo Hermans¹⁵⁰, s'accordent à faire remonter cette figure de la pensée à Plutarque. Sans être fautive, l'affirmation demande à être nuancée dans la mesure où l'écrivain grec évoque en fait les motifs d'un tapis multicolore. La plus ancienne occurrence de l'envers d'une tapisserie recensée à ce jour est une citation, désormais bien connue dans la traductologie de langue anglaise, tirée de la *Vie des grands moines bouddhistes de la dynastie des Song (Song Gao seng zhuan)* du moine Zanning (919-1002), dont la troisième partie est consacrée à la traduction des *Sutras* (terme qui signifie lui-même « fil de la pensée » et qui désigne en particulier les sermons canoniques du bouddhisme). C'est l'écrivain, traducteur et comparatiste chinois Qian Zhongshu¹⁵¹ qui a, le premier, attiré l'attention sur cette occurrence dans son essai *Les Traductions de Lin Shu* (Lin Shu de fanyi), paru en 1963¹⁵²: « Traduire (« fan »), c'est comme retourner (« fan ») un brocart : au dos, il s'agit des mêmes fleurs, mais les côtés gauche et droit sont inversés »¹⁵³. Faute de compétence, je laisserai aux spécialistes le soin d'explorer l'origine, le sens exact et la postérité de cette citation qui, selon toute vraisemblance, est demeurée inconnue des Occidentaux jusqu'à la fin du XX^e siècle et je me contenterai, si j'ose dire, de remonter à Plutarque pour préciser le sens que possède la

149 Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, p. 117 (59 A 4).

150 Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London / Sydney, Croom Helm, 1985, p. 114.

151 Pour une présentation des théories traductologiques de Qian Zhongshu, voir Zheng Xiaodan, « A Study on Qian Zhongshu's Translation: Sublimation in Translation », *Studies in Literature and Language*, 1, 2010, p. 70-83 ; en ligne : <<http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/j.sll.1923156320100102.008/0>> [consulté le 15.01.2018].

152 Pour une présentation synthétique de cette référence, voir Carlos Rojas, « How to Do Things with Words: Yang Jiang and the Politics of Translation », dans Christopher Rea (dir.), *China's Literary Cosmopolitans. Qian Zhongshu, Yang Jiang, and the World of Letters*, Leiden / Boston, Brill, 2015, p. 87-108, notamment p. 88-89.

153 Je remercie Philippe Postel pour cette traduction à partir du texte chinois. Un assez long extrait du chapitre de *La Vie des grands moines bouddhistes* dans lequel figure cette phrase est disponible en traduction anglaise dans Martha Cheung Pui Yiu (éd.), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation*, Abingdon / New York, Routledge, 2014 (2006), t. I (From Earliest Times to the Buddhist Project), p. 176-186. La métaphore en question se trouve p. 177. Voir aussi l'excellent commentaire de celle-ci dans la note 2, p. 187.

métaphore chez lui avant d'étudier les significations qu'elle prend à l'époque de son plein épanouissement (XVI^e-XVIII^e siècles) et de montrer sa dissolution à l'époque moderne.

I) Métaphore vive

Dans les *Vies parallèles des hommes illustres* (composées entre 100 et 120), l'historien et moraliste grec Plutarque retrace, entre autres, l'existence du stratège athénien Thémistocle qui, banni de son pays en 471 av. J.-C., avait trouvé refuge chez le fils de son ancien ennemi, le roi Artaxerxès I^{er}, avec lequel il aurait tout d'abord conversé grâce aux services d'un interprète (« ἰερμηνεύς »)¹⁵⁴. Le souverain perse l'ayant prié, lors d'une deuxième rencontre, de parler librement des affaires grecques, le héros de la démocratie lui aurait demandé du temps car, aurait-il dit, « le discours de l'homme est semblable aux tapis bariolés »¹⁵⁵. On constate d'emblée que cette image n'est en vérité pas une métaphore, mais (de même que dans presque toutes les occurrences connues) une comparaison, qu'elle n'a rien à voir avec le revers d'une tapisserie et qu'elle ne concerne pas à strictement parler la traduction. Elle renvoie en vérité à une métaphore très ancienne, à savoir le parallèle entre le langage et le tissage, qu'on trouve par exemple déjà dans l'*Illiade* où Anténor décrit Ménélas en ces termes :

Lorsqu'il fallait tisser devant tous discours et finesses,
certes, le preux Ménélas, quant à lui, prononçait d'une traite
peu de paroles, bien frappées, n'étant guère prolix,
et discourait sans ambages, bien qu'il fût le plus jeune¹⁵⁶.

Dans un article synthétique sur l'évolution de cette analogie à travers l'Antiquité gréco-romaine, Jesper Svenbro rappelle qu'elle naît dans le contexte d'une « civilisation orale – à laquelle l'écriture [...] a arraché[...] <les Grecs> »¹⁵⁷. C'est seulement au V^e siècle av. J.-C. que les poètes choraux rapprochent le tissage de l'activité poétique, ce que ne faisait pas Homère par exemple : « Du coup, écrit plaisamment Svenbro, la lyre s'est transformée en métier à tisser, dont la chaîne verticale correspond aux cordes également verticales »¹⁵⁸. Et il faut attendre les Romains pour que la métaphore du tissu renvoie au support matériel du texte (« *textus* » signifie en premier lieu « toile »), c'est-à-dire au papyrus dont se composait le

154 Voir Plutarque, « Vie de Thémistocle » 28.1, dans *Vies parallèles des hommes illustres*, traduction nouvelle annotée par Marie-Paule Loicq-Berger, <mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm>, consulté le 24.02.2018.

155 Plutarque, *id.*, « Vie de Thémistocle » 29.4.

156 Homère, *L'Illiade*, traduit du grec par Philippe Brunet, Paris, Seuil, 2010, p. 90 (Chant III, 212-215).

157 Jesper Svenbro, « Figures textiles de la parole dans l'Antiquité gréco-romaine », dans Odile Blanc (dir.), *Textes et textiles du Moyen Âge à nos jours*, Paris, ENS Éditions / Institut d'Histoire du livre, 2008, p. 11-28, ici p. 19.

158 *Id.*, p. 21.

manuscrit. Dans une contribution intitulée « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », Jacqueline Assaël met quant à elle en garde contre les trop faciles approximations, y compris chez les spécialistes : « Pour E. Delebecque, par exemple, le travail de l'aède consiste dans l'entrecroisement des divers fils du récit. En réalité, ce commentaire reprend les théories aristotéliennes, mais le philosophe grec emploie le terme « πλέκειν » (« tresser »), et non pas « ὑφαίνειν » (« tisser »), pour suggérer la complexité de l'ouvrage épique »¹⁵⁹.

Fort de cet avertissement, on soulignera que Thémistocle n'emploie ni le mot « πέτασμα » qui désigne une tenture, ni même le mot « τάπηξ » qui – comme son lointain descendant – signifie « tapis ». Il utilise le substantif « στρώμα », qui peut signifier une jonchée de fleurs ou de feuilles, un tapis, une couverture – puisqu'il dérive du verbe « στρώννυμι » signifiant « étendre [qqch] », – mais qui ne désigne en aucun cas une tenture¹⁶⁰. Il est donc établi que Thémistocle ne parlait pas du revers d'une tapisserie. En réalité, il se référait à un tissage qu'on peut se représenter soit comme un tapis multicolore soit comme une couverture brodée.

De fait, il est question de « ποικίλοις στρώμασιν ». Or l'adjectif « ποικίλος », s'il signifie fondamentalement « varié », « divers », peut vouloir dire (entre autres) « multicolore » s'il se rapporte à des animaux ou des vêtements, « couvert de peintures ou de tableaux » s'il qualifie un mur, « brodé » en parlant d'un tissu ou encore (au sens figuré) « mensonger » s'il a trait à des personnes ou des choses, et même « complexe » s'il s'agit d'oracles, de lois, de notions¹⁶¹. Faute de pouvoir le traduire dans toute sa polysémie, on comprend le rapprochement mis dans la bouche de Thémistocle : quand un tapis ou une couverture est replié(e), il (ou elle) cache les motifs dont il (ou elle) est orné(e). Le parallèle entre un morceau de tissu et la parole humaine (« λόγος ») est d'autant plus évident en grec que le verbe « συστέλλω » (« συστελλόμενον » au participe passé) s'applique aussi bien à des objets (une voile qu'on replie par exemple) qu'au langage (depuis une syllabe qu'on abrège jusqu'à un style condensé). Pour voir correctement les sujets représentés sur une couverture ou un tapis, il faut pouvoir étendre le tissu, de même qu'il faut pouvoir développer son propos si l'on veut en exposer les sujets dans toute leur ampleur. Voilà pourquoi Thémistocle conclut qu'il lui faut du temps.

159 Jacqueline Assaël, « Tisser un chant, d'Homère à Euripide », dans *GAIA. Revue interdisciplinaire de la Grèce ancienne* 6, 2002, p. 145-168, ici p. 145.

160 Pour toutes ces explications, je remercie chaleureusement ma collègue Camille Rosado, professeur en Première supérieure au lycée Faidherbe à Lille, sans laquelle je n'aurais pu voir dans toute leur ampleur les motifs de la métaphore.

161 Voir Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, 16^e édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Hachette, 1950, p. 1582-1583.

C'est là que le passage devient particulièrement ardu et intéressant pour le traductologue. En effet, on pourrait s'attendre à ce que Thémistocle amorce un récit de plusieurs heures, voire plusieurs jours, de manière à rendre compte dans le détail des affaires grecques. Or c'est un an complet qu'il réclame... pour apprendre la langue perse et parler au roi en « tête à tête » (« δι' αὐτοῦ »). Plutarque emprunte cette précision à Thucydide qui, dans son *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, faisait dire à l'exilé : « Je désire, après un délai d'un an, t'expliquer moi-même ce pour quoi je suis là »¹⁶². C'est lui, en revanche, qui ajoute la métaphore puisque Frank J. Frost, qui a retracé la longue généalogie de la légende de Thémistocle, n'a relevé la comparaison avec le tapis (« *the comparison with the rug* »¹⁶³) que dans les *Apophtegmes des rois et des généraux*, un ouvrage longtemps considéré comme apocryphe et aujourd'hui de nouveau attribué à Plutarque¹⁶⁴. Dans ce contexte, la métaphore arachnéenne a finalement bien à voir avec la traduction, quoique de manière indirecte et allusive.

En raison de la rapidité des enchaînements, il est impossible de savoir pourquoi le recours à un truchement empêche, selon Thémistocle, alias Plutarque, le langage de se déployer. Est-ce parce qu'un interprète condense toujours le message qu'il est censé transmettre, ou parce que le locuteur lui-même ne parle pas librement quand il s'adresse à un intermédiaire et qu'il est obligé d'attendre le temps qu'il traduise ? La suite du récit incite à penser qu'il s'agit fondamentalement du rapport à l'autre induit par la traduction : on apprend en effet que, d'une part, les grands seigneurs sont jaloux parce qu'ils ne peuvent plus contrôler les propos échangés par le roi et son prisonnier et, d'autre part, que le Grec participe sans restriction à la vie de la cour et jouit d'honneurs refusés aux autres étrangers. En apprenant la langue perse, il est devenu un membre à part entière de la communauté. Tant qu'il a besoin d'être traduit, il reste un élément extérieur, contrôlable, marginal.

Dans une intervention consacrée à la traduction au XVI^e siècle, Bérengère Basset a déjà insisté sur le sens exact de ce passage : « Pour Plutarque, la tapisserie dépliée désigne l'accord entre l'âme et le discours que l'on prononce. Il s'agit donc surtout d'une métaphore du discours comme miroir de l'âme »¹⁶⁵. Les premiers traducteurs qui, à partir de la fin du

162 Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, traduction, introduction et notes par Jacqueline de Romilly, Paris, Robert Laffont (Bouquins), p. 238 (I, CXXXVII.4).

163 Frank J. Frost, *Plutarch's Themistocles. A Historical Commentary*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1980, p. 218.

164 Sur ce point de détail, voir P. Stadter, « Notes and Anecdotes: Observations on Cross-Genre *Apophtegmata* », dans A. G. Nikolaidis (dir.), *The Unity of Plutarch's Work*. Berlin / New York, De Gruyter, 2008, p. 53-58.

165 Compte rendu *Choréa* – séance du 1er décembre 2012, <<http://docplayer.fr/8719835-Amyot-traducteur-ivana-velimirac-paris-iv-et-berengere-basset-utm.html>>, consulté le 16.01.2018.

Moyen Âge, contribuent à la redécouverte, puis à la gloire européenne de Plutarque, n'ont d'ailleurs (du moins pour ceux que j'ai pu consulter) pas commis de contresens. Ainsi, Pétrarque et Donato Acciaiuoli écrivent-ils : « *sermones respondit hominum peristromatis versicoloribus persimiles esse* »¹⁶⁶ (« il répondit que les discours des hommes étaient semblables à des couvertures aux couleurs changeantes »). Un peu plus flou, Battista Alessandro Jaconello écrit en italien : « *Onde Themistocle gli respone chelle parole delli homini erano simili ad li panni de racza de varii colori* »¹⁶⁷ (« Thémistocle lui répondit alors que les paroles des hommes sont semblables aux tissus de tapisserie de couleurs variées »). Simon Bourguin, Lazare de Baïf et Georges de Selves n'ayant traduit en français que quelques-unes des *Vies parallèles*, il faut attendre *Les Vies des hommes illustres grecs et romains* de Jacques Amyot (1559) pour lire : « Themistocles adonc luy respondit, Que la parole de l'homme ressemble proprement à une tapisserie historiée et figurée »¹⁶⁸.

Compte tenu de la diffusion et du succès de Plutarque à la Renaissance, il n'est guère étonnant que la métaphore de la « tapisserie » (sans le revers) se retrouve dans le discours sur la traduction à cette époque. Ainsi l'auteur de la première version anglaise du *Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione, un autre best-seller international de l'époque¹⁶⁹, commence-t-il sa dédicace en ces termes :

Thémistocle, ce noble Athénien que le roi de Perse combla d'honneurs durant son exil, étant un jour pressé de raconter son histoire par le biais d'un interprète, compara celle-ci à une tapisserie qui, dévoilant le travail bien fait quand elle est étendue, le dissimule une fois repliée, et c'est pourquoi il réclama qu'on lui laisse le temps d'apprendre la langue perse afin de conter lui-même son histoire¹⁷⁰.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette paraphrase ainsi que l'utilisation que fait Thomas Hoby de la métaphore dans les lignes qui suivent, où il conteste le travail de l'interprète et entend faire de son *Courtisan* un Anglais à part entière. De même, on ne peut que déplorer de devoir signaler sans autre forme de procès la fantaisie avec laquelle Denis Lambin rend l'extrait de Plutarque dans son apologie de la langue grecque, parue en 1572,

166 Plutarque, *Virorum illustrium vitæ*, ex Plutarcho græco in latinum versæ a F. Petracho, traduction de Pétrarque et Donato Acciaiuoli, Venise, Janson, 1478, f. g10r^o.

167 Plutarque, *Vite de Plutarcho*, traducte de latino per Batista Alessandro Jaconello de Riete, Aquila, E. de Rotwil, 1482, f. 54-55.

168 Plutarque, *Les Vies des hommes illustres grecs et romains, comparées l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronée*, translâtées de grec en françois, Paris, Michel de Vascosan, 1559, p. 87.

169 Sur les traductions du *Cortegiano* en Europe, voir Peter Burke, *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Oxford, Blackwell / Cambridge, Polity, 1995, p. 61-66 (« The Text in Translation »).

170 Thomas Hoby, *The Book of the Courtier by Baldassare Castiglione*, translated by Sir Thomas Hoby, London, Dent & Sons (Everyman's Libray, Essays and Belles-Lettres), 1944 (1928), p. I (ma traduction). Pour le texte de cet avant-propos et surtout les précieuses indications bibliographiques, voir Neil Rhodes, Gordon Kendal, Louise Wilson (éd.), *English Renaissance Translation Theory*, Cambridge, MHRA (Tudor & Stuart Translations 9), 2013, p. 295-303.

afin d'amorcer une réflexion sur la variété des styles que le traducteur doit selon lui rendre et respecter :

Thémistocle dit donc que le langage humain est pareil à la sorte de tapisserie que je viens de décrire : « De même que, dit-il, aussi longtemps qu'une tapisserie, sur laquelle diverses figures d'animaux ont été peintes avec des fils de toutes les couleurs et une aiguille, reste repliée et enroulée, les animaux n'apparaissent pas ; ou bien s'ils apparaissent, ils apparaissent à demi, coupés en deux et tronqués ; mais quand on déplie la tapisserie, on peut voir tous les animaux entiers [...]»¹⁷¹.

II) Métaphore filée

Malgré ce premier bilan, c'est pourtant bien en lien avec Plutarque que la métaphore du revers de tapisserie voit le jour au début du XVI^e siècle. En effet, on trouve dans la dédicace à François I^{er} de la première tragédie grecque traduite en français cette affirmation :

Mais, Sire, en lisant ceste presente tragedie en François, ayez sil vous plaist souvenance de ce que Themistocles dist au roy des Perses, lequel vouloit parler à luy des affaires de la guerre par truchement et interprete. Auquel fist response (luy monstrant l'envers d'une tapisserie) que telle estoit l'interpretation d'un langaige comme l'envers d'un tapiz. Parquoy luy supplia qu'il luy pleust donner ung an de terme pour apprendre la langue Persienne¹⁷².

Les précédentes citations nous ont habitué à des interprétations assez approximatives du texte de Plutarque, mais cette dernière va beaucoup plus loin dans la mesure où Thémistocle joint ici le geste à la parole et montre une tapisserie pour étayer sa comparaison. Cette lecture est d'autant plus surprenante que l'auteur n'était pas simplement en mesure de lire le grec (on possède même une lettre de lui écrite dans cette langue), mais qu'il a en outre traduit en français les *Vies* de Lycurgue, de Numa, de Romulus et de Thésée. Il s'agit en effet de Lazare de Baïf, le père du futur membre de la Pléiade, qui apprit le grec à l'éphémère collègue du Quirinal, fondé à Rome en 1516 par Janus Lascaris et Márkos Mousouros, et qui fut, de 1527 à 1533, ambassadeur de France à Venise où il put consulter des manuscrits grecs dont il fit copier certains¹⁷³.

171 Denis Lambin, *De utilitate linguæ Græcæ*, Paris, 1572, p. 23-24. Je reprends ici la traduction de ce passage proposée par Laurence Bernard-Pradelle, « Denis Lambin versus Joachim Périon : quel style pour traduire Aristote ? », dans *Astériorion* 16, *Traductions vers le latin au XVI^e siècle*, 2017, p. 40, disponible sur <<http://journals.openedition.org/asterion/2909?lang=fr>>, consulté le 16.01.2018. J'emprunte également à cet article l'interprétation du sens que D. Lambin propose de la métaphore de la tapisserie.

172 Sophocle, *Tragédie de Sophocles intitulée Electra*, [...] traduite du grec dudit Sophocles en rythme Françoisyse ligne pour ligne, et vers pour vers : en faveur et commodite des amateurs de lune et lautre langue, cité d'après Bernard Weinberg (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950, p. 73-75. Également reproduit dans Paulette Leblanc (éd.), *Les Écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561*, Paris, Nizet, 1972, p. 93-95.

173 Pour la vie de Lazare de Baïf, voir Lucien Prinvert, *Lazare de Baïf (1496(?)-1547)*, Paris, Albert Fontemoing, 1900 et Bruno Garnier, « Guillaume Bochetel et Lazare de Baïf, traducteurs conseillers de François

Nous sommes donc en présence d'un des rares Français ayant eu accès au texte original de Plutarque à cette époque. De plus, sa traduction d'*Électre*, qui s'affiche comme rendue « ligne pour ligne, et vers pour vers », ne permet pas de le ranger du côté des imitateurs, si du moins l'on en croit l'analyse qu'en propose Marie Saint-Martin : « [...] l'ambition de Lazare de Baïf, de donner une traduction fidèle aux modèles luthériens de respect du texte source, est, juge-t-elle, tout à fait honorée par son travail »¹⁷⁴. Enfin, dans un ouvrage qu'il compose à Venise à la même époque, à savoir un glossaire des termes du textile tirés des auteurs grecs et latins (le plus souvent Cicéron, Horace et Plaute), De Baïf définit les tissus qui ne sont pas destinés à couvrir le corps et notamment les patchworks dont on recouvre les tables ou les coffres avant d'ajouter :

Il y a aussi d'autres tapisseries rehaussées de couleurs variées, que les Grecs appellent περιστρόματα. Cicéron, dans la deuxième *Philippique*, parle des péristromata de Gn. Pompée, teintés de pourpre. Voir Plutarque dans *Thémistocle*. Formé à partir du verbe περιστέλλω qui signifie « je recouvre entièrement », « je protège », « j'embellis ». C'est pourquoi péristroma sera un terme général, par exemple des tapis et des couvertures¹⁷⁵.

Peu importe qu'il écrive « περιστρόματα » avec un omicron au lieu d'un oméga : De Baïf était en tout cas parfaitement au courant du sens que possédait le terme employé par Plutarque (on peut en effet considérer « *péristroma* » comme un synonyme de « *stroma* »). S'il devait subsister un doute à ce sujet, la suite de son explication suffirait à le lever puisqu'il précise encore qu'il existe un terme (« *peripetasmata* ») pour désigner ce que les Italiens appellent des « *razi* » (forme vieillie d'*arazzo*), c'est-à-dire des tentures. La mise en scène de Thémistocle soulevant une tapisserie pour en montrer le revers est donc un contresens tout à fait voulu : jouant sur la polysémie du mot « tapisserie » (à la fois ouvrage exécuté à l'aiguille et ouvrage destiné à la décoration murale), le traducteur choisit une image qui parle à son destinataire, c'est-à-dire non pas le roi des Perses, mais le roi de France.

Un élément en faveur de cette thèse est que la deuxième occurrence connue de la métaphore du revers de tapisserie ne fait pas référence à Plutarque. Elle se trouve chez un

ier », dans Jean Delisle (dir.), *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (Regards sur la traduction) / Arras, Artois Presses Université (Traductologie), 1999, p. 33-68. Pour une rapide interprétation de la métaphore chez Baïf, voir Filippo Fassina, « I paratesti dell'*Electra* di Lazare de Baif (1537). La riflessione di un umanista sul problema del volgarizzamento dei testi teatrali classici », dans *Corpus Eve (Émergence du Vernaculaire en Europe)*, 2014, p. 1-13, disponible sur <<http://journals.openedition.org/eve/719#ftn12>>, consulté le 10.01.2018.

174 Marie Saint-Martin, « “Une moralité composée des grandes calamitez” : Lazare de Baïf et l'*Électre* de Sophocle », dans *Le Verger (Herbes folles)* décembre 2012, p. 1-16, ici p. 13, disponible sur <mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm>, consulté le 14.03.2018.

175 Lazare de Baïf, *De re vestiaria libellus*, ex bayfio excerptus. Secunda editio, Paris, Stephani, 1536, p. 67 (ma traduction). Je cite la version abrégée destinée aux étudiants plutôt que la version intégrale, parue en 1530.

autre traducteur, à savoir Luis Zapata, qui écrit en 1592, dans la préface à sa traduction en espagnol de l'*Art poétique* d'Horace :

Pour ce qui est de moi, il me semble que les livres traduits sont une tapisserie vue à l'envers, qu'il y a là la trame, la matière, et les formes, des couleurs, et des figures comme du bois, et des pierres de construction manquant d'éclat et de poli¹⁷⁶.

Il est difficile, voire impossible de retracer la diffusion d'une métaphore et donc, en l'occurrence, de déterminer s'il existe un lien entre ces deux avant-textes. Une chose cependant est sûre : c'est que la dédicace à François I^{er} a dû rester confidentielle puisque De Baïf rédige pour la version d'*Électre* publiée en 1537 un autre prologue et que la métaphore du revers de tapisserie ne figure que dans le manuscrit conservé à Venise, où il l'a vraisemblablement laissé lors de son retour en France¹⁷⁷. On peut par conséquent admettre que Zapata n'a eu besoin ni de Plutarque ni de Baïf pour penser à cette image. Comme on l'a vu, la métaphore arachnéenne est extrêmement répandue dans l'Antiquité ; il est donc logique qu'elle retienne l'attention des traducteurs. Dans la dédicace à Jean Brinon qui figure au début de sa traduction de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide, parue en 1549, Thomas Sébillet l'a d'ailleurs reprise lui aussi pour définir son ouvrage, quoiqu'il la tire pour sa part vers le domaine du vêtement :

Si m'ause-ie hardiment ventér que l'étoffe est bien de celles que les maitres du méttiér tiennent pour meillheures : et si au carder et au filer elle se trouue empirée, vous pourrés penser que les ouuriers du pais ou elle crest s'en sauent trop mieus habillher que les ettrangers la retournans a vne forme nouuelle.¹⁷⁸

Que Baïf et Zapata associent plutôt la tapisserie à une tenture n'a rien non plus pour surprendre : à la fois isolants et décoratifs, ces textiles prestigieux font leur apparition à la fin du XIV^e siècle et tendent à remplacer les peintures murales au cours du suivant. Ils forment alors un signe extérieur de richesse et un support iconographique majeur : « Tentures et tapisseries, écrit (par exemple) Camille Broucke, présentent à la fin du Moyen Âge des compositions iconographiques denses où la nature est souvent très présente ; les sujets bibliques, mythologiques, historiques, allégoriques... montrent la culture des élites de l'époque »¹⁷⁹. Plus que toute autre, les tapisseries « flamandes » (celles d'Arras en particulier) jouissent dans l'Europe entière d'une réputation sans pareille. L'Espagne n'échappe pas à la

176 Horace, *El Arte poetica de Horatio*, traduzida de latin en español por don luis Çapata, Lisboa, A. de Syqueira, 1592, p. 2 (ma traduction).

177 Voir Bibliothèque Marciana (Venise), Ms. Francese Fondo Antico, n° XV, Collazione 235.

178 Thomas Sébillet, *L'Iphigénie d'Euripide*, Poete tragique tourné de Grec en François par l'Auteur de l'*Art Poétique*, Paris, Gilles Corrozet, 1549, p. iii, cité d'après Dario Ceccheti, « Thomas Sebillet e la traduzione: i testi proemiali dell'*Iphigénie* d'Euripide », dans Franca Bruera, Emīna Antonella, Anna Paola Mossetto (dir.), *Il progetto e la scrittura – Le projet et l'écriture*, Rome, Bulzoni, 2007, p. 29-55.

179 Camille Broucke, « L'art de vivre à la fin du Moyen Âge », dans Camille Broucke, Georges Magnier, Philippe Le Stum (dir.), *Trésors de la fin du Moyen Âge*, Châteaulin, Locus solus, 2017, p. 14-23, ici p. 16.

règle, comme le souligne Rafael Cornudella : « À la lumière de ce qui précède, explique-il, il est clair que l'intérêt manifesté par Alfonso le Magnifique pour les tapisseries flamandes n'a rien d'exceptionnel, même s'il faut souligner l'attention et les sommes énormes qu'il a consacrées à ce genre de luxe »¹⁸⁰.

C'est pourquoi il n'est à nouveau pas foncièrement nécessaire de supposer – même si Cervantès connaissait son prédécesseur¹⁸¹ – une filiation entre la définition de Luis Zapata et la fameuse citation de don Quichotte disant à un traducteur :

Ah, que de talents perdus dans ce pays ! Que d'intelligences méconnues ! Que de vertus méprisées ! Et pourtant, il me paraît que traduire d'une langue dans une autre, quand ce n'est pas du grec ou du latin, les reines des langues, c'est comme regarder l'envers d'une tapisserie flamande ; on distingue toujours les figures, mais brouillées par un tas de fils, si bien qu'elles ont perdu la netteté et l'éclat qu'elles avaient sur l'endroit. Traduire d'une langue facile ne demande ni plus de subtilité ni plus de style que de copier sur un papier ce qui est écrit sur un autre. Je ne veux pas dire par là que le métier de traducteur ne soit pas louable, car il y a de plus mauvaises occupations, et qui sont d'un moindre profit. Je fais d'ailleurs une place à part à deux traducteurs célèbres, le docteur Christobal de Figuerora, pour son *Pastor fido*, et don Juan de Jaurigui, pour son *Aminta* : l'un et l'autre ont accompli un travail si parfait qu'on ne sait plus quelle est la traduction et quel est l'original¹⁸².

Dans le contexte décrit ci-dessus, on devine sans peine pourquoi Cervantès, qui prend un malin plaisir à dénoncer les modes et les lieux communs de son temps¹⁸³, utilise à plusieurs reprises le motif ou, plutôt, le topique de la tapisserie¹⁸⁴. Dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, par exemple, Sancho réplique à sa femme, dans une phrase au style si élevé que « le [fictif] traducteur considère ce chapitre comme apocryphe » : « À t'en croire, il faudrait toujours rester tel qu'on est, sans augmenter ni diminuer, comme une figure de tapisserie »¹⁸⁵. Dans le chapitre XLI, où le comte et la comtesse chez qui il séjourne s'amuse à faire grimper don Quichotte sur un cheval en bois censé prendre son envol, le narrateur écrit même : « [...] à le voir ainsi, sans étriers, les jambes pendantes, on aurait dit un personnage d'une tapisserie des Flandres représentant un triomphe romain »¹⁸⁶. L'effet comique est ici d'autant plus fort que, s'il emploie dans le premier cas le terme

180 Rafael Cornudella, « Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón », dans *Locus Amoenus* 10, 2009-2010, p. 39-62, ici p. 44 (ma traduction).

181 Voir Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velásquez, 1989, p. 250-252.

182 Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, traduction d'Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997, t. II, p. 461-462 (chapitre LXII).

183 Sur ce point, voir Belén Bistué, *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*, London / New York, Routledge (Multiculturalisms), 2016 (2013), p. 130.

184 Voir Louis C. Pérez, « El telar de Cervantes », dans Alberto Porqueras Mayo / Carlos Rojas (dir.), *Filología y crítica hispánica (Homenaje al Prof. F. Sánchez Escribano)*, Madrid, Alcalá-Emory Univ., 1969, S. 99-114.

185 Cervantès, *Don Quichotte*, op. cit., t. II, p. 45.

186 *Id.*, t. II, p. 294.

« *paramento* », Cervantès se sert, quand il s'agit de « tapisseries flamandes », du mot « *tapiz* », relativement récent à son époque¹⁸⁷.

Compte tenu de l'importance que prend la notion de traduction dans son roman¹⁸⁸, il paraît naturel qu'il en vienne à récupérer le parallèle entre la traduction et la tapisserie qui s'est affirmé au siècle précédent. La fameuse citation de Don Quichotte pose toutefois de nombreux et délicats problèmes d'interprétation, ne serait-ce que parce qu'elle émane d'un personnage qui ne cesse d'énoncer des âneries et qui vient notamment d'admirer le savoir du traducteur avec lequel il s'entretient parce que ce dernier a traduit le mot « *pignatta* » par « marmite » (« *olla* ») : « Que vous êtes avancé dans la langue italienne ! s'est-il alors écrié. Je parierai tout ce qu'on voudra que vous traduisez *piace* par *plaît*, *più* par *plus* ; *sù* par *en haut*, et *giù* par *en bas* »¹⁸⁹. La question se pose donc de savoir s'il faut accorder plus de sérieux à la comparaison entre les traductions et les tapisseries flamandes qu'à cette naïve exclamation.

Il ne faut pas oublier que Cervantès a un rapport extrêmement ironique à la traduction (et au concept d'original) puisque son roman se présente comme étant lui-même le commentaire d'un texte rédigé à partir de la traduction en espagnol d'un manuscrit rédigé en arabe à partir de sources inconnues. Cette construction à cinq (voire six) niveaux narratifs¹⁹⁰ permet à l'écrivain de très nombreuses plaisanteries, comme celle qui ouvre le chapitre XLIV de la seconde partie : « Si on lit l'original de cette histoire, on s'aperçoit, paraît-il, que l'interprète n'a pas traduit ce présent chapitre tel que Sidi Ahmed l'avait composé »¹⁹¹. L'accusation, dont on ignore l'origine, va contre le contrat passé entre « l'auteur » et l'interprète maurisque puisque celui-là avait demandé de traduire « sans rien ajouter ni retrancher » et que celui-ci s'était engagé à traduire l'ensemble des cahiers « fidèlement et aussi vite que possible » pour cinquante livres de raisins secs et dix grands boisseaux de blé¹⁹².

187 Voir Joan Corominas / José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano y hispánico (RI-X)*, Madrid, Gredos, 1991 (1983), p. 411.

188 Pour un relevé des passages relatifs à la traduction, voir Michel Moner, « Cervantes y la traducción », dans *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, 1990, p. 513-524 ; Martin von Koppenfels, « Durch die Schrift gehen: Die Übersetzerzenen im *Don Quijote* von 1605 », dans Achim Geisenhanslüke (dir.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld, Transcript, 2008, p. 245-262.

189 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, t. II, p. 461.

190 Pour le détail de cette architecture, voir la fin du chapitre VIII de la première partie, dans Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, t. I, p. 91.

191 *Id.*, t. II, p. 313.

192 *Id.*, t. I, p. 97. Sur le traducteur maurisque, voir Elizabeth Welt Trahan, « The Arabic Translator in *Don Quixote*: His Master's Voice and Victim », dans Marilyn Gaddis Rose (dir.), *Translation Perspectives. Selected Papers, 1982-1983*, Binghamton, NY, « Translation Research and Instruction Program », 1984, p. 71-85 ; Antonio Marti Alanis, « La función epistemológica del traductor en el *Quijote* », dans *Annales Cervantinos* 23,

Un détail permet peut-être de voir malgré tout dans la comparaison entre les traductions et les tapisseries flamandes une réflexion sérieuse de Cervantès lui-même, c'est l'hommage aux poètes Cristóbal Suárez de Figueroa et Juan de Jauregui (ce dernier étant un ami du romancier). Comme Henri Bloemen et Winibert Segers l'ont remarqué (dans un article par ailleurs trop évasif), « la “plaisanterie” de Cervantès implique un moment clairement réflexif : le roman contient un récit – moqueur ? ironique ? espiègle ? – concernant sa propre origine »¹⁹³. De fait, le chapitre en question ne contient pas seulement une critique en règle des éditeurs, mais aussi une mise en abyme du roman puisque le protagoniste finit par découvrir chez l'imprimeur la *Deuxième partie de L'Ingénieux Hildago don Quichotte de la Manche*. La revendication des droits de la fiction invite à lire ces pages comme une position personnelle de l'écrivain.

En admettant donc qu'on puisse prendre au sérieux le verdict de don Quichotte sur les traductions, il convient encore de s'interroger sur la signification exacte de ce paragraphe. Comme Reinhard Babel l'a remarqué à juste titre (dans une lecture pour le coup très riche du passage¹⁹⁴), la métaphore du revers de tapisserie n'implique nullement un jugement radicalement négatif de la part de Cervantès, qui a lui-même traduit des romans de chevalerie. Tout d'abord, si la traduction est le revers d'un original, cela signifie que les deux textes sont faits du même tissu et, même, qu'ils sont inséparables l'un de l'autre. Ensuite, toutes les traductions ne sont pas à placer au même niveau.

On relève en effet deux restrictions qui réduisent le champ d'application de la métaphore. Premièrement, Cervantès exclut de son verdict les traductions du grec et du latin, précaution particulièrement énigmatique qui s'éclaire toutefois lorsqu'il introduit le concept de « langue facile », dont le seul exemple qu'il donne est l'italien. Deuxièmement, il faut distinguer, au sein même de cette catégorie, les bonnes et les mauvaises traductions. Certaines, quoique faites à partir d'une « langue facile », contredisent la règle énoncée : dans le cas de *Pastor fido* ou d'*Aminta*, par exemple, il estime qu'on ne peut savoir s'il s'agit de l'envers ou de l'endroit. Le qualificatif « facile » ne tient donc pas à la parenté entre l'italien

1985, p. 31-46 ; Santiago Maspoch, « El traductor en el *Quijote* », dans Giuseppe Grilli (dir.), *Actas del segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Naples, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 329-333 ; Jesús González Maestro, « Cide Hamete Benengli y los narradores del *Quijote* », dans Jean-Pierre Sánchez, *Lectures d'une œuvre. Don Quichotte de Cervantès*, Paris, Éditions du temps, 2001, p. 96-127, notamment p. 115.

193 Henri Bloemen / Winibert Segers, « El revés de los tapices flamencos. Una metáfora de la traducción en *Don Quijote* », dans Lieve Behiels (dir.), *Tras las huellas de Don Quijote*, Bruxelles / Madrid, Lessius Hogeschool / Ministerio de Educación y Ciencia de España, 2005, p. 35-41, ici p. 36 (ma traduction).

194 Reinhard Babel, *Translationsfiktionen. Zur Hermeneutik, Poetik und Ethik des Übersetzens*, Bielefeld, Transcript (Lettre), 2015, p. 33-36.

et l'espagnol, mais renvoie plutôt au rapport du traducteur à sa tâche. Cervantès s'en prend à ceux qui bâclent le travail, que ce soit les importateurs de littérature italienne ou les arabes et les juifs qu'il dénonce au début du roman, quand il prétend s'être mis en quête d'un traducteur capable de lui révéler le contenu du texte de Sidi Ahmed : « Je trouvai sans peine mon interprète – si j'en avais cherché un pour une autre langue, plus ancienne et plus sainte, je l'aurais trouvé tout aussi facilement »¹⁹⁵.

Au bout du compte, l'attaque de Cervantès ne vise qu'une sorte particulière de traduction, à savoir les mauvaises. Ce qu'il rejette, ce sont les grossiers mot à mot d'interprètes travaillant « fidèlement et aussi vite que possible ». L'admiration béate de don Quichotte pour le traducteur se flattant de traduire les termes italiens par leurs « correspondants exacts »¹⁹⁶ révèle, du fait même de sa cocasse exagération, que c'est là le type de traduction que Cervantès prétend ridiculiser. La métaphore du revers de tapisserie s'applique chez lui exclusivement aux versions bâclées où l'interprète se contente de traduire des mots. Elle est renforcée par la métaphore du recopiage qui ne demande ni « style » ni « subtilité ». Cette double métaphore ne saurait s'appliquer à la traduction en général, les exemples de *Pastor fido* et d'*Aminta* prouvant à ses yeux qu'il existe des traductions parfaites, c'est-à-dire des textes qui n'ont pas besoin de la caution de l'original, qui constituent des œuvres à part entière.

III) Métaphore usée

C'est peut-être grâce à Don Quichotte que la comparaison avec le revers d'une tapisserie devient définitivement un lieu commun du discours sur la traduction dont nous ne connaissons vraisemblablement pas encore – malgré la puissance des moteurs de recherche actuels – toutes les occurrences. Il est en tout cas frappant de constater qu'une grande part des auteurs qui l'emploient à partir du XVII^e siècle la présente explicitement comme une image connue, voire une tournure figée.

La première occurrence attestée pour le moment se trouve dans le paratexte d'un roman italien traduit en anglais, *Donzella Desterrada, or The Banish'd Virgin*, de Giovanni Francesco Biondi (1635), où le traducteur James Hayward évoque le parallèle qu'on fait, « peut-être plus par supposition qu'en connaissance de cause », entre les traductions et « les dos de tapisseries flamandes pleins de nœuds » (*the knotty In-sides of Arras*) et espère avoir restreint autant que possible ce défaut « en coupant à ras et en défaisant ceux-ci [...] sans

195 Cervantès, *Don Quichotte*, *op. cit.*, t. I, p. 96.

196 *Id.*, t. II, p. 461.

desserrer les nœuds de base ou altérer la forme générale de l'œuvre »¹⁹⁷. Le renvoi au lieu commun est même double dans ce paratexte puisque James Howell, célèbre pamphlétaire de son temps, offre au traducteur un poème figurant parmi plusieurs recommandations en tête de l'ouvrage et commençant par ces vers :

Certains jugent les traductions assez semblables
Au mauvais côté d'une tapisserie turque,
Ou à des vins tirés de leur lie qui, en bouteille,
Perdent un peu de la force qu'ils avaient en tonneau¹⁹⁸.

En dépit des apparences, l'évocation du « mauvais côté d'une tapisserie turque » (« *Turkey tapestry* ») peut parfaitement être une allusion aux tapisseries flamandes de Cervantès dans la mesure où Howell, qui avait commencé sa carrière comme agent commercial et voyagé à travers toute l'Europe, rapporte dans une lettre à son père du 8 septembre 1823¹⁹⁹ qu'il s'apprêtait à partir en Espagne pour y représenter les intérêts de la Turkey Company. Cette comparaison lui plaît d'ailleurs tellement qu'il la réutilise quelque dix ans plus tard (tout en parlant cette fois de « *Turkey carpet* ») dans une lettre importante qu'il consacre le 25 mars 1646 à sa (prétendue ?) traduction d'une satire italienne²⁰⁰.

À la même époque, la comparaison apparaît dans la préface de *La Consolation de Cicéron sur la mort de sa fille Tullia*, dans laquelle le traducteur (E. B. d'après l'épître dédicatoire, mais il s'agit peut-être d'un pseudonyme de Pierre Du Ryer puisque cette version est reproduite, avec la préface, dans l'édition posthume des *Œuvres de Cicéron*, de la traduction de Monsieur Du Ryer) prétend ne donner à lire son travail qu'à regret. Après avoir évoqué la copie et le peintre, il affirme que ceux qui lisent Plutarque dans la « version » d'Amyot sont privés de la force qui ne se rencontre que dans le texte grec, puis il enchaîne par une rapide allusion au topique du revers :

Bref pour heureuse que soit une traduction, il en est toujours en comparaison de son prototype, comme de ces envers de tapisserie, qui rapportent bien les memes fils, mais jamais les graces de l'endroit²⁰¹.

Peu après, la même image fait surface dans la *Bibliothèque françoise* de Charles Sorel, un catalogue des œuvres disponibles en français au milieu du XVII^e siècle. Dans le

197 James Hayward, « The Translator to the observantly Iudicious Reader », dans Giovanni Francesco Biondi, *Donzella Desterrada, or The Banish'd Virgin [...]*, englished by I. H. of Graies Inne, Gent., London, Humphrey Mosley, 1635 (ma traduction).

198 James Howell, « On his worthy friend Mr. James Haward <sic> his Translation of the *Banish'd Virgin*, out of the Italian », *ibid.* (ma traduction).

199 Voir James Howell, *Epistolæ Ho-Eliaæ, or Familiar Letters, Domestick and Foreign*, London, Booksellers of London and Westminster, 17138 (1645), t. I, p. 105-106.

200 *Id.*, t. III, p. 420-421.

201 Cicéron, *La Consolation de Cicéron, sur la mort de sa fille Tullia*, Paris, Vve Camusat et P. Le Petit, 1644, « Préface », non-paginée.

chapitre qu'il consacre aux « livres grecs, latins, italiens et espagnols », l'historiographe du roi ne se contente pas de recenser les ouvrages les plus connus, mais y joint une dissertation sur « la manière de bien traduire » qu'il amorce (à nouveau sur le mode « quelques-uns disent que ») par un renvoi au lieu commun. Après avoir explicité la métaphore pendant quelques lignes, il en conteste l'exactitude au prétexte que l'original et la traduction sont « deux pièces séparées et distinctes » et que celle-ci peut même parfois surpasser celle-là²⁰².

Au lendemain de la querelle des Anciens et Modernes, la comparaison figure toujours sous la plume de quelques-uns des auteurs les plus importants pour la théorie de la traduction en français à cette époque. C'est notamment le cas de Jacques de Turreil, régulièrement cité au XVIII^e siècle (quoique souvent de manière sarcastique), lequel estime dans la longue préface à sa troisième version des *Harangues d'Eschine et de Démosthène sur la couronne* que « l'on a justement comparé le commun des traductions à un revers de tapisserie, qui tout au plus retient les linéamens grossiers des figures finies, que le beau côté représente »²⁰³. Après que Charles Rollin, le pédagogue assurément le plus influent en France jusqu'au début du XIX^e siècle, a rapporté et approuvé ce passage à l'article III de son *Traité des études*, intitulé « De la traduction »²⁰⁴, cette citation devient une référence pratiquement obligée en la matière. Elle est ainsi reprise, à côté de la métaphore du parfum qui s'évapore, par Claude-Saintin Leblan dans sa *Théorie nouvelle de la parole et des langues* (1750). Mais surtout, elle figure surtout dans le Supplément à l'*Encyclopédie* (1777) où Jean-François Marmontel remarque que cette conception de la traduction « suppose une industrie bien grossière & bien mal adroite »²⁰⁵.

Entre le milieu du XVIII^e et celui du XIX^e siècle, la référence à Cervantès ou, plus généralement, au revers de tapisserie fait partie des stéréotypes du discours sur la traduction de toute l'Europe occidentale. La référence la plus cocasse figure sans doute dans le *Treatise on the Gout and Rheumatism* de Robert James (1743) ou du moins sa traduction française, selon laquelle on peut appliquer à Prosper Alpin et Louis Duret, interprètes d'Hippocrate, « ce

202 Voir Charles Sorel, *La Bibliothèque française [...]*. Seconde édition revue et augmentée, Paris, Compagnie des Libraires du Palais, 1667, p. 231-232. Il est impossible de citer dans cet article toutes les occurrences, parfois assez longues, de la métaphore du revers de tapisserie, qu'on trouvera de toute façon sur le site Trésor des Métaphores de la Traduction, <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt>>.

203 Jacques de Turreil, *Œuvres de Mr. De Turreil*, Paris, Brunet, 1721, t. II, p. 7. Pour une présentation détaillée du propos de Turreil, voir Yves Chevrel, Annie Cointre, Yen-Mai Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XVII^e et XVIII^e siècle (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 277-282.

204 Charles Rollin, *De la manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, Jacques Estienne, 1726, t. I, p. 23.

205 *Nouveau Dictionnaire pour servir de supplément aux dictionnaires des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Panckoucke, 1777, t. IV, p. 954. Pour une présentation de l'article « Traduction » dans le *Supplément*, voir Y. Chevrel, A. Cointre, Y.-M. Tran-Gervat, *Histoire des traductions en langue française, op. cit.*, p. 316-319.

que Cervantès dit des traductions, sçavoir, qu'elles ressemblent au revers d'une tapisserie où les figures sont déguisées par des traits inutiles, & défigurées par la grossièreté de l'ouvrage »²⁰⁶. Mais on la trouve aussi en 1744 dans la notice que Francesco Algarotti insère en tête de la version vénitienne des *Œuvres* de Stefano Benedetto Pallavicino, poète et librettiste au service des cours de Düsseldorf et de Dresde²⁰⁷. On la rencontre encore, appliquée au rapport de la pensée aux mots, dans une œuvre du philosophe allemand Johann Georg Hamann – qui l'avait sans doute découverte lors de son séjour à Londres en 1757-1758 vu qu'il renvoie en note à James Howel, non sans préciser que celui-ci l'a sans doute empruntée à Cervantès (ici nommé Saavedra)²⁰⁸.

Inutile de poursuivre l'énumération : il reste à ma connaissance une dizaine de citations, la plupart en français, pour étayer la fréquence du motif jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Mieux vaut remarquer pour conclure que la présentation et le commentaire de la métaphore ne dépassent jamais quelques lignes. Souvent, les termes employés révèlent à qui l'auteur emprunte la comparaison : « tapisserie flamande » renvoie à Cervantès, « tapisserie turque » à Howell, « linéaments grossiers » à Turreil ou plutôt à Rollin. Il s'agit d'une idée reçue, qu'on s'étonne d'ailleurs de ne pas croiser dans le dictionnaire de Flaubert, à qui les Gobelins évoquent uniquement « une œuvre inouïe et qui demande cinquante ans à finir », devant laquelle il faut s'écrier : « C'est plus beau que la peinture » car « l'ouvrier ne sait pas ce qu'il fait »²⁰⁹. Elle suppose inévitablement une image négative de la traduction, mais il arrive souvent que son domaine d'application se limite (sans que les auteurs aient conscience de dire la même chose que Cervantès) à une partie seulement des traductions – ainsi quand Charles Millon, au début de la *Politique* d'Aristote (1803), reprend littéralement les termes de Turreil et affirme :

Le caractère de l'original périclisse toujours dans les traductions serviles ou trop libres ; c'est alors qu'on peut justement les comparer au revers d'une tapisserie, lequel retient tout au plus les linéaments grossiers des figures finies que le beau côté représente²¹⁰.

206 Friedrich Hoffmann, Robert James, *Observations intéressantes sur la cure de la goutte et du rhumatisme* [trad. de Jean-Jacques Bruhier d'Ablaincourt], Paris, Briasson, 1746, p. 480.

207 Voir Stefano Benedetto Pallavicini, *Delle opere del Signor Stefano Benedetto Pallavicini*, Venise, Pasquali, 1744, t. I, [p. VII]. C'est une version revue qu'on trouve dans les éditions ultérieures, notamment dans les œuvres complètes d'Algarotti.

208 Voir Johann Georg Hamann, *Æsthetica in Nuce, Métacritique du purisme de la raison pure et autres textes*, traduction et notes par Romain Deygout, Paris, Vrin, 2001, p. 82.

209 Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, présentation et notes de Bernard Masson, Paris, Seuil, 1964, t. II, p. 309.

210 Aristote, *Politique*, traduite du grec avec des notes et des éclaircissements par Charles Millon, Paris, Artaud, 1803, t. I, p. iii.

Au milieu du XIX^e siècle, me semble-t-il, la métaphore est morte. L'époque où les tentures murales ornaient les riches demeures est passée depuis longtemps : l'image du revers de tapisserie ne renvoie plus à rien de vivant. On la comprend, certes, mais elle ne fait plus rêver. À cela s'ajoutent les progrès de la linguistique. L'une des dernières occurrences repérées trahit une véritable contorsion pour adapter la métaphore aux théories de Schleiermacher. Après avoir cité Cervantès et rappelé sa comparaison des traductions avec des tapisseries de Bruxelles vues du mauvais côté (« *brüsselsche Tapeten von der verkehrten Seite* »), l'auteur parle tout bonnement du « revers de l'original » (« *Kehrseite des Originals* »). Il s'agit du philologue allemand August Boeckh dans une compilation posthume de cours qu'il avait donnés entre 1809 et 1865. On constate que cette figure de la pensée ne convient plus pour exprimer la nouvelle science du langage qui, selon l'analyse de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*, naît avec l'épistémè moderne autour de 1800. Boeckh explique en effet :

La traduction n'est pas à proprement parler le revers de l'original, mais de l'image que le traducteur s'est faite de l'original, et sur ce revers, nombre de traits délicats n'apparaissent jamais, bien que le travail du philologue les ait intégrés à cette image : par conséquent, une traduction ne permet que très médiocrement de distinguer la recherche philologique sur laquelle elle se fonde²¹¹.

Frédéric Weinmann (Lycée Hélène Boucher, Paris)

211 August Boeckh, *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Leipzig, Teuber, 1877, p. 160 (ma traduction).

Le vivant dans les métaphores de la traduction à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)

Les auteurs de l'époque moderne²¹² utilisent fréquemment des métaphores ou comparaisons empruntées aux beaux-arts pour rendre compte de la traduction, à la fois comme pratique et comme résultat : représentation picturale, copie de tableau, gravure et estampe, statue sculptée à partir d'un bloc de pierre brute, envers d'une tapisserie²¹³... À première vue, la comparaison avec le vivant paraît moins répandue et semble postérieure, ce qu'aurait tendance à confirmer la consultation de la base TMT (Trésor des métaphores de la traduction)²¹⁴. Elle est par exemple exploitée de manière remarquable, dans un texte de Valéry Larbaud bien connu des spécialistes de la traduction, *Sous l'invocation de Saint Jérôme* (1946)²¹⁵. Le texte, réflexion d'un traducteur sur sa propre activité, est d'abord placé sous le signe de l'image cicéronienne de la balance :

Dans l'un des plateaux nous déposons l'un après l'autre les mots de l'Auteur, et dans l'autre nous essayons tour à tour un nombre indéterminé de mots appartenant à la langue dans laquelle nous traduisons cet Auteur, et nous attendrons l'instant où les deux plateaux seront en équilibre.

Très vite cependant, le texte se déploie en une métaphore filée empruntée aux sciences naturelles :

[...] Et surveillons-le bien, ce mot ; car il est vivant. Voyez : des frémissements, des irisations le parcourent et il développe des antennes et des pseudopodes par lesquels, bien qu'artificiellement isolé, il se rattache au flux de pensée vivante – la phrase, le texte entier – hors duquel nous l'avons soulevé ; et ces signes de vie vont jusqu'à modifier rythmiquement son poids. Il nous faut donc saisir ce rythme afin que son contrepoids soit animé d'un rythme vital équivalent.

Larbaud, au milieu du XX^e siècle, apparaît à travers cette image comme l'héritier de la conception romantique de la traduction²¹⁶, centrée sur la prise en compte des particularités du texte original, qui apparaît ici comme un écosystème fragile dont l'équilibre doit être maintenu par le traducteur. L'image empruntée à l'entomologie est originale, frappe

212 Nous employons ici cette expression au sens historique, équivalent de ce que les anglophones nomment « *the early modern period* », pour désigner la période couvrant les XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles.

213 Voir Y. Chevrel, A. Cointre, Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *Histoire des traductions en langue française. XVII^e-XVIII^e siècles (1610-1815)*, Lagrasse, Verdier, 2014. Chap. V. Par la suite, nous renverrons à cet ouvrage par l'abréviation *HTLF XVII-XVIII*.

214 <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/>>, consulté le 18/10/17. À ce jour, l'occurrence la plus ancienne trouvée dans la catégorie « Vie » est un texte de Germaine de Staël, datant de 1816.

215 V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1946. Les extraits qui suivent se trouvent aux p. 82-85. Voir les fiches 99 et 100 du TMT.

216 Voir A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, « Les essais », 1984.

l'imagination. Pourtant, lorsqu'elle continue de se filer sous la plume de Larbaud, elle vient également faire écho à des images plus anciennes :

C'est du vivant que nous pesons, et par les équilibres relatifs que nous trouvons, nous transfusions une part plus ou moins grande – jamais la totalité –, d'un courant vital dans un tissu composé d'éléments verbaux [...].

L'idée de la transfusion d'un « courant vital » peut certes évoquer ici une procédure médicale, la transfusion sanguine, qui s'est développée après la Première Guerre mondiale²¹⁷, mais elle peut tout autant renvoyer à un imaginaire antique et à une substance moins concrète que le sang, le *spiritus*, l'énergie, le souffle vital.

Les traducteurs, dans les discours qu'ils élaborent sur leur pratique, ne manquent pas, de la Renaissance au XVIII^e siècle, d'explorer la dichotomie lettre / esprit, voire corps / âme, comme le remarque George Steiner dans le balayage historique qu'il propose dans *Après Babel*²¹⁸ :

Quoi qu'il en soit, le vieux dualisme persiste dans toute son évidence. Les comparaisons mêmes qu'emploient Florio, Dolet, Humphrey et Huet ont encore cours aujourd'hui. Le rapport entre le traducteur et l'auteur devrait être celui d'un portraitiste à son modèle. Une bonne traduction est un vêtement neuf qui nous rend la forme inhérente familière sans entraver le moins du monde son mouvement expressif intégral. C'est seulement ainsi, affirme Florio dans sa préface à Montaigne, « que le sens peut garder forme ». Cette rétention de la structure interne dans le cadre du changement externe est, en fait, analogue à la « Métempsychose pythagoricienne ».

Steiner dresse ici une équivalence entre le portrait, le *topos*²¹⁹ du vêtement neuf et la métempsychose, dont nous verrons qu'elle est une des variantes fréquentes de la métaphore du vivant au cours de la période qui nous occupe. Pourtant, il est peut-être plus courant encore que la notion de vie soit déniée à la traduction, plutôt qu'elle soit portée à son crédit : c'est ce que nous examinerons dans un premier temps.

I. La (mauvaise) traduction comme « mort » de l'original ?

À l'époque moderne, la traduction, bien que reconnue comme utile pour rendre accessibles aux non-érudits des œuvres importantes écrites en langues anciennes ou vernaculaires, apparaît souvent comme un substitut dégradé du texte original ; cette

217 Voir J.-F. Picard et W. H. Schneider, « L'histoire de la transfusion sanguine dans sa relation à la recherche médicale », dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 49, janvier-mars 1996, p. 3-17. Disponible en ligne : <www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1996_num_49_1_3480>.

218 G. Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction* [*After Babel: Aspects of Language and Translation*, 1975], trad. P.-E. Dautat, L. Lotringer, Paris, Albin Michel, 1998.

219 J'emploie ici la notion de *topos* dans le sens de « structure discursive ou narrative récurrente ». Voir les outils théoriques développés par la Société d'Analyse de la Topique Romanesque (SATOR), sur le site <satorbase.org> et dans la revue en ligne *Topiques. Études satoriennes*, Université de Victoria, Canada.

conception va de pair avec le *topos* du traducteur comme auteur de second rang. Or cette idée prend notamment la forme d'une représentation de l'œuvre traduite comme un corps d'où toute vie a disparu.

Du Bellay traite de la traduction dans les chapitres V et VI de la première partie de la *Défense et illustration de la langue française* (1549). Le chapitre V, intitulé « Que les traductions ne sont pas suffisantes pour donner perfection à la langue française », montre que la « perfection », en particulier dans l'élocution, ne peut être atteinte par la traduction : or, nous dit Du Bellay, « sans [les figures qui font l'élocution] toute oraison et poème sont nus, manqués et débiles ». La dernière épithète en particulier met ici en évidence la perte d'énergie vitale qu'occasionne la traduction. Cette idée est développée au chapitre VI, « Des mauvais traducteurs, et de ne traduire les poètes » ; elle repose principalement sur une comparaison topique avec la peinture, mais convoque aussi les notions d'« esprit », d'« énergie » et d'« âme » qui sont en lien avec le vivant pour tout homme de son temps :

[Les poètes] genre d'auteurs certes auquel si je savais, ou voulais traduire, je m'adresserais aussi peu, à cause de cette divinité d'invention, qu'ils ont plus que les autres, [...] bref cette énergie, et ne sais quel esprit, qui est en leurs écrits, que les Latins appelleraient *genius*. Toutes lesquelles choses se peuvent autant exprimer en traduisant, comme un peintre peut représenter l'âme avec le corps de celui qu'il entreprend tirer après le naturel.

Plus d'un siècle plus tard, Perrot d'Ablancourt²²⁰, dans la Préface de son *Thucydide* (1662), reprend le constat de Du Bellay, mais l'analogie avec le vivant y est plus explicite :

Mais pour ce qui est de garder son caractère, et de ne pas faire Xénophon de Thucydide, ni Cicéron de Tacite, c'est une chose fort raisonnable ; quoique ceux qui le font aient encore cette excuse, qu'ils donnent un portrait animé, dont ils ont changé les beautés mâles en d'autres plus délicates ; mais ces traducteurs scrupuleux, pour un corps vivant ne donnent qu'une carcasse, et font un monstre d'un miracle.

Dans une construction en chiasme, Perrot d'Ablancourt aborde ici deux excès qui amènent un double usage de la métaphore du vivant : tout d'abord, l'excès de liberté dans la traduction, qui selon lui a au moins une circonstance atténuante, qui est de chercher et de parvenir à donner vie (« animer ») à l'auteur traduit, même s'il change de caractère au cours du processus ; d'Ablancourt est beaucoup plus sévère à l'égard des « traducteurs scrupuleux » dont il a été question juste avant dans sa préface. Certes, il semble d'abord leur concéder une exigence raisonnable dans le fait de vouloir tout conserver de l'auteur dans la traduction, y compris ses défauts ; mais surgit alors l'image saisissante qui constitue une condamnation

220 Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664) fut considéré comme le chef de file des « traducteurs libres ». C'est une de ses traductions qui inspirera à la fin du XVII^e siècle à Ménage son bon mot sur la traduction comme « belle infidèle ». V. *HTLF XVII-XVIII* ; et aussi : R. Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995.

sans appel : l'idée que la traduction trop fidèle substitue une carcasse au corps vivant de l'auteur (ou de son œuvre, par métonymie) constitue alors une critique bien plus vive que celle adressée aux traducteurs trop libres. Nous verrons plus loin quelle pratique Perrot d'Ablancourt revendique pour lui-même, et en quels termes.

Un demi-siècle après la parution du *Thucydide* de Perrot d'Ablancourt, Anne Dacier²²¹, dans sa fameuse Préface à *L'Iliade traduite en français* (1711), semble revendiquer pour elle-même l'appellation de « traductrice scrupuleuse », puisqu'elle va jusqu'à reprendre à son compte, comme titre de gloire et non comme signe d'un échec, l'image du corps mort que la traduction substituerait à l'auteur. L'image est alors plus saisissante encore qu'elle ne l'était chez Perrot d'Ablancourt, au cœur d'une brève fiction qui se fait longue comparaison, et qui puise dans des connaissances culturelles alors relativement récentes concernant les momies égyptiennes²²². L'argument est si habilement construit, et l'image vitale / mortuaire tellement développée, qu'il faut citer intégralement ce passage :

Supposons donc qu'Hélène mourut en Égypte, qu'elle y fut embaumée avec tout l'art des Égyptiens, et que son corps, conservé jusqu'à notre temps, est porté aujourd'hui en France. Cette momie n'attirera pas toute l'admiration qu'Hélène vivante attira à son retour de Troie, lors que tous les peuples accouraient en foule sur son passage, pour voir cette beauté fameuse qui avait armé l'Europe contre l'Asie, et fait de Troie le bûcher de tant de héros ; mais elle ne laissera pas d'exciter quelque curiosité, et de faire un certain plaisir ; on n'y verra pas ces yeux pleins de feu, ce teint animé de couleurs les plus naturelles et les plus vives, cette grâce, ce charme qui faisait naître tant d'amour, et qui se faisait sentir aux glaces même de sa vieillesse ; mais on y reconnaîtra encore la justesse et la beauté de ses traits, on y démêlera la grandeur de ses yeux, la petitesse de sa bouche, l'arc de ses beaux sourcils, et l'on y découvrira sa taille noble et majestueuse ; et l'imagination, frappée de ces restes précieux, ira jusqu'à concevoir que celle qui conserve encore de la beauté dans les bras mêmes de la mort, devait véritablement ressembler aux déesses immortelles pendant sa vie. Voilà certainement l'idée la moins flatteuse que je puisse donner de ma traduction ; ce n'est pas Homère vivant et animé, je l'avoue, mais c'est Homère ; on n'y trouvera pas cette force, cette grâce, cette vie, ce charme qui ravit, et ce feu qui échauffe tout ce qui l'approche ; mais on y démêlera tous ses traits, et la symétrie admirable de toutes ses parties ; j'ose même espérer qu'on y trouvera encore d'assez vives couleurs pour pouvoir douter un moment s'il n'a pas encore quelque reste de vie ; en un mot, c'est Homère, et Homère bien moins changé que dans les traductions qu'on en a faites, où on l'a si étrangement défiguré, qu'il n'est plus reconnaissable.

L'enjeu de la traduction pour Anne Dacier n'est pas la ressemblance, la copie, l'imitation, c'est-à-dire un autre qui puisse passer pour équivalent forcément différent de l'original : c'est l'identité, le « même », mais un même ayant renoncé à sa vie originelle, sacrifice que la traductrice semble assumer comme inhérent à son activité ; telle la momie

221 Sur Madame Dacier, voir notamment : B. Garnier, « Anne Lefebvre Dacier, un esprit moderne au pays des Anciens », dans J. Delisle (dir.), *Portraits de Traductrices*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa / Artois Presses Université, 2002, p. 13-54.

222 V. notamment le *Discours de la Momie* d'Ambroise Paré, paru en 1582.

égyptienne, la traduction permet la préservation et la transmission à la postérité d'un corps respecté et maintenu dans son intégrité, mais elle représente aussi le passage de l'individu concerné de la vie à la mort. À la fin de la citation, Anne Dacier retrouve des évocations plus courantes, à la fois à travers la référence au « génie » individuel dont parlait Du Bellay, et par le recours à une métaphore artistique, celle du portrait plein de vie ou au contraire sans âme, via le champ lexical courant de l'analyse picturale.

II. Point d'étape : quelques éléments constitutifs de la comparaison avec le vivant

Les premières comparaisons que nous avons étudiées permettent de relever certaines caractéristiques structurales des métaphores traductives liées au champ lexical du vivant. Un élément a pour l'instant été traité comme allant de soi, qu'il faut cependant expliciter pour une meilleure compréhension du réseau métaphorique étudié : en effet, nous avons déjà remarqué l'usage, par nos auteurs, d'une métonymie si courante qu'elle tendrait presque à passer inaperçue, qui consiste à parler de l'auteur pour désigner l'œuvre traduite (ou lue, ou commentée) : ainsi, Du Bellay prescrit « de ne traduire les poètes », Perrot d'Ablancourt publie *Thucydide*, et Madame Dacier présente « Homère ». Cet usage métonymique courant entraîne un premier niveau métaphorique dans le discours sur la traduction, à travers la personnification, qui sert à son tour de support pour des métaphores liées à des images spécifiques dont, par exemple, celle du vêtement, dont on a rencontré un écho dans la citation de Steiner ci-dessus. La métaphore vestimentaire peut donner lieu à des développements narratifs qui, d'une certaine manière, inscrivent la démarche de traduction dans le champ du vécu (plutôt que du vivant), lorsqu'elle évoque par la fiction le devenir du texte traduit dans la vie pratique du traducteur et du lecteur. Véronique Duché²²³ relève un exemple remarquable à cet égard, celui de Luc de la Porte, traducteur d'Horace en 1584, qui développe dans son épître liminaire « À Monseigneur Guillaume Rose » toute une saynète de comédie domestique autour de sa rencontre avec le poète et de l'accueil qu'il lui fit en France, personnification et narrativisation fictionnelle de sa démarche de traduction :

Je voulus lui faire laisser l'habit du pays pour l'accoutrer à la française : mais lui résistant au contraire me dit, que comme il était natif de Venouse, aussi voulait-il avoir deux habits, l'un naturel et l'autre

223 Sur la métaphore vestimentaire, voir notamment : V. Duché, « Un habit à la française : la métaphore vestimentaire dans les paratextes de traductions » dans *Le Retour du comparant (Le Parcours du Comparant, saison 2) : La Métaphore à l'épreuve du temps littéraire*, à paraître, sous la dir. de X. Bonnier et A. Ferry. Je tiens à remercier V. Duché de m'avoir permis de consulter son texte dans sa version *postprint*, avant sa publication effective.

domiciliaire [...]. Je ne voulus point lui contrarier autrement, ainçois l'emmenant chez moi le familiarisai peu à peu, et depuis lui ai été son Mercure en la langue française [...]²²⁴.

Cet exemple montre bien que dès lors que l'auteur est convoqué comme représentant son œuvre, il peut être traité comme une personne vivante, composée d'un corps et d'une âme, ces deux éléments étant les analogues de la lettre et de l'esprit du texte. Cette dichotomie explique à son tour les deux principales options théoriques en matière de traduction : l'une, mortifère, que l'on a abordée en premier, vient de l'effort du traducteur de conserver le corps de l'auteur (traduction « fidèle », « littérale », « scrupuleuse »), ce qui condamne la traduction à une perte de l'« âme » ou de l'esprit de l'original : on a vu la manière dont Anne Dacier se résignait à cet état de fait, en s'appuyant sur la comparaison avec le genre pictural du portrait et sa relation avec le modèle vivant. La seconde option théorique et pratique consiste à accepter l'idée selon laquelle la traduction, parce qu'elle est passage d'une langue à l'autre, est un changement de (du) corps pour l'auteur traduit, prix de la conservation de son « âme », de son esprit, de son souffle vital.

III. Traduire, ou transmettre la vie

Examinons donc à présent les manières dont, dès l'époque moderne, la traduction peut être conçue non pas comme dévitalisation de l'original, mais comme transmission de la vie même. Suivons, notamment, la piste indiquée par Steiner et penchons-nous sur la Préface-dédicace du traducteur John Florio, ainsi que sur son adresse « To the curteous reader », au seuil du premier livre de sa version anglaise des *Essais* de Montaigne, en 1603²²⁵.

Dans sa dédicace « To the Right Honorable my best-best Benefactors, and most-honored Ladies, Lucie, Countesse of Bedford; and hir best-most loved-loving Mother, Ladie Anne Harrington » [*sic*], Florio propose une image assez complexe, lorsqu'il compare ses œuvres à des enfants auxquels il aurait donné naissance, conformément aux représentations de la procréation à la Renaissance (selon lesquelles, notamment, un enfant mâle est issu directement du père, le rôle de la femme se limitant à le porter)²²⁶ :

224 *Les Œuvres de Q. Horace flacce, Vénusin, prince des lyriques latins, mises en vers françois, partie traduites, partie veües & corrigees de nouveau, par M. Luc de la Porte, Parisien, docteur es droit et avocat*, Paris, Claude Micard, 1584, épître non paginée.

225 *The Essayes, or Morall, Politike, and Millitarie Discourses of Lo: Michaell de Montaigne ... Now done into English by ... John Florio*, Londres, 1603. Édition électronique dirigée par Ben R. Schneider, University of Oregon, 1999 : <<http://www.luminarium.org/renascence-editions/montaigne/>>, consultée le 7 février 2018. Le premier volume de l'édition originale est également disponible au format image en ligne : <<https://archive.org/details/MontaigneImages>>, consulté le 9 février 2018.

226 V. J. Gélis, *L'Arbre et le Fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, Fayard, 1984. En littérature, voir la version cocasse que donne de ces représentations L. Sterne dans les premiers chapitres de *Tristram Shandy* (1759-1767).

To my last Birth, which I held masculine, (as are all mens conceipts that are thier owne, though but by their collecting; and this was to Montaigne like Bacchus, closed in, or loosed from his great Iupiters thigh) I the indulgent father invited two right Honorable Godfathers, with the One of your Noble Ladyshippes to witnesse. So to this defective edition (since all translations are reputed femalls, delivered at second hand; and I in this serve but as Vulcan, to hatchet this Minerva from that Iupiters bigge braine) I yet at least a fondling foster-father, having transported it from France to England ; put it in English clothes; taught it to talke our tongue (though many-times with a jerke of the French Iargon)²²⁷.

La précédente œuvre (« *my last birth* ») à laquelle il est fait allusion ici est son dictionnaire italien-anglais, paru en 1598 ; il en est le seul auteur, donc l'enfant est un garçon, tout comme l'original des *Essais*, sorti de la cuisse de Montaigne comme Bacchus de celle de Jupiter. Dans cette conception, la traduction est un bébé fille parce que conçu « de seconde main », nécessitant l'intervention d'un tiers, le traducteur-Vulcain ; elle est une Minerve, extraite du cerveau de Jupiter-Montaigne, dont le traducteur accoucheur devient alors le père adoptif. La double image de la naissance jupitérienne est intrigante, et laisse supposer que Florio fait naître directement sa traduction du cerveau de Montaigne, sans passer par le français, adopte cette enfant puis l'emmène en Angleterre, où elle apprend l'anglais... La généalogie mythico-métaphorique ainsi construite par le traducteur suppose que la traduction est tout autant le fruit de l'auteur que l'original. Par une inversion des sexes courante à l'époque élisabéthaine, plus loin dans sa dédicace, le traducteur apparaît même comme celui qui expérimente les douleurs de l'enfantement, encouragé par sa commanditaire et dédicataire :

*[...] when I with one Chapter found my selfe over-charged, [...] your Honor having dayned to read it, without pittie of my failing, my fainting, my labouring, my languishing, my gasping for some breath [...]*²²⁸.

Cette représentation du père adoptif en mère naturelle est sans doute nécessaire pour dissiper, comme il le fait par la suite, les soupçons de « vol d'enfant ». Mais reconnaissons que la métaphore, ainsi filée, devient très étonnante !

227 « Pour mon précédent enfant, qui était un garçon (comme à chaque fois que les hommes conçoivent à partir d'eux-mêmes, même lorsque c'est un travail de compilation ; et c'était le cas pour Montaigne dont l'œuvre, comme Bacchus, est sortie de sa grande cuisse jupitérienne), en père indulgent, j'avais invité deux parrains, avec l'une d'entre vous, mes nobles dames, comme témoin. Pour cette modeste édition (puisque toutes les traductions sont considérées comme des filles, délivrées de seconde main, j'ai servi de Vulcain, pour faire sortir à la hache cette Minerve de ce vaste cerveau jupitérien), tel un père adoptif, je l'ai transportée de France en Angleterre, l'ai habillée à l'anglaise et lui ai appris à parler notre langue (non sans quelques restes de français). » (Ma traduction.)

228 « [...] lorsque je me retrouvai chargé d'un chapitre trop lourd pour moi [...], Madame, vous m'aviez fait l'honneur de le lire, sans pitié pour les moments où je m'arrêtais, faiblissais, peinais, languissais, avais le souffle court [...]. » (Ma traduction.)

Une dernière citation de Florio, tirée cette fois de l'épître au lecteur qui fait suite à la dédicace, introduit l'idée de la métempsychose pythagoricienne comme seul moyen pour la traduction de surmonter l'obstacle du génie intraduisible des langues : changer de corps pour garder le sens, au risque, comme nous l'avons déjà vu, de perdre au passage une plus ou moins grande part de la vie de l'original. On y retrouve par ailleurs la proximité entre la métaphore vitale et la métaphore artistique :

[...] every language hath its Genius and inseparable forme; without Pythagoras his Metempsychosis it can not rightly be translated. The Tuscan altiloquence, the Venus of the French, the sharpe state of the Spanish, the strong significancy of the Dutch cannot from heere be drawne to life. The sense may keepe forme; the sentence is disfigured; the fineness, fitnessse, featenesse diminished: as much as artes nature is short of natures arte, a picture of a body, a shadow of a substance²²⁹.

On se rappelle l'image de la carcasse sans vie que Perrot d'Ablancourt, dans la préface de son *Thucydide*, attribuait aux « traducteurs trop scrupuleux ». Cette image, en fait, venait en contrepoint de son évocation de sa propre manière de traduire évoquée quelques lignes plus haut où, comme chez Florio, on retrouve conjointement l'image artistique et l'idée de métempsychose. À l'opposé de l'attitude modeste, voire humble, qui caractérise la plupart des traducteurs de l'époque moderne, d'Ablancourt illustre ici une attitude minoritaire, d'ordinaire réservée aux traducteurs libres d'ouvrages modernes²³⁰, et non anciens : la revendication de la traduction comme amélioration voire, dans la continuité de la métaphore vitale, comme ressuscitation :

Car ce n'est pas tant ici le portrait de Thucydide, que Thucydide lui-même, qui est passé dans un autre corps comme par une espèce de métempsychose, et de grec, est devenu français, sans se pouvoir plaindre comme d'un défaut de ressemblance, quand il paraîtrait moins défectueux, non plus qu'un malade ferait de son médecin, qui par la force de ses remèdes lui aurait donné de la santé et de la vigueur²³¹.

Il se pourrait que ce même d'Ablancourt soit la cible du développement satirique que livre Montesquieu dans la lettre 128 des *Lettres Persanes* en 1721. Il y présente en effet un sévère et intraitable géomètre s'adressant à un traducteur en ces mots :

Vous voulez, dites-vous, faire renaître parmi nous ces illustres morts ; et j'avoue que vous leur donnez bien un corps : mais vous ne leur rendez pas la vie ; il y manque toujours un esprit pour les animer.

229 « Toute langue a son génie et sa forme propre : sans la métempsychose de Pythagore, on ne peut la traduire correctement. La grandeur éloquente du toscan, la Vénus française, le tranchant de l'espagnol, la forte expressivité du hollandais ne peuvent être peints au vif depuis ici. Le sens peut bien garder la forme, la phrase n'en est pas moins défigurée ; la finesse, la justesse, l'adresse, sont affaiblies : jamais la nature de l'art n'égale l'art de la nature ; il en va de même pour le portrait et la personne, pour l'ombre et la substance. » (Ma traduction. Je remercie Florence Bistagne, Guillaume Cingal et Susan Baddeley pour leurs lumières sur certains aspects de ces extraits.)

230 Voir par exemple la préface de Chapelain à sa traduction de *Guzman d'Alfarache* (1619) ou celle de Prévost à celle de *Charles Grandison* (1755).

231 N. Perrot d'Ablancourt, *Thucydide*, Préface, 1662.

Animer un corps mort ; redonner vie à une œuvre qui, pour pouvoir se transmettre, doit emprunter une forme qui la fige : voilà comment ces métaphores du vivant invitent à penser le défi que représente la traduction, et qu'à l'époque moderne, bien peu de critiques et de traducteurs mêmes sont prêts à reconnaître qu'elle soit en mesure de le relever. La personnification de la traduction comme résultat, voire sa mythification, ne fait sans doute que renforcer le sentiment que l'idéal est noble, mais hors de portée.

Pourtant, la contiguïté de la métaphore vitale et de la métaphore artistique pourrait bien amener à un dépassement de cette impasse.

IV. Traduire, interpréter, animer : les possibilités de la métaphore musicale

C'est en cherchant du côté d'un art qui n'est pas imitatif, mais interprétatif, qu'on peut trouver, à la même époque, une réintroduction du vivant comme objectif atteignable de la traduction comme processus. Et c'est une fois encore la préface de *L'Iliade en français* (1711) d'Anne Dacier qui propose cette approche, que les romantiques ne manqueront pas d'exploiter.

Et dans cette imitation [la traduction], comme dans toutes les autres, il faut que l'âme pleine des beautés qu'elle veut imiter, et enivrée des heureuses vapeurs qui s'élèvent de ces sources fécondes, se laisse ravir et transporter par cet enthousiasme étranger ; qu'elle se le rende propre, et qu'elle produise ainsi des expressions et des images très différentes, quoique semblables. Il n'est peut-être pas impossible de rendre cela sensible par une comparaison empruntée de la musique : on voit tous les jours des musiciens, qui, très savants dans leur art, chantent exactement et rigoureusement la note qu'on leur présente, ils n'y font pas la moindre faute ; mais le tout est une faute, parce que dépourvus de génie et froids, ils ne saisissent pas l'esprit dans lequel ces airs ont été composés, et qu'ils n'y jettent ni les agréments, ni les grâces, qui en sont comme l'âme ; au lieu qu'on en voit d'autres, qui plus vifs et doués d'un plus heureux génie, chantent ces airs dans l'esprit où ils ont été composés, leur conservent toute leur beauté, et les font paraître très différents, quoiqu'ils soient les mêmes. [...]

Les termes ici sont les mêmes que dans les métaphores strictement vitales : on retrouve la dichotomie âme / corps, mais par une remarquable inversion, alors que Mme Dacier avait d'abord revendiqué l'idée que sa traduction était un corps mort, une momie, pour affirmer l'identité du corps homérique préservé, le changement de comparaison l'amène à délaisser l'attachement au « corps », à la lettre, quand celle-ci est comme une note sur une partition, pour prôner une forme de liberté qui permette de redonner vie à l'esprit de l'auteur traduit. On pourrait penser que Madame Dacier rejoint alors étonnamment Perrot d'Ablancourt dans une défense de la traduction libre, mais la métaphore musicale est beaucoup plus technique que la métaphore de la métempsychose, et suppose des contraintes

dont la traductrice ne souhaite pas se défaire : le texte original est une partition dont la traduction est à la fois une lecture exacte et une interprétation vivante.

Dans la traditionnelle dichotomie âme / corps et lettre / esprit, le motif du vivant sert à développer ce qui, dans la traduction relève de l'« esprit », qui n'est pas seulement le sens global d'un énoncé par rapport aux mots exacts utilisés par l'auteur, mais qui convoque tout l'imaginaire associé au « souffle », que ce soit celui de la vie ou celui de l'inspiration... Le parcours que nous avons proposé dans quelques textes majeurs de l'époque moderne a montré une proximité régulière entre les arts et le vivant dans les développements métaphoriques : cela pourrait venir du fait que les comparaisons artistiques, topiques, sont connues et attendues, et permettent de penser le vivant dans la traduction par distinction ou analogie avec elles. C'est l'une des vertus de la métaphore que de permettre de faire saisir un propos abstrait par le recours à un référent concret ; ce rapide parcours a montré que choisir le vivant comme comparant, en favorisant le recours à l'hypotypose, la métaphore filée, la saynète ou la brève fiction narrative, tend à faire passer le discours sur la traduction de l'exposé argumentatif à la représentation littéraire : qui se demande ce qu'est traduire en tirera certes des idées plus claires, mais aussi des images et des émotions mémorables.

Yen-Maï Tran-Gervat (Univ. Paris III)

« J'ai mangé la pulpe et jeté l'écorce » : métaphores de la traduction à l'époque des « Lumières juives » (*Haskala*), 1750-1850

Le Talmud, dans *Masechet Hagiga*, nous raconte l'histoire d'Elisha ben Abouya (c. 70-135 È. C.), qui était l'un des plus grands sages juifs de sa génération²³². Ce même Elisha, qui était si sage et érudit qu'il est entré dans le « verger divin »²³³, avait quand-même un faible pour les livres interdits, les ouvrages écrits par les païens grecs et romains. Cet intérêt pour la littérature et la philosophie des autres a fini par l'amener à l'hérésie. Il abandonna sa religion, et devint lui-même « autre ». Désormais, il est connu dans le Talmud et la littérature juive en tant que « Elisha ben-Abouya, l'Autre »²³⁴. Les sages du Talmud demandent comment son disciple, le célèbre Rabbi Meïr (II^e s. È. C.), pouvait apprendre quoi que ce soit d'un tel maître, et répondent : « Rabbi Meïr a trouvé un fruit. Il a mangé la pulpe, et jeté l'écorce », la pulpe étant, évidemment, l'érudition d'Elisha, et l'écorce son hérésie²³⁵.

Cette histoire témoigne de l'ambivalence millénaire, dans la pensée juive, vis-à-vis de l'autre, la pensée de l'autre, la littérature de l'autre : d'un côté, une aversion, une interdiction de s'en approcher et, de l'autre, une curiosité, une attraction irrésistible. Cette ambivalence est omniprésente dans l'histoire de la traduction en hébreu et aussi à partir de l'hébreu – car cette langue gardait jalousement ses trésors, et la première traduction de la Bible en grec, celle des Septante (la *Septuaginta*), est décrite dans la tradition juive comme un événement tragique, méritant un deuil²³⁶.

Au fil des années et des siècles, s'ajoutait à cette difficulté idéologique une difficulté d'ordre plus pratique, venant du simple fait que depuis l'Antiquité, l'hébreu était devenu une langue quasiment morte, utilisée exclusivement dans la liturgie, les rites religieux et pour l'étude des textes sacrés. De sorte que même si les lecteurs juifs plus cultivés maîtrisaient d'une certaine manière l'hébreu, ils ne s'exprimaient guère dans cette langue, ni à l'oral, ni à l'écrit, et elle perdit graduellement sa vitalité et ses moyens d'expression. Elle se trouvait donc appauvrie par rapport aux langues majeures et actives dans lesquelles étaient écrits les textes susceptibles d'être traduits.

232 Talmud Bavli, Hagiga, 15, 2.

233 *Id.*, 14, 2.

234 *Id.*, 15, 1.

235 *Id.*, 15, 2.

236 Megilat Ta'anit.

Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les traductions vers l'hébreu étaient rarissimes. Il y eut pourtant une exception très importante, « l'âge d'or » de la culture juive en dans l'Espagne musulmane, aux XI^e-XIII^e siècles. À cette époque, il y eut un grand essor de création poétique en hébreu et aussi de traduction de l'arabe vers l'hébreu, surtout des œuvres théologiques, scientifiques et philosophiques, d'abord écrites en arabe par des érudits juifs comme Maïmonide. Les traductions étaient destinées aux juifs qui vivaient hors de la sphère musulmane, dans les pays chrétiens de l'Europe occidentale. Pour eux, qui ne comprenaient pas l'arabe, l'hébreu était la seule langue commune, même si elle n'était pas leur première langue d'expression²³⁷.

Comme il s'agissait des traductions de « littérature de sagesse », c'est-à-dire de textes théologiques et scientifiques, le souci principal des traducteurs était la fidélité et la précision dans le transfert des idées. Les préfaces à ces traductions médiévales s'appelaient parfois des « lettres d'excuse », et le ton apologétique était presque une convention du genre. Par exemple, la préface du traducteur au *Guide des perplexes* de Maïmonide s'ouvre ainsi : « Parole de Shmouël, fils de Jehuda Ibn Tibbon, traducteur de ce texte de la langue de Haggar [*i. e.* l'arabe] vers la langue hébraïque. Il disait : je m'excuse »²³⁸.

De quoi s'excuse-t-il ? D'abord de s'engager dans cette activité un peu suspecte, qui est la traduction. Puis de ne pas assez maîtriser l'arabe. Ensuite, de ne pas assez maîtriser l'hébreu. Et finalement de ne pas avoir très bien compris les idées du livre qu'il traduisait. Évidemment, il n'en est rien. Ibn Tibbon, qui était issu d'une grande famille de traducteurs, maîtrisait parfaitement les deux langues, et comprenait très bien les idées de Maïmonide, qui avait même relu sa traduction et lui avait donné son accord. Les excuses de cette sorte faisaient partie d'un éthos de modestie habituel à ce type de productions, et étaient donc une convention rhétorique de l'époque. La métaphore dominante de la traduction est celle d'un « sentier étroit, qui passe entre deux murs : du côté droit, le mur de la nécessité de maîtriser la langue *de* laquelle on traduit et tous ses usages, et toutes les idées du Livre ; et du côté gauche, le mur de la nécessité de maîtriser la langue *vers* laquelle on traduit, et toutes ses racines, et toutes ses branches »²³⁹.

On connaît peu de traductions littéraires de cette époque, et dans ces cas assez rares, l'attitude est très différente, voire inverse : car le but n'est pas le transfert fidèle du texte

237 Pour un résumé de l'activité traductrice en hébreu au Moyen Âge, voir Gideon Touri, « The Hebrew Tradition », in Mona Baker and Gabriela Saldanh (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2011.

238 *Moré Névochim leMoshe ben Maymon, beHa'atakat Shmuël Ibn Tibbon*, Jérusalem, Mossad Harav Kuk, 2005 (en hébreu). Ma traduction.

239 *Ibid.*

d'origine, mais plutôt l'apprentissage du genre littéraire, pour rendre la langue hébraïque capable d'une création originale dans ce genre. C'est par exemple le cas de la traduction littéraire hébraïque le plus célèbre du Moyen Âge, celle du poète juif Juda al-ʿarīzī, qui a traduit les « *maqamāt* » du poète arabe al-Harīrī, pour s'entraîner à ce genre littéraire qui n'existait pas en hébreu et pour pouvoir, par la suite, écrire ses propres *maqamāt*, en hébreu (*Le Livre de Tahkemoni*)²⁴⁰. C'est cette tradition-là qui est reprise bien plus tard, au XVIII^e siècle, à l'époque des « Lumières juives », après encore des centaines d'années sans activité traductrice systématique et importante en hébreu.

Les Lumières juives – en hébreu *Haskala* – est un mouvement né au milieu du XVIII^e siècle en Europe centrale, particulièrement à Berlin et à Vienne, sous l'influence de l'*Aufklärung* allemande. La *Haskala* voulait affranchir les juifs des ghettos culturels, linguistiques et intellectuels où ils se trouvaient enfermés depuis des siècles, rompre avec la tradition rabbinique hostile à toute influence étrangère et ouvrir les mentalités et la pensée juive à la culture environnante – tout cela, sans perdre l'identité juive, et sans s'assimiler complètement, mais en façonnant au contraire une nouvelle identité, ancienne et moderne à la fois.

L'outil fondamental pour atteindre ce but était la renaissance de la langue hébraïque comme langue moderne. Les « *Maskilim* », les adeptes de la *Haskala*, souhaitaient retourner vers l'ancien hébreu biblique qu'ils voyaient comme plus pur que la langue rabbinique plus tardive et l'utiliser pour écrire des œuvres littéraires dans les genres contemporains de la littérature européenne alentour : romans, poèmes, pièces de théâtre.

Dans ce contexte, la traduction des œuvres littéraires étrangères, qui était quasi inexistante jusque-là, prit une importance majeure. Cela pour quatre raisons principales : 1. les *Maskilim* voulaient faire connaître les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale aux lecteurs juifs qui ne connaissaient guère Shakespeare, Dante, Racine et Goethe ; 2. ils prétendaient prouver aux intellectuels non juifs, aux opposants juifs de la *Haskala* et, peut-être aussi et surtout à eux-mêmes, que la langue biblique était bien capable d'assumer le rôle littéraire qu'on lui assignait ; 3. ils visaient aussi l'implantation de genres littéraires pour lesquels l'hébreu n'avait pas encore de moyens autonomes d'expression ; 4. enfin, la

240 La traduction d'al-ʿarīzī est intitulée *Makhbarot Iti'el* (« Les cahiers d'Iti'el »). L'édition moderne à partir du manuscrit a été publiée par Yitzhak Peretz, Tel-Aviv, Makhbarot leSifrut, 1951.

production traductrice était aussi une façon de fournir un grand nombre de textes en hébreu, relativement vite, pour « rattraper » le décalage littéraire avec les autres langues²⁴¹.

La traduction avait donc un côté idéologique très significatif, et les premiers traducteurs de la *Haskala* exposaient leur idéologie dans de longues préfaces, où les métaphores jouent un rôle important. Les métaphores de la traduction qui se trouvent dans ces textes servaient d'abord à justifier et à faire valoir le travail du traducteur, puis à esquisser une conception de la traduction qui allait devenir dominante dans la littérature hébraïque pendant presque deux siècles.

Une des premières traductions importantes de la *Haskala* était celle de l'*Athalie* de Racine. Elle date de 1766, et a été faite à Amsterdam par un *Maskil* du nom de David Franco Mendes. Il s'agit d'une adaptation plutôt que d'une traduction, mais, malgré tout, Mendes se sentit obligé d'expliquer à ses lecteurs pourquoi il estimait devoir leur présenter une histoire biblique racontée par un chrétien. (Il était hors de question de traduire une des tragédies « mythologiques » de Racine, même si, d'un point de vue littéraire, on peut considérer *Phèdre* comme plus « importante » qu'*Athalie* ; d'ailleurs, jusqu'à nos jours, il n'existe qu'une seule traduction de *Phèdre* en hébreu, et aucune traduction des autres pièces mythologiques et historiques, tandis que les « tragédies sacrées », *Athalie* et *Esther*, ont été traduites trois fois chacune).

Pour Mendes, une tragédie biblique vaut mieux qu'une histoire de dieux grecs. Mais il souligne, dans sa préface, qu'en écrivant *Athalie*, Racine a commis quelques erreurs de détail concernant les rites pratiqués au Temple de Jérusalem. Pire encore, le tragédien français présentait la reine étrangère Athalie d'une façon qui n'était pas assez négative aux yeux de Mendes. Il s'explique donc aux lecteurs en leur donnant la métaphore suivante : « Je suis descendu dans le jardin de leur poésie. J'y ai trouvé un fruit. J'ai mangé la pulpe, et jeté l'écorce »²⁴². La pulpe, ou littéralement « l'intérieur », est l'histoire comme la voit Mendes : une histoire de Dieu punissant la reine païenne Athalie et restaurant sur le trône de Judée le roi légitime, Joas, issu du roi David. L'écorce, c'est les prétendues « fautes » historiques de Racine, mais aussi tous les éléments subtils et tragiques dans le personnage d'Athalie et surtout la pitié inattendue qu'elle éprouve pour l'enfant Joas. En effet, l'adaptation de Mendes, qui s'appelle *Gemul Atalya* ou « Punition d'Athalie », se limite à cette lecture très

241 Gideon Touri, « Reshit haTirgum haModerni leIvrit » (« Débuts de la traduction moderne en hébreu »), in *Dappim: Research in Literature*, 11, 1997-98, Université de Haïfa, p. 105-127 (en hébreu).

242 David Franco-Mendes, *Gemul Atalya*, Amsterdam: Gerhard Johan Janson, 1770, p. 15

simpliste de l'histoire d'Athalie, et conserve très peu de la subtilité et de la richesse de l'original.

Mais revenons à la métaphore elle-même : pour l'oreille du lecteur juif de l'époque, qui ne connaît pas Racine, mais est nourri du Talmud, ces mots rappellent ceux concernant Rabi Meïr et son maître hérétique, Elisha ben Abouya, l'Autre. Racine aussi, semble dire Mendes à ses lecteurs, est un « autre » qui peut nous apprendre des choses importantes, si nous prenons garde de distinguer entre sa sagesse et son hérésie. Dans les termes de Pascal Quignard²⁴³, cette métaphore nous transporte d'un lieu ancien et d'un univers connu, qui est le Talmud, à un lieu futur et un univers inconnu, qui est la traduction de la littérature étrangère en hébreu.

Soixante ans plus tard, en 1835, un autre *Maskil* du nom de Meïr Letteris – Viennois, dans ce cas – retraduit *Athalie*. Cette fois-ci, ce n'est plus une adaptation, mais une vraie traduction de la tragédie racinienne. Pourtant, même après soixante ans de « Lumières juives », Letteris se sent toujours obligé de se justifier auprès de ses lecteurs d'avoir traduit une œuvre étrangère dans la langue sainte. Et il s'excuse mais non pas d'une manière explicite ou par des métaphores apologétiques, comme le faisaient les traducteurs du Moyen Âge, mais au contraire par tout un éventail de métaphores positives, qui glorifient le travail du traducteur : « J'ai coupé une branche d'un arbre étranger », dit Letteris dans sa préface, « et je l'ai plantée dans la terre sainte, dans la vigne de Dieu, sans quoi ma plante n'aurait pas de fruits »²⁴⁴. Cette métaphore renvoie à une topographie très naturelle à la pensée juive traditionnelle : il y a l'espace saint, l'espace du temple (ce temple des limites et des tabous duquel Athalie prétend s'affranchir²⁴⁵) et, pour y faire pénétrer des choses étrangères, il faut d'abord les purifier. Ici la purification se fait par la traduction. Le texte impur est purifié par sa traduction-bouturage dans la langue sainte.

Plus encore, cette métaphore propose un renversement de la relation « normale » entre texte d'origine et texte traduit. Le texte d'origine, nous dit Letteris, est stérile en lui-même ; c'est seulement en le plantant dans la terre de la langue sainte qu'il portera des fruits. Et, point important pour l'esprit de la *Haskala*, Letteris assure ses lecteurs que la branche de l'arbre étranger est nécessaire aux juifs pour améliorer leur terre à eux. C'est en plantant de

243 Pascal Quignard, « En suivant un camion de déménagement sur les routes de Grèce », dans *Le Parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores* (éd. Xavier Bonnier), Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 28

244 Meïr Halevi Letteris, *Geza Yishai*, Vienne, Schmid, 1835, p. VII.

245 « Dans un des parvis aux hommes réservé, / Cette femme superbe entre le front levé, / Et se préparait même à passer les limites / De l'enceinte sacrée ouverte aux seuls lévites. » Racine, *Athalie*, II-2.

pareilles branches que la langue hébraïque, devenue stérile depuis des siècles, portera à nouveau des fruits.

Ce renversement de la relation texte d'origine / texte traduit, où le texte étranger trouve son salut dans la traduction, est repris par d'autres traducteurs de la *Haskala*. Le premier traducteur de Dante en hébreu, par exemple, l'italien Formigini, demandait pourquoi Dante ne serait pas digne de « l'honneur » de porter « la robe de la langue sainte »²⁴⁶. La préface de la première traduction de Shakespeare en hébreu – *Othello*, traduit par I. E. Zalkinson – affirme que le seul but du traducteur était de « glorifier et d'honorer notre langue »²⁴⁷. Et partout on trouve la métaphore de la traduction en hébreu comme « le fait de verser du vin d'un vase en argent dans un vase en or »²⁴⁸. Pour les traducteurs de la *Haskala*, la traduction en hébreu n'est pas seulement une purification du texte d'origine, c'est aussi sa bonification.

Certes, il ne faut pas prendre ces métaphores à la lettre. Les préfaces citées ci-dessus sont aussi des textes argumentatifs qui visent à convaincre le lecteur pieux qu'il est permis de lire ces chefs-d'œuvre de la culture mondiale, qu'il n'aurait pas osé lire autrement. Les traducteurs essaient de rassurer ce lecteur en lui assurant que même si Racine, Shakespeare, ou Dante sont suspects ou même subversifs dans leur langue d'origine, ils ne le sont plus en hébreu, après qu'on a « jeté l'écorce ». La métaphore sert ici, on le voit, d'outil rhétorique.

Mais au-delà de leur rôle rhétorique, les métaphores de la traduction qui figurent dans les textes de la *Haskala* servent aussi à élucider une vraie philosophie de la traduction, dans laquelle les traducteurs croient sincèrement et qui est manifeste dans leurs traductions-mêmes, et pas seulement dans leurs textes liminaires. Il s'agit surtout de la liberté radicale qu'ils prennent par rapport au texte d'origine et d'un refus, sinon d'un mépris, de la traduction fidèle et précise. Cela dérive, sans doute, de la relation renversée où le texte traduit est supérieur au texte d'origine.

On est très loin du « sentier étroit » où marchaient les traducteurs de l'Espagne médiévale, entre deux murs prêts à s'écrouler à tout moment. Zalkinson, le traducteur de Shakespeare, fait référence à cette métaphore médiévale et explique comment il a dépassé les difficultés de la traduction de *Roméo et Juliette* : « Aux endroits où le mur me barrait le

246 Cité par Aminadav Dykman, dans sa postface à la nouvelle édition de *Iti'el haKushi*, traduction d'*Othello* en hébreu par I. E. Zalkinson, Be'er Sheva, Ra'av, 2015, p. 238.

247 *Iti'el Hakushi*, *op. cit.*, p. 33.

248 Par exemple dans les préfaces de Letteris à sa traduction d'*Athalie* et à sa traduction de *Faust* (voir ci-dessous).

passage, j'ai tout simplement sauté par-dessus »²⁴⁹. Letteris, dans sa préface à *Athalie*, écrit : « Sachez, cher lecteur, que je n'ai pas traduit cette poésie, comme les autres traducteurs, sans pencher à droite ou à gauche. Non, j'ai donné liberté à mon esprit et à la raison de mon violon, pour qu'ils volent sans freins, sur les ailes de la poésie »²⁵⁰. Et il peste contre les « chirurgiens de la langue, qui coupent la poésie sans voir sa raison intérieure et sa gloire profonde, comme les chirurgiens qui dissèquent les muscles et les veines en ignorant l'âme, qui n'est plus là »²⁵¹. On voit ici que Letteris, au début du XIX^e siècle, n'est pas seulement fils de la *Haskala*, mais aussi de la littérature romantique, et influencé par les normes de la traduction en vogue dans la culture allemande de son époque. Ces normes favorisaient la « réceptibilité » des textes traduits dans la langue allemande, et leur domestication par la culture réceptrice, sur la fidélité au texte-source et le maintien d'un écart d'« étrangeté culturelle » dans la traduction²⁵².

Ainsi, les traductions de Letteris et celles de ses contemporains témoignent d'une liberté de traduction véritablement étonnante ; le mépris déclaré de la *Haskala* pour la traduction fidèle s'y révèle aussi dans la pratique. Certes, cette liberté est aussi née d'une nécessité, car la langue biblique, avec ses limitations de langue archaïque, et faute de moyens lexicaux et syntactiques, n'était guère capable de traduire *fidèlement* un texte français du XVII^e siècle. Mais c'était aussi un choix : Letteris, par exemple, a ajouté des dialogues entiers au texte de Racine, et radicalement modifié le sens de certains autres.

La page de couverture de son *Athalie* montre de manière très graphique l'attitude courante à l'endroit du texte d'origine : on y voit en grandes lettres hébraïques le nom de Letteris et le titre qu'il a donné à sa traduction – *Geza Yishai* (« L'arbre de Jessé ») – et, en bas de page, en français, en petits caractères, entre parenthèses : « Athalie par Jean Racine ». Ce n'est pas la vanité d'un traducteur, mais tout simplement la norme courante dans les traductions en hébreu de cette époque. Souvent, le nom de l'auteur et le titre du texte d'origine ne sont même pas mentionnés.

Il était aussi courant de donner des noms hébraïques aux personnages ou de les remplacer par des personnages de la tradition juive. La dernière grande traduction de Letteris fut celle de *Faust* de Goethe, qui ne s'appelle pas *Faust*. La préface du traducteur à son œuvre contient presque toutes les métaphores qu'on a rencontrées jusqu'ici :

249 *Ram veYaël* (traduction de *Roméo et Juliette* de Shakespeare par I. E. Zalkinson), Be'er Sheva, Ra'av, 2016.

250 Meïr Halevi Letteris, *Geza Yishai*, Vienne, Schmid, 1835.

251 *Ibid.*

252 Sur l'influence des normes de la traduction en allemand sur les traducteurs juifs de la *Haskala*, voir Gideon Touri, art. cité, p. 105-127.

Je me demandais comment je pourrais apporter cette poésie immense sur la terre sainte. Comment aurais-je la force de préparer des mets délicieux dans la langue ancienne, à partir de ces fruits, où il y a aussi des grappes amères ? Après bien des jours, j'étais sur le point de me désespérer. Ma difficulté suprême était celle-ci : je ne connaissais pas un personnage célèbre, dans l'histoire du peuple d'Israël, qui soit comparable à Faust. Jusqu'au jour où Dieu m'est venu en aide, et j'ai trouvé un tel homme. Son nom, comme nous racontaient nos ancêtres, les sages du Talmud, était Elisha ben Abouya, l'Autre. Lui aussi était trop orgueilleux ; lui aussi était condamné au péché par son âme, qui aspirait aux choses trop vastes et trop hautes pour lui, et lui aussi tombait entre les mains du diable. Finalement j'ai fait avec cette poésie ce que Rabbi Meïr avait fait avec l'Autre : J'ai mangé la pulpe, et jeté l'écorce²⁵³ !

Par conséquent, la première traduction de l'œuvre de Goethe en hébreu ne s'appelle pas *Faust*, mais *ben-Abouya*, ou plutôt : *Poème sur les vicissitudes de la vie d'Elisha ben-Abouya*.

Pour nous résumer, les traducteurs de la *Haskala* utilisaient une panoplie de métaphores pour parler de leur travail : des métaphores spatiales comme le temple, la vigne ou le jardin, espaces sacrés où l'on n'entre qu'après purification et des métaphores « verticales » comme celles des vases en or en argent, qui placent la traduction *au-dessus* de l'original.

Les métaphores sont utilisées comme un moyen rhétorique, pour persuader leurs lecteurs que la traduction des œuvres étrangères en hébreu est bien justifiée et nécessaire. Le choix de métaphores à résonance biblique ou talmudique véhiculait plus facilement leur message. Mais c'était aussi un moyen d'esquisser les traits d'une activité nouvelle, qui n'avait presque pas de précédents dans la culture hébraïque, par des images tirées des sources anciennes.

Le sentier métaphorique apologétique du Moyen Âge a été remplacé par un jardin de métaphores rayonnant d'optimisme et d'orgueil en rapport avec le travail du traducteur ; celui-ci constitue une part importante de l'essor de la culture hébraïque renaissante des XVIII^e et XIX^e siècles.

En effet, jusqu'au milieu du XX^e siècle, la traduction littéraire en hébreu servait moins à rendre accessibles les œuvres, que la plupart des juifs pouvaient lire dans la langue d'origine ou dans des traductions dans d'autres langues européennes, qu'à enrichir l'hébreu lui-même et à le rendre vivant et créatif. Mais comme toute culture, selon « l'hypothèse de la retraduction » d'Antoine Berman, la culture littéraire hébraïque se permettait, graduellement,

253 Meïr Halevi Letteris, *Shir al Meshuvat Kha'yeï Elisha ben Abouya*, Vienne, Schlossberg & Bendiner, 1865. Ma traduction.

de garder davantage les caractéristiques étrangères des textes d'origine. Et, au fur et à mesure du développement de la littérature hébraïque moderne, on constate chez les traducteurs une volonté de manger la pulpe sans jeter l'écorce.

Nir Ratzkovsky (Univ. de Haïfa, Israël)

Troisième partie :
Afrique, XX^e siècle

Métaphores de la traduction dans le roman arabe contemporain

La présente contribution fait partie d'une recherche en cours qui consiste en une étude comparative de l'image et de la représentation de la traduction et des traducteur·trice·s dans la fiction arabe contemporaine. Cette recherche prendrait en considération, entre autres, le discours des protagonistes-traducteurs sur leur propre tâche.

Ici, nous nous bornerons à une présentation succincte des métaphores de la traduction dans quelques romans arabes. « Métaphore » est ici pris dans son sens large, qui englobe aussi la comparaison, puisqu'on a pu dire que la métaphore est une « comparaison brève ».

Si, comme le dit Antonio Lavieri, « ce n'est que dans les dernières décennies que l'on assiste à l'écllosion de ce que j'ose appeler 'le récit de traduction' »²⁵⁴, cela est encore plus vrai pour le roman arabe. Les textes où la traduction est thématifiée sont encore peu nombreux, et il est intéressant de les interroger pour dessiner les contours de « l'imaginaire de la traduction » tel qu'il se manifeste dans la littérature arabe.

On peut d'abord citer *Al-murtağā wa-l-muağğal* de l'irakien Ghāib Taḡma Farmān²⁵⁵, ainsi que *Al-ḥafīda al-amrīkiyya* de l'irakienne Inḡām Kaḡaḡī²⁵⁶ qui comptent des protagonistes traducteur·trice·s, mais sans pour autant « réfléchir » sur la traduction.

Nous allons donc analyser un corpus tiré de quelques textes de fiction arabes qui ont pour point commun d'avoir pour protagoniste, principaux ou secondaires, des traducteurs, et où la traduction est thématifiée. Le travail sera divisé selon une intuition de départ (qui sera, disons-le tout de suite, confirmée) entre les romans dont les auteurs ne sont qu'écrivains et ceux dont les auteurs sont à la fois écrivains et traducteurs. Cette division correspond à une autre qui survient au niveau des personnages de fiction : les romans dont les auteurs sont des écrivains non traducteurs ont pour protagonistes des traducteurs qui voulaient devenir écrivains, et ne traduisent que parce qu'ils ne sont pas devenus écrivains ; les romans dont les auteurs sont écrivains-traducteurs ont pour protagonistes des traducteurs qui s'assument comme tels.

I. Le traducteur qui voulait devenir écrivain

254 Antonio Lavieri, « Mises en scènes du traduire : quand la fiction pense la traduction », in *Transalpina, Études Italiennes* 9, « La traduction littéraire des aspects théoriques aux analyses textuelles », textes recueillis et présentés par Viviana Agostini-Ouafi et Anne-Rachel Hermetet, Presses Universitaires de Caen, France, 2006, p. 90.

255 Ghāib Taḡma Farmān, *Al-murtağā wa-l-muağğal* [« L'espéré et le différé »], ss l., *Manšūrāt Bābel / Al-Fārābī*, 1986.

256 Inḡām Kaḡaḡī, *Al-ḥafīda al-amrīkiyya* [« La petite-fille américaine »], Alger, Éditions Barzakh, 2009.

Dans *Al-ḥālim* de l'algérien Samīr Qasīmī²⁵⁷, le traducteur est à la fois personnage secondaire et principal, puisque par un jeu de miroirs il n'est que le reflet de l'écrivain qu'il traduit. On trouve dans sa bouche les trois images suivantes (je souligne) :

[...] Je me suis mis à traduire ses œuvres dès que j'ai trouvé la bonne technique. Peut-être que je voulais aussi me prouver et prouver à Rimas que *je peux demeurer dans le monde de l'écriture, même si je n'écris pas réellement*²⁵⁸.

[...] Elle n'était qu'une écrivaine inconnue. Quant à moi [le traducteur] je n'étais dans tout cela *qu'un miroir que l'on a mis pour réfléchir ce talent et le montrer, ni plus ni moins*²⁵⁹.

[...] Les Apôtres, qui ont écrit les Évangiles de leur main, se sont immédiatement rendu compte que ce qu'ils avaient écrit n'était pas leur œuvre ; le Ciel leur avait emprunté leur langue pour dire par Sa volonté le Verbe de Dieu. Moi aussi, au fur et à mesure que j'avancais dans l'écriture, *je fus saisi comme par une métempsychose* : je sentais que c'était Rimas qui écrivait en vérité. D'une certaine manière, *je suis devenu la langue par laquelle son Esprit [rūḥ] parle et m'inspire les mots [que je dois écrire]*²⁶⁰.

Dans le premier exemple, le traducteur est un parasite, un intrus au sein de l'écriture. Il n'a pas le talent et l'inspiration de l'écrivain « réel », un peu comme Du Bellay affirmant que traduire, pour lui, « est une activité à laquelle il s'adonne quand l'inspiration lui manque »²⁶¹. La traduction est, pour ainsi dire, son « ticket d'entrée » dans la littérature, qui ne lui garantit, néanmoins, qu'une place de « spectateur ». Cette image d'extériorité se retrouve chez André Belleau, à propos du personnage principal de *La Fin des songes* de l'écrivain québécois Robert Élie, qui « se trouve à l'extérieur de la littérature sans en être trop éloigné »²⁶².

La seconde image, celle du miroir, est également négative : le traducteur n'est qu'un instrument, il n'a pas de talent propre. Il y a cependant un aspect positif dans cette image, puisqu'elle exprime aussi l'idée de la traduction en tant que révélation, manifestation d'un talent, d'un trésor jusque-là caché. Cet aspect positif n'est probablement pas pris en charge de manière consciente par l'écrivain-personnage Samīr Qasīmī, (voir la tournure exceptive : « *je ne suis qu'un miroir* »). À comparer avec le discours que tient la traductrice sur son travail dans *The Translator* de John Crowley : « *She had never tried to translate poetry in any way except literally, as though cracking a code in which it [poetry] was hidden,*

257 Samīr Qasīmī, *Al-ḥālim* [« Le rêveur »], Alger, Ikhtilef, 2012.

258 *Id.*, p. 141. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les miennes. Ces traductions n'ont aucune prétention « littéraire », elles ont pour seul but de faire accéder le lecteur non arabophone aux images analysées et à leur contexte immédiat. Aussi restent-elles, autant que possible, au plus près du texte arabe.

259 *Id.*, p. 156.

260 *Id.*, p. 171.

261 Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, 1999, p. 25.

262 Cité in Jean Delisle, « Les traducteurs de papier », *Traduire*, 226 | 2012, p. 7-20. En ligne : <<http://journals.openedition.org/traduire/136>>.

a chest or safe more beautiful than what was kept in it »²⁶³. Ici l'image est inversée : c'est le coffre, l'écrin, qui est le vrai trésor, et non pas ce qui est « dedans ».

La troisième métaphore participe du même schéma : le traducteur n'est pas écrivain, il ne fait que « transcrire » ce que l'écrivain lui inspire. Plus encore : en arabe, *yūhī* signifie *inspirer*, mais aussi *révéler*, comme l'est un texte sacré à un prophète. L'auteur donc est le Créateur (dans le sens que le Romantisme donne au mot comme dans le sens théologique) et son Verbe s'est fait chair dans le traducteur. Ou encore : le traducteur n'est que l'apôtre, le messenger.

Le Traducteur traître du syrien Fawwāz Ḥaddād²⁶⁴ est, à notre connaissance, l'un des premiers romans arabes à avoir comme protagoniste principal un traducteur. Le roman est une critique sans concession du champ de la production et de la réception de la littérature dans la Syrie du Ba'ath qui rappelle un peu les *Illusions perdues* de Balzac. Il raconte les tribulations d'un traducteur, Ḥamad Salīm, qui a une conception très « interventionniste » de la traduction et se retrouve mis à l'index pour s'être heurté à un critique proche du Parti. Il est sauvé de sa misère quand un éditeur lui commande des traductions, à condition qu'il les signe d'un pseudonyme de son choix : « 'Aḥīf Ḥalafāwi ». Ḥamad est surpris de constater que Ḥalafāwi traduit de manière très différente de la sienne, une manière beaucoup plus « littéraliste ». Il se voit ensuite proposer un autre travail, en tant que critique littéraire pour une revue culturelle et doit encore choisir un autre nom de plume : il signera « Aḥmad Ḥalafāni ». Une troisième offre lui vient enfin d'un écrivain consacré, mais en panne d'inspiration, qui lui demande de lui fournir des « idées » et des thèmes tirés de romans étrangers inconnus du lecteur domestique, c'est-à-dire de faire du « pillage » littéraire. Pour la discrétion, Ḥamad devra prendre le nom de « Ḥasan Ḥaflāwi » à chaque fois qu'il devra contacter son « commanditaire ». Ḥamad se retrouve ainsi « habité » par trois autres personnages avec lesquelles il doit composer et qui le « composent » à leur tour.

Pour Ḥamad, il y a, d'un côté, la traduction « littéraliste » (prise ici naïvement²⁶⁵ dans le sens de traduction mot à mot) et, de l'autre, sa manière à lui d'aborder la littérature.

263 John Crowley, *The Translator*, HarperCollins eBooks, 2002, p. 57. « Elle n'avait jamais essayé de traduire la poésie que littéralement, comme si elle déchiffrait un code où elle [la poésie] était cachée, une caisse ou un coffre-fort plus beau que ce qu'il y a dedans. »

264 *Al-mutarḡim al-ḥāin*, Beirut, Riad El-Rayyes Books, [2008] 2009.

265 Naïvement, disons-nous, mais Antoine Berman lui-même exprime sa perplexité devant « l'insurmontable équivoque » que le terme de littéralité recèle : « Que nous le voulions ou non, 'littéralité' signifie *mot à mot*, phrase à phrase, et implique un attachement anéantissant à ce mot à mot, phrase à phrase. Mais *en même temps*, littéralité signifie attachement à la lettre, respect de la lettre de l'œuvre. » (*Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, 1995, p. 93, note n° 117, Berman souligne).

Pour ce qui est de la traduction, on retrouve les images, somme toute classiques, de « laideur », de « sécheresse » et d'« inélégance », ainsi que celle du traducteur qui, tel un « serviteur », se tient respectueusement debout devant le texte, « la tête baissée »²⁶⁶.

Le traducteur « littéraliste » avance de page en page « comme un bulldozer »²⁶⁷, et « mord [les mots] comme un chien enragé », jusqu'aux détails de la ponctuation²⁶⁸. C'est tout juste un traducteur professionnel, impuissant devant le texte et sans *pensée* qui lui soit propre (comme le traducteur dans la bouche du mathématicien de Montesquieu). En d'autres termes, il n'a ni *position traductive*, c'est-à-dire pas de perception élaborée du sens et des finalités de la traduction, ni position scripturaire, c'est-à-dire pas de rapport spécifique aux œuvres et à l'écriture. Le nom même de ce « personnage-dans-le-personnage » renferme l'idée du contrat de « vérité » auquel est tenu le traducteur – puisque dans *Ḥalafāwi* nous avons le verbe *ḥalafa*, « prêter serment », mais aussi celle de la sacralisation du texte original, puisque *ʿAfif* signifie « vertueux », « chaste ». Ainsi, sous prétexte de ne pas « corrompre » le texte, le traducteur « littéraliste » ne le regarde pas, ne le touche pas, comme un fidèle ou un amoureux écrasé par la présence du divin ou de l'adorée. Or en ne regardant pas le texte, en ne le touchant pas, il ne le traduit pas : il est le traducteur qui se nie²⁶⁹, une sorte d'« antitraducteur ».

Une image est particulièrement intéressante :

Le traducteur professionnel *transporte, tel un âne, sans goût ni sensibilité, une charge de mots d'une page noire à une page blanche*²⁷⁰.

L'image en soi n'est pas originale. Ce qui la rend intéressante, c'est l'allusion au Coran que comporte sa formulation, soit le verset 5 de la Sourate LXII : « La semblance de ceux qui furent chargés de la Torah, mais qui n'en n'assument plus la charge, est celle de l'âne chargé de livres »²⁷¹. Le verset fait référence aux Juifs (dans ce contexte précis, les rabbins de Médine) qui, chargés de « porter » la Torah, c'est-à-dire de la comprendre, d'agir conformément à ses préceptes, et donc d'en être *les transporteurs vivants* et les *interprètes*,

266 Fawwāz □addād, *op. cit.*, p. 20.

267 *Id.*, p. 170.

268 *Id.*, p. 172.

269 Pour Ladmiral, il y a chez les littéralistes, ou « sourciers », un « impensé théologique » qui se manifeste dans la sacralisation du texte original. Dans cette sacralisation, il y a « une auto-invalidation de la traduction [...]. Sacralisé, le texte original / originaire ne supporte plus la traduction, qui n'en pourrait être que la profanation » (Jean-René Ladmiral, « Pour une théologie de la traduction », *TTR*, Vol. 3, n° 2, p. 121-138, [p. 129]).

270 Fawwāz □addād, *op. cit.*, p. 161.

271 Jacques Berque, *Le Coran. Essai de traduction*, édition revue et corrigée, Paris, Albin Michel, 1995, p. 612 (je souligne).

ont renoncé à le faire, alors qu'ils en connaissaient chaque lettre. Le traducteur professionnel et littéraliste, ainsi décrit, est un traître malgré son attachement à la lettre, plus précisément à cause de son attachement à la lettre, qui est signe d'ignorance, de vanité. Traître à sa mission de transmetteur, et au texte qu'il est censé transmettre et expliquer.

De son côté, □āmed Salīm défend la traduction interventionniste. Bien plus, il fait l'éloge de la trahison : « Trahir la littérature signifie pour moi *plaisir et libertinage* »²⁷². On l'aura compris : « plaisir et libertinage » font écho, et s'opposent, à la chasteté du traducteur littéraliste, prénommé 'Aḥfīf, « vertueux, chaste ». Ceci nous ramène à un autre personnage habitant notre protagoniste : □asan □aflāwi, « le voleur de romans ». L'écrivain en panne d'inspiration, commanditaire de ce pillage littéraire et origine de l'apparition de □aflāwi, décrit ainsi à notre traducteur ce qu'il attend de lui :

C'est un acte unique de création. Il consiste à donner une vie nouvelle à l'idée et au thème [du roman] [...]. C'est un acte qui *se rapproche de ton travail de traduction et le dépasse même*. Toi, tu tords le cou à la traduction pour réaliser tes desseins : n'as-tu pas changé la fin d'un texte²⁷³ ?

Ainsi, un rapprochement est fait entre ce « pillage littéraire », qui est une forme d'hypertextualité, et la traduction non littéraliste. Une hiérarchie est cependant établie entre les deux, en faveur du « pillage littéraire » bien sûr, puisqu'il s'agit d'un acte de création qui dépasse la traduction. Perrot d'Ablancourt, « prince des traducteurs » à l'Âge Classique, ne disait pas autre chose : pour lui, ce qu'il faisait avec les textes n'était pas « proprement de la traduction », mais cela « [valait] mieux que la traduction »²⁷⁴. De la traduction et des rapports hypertextuels, Antoine Berman disait qu'ils sont formellement très proches. Les rapports hypertextuels « se caractérisent par un lien d'engendrement libre, *quasi ludique*, à partir d'un 'original' »²⁷⁵. Cette dimension ludique s'exprime de fait dans le nom *Ḥaflāwi*, où l'on reconnaît *ḥafla*, « fête ». Nous dirions même : « fête dionysiaque, orgie », puisque le protagoniste traducteur prône et pratique un interventionnisme sans limite et dénué de culpabilité, de l'embellissement du style à la réécriture de la fin du roman qu'il traduit. □āmed Salīm, traduit les romans en se posant cette question : si j'en étais l'auteur, comment les aurais-je écrits ? Il voit donc dans le personnage de □aflāwi une magnifique opportunité « d'entrer dans l'univers du roman, non en tant que lecteur ou traducteur, mais en tant que

272 Fawwāz □addād, *op. cit.*, p. 103.

273 *Id.*, p. 324.

274 Cité par Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 171.

275 Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre, ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 36 (je souligne).

voleur cherchant une idée, un personnage, une trame ou un simple trait de style digne d'être volé »²⁷⁶.

Transgression ; incursion festive, ludique, orgiaque ; vol légitime²⁷⁷, célébré : voilà donc, en dernière analyse, le réseau de métaphores et d'images au moyen desquelles le protagoniste traducteur ʔāmed Salīm « désigne » la traduction selon sa conception et sa pratique. C'est la position du traducteur écrivain, ou plutôt du traducteur qui n'est pas l'auteur des livres qu'il traduit, mais voudrait l'être, et pour qui la traduction – quand elle n'est plus prisonnière de la culpabilité – est la voie royale vers l'écriture et ne s'en différencie d'ailleurs pas. À l'opposé se trouve le traducteur littéraliste, servile, sans pensée et sans horizon.

Fawwāz ʔaddād n'a jamais traduit et ne connaît pas de langue étrangère. Ces réflexions lui viennent, affirme-t-il²⁷⁸, d'une longue fréquentation des romans en traduction, qui lui aurait permis de discerner les « bonnes » traductions des « mauvaises »²⁷⁹. Selon lui, le bon traducteur « vous donne le sens exact et complet, prouvant qu'il a bien digéré le texte original ». Autant de clichés et de lieux communs sur la traduction, qui appartiennent, pour ainsi dire, à un autre âge : quand ʔāmed Salīm conçoit la traduction comme dialogue avec le texte, ce n'est pas ce dialogue difficile où le traducteur fait face au texte et lui tient tête, et qui se fait dans le respect de l'original en tant que totalité systématique, d'où la difficulté. Pour notre protagoniste, traduire c'est « dialoguer avec, et critiquer, les idées du texte » (p. 39). Or critiquer les « idées » du texte, c'est censurer, adapter, pour plaire ou édifier.

II. Le Traducteur

La dernière partie de notre corpus se compose de deux romans du Kurde syrien Jān Dost : *'Ašīq Al-mutarġim* et *Nawāqīs Rūmā*²⁸⁰, qui est la suite du premier. Les deux romans sont une célébration de la diversité et un hymne à la tolérance dans ces temps

276 Fawwāz ʔaddād, *op. cit.*, p. 371.

277 À ce propos, et plus précisément celui de la traduction du Coran, voir la distinction faite par le philosophe marocain ʔaha Abdurraʔmān entre, d'une part, « la performance gabriélienne », – celle de l'Archange Gabriel qui a transmis (c'est-à-dire traduit) la parole divine de la Table gardée en un discours humain, à l'intention du Prophète, et qui a fait cela avec l'autorisation divine –, et, d'autre part, la performance du traducteur du Coran, « performance prométhéenne », qui est une transmission sans autorisation, c'est-à-dire, « vol, détournement, subtilisation » [« *iḥtilās* »]. Cf. ʔaha Abdurraʔmān, *Suālu l-'amal* [« La question du travail »], Casablanca / Beyrouth, Al-Markaz al-ʔaqāfī al-'arabī, 2012, p. 193-195.

278 Communication personnelle de l'auteur (18/09/2017).

279 Il est vrai que la fréquentation des traductions est le passage obligé pour arriver à un tel discernement, car, comme le dit Antoine Berman, « on n'est pas naturellement lecteur de traductions, on le devient », mais cela se fait dans « un va-et-vient entre [les] versions et l'original » (Antoine Berman. *Pour une critique...*, *op. cit.*, p. 64-65.)

280 Jān Dost, *'Ašīq Al-mutarġim* [« 'Ašīq le traducteur »], Dubaï, Dar Waraq Publishing and Distribution, 2014. *Nawāqīs Rūmā* [« Les Cloches de Rome »], Beyrouth, Dar Al Saqi, 2016.

d'obscurantisme qui sont les nôtres. Dans le premier roman (nous sommes au début du XVIII^e siècle, Antoine Galland traduisait *Les Mille et Une Nuits...*), □Aṣṭīq est un vieux traducteur musulman qui, dans sa jeunesse, a été envoyé à Rome par son père, pour y apprendre le latin et l'italien et devenir traducteur. Il avait alors treize ans et son père l'a confié à un moine maronite, Paul. Ce dernier conduit un groupe de jeunes garçons, les autres tous chrétiens, dans le voyage qu'ils font par mer d'Antioche à Rome. Le vieux traducteur, retourné chez lui après une longue absence, dicte à son disciple Yūnus, dans un va-et-vient entre présent et passé, l'histoire de ce voyage. Ce premier volet s'arrête avec l'arrivée du navire à Rome, après un long périple. Paul décrit ainsi aux futurs traducteurs la mission dont il les voit investis : « Vous êtes les *moines de la langue* [...] »²⁸¹.

Paul étant lui-même moine maronite, « moines de la langue » est ce que Genette appelle une métaphore diégétique, dont « [le] 'véhicule' est emprunté à la diégèse. C'est-à-dire à l'univers spatio-temporel du récit »²⁸². « Moine » comporte aussi l'idée de « renoncement au monde » et de dévouement absolu à l'étude et à la mission de transmission des textes. Il y a aussi, bien sûr, l'idée de religiosité, de la traduction comme acte religieux. Religiosité d'abord dans le sens de l'engagement pour une mission, un ministère dirions-nous, qui est ici le transfert des connaissances et de rapprochement entre les civilisations. Religiosité ensuite dans le sens où, comme le dit Antoine Berman, « toute traduction d'une œuvre (quelle qu'elle soit : Pindare, Platon ou la Bible) suppose un esprit, un 'cœur' pénétré de *religio* »²⁸³. *Religio*, faut-il le rappeler, signifie scrupule, méticulosité, précision, ponctualité, exactitude. Ainsi, Chateaubriand traduisait littéralement Milton parce qu'il le traduisait religieusement.

Quelques lignes après, nous pouvons lire :

Vous, avec les *jeunes / héros* [*fītyān*] de la langue parmi les Francs²⁸⁴, vous allez reconstruire les ponts que les guerres et les rancunes ont détruits. Vous serez *des vents fécondant les champs des raisons et des esprits* [*'uqūl*] en Orient et en Occident²⁸⁵.

Passons sur la métaphore du pont. Les futurs traducteurs (tant orientaux que francs) ne sont pas seulement les jeunes, ou enfants de la langue ; ce sont aussi les héros de la langue, puisque « *fatā* » signifie aussi « brave, généreux ». Héros, mais non point conquérants, tels

281 Jān Dost, *'Aṣṭīq Al-mutarǧīm*, *op. cit.*, p. 83.

282 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 48.

283 Antoine Berman, *Pour une critique...*, *op. cit.*, p. 21 (Berman souligne).

284 Allusion aux jeunes envoyés de France d'abord, d'Italie ensuite, en Syrie et en Anatolie pour apprendre les langues orientales, notamment l'arabe et le turc, et servir de traducteurs et de drogmans. Christian Balliu en a écrit l'histoire, pour la France, dans *Les Confidants du Sérail. Les Interprètes français à l'époque classique*, Beyrouth, Université Saint-Joseph, Collection Sources Cibles, 2005.

285 Jān Dost, *'Aṣṭīq Al-mutarǧīm*, *op. cit.*, p. 83.

qu'un Philemon Holland concevait la traduction. Plutôt, héros de la paix, reconstruisant les ponts que les conquêtes ont détruits. La métaphore (diégétique elle aussi) des *vents fécondant[s]* est particulièrement intéressante. D'abord par le renvoi qu'elle fait à un verset du Coran (XV, 22) : « Nous envoyons les vents fécondants, faisons descendre du ciel une eau dont Nous vous abreuvons sans que vous l'ayez emmagasinée »²⁸⁶. La fonction fécondatrice des vents est généralement expliquée par les exégètes par le rôle capital qu'ils jouent dans l'anémophilie ou fécondation anémophile, à savoir la fécondation des végétaux à travers le transport des gamètes. Les traducteurs fécondent les esprits en transportant les connaissances et les idées, à des centaines de kilomètres. Ce sont, pour ainsi dire, des *semeurs d'espoir*.

Dans *Nawāqīs Rūmā*, deuxième volet de cette autobiographie de traducteur, nous trouvons des métaphores qui sont dans la même veine positive :

Il se mit à nous parler des mérites de la langue arabe, et comment elle était devenue le pont sur lequel les chefs d'œuvre grecs ont fait leur traversée pacifique. [Il nous dit aussi que] les traducteurs syriaques et juifs parmi tant d'autres étaient *les capitaines d'un navire qui a mené ces chefs-d'œuvre à bon port [...]*²⁸⁷.

Le « navire », c'est la traduction. Remarquons encore une fois qu'il ne s'agit pas d'un navire de guerre et de conquête, mais d'un navire salvateur. Les traducteurs assurent la traversée et s'assurent qu'elle soit pacifique. Ce sont des passeurs, mais de vie, car Charon aussi est un passeur, mais il « passe » des morts, nous dirait Meschonnic. Plus que des passeurs, les traducteurs sont des libérateurs :

Les livres sont des prisons. Les sciences et les idées y sont captives et seuls les traducteurs peuvent les *libérer*, car la langue est *une clé qui ouvre les autres langues*²⁸⁸.

Au lieu d'une seule langue, d'une seule communauté linguistique, la traduction libère les idées et les sciences et les ouvre à l'humanité entière. Un livre qui n'est pas traduit est à demi-publié, disait Renan. À comparer avec la métaphore guerrière de saint Jérôme : le traducteur ramène le texte source comme on ramène un captif, un esclave. La comparaison n'est pas incongrue : nous sommes au XVIII^e siècle et corsaires et pirates, de part et d'autre, emplissent leurs navires de captifs ramenés des rivages ennemis.

Ou encore cette image de Steiner : « Le traducteur envahit, extrait et rapporte. L'image est celle d'une mine à ciel ouvert qui marque le paysage de cicatrices désolées »²⁸⁹. Steiner ajoute immédiatement que cela ne signale que les traductions « bâtarde ». Il est vrai

286 J. Berque, *Le Coran...*, *op. cit.*, p. 273.

287 Jān Dost, *Nawāqīs Rūmā*, *op. cit.*, p. 89.

288 *Id.*, p. 90.

289 George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, p. 405-406.

que, dans son mouvement herméneutique, à l'agression succède la compensation, où une relation de parité et d'échange est instaurée. Cette réciprocité, Steiner l'appelle « 'ravisement' du traducteur ».

Ravisement à double sens : le traducteur est d'abord ravisseur, puis est lui-même ravi. Ceci nous renvoie à notre traducteur, □Ašīq : il finit par s'installer à Rome, oublie son pays natal, son amour d'enfance qu'il a dû quitter sans explication, aime une chrétienne et l'épouse, se convertit même au christianisme et se lance dans le commerce des liqueurs. Ce n'est que très vieux qu'il se réveille et qu'il décide de retourner chez lui et de chercher son amour d'enfance, Esther la juive. Trop tard bien sûr. On peut voir dans la vie de □Ašīq une métaphore de la traduction comme sortie de soi, être-hors-de-soi, vécu et senti comme un risque d'*aliénation*. Les Romantiques allemands ont bien senti le risque que court le mouvement d'ouverture à l'étranger qu'est la *Bildung* (et l'entreprise dans laquelle fut embarqué □Ašīq est *Bildung*) de sombrer dans une symbiose totale avec lui²⁹⁰. □Ašīq serait la réalisation même de ce dont se défendait Herder quand il écrivait : « Mais je me promène dans les jardins étrangers pour y cueillir des fleurs pour ma langue, comme à la fiancée de ma manière de pensée »²⁹¹.

Si Herder compare la langue à la fiancée et la traduction à une promenade (voyage) dans les jardins étrangers, □Ašīq serait donc doublement aliéné et doublement traître : à sa langue puisqu'il n'est pas retourné chez lui pour l'enrichir avec les traductions de l'italien et du latin ; à sa « fiancée », son amour d'enfance, qu'il a fini par oublier.

Image négative, qui répond aux métaphores positives qu'on a vues jusqu'ici, ou qui flotte comme un spectre derrière elles. Mais □Ašīq ne s'est pas aliéné, car il a fini par retourner chez lui, et s'il avait perdu tout lien avec son pays natal, il n'est jamais devenu romain ni jamais réellement chrétien ; □Ašīq « était une *plante* dont la *graine* a été ramenée d'Orient et semée en terre d'Occident et qui a donné *un fruit qui ne ressemble qu'à lui-même* »²⁹².

La métaphore désigne le traducteur, mais elle pourrait désigner également la traduction par métonymie. Le fruit de la rencontre entre Orient et Occident n'est ni oriental ni occidental, et ne ressemble qu'à lui-même. Il en est ainsi de la traduction, qui ne ressemble qu'à elle-même, tient par elle-même, sans être un calque de l'original ni apparaître comme un texte « original ». Cette métaphore de « fruit qui ne ressemble qu'à lui-même » pourrait être

290 Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction en Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 79.

291 *Id.*, p. 66.

292 Jān Dost, *Nawāqīs Rūmā*, *op. cit.*, p. 132.

rapprochée de la conception par Benjamin de la relation entre traduction et original comme « parenté sans ressemblance » que Berman commente ainsi : « Je me perpétue, en tant que père, dans mon fils, mais en même temps, ce fils est, radicalement, un autre être »²⁹³.

La dernière métaphore que nous aborderons est peut-être la plus originale, du point de vue de son application à la traduction :

Nous l'entendons [le père Luciano, enseignant à l'école maronite de Rome] comparer souvent la traduction à un attelage tiré par deux chevaux : la langue de laquelle on traduit et la langue vers laquelle on traduit. Il disait qu'aucun des deux chevaux ne devait aller plus vite, ou moins vite, que l'autre, sinon l'attelage n'avancerait pas. Le traducteur, ou plutôt 'le cocher' comme il le décrivait étrangement, doit tenir les rênes des deux chevaux et les mener avec douceur pour que l'attelage ne se renverse pas²⁹⁴.

Le père Luciano fait référence au mythe de l'attelage ailé. Dans le mythe de Platon, le char de l'âme humaine est tiré par un cheval obéissant et un autre rétif, et c'est la tâche du cocher, la raison, de le faire avancer malgré les tensions et les tiraillements entre les deux chevaux. Appliquée à la traduction, cette image l'éclaire admirablement. Beaucoup de traducteurs ont cette impression qu'une langue est toujours moins obéissante, moins souple, que l'autre. (Généralement, c'est la langue vers laquelle on traduit qui semble rigide et rétive). La tâche du cocher n'est pas simple, pas plus simple que celle du traducteur, qui doit garder l'équilibre, car si le cheval d'une langue va plus vite que l'autre, il risque de tomber ou bien dans la servilité anéantissante, ou bien dans la tromperie.

Conclusion

Que nous disent toutes ces métaphores et expressions imagées ? D'abord, elles confirment le constat fait par Jean Delisle, à savoir que les auteurs qui ont dit quelque chose de nouveau sur la traduction, et qui ne relève pas du cliché et du lieu commun, sont les traducteurs ou les écrivains-traducteurs. Qasīmī et □addād ne sont pas traducteurs, et nous trouvons chez eux des images à la fois usées et négatives, dépréciatives de la traduction : le traducteur y est dépourvu de talent ; la traduction « littéraliste » ne produit que laideur et sécheresse et le traducteur n'a pas de pensée qui lui soit propre, etc. Même quand l'interventionnisme y est prôné, ce n'est pas un interventionnisme post-colonialiste ou féministe par exemple, qui est un travail sur la langue et sur le discours ; c'est une censure à des fins d'édification.

293 Antoine Berman, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008, p. 71.

294 Jān Dost, *Nawāqīs Rūmā*, op. cit., p. 67.

Dost, à l'opposé, est écrivain (bilingue, arabe et kurde) et traducteur. Ses images sont d'abord plus positives, même si elles sont teintées d'utopie, car dépeindre les traducteurs en héros qui libèrent les idées des livres où elles sont emprisonnées, c'est oublier que la traduction se fait dans un contexte sociohistorique, que la traduction est toujours une violence exercée sur le texte comme sur la langue de traduction, etc. Les métaphores de Dost sont ensuite (du moins quelques-unes, nous pensons à celle de l'« attelage » et celle du « fruit ne ressemblant qu'à lui-même ») des métaphores poétiques, c'est-à-dire qu'elles « véhiculent quelque chose sur l'être de la traduction, et non sur la perception que les traducteurs ou les lecteurs des textes traduits peuvent en avoir »²⁹⁵. Les métaphores de Qasīmī et de □addād, qui participent du lieu commun, du *topos*, ne disent rien, ou presque, sur la vérité de la traduction, mais l'accablent avec des comparaisons qui restent dans les esprits même si elles se dérobent à la preuve, comme dirait Mounin. Ce sont des métaphores *rhétoriques*. De la rhétorique, Mahmoud Darwich disait :

Et la rhétorique blesse le sens
 Puis flatte sa blessure,
 Comme le mâle dictant à la femelle ses sentiments [à elle]²⁹⁶.

N'en est-il pas ainsi de la traduction et des métaphores et comparaisons qui ne disent rien d'elle, mais plaquent sur elle, lui dictent, des perceptions qui ne sont pas siennes, et sont étrangères à son être, sa vérité, son essence ? D'ailleurs, les théories féministes de la traduction nous diront que « le mâle dictant à la femelle ses sentiments » serait une belle métaphore pour décrire un grand nombre de métaphores, d'images et de comparaisons phallogocentriques dont la traduction a été accablée !

Les métaphores rhétoriques et négatives ne pensent donc pas la traduction. Bien plus, elles « marquent un *refus* de penser la traduction. Et ce refus est *ipso facto* une dévalorisation »²⁹⁷. C'est ce que nous disent aussi les images, comparaisons et métaphores que nous avons analysées : qu'il y a, dans le champ littéraire arabe, un refus de penser la traduction. Ce refus-dévalorisation se manifeste d'abord par le fait que peu d'écrivains arabes²⁹⁸ traduisent ; ou, quand ils traduisent, la traduction demeure marginale dans leur œuvre, tant par l'espace qu'elle y occupe que par l'importance qu'ils lui donnent dans leur

295 Antoine Berman, *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, texte établi par Isabelle Berman et Valentina Somella, Paris, Belin, 2012, p. 256, note 13 (Berman souligne).

296 Mahmoud Darwich, *Anthologie (1992-2005)*, édition bilingue, poèmes traduits de l'arabe (Palestine) par Elias Sanbar, choisis et présentés par Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes-Sud, 2009, p. 259.

297 Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre...*, *op. cit.*, p. 45 (Berman souligne).

298 « Arabes » veut ici dire « arabographes », auteur·e·s écrivant en arabe. Le cas des auteur·e·s « arabes » écrivant directement dans une langue « étrangère » est différent : leurs textes sont d'emblée faits et pris dans un mouvement de traduction.

discours. Le poète et traducteur irakien Kadhim Jihad Hassan a d'ailleurs relevé que, même dans la revue *Ši'r* (« Poésie ») qui fut – par sa poétique et ses traductions – une expérience unique dans le monde arabe, la théorisation faisait terriblement défaut²⁹⁹. Ce refus se manifeste aussi dans les discours (préfaces, entretiens, recensions, etc.) des traducteurs, des écrivains et des critiques sur la traduction, et les clichés que ces discours répètent – qu'il s'agisse de platitudes ou de rhétorique pompeuse, cela revient au même. Il serait d'ailleurs intéressant d'en faire la collecte et l'analyse. Un tel florilège, que Berman appelait de ses vœux, nous apprendrait beaucoup sur la traduction, mais aussi sur la condition de celle-ci et la place qu'elle occupe dans la culture arabe.

Ghassan Lutfi (Univ. de Constantine)

299 Kadhim Jihad Hassan, *La Part de l'étranger. La Traduction de la poésie dans la culture arabe, essai critique*, Arles, Actes-Sud, 2007, p. 155.

« Miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle... infidèle »

La métaphore spéculaire dans la traduction postcoloniale

La métaphore du miroir est l'un des clichés les plus employés pour comparer deux éléments à la fois similaires et dissemblables. Si, dans la littérature, le miroir a souvent été sollicité pour dire la relation entre le réel et sa représentation (Stendhal), à quoi cette image renvoie-t-elle dans le domaine de la traduction ?

Le dictionnaire de Jean Delisle *La Traduction en citations*³⁰⁰ en recense quelques occurrences et, dans ce même colloque, une autre communication recourt à cette métaphore dans son intitulé³⁰¹. C'est dire l'efficacité de ce cliché culturel qu'est le miroir pour décrire la pratique traductive ou son résultat. Plus globalement, la plasticité de cette métaphore en fait un mode de structuration du sens tout désigné pour la lecture du monde ou de l'œuvre littéraire. En tant que mode de représentation, la métaphore du miroir relève aussi bien de l'analogie que de la réflexivité, et comme l'image, elle renvoie à un imaginaire du visuel, mais aussi du simulacre. Dans la base de données du Trésor des métaphores de la traduction³⁰², le miroir est une sous-catégorie de l'entrée « Imitation ». Le miroir en tant que dispositif de représentation implique une dynamique : en effet, l'idée du reflet pose à la fois une identité et une différence et suggère ainsi une inadéquation très platonicienne entre l'être ou le modèle et sa représentation.

Dans le cadre de ce travail, je me suis intéressée à l'usage de la métaphore du miroir dans le cas spécifique de la traduction postcoloniale en espérant que cette analyse permette d'éclairer, un tant soit peu, un angle mort de la traductologie : celui du texte francophone et de sa traduction arabe. Je vais, pour cela, m'attacher à étudier trois occurrences de la métaphore du miroir, dans des contextes assez différents mais qui convergent à montrer le rôle de révélateur que joue la traduction dans le contexte postcolonial.

La théorie de la traduction postcoloniale fait encore l'objet de débats nombreux, ce qui impose un rappel des notions : le « post » dans « postcolonial » ne s'entend pas seulement au sens historique, mais aussi au sens logique. Il s'intéresse à la période consécutive à la

300 Jean Delisle, *La Traduction en citations*, préface de Henri Meschonnic, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

301 « Le traductologue dans le filet ou dans le miroir de la métaphore », titre de François Géal.

302 François Géal, TMT, <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/index.php>>.

colonisation, ainsi qu'aux « effets [de cette dernière] sur les littératures contemporaines »³⁰³. Le postcolonial permet donc de privilégier une logique de continuité plutôt qu'une logique de rupture. Au-delà des indépendances et de la fin des colonisations, les analystes du postcolonial mettent au jour la permanence de certaines dominations, principalement dans l'imaginaire et les pratiques symboliques³⁰⁴ (comme la littérature).

La récente émergence de ce champ en traductologie et les nombreux débats qui concernent la traduction postcoloniale s'appuient sur des approches transversales si bien que l'analyse des métaphores de la traduction peut s'avérer utile pour éclairer à la fois la pratique et la théorie. Même si les travaux d'Antoine Berman et ceux de Walter Benjamin avaient ouvert la voie en s'intéressant à la question du rapport à « l'étranger », l'autre à celle de « l'intraduisible », l'intérêt croissant pour la traduction postcoloniale a commencé surtout avec les *Postcolonial Translation Studies* de Venuti³⁰⁵.

Pour ce qui est du texte postcolonial francophone du Maghreb, les commentaires traductologiques ne manquent pas concernant ses traductions dans d'autres langues européennes³⁰⁶. En revanche, rares sont les commentaires des traductions arabes de ces textes. C'est à ces cas précis que je m'intéresserai et à ce que Richard Jacquemont appelle « le retour du texte »³⁰⁷. La métaphore du retour dans ce titre mériterait qu'on s'y arrête puisqu'elle envisage la langue arabe comme une origine ou du moins comme une langue liée à un territoire. Le texte postcolonial maghrébin écrit en français serait une forme d'exil linguistique que la traduction en arabe viendrait, en quelque sorte, réparer par un rapatriement, une reterritorialisation.

Or, cette manière d'attribuer au texte une origine qui précède la langue d'écriture mérite d'être discutée à la lumière de l'article d'Élisabeth Vauthier paru dans la revue en ligne *Arabiques*³⁰⁸ où elle critique, à juste titre, une traduction arabe du roman *Une enquête au pays* (Paris, Seuil, 1981) de l'écrivain francophone marocain Driss Chraïbi (1926-2007). De fait,

303 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres / New York, Routledge, 1989 ; trad. française de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job : *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*, Bordeaux, PUB, 2012, p. 2.

304 *Id.*, p. 6-7.

305 Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, New-York, 1998, p. 11.

306 Lucia Quaquarelli et Katja Schubert (coord.), *Traduire le postcolonial et la transculturalité. Enjeux théoriques, linguistiques, littéraires, culturels, politiques, sociologiques*, Paris, *Écritures* n° 7, 2014.

307 Richard Jacquemont, « Le retour du texte. Jalons pour l'histoire de la traduction arabe de la littérature maghrébine d'expression française », in Alexis Nouss, Crystal Pinçonat et Fridrun Rinner, *Littératures migrantes et traduction*, Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2017.

308 Élisabeth Vauthier, « Driss Chraïbi entre français et arabe : une nouvelle enquête », dans *Arabiques*, vol. I, cahier n° 2 ; en ligne : <<http://arabiques.org/index.php?id=97>>, consulté le 02/07/2017.

l'on retrouve dans cet article la métaphore du miroir pour désigner l'opération traductive. Élisabeth Vauthier observe que le choix d'une « écriture patrimoniale de l'arabe » pour la traduction d'*Une enquête au pays*³⁰⁹ ne correspond pas à la poétique de Chraïbi :

Cette appropriation de la langue à laquelle se livre Chraïbi trouve sa limite dans le passage à une autre aire linguistique. Le traducteur, en effet, s'il veut continuer l'entreprise de l'auteur, est contraint de se forger une nouvelle langue, à l'instar de l'écrivain qu'il traduit. Pour ce faire, il doit dépasser la norme linguistique, jouer avec les registres de l'arabe et même accepter d'y introduire des mots étrangers [...]. Il paraît donc justifié d'utiliser la traduction en arabe du roman de Driss Chraïbi comme un *miroir*, afin de faire ressortir le type de public qui semble visé par l'objet-livre³¹⁰.

En effet, comme beaucoup d'autres écrivains francophones postcoloniaux, Chraïbi procède à la subversion de la langue française en usant du plurilinguisme, de traductions internes, de calques, de défigements et d'autres représentations de « l'étranger » dans l'écriture, ainsi que d'une oralité difficile à rendre dans une langue arabe « patrimoniale ». Dans le sens où É. Vauthier emploie ces termes, l'arabe patrimonial est l'arabe dit *fushā* (ou arabe littéral) par opposition à l'arabe *darīja* dit arabe dialectal marocain. La traduction qui se coule dans une écriture patrimoniale serait plutôt dans une posture d'acquiescement à la norme linguistique et symbolique, tout le contraire d'une posture subversive qui consiste à remettre en question la suprématie de la langue arabe *fusha* dont le prestige est associé à la fois à son statut de langue sacrée (langue du Coran, du *hadith* ou dits prophétiques et de l'exégèse coranique), et à celui de langue transnationale commune à tous les pays arabophones.

Au reste, le public visé par ce genre de traduction a fait l'objet d'une observation pertinente par Richard Jacquemond³¹¹, qui explique comment les traducteurs maghrébins, à l'instar des auteurs de cette aire linguistique complexe qu'est le Maghreb³¹², sont soumis à une norme éditoriale de « lisibilité » prodiguée par les centres éditoriaux du monde arabe (soit l'Égypte, le Liban et les pays du Golfe) ; cette réalité détermine le parti pris d'une traduction patrimoniale envisageant un public étendu dépassant le cadre national. En bonne logique commerciale, le miroir de la traduction patrimoniale reflète ce public transnational, mais il s'agit d'un public voulu consensuel et homogène. La norme linguistique correspond à une sorte d'idéal plaqué sur le texte à traduire. Pourtant, Vauthier fait remarquer à ce propos :

309 Il a été traduit en arabe aux éditions Laphomic, à Alger, en 1990.

310 É. Vauthier, art. cité. Je souligne.

311 É. Vauthier, art. cité.

312 Pour rappel, au Maghreb on parle de situation de diglossie parce qu'en plus de l'arabe *fusha*, langue réservée à l'écrit et aux communications officielles, d'autres langues locales sont parlées au quotidien, diverses variantes de l'arabe maghrébin, diverses variantes de l'amazigh.

Les écrivains arabes modernes ont été nombreux à déployer des efforts pour renouveler les modes d'expression de la littérature et faire évoluer la langue pour qu'elle exprime de façon plus adéquate les réalités culturelles et littéraires actuelles. La traduction en arabe d'*Une enquête au pays* montre que le même travail est à accomplir dans le domaine de la traduction.³¹³

Au lieu de faire ressortir le public tel qu'appelé par l'œuvre de Chraïbi, la traduction arabe dont il est question devient un miroir qui fait ressortir un public homogène et consensuel qui n'est plus dans la marge ou dans l'entre-deux.

D'un autre côté, le « point de vue postcolonial » où se manifeste l'impact du *cultural turn* et de la dimension historiciste récuse toute symétrie entre les langues : une seconde occurrence de la métaphore du miroir en contexte traductologique vient souligner l'asymétrie fondatrice des langues selon une perspective postcoloniale. L'exemple est extrait cette fois-ci d'un article de Lieven D'hulst :

Le point de vue postcolonial soulignera d'emblée [...] la nature asymétrique de ces relations, qui sont le fruit des relations de pouvoir qu'une culture dominante noue avec une culture dominée : la traduction sera toujours un *miroir déformant* de celle-ci, au bénéfice des idéologies en cours au sein de celle-là³¹⁴.

L'asymétrie soulignée ici par l'image du miroir déformant ne recouvre pas le cas de cette traduction critiquée par É. Vauthier. Car le traducteur s'applique justement à gommer la scénographie postcoloniale et l'asymétrie entre cultures dominantes et cultures dominées. En présentant la traduction arabe du texte francophone comme une reterritorialisation, un « retour », et en quelque sorte, la version arabe deviendrait la version « authentique » et la version française serait une traduction qui attendait son original.

Mais que serait une traduction qui prendrait le pari de la théorie postcoloniale ? en toute rigueur, celle-ci devrait déplacer le centre hégémonique et, dans le cas marocain en tout cas, remplacer le couple de langues français vs arabe par celui d'arabe vs amazigh. L'amazigh, avec ses différentes variantes régionales au Maghreb, se trouve de fait dans le statut de la langue minorée par rapport à l'arabe *fuṣḥā*³¹⁵, langue officielle. Or, si les enjeux de cette guerre des langues³¹⁶ se posent avec acuité au Maghreb, les autres pays arabes connaissent d'analogues situations de diglossie (langues orales vs langue écrite). La specularité d'une telle traduction deviendrait vertigineuse par le déplacement du cercle des dominations.

313 *Id.*

314 Lieven D'hulst, « Études postcoloniales et questions de traduction », dans Yves Clavaron (coord.), *Études postcoloniales*, Société française de littérature générale et comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2011, p. 54-73 : p. 55. Je souligne.

315 Arabe littéral employé dans les communications écrites et / ou officielles.

316 Comme l'ont nommé les auteurs du collectif *Maroc : la guerre des langues*, Casablanca, En toutes lettres, 2018.

C'est d'ailleurs bien ce qui ressort de la définition même de la notion d'hybridité théorisée par Homi K. Bhabha, qui récuse le mythe d'une langue unique qui existerait en dehors de ces rapports de domination entre les langues. Pour lui l'hybridité serait la seule manière de renégocier un déplacement des relations de domination :

[...] un site de négociation politique, un site de la construction du symbolique, la construction du sens – qui non seulement déplace les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominant / dominé³¹⁷.

Ainsi, on voit bien que le recours à la rhétorique, et à la métaphore du miroir en particulier, dans le discours théorique souligne cette ambivalence. Le rapport analogique, même contrarié, « le miroir qui déforme », rend bien compte de l'acte de traduire comme une relation entre une identité et une altérité. Mais dans le cas précis de la traduction arabe d'un texte maghrébin francophone postcolonial, cela pose la question du proche et du lointain même si les métaphores généalogiques qui servent pour décrire le rapport aux langues circonscrivent le drame linguistique dans un cercle familial : les écrivains usent à ce propos de langue « maternelle » (le dialecte) vs langue « marâtre » (le français, cf. Assia Dejjbar³¹⁸), l'arabe patrimonial serait ainsi une langue parâtre dans une sorte de schéma œdipien. Cette même métaphore revient dans les propos de Ala Hlehel, traducteur en arabe de Hanokh Levin, qui affirme avoir dû « tuer la langue de son père » pour mieux traduire le texte de son auteur et faire renaître ainsi la langue arabe³¹⁹.

L'interprétation de la métaphore du miroir, quand elle qualifie la traduction, indexe un rapport synecdochique entre la langue et le sujet locuteur. Cela apparaît également de manière transparente dans le texte de Abdessalam Benabdellali³²⁰ qui donne à un chapitre de son ouvrage *De la traduction*³²¹ le titre suivant : « Dans le miroir de l'autre ». L'auteur montre à quel point la traduction joue un rôle particulier auprès des lecteurs arabes qui préféreront toujours, selon lui, un livre traduit à un livre directement écrit en arabe :

« On dirait que l'intellectuel arabe ne reconnaît sa propre image et son propre moi qu'à travers l'Autre et ne parle sa langue qu'à travers une autre langue. Tout ce que nous écrivons et lisons est déterminé par sa traduction »³²².

317 Homi K. Bhabha, « The Postcolonial Critic Homi Bhabha interviewed by David Bennett and Terry Collits » (in *Arena: a Marxist Journal of Criticism and Discussion*, n° 96, printemps 1991, p. 47-63), cité par Jean-Marc Moura in *Littératures francophones et théories postcoloniales*, PUF, Paris, 2007, p. 168.

318 « Le français m'est langue marâtre », avoue le *je* de *L'Amour, la fantasia* [1985], Paris, Albin Michel, 1995, p. 240.

319 Cf. Nurith Aviv, *Laïla Films en coproduction avec KTO*. 2011, 70'.

320 Éminent traducteur de Jacques Derrida.

321 Abdessalam Benabdellali, *De la traduction*, trad. par Kamal Toumi, revue et préfacée par Abdelfattah Kilito, Casablanca, Dar Toubkal, 2006, p. 59-69.

322 *Id.*, p. 64.

Le rapprochement entre les différentes occurrences de la métaphore du miroir semble converger vers le sens de révélateur : dans le propos d'É. Vauthier, la traduction révèle l'horizon de réception ou le public attendu pour la traduction, dans la mesure où l'imposition d'une norme linguistique et d'une norme éditoriale de « lisibilité » cible un public déterminé, transnational, consensuel et homogène ; dans le commentaire de Lieven D'hulst, la traduction postcoloniale révèle les enjeux hégémoniques entre les cultures, le « miroir » déforme le texte, en le faisant entrer de force dans un système qui lui est étranger, en opérant un déplacement politique et idéologique ; chez Benabdelali, la traduction révèle la permanence d'une acculturation dans la formation des intellectuels arabes, alors que dans les propos de Ala Hlehel le rapport aux langues est vécu sur le mode d'un conflit œdipien, exactement comme chez de nombreux écrivains francophones.

Les différentes considérations qui précèdent nous enseignent que les difficultés posées à la traduction postcoloniale ne sont jamais uniquement linguistiques. Le recours à l'hétérolinguisme, au plurilinguisme et à la diglossie dans le texte francophone est souvent une affirmation d'une hybridité qui représente tout autant les enjeux de la domination symbolique portée par la langue, que la volonté de la dépasser à l'aide d'une hybridation volontaire et d'une remise en question de l'homogène. En d'autres termes, on peut se demander si la traduction postcoloniale consiste à marquer la différence, à inscrire l'étranger, et l'effet minoritaire, transgressif, ou à dépasser cette situation politique, historique.

Dans le cas des écrivains maghrébins francophones postcoloniaux, il est difficile de distinguer la poétique d'un auteur de son « drame linguistique »³²³, c'est-à-dire de la part historique et idéologique de l'œuvre. Ce drame linguistique n'est pas seulement une posture mais bien une manière d'envisager l'écriture entre les langues et de situer le sujet de l'écriture dans un tiers espace, à mi-chemin du « dialogue entre les cultures » et du face-à-face conflictuel, tension entre la ressemblance et la différence. Le traducteur est un négociateur, un sujet de l'entre-deux, du transactionnel et du performatif.

La métaphore du miroir appliquée à la traduction postcoloniale dans ce cas précis se révèle tout à fait métamorphique : le reflet change en fonction de celui qui regarde dans le miroir. La traduction postcoloniale révèle les tensions et les déplace pour neutraliser l'essentialisme et l'enfermement dans des catégories. Elle ne peut se faire que dans la non-

323 L'expression est d'Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, [1957] 1985, p. 126.

coïncidence, en mettant en question le caractère fondateur de la culture³²⁴ et le caractère irrémédiablement étranger du signifiant, et non une mythique origine linguistique et territoriale. D'autre part, la traduction ne peut être que temporaire, appelant sans cesse d'autres traductions.

La convocation de la rhétorique peut éclairer doublement la pratique et la théorie de la traduction : elle permet de révéler les enjeux complexes de la situation postcoloniale et de la dimension politique qui reste parfois impensée dans d'autres traductions non identifiées comme « postcoloniales », elle rappelle également que le détour métaphorique est souvent motivé par l'imaginaire des langues. Le miroir associé à d'autres métaphores (de filiation, en l'occurrence) semble rejouer une scène archaïque où les familles de langues sont investies des impensés du rapport à soi et à l'autre.

Touriya Fili-Tullon (Univ. Lyon 2)

324 Cette critique s'appuie sur deux éléments empruntés essentiellement à la théorie de la traduction chez Benjamin : le premier est le caractère irrémédiablement étranger du signifiant et, par extension, la singularité et la matérialité de toute expérience culturelle ; le second, la dimension temporelle de la traduction, le mouvement de sens entre deux moments d'énonciation, le caractère performatif de la communication culturelle, et par conséquent l'absence de tout accès non médiatisé à la vérité.

Les métaphores de la traduction dans les langues du Burkina Faso : un renversement de situation ?

La traduction se définit sommairement comme la transposition d'un message d'une langue source vers une langue cible. Mais la réalité est qu'il y a une multitude de définitions suivant qu'il s'agit d'une traduction centrée sur le texte, sur le message, sur le destinataire, etc. Une traduction peut être orale ou écrite³²⁵.

La traduction comme discipline scientifique et comme travail pratique est très complexe et une multitude de théories et d'approches lui sont consacrées (Rakova 2014, p. 6). En dehors des problèmes intrinsèques à l'opération de traduction, il y a les questions liées à son caractère pluridisciplinaire, sans oublier les problèmes linguistiques qu'elle soulève.

Dans ce contexte, la question se pose quant à la part d'éclairage que les métaphores de la traduction dans les langues africaines peuvent apporter sur les processus qui sous-tendent l'opération de traduction.

Les métaphores de la traduction provenant de langues africaines sub-sahariennes telles que les langues du Burkina Faso peuvent, pensons-nous, apporter un éclairage propre à la culture africaine.

Après une courte discussion théorique nous présenterons les résultats de notre recherche. Quelques commentaires ensuite seront faits, dans l'optique de répondre à quelques questions concernant l'utilité des métaphores de la traduction dans les langues du Burkina Faso. Ce sont notamment :

- la question du message véhiculé par les métaphores ;
- les théories, approches et démarches qu'elles suggèrent.

Pour résumer, nous pourrions dire que les métaphores de la traduction dans nos langues locales semblent à même de contribuer à nous éclairer sur le processus complexe de la traduction.

I. Le cadre de l'étude

Le Burkina Faso, pays enclavé au cœur de l'Afrique de l'Ouest, compte plus d'une soixantaine de groupes ethniques et autant de langues. Selon la classification de Joseph Greenberg (1963 p. 8), les langues du Burkina sont presque toutes incluses dans la grande

325 Nous emploierons indistinctement le mot traduction pour signifier la traduction orale et la traduction écrite, la civilisation de l'oralité étant encore assez vivace sous les tropiques.

famille Nigéro-congolaise, avec trois sous-groupes principaux qui sont les langues gur (mooré, gouin, bwamu, lyele, kusasi, dagari, dogon, gurma, lobi, etc.), les langues mandé (samo, bissa, dyula) et les langues ouest atlantiques (fulfuldé ou fulani).

Le groupe le plus important en nombre de locuteurs est le groupe gur qui compte 60% des langues (Nikiema 1996, p. 1). Le mooré, langue majoritaire du groupe gur et de tout le pays, est parlé par près de 50% de la population (Yoda 2005, p. 71).

Avant l'arrivée du colonisateur, il n'existait pratiquement que deux formes de traduction qui étaient :

- la traduction intralinguale (« *no-reesgo* »³²⁶ en mooré), pratiquée à la cour royale et dans laquelle un sujet du roi répète tout haut à l'interlocuteur ce que le roi dit tout bas. En effet la fonction royale interdit au roi d'élever la voix, car les émotions et les intentions d'un roi doivent rester secrètes et la douleur ne doit jamais se lire sur son visage ni dans sa voix ;

- la traduction du langage ésotérique ou instrumental pratiquée lors de rituels divers par les castes des griots, des chasseurs et des masques ou par le groupe social éphémère qu'est celui des circoncis. Le tam-tam, le tambour, le tambourin, la guitare, la flûte, le violon, etc., sont utilisés pour transmettre des messages parfois réservés aux initiés. En cas de besoin, une traduction est donnée dans une langue naturelle pour la compréhension du destinataire non initié. François Belliard dans un survol rapide du langage instrumental de l'ethnie Sem du KénéDougou déclare que ce langage est basé sur la simple transposition des hauteurs tonales de la langue aux instruments (Belliard 2014, p. 26-28). Dans ce cas, il peut être compréhensible du grand public. Mais en réalité, le langage instrumental est bien plus complexe comme le déclare Georges Sawadogo (1994, p. 1) : « Celui-ci [le langage tambouriné] est une juxtaposition savante de concepts et de phrases stéréotypées. » Il peut être aussi fait de codes prédéfinis propres à un langage secret réservé aux initiés, ce qui le rend inaccessible au locuteur moyen.

Le langage ésotérique non-instrumental des chasseurs, des masques (*wilingo* en mooré) ou des circoncis, qui se pratique au sein d'un groupe restreint, n'est pratiquement jamais traduit. La traduction du langage ésotérique ou instrumental susmentionnée peut dans une certaine mesure être assimilée à une traduction interlinguale, avec la différence que la langue source n'est pas une langue naturelle.

Les différentes communautés vivant plus ou moins en autarcie, seuls les marchands et les négociants avaient besoin d'une traduction interlinguale classique, mais en général,

326 « *No-reesgo* », « bouche-répétition », littéralement « la prise de la bouche », donc la répétition des paroles de quelqu'un. Le « *naab-no-reesa* » était l'interprète du roi ou du chef, son porte-parole.

l'apprentissage d'une langue véhiculaire suffisait à pallier les problèmes de communication. La traduction interlinguale classique (surtout orale), qui était alors une activité sporadique liée à l'arrivée de navires marchands, ne s'est répandue qu'avec la colonisation (Mopoho 2001, p. 616).

La traduction dans les langues locales du Burkina Faso est exprimée par des termes à sens métaphorique s'apparentant au latin *transductio* et au grec *metaphora* qui évoquent tous deux un déplacement. La majorité de ces métaphores font apparaître la traduction comme une lutte où l'adversaire doit être renversé. Certains de ces termes évoquent une lutte mystique dans laquelle l'on doit faire subir des métamorphoses à l'adversaire pour le rendre inoffensif. La traduction évoque enfin le déplacement d'un objet d'un lieu donné à un autre où il sera utile.

Quelques citations tirées de Delisle (2007) rendent bien compte du défi titanesque que doit relever le traducteur et qui consiste à ré-exprimer dans une langue seconde et de manière complète, un message déjà conçu et exprimé dans une langue première. Les images utilisées sont éloquentes. Nous en citerons quelques-unes :

- le « traducteur crucifié », de Michel Ballard : « Le traducteur est crucifié entre la fidélité aux formes d'origine et les exigences de la langue d'arrivée » (Delisle 2007, p. 260).

- « le texte original vu comme un satan » d'Edmond Cary : « Le texte original devient un ennemi, un satan aux muscles d'acier et à la ruse de tous les instants, intraitable et enjôleur, qu'il faut terrasser, qu'il faut contraindre à subir la loi du vainqueur [...] sans, pour autant, le trahir ni le briser » (Delisle 2007, p. 260).

- « l'être mystérieux et énigmatique caché dans l'auteur du texte original qui tue le traducteur imprudent et sans discernement » de Victor Hugo : « J'ai parlé de l'énigme qui est dans tout écrivain. Cette énigme sollicite le traducteur, et s'il ne la devine pas, le tue. Elle est toujours ardue, et veut que le traducteur soit historien autant que philologue, philosophe autant que grammairien, esprit autant qu'intelligence » (Delisle 2007, p. 261).

De même, la traduction dans nos langues locales est une lutte sans merci où le traducteur doit être capable de renverser la langue source, lui arracher son message, pour ensuite le transvaser dans l'autre récipient qu'est la langue cible. Traduire c'est donc lutter d'abord avec la langue source pour libérer le message qu'elle emprisonne pour ensuite le déplacer vers la langue cible, où il sera enfin compris par le destinataire final.

La plupart des métaphores que nous avons pu isoler en nous appuyant sur des formes attestées extraites de dictionnaires et autres documents ainsi que par le biais d'informateurs, ont le sens de renverser, transvaser ou déplacer.

II. Base théorique de l'étude

Parmi les techniques utilisées par les locuteurs d'une langue donnée pour exprimer des concepts nouveaux, nous pouvons citer la création lexicale, la composition et le transfert de sens par métaphore ou par métonymie. En se servant de la métaphore comme point d'ancrage du nouveau concept dans la culture d'arrivée, le locuteur trouve là un moyen de faciliter l'intégration culturelle de ce concept. C'est ainsi qu'il se l'approprie, ne le ressentant plus comme un corps étranger, mais comme un bien propre. La métaphore faisant partie de la langue et la langue faisant partie de la culture, l'intégration d'un concept nouveau par le biais de la métaphore est un acte culturel (Nord 1997, p. 134).

Contrairement à l'idée communément admise, la métaphore n'est pas une exception. Nul ne peut se passer de métaphores, car la métaphore est partie intégrante du langage quotidien. Elle est même envahissante selon Lakoff & Johnson (2003, p. 8) :

Nous avons constaté, au contraire, que cette métaphore est omniprésente dans la vie quotidienne, non seulement dans le langage, mais également dans la pensée et l'action. Notre système conceptuel ordinaire, en matière de pensée et d'action, est fondamentalement métaphorique de nature³²⁷.

La dénomination procédant du système conceptuel, il est naturellement prévisible que la métaphore soit si fréquemment utilisée dans la désignation des objets et concepts étrangers ou nouveaux.

À l'aide de nombreux exemples avec le mot « argument », Lakoff et Johnson (2003, p. 5-7) ont montré comment se construit une métaphore, en adoptant la structure d'un concept dénoté de la langue. De même, nous pouvons constater que les métaphores de la traduction dans nos langues locales sont bâties autour de concepts empruntés à ces langues : la lutte, le voyage, la magie, etc.

Comme nous l'avons précédemment évoqué, la complexité de la traduction a engendré une multitude de théories, approches, méthodes et techniques destinées à éclairer le concept, systématiser la discipline et faciliter l'acte de traduction. Ce sont entre autres les théories linguistiques, les approches fonctionnalistes, communicationnelles, sociolinguistiques ou sémiotiques, les théories discursives ou basées sur l'herméneutique, l'approche interprétative, etc. : chacune avec ses avantages et ses inconvénients. Notre objectif n'est pas de passer en revue les théories de la traduction. Rakova (2014), Delisle (1980), Newmark (1981, 1988, 1991), Roberts (1988) développent de manière assez extensive

327 "We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature." (Je traduis.)

l'évolution de la traductologie en tant que discipline scientifique. Nous nous limiterons à une application des quelques théories dans l'exploitation des métaphores que nous analysons dans cette étude.

Retenons simplement qu'avec le temps, deux courants principaux se sont dessinés en matière de théories et d'approches de la traduction. Ce sont notamment les approches linguistiques centrées sur le respect strict de la structure du texte-source parfois au détriment de l'efficacité dans la transmission du message, et les approches dites libres qui, elles, sont tournées vers le texte et la culture cible dans l'optique d'une plus grande efficacité dans la communication. Parmi celles-là, une théorie nous intéresse particulièrement : la théorie fonctionnelle du sens, à laquelle semblent se prêter de manière naturelle les métaphores de la traduction dans les langues nationales du Burkina Faso.

Les tenants des théories fonctionnelles de la traduction voient l'acte de traduction comme une activité centrée sur des objectifs précis (Nord 1997). Le contexte culturel de la langue d'arrivée détermine la fonction de la traduction suivant le message à transmettre.

Dans le chapitre ci-dessous consacré à la présentation des résultats de l'étude, nous essayerons de faire ressortir le rapport qui existe entre les métaphores de la traduction et cette théorie.

III. Présentation des résultats de l'étude

Les données que nous avons recueillies dans dix-neuf langues différentes nous ont permis d'isoler quarante termes que nous avons classés en deux groupes.

Le premier groupe est formé de vingt-huit métaphores, soit 70% des termes récoltés. Elles ont chacune l'un au moins des sens suivants : renverser, terrasser, retourner, transvaser, transformer, ensorceler, métamorphoser, prendre, arracher, disséquer, expliquer, délier, remporter une victoire, récuser, déplacer, troquer, remplacer, déménager.

Ces métaphores sont présentées en annexe en deux tableaux, l'un comportant les termes recueillis auprès des informateurs et attestés par un lexique ou un document écrit, et l'autre des termes provenant uniquement d'informateurs.

Le deuxième groupe est fait de douze termes, soit 30% de l'ensemble. Ils ont le sens de dire, raconter, répéter, etc. Ce sont des termes non métaphoriques.

Il est prématuré à ce stade de tirer des conclusions, mais force est de constater une certaine tendance dans nos langues maternelles à l'usage de métaphores pour exprimer le concept de traduction.

Les tenants de la théorie interprétative ou théorie du sens envisagent la traduction comme une activité centrée sur le message que le texte source véhicule et que devra ensuite porter le texte cible. Traduire donc c'est d'abord isoler un message émis dans une langue de départ en faisant abstraction du texte (la dé-verbalisation) pour ensuite le ré-exprimer dans une langue d'arrivée (la re-verbalisation). Les effets produits par le message sur les locuteurs de la langue source devront être les mêmes que ceux produits sur les locuteurs de la langue cible. Lederer (1997, p. 13) dit ceci de la méthode interprétative : « Elle définit la traduction comme devant produire le même effet cognitif et émotif sur ses lecteurs que le texte original sur les siens ».

La re-verbalisation se fait dans les langues nationales du Burkina Faso à travers l'usage d'une image métaphorique : le transvasement du contenu d'un récipient (langue source) dans un second récipient (langue cible), ce travail ne se faisant pas sans peine. C'est pourquoi plusieurs autres clichés (images stéréotypées) apparaissent dans le même contexte, exprimant tantôt l'image d'un lutteur tentant de renverser son adversaire, tantôt l'image d'une galette retournée pour permettre la cuisson des deux faces ou d'un retour à un lieu que l'on a précédemment quitté.

Pour Lederer, les différentes théories et approches en traduction, qui ont mis un accent trop important sur les langues en traduction se sont heurtées à un mur infranchissable, celui de la barrière formelle des langues. « Les bons traducteurs savent d'instinct que la traduction ne peut pas se limiter à un travail sur la langue », affirme-t-elle (Lederer 1997, p. 13).

La théorie du sens est bâtie autour de l'observation de l'interprétation simultanée. Ce qui importe pour l'interprète, c'est le sens général, « celui que chacun retient lorsque l'orateur a fini de parler » (Lederer 1997, p. 16). Au fur et à mesure que s'agglutinent les mots, ce sens est en construction. Lorsque l'interprète en a saisi toute la substance, les mots porteurs de ce sens iront choir dans le panier de l'oubli. C'est la phase de la déverbalisation qui « consiste en une isolation mentale des idées ou des concepts impliqués dans un énoncé » (Rakova 2014, p. 146). L'esprit ainsi dégagé, aussitôt l'interprète s'attache à reconstruire le sens ainsi saisi dans la langue d'arrivée, tandis qu'une autre chaîne en construction attend d'être saisie, pressée et libérée de son précieux jus puis l'on recommence. Il s'engage donc une lutte constante entre l'esprit de l'interprète et la langue source, dont le but est de ne perdre aucune goutte du précieux nectar qui coule de la bouche de l'orateur. C'est là que les métaphores de la traduction prennent tout leur sens : lutter avec la langue de départ pour

collecter un maximum du son contenu afin de le transvaser dans le récipient de la langue d'arrivée.

Il y a trois étapes dans la réalisation de ce processus que nous illustrons par l'exemple du jus de l'orange que l'on presse, l'orange étant le texte de départ, le jus le message, le verre qui reçoit le jus la langue cible et l'estomac du consommateur le destinataire final du message :

- la compréhension du message (recueillir le jus qui coule de l'orange pressée),
- la déverbalisation (laisser tomber les oranges vides),
- la reverbération (transvaser le jus dans un récipient),

L'on pourrait imaginer une quatrième et dernière étape qui est la consommation du jus (le message) par le destinataire final.

Dans les commentaires ci-dessous, nous allons passer en revue quelques exemples de processus intellectuels sous-jacents à ces trois étapes de la traduction à travers les métaphores de la traduction.

IV. Commentaires

1. Traduction littérale

Nous évoquerons brièvement le cas des douze termes non métaphoriques de la liste n° 4. Ils ont le sens de « dire, exprimer, répéter ». Ces termes évoquent la traduction littérale, « la technique de base en traduction »³²⁸ selon Newmark (1988, p. 70). Ils évoquent également l'interprétation intralinguale de la parole du roi (dans l'Afrique traditionnelle), l'interprétation de la parole des instruments sacrés ou du langage ésotérique du masque. Le domaine régalien et le domaine du sacré sont des domaines où la fidélité absolue au message originel est exigée, sous peine de sanction immédiate du roi ou des divinités offensées.

Le roi étant un dieu vivant sur terre, sa parole est sacrée. L'interprète ne peut donc se permettre de la modifier sous peine de sanction immédiate. Il en est de même pour le langage ésotérique du tambour ou du masque que le profane ne peut répéter ou traduire sous peine de subir le courroux des dieux. La fidélité absolue au texte original est exigée en cas de transposition du message du langage des dieux au langage profane. Ici, la technique s'apparente à la traduction des textes sacrés où l'on respecte au mieux la structure de la langue source. C'est ainsi que la traduction du langage tambouriné suit le rythme du tambour sacré.

328 “[...] *the basic translation procedure*”. (Ma traduction.)

La traduction littérale est recommandée lorsqu'il y a correspondance entre les mots et les collocations des deux langues, mais s'avère impossible en cas d'éloignement génétique ou de faille lexicale³²⁹ dans la langue cible (Newmark 2001, p. 70). En général, les failles lexicales sont comblées par la traduction oblique, procédé rencontré dans l'usage des métaphores.

2. Traduction oblique

La traduction oblique est exprimée par les vingt-huit métaphores des listes n° 1 et 2, celles qui intéressent le plus notre étude. Nous les avons classées en six groupes selon les images qu'elles évoquent : le déplacement, la lutte, le transvasement, la métamorphose, l'accouchement, et l'exégèse. Les trois premières images parlent de renversement de situation et / ou de changement de position. Quant à l'image de l'accouchement, elle parle d'un travail pénible et dangereux. La dernière image, celle de l'exégète coranique traduisant et expliquant le Coran, nous renvoie à la situation d'un traducteur maîtrisant aussi bien l'art de la traduction que le sujet traité par le texte source.

2.1. Le renversement de situation

Ce renversement de situation peut être un changement de lieu, de position, de récipient, et même de nature. On ne saurait donc traduire efficacement sans quitter la langue source, sans adopter le point de vue culturel de la langue cible.

Dans l'exemple ci-après, le terme mooré *lebg* signifie à la fois renverser, se retourner, repartir, faire demi-tour, se métamorphoser : « *sebra lebga ne tond buuda goama* » signifie littéralement : « le document a été 'renversé', ('transvasé', 'retourné') en utilisant le parler de notre race » pour dire que « le document a été traduit dans notre langue maternelle ». (Radio Salankoloto 2016).

2.2. L'accouchement

Tout comme nul ne saurait imaginer un accouchement incomplet, un processus de traduction qui n'a pas été mené à terme est inutile, voire dangereux pour le message et pour son émetteur. Par la faute d'un traducteur mal intentionné, malicieux ou incompétent, un écrivain peut se retrouver à dire des choses qu'il n'aurait pas dites.

329 "[...] lexical gaps". (Ma traduction.)

Dans l'exemple ci-dessous en fulani, un processus d'opération chirurgicale permet au traducteur de libérer le message. La traduction est un travail de chirurgie où le traducteur ouvre les entrailles de la langue source pour en exposer le message, le rendant ainsi accessible. Le traducteur est le praticien : « *fira fensita Alqur'aana* » signifie « commenter et analyser le Coran », et même le « disséquer » au moyen de la langue cible. Le traducteur accompagne sa traduction par un commentaire destiné à mieux faire comprendre le message. C'est la technique du « *beef up* » qui consiste à sur-traduire.

Un autre exemple en turka, « *fir nūmūūgu* », complète cette idée d'accouchement aux forceps. Cette métaphore comporte l'idée de « détacher, délier », voire « arracher » le message à la langue source où elle serait vouée à une mort certaine au même titre que le fœtus non accouché ou mal accouché est un mort-né. Cela est au moins vrai pour le locuteur de la langue cible pour qui le message reste mort jusqu'à ce qu'il soit rendu à la langue cible.

2.3. L'exégèse

La traduction est un art dans lequel le traducteur ne doit pas être seulement capable de rendre en termes adéquats le message dans la langue cible. Il doit aussi être en mesure d'en expliquer le contenu. D'ailleurs qui peut traduire ce qu'il n'a pas compris ? Traduire c'est comprendre et faire comprendre, pourrait-on dire.

Ce premier exercice d'exploitation des métaphores de la traduction issues des langues locales du Burkina Faso nous a permis de tirer les conclusions que voici :

- les langues locales ont recours de façon récurrente aux métaphores pour exprimer le concept de traduction
- ces métaphores font ressortir les processus cognitifs cachés mais réels qui ont cours pendant cette gymnastique de l'esprit qu'est l'opération de traduction. Ceci est de nature à nous amener à une meilleure compréhension de la traduction et pourquoi pas à un meilleur résultat dans la traduction.

Cependant, il nous faut admettre que des recherches complémentaires sont nécessaires pour mieux saisir l'implication de ces métaphores pour la théorie et la pratique de la traduction. Par exemple, l'interprétation de ces métaphores à travers la théorie du skopos et les théories cognitives pourraient aider à améliorer les résultats de cette recherche.

Certaines désinences comme « *klaha* » en karaboro, « *biniiru* » en dogon, quoique intéressantes à analyser, n'ont pas été exploitées dans cette étude. Une analyse plus approfondie est nécessaire pour confirmer leur sens. Il s'agit de termes signifiant : « dire

autrement, dire en transformant ». Ici, il y a non seulement un changement d'instrument (la langue) mais aussi de style et de manière de présenter la marchandise qu'est le message.

Il est fréquent de voir, lors des campagnes électorales, des prêches religieux et des causeries éducatives que le traducteur ne se contente pas de traduire, mais qu'il prend la liberté d'illustrer le message par des images vivantes et des proverbes, ce qui a pour résultat de susciter une attention décuplée de la part de l'audience. Les images utilisées provoquent parfois l'hilarité générale de l'assistance parce qu'elles évoquent le vécu culturel de l'auditeur. Ceci apparemment permet de faire passer le message de façon plus efficace que lorsqu'il est donné uniquement en français.

Au regard de ces observations, nous pouvons affirmer que pour ce qui est des métaphores de la traduction dans les langues du Burkina Faso, nous n'avons fait qu'effleurer le sujet et que le travail ne fait que commencer.

Adama Saguin (Univ. de Ouaga 1, Burkina-Faso)

Annexe : Corpus

Liste n° 1 : Métaphores attestées par les informateurs et les lexiques

1) *biniiri* ou *bineere* = « transformer, retourner, renverser, remettre à l'endroit (chemise) » – langue : dogon – contexte : « [quelque chose ou quelqu'un] se renverser sur son autre côté » (*Lexique togo-kan (dogon)-français-anglais* 2010, p. 11).

2) *de'es* = « prendre, recevoir » – langue : kusaal ou kussaaré – contexte : *Ba de'esit nirip pv'vsok da'asi la*, « ils reçoivent les salutations des gens au marché ». *de'es t'om v+v*. « interpréter (traduire oralement) » (*Dictionnaire kusaal-français-anglais* 2016, p. 62).

3) *fassàr* = « expliquer » – langue : haoussa – contexte : *Zâ mù fassàrà Tûrancî-Haoussa*, « *We will translate from English into Haoussa* »³³⁰. (Newman 2007, p. 234).

4) *fensitugol* = « analyser, disséquer, expliquer, commenter » – langue : fulfuldé ou fulani – contexte : *Fira fensita Alqur'aana*, « commenter et analyser le Coran » (*Dictionnaire pular-français* 2014, p. 73).

5) *fir nûmûûgu* = « détacher, dérouler, délier, arracher, donner le sens (devinette) » – langue : turka ou tchourama – contexte : *Wù firrə wuruow*, « il a détaché la chèvre » (*Lexique tchourama-français* 2003, p. 25).

330 « Nous allons traduire de l'anglais en haoussa. » (Je traduis.)

6) *klaha* = « transformer, renverser, tourner, retourner, transvaser » – langue : karaboro. Contexte : *Fyar ne, te wa n klaha, ma n nii caifa*, « ce sont les vers qui se transforment en papillons ». *Pe ga ke pōm̃ pee way wa naa n klaha, loho n naa n yi*, « ils vont tourner la poulie de la pompe à eau et l'eau sortira ». *Nu yĩnkuai klaha le tasa wo*, « j'ai transvasé le riz dans une cuvette » (*Dictionnaire karaboro-français* 2012, p. 41).

7) *lebige* [*lebige*] = « retourner, renverser, devenir, changer de position » – langue : kusaal ou kussaaré – contexte : *Keli ka ti kv v, ka faat la lebig tvn bvn*, « tuons-le pour que l'héritage devienne notre propriété » (*Dictionnaire kusaal-français-anglais* 2016, p. 123).

8) *lebge* [*lebye*] = « retourner, renverser, (se) transformer, repartir » – langue : mooré – contexte : *A lebga sebra ne moore*, « il a traduit le livre en mooré » (*Dictionnaire mooré-français-anglais* 2016, p. 87). [...] *ti ribdã sën lebgd rilsa wã zemsd ne yĩngã raabo*, « [...] afin que les aliments se transforment en nutriments convenant aux besoins du corps » (*Bãngr Nooma* 2016, p. 12).

9) *lebge* [*lebge*] = « tourner, transformer, devenir » – langue : ninkaaré – contexte : *Lebge nēŋɔ la ti a da kãbe*, « tourne la viande pour qu'elle ne brûle pas » (*Dictionnaire ninkare frafra-français-anglais* 2016, p. 59). *A lebge la zɔlgɔ*, « il est devenu fou » (*id.*).

10) *méer* [*meer*] = « avertir, changer, remporter, restituer » – langue : haoussa – contexte : *Ka méeer-mini magana mééké fadi ounnan namidji*, « traduis-moi ce que cet homme dit ». (Le Roux, 1886, p. 200).

11) *hielnu* [*hielnu*] = « enlever, récurer, semer » – langue : gouin ou cerma – contexte : *Hielnu*, « semer (le mil entre le maïs) » (*Dictionnaire cerma-français* 2014, p. 55).

12) *pipiri* [*pīpīrī*] = « tourner, retourner » – langue : kasseem – contexte : *Pipiri n kwaga*, « tourne le dos ». *O pipiri tɔnɔ di nasarim*, « il traduit le livre en français » (*Dictionnaire kasim-français-anglais* 2016, vol. 2, p. 139)

13) *tafsirugol* [*tafsirugɔl*] = « traduire et commenter (le Coran), faire une exégèse, expliquer » – langue : fulfuldé ou fulani – contexte : *Janngaa tafsiiru e baawo du'um huuraa nabidaa ganndal e dewal*, « étudie le commentaire du Coran et, après avoir acquis ce savoir, mets-le en pratique » (*Dictionnaire pular-français* 2014, p. 212).

14) *waylugol* [*wailugɔl*] = « changer, transformer, modifier, se métamorphoser, transvaser, verser, renverser » – langue : fulfuldé ou fulani – *Ko nii faamirten waylugol daaluyee Alla on sabu faamu bondo, maa faandare bonnde tuma go'o*, « c'est comme cela que nous comprenons comment on modifie la parole de Dieu par une mauvaise compréhension ou parfois dans une mauvaise intention » (*Dictionnaire pular-français* 2014, p. 233).

15) *wusige* [wusigə] = « transvaser, faire demi-tour retourner, renverser (faire tomber) » – langue : bisssa – contexte : *Mofobrè bi wisge laaga nè*, « transvase cette nourriture dans le plat ». *Zeb wisga*, « retourne le poisson ». *Hu wisga*, « remets la chemise à l'endroit ». *Wusigə ɔ gangi*, « retourner chez son créateur » (*Dictionnaire bisssa barka-français-anglais* 2016, s. v.).

16) *yelema* [jèlèmá] = « verser, se retourner, se transformer, modifier, métamorphoser » – langue : dioula – contexte : *Jiyo yelemata dolóo ti*, « l'eau s'est changée en vin ». (Creissels 2012, p. 271) *A yelemana Bobo*, « il a déménagé à Bobo ». *Subaga y'a yelema ka kè ntori ye*, « la sorcière l'a transformé en grenouille ».

Liste n°2 : Métaphores provenant uniquement d'informateurs

1) *a la kere* [a la kere] = « transvaser, changer, renverser » – langue : samoghokan – contexte : *A la kere tubabu go ma yé*, « traduire en français ».

2) *bili* [bīlī] = « montrer, expliquer, retourner dans tous les sens » – langue : lyélé – contexte : *Bili nde nasarè*, « montre, traduis en français ».

3) *deo* [dèó] = « transvaser, troquer » – langue : lobiri – contexte : *Ndeo hè na iyo*, « troquer des arachides pour des haricots ». *De yon tasa ro*, « transvaser dans le plat ».

4) *karanga* [kārāṅgā] = « changer » – langue : sipiré ou sénoufo – CNP³³¹.

5) *ki tuani* [kítuàní] = « déplacer, transmettre, dire, raconter, langage tambouriné » – langue : gurancema – contexte : *Ki tuani ki tiagu di jani yur*, « déplace le plat (pour le mettre) sous le hangar ».

6) *tjeele* [tjélé] = « renverser, retourner » – langue : san – contexte : *Wi tjele*, « retourne le tô [galette de mil] ».

7) *lebgε* [lèbgè] = « retourner, repartir, renverser, terrasser » – langue : yaana – contexte : *O lebg-o mé*, « il l'a renversé, il l'a terrassé ». *Lebgε goon*, « changer une parole, traduire ».

8) *liebi* [lièbí] = « changer, dire autrement, renverser, repartir, retourner » – langue : dagara – contexte : *Liebi ni kəkə yɔrɔ*, « change en une autre langue, traduis ». *Lieb kul a yir*, « retourne à la maison ».

9) *waylitinde* [wáílútíndè] = « échanger, remplacer, se changer, transformer » – langue : fulani ou fulfuldé – contexte : *Waylitinde kosam wadagasiire*, « transformer le lait en fromage ».

331 CNP : contexte non précisé.

10) *yelema* [jèlémá] = « transvaser, déménager » – langue : samoghokan – contexte : *A yelemana*, « il a déménagé ».

11) *yerema* [jèrémá] = « retourner, renverser, transvaser, se métamorphoser, changer, déménager » – langue : dafing ou marka – contexte : *A ni pani yerema*, « il a changé de chemise ». *A Yerema da so*, « transvaser dans un canari ». *A yerema*, « il a déménagé ».

12) *yerema* [jèrémá] = « tourner, faire demi-tour, changer, laisser tomber » – langue : bwamu – contexte : *Yerema tanmou*, « change de parole ».

Liste n°3 : Classement des métaphores par image évoquée

1) *Déplacement* (« déplacer, retourner, renverser ») : termes évoquant un changement de lieu, de position ou de propriétaire) : *biniiri, de'es, fir nūmūūgu, klaha, lebigé, lebge, meer, pipiri, wusige, yelema, deo, ki tuani, lebge, liebi, waylitinde, yerema*

2) *Lutte* (« terrasser, renverser, remporter ») : *fir nūmūūgu, lebigé, lebge, meer, hielnu, waylugol, wusige, a la kere, tjeele, lebge, liebi, yerema*.

3) *Transvasement* (« transvaser ») : changement de contenant) : *klaha, waylugol, wusige, a la kere, deo*.

4) *Délivrance* (« disséquer, délier [idée de délivrance, d'accouchement par césarienne]) : *fir nūmūūgu, fensitugol*.

5) *Métamorphose* (« transformer, changer ») : changement de nature) : *biniiri, klaha, lebigé, lebge, meer, waylugol, yelema, a la kere, karanga, liebi, waylitinde, yerema*.

6) *Exégèse* (« expliquer, faire l'exégèse ») : *fassàr, fensitugol, tafsirugol, bili*.

Liste n°4 : Liste de termes attestés ou non, avec le sens de : dire, répéter (sens dénoté, non métaphorique)

1) *biyomu* [bijómú] = « dire (en une autre langue) » – langue : bwamu – contexte : *Biyomu ra nasara*, « dis-le en français ».

2) *djo* [dʒɔ] = « dire autrement » – langue : sipiré ou sénoufo – contexte : *Djɔ seinti*, « dire dans une autre langue ».

3) *firugol* [firugɔl] = « signifier » – fulani ou fulfuldé – contexte : *Be nanngiri non firugol defte diina den, fensita, wallifoo godde e haala pular*, « il se mit alors à traduire les ouvrages religieux et à les analyser ainsi qu'à en rédiger lui-même en langue peule » (*Dictionnaire pular-français* 2014, p. 73).

4) *ki bu, ki bundi* = « juger, dire » – langue : gurmancema – contexte : *Ki bundi mi bompiema*, « dire dans la langue des blancs ».

5) *ki maadi* [ki ma:di] = « parler, dire » – langue : gurancema – contexte : *M maadi moamoani*, « j'ai dit la vérité ».

6) *la bvl* = « parler, dire » – langue : sissala – contexte : *Laa bvl siisaali párá*, « interprète en sissala pour nous » (*Lexique sissala-français* 2013, p. 79). *Bvl taña ká riwáí píí tá*, « dis la vérité pour qu'on te relâche » (*id.*, p 22).

7) *ma yeema* [má yē:mā] = « dire (en une autre langue) » – langue : dafing ou marka – contexte : CNP.

8) *pè* [pé] = « dire » – langue : san – contexte : *A pè ni sannè*, « dis-le en san ».

9) *reese* [ré:sè] = « répéter, reprendre » – langue : mooré – contexte : *Rees ne moor n kô-do*, « reprends en mooré pour nous ».

10) *soagini* [sōā:gíni] = « répéter, décoder [le langage du violon] » – langue : gurancema – contexte : CNP.

11) *tani* [tāni] = « redire, décoder [langage instrumental ou ésotérique] » – langue : bwamu – contexte : CNP.

12) *toltir* [tɔltur] = « imiter » – langue : dagara – contexte : CNP.

Bibliographie :

1. Dictionnaires et lexiques plurilingues :

Creissels, Denis (2012), *Matériaux pour un dictionnaire Mandinka* ; en ligne : <http://www.deniscreissels.fr/public/Creissels-lexique_mandinka_2012.pdf>.

Dictionnaire bissa barka-français-anglais (2016), Alphonse Bambara *et alii*, Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://bissa-barka.webonary.org>>.

Dictionnaire cerma-français (2014), Sous-commission nationale de la langue cerma, Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://cerma.webonary.org>>.

Dictionnaire karaboro-français (2012), Siepua D. Sagnon et Magdalena Wichser, Ouagadougou, SIL ; en ligne : <[http://sil-burkina.org/sites/default/files/Dictionnaire Karaboro français.pdf](http://sil-burkina.org/sites/default/files/Dictionnaire_Karaboro_français.pdf)>.

Dictionnaire kasim-français-anglais (2016), Idda et Urs Niggli (éd.), Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<http://kasssem-bf.webonary.org>> .

Dictionnaire kusaal-français-anglais (2016), Urs Niggli (éd.), Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://kusaal-bf.webonary.org>>.

Dictionnaire mooré-français-anglais (2016), Urs Niggli (éd.), Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://moore.webonary.org>>.

Dictionnaire ninkare frafra-français-anglais (2016), Idda et Urs Niggli, Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://ninkare.webonary.org>>.

Dictionnaire pular-français (2014), Oumar Bah, Ouagadougou, SIL ; en ligne : <<https://pular.webonary.org>>.

Le Roux, Jean Marie (1886), *Essai de dictionnaire français-haoussa et haoussa-français*, précédé d'un *Essai de grammaire de la langue haoussa*, Alger, Jourdan.

Lexique sissala-français (2013), Marc Zalvé, Lukas Neukom et Michèle Bender (éd.), Ouagadougou, ANTBA et SIL ; en ligne : <[http://sil-burkina.org/sites/default/files/Lexique sissala - français.pdf](http://sil-burkina.org/sites/default/files/Lexique_sissala_-_français.pdf)>.

Lexique tchourama-français (2003), Ouagadougou, SIL ; en ligne : <[http://sil-burkina.org/sites/default/files/Dictionnaire tchourama-français 2003 A5.pdf](http://sil-burkina.org/sites/default/files/Dictionnaire_tchourama-français_2003_A5.pdf)>.

Lexique togo-kan (dogon)-français-anglais (2010), Jeffrey Heath et Boukel Togo, Projet langues dogon ; en ligne : <<http://docplayer.fr/11514371-Lexique-togo-kan-dogon-français-anglais.html>>.

Newman, Paul (2007), *A Hausa-English Dictionary*, New Haven & London, Yale University Press.

2. Études

Belliard, François (2014), « Rôles des griots et des forgerons dans la fabrication et le jeu des instruments de musique des S□m□ d'Orodara (KénéDougou, Burkina Faso) », en ligne : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00939899>>.

Delisle, Jean (2007), *De la traduction en citations / Citas de traducción*, Presses de l'Université d'Ottawa.

Greenberg, Joseph Harold (1963), *The Languages of Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

Lakoff, George, & Johnson, Mark (2003), *Metaphors we live by*, Londres, The University of Chicago Press.

Lederer, Marianne (1997), « La théorie interprétative de la traduction : un résumé », *Revue des lettres et de traduction*, n° 3, p. 11-20.

Mopoho, Raymond (2001), « Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone », *Meta* n° 463, p. 615–626.

Newmark, Peter (1988), *Approaches to translation*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press.

Nikiema, Norbert (1996), « Évolution de la question de l'utilisation des langues nationales dans le système éducatif au Burkina Faso », dans *Berichte des Sonderforschungsbereichs*, vol. 268, Band 7, p. 187-199.

Nord, Christiane (1997), « Translating as a purposeful activity: a prospective approach », dans *Teflin Journal*, vol. 17, n° 2, August 2006, p. 131-143.

Rakova, Zuzana (2014), *Les Théories de la traduction*, Masarykova univerzita, Brno, en ligne : <https://digilib.phil.muni.cz/data/handle/11222.digilib/130676/monography.pdf>.

Roberts, Roda P. (2014), « Towards a typology of translation », dans *Hieronymus*, vol. 1, p. 69-78.

Sawadogo, Georges (1994), « Prolégomènes à une "grammaire" du langage tambouriné : contribution à une théorie de la bendrologie », dans *Linx*, n° 31, p. 141-159 ; en ligne : https://www.persee.fr/doc/linx_0246-8743_1994_num_31_2_1330.

Yoda, Lalbila Aristide (2005), *La traduction médicale du français vers le mooré et le bisa : Un cas de communication interculturelle au Burkina Faso*, thèse, Université de Groningen, Center for Development Studies.

3. Autres documents

Bãngr Nooma (2016), trimestriel, n° 113, mars 2016, Kaya (Burkina Faso).

Radio Salankoloto (2016), *Journal* du vendredi 19/02/2016 à 7h.

Quatrième partie :

Métaphores et théorie de la traduction

Proust traductologue : la traduction et ses métaphores dans les commentaires proustiens

Marcel Proust a traduit deux essais de John Ruskin³³² avant d'entamer la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*³³³. Il a pour ainsi dire connu, à ses heures et à sa manière, les délices et les affres de la traduction. Aussi un large pan de la critique proustienne accorde-t-il un rôle prépondérant à la réflexion théorique qui a découlé de cette expérience³³⁴. La traduction donc de *La Bible d'Amiens*³³⁵ et de *Sésame et les lys*³³⁶ a conduit Proust à réfléchir, à son insu et en profondeur, aux mécanismes et aux ressorts de la traduction littéraire.

Toutefois, cette réflexion théorique ne se présente pas dans les paratextes des deux traductions sous la forme argumentée que nous lui connaissons dans les traités traductologiques. Il s'agira ici de montrer que les préfaces, les postfaces et les notes infrapaginales accompagnant, tel un carnet de bord du traducteur, les textes des deux traductions sont le lieu à la fois d'une théorisation et d'une métaphorisation du transfert traductif.

En outre, loin de supposer que Proust a, bel et bien, produit une théorie du traduire littéraire, nous comptons montrer qu'il a été amené à fournir une réflexion discontinue et intermittente, sans pourtant aller jusqu'à en proposer un modèle théorique³³⁷. Parce que le fruit d'une confrontation longue et douloureuse avec l'exercice

332 John Ruskin (1819-1900) est un écrivain, poète, peintre et théoricien de l'art britannique, dont l'œuvre a été très en vogue tout au long de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Sa doctrine de l'art s'inspire de la théorie du romantisme allemand (surtout Schelling) et en constitue l'accomplissement. Outre ses écrits théoriques, sa fortune et son génie ont été mis au service des peintres préraphaélites et du peintre britannique William Turner dont il a contribué à faire la renommée.

333 Dorénavant la *Recherche* dans notre article.

334 Voir, entre autres, Anne Henry, *Proust, théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1983. Pour plus d'informations sur le transfert esthétique qui s'est fait de la traduction des essais ruskiniens à la rédaction de la *Recherche*, voir notre article « Proust traducteur de Ruskin : de la traduction de Ruskin à la création d'*À la recherche du temps perdu* » dans *Meta*, volume 62, n° 3, décembre 2017, p. 585-598.

335 Ruskin John, *La Bible d'Amiens*, traduit, annoté et préfacé par Marcel Proust, Paris, Calmann-Lévy, 1904.

336 *Id.*, *Sésame et les lys*, traduit, annoté et préfacé par Marcel Proust, Paris, Calmann-Lévy, 1906.

337 Il faut signaler à l'entame de cet article que nous n'entendons pas par 'traductologue' le spécialiste qui étudie les différents processus de la traduction. Nous référons à la traductologie comme discipline de réflexion sur l'expérience traductive et ses enjeux. Par ailleurs, nous n'inscrivons pas notre propos dans le sillage de Georges Mounin qui, en essayant de retracer l'histoire de la traduction, dans *Les Belles Infidèles*, fait appel aux allégations « des écrivains [qui] toujours à propos d'autre chose ont donné leur opinion sur la traduction » (Mounin, *Les Belles infidèles*, Paris, Gallimard, [1954] 1963, p. 12). Il s'agit ici, en effet, de montrer que Proust a parlé de la traduction, non en parlant d'autre chose, mais en le disant autrement, c'est-à-dire par la voie de la figuration métaphorique.

de la traduction, la théorisation proustienne a tendance à passer souvent tout au long des deux textes sous forme de métaphores.

Il est à noter, par ailleurs, que la conception proustienne de la traduction n'est pas en déphasage avec sa pensée esthétique portant sur le signe, l'image, le langage, le sens, etc. Par conséquent, 'la traductologie proustienne' pourrait être déduite des catégories esthétiques qu'il développe lorsqu'il évoque, partiellement et de manière discontinue, le fait traductif. Ainsi, pour reconstituer cette supposée théorie proustienne du traduire littéraire, nous avons dû rassembler et interpréter les différentes métaphores qu'il a tissées en vue de décrire, *métaphoriquement*, sa tâche et de formuler ses vues théoriques sans les fixer une fois pour toutes par des énoncés arrêtés et dogmatiques. C'est dans ce sens enfin que l'hypothèse d'un Proust traductologue nous amènera à questionner les différentes *métaphores traductologiques* qui lui ont permis d'appréhender et de thématiser ce qui, par définition, échappait à la conceptualisation et à la théorisation.

I. À propos de la traductologie proustienne

L'appareil critique qui accompagne les traductions de *La Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys* présente de façon métaphorique et fragmentaire ce que nous appelons ici *une traductologie dispersée*. Étant donné que Proust ne s'est pas intéressé directement à la traduction, il nous a semblé opportun de reconstituer son argumentaire en questionnant les métaphores traductologiques qui sont souvent le siège de sa pensée et de son discours portant sur la traduction littéraire.

Discours traductologique et discours esthétique

Constatons d'entrée de jeu que la traductologie de l'auteur de la *Recherche* ne saurait être ramenée à un modèle théorique préétabli. Aussi sa pensée esthétique est-elle axée essentiellement sur l'acte original d'écrire et non sur la traduction littéraire. En revanche, cela ne veut nullement dire que cette dernière n'est pas envisagée et pensée. À vrai dire, elle se trouve non seulement à l'origine de sa conception de l'écriture, mais aussi à l'horizon de son œuvre comme modèle achevé de l'acte d'écrire lui-même. C'est que pour Proust la traduction est l'équivalent fantasmé de la littérature. Le protagoniste de son grand œuvre n'affirme-t-il pas, dans *Le Temps retrouvé*, qu'écrire n'est rien moins que traduire ?

[...] pour écrire ce livre essentiel, le seul vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur³³⁸.

« L'essentialité » et « la vérité » du livre que le narrateur de la *Recherche* compte écrire sont rattachées, par le truchement de la métaphore, à la nature de l'acte traductif. Si ce « livre intérieur aux signes inconnus »³³⁹ n'a pas à être écrit, sa vérité réside dans le fait qu'il devrait être dicté par la mémoire involontaire. À y regarder de près, cette métaphore du livre traduit nourrit la réflexion proustienne touchant à l'acte d'écrire. Aussi le comparant, à savoir la traduction, est-il tenu, dans ces pages réflexives du *Temps retrouvé*, pour ce qui est connu par le lecteur.

Néanmoins, cette référence métaphorique propre aux développements ultérieurs de la *Recherche* n'exprime en rien ce que nous entendons par *traductologie proustienne*. C'est que cette conception du « livre intérieur » ne porte pas sur la traduction, mais, bel et bien, sur la littérature. De ce fait, l'acte traductif dans *Le Temps retrouvé* n'est qu'une métaphore parmi d'autres, servant à exprimer les vues esthétiques de l'auteur³⁴⁰.

Si nous avons à extraire les théorèmes de cette traductologie enfouie et dispersée, il nous faudrait revenir à la traduction de *La Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys*. En les commentant au moment où elle s'effectue, Proust se trouve engagé dans des réflexions portant sur l'acte de traduire et sur sa nature. En approfondissant ses développements dans l'ensemble de ses préfaces, postfaces et notes de bas de page, nous reconnaissons un type de discours qui a pour fonction d'exposer, au gré des difficultés rencontrées, des vues générales sur la traduction littéraire.

Or, la réélaboration de ce discours présente deux difficultés majeures. D'un côté, il n'est pas de type argumentatif. Les thèses traductologiques n'y sont pas développées à partir d'un argumentaire théorique constitué. Et, en plus d'être fragmentaire, il emprunte le langage des métaphores et des allégories. D'un autre côté, ce discours ne porte toujours pas

338 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome IV, 1989, p. 487.

339 *Id.*, p. 458.

340 À l'opposé de son acception dans la *Recherche*, le terme 'traduction' a tendance à prendre une signification négative dans la correspondance de Proust. Ce dernier y réfère non à l'essence de l'écriture, mais à l'indolence et au manque d'inspiration. En effet, dans la lettre qu'il adresse au prince Bibesco, il dit : « Tout ce que je fais n'est pas du vrai travail, mais seulement de la documentation, de la traduction, etc. Cela suffit à réveiller ma soif de réalisation, sans naturellement l'assouvir en rien » (Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, 1996, p. 409). Toutefois, cette caractérisation négative de la pratique traductive nous renseigne sur l'état d'esprit du traducteur en train d'effectuer sa traduction, avant de développer une réflexion théorique sur son essence et son rôle dans la cristallisation esthétique.

sur la question du transfert qui s'effectue, mais il a tendance à aborder aussi les réflexions esthétiques ayant trait à la pensée et au style de Ruskin.

Ainsi, avant de tenter de restituer cet argumentaire, notre tâche consiste-t-elle à démêler *le discours traductologique* du *discours esthétique*, puis de mesurer, en partant du point d'impact théorique des métaphores, la part du traductologique dans la pensée esthétique du traducteur-commentateur. Ces deux étapes devraient nous conduire ensuite à établir, en aval, son argumentaire en nous fondant sur les métaphores traductologiques qui expriment, à nos yeux, sa position vis-à-vis de la traduction littéraire.

Les métaphores traductologiques

Comme nous l'avons avancé, le discours traductologique proustien passe souvent par des métaphores qui émaillent de façon irrégulière les préfaces, les postfaces et les notes de bas de page. Or, à la différence de celles tissées dans la *Recherche*³⁴¹, les métaphores qui figurent dans les textes des traductions n'ont pas pour finalité seulement de combler le vide existant entre le logos et le monde et de rendre perceptibles les sensations en les rapprochant des réalités concrètes, mais aussi de thématiser l'expérience du traduire.

En ce sens, elles ont pour fonction de formuler les réponses de Proust aux questions théoriques qu'il s'est posées lors de la traduction. Comment transférer le sens de tel ou tel énoncé ? Comment traduire le fragment sans faire appel au tout (qui est l'œuvre) qui l'a généré ? Comment rendre la pensée de l'auteur traduit, elle-même complexe, en la transférant ? Comment penser le rapport entre sa pensée et celle de l'autre ? En vue de répondre à ces questions (suscitées par des difficultés réelles), Proust mobilise ses convictions intellectuelles et esthétiques et tisse des métaphores ayant une charge théorique et argumentative.

En outre, ce qui dévoile l'importance de ce type spécifique de métaphores sur le plan de la réflexion traductologique proustienne, c'est qu'elles se présentent sous la forme

341 Les métaphores proustiennes cherchent à rendre accessibles à l'imagination et à l'entendement du lecteur des données sensibles et intellectuelles. En ce sens, les métaphores traductologiques mettent l'accent sur le deuxième type de données ; autrement dit, elles ont pour fonction de rendre la pensée traductologique abstraite de l'auteur par le biais de l'analogie. En outre, Proust accorde une place majeure à la métaphore dans l'expression littéraire et artistique. En effet, il n'est pas indifférent de rappeler, brièvement, sa conception du style, constitué du rapport métaphorique qu'installe l'écrivain entre des éléments épars soit dans l'espace, soit dans le temps. Il n'y a donc d'écriture, c'est-à-dire de point de vue original sur la réalité, que si on passe par le mode de perception métaphorique. La métaphore n'est pas pour Proust une technique parmi d'autres, mais le mode par lequel il saisit l'essence même des choses. Elle est le rapport entre les choses et les êtres que le sujet percevant se doit de saisir pour pouvoir abstraire le sens.

d'un réseau métaphorique³⁴². En effet, elles passent presque toutes par le prisme de la vision organiciste. Autrement dit, la traduction littéraire, selon Proust, ne peut se fonder sur un seul livre de l'auteur à traduire. Les textes littéraires n'existant pour lui que dans et par leur unité esthétique, la lecture et, à plus forte raison, la traduction ne peuvent atteindre leur substance que si elles sont placées dans la perspective de l'œuvre prise comme un tout. Le point de vue inductif embrassé par Proust quand il s'agit de saisir la structure des œuvres littéraires les situe par rapport à une entité qui les traverse toutes et s'y réalise. Dans ce sens, traduire *La Bible d'Amiens* ne saurait se faire que si le traducteur induit de l'œuvre ruskinienne l'esthétique qui s'y réalise et qui y fait naître un style proprement personnel. Le passage du circonscrit (livre ou, même, extrait) au général amène le traducteur littéraire à se représenter en permanence les préceptes esthétiques qui sont à l'acte dans les pages qu'il a le vœu de traduire.

C'est pour cette raison que la vision organiciste adoptée par Proust le contraint à s'interroger sur l'usage spécifique que Ruskin fait, par exemple, des adjectifs. Autrement dit, donner un équivalent français à un adjectif utilisé par l'auteur original l'amène à faire appel à toute l'esthétique ruskinienne et à placer le problème du local dans la perspective du général. C'est qu'« un mot est pour lui [Ruskin] la gourde pleine de souvenir, dont parle Baudelaire »³⁴³. Par conséquent, le traducteur cherche à traduire le mot, l'expression ou l'idée en se rapportant au *schéma esthétique* qu'il attribue à Ruskin.

En développant l'idée selon laquelle le choix du mot n'est pas arbitraire, Proust recourt à la métaphore du récipient et du liquide le remplissant à propos de John Milton : « N'ayez jamais la pensée que Milton emploie ces épithètes pour remplir son vers, comme le ferait un écrivain vide. Il a besoin de toutes, et de pas une de plus que celles-ci »³⁴⁴. La coïncidence nécessaire entre le signe et le sens, laquelle est déclinée par les métaphores du contenant (« la gourde » / le vers) et du contenu (« le souvenir » / le vin), renvoie le lecteur à la nécessité de définir les types de rapports que l'auteur original a installés entre le texte et le monde³⁴⁵. D'où la nécessité de remonter inlassablement du choix local aux grandes lignes qui structurent la pensée esthétique de l'auteur à traduire.

Pour cela, le traducteur se trouve souvent dans l'obligation de recourir aux œuvres intégrales de l'auteur original. Le transfert de *La Bible d'Amiens* ou de *Sésame et*

342 Dans ce sens, nous ne prenons pas en compte les métaphores dont Proust dit qu'elles sont « sans suite [...], [et qu'elles sont] d'un auteur négligent et illettré » (John Ruskin, *Sésame et les lys*, *op. cit.*, p. 102).

343 John Ruskin, *op. cit.*, p. 101.

344 John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, p. 173, note 1.

345 Voir ailleurs les questions du choix des mots (*Sésame et les lys*, *op. cit.*, p. 101) et la langue de Ruskin (*id.*, p. 88, note 1).

les lys en français paraît donc compliqué à l'auteur de la *Recherche* du fait que les deux livres se réfèrent, sur le plan de leur esthétique, à une sensibilité des choses et des mots qu'il faut définir en partant de l'ensemble de l'œuvre ruskinienne. Or, c'est cette vision organiciste de l'exercice de la traduction qui conduit Proust à développer un argumentaire traductologique sans se voir contraint de le présenter en tant que tel.

II. Théorèmes pour la traduction littéraire

La traductologie proustienne se présente de façon fragmentaire et métaphorique dans les notes infrapaginales, les préfaces et les postfaces des traductions. Or, reformuler l'argumentaire de Proust revient à récupérer tous les réseaux métaphoriques par lesquels passe sa réflexion portant sur sa traduction en particulier et la traduction littéraire de façon générale.

L'argumentaire traductologique proustien

Bien que l'argumentaire traductologique proustien soit métaphorisé et dispersé, il n'empêche que nous pouvons l'inférer de l'ensemble de ses propositions circonscrites et, en l'intégrant à sa pensée esthétique, en proposer un schéma théorique.

En effet, le premier théorème proustien fait état du sempiternel obstacle présupposant une impossibilité inhérente au traduire littéraire (sans qu'on doive extrapoler aux genres d'écriture qui ne stipulent pas la nécessité d'un style constitué). C'est dans ce sens que la métaphore figurant dans l'une des nombreuses et longues notes de bas de page ramène le débat à la question de la possibilité ou de l'impossibilité de la traduction littéraire :

Je n'ai pas le temps de m'expliquer aujourd'hui sur ce défaut, mais il me semble qu'à travers ma traduction, si terne qu'elle soit, le lecteur pourra apercevoir comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium, le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit³⁴⁶.

« Apercevoir comme à travers le verre grossier [...] d'un aquarium » revient à dire l'imperfection où se trouve toute traduction. « [L]a déperdition immédiate que la pensée subit » est le résultat incontournable et inévitable du « rapt rapide » se trouvant à la base du processus traductif. Or, en étendant son scepticisme habituel au domaine de la traduction, Proust n'est-il pas en train de puiser, simplement et tout bonnement, dans l'argumentaire des tenants de l'impossibilité du traduire ? Aussi pensons-nous que ses

346 John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, p. 85, note 1.

arguments auraient pu servir la thèse de Georges Mounin dans *Les Belles infidèles* si ce dernier y avait fait référence. Ils sont donc d'ordre théorique et non polémique ou historique.

Néanmoins, si la traductologie proustienne s'inscrit dans le sillage des tenants de l'impossibilité du traduire, elle le fait pour d'autres raisons que les leurs. Pour étayer sa conception, le traducteur de *La Bible d'Amiens* fait appel à ses propres vues esthétiques. D'un côté, un texte littéraire ne peut être abordé sans être rattaché à l'œuvre qui le contient et cette dernière, selon Proust, n'est que l'incarnation d'une esthétique qui la présuppose et la justifie. Par ailleurs, une traduction de ce genre de textes se heurte nécessairement à la nature du schéma esthétique que l'auteur original a développé et mis en place dans son œuvre entière. Le menu détail dans l'œuvre d'un auteur est, par conséquent, l'expression d'un choix esthétique qui dépasse son emplacement local et dont le transfert et l'interprétation ne sont possibles que si on le rattache à l'intention générale de l'œuvre.

Pour formuler ce théorème, le traducteur-commentateur tisse la métaphore de la collection d'œuvres d'art :

Quand plusieurs portraits peints par Rembrandt, d'après des modèles différents, sont réunis dans une seule salle, nous sommes aussitôt frappés par ce qui leur est commun à tous et qui est les traits mêmes de la figure de Rembrandt³⁴⁷.

La signification de chaque pièce de l'œuvre de Rembrandt ne peut être saisie que si on la juxtapose à côté de celles avec qui elle fait un tout. Le trait commun entre les différentes parties de cette œuvre est à même de permettre à définir le schéma esthétique qui a présidé à sa création et permettra, le cas échéant, de l'appréhender et de lui donner un équivalent dans un autre langage que celui de la peinture.

Par conséquent, la traduction littéraire ne peut procéder que d'un raisonnement inductif. En partant du détail circonscrit et en le comparant aux autres passages développant le même principe structurel, le traducteur se trouve pratiquer, à son insu, une activité synthétique et non analytique. D'où l'impossibilité d'une traduction par pans de l'œuvre et l'idée selon laquelle la traductologie proustienne serait l'expression d'une conscience organiciste du fait traductif.

Aussi l'appareil critique et les notes de bas de page qui suivent pas à pas le texte traduit comblent-ils l'une des failles de toute traduction littéraire : ils rappellent au lecteur les autres endroits de l'œuvre qui sont censés faire écho à celui qui vient d'être traduit. La note du traducteur est d'emblée justifiée par le rôle herméutico-esthétique qu'elle joue.

347 *Id.*, p. 10.

Cependant, il ne s'agit pas seulement d'une interprétation du local en fonction du général, mais aussi d'une réflexion théorique qui tente de justifier, localement, les choix plus amples et plus développés de l'auteur traduit dans l'ensemble de son œuvre. Ainsi, le discours méta-traductif proustien se fait constamment l'écho des autres extraits ou des autres esthétèmes³⁴⁸ ruskiniens. D'où ses références à tout bout de champ à l'édition complète des œuvres de Ruskin ainsi qu'aux études que lui ont consacrées Milsand³⁴⁹ et La Sizeranne³⁵⁰.

C'est que la note de bas de page pallie le vide qui se trouve à la base de la rencontre du lecteur et de l'auteur traduit. La métaphore de la rencontre d'un inconnu vient au service de la réflexion du traducteur :

En mettant une note au bas du texte, [...] j'ai tâché de permettre au lecteur de se placer dans la situation de quelqu'un qui ne se trouverait pas en présence de Ruskin pour la première fois, mais qui, ayant déjà eu avec lui des entretiens antérieurs, pourrait, dans ses paroles, reconnaître ce qui est, chez lui, permanent et fondamental³⁵¹.

Reconnaître ce qui, en Ruskin, est « permanent et fondamental » consiste d'abord à identifier le mode de relation qu'il entretient avec le monde, autrement dit à définir son esthétique. Si la traduction disperse et déforme le texte nécessairement, une traduction fondée sur une mauvaise connaissance de l'œuvre à traduire risque encore plus de la rendre inintelligible. L'équivalence entre l'œuvre originale et sa traduction est obligatoirement soumise à cette condition : *rendre l'esthétique de l'auteur reconnaissable pour le lecteur en la situant dans le contexte général de l'œuvre.*

La fonction herméneutico-esthétique de la note de bas de page permet de montrer dans quelle disposition esthétique Ruskin a voulu mettre son texte. La métaphore de la rencontre est corroborée par celle de la mémoire (avec toute la résonance platonicienne du mot chez Proust) :

Ainsi j'ai essayé de pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée où j'ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin – sorte de caisse de résonance, où les paroles de *La Bible d'Amiens* pourront prendre une sorte de retentissement en y éveillant des échos fraternels³⁵².

348 Voici la définition que nous en donnons ailleurs : « Nous entendons par esthétème, en nous inspirant de la définition du 'philosophème', une unité discontinue d'un discours esthétique considérée comme un système. L'esthétème se différencie du thème par le fait qu'il n'est pas seulement un contenu mais un principe de construction et d'élaboration d'un univers littéraire ou artistique donné. L'ensemble des esthétèmes auxquels a recours un écrivain ou un artiste pour penser sa production constitue ce qu'on appelle couramment une esthétique », in Younès Ez-Zouaine, « Proust traducteur de Ruskin : de la traduction de Ruskin à la création d'*À la recherche du temps perdu* », art. cité, p. 591.

349 Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris, Ballière, 1864.

350 Robert de La Sizeranne, *La Religion de la beauté : étude sur John Ruskin*, Paris, Hachette, 1897.

351 John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, op. cit., p. 10.

352 *Id.*, p. 10.

« [M]émoire improvisée » et « caisse de résonance » sont deux métaphores qui développent la conception proustienne du traduire. *La Bible d'Amiens* ne pouvait avoir de sens pour le lecteur que si elle recevait en écho ce qu'avance l'ensemble de l'œuvre. La traduction et la réception de cette dernière ne peut se faire que lorsque le traducteur arrive à restituer d'abord « les traits singuliers »³⁵³ de l'auteur et à « reconstitue[r] ce que pouvait être [s]a singulière vie spirituelle »³⁵⁴. L'esthétique donc d'un auteur ne saurait être que le cœur battant et vivant de son œuvre.

Autrement dit, le cœur battant sans lequel le corps de l'œuvre ne pourrait survivre. C'est dans ce sens que Proust ne se fait pas faute d'invoquer l'histoire de l'incinération du corps de Shelley. Sans qu'il y prête attention, cette histoire semble jouer pour Proust le rôle d'une allégorie représentant ce que le poète a de plus essentiel : « [...] d'un poète dont le corps fut consumé, ne reste – arraché aux flammes d'un geste sublime et tendre par un autre poète – que le cœur »³⁵⁵. Laisant le corps brûler, le poète Hunt n'arrache du feu que le cœur encore palpitant³⁵⁶. Or, arracher le cœur du poète n'est-ce pas restituer son esthétique, autrement dit, ce qui lui est « permanent et fondamental »³⁵⁷ ?

Loin de supposer que la traduction soit une incinération de l'auteur (en tout état de cause, il s'agit là du côté obscur de la métaphore), Proust sacralise l'âme de l'œuvre aux dépens de sa lettre. Par ailleurs, cette métaphore esquisse de nouveau le geste qui consiste à se saisir du sens du texte, opération qui est caractérisée à chaque fois par sa rapidité et sa vélocité (voir *La Bible d'Amiens*, p. 85, note 1). Ces deux dernières caractéristiques sont le signe de la saisie par l'intuition et les sens, et non par le travail intellectuel qui fait perdre à la forme nouvelle sa coïncidence avec l'œuvre originale. Par ailleurs, le transfert selon Proust est envisagé comme une expérience intime, ne visant pas seulement à produire un nouveau texte, mais à permettre au traducteur d'atteindre les tréfonds de son être.

Une traductologie transitive

Or, la traductologie proustienne investit l'exercice traductif d'une tâche autre. C'est que ce dernier n'a pas pour finalité de donner du texte à traduire une version accessible et arrêtée. Pire encore, nous ne sommes pas dans la poétique du retraduire défendue et illustrée par Antoine Berman. La traductologie proustienne est *une*

353 *Id.*, p. 13.

354 *Id.*, p. 11.

355 *Id.*, p. 16-17.

356 Voici la deuxième version de l'histoire évoquée par Proust : « Trelawney aurait retiré de la fournaise le cœur de Shelley, non sans se brûler gravement à la main » (*id.*, p. 17, note 1).

357 John Ruskin, *op. cit.*, p. 10.

traductologie transitive dans le sens où elle ne cherche pas à se consommer dans son geste. Ce qui l'intéresse, c'est le sujet traduisant qui, en se reflétant dans sa tâche, finit par aiguïser et réformer son esprit et sa sensibilité. La traduction donc est un processus plus qu'elle n'est un résultat : la traduction au sens de l'activité qui conduit l'auteur-traducteur vers sa vocation et non de ce qu'elle produit. D'où l'importance de sa réflexion sur le traduire littéraire qui abrite un principe positif et génératif amenant l'auteur à développer son esthétique à venir en la pratiquant.

Le traducteur se met dans la position de l'auteur premier qui, en écrivant, déchiffre les codes du réel et leur donne une forme littéraire. Dans ce sens, la traduction est une expérience de l'écriture *in vitro* dont la conséquence ultime est de saisir une esthétique en la transférant.

Pour étayer ce théorème, Proust fait appel à la métaphore du bénéfice intellectuel en la rattachant à celle de l'amour d'une femme :

Un homme fait la connaissance d'une femme parce qu'elle peut l'aider à atteindre un but étranger à elle-même. Puis une fois qu'il la connaît, il l'aime pour elle-même, et lui sacrifie sans hésiter ce but qu'elle devait seulement l'aider à atteindre³⁵⁸.

Une œuvre qu'on traduit est un amour qu'on consomme et qui nous conduit vers nous-mêmes, d'où l'intérêt que Proust lui attribue : « À mon amour pour les livres de Ruskin se mêla ainsi à l'origine quelque chose d'intéressé, la joie du bénéfice intellectuel que j'allais en retirer »³⁵⁹. Le traducteur obtient de l'exercice de la traduction l'idée de son esthétique à venir. C'est que la confrontation avec l'œuvre de Ruskin lui a permis de développer ses idées et ses techniques. Autrement dit, « le bénéfice intellectuel » obtenu est le résultat de la recréation du texte original.

Par ailleurs, la métaphore boétienne vient corroborer le propos de Proust en le mettant dans la perspective du développement de l'univers interne :

Que peut vous importer ce que sent Ruskin : sentez par vous-même. Sens critique [...] compétence psychologique. Aussi cette servitude volontaire est-elle le commencement de la liberté. Il n'y a pas meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on a senti soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître³⁶⁰.

La traduction est une expérience initiatique et un rite de passage vers les univers inexplorés de notre intériorité. L'expérience du traduire devrait contribuer à une réforme de la sensibilité et de l'intellect du traducteur. Dans ce sens, l'étape suivante de la vie de

358 *Id.*, p. 90.

359 *Ibid.*

360 *Id.*, p. 93.

Proust est caractérisée par la rédaction du *Contre Sainte-Beuve*³⁶¹ et de la *Recherche*. Le transfert esthétique est le moment propice d'un approfondissement du rapport du traducteur à l'écriture, à la langue et aussi au sens.

Conclusion

Pour conclure, disons que la réflexion traductologique proustienne tient son importance du fait qu'elle émane de la pratique traductive même. Même si Proust expose ses propositions théoriques de façon métaphorique et fragmentaire, il n'empêche qu'elles présentent une cohérence considérable. La vision organiciste qui traverse les différents réseaux métaphoriques analysés plus haut a tendance à situer le débat touchant la traduction littéraire dans le cadre d'un questionnement qui a trait à la théorie littéraire.

C'est dans cette perspective, enfin, que la possibilité d'instituer une critique des traductions, selon le projet prometteur d'Antoine Berman, ne pourrait passer que par une conception organiciste du traduire littéraire. Aborder les traductions des œuvres littéraires ne pourrait se faire, à nos yeux, qu'en rapport avec les grandes problématiques qui structurent le champ des études littéraires.

Younès Ez-Zouaine (Univ. Mohammed Ben Abdellah, Fès)

361 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard [1954], « La Pléiade », 1971.

Appropriation, vol, perte et autres métaphores dans *Le Traducteur cleptomane* de Desző Kosztolányi

J'ai fini par établir que, dans son égarement, notre confrère, au cours de sa traduction, s'était approprié au détriment de l'original anglais, illégalement et sans y être autorisé : 1 579 251 livres sterling, 177 bagues en or, 947 colliers de perles, 181 montres de gousset, 309 paires de boucles d'oreilles, 435 valises, sans parler des propriétés, forêts et pâturages, château ducaux et baronniaux, et autres menues bricoles, mouchoirs, cure-dents et clochettes dont l'énumération serait longue et peut-être inutile. (P. 16³⁶²)

Cette énumération qui tient d'une économie boutiquière, de l'inventaire comptable aussi précis que loufoque et incongru, marque en quelque sorte le point culminant de la nouvelle de Desző Kosztolányi. Elle ne manque pas d'interroger le lecteur, mais ne semble pas avoir retenu outre mesure l'attention des traductologues qui se sont penchés sur ce court texte et sa traduction (Vrinat-Nokolov 2003, Masson 2013).

Encore convient-il ici d'attirer d'emblée l'attention du lecteur sur le statut générique incertain de ce texte, selon les éditions considérées, jouant allègrement de la structure textuelle à laquelle il était initialement intégré, celle du roman *Esti Kornél* publié en hongrois en 1933 et les différentes traductions qui en ont été faites (voir Soulages 2006a, Szávay 2006), et qui le classent tantôt comme nouvelle, tantôt comme chapitre d'une œuvre romanesque expérimentale (Szávay 2006, p. 59, Szegedy-Mászák 2006, p. 72). Il fait figure de nouvelle lorsqu'il ouvre la série des textes regroupés sous son titre, dans la traduction de Peter Ádám et Maurice Regnaut, initialement publiée chez Alinéa en 1985, puis aux éditions V. Hamy, avant une diffusion plus large dans la collection de poche de ce même éditeur (2006), mais de chapitre (XIV) de roman dans la version de Sophie Kèpès publiée chez Cambourakis (2009), alors assorti d'un sous-titre éloquent : « Dans lequel nous levons le voile sur les mystérieux agissements de Gallus, traducteur cultivé, mais dévoyé », où il s'inscrit dans la continuité des péripéties mettant en scène Kornél Esti, avec dans les deux cas des effets bien différents sur la lecture du récit. Toutefois, pour les besoins du présent article qui n'a pas pour objet de comparer les traductions de ce texte, nous nous cantonnerons à la première de ces deux versions.

C'est donc à une relecture de cette nouvelle déjà commentée que nous procéderons ici, ainsi qu'à une tentative d'interprétation, dans l'acception donnée de ce terme par

362 Les références au texte de Kosztolányi objet de la présente étude renvoient au recueil intitulé *Le Traducteur cleptomane et autres nouvelles*, traduction française de Peter Ádám et Maurice Regnaut, réédité en 2006 (Paris, Viviane Hamy, coll. Bis). Elles se font par la simple indication de la (des) page(s) concernée(s) sans autre mention.

P. Ricœur (1998, p. 163-170), celle d'un enchaînement sur le dit du texte lu et de sa reprise, celle d'un prolongement éventuellement explicatif de la lecture par une nouvelle énonciation où l'interprétation apparaît comme « l'aboutissement concret de cet enchaînement et de cette reprise ».

I. Remarques liminaires

Plus qu'à interpréter le texte en lui-même, aussi énigmatique soit-il, nous chercherons à faire affleurer les textes, principalement traductologiques, avec lesquels il entre en résonance ou en dialogue, en procédant par rapprochement du récit de Kosztolányi avec ces textes de façon à tisser un intertexte théorique et à l'interpréter sous l'angle de la ou des métaphores qui y sont à l'œuvre avant d'aborder le rapport de l'auteur à la traduction, activité qu'il a lui-même pratiquée.

I.1. Métaphore et allégorie

Encore convient-il ici de nuancer ou préciser le propos : plus que d'une métaphore au sens propre du terme, « figure par laquelle la signification naturelle d'un mot est changée en une autre ; comparaison abrégée³⁶³ », c'est plutôt d'une allégorie qu'il s'agit, entendue toujours selon Littré³⁶⁴ comme une « [s]orte de métaphore continuée, espèce de discours qui est d'abord présenté sous un sens propre, et qui ne sert que de comparaison pour donner l'intelligence d'un autre sens qu'on n'exprime point ». L'allégorie consiste en une image présentée sous forme de récit ou de tableau et repose souvent sur une personnification, mais représentant, et nous reviendrons sur ce point, « une notion abstraite et générale », néanmoins abordée sous un jour sensible, tangible et déroutant. La distinction entre métaphore et allégorie n'est pas toujours facile, celle-ci, parfois considérée « comme une des formes extrêmes de la métaphore, [...] s'affranchit, dans la pratique de cette parenté, pour devenir autonome », elle en vient à « remplacer une expression abstraite par une image découlant d'une construction de l'esprit, totalement fictive, détachée du réel duquel elle puise pourtant le plus souvent les traits individuels qui la composent »³⁶⁵.

Si, *stricto sensu*, le récit de D. Kosztolányi relève davantage de l'allégorie dans la mesure où un personnage, Gallus, sert à personnifier une idée abstraite et générale, celle de la traduction, effectivement dépeinte sous un jour assez déroutant, elle n'en présente pas moins

363 Dictionnaire Littré, « Métaphore », acception 2 ; en ligne <<https://www.littre.org/definition/métaphore>>.

364 *Id.*, <<https://www.littre.org/definition/allégorie>>.

365 Nahed El Hamdi, *Métaphore et surréalité chez Aragon*, thèse, Université Lumière Lyon 2, 2008, p. 158 ; en ligne : <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.el_hamdi_n&part=143784>.

pour autant certains traits attribués à la métaphore par P. Ricœur (1975, p. 11), à savoir « le pouvoir que certaines fictions comportent de re-décrire la réalité » et l'aptitude de la métaphore à mettre une réalité ou supposée telle sous les yeux « parce qu'elle signifie les choses en acte » (*id.*, p. 60). Si l'allégorie se rapproche ici de la métaphore, elle partage en outre avec la métaphore non pas linguistique mais esthétique, toujours selon Ricœur (*id.*, p. 139), une visée qui consisterait à « créer l'illusion, principalement en présentant le monde sous un aspect nouveau ». Et force est d'admettre que le récit des agissements de Gallus, reposant certes sur le principe de l'allégorie, campe la traduction sous un jour bien particulier et inhabituel, même si certains poncifs ou idées reçues y affleurent ici ou là.

I.2. L'auteur et son récit

Avant d'entrer dans l'analyse du texte et de ses échos intertextuels, nous commencerons par une brève présentation de l'auteur et de son œuvre, auxquels nous n'avons accès que par traduction interposée, avant de rappeler et caractériser ce récit court, mais complexe.

Deszö Kosztolányi est un écrivain hongrois de renom de la première moitié du ^eXX siècle, longtemps méconnu en France en dépit de sa francophilie affichée (Szávay 2006), qui commence par se consacrer au journalisme où il fera une brillante carrière en parallèle d'une activité d'écriture romanesque. Il déploie une intense activité littéraire, sous la forme de poèmes, de romans, de nouvelles mais aussi de traductions. Polyglotte, il traduit du latin, de l'anglais, de l'allemand et de l'italien, mais aussi de nombreuses autres langues. Parmi les auteurs qu'il a traduits figurent Shakespeare, Byron, Goethe, Wilde, et dans le domaine français Molière, Racine, Rostand, Leconte de Lisle, F. Jammes, Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, Villon, Hugo, La Fontaine, Maupassant dont il traduit la poésie dans son intégralité. Ses traductions paraissent dans les années 1920-1930 dans la revue *Nyugat*, aux côtés de celles d'autres écrivains réputés (Józan 2006, p. 25).

Le Traducteur cleptomane est constitué d'un récit-cadre mettant en scène les personnages s'entretenant du traducteur Gallus, dont au premier chef Kornél Esti, souvent considéré comme l'*alter ego* de D. Kosztolányi, et d'un récit encadré, les mésaventures de Gallus³⁶⁶ narrées par Kornél Esti, ici narrateur intradiégétique. Ce narrateur campe le portrait de l'un de ses anciens amis, Gallus, affligé de cleptomanie et qui, au sortir d'un séjour en

366 Le choix du nom n'est évidemment pas laissé au hasard. Si Gallus signifie à la fois « Gaulois » et « coq » en latin, il peut aussi faire référence à C. Cornelius Gallus, poète latin mais aussi traducteur et ami de Virgile. Pour une analyse détaillée des implications et connotations de ce choix, voir Masson (2013, p. 184).

prison, se voit confier la traduction d'un roman policier anglais par un éditeur. En dépit des piètres qualités du roman en question, Gallus réussit à nettement améliorer l'original, du moins tant que l'on ne procède pas à une comparaison de l'original et de la traduction, comparaison qui fait apparaître la disparition flagrante et chiffrée des éléments précédemment énumérés.

Le récit joue des ressorts de la narrativité, en faisant alterner les niveaux *diégétique* (les péripéties de la traduction et de son auteur, Gallus) et *métadiégétique* (celui de la narration faite de ces péripéties par Kornél Esti, constituant un récit second). Il joue aussi de l'*analepse*, au début de la nouvelle, par le retour sur un épisode de la vie du narrateur, de la *métalepse*, lorsque le narrateur sort du récit pour prendre les lecteurs à parti : « vous qui êtes écrivains » (p. 12), ou : « Pourquoi ? N'essayez pas de le deviner. Vous vous trompez » (p. 14), ainsi que de la *prolepse* lorsque le narrateur anticipe sur la conclusion de son récit, alors qu'il n'en est qu'au début (p. 12). De même, les éléments d'un schéma narratif élémentaire y sont présents : la *tâche*, celle de traduire un roman ; le *contrat* sous la forme d'un contrat de traduction, et la *faute*, le fait de dérober des éléments du récit (Roux-Faucard 2001, p. 31).

Comme l'indique le passage cité en introduction, la nouvelle met l'accent sur la disparition de pans entiers du texte et insiste sur la dimension quantitative de la disparition. Les éléments énumérés constituent une sorte de butin accumulé par le traducteur au fil de sa traduction, butin qui peut, en premier lieu, évoquer le fruit de la thésaurisation souvent rencontrée chez les professionnels sous la forme de glossaires, lexiques et autres listes et même encouragée par les outils actuels d'aide à la traduction, concrétisation du labeur qu'est aussi la traduction, mais qu'il est sans doute plus tentant de chercher à caractériser en l'associant à des notions récurrentes en traductologie, au point d'en être devenus des *topoi*, selon une vision dite essentialiste de la traduction (Arrojo 2002, p. 75) : celle de l'appropriation parfois poussée jusqu'au vol, celle de la perte ou de la disparition et celle de la dette qui en résulte, selon une « subtile phénoménologie de l'acte de traduire et de la lecture des traductions qui est implicitement contenue dans ce petit récit, à condition de prendre, en quelque sorte, le canular au sérieux » (Masson 2013, p. 185).

II. Formes de l'allégorie

L'une des premières associations d'idées induite par le récit est celle de l'appropriation.

II.1. De l'appropriation

À travers la liste des biens dérobés par Gallus au fil de sa traduction se manifeste l'instinct d'appropriation. Encore convient-il ici de faire la part des choses entre ce qui disparaît, les mots, les dénominations, et non les objets, les référents auxquels ils renvoient et qui, dans le roman traduit par Gallus, n'ont d'existence que fictive, la supercherie consistant ici à faire passer les unes, les dénominations, pour les autres, les objets, en vertu d'un rapport dévoyé et même pathologique au réel et au langage, si l'on interprète la cleptomanie de Gallus comme une soif de possession, possession de mots valant possession de choses (Soulages 2006, p. 50). C'est précisément ce rapport pathologique au langage, pris pour la réalité et non son substitut, qui confère à la nouvelle son caractère comique, un comique toutefois paradoxal, dans la mesure où il repose *in fine* sur une pathologie, un fond tragique, comme dans nombre de textes de l'auteur.

S'approprier, c'est s'efforcer de rendre « propre » ce qui, au départ, est « étranger », d'où selon J. Wilhelm « la bien nommée 'épreuve de l'étranger' » (2004, p. 773). La notion d'appropriation est mise en relief dans la perspective herméneutique de la traduction où elle apparaît comme le deuxième temps du processus qui succède à l'élan initial suscité par l'œuvre. Telle est du moins la perspective de Steiner (1998, p. 405) qui rappelle le soubassement hégélien du « postulat qui veut que toute connaissance soit agression, que toute proposition soit une incursion dans le monde ». C'est toutefois, précise-t-il, « à Heidegger qu'on est redevable d'avoir montré que la compréhension, identification, interprétation constituent un mode d'attaque unifié et inévitable », fût-il décliné selon la terminologie heideggerienne en *Vorhabe*, *Vorsicht* et *Vorgriff* (Szávay 2006, p. 61). « La pulsion de traduire, la *libido interpretandi*, n'est-elle pas toujours un peu une prédation, un acte violent, une prise de possession, une appropriation » quand bien même elle répondrait à une commande, une obligation de traduire (Masson 2013, p. 192) ?

La compréhension se fait dès lors par « encerclement et ingestion », processus qui, en traduction, devient « invasion et exploitation jusqu'à l'épuisement » (Steiner 1998, p. 405). Dans cette perspective, l'appropriation relève de l'instinct, d'un « primitif instinct d'appropriation » (Larbaud 1946, p. 74-75), d'un « instinct de propriété » (Steiner, *ibid.*) qui ne cherche plus seulement à ingérer, incorporer, mais à délimiter un territoire. Après traduction, l'original appartient au traducteur « de façon spéciale. L'appropriation par la compréhension et la métamorphose conduit vite, sur les plans psychologique et moral, à exproprier l'autre » (*id.*, p. 513-14). C'est somme toute d'un conflit de territorialité qu'il s'agit, ce qui n'est pas sans faire écho aux propos de M. de Certeau (1997, p. 251) sur la lecture et l'absence de lieu propre qui caractérise tous les lecteurs, ces « nomades braconnant

à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir », condamnés à arpenter sans relâche les terres d'autrui, comme si l'enjeu de la traduction s'apparentait, au moins pour partie, à la conquête d'un territoire propre, fût-ce au prix de l'expropriation de l'auteur, thème repris du reste par B. Matthieussent (2009) dans *Vengeance du traducteur*.

Toutefois, les avis divergent sur la temporalité et la séquentialité du processus de traduction : alors que pour Steiner l'appropriation marque le second temps du processus, il dénote chez d'autres auteurs l'aboutissement du lent processus d'ingestion, d'incorporation quasi reptilienne, le résultat, le point d'orgue du processus de traduction mais aussi de toute interprétation (Wilhelm 2004, p. 773). Elle n'en jalonne pas moins l'ensemble du processus de traduction, recouvrant alors l'idée de faire sien le texte à traduire, de le « rendre propre » non seulement au traducteur, mais aussi à la réception dans un nouveau contexte, à la lecture d'un tiers, lecteur de la traduction (Israël 1991, p. 24).

Paradoxalement, si l'objet de l'appropriation est bien, en traduction, « la chose du texte », par opposition à la psychologie de l'auteur, cette opération ne se fait pas sans une déprise initiale de soi-même, « pour laisser être la chose du texte » (Ricoeur 1998, p. 60), autrement dit le monde déployé par le texte, non pas derrière lui, mais devant lui, le monde auquel il donne accès (*id.*, p. 130). Aussi est-elle dialectiquement liée à une forme de distanciation, caractéristique, selon ce même auteur, de l'écriture (*id.*, p. 129) et dont elle est la contrepartie : rompant avec toute forme d'« affinité affective avec l'intention d'un auteur », de contemporanéité ou de « congénialité », l'appropriation « est compréhension par la distance, compréhension à distance ». S'approprier implique ici non pas tant de vaincre une distance, de surmonter l'éloignement culturel, de chercher à dépasser la distance réputée infranchissable entre l'altérité et l'ipséité voire l'identité, comme l'exprime M. Vrinat-Nokolov (2003, p. 346), dans une ouverture à l'Autre qui ne serait plus une menace ni pour sa propre identité, tant culturelle que collective, ni « pour la richesse de la langue », que de tirer précisément parti de cette distance pour mieux comprendre l'autre, l'appréhender dans son altérité, en vertu du principe selon lequel « la distanciation est la condition de la compréhension » (Ricoeur 1998, p. 131).

Conçue implicitement et le plus souvent dans les propos précédents à l'échelle individuelle, la notion d'appropriation revêt chez P. Casanova (2015, p. 51-52) une dimension à la fois historique et collective. Initialement, le phénomène d'appropriation était exprimé sous la forme « de la dévoration, de la digestion qui est aussi à la fois image de l'appropriation, de l'incorporation, de l'intégration pleine et entière et symbole économique

de la ‘conversion’ ». Cette métaphore a d’abord été utilisée pour décrire l’appropriation de l’héritage grec qu’il s’agissait d’intégrer au corps de la langue dans laquelle cet héritage était traduit, afin de le convertir ce faisant en bien propre. Partie prenante de l’imitation à l’époque de Du Bellay, l’appropriation se manifestait par un « mouvement offensif, actif, agressif », tandis que la bonne traduction « était plutôt décrite par les traducteurs eux-mêmes comme une conquête, une capture, un détournement de richesse et de pouvoir » (*id.*, p. 67) au profit de l’accumulation progressive d’un capital littéraire.

II.2. ... au vol

Quelle est dès lors, la ligne de démarcation entre l’appropriation poussée jusqu’à l’annexion ou l’expropriation d’une part et le vol de l’autre ?

Rappelons les indices textuels du vol dans la nouvelle de Kosztolányi (p. 14-15), où disparaissent « diadème garni de diamants » et autres bijoux, perles, bagues, brillants, saphirs, émeraudes (p. 15) et où les verbes traduisent les mille et une facettes du larcin de Gallus : voler, dépouiller, soustraire, subtiliser, tous mots dénotant l’atteinte portée « au caractère incontestable, quasi sacré, de la propriété privée » (p. 16).

Si A. Chesterman (2016, p. 60) rappelle qu’Hermès, dieu des traducteurs, est aussi celui des voleurs, la notion de vol semble aussi inhérente aux différents verbes qui désignent la lecture, selon une étymologie évoquée par J. Kristeva (1969, p. 181) : « “Lire” était aussi “ramasser”, “cueillir”, “épier”, “reconnaître les traces”, “prendre”, “voler”. “Lire” dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l’autre ». Dans son ouvrage *Bibliothérapie. Lire c'est guérir*, M.-A. Ouaknin (1994, p. 297) propose une autre piste interprétative, estimant qu’il y a vol dès lors « [...] qu’une parole reçue [est] acceptée sans avoir été reprise par l’innovation herméneutique ». Le vol serait dans cette perspective la lecture sans interprétation, non assimilée selon le processus d’appropriation par le lecteur.

Steiner (1998, p. 409) évoque quant à lui deux cas de figure : oscillant entre deux extrêmes, le traducteur aurait le choix, selon lui, entre « faire main basse » sur trop de choses, en rembourrant, enjolivant, forçant la lecture ou sur trop peu : « il a lésiné, élidé, arrondi les angles ». Il précise cependant plus loin (*id.*, p. 420) : « Le traducteur ne se soucie plus d’annexer et de rapporter. Il cherche à demeurer “à l’intérieur” du texte-source ».

II.3. La perte

Appropriation, disparition, vol, il n'y en a pas moins, du point de vue textuel, perte, déperdition, autre lieu commun attribué à la traduction et parfois savamment qualifié, comme le rappelle F. Israël, (2004, p. 95) :

Pour caractériser le rapport à l'original, on parle souvent de perte (voir le cliché anglais *lost in translation*), de manque, de déséquilibre, de déperdition et l'on recourt même au concept d'entropie emprunté à la thermodynamique et impliquant l'introduction, l'instauration d'un état de désordre.

Il semble sur ce point voir son propos conforté par celui de Steiner (1998, p. 408) pour qui « le “ravisement” du traducteur [...] laisse l'original encombré d'un déchet double et ambigu. Il est incontestable qu'il y a tout un aspect de perte, de destruction : d'où, on l'a vu, la peur de la traduction ».

Si la traduction s'inscrit dans le cadre d'une économie et d'un échange, fût-il symbolique, tout don devrait être suivi d'un contre-don, d'une forme de restitution. On attend du traducteur qu'il restitue ce qu'il s'est, fût-ce momentanément, approprié, qu'il « rende » telle ou telle valeur de l'original, or ici, la traduction apparaît comme une fausse-monnaie, une monnaie de singe, la contrefaçon de biens de valeur contre des biens de moindre valeur, indiquant en filigrane un échange inégal d'une part et d'autre part une dévalorisation imputable à cette opération, témoin les 1 500 livres sterling réduites à 150 aux termes d'un échange asymétrique, concrètement décrit dans le récit : « il lui arrivait fréquemment d'échanger les métaux nobles et les pierres précieuses contre des matières viles et sans valeur, le platine contre du fer-blanc, l'or contre du cuivre, le vrai diamant contre du faux ou contre de la verroterie » (p. 16), d'où aussi l'idée que la traduction puisse faire figure d'opération de contrebande, *smuggling* (Tyulenev 2010), de biens passés « sous le manteau ». Cette description semble à son tour faire écho aux propos de Steiner qui constate un déséquilibre entre original et traduction marqué par la réduction : « La traduction fait preuve de légèreté vis-à-vis de l'original en ce qu'elle restitue moins que ce qu'il contient et souvent moins que ce que le traducteur a compris » (1998, p. 535), sans compter « le risque qu'encourent les mots de se briser pendant le voyage » (*id.*, p. 510). Commentant l'œuvre de Kosztolányi, I. Józán estime quant à lui que le travail de traduction implique souvent une part de renoncement, qu'il est impossible de tout restituer, de tout traduire et que la perte est d'une certaine façon inévitable (2006, p. 31), point de vue du reste assez largement partagé, dès lors qu'il s'agit de textes d'auteur se prêtant à plusieurs niveaux de lecture.

Dans une perspective historique, P. Casanova (2015, p. 69) illustre la notion de perte en faisant état de la dévaluation de l'original par la traduction et, partant, de la nécessité de compenser cette dévaluation sous une forme ou une autre. Compte tenu de la différence de

statut symbolique des langues, de leur différence de prestige, il importait de « pallier la ‘dévaluation’ du texte, une fois transposée dans une langue moins valuée que la langue-source, par une ornementation, censée transporter la ‘valeur’ » et de « trouver des stratégies pour que le transfert de valeur se produise avec le moins de perte possible ; il s’agissait en quelque sorte d’égaliser le taux de change entre les langues », vision économique de la traduction aussi agissante que souvent déniée selon elle, d’où les tendances constatées au fil du temps à l’embellissement, à l’ajout, à l’adoption de stratégies visant toutes à compenser « la perte intrinsèque d’une traduction de ce type » par différents moyens et stratagèmes.

II.4. La dette

De l’idée de perte, il n’y a plus qu’un pas à franchir pour aboutir à celle de dette, la « dette insolvable » dont fait état Derrida (1999, p. 21). Abordée sous cet angle, la question de la traduction se pose curieusement en termes de « transaction » (*id.*, p. 32), de problème économique, « qu’il s’agisse de l’économie comme loi du propre ou de l’économie comme rapport quantitatif » (Derrida 1985, p. 225), dimension économique que conforte le choix des vocables (Casanova 2015, p. 68), y compris dans le récit ici commenté.

Le principe économique qui semble régir l’activité de traduction voudrait que « le traducteur *compte et rende compte (one counts and accounts for)* » (Derrida 1999, p. 26) et que « la traduction soit quantitativement équivalente à l’original ». À la logique du *donner, recevoir, rendre*, qui sous-tend les échanges sociaux en règle générale, succède en traduction, une triade inversée : le traducteur commence par *recevoir* le texte qu’il traduit et les pensées, propositions, idées qui le constituent, puis il *donne* par son effort de traduction avant de *restituer* ce qu’il s’est momentanément approprié, à son lecteur, au donneur d’ouvrage ou au public en général, d’où la figure de passeur, de transmetteur qu’on lui attribue souvent. Or, ici le traducteur ne rapporte pas, il confisque, il vole. Gallus s’endette en se soustrayant à l’obligation de restituer, de rendre ce qui lui a été donné, situation évoquée là encore par Steiner :

Tout cela pour dire que le parcours herméneutique est dangereusement incomplet, et dangereux parce qu’incomplet, tant que lui manque la quatrième étape, le retour du piston si l’on peut dire, qui complète le cycle. [...] Il faut que l’acte herméneutique établisse une compensation. S’il se veut authentique, il doit se faire l’agent d’un échange et d’une parité restaurée. (1998, p. 407-408)

Ici, la parité n’est pas restaurée, le traducteur rompt le contrat de traduction en manquant à la règle de réciprocité qui recrée l’équilibre et s’inscrit au cœur de la technique et de l’éthique de la traduction (*id.*, p. 405-406), non sans placer celle-ci sous le signe d’une

transaction, d'un marché lui-même régi par le principe de l'équivalence. D'où le caractère irrecevable de la traduction de Gallus, aussi bonne soit-elle, puisqu'elle n'est pas l'équivalent comptable du texte source, entachée qu'elle est de la perte et de la dette dûment chiffrées, et que Gallus n'est pas quitte avec l'auteur du roman traduit, aussi piètre soit-il. Préserver les termes d'un échange équilibré présuppose, dans cette perspective économique, de rétablir une parité entre les langues, entre les textes.

Outre ces métaphores de la traduction, Kosztolányi aborde aussi d'autres thèmes ou visions récurrentes de la traduction.

II.5. Dualité de la traduction, à la fois pis-aller et ennoblissement

Si les agissements du traducteur cleptomane caractérisent la dérogation à la norme éthique, à la déontologie présupposée du praticien, scrupuleusement respectueux de l'original, ils dessinent aussi en filigrane le portrait de ce même traducteur, figure *a contrario* d'un supposé traducteur modèle.

II.5.1. Le traducteur comme écrivain raté

Le narrateur Kornél Esti attire notre attention sur le profil du traducteur : « [Q]u'il écrive sous son propre nom, il n'en était pas question alors pour quelque temps. Mais il ne savait rien faire d'autre qu'écrire » (p. 13). Selon cette description, la traduction est un pis-aller, relève d'un choix par défaut, voire du dérivatif, d'où la frustration rencontrée chez certains praticiens. Que traduit-il ? Un roman policier. Il s'agit d'un roman d'un genre mineur ou peu considéré, loin de la noblesse des belles-lettres : « C'était une de ces choses bonnes pour la poubelle, dont on a honte de se salir les mains. On ne les lit pas. On les traduit, à la rigueur, mais en mettant des gants » (p. 13). Le tableau campé du traducteur et de son activité ne s'améliore guère, on le voit. La vision véhiculée est très dépréciatrice, que ce soit celle de l'activité elle-même ou de ce sur quoi elle s'exerce, situation qui n'est pas sans évoquer celle dont fait état Berman dans *L'Épreuve de l'étranger* (1984, p. 18), lorsqu'il attire l'attention sur l'ambiguïté de la position d'écrivain qui est celle du traducteur :

[...] le pur traducteur est celui qui a besoin d'écrire à partir d'une œuvre, d'une langue et d'un auteur étrangers. Détour notable. [...] Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. [...] Il se veut écrivain, n'est que ré-écrivain. Il est auteur – jamais l'Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n'est pas L'Œuvre.

II.5.2. L'ennoblissement

Par ailleurs, le traducteur se soustrait, on l'a vu, au pacte implicite qui le lie à l'auteur comme au lecteur, le pacte de traduction évoqué par Derrida (1985, p. 223), en ne respectant pas les termes de l'échange symbolique. Non seulement le traducteur ne rapporte pas, ne rend pas, ne restitue pas, mais il améliore le texte original, apparemment piètre, sortant des limites strictes qui lui sont d'ordinaire assignées :

[...] il n'y avait pas non plus dans son texte un seul contresens. Après tout, il savait parfaitement et l'anglais et le hongrois [...] des phrases claires, des tournures ingénieuses, de spirituelles trouvailles linguistiques se succédaient, dont cette camelote n'était peut-être même pas digne. (p. 13-14)

Soulignant les qualités esthétiques de cette traduction, « coulante, pleine d'art et par endroits de verve poétique », la description n'est pas sans rappeler ce que Steiner qualifie de « paradoxe de trahison par ennoblissement » : la traduction est meilleure que l'original et pourtant elle reste en-deçà des critères usuels de la traduction. Elle trahit le texte de départ en lui étant infidèle et ne respecte pas la règle de l'équivalence, ici entendue dans une acception littérale, quantitative voire marchande.

III. Deszö Kosztolányi et la traduction

Y a-t-il lieu de déduire de ce récit qu'il exprime la quintessence des positions de l'auteur sur la traduction ? Dans l'incapacité de lire l'œuvre dans l'original et partant d'une connaissance plus que rudimentaire de l'auteur, je ne prendrai qu'avec circonspection position sur ce point en avançant quelques jalons. Si l'on peut dater des années 1980 la réception de Deszö Kosztolányi en France (Szávay 2006, p. 56), deux manifestations scientifiques ont eu pour objet de faire le point sur cette réception et décliner les différents aspects de l'œuvre, notamment l'activité traductive de Deszö Kosztolányi, son rapport à sa langue maternelle et aux autres langues, sa francophilie, son rapport à l'écriture et autres aspects. C'est donc à partir de ces éléments que je tenterai, dans un travail de seconde main, de faire le point sur le rapport entre le récit en question et les positions concrètes ou théoriques adoptées par Deszö Kosztolányi.

III.1. L'écrivain et le personnage : Deszö Kosztolányi vs Gallus

Alors qu'Esti Kornél passe souvent pour le double littéraire de l'auteur, mais qu'il serait abusif de réduire tant l'auteur que le personnage l'un à l'autre (Ádám 1988, p. 11), qu'en est-il de Gallus ? Dans quelle mesure en effet le récit du *Traducteur cleptomane* reflète-t-il les visées de l'auteur ? Dans quelle mesure Gallus, (presque) au même titre que Kornél Esti, serait-il le double de Deszö Kosztolányi ?

Selon P. Ádám, Deszö Kosztolányi aurait fait preuve d'une prédilection pour les êtres marginaux, les opprimés, les hors-la-loi et les fous, dimension souvent mésestimée de son œuvre et de sa personnalité et il semble que « la représentation de la folie et de l'homme psychotique n'a(it) un tel poids que précisément dans le cycle d'Esti Kornél » (*id.*, p. 13). Il aurait fait preuve d'un intérêt tout particulier pour les formes de folies qui avaient trait au langage, la dissociation du signifiant et signifié, apanage des fous et des poètes, permettant aux uns comme aux autres d'accéder à une autre forme de réalité qui l'emporte sur la réalité même : « si le traducteur cleptomane [...] vole le signifiant, c'est parce que pour lui, véritable écrivain, le mot vaut plus que la chose, le signifiant plus que le signifié » (*id.*, p. 18).

III.2 Pratique de la traduction

Journaliste, écrivain et poète, D. Kosztolányi fait preuve de goût pour les langues et de cosmopolitisme, ce qui ne l'empêchera pas d'affirmer que « la notion de langue commence et finit avec la langue maternelle [, que l]es autres langues, celles que nous acquérons par la suite, ne méritent pas ce nom » et que seule la langue maternelle lui permet d'être soi-même (Girousse 2006, p. 21). S'il affiche donc une claire prédilection pour sa langue maternelle, le hongrois, « mode le plus complet et le plus authentique d'être au monde » (Józan 2006, p. 27), il ne s'en intéresse pas moins aux possibilités expressives des autres langues et se voit souvent qualifié de francophile. Cosmopolitisme et goût des langues l'amèneront assez naturellement à pratiquer lui-même la traduction (voir *supra*) et on peut, semble-t-il, affirmer que la traduction occupe une place importante pour lui et dans son œuvre, à la fois comme pratique appliquée principalement à la poésie mais aussi comme objet théorique. Ses traductions, publiées parallèlement à celles de ses contemporains dont Babits dans la revue *Nyugat*, sont souvent considérées comme « infidèles » (Józan 2006, p. 25) et ses positions sur la traduction suscitent la controverse.

À une époque, les années 1920-1930, où les questions relatives à la traduction tournent essentiellement autour de « l'identité parfaite entre l'original et la traduction » et de l'impossibilité de traduire (*id.*, p. 26), Kosztolányi est amené à prendre ouvertement position. Puisant à sa propre expérience, celle de la traduction poétique, il considère que l'interprétation de l'œuvre présente un caractère déterminant, que forme et fond sont indissociables, aussi intrinsèquement liées que forme et pensée et que détruire l'une, c'est détruire l'autre (*id.*, p. 27). Le fait qu'un texte se prête à plusieurs interprétations est à ses yeux le signe d'un chef-d'œuvre et, dans cette perspective, la traduction vient enrichir la gamme des interprétations. Pas question dès lors d'effacer ni de nier « la présence sensible de

la voix du traducteur dans le texte traduit », composante intrinsèque de la traduction. Ses propres traductions, dérivées de son travail artistique, sont nécessairement porteuses de sa personnalité.

III.3. Esthétique de la traduction

Récusant les termes mêmes dans lesquels la question de la fidélité est posée (« je souris souvent en entendant parler de la fidélité d'une traduction. À qui, à quoi est-elle fidèle ? Au dictionnaire ou à l'âme du poème ? » [*id.*, p. 29]), il estime que si fidélité il y a, c'est à l'esprit du texte, et que cette fidélité n'est dictée ni par la peur ni par la contrainte, mais par l'amour du poème qui l'incite à créer une nouvelle forme (*id.*, p. 30). Aussi la fidélité à la lettre n'est-elle qu'infidélité, et l'impossibilité de traduire peut-elle se formuler en termes de limites de ressemblance ou d'identité entre original et traduction, celle-ci, loin de dénaturer le texte, ouvrant « les territoires d'une manifestation nouvelle de la littérarité », des possibilités de signification nouvelle.

Tout en admettant que « toute traduction n'est qu'une convention, un compromis entre l'Idéal et la Réalité, une suite de compromissions, de résolutions les plus habiles du problème posé, ou pour le dire autrement : une spirituelle escroquerie » (*id.*, p. 30), Kosztolányi donne au traducteur l'apanage du jugement : « c'est le traducteur qui est le juge. Lui qui sait qu'il n'existe pas de transcriptions totales, mais seulement partielles, il passe tout son temps à douter. » Traduire relève bien d'une tâche, laquelle implique souvent certains renoncements : il n'est pas toujours possible de tout restituer d'un texte, mais de là à « demander des comptes au traducteur, à le contraindre à telle ou telle lecture » (*id.*, p. 31), il y a un pas que Kosztolányi ne franchirait sous aucun prétexte. Que la traduction dérive d'un texte premier, fait établi, amène à s'interroger sur le rapport entre ces deux textes et par là, sur la nature même de la traduction, création ou copie :

Créer ou copier ? La traduction est création et non reproduction. L'artiste a la même relation avec ce poème qu'il coule dans le nouveau moule de sa langue qu'avec sa propre vie dont il fixe les tressaillements dans ses propres poèmes. On peut dire que c'est l'œuvre d'un autre poète. C'est de son âme, de sa propre âme qu'il doit y faire passer, sans quoi le poème ne prendra pas vie. Le traducteur laisse donc toujours la trace de sa personnalité. S'il s'efforce de l'effacer, c'est le poème qui en sera affaibli, son rythme qui sera perdu. (Kosztolányi cité par Józán 2006, p. 31)

L'œuvre traduite sera certes dérivée d'un texte premier, mais recréée : « La traduction ne peut être autre chose qu'une réécriture prenant en compte avec la même acuité les possibilités interprétatives du texte source et du texte cible » (Józán 2006, p. 29).

L'activité interprétative n'effacera pas les marques de l'individualité du traducteur et son activité scripturale permettra l'intégration du poème ou de l'œuvre à la littérature d'accueil.

III.4. Traduire, un art horticole : sculpter le végétal

Issue de l'observation d'une pratique, la conception de Kosztolányi apparentera la traduction à une forme d'art comparée tantôt au travail du sculpteur, lorsque traduire impose une adaptation de la matière linguistique, tantôt à une transplantation (Józan 2006, p. 29), voire à une convergence de ces deux métaphores dans un travail d'élagage souligné à plusieurs reprises, sous la forme d'un « dégraissage » du texte, de l'élimination de tout superflu, le bon style étant l'épure et les bons écrivains ceux chez qui il n'y a rien à retrancher, à l'instar de Tolstoï. Alors que chez nombre d'écrivains, on peut, aux yeux de Kosztolányi, éliminer un dixième voire un tiers du texte et même deux chez certains (Girousse 2006, p. 23), le fait de ne plus pouvoir rien retrancher d'un texte est le signe indubitable du chef-d'œuvre. D'où une esthétique de l'épure, de l'élagage, du retrait de tout superflu : « Il faut apprendre "l'art d'éliminer" avant même celui de rédiger, mépriser "les mots faux et vides" [pour] ainsi, plus tard, apprécier les mots pleins et vrais » (*ibid.*). Cet art de faire est sous-tendu par l'idée qu'il importe de « [s]avoir ne pas tout dire, savoir attiser le désir du lecteur, ne surtout pas le gaver, le surnourrir », pour l'obliger « à être un interprète de l'œuvre » (Soulages 2006, p. 11). Si les opérations de soustraction perpétrées par Gallus prennent les proportions pathologiques que l'on sait et si tout parallèle établi entre l'auteur et son personnage serait hâtif, elles n'en sont pas moins sous-tendues par une esthétique de la traduction privilégiant la concision, l'économie de moyens, dont l'élagage est la manifestation première, fût-elle poussée à outrance comme chez Gallus.

Conclusion

Quel rapport dès lors entre la vision économique de la traduction qui se dégage progressivement du récit et les convictions esthétiques de leur auteur ? Sans doute plus qu'il n'y paraît à première vue si l'on considère que l'économie dans laquelle s'inscrit la traduction n'est pas incompatible avec des principes d'écriture privilégiant eux aussi l'économie de moyens, l'élagage, l'épure. Il serait sans doute hasardeux de considérer Gallus comme l'incarnation ne fût-ce que d'une facette de l'auteur, il n'est pas pour autant interdit de penser que derrière le récit apparemment enjoué et l'outrance du personnage, l'auteur n'en fait pas moins passer certaines de ses idées, notamment le regard condescendant à l'endroit des écrivains dans l'incapacité d'appliquer cette économie de moyens, et certains de ses principes,

celui de l'élimination au profit d'une écriture ciselée. Gallus et sa traduction n'incarnent-ils pas par ailleurs une forme de rupture avec les conventions, celles qui voudraient que la traduction relève d'un échange marchand, voire mercantile, jaugé à l'aune de la stricte réciprocité, de la stricte équivalence comptable ? Ou encore, et peut-être est-ce aller trop loin, ce récit ne serait-il pas une illustration, une allégorie de l'*Aufgabe* benjaminienne, à la fois tâche et dette ?

Mais si, tout compte fait, le propos ultime de l'auteur comme du narrateur n'était pas de nous mettre en garde contre les confusions trop faciles entre *mimesis*, représentation littéraire de la réalité, *diegesis*, mode narratif lui-même, et *semiosis*, portée de la narration, ce qu'elle laisse entendre, permet d'inférer ou d'interpréter (Roux-Faucard 2001, p. 232) ? L'auteur, par narrateur interposé, brouille les pistes entre ces trois niveaux de lecture, et notamment entre la réalité décrite et le récit qui en est fait : « qu'avait-il fait de ces bijoux ? », « le traducteur avait porté préjudice aux personnages » (p. 15). Univers référentiel et univers discursifs voient leurs frontières se brouiller, là où en réalité, ce qui a disparu du récit traduit, ce sont bien les mots et non les référents, fictifs en l'occurrence, situation qui semble conforter les propos du linguiste Benveniste, soulignant cette collusion entre les deux univers, le langage état communément conçu comme reflétant le réel, dans une fonction de représentation : « Pour le sujet parlant, il y a entre la langue et la réalité une adéquation complète : le signe recouvre et commande la réalité ; mieux, il est cette réalité » (Benveniste 1966, p. 52).

Aussi, plutôt que de chercher à déduire la position de Kosztolányi à l'endroit de la traduction, y a-t-il lieu de considérer que le véritable enjeu de la nouvelle se joue, *in fine*, au niveau de la *semiosis*. Derrière la cleptomanie, « maladie incurable », se joue aussi un duel, un rapport de force auteur / traducteur, duel ou conflit d'ordre à la fois *territorial* puisqu'il en va d'une expropriation de l'auteur consécutive à l'appropriation du texte par le traducteur, l'auteur étant exproprié de son propre territoire, celui de l'œuvre, mais aussi d'ordre *auctorial* : il en va également du nom et de l'autorité sur le texte et on voit bien qu'ici, le traducteur prend des libertés contraires à la déontologie. D'où la tentation de donner le dernier mot à G. Roux-Faucard (2001, p. 13) pour qui « [l]e texte littéraire narratif, c'est une fausse histoire vraie racontée par une personne qui n'existe pas. La seule chose réelle en est le récit, du moins sa trace écrite ».

Freddie Plassard (Univ. Paris III, ESIT)

Références bibliographiques :

Corpus :

Kosztolányi, Deszö

(1933), *Esti Kornél*, Budapest, Genius Kiadás.

(2006), *Le Traducteur cleptomane et autres nouvelles*, traduction de M. Regnaut et P. Adam, Paris, [Alinéa, 1985], Viviane Hamy [1994], coll. Bis.

(2009), *Kornél Esti*, traduction de Sophie Kèpès, Paris, Cambourakis.

Littérature secondaire :

Ádám, Péter (1988), « Esti Kornél et la folie », in B. Boiron (dir.), *Regards sur Kosztolányi*, Actes du colloque organisé par le Centre interuniversitaire d'Études hongroises, Paris, 17-18 décembre 1987 ; Paris, A.D.E.F.O / Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 11- 20.

Arrojo, Rosemary (2002), « Writing, interpreting and the Power Stuggle for the Control of Meaning: Scenes from Kafka, Borges and Kosztolányi », in M. Tymoczko et E. Gentzler (ed.), *Translation and power*, Amherst, University of Massachussetts Press, p. 63-79.

Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. Tel.

Berman, Antoine (1984), *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

Casanova, Pascale (2015), *La Langue mondiale – traduction et domination*, Paris, Seuil.

Certeau, Michel de (1997), *L'Invention du quotidien. Les Arts de faire*, Paris, Folio.

Chesterman, Andrew (2016), *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, J. Benjamins, 2nd edition.

Derrida, Jacques

(1985), « Des tours de Babel », in A. Cazenave et J. F. Lyotard (dir.), *L'Art des confins. Mélanges offerts à M. de Gandillac*, PUF, p. 209-235.

(1999) « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? », in *Quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Atlas, Actes Sud, p. 21-48.

Girousse, Cécile (2006), « Langage, langue et écriture chez Kosztolányi », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, L'Harmattan, p. 19-23.

Israël, Fortunato

(1991), « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », in M. Lederer, et F. Israël (dir.), *La Liberté en traduction*, Paris, Didier Érudition, p. 17-41.

- (2004), « *Lost in Translation* : la notion de déficit en traduction », *Forum* 2 2, octobre 2004, *Les limites du traduisible*, p. 95-104.
- Józán, Ildikó (2006), « La traduction de la poésie chez Kosztolányi », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, L'Harmattan, p. 25-33.
- Kristeva, Julia (1969), *Semiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Tel Quel.
- Larbaud, Valery (1986), *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1^{re} édition 1946.
- Masson, Jean-Yves (2013), « De la traduction comme larcin : profondeur et fécondité d'un canular de Deszö Kosztolányi dans *Le Traducteur cleptomane* », in Gius Gargiulo et Florence Lautel-Ribstein (dir.) : *De la pensée aux langages, Mélanges offerts à Jean-René Ladmiral*, Paris, Michel Houdiard éditeur, p. 181-194.
- Matthieussent, Brice (2009), *Vengeance du traducteur*, Paris, P.O.L.
- Ouaknin, Marc-Alain (1994), *Bibliothérapie. Lire c'est guérir*, Paris Seuil, coll. La couleur de idées.
- Ricœur, Paul
(1975), *La Métaphore vive*, Seuil, 1975.
(1998), *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil [1986], Points Essais.
- Roux-Faucard, Geneviève (2001), *Traduction et retraduction du texte littéraire naratif – Les Métamorphoses de Kafka et de quelques autres*, thèse de doctorat dirigée par le Pr M. Lederer, soutenue à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, novembre 2001.
- Soulages, François
(2006a), « Le tragique chez Kosztolányi », *Cahiers d'études hongroises*, Paris, L'Harmattan, p. 39-53.
– (dir.) (2006b), *Relire Kosztolányi*, Journée d'étude sur l'œuvre d'un écrivain hongrois du 6 décembre 2004, *Cahiers d'études hongroises* 13, Paris, L'Harmattan.
- St André James (2010), *Thinking Through Translation with Metaphors*, Manchester, St Jerome Publishing.
- Szávay, János (2006), « L'Attente comblée, le 9^e chapitre de Kornél Esti », *Cahiers d'études hongroises* 13, Paris, L'Harmattan, p. 55-62.
- Szegedy-Maszak, Mihály (2006), « Du discours autoréflexif dans les œuvres de Kosztolányi », *Cahiers d'études hongroises* 13, Paris, L'Harmattan, p. 63-73.

Steiner, George (1998), *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris Albin Michel, traduit de l'anglais *After Babel* (Londres, Oxford University Press, 1975) par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat.

Tyulenev, Sergey (2010), « Translation as smuggling », in James St André (2010), *Thinking Through Translation with Metaphors*, Manchester, St Jerome Publishing, p. 241-274.

Vrinat-Nikolov, Marie (2003), « *Le Traducteur cleptomane* de Desző Kosztolányi ou de l'inconscient du traducteur... et du public », in Thomas Szende & Györgyi Máté (dir.), *Frontières et passages, Actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*, Berne, Peter Lang, p. 339-347.

Wilhelm, Jane Elisabeth

(2004), « Herméneutique et traduction : la question de l'«appropriation» ou le rapport du «propre» à l'étranger », *Meta*, vol. 49 n° 4, p. 768-776.

(2009), « Pour une herméneutique du traduire », in Larissa Cercel (Hg/éd.), *Übersetzung und Hermeneutik. Traduction et herméneutique*, Bucarest, Zeta Book, p. 91-115.

Le traductologue dans le filet ou dans le miroir de la métaphore... Hommage critique à Antoine Berman

En 1985, dans *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Antoine Berman affirmait :

Un « florilège » des métaphores de la traduction [...] nous en apprendrait plus sur l'acte de traduire que bien des traités spécialisés³⁶⁷.

Berman donnait en deux pages un aperçu de ce florilège qu'il appelait de ses vœux, avec des citations empruntées à Cervantès, Boileau, Goethe, Gide ou encore Nabokov. Manifestement, il en attendait beaucoup.

Dans son *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, paru en 2012 plus de vingt ans après sa mort³⁶⁸, cette question fait l'objet de tout un chapitre, le chapitre IV³⁶⁹. Même si l'étude reste limitée à une période spécifique, le XVI^e siècle, c'est à mes yeux l'analyse la plus élaborée tentée à ce jour. Plus encore que dans l'intéressant article rédigé peu de temps auparavant par le traductologue néerlandais Theo Hermans, « Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation »³⁷⁰, que du reste Berman cite et où il puise de nombreux exemples, il y a dans ces pages une réflexion poussée.

À la fin du chapitre III, après avoir souligné le fantastique essor de la traduction au XVI^e siècle et le développement parallèle des *discours* sur la traduction, Berman se montre particulièrement sévère sur leur contenu :

[...] les « discours » du XVI^e siècle sur la traduction ne sont absolument pas *théoriques*, si l'on entend par là une explicitation méthodique et conceptuelle de l'acte de traduire³⁷¹.

Cette formulation suggère un refus, chez Berman, d'accorder le statut de théorie à ces discours. Quelques pages plus haut, il affirmait du reste que les prologues des traducteurs médiévaux et renaissants, et même postérieurs, « présentent un haut degré de *stéréotypie* »³⁷². Et il n'hésitait pas à extrapoler ces données aux périodes ultérieures :

367 Paris, Seuil, 1999 [1^{re} éd. 1985], p. 45.

368 Texte établi par Isabelle Berman et Valentina Sommella, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2012.

369 p. 96-121.

370 In Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croon Helm, 1985, p. 103-35 (rééd. New York, Routledge, 2014).

371 *Jacques Amyot...*, *op. cit.*, p. 94.

372 *Id.*, p. 47.

[...] on peut même dire que c'est une caractéristique constante, jusqu'à aujourd'hui, du discours moyen des traducteurs sur leur travail³⁷³.

Dans le chapitre IV, il renchérit :

[...] les traducteurs de la Renaissance n'avaient pas de rapport réflexif à leur faire³⁷⁴.

Selon Berman, « [...] il faut attendre l'époque romantique pour voir surgir des discours réflexifs sur la traduction »³⁷⁵, en particulier chez Goethe ou Schleiermacher, même s'il qualifie le traité de Gaspard de Tende (*Règles de la traduction ou moyens pour apprendre à traduire de latin en français, tirés de quelques-unes des meilleures traductions du temps, 1660*) de véritable « Discours de la méthode »³⁷⁶. Quelle que soit l'importance indéniable du texte de Schleiermacher, au début du XIX^e siècle, qualifier *Des différentes méthodes du traduire* de « premier texte théorique de l'Occident sur la traduction »³⁷⁷, c'est négliger, au XVI^e siècle, la portée intellectuelle du traité aussi dense que bref d'Étienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre*, publié à Lyon en 1540. Et plus tard, au XVIII^e siècle, on pourrait mentionner les noms de d'Alembert, de Marmontel, ou encore les intéressantes réflexions de N. Beauzée dans l'*Encyclopédie*.

Mais ce qui est intéressant, pour notre propos, c'est surtout la conclusion que Berman en tire :

[...] la pauvreté théorique des discours sur la traduction au XVI^e siècle est contrebalancée par une grande richesse métaphorique. Tout se passe comme si la Renaissance ne pouvait cerner la traduction et le traducteur que par une multiplicité déroutante d'images³⁷⁸.

Dans cette optique, la métaphore jouit d'un statut ambivalent. Certes, Berman n'est pas hostile par principe à la métaphore. Il mentionne plus d'une fois, dans son livre – comme dans ses autres ouvrages – des métaphores utilisées par tel ou tel auteur, par exemple la métaphore de la panthère parfumée, pour désigner la langue, chez Dante³⁷⁹. Autre illustration, toujours sur la langue :

Le mode d'être d'une langue peut apparaître dans les métaphores de la langue qu'elle produit au cours de l'histoire. Ainsi de la langue comme maison (*Haus, Halle*) en Allemagne, de la langue comme *castillo*, château en espagnol (avec la chaîne signifiante *castellano / castizo / casto*, etc.)³⁸⁰.

Il invente ou réutilise aussi des métaphores dans le cadre de sa réflexion traductologique proprement dite :

373 *Ibid.*

374 *Id.*, p. 119.

375 *Id.*, p. 236.

376 *Id.*, p. 153.

377 *Id.*, p. 238.

378 *Id.*, p. 94.

379 *Id.*, p. 135.

380 *Id.*, p. 260, n. 23.

Demander « à quoi » doit être fidèle une traduction équivaut à demander « à qui » mari et femme doivent être fidèles³⁸¹.

C'est dans cette même perspective qu'il forge, à propos de la figure d'Amyot, dont il fait un éloge appuyé, la métaphore de la traduction comme « service-de-vie » :

À parler de service-de-vie, j'essaie de sortir de la métaphorisation négative qui fait du traducteur un valet ou un esclave. Tout service n'est pas nécessairement servile. Il ne s'agit pas, pour autant, de rejoindre la rhétorique facile qui fait du traducteur le Grand Passeur, le Grand Communicateur des Cultures et des Littératures³⁸².

Berman ne manque pas de s'appuyer ici sur une grande figure, Valéry Larbaud, dont il cite ce passage de *Sous l'invocation de saint Jérôme* :

Ainsi notre métier de Traducteurs est un commerce intime et constant avec la Vie, une vie que nous ne nous contentons pas d'absorber et d'assimiler comme dans la Lecture, mais que nous possédons au point de l'attirer hors d'elle-même³⁸³.

Passage que Berman glose en ces termes : « Traduisant, je transmets une “vie” à une “vie”. Ou plus exactement : de la “vie” à de la “vie” », faisant du traducteur « un des moments d'un cycle-de-vie »³⁸⁴.

Mais on le sent malgré tout le plus souvent mal à l'aise avec les métaphores. Voici un passage symptomatique, tout à la fin de l'ouvrage, où le propos, en note, se fait quasiment mystique :

Dans la lumière d'une autre langue : est-ce là, encore, une métaphore ? Non : toute langue est lumière, et ce lumineux-de-la-langue est plus originaire que la clarté de la raison. Traduire, c'est placer un texte dans une autre lumière que la sienne propre. Non seulement *toute* langue est lumière, mais *chaque* langue a sa lumière « propre à elle »³⁸⁵.

Berman a beau le nier, il est ici, à mon sens, en plein dans la métaphore !

Dans ce chapitre IV de *Jacques Amyot, traducteur français*, la métaphore est donc surtout considérée comme un *pis-aller*, un « faute de mieux » trahissant un défaut de conceptualité. Selon lui, « la rhétorique, ici, ne laisse pas de place à la théorie »³⁸⁶. Cette hostilité, ou du moins ces réserves à l'égard des vertus de la métaphore en soi, constituent un préjugé contre lequel George Lakoff et Mark Johnson, dans un livre capital³⁸⁷, se sont employés à lutter : la métaphore, loin d'être un simple élément décoratif apte à servir

381 *Id.*, p. 173.

382 *Id.*, p. 159.

383 Cité *id.*, p. 160.

384 *Ibid.*

385 *Id.*, p. 267, n. 34.

386 *Id.*, p. 100.

387 *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, trad. fr., Paris, Minuit, 1985.

l'expression poétique³⁸⁸, une figure de style, est un instrument majeur au service de la pensée ; associant « la raison et l'imagination », elle est au cœur de notre système conceptuel. La métaphore offre à l'homme une prise sur le monde et sur la vie, tout comme l'art lui fournit un moyen de saisir le réel irréductible à la raison et néanmoins précieux.

Dès les années 1950, le philosophe allemand Hans Blumenberg a été l'un des premiers à tracer la voie d'une métaphorologie³⁸⁹ nous invitant à nous affranchir du mépris dont la rhétorique est souvent l'objet de la part de la philosophie depuis Platon, alors que pourtant la philosophie elle-même, souligne Blumenberg, loin d'avoir recours aux seuls concepts, utilise constamment des métaphores³⁹⁰.

Le *titre* même du chapitre IV de Berman, pourtant lui-même métaphorique – nouvelle manifestation d'ambivalence –, annonce la couleur : « Le traducteur dans les filets de la métaphore ». L'expression « filet » renvoie à l'idée de piège. Le terme fut en effet utilisé dès le XVI^e siècle au sens de « réseau de fil fait de mailles » destiné à capturer des animaux³⁹¹ (l'on connaît ces étonnantes photos de Nabokov, cet écrivain polyglotte à qui l'on doit d'intéressantes réflexions sur la traduction en train de chasser des papillons, une de ses authentiques passions, à l'aide d'un grand filet). Dès 1615, apparaît en français le sens figuré : « tendre un filet, attirer quelqu'un dans ses filets ». Et la péjoration s'est encore accentuée à une date plus récente avec l'expression « coup de filet » : « action de police rapide destinée à prendre des malfaiteurs sur le fait »³⁹². D'ailleurs, Berman ajoute plus loin de façon parfaitement cohérente que le traducteur « [...] est la *proie* des métaphores qu'il produit »³⁹³.

Ce n'est donc pas sans une certaine amertume qu'il observe l'entêtement du discours métaphorique à *perdurer*, tel un regrettable invariant :

[...] la saisie métaphorique de la traduction n'est nullement le monopole du XVI^e siècle : elle remonte à l'Antiquité, et existe encore aujourd'hui. Il semblerait qu'il soit presque impossible de percevoir la traduction

388 Ronsard disait des comparaisons et des métaphores qu'elles étaient « les nerfs & tendons des Muses, quand elles sont placées bien à propos [...] » (cité par Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, « Études Littéraires. Recto-verso », 2003, p. 90).

389 Son ouvrage fondamental, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1985], qui contient de riches indications méthodologiques, n'a été traduit en français qu'en 2006 sous le titre de *Paradigmes pour une métaphorologie* par Didier Gammelin (Paris, Vrin).

390 Y compris dans ses formulations phénoménologiques les plus contemporaines... Les sciences dures également y ont largement recours. J'ai développé ces idées dans une communication présentée en mai 2016, intitulée « Présentation de la base TMT (Trésor des métaphores de la traduction : <<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/>>), projet de recherche local à vocation internationale », lors d'un colloque consacré à la Métaphore qui s'est tenu à l'Université Lyon 2.

391 *Dictionnaire historique de la langue française*.

392 Selon la définition du *Robert*.

393 *Jacques Amyot...*, p. 100 (je souligne).

autrement »³⁹⁴ ; « [...] aujourd'hui encore, les traducteurs – il suffit de lire leurs préfaces ou leurs articles – se cherchent dans le miroir des métaphores³⁹⁵.

Néanmoins, cet a priori négatif ne va pas interdire à Berman de mener de fines analyses, magistrales parfois, sur ce qu'il qualifie de « multiplicité déroutante d'images » au XVI^e siècle, ni de fournir des pistes intéressantes susceptibles d'expliquer cette propension au discours métaphorique chez les traducteurs, qui en seraient les principaux promoteurs :

[...] comme le pressentaient les Grecs et les Romains, il existe une parenté profonde entre traduire et produire des métaphores³⁹⁶.

Il s'appuie sur un article de Gérard Genette soulignant, dans *Figures I*, la traduisibilité des figures rhétoriques :

Toute figure est traduisible, et porte sa traduction, visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent³⁹⁷.

Dans cette optique, les figures rhétoriques (en particulier la métaphore, mais aussi d'autres figures majeures comme la métonymie) relèvent d'un même schème traductif. Cette parenté structurelle, ajoute-t-il, se retrouve dans le fait que la traduction sert, réciproquement, à métaphoriser de nombreux éléments de notre vie quotidienne : le langage, l'écriture, le rêve, l'existence³⁹⁸... La base TMT, que j'ai créée en 2015, n'est pas centrée sur cet aspect, mais ce riche domaine mériterait lui aussi des études spécifiques, et il faudrait également commencer par amasser, selon des procédures analogues, un matériau abondant.

Par ailleurs, son classement en sous-chapitres regroupant les métaphores de la traduction en « réseaux », pour reprendre un terme qu'il emploie légitimement, ne comporte pas moins de neuf rubriques typographiquement mises en évidence par des italiques :

- la tapisserie, la danseuse et le manteau du roi
- révéler, déterrer, conquérir
- figures de la servitude
- peinture et copie
- changer de vêtement
- le coffret et l'argent
- versement et version
- la substance et l'ombre
- le traducteur dans le filet.

394 *Id.*, p. 96.

395 *Id.*, p. 100.

396 *Id.*, p. 96.

397 Cité *ibid.*

398 *Id.*, p. 97.

Comme on le voit, la formulation varie, sans réel souci de systématisme, et ces rubriques comportent des redondances. Par exemple, les catégories : « la tapisserie, la danseuse et le manteau du roi »³⁹⁹ et « changer de vêtement »⁴⁰⁰ auraient pu être regroupées. De même, la cinquième rubrique (« le coffret et l'argent ») aurait pu être refondue avec la deuxième (notamment avec les infinitifs « déterrer, conquérir »). Sans doute Berman aurait-il remanié ce classement s'il en avait eu le temps. Une note éditoriale nous informe que « [d]es pages en blanc mais numérotées indiquent dans le manuscrit un développement souhaité de ce sous-chapitre »⁴⁰¹. Du moins était-il conscient de ces insuffisances et soulignait-il la dimension « lacunaire » de ce « parcours »⁴⁰².

En tout cas, Berman dresse ici plusieurs constats intéressants :

1. Persistance de certains motifs métaphoriques sur la longue durée

Parmi les métaphores les plus anciennes, on peut citer celle de la *tapisserie* (ou plutôt de son envers), qui remonterait à Thémistocle. Berman suit ce motif chez Plutarque puis, bien plus tard, chez des membres de la Pléiade tels que Baïf, ou encore, au XVII^e siècle, chez Baudouin. Il en suggère l'extension internationale, puisque cette image est citée, sous une variante, dans le *Quichotte*⁴⁰³.

Autre exemple, du reste connexe : la métaphore du *vêtement*, qu'on trouve couramment au XVI^e siècle, et encore au XX^e siècle sous la plume de Hofmannsthal ou de Benjamin, parfois au prix d'inflexions majeures : en faisant de la traduction un « manteau royal aux larges plis », souligne Berman, « Benjamin inverse certaines images traditionnelles, dans lesquelles la traduction apparaît comme un vêtement plus pauvre, plus grossier que celui de l'original »⁴⁰⁴.

2. De façon générale, toujours sur la longue durée, prépondérance des métaphores banales, médiocres, répétitives, « stéréotypées », sur les « belles métaphores ».

Berman qualifie les premières de « rhétoriques », et les secondes de « poétiques »⁴⁰⁵. Seules les métaphores poétiques trouvent grâce à ses yeux, car, selon lui,

399 *Ibid.*

400 *Id.*, p. 110.

401 *Id.*, p. 257, n. 43.

402 *Id.*, p. 112.

403 *Id.*, p. 97-98.

404 *Id.*, p. 99.

405 *Id.*, p. 256, n. 13.

« elles véhiculent quelque chose sur l'être de la traduction »⁴⁰⁶. Elles comporteraient une vérité sur l'opération traductive que les autres, superficielles, ne permettraient pas de saisir.

Il en donne, avec un plaisir non dissimulé, plusieurs illustrations. L'une est empruntée aux auteurs de l'*Authorized Version* :

La traduction ouvre la fenêtre afin de laisser entrer le jour ; brise la coquille pour qu'on puisse goûter le fruit ; écarte le rideau afin qu'on puisse plonger le regard dans l'endroit le plus saint ; repousse le couvercle du puits afin qu'on puisse atteindre l'eau, tout comme Jacob repoussa la pierre qui obstruait le puits afin d'abreuver les moutons de Laban⁴⁰⁷.

Une autre est empruntée au janséniste Antoine Lemaistre :

Enfin il faut que nous fassions couler et jaillir les eaux qui estoient enfermées et cachées, en les faisant paroistre aussi pures, aussi belles, aussi abondantes, dans les bassins et les ruisseaux, qu'elles estoient dans leurs sources⁴⁰⁸.

Mais la plus saisissante est sans doute celle du Hollandais Constantin Huyghens, le père du célèbre astronome, lui-même poète, compositeur et traducteur – et par ailleurs protecteur de Rembrandt – à qui l'on doit ce poème sur la traduction daté de 1672 :

Traduit, un poème se distingue autant d'un poème non traduit

Que le corps le fait des ombres ; or les ombres sont nuits

Mais votre discrétion ne les dédaignera point pour autant ;

Car elles sont nobles demoiselles, sont filles de lumières.

Et les ombres sont faussées, comme l'est la face de la lune :

Il en va de même de ces poèmes – mais, j'ose l'affirmer,

On y distingue pourtant encore les traits de leur vraie nature.

[...]

Et les ombres sont incorporelles, comme des rêves en plein jour :

Il en va ainsi de ces poèmes ; mais ces ombres ont une enveloppe matérielle ;

Considérez donc la nourriture dont sont issus mes rêves :

J'en avais absorbé et la graine et la moelle avant de rêver et de voir.

Venez, distant Tesselschade, et trouvez chez moi de quoi.

Voyez jusqu'où va mon audace : je brave votre indifférence,

Je convie votre mansuétude à ma table, pour vous faire goûter

Ces ombres faussées, ces ténèbres froides, cette irréalité [...] ⁴⁰⁹.

406 *Ibid.*

407 *Id.*, p. 101.

408 *Id.*, p. 102.

409 *Id.*, p. 113.

Je ne sais quelles sont les déperditions éventuelles dues à la traduction par Gérard Ilg de ce texte, envoyée à Berman en avril 1991 quelques mois seulement avant sa mort⁴¹⁰, mais on est frappé par le rayonnement de deux foyers métaphoriques principaux, l'ombre et la nourriture, eux-mêmes renforcés par d'autres métaphores secondaires comme celle de la graine ou du rêve.

Esthétiquement, ces métaphores sont en effet très élaborées, mais je ne suis pas sûr qu'elles aient une pertinence descriptive supérieure, en termes de vérité, aux images picturales ou musicales, que Berman estime au contraire parfaitement banales⁴¹¹.

3. Large domination des métaphores de la traduction à caractère dépréciatif

Malgré un bref premier moment *positif*, avec tout un essaim métaphorique autour des images *économiques* de la circulation des richesses ou du trésor, selon Berman, « l'imagerie laudative se renverse en imagerie dépréciative »⁴¹². À ses yeux, cette dévaluation qu'on observe dès le XVI^e siècle est surtout liée à une *auto-dévalorisation* des traducteurs, bien différente de la modestie du translateur médiéval ; elle aura des effets dévastateurs sur l'image de la profession :

Si les traducteurs ont été sans doute les premiers à se traîner dans la boue, auteurs, lecteurs, critiques, éditeurs, etc. ont fini par [leur] emboîter le pas, à tel point que la « revalorisation » de la traduction et du traducteur reste aujourd'hui encore à l'ordre du jour⁴¹³.

Ce phénomène se renforce au XVII^e siècle pour aboutir, chez un Montesquieu, au début du XVIII^e, à cette célèbre métaphore que Berman qualifie de « cruel[le] »⁴¹⁴ :

Les traductions sont comme ces monnaies de cuivre qui ont bien la même valeur qu'une pièce d'or, et même sont d'un plus grand usage pour le peuple ; mais elles sont toujours faibles et de mauvais aloi⁴¹⁵.

Berman en dégage une vérité a-temporelle, celle des « rapports calamiteux de la traduction et de l'argent »⁴¹⁶. Et il pointe du doigt, non sans raison, la constante réticence à rétribuer le traducteur, « comme si traduire coûtait toujours “trop cher” »⁴¹⁷. Du reste, il estime que les expériences souvent pénibles des traducteurs ont pu avoir une influence sur de telles représentations : « À des expériences négatives correspondraient donc des images négatives »⁴¹⁸, même si, nuance-t-il aussitôt, il faut comprendre la relation dialectiquement :

410 Précision donnée *id.*, p. 258, n. 51,

411 *Id.*, p. 113.

412 *Id.*, p. 103.

413 *Id.*, p. 106.

414 *Id.*, p. 111.

415 Cité *id.*, p. 110.

416 *Id.*, p. 111.

417 *Ibid.*

418 *Id.*, p. 116.

[...] on peut également soutenir que des images négatives produisent des expériences négatives, ou négativisent des expériences qui, en elles-mêmes, ne l'étaient pas forcément.

Hypothèse féconde...

Mais il avance parallèlement d'autres explications : aux sources de ce phénomène dépréciatif, au XVI^e siècle, il y aurait, selon lui, la hiérarchie linguistique qui place les trois langues anciennes – hébreu, grec et latin – au sommet⁴¹⁹ (ce sont les langues *reines*, dira Cervantès), dévaluant de fait encore pour longtemps les langues vernaculaires, malgré leur montée en puissance dans le cadre de l'essor des États-nations.

Il invoque un autre facteur déterminant : l'inclusion de la traduction dans la catégorie esthétique fondamentale, à l'âge classique, de l'*imitation*. Dans la mesure où la traduction est perçue le plus souvent comme le plus bas degré de l'imitation, les métaphores utilisées pour en rendre compte ne peuvent qu'aller dans ce sens : « [...] la traduction digère mal et, ce faisant, risque toujours d'être indigeste »⁴²⁰.

De surcroît, selon Berman, si les traducteurs ont grandement contribué à l'émergence de la notion d'auteur, ce faisant, « bien placés pour savoir qu'ils n'étaient pas eux, des auteurs », ils ont « creus[é] leur propre tombe »⁴²¹. D'où les figures récurrentes de la servilité du traducteur (qui s'inscrit dans un paradigme essentiel dans tous les domaines, au XVI^e siècle, celui de l'opposition liberté / servitude)⁴²². Selon Luce Guillerm, sur laquelle s'appuie Berman, le tournant se serait produit dès les années 1540⁴²³. Mais des remarques de Dryden, à la fin du XVII^e siècle, vont encore dans le même sens (« [...] nous sommes des esclaves, et travaillons les terres d'un autre homme ; nous préparons la vigne, mais le vin appartient au propriétaire⁴²⁴ »), ce qui prouve la fortune de ce thème, partout en Europe. À l'âge classique, beaucoup de traducteurs, selon Berman, ont conçu leur mission comme relevant, plus que du service, d'une forme de *sacrifice*⁴²⁵.

Toujours dans cette perspective de dévaluation, Berman examine un autre « réseau », celui des images *picturales*, notamment celle de la copie, par définition inférieure à l'original. Il souligne finement que la métaphore picturale est en soi porteuse de négativité : soit la copie est moins bonne que le tableau (cas le plus fréquent) ; soit elle est aussi bonne,

419 *Id.*, p. 118.

420 *Id.*, p. 104.

421 *Id.*, p. 105.

422 *Id.*, p. 138.

423 *Id.*, p. 94.

424 *Id.*, p. 105.

425 *Id.*, p. 107 et p. 257, n. 34. Berman souligne que c'est là un stéréotype encore vivace aujourd'hui.

mais de toute façon, elle n'est pas l'original⁴²⁶ ; soit enfin elle est meilleure, mais alors, ce n'est pas une traduction, ou bien c'est que l'original ne valait rien.

« Fatale logique de la ressemblance picturale », écrit Berman, qui conclut : « le traducteur ne peut qu'y être copieur, faussaire ou créateur »⁴²⁷.

Il cite pourtant lui-même des utilisations positives de cette métaphore picturale, y compris chez du Bellay⁴²⁸, dont il souligne la position hostile à la traduction, surtout la traduction poétique (une hostilité en réalité ambiguë).

Si l'on peut adhérer en partie à cette idée d'une négativité récurrente des métaphores de la traduction sur la foi des nombreuses citations fournies au lecteur, on peut aussi se demander dans quelle mesure ce jugement n'est pas influencé par la piètre opinion que se fait Berman du rôle et de la validité des métaphores en soi...

Le tableau n'est en réalité pas aussi sombre. Berman entérine lui-même un principe que l'on pourrait nommer principe de *réversibilité*, qui fait que « toute image négative peut permuter en image positive »⁴²⁹. Pour parler en termes imagés, Berman semble parfois jeter le bébé avec l'eau du bain, oubliant jusqu'aux métaphores « poétiques » à la fois splendides et opérantes d'un Huygens, dénichées au cours de son enquête. Et lorsque, à court d'arguments, il avance celui de l'« entropie »⁴³⁰ qui caractériserait selon lui toute traduction – « [...] toute traduction et son produit, écrit-il, sont affectés par des défaillances, par de l'entropie » –, il semble négliger le crédo *optimiste* qui se fait entendre à d'autres endroits clés de son ouvrage, par exemple dans l'assertion suivante : « l'acte de traduire est aussi producteur d'abondance »⁴³¹.

François Géral (Univ. Lyon 2)

426 *Id.*, p. 109.

427 *Id.*, p. 257, n. 37.

428 *Id.*, p. 109.

429 *Id.*, p. 114.

430 *Id.*, p. 120.

431 *Id.*, p. 193.

Antoine Berman et la « *copia* traductive » : de la métaphore au concept

Antoine Berman a souligné à plusieurs reprises le lien entre traduction et métaphore. Dans son ouvrage consacré à Jacques Amyot, il parle ainsi de « la parenté immémoriale de la traduction et de la métaphore » (Berman 2012, p. 97) et avance que « la traduction est structurellement liée à des métaphores et à la métaphore en général » (*id.*, p. 99).

Dans le cadre de ces réflexions, Berman revient notamment sur la place occupée par « les métaphores *picturales* » de la traduction depuis la Renaissance (*id.*, p. 108). Or il peut sembler qu'à travers l'ensemble de ses travaux, Berman s'attache à creuser et à réélaborer l'une de ces métaphores picturales, à savoir celle de la traduction comme copie qui a pour corollaire la métaphore du traducteur comme copiste. Parallèlement, Berman joue aussi sur l'étymologie latine du mot copie (le latin *copia* renvoyant à l'idée d'abondance que l'on retrouve encore dans l'adjectif « copieux ») pour mettre l'accent sur l'une des caractéristiques fondamentales de la traduction selon lui, qu'il appelle « le principe d'abondance » (*id.*, p. 182-193).

À travers les deux ouvrages de Berman où cette thématique est principalement abordée, celui sur Amyot (Berman 2012) et celui sur Benjamin (Berman 2008), nous nous proposons de retracer, dans le présent article, comment la métaphore picturale de la copie et du copiste est rapportée, par le jeu de l'étymologie sur le mot *copia*, à la notion d'abondance dans une volonté de dégager « ce qu'est une traduction » (Berman, 2012 p. 26). En effet, il peut sembler que la métaphore de la copie et du copiste ne constitue pas pour Berman une métaphore parmi d'autres, mais bien une « métaphore structurale » de sa réflexion sur la traduction⁴³² – « métaphore structurale » qui, retravaillée et rapportée à son étymologie, permettrait de mettre au jour une vérité de la traduction. C'est ainsi que la métaphore peut insensiblement aboutir à la proposition suivante, où le terme *copia* a toutes les apparences d'un concept : « en France, Amyot, Robin, Larbaud [...] possédaient cette *copia* » (Berman 2012, p. 245). Quelles que soient par ailleurs les réticences que Berman a pu exprimer envers le discours conceptuel⁴³³, il semble donc qu'au moment de qualifier certains « grands

432 Nous empruntons l'expression « métaphore structurale » à David W. Tarbet (1968, p. 270) qui l'utilise à propos de la métaphore juridique dans la *Critique de la raison pure* de Kant.

433 Berman revient, dans de nombreux passages, sur la question de la forme discursive qu'il entend proposer à ses travaux (voir en particulier Berman 1995b, p. 63 ; Berman 1999, p. 15-17 ; Berman 2012, p. 155).

traducteurs » français, il fasse basculer la métaphore de la *copia* dans le domaine des concepts traductologiques, au même titre, par exemple, que ceux de fidélité ou de rythme.

Pour dérouler cette hypothèse et distinguer les chemins par lesquels la métaphore « vive » de la copie et du copiste se fige progressivement dans le texte bermanien pour prendre l'allure d'un concept, nous choisirons de suivre deux axes : tout d'abord, nous essaierons de voir comment cette métaphore donne accès à « l'essence mimétique de la traduction » (Berman 2008, p. 103), puis nous examinerons par quels détours la copie au sens latin, c'est-à-dire la *copia* abondante, révèle « l'essence augmentative de la traduction » (Berman 2012, p. 65).

I. « L'essence mimétique de la traduction »

Rouvrir la question des rapports entre *mimesis* et traduction conduit à observer que, dès l'apparition du mot *transductio* sous la plume de Leonardo Bruni, la traduction est placée sous le signe de la *mimesis* et, plus précisément, de l'imitation. Berman le fait remarquer après avoir cité Bruni : « Bruni [...] définit l'opération traduisante comme un transfert de formes, et non de contenus, en lui assignant comme cadre l'imitation » (Berman 2012, p. 84). Tout se passe donc comme si la traduction, au moment même de sa reconnaissance en tant qu'activité à part entière, retombait sous la coupe d'une autre activité – l'imitation –, son autonomie, son acte de naissance restant profondément problématiques : « la Renaissance range tout de suite – avec Bruni – la traduction dans un genre plus vaste, couvrant tout le champ de l'écrit : l'imitation [...] Imiter n'est pas ré-agencer. C'est bien faire œuvre originale, mais en s'appropriant les thèmes ou les formes d'autres œuvres » (*id.*, p. 89).

Or il semble incontestable qu'un lien fondamental apparente la traduction à l'imitation. La vérité de l'imitation rejoint en effet celle de la traduction dans la mesure où une imitation réussie est une « imitation originale » (Berman 2012, p. 103). De même que la traduction, lorsqu'elle est réussie, aboutit à un « nouvel original » (Berman 1995b, p. 42), à un « second original », l'imitation réussie doit faire oublier le modèle pour devenir elle-même modèle (Berman 2012, p. 138). Cette préoccupation pour ce qu'on pourrait dénommer le *paradoxe* de l'imitation occupe Berman dès un article de 1983 consacré à la *Bildung* dans lequel on peut lire :

La *Bildung* ne peut jamais, en vertu de sa nature d'expérience, être une simple imitation de l'étranger. Mais elle entretient cependant un rapport d'essence avec ce qu'on appelle en allemand *Urbild*, original, archétype, et *Vorbild*, modèle, dont elle peut être la reproduction, *Nachbild*. [...] Le *Vorbild*, manifestation de l'*Urbild*, rassemble en lui cette perfection et cette complétude qui en font un « classique ». Il

est la forme, sinon la norme à laquelle la *Bildung* doit se référer, sans être tenue de la copier (Berman 1983, p. 149).

Nous verrons plus loin comment la métaphore de la copie a vocation à se substituer à celle de la *Bildung*. Nous souhaitons ici uniquement relever que les mots allemands *Urbild*, *Vorbild* et *Nachbild* constituent un réseau qui entre en résonance avec celui, d'origine latine, autour de la copie.

Pendant, le parallèle établi par Leonardo Bruni entre traduction et imitation, bien qu'il permette de caractériser un trait fondamental de la traduction, semble avoir joué rapidement en sa défaveur. Plutôt que de confronter de manière renouvelée la pensée au *paradoxe de l'imitation* ou à *l'énigme de la répétition*, il apparaît que le schéma corps / esprit a permis de contourner la difficulté à bon compte, le modèle imité devant insuffler l'esprit d'un original dans le corps nouveau de la traduction. Dans ce cadre, l'imitation sort gagnante de sa comparaison avec la traduction. Les exemples de Du Bellay et de Perrot d'Ablancourt illustrent dans l'ouvrage sur Amyot cette évolution suivant laquelle, à peine créé, le mot *traductio* souffre de sa comparaison avec l'imitation : « La traduction est servitude là où l'imitation est maîtrise » (Berman 2012, p. 140). Ou encore : « Tout à fait délibérément, [Perrot d'Ablancourt] supprima les barrières entre la traduction et l'imitation, dans le but de donner à la première le lustre de la seconde » (*id.*, p. 226).

Nous en revenons ainsi à la question fondamentale concernant la possibilité de définir la spécificité de la traduction « à partir d'elle-même » sans la « subordonner à un genre plus vaste [...]. Car, à chaque fois, [la traduction] risque de n'être considérée que comme une sous-imitation, une sous-critique, une sous-écriture, ou de la simple "linguistique appliquée" » (*id.*, p. 91). Cette question a son importance car dans l'hypothèse où l'on ne pourrait qualifier la traduction que métaphoriquement, cela voudrait dire, pour paraphraser la définition aristotélicienne classique de la métaphore, que toute définition de la traduction dépendrait du transport à la traduction d'un nom qui désigne autre chose⁴³⁴. Pour autant, Berman ne renonce jamais à la volonté de définir « la traduction à *partir d'elle-même* » (Berman 2012, p. 91) car il en va au fond de l'avenir de la traductologie : comme nous l'avons déjà évoqué, il lui arrive d'affirmer que « l'important, c'est de parvenir à un clair savoir de ce qu'est une traduction » (*id.*, p. 26).

Quelle pourrait donc être la particularité de la *mimesis* traductive par rapport aux autres modalités de la *mimesis* et notamment par rapport à l'imitation ? Pour aborder ce

434 Voir *Poétique* 1457 b : « La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie » (trad. J. Hardy).

problème, qui semble être celui auquel la métaphore de la *copia* cherche à apporter une réponse, il faut d'abord observer que Berman part d'un constat amer :

En fait, dès que l'on définit la traduction en termes picturaux, on aboutit immédiatement à deux conséquences : ou bien le « tableau » produit est moins bon que l'original (cas le plus fréquent), ou bien il est aussi bon, mais ce n'est quand même pas l'original (Berman 2012, p. 108-109)⁴³⁵.

Berman ne se fait donc aucune illusion quant aux difficultés auxquelles est confronté quiconque cherche à valoriser le rapport entre traduction et *mimesis*. Pourtant, il semblerait que son enquête sur la pensée de la traduction du Romantisme allemand ne soit pas étrangère à cette préoccupation dans la mesure où, nous dit-il, « il [faut] attendre le Romantisme pour que la *mimesis* traduisante soit réhabilitée » (Berman 2008, p. 102).

Or la première étape pour réhabiliter le lien entre traduction et *mimesis* semble consister en une critique radicale de la théorie traditionnelle de la ressemblance. C'est Walter Benjamin qui aurait réalisé de la manière la plus poussée cette critique dans « La tâche du traducteur », texte qui s'inscrit précisément dans la lignée de la pensée de la traduction des Romantiques. La « critique de la traduction “ressemblante” » (Berman 2008, p. 98) constitue en fait un chapitre de la critique du « *logos* universel pré-existant ontologiquement à toutes les langues » (*id.*, p. 117), de cette « supra-langue » opposée à la « pure langue » dont Benjamin affirme qu'elle est la visée de toute traduction. Selon la théorie traditionnelle de la ressemblance, en effet, « la traduction [fondée sur la ressemblance des langues] *produirait*, à son tour, de la ressemblance – un double ressemblant des œuvres » (*id.*, p. 98). La ressemblance se décline donc sur deux niveaux qui se renforcent mutuellement : au niveau interlinguistique (les langues se ressemblent entre elles) et au niveau de la traduction de l'original (la traduction ressemble à l'original). Selon ce paradigme, la traduction « *atteste [la] parenté [des langues] et en même temps, se fonde sur elle* » (*id.*, p. 97).

Or s'il est juste de critiquer la théorie traditionnelle de la ressemblance en traduction en faveur d'une théorie de la traduction tout entière tendue vers la révélation de la « pure langue », il n'en est pas moins vrai, observe Berman, « que la détermination de la traduction comme *mimesis* ne peut pas être écartée d'un trait de plume » (*id.*, p. 102). Cette

435 Une note complète cette observation : « Et s'il est meilleur, ce qui arrive parfois ? Eh bien, de deux choses l'une : ou ce n'est plus une traduction, ou c'est que l'original ne valait pas grand-chose. Fatale logique de la ressemblance picturale : le traducteur ne peut qu'y être copieur, faussaire ou créateur » (Berman 2012, p. 257). C'est ce même paradigme qui fait dire à Berman (2008, p. 102) qu'au XVI^e siècle « [l]e grand procès de la “copie” en art aura commencé, et la traduction sera sa première victime ». Ou encore que « c'est bien l'*immédiateté* de la pulsion mimétique de la traduction qui, à partir du XVI^e siècle, a motivé sa condamnation » (*id.*).

réflexion permet d'ailleurs d'articuler l'ouvrage sur Amyot et celui sur Benjamin, la métaphore de la copie constituant bien à cet égard un fil rouge de la réflexion bermanienne. En effet, il n'est pas possible d'écarter, contrairement à ce que Benjamin semble faire à première vue, la détermination de la traduction comme *mimesis* dans la mesure où « cette détermination [...] a une histoire que nous commençons à mieux connaître, du XVI^e siècle au Romantisme » (*id.*, p. 102). Berman évoque alors Du Bellay en particulier, avant d'observer que « la traduction est même le “lieu” où l'activité mimétique apparaît à l'état pur » (*id.*, p. 102). Après avoir ainsi, d'une part, critiqué la théorie traditionnelle de la traduction ressemblante trop liée à l'idée d'un *logos* universel pour pouvoir être maintenue, et d'autre part, réaffirmé inéluctablement « la détermination de la traduction comme *mimesis* » (*id.*, p. 102), la question du rapport entre *mimesis* et traduction peut se reformuler dans les termes suivants :

Condamner la traduction-copie, la traduction-double, la traduction-reflet, la traduction-calque..., est-ce condamner l'essence *mimétique* de la traduction ? Ou plutôt, cette essence mimétique se confond-elle avec ces diverses déterminations ? (Berman 2008, p. 103)

Berman avance alors l'hypothèse d'une « *mimesis* plus cachée » (*id.*, p. 103) et d'une « oscillation de la pensée de Benjamin car il est difficile de ne pas considérer la traduction comme une opération mimétique » (*id.*, p. 99). Cette « *mimesis* plus cachée » (*id.*, p. 103) est encore qualifiée de « *mimesis* plus essentielle » (*ibid.*) avant d'être corrélée à l'idée bermanienne de « ressemblance non sensible » (*ibid.*). Nous entrons ici au cœur de la métaphore de la copie.

La « ressemblance non sensible », expression qui apparaît pour la première fois, à notre connaissance, dans le texte de Benjamin intitulé « Sur le pouvoir d'imitation » (Benjamin 2000 [1923], p. 361-362) se décline sur trois niveaux qui répondent aux deux niveaux de la théorie de la ressemblance traditionnelle. Premier niveau : la « ressemblance non sensible » entre les langues et les choses. Il serait trop long d'y revenir ici, mais un protocole proposé par Benjamin permet de témoigner de ce premier niveau de la « ressemblance non sensible »⁴³⁶ et l'on connaît par ailleurs l'intérêt de Benjamin pour la théorie adamique du langage. Deuxième niveau : la « ressemblance non sensible » des

436 « En rassemblant les mots qui signifient la même chose en diverses langues et en les ordonnant autour de leur signifié comme autour d'un centre commun, on pourrait examiner en quoi ces mots – qui souvent ne présentent pas la moindre ressemblance entre eux – sont tous semblables à ce signifié central » (Benjamin 2000, p. 362). La mise en rapport d'un passage de l'ouvrage de J.-C. Bailly (1997, p. 126-128) intitulé *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, où le mot espagnol « *mariposa* » est évoqué, et d'un passage de *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* (Berman 1995a, p. 59), où l'iconicité du mot français « papillon » et « l'être papillonnant du papillon » sont mentionnés, pourrait permettre de se représenter un tel protocole.

langues entre elles qui sont liées par une « parenté sans ressemblance » (Berman 2008, p. 71). C'est une « parenté sans ressemblance » de cet ordre qui permet à Berman d'affirmer que « l'intimité des langues jaillit au sein même de leur distance et de leur différence » (*id.*, p. 96). Enfin, troisième niveau de la « ressemblance non sensible » : le rapport entre l'original et la traduction.

Pour faire entendre rapidement l'intérêt de cette expression de « ressemblance non sensible » pour qualifier la nature de la *copia* traductive, une série de couples de termes est particulièrement éclairante. Il s'agit des couples copie passive / copie active, copieur / copiste, phénomène / force. Là où la « copie passive » « [reproduit] passivement le paysage figé d'une œuvre », la « copie active » « [révèle] ce que Benjamin appelle sa "force" et qui est son état de mouvement originel » (Berman 2008, p. 104). Autrement dit, selon la formulation de Paul Valéry citée par Berman : « Le travail du traduire [...] nous fait [...] non point façonner un texte à partir d'un autre ; mais de celui-ci, remonter à l'époque virtuelle de sa formation » (*id.*, p. 83). C'est l'opposition de la force et du phénomène que Berman puise chez Derrida (*id.*, p. 112). La « copie passive » du copieur se représente le texte comme un phénomène sans vie : c'est la ressemblance sensible. La « copie active », au contraire, du « grand traducteur » re-déploie l'œuvre vers « le temps de son surgissement » (*id.*, p. 83). Il y a, à cet égard, une citation de Berman selon nous décisive :

Tel est le piège de la ressemblance sensible, le piège éternel dont le traducteur a à se défendre *si, de copieur, il veut devenir ce copiste* qui révèle, par son labeur ligne à ligne, la « force » du texte. [...] Dans ce cas, nous aurions *deux visées traductives* : celle qui s'oriente vers la « force », celle qui s'oriente vers le « phénomène ». Et corrélativement, *deux formes de mimesis* : celle qui révèle la « force » de l'œuvre (son être-en-mouvement originaire) et celle qui calque son aspect phénoménal (Berman, 2008, p. 112 ; nous soulignons).

Tel serait donc le noyau de la métaphore de la copie traductive, dévoilant le rapport spécifique entre la traduction et la *mimesis*.

II. « L'essence augmentative de la traduction »

Cependant, il reste à déterminer comment cette métaphore de la copie et du copiste s'articule à l'étymon *copia* en tant qu'abondance ? Et quel est l'intérêt d'un tel rapprochement en vue, encore une fois, d'« un clair savoir de ce qu'est une traduction » (Berman 2012, p. 26) ?

Pour aborder ces questions, il convient tout d'abord d'observer que, dans l'économie de l'ouvrage consacré à Jacques Amyot, la *copia* est thématifiée en vue de reconstituer le passage de la *translatio* à la *traductio*, c'est-à-dire de la translation médiévale de Nicole Oresme à la traduction de la Renaissance de Jacques Amyot. En effet, la transition

de Nicole Oresme à Jacques Amyot (Berman 2012, p. 150-154) correspond aussi au passage de l'*amplificatio* à la *copia*. À propos d'un exemple de translation médiévale, Berman écrit ainsi :

Ce genre d'allongement courant au Moyen Âge, se perpétue à la Renaissance. Mais son cadre n'est plus l'*amplificatio*. C'est ce que le XVI^e siècle appelle d'un autre mot latin, la *copia*, qui signifie « abondance » et a donné en français copie et copieux. Selon le principe de la *copia*, tout texte ou même tout discours doit être riche en mots, en tournures, etc. (Berman 2012, p. 187).

Il ne faudrait pas sous-estimer l'importance, pour Berman, de ce passage de la translation à la traduction, qui implique la distinction entre *amplificatio* et *copia*. En effet, l'enjeu semble en être la condition de possibilité de la littéralité, si centrale pour Berman. Ainsi, selon Berman, dans le contexte de la translation médiévale, « un texte est un ensemble de “contenus” pouvant s'incarner dans n'importe quelle langue avec un droit égal » (Berman 2012, p. 151), là où, dans le contexte de la traduction renaissante, « traduire est [...] *produire une forme* » (*id.*, p. 152). Autrement dit, d'un côté, avec la translation *amplifiante*, nous aurions affaire à ce que Berman appelle, nous l'avons déjà évoqué, un « *logos* universel pré-existant ontologiquement à toutes les langues » (Berman 2008, p. 117), une « supra-langue » et, de l'autre, avec la traduction *copieuse*, ce serait la « pure langue » benjaminienne qui se profilerait en tant que « langue natale infiniment élargie, assouplie et enrichie » (Berman 2012, p. 203), c'est-à-dire langue *copieuse* dont les éclats apparaîtraient dans des *traductions-formes*.

D'Oresme à Amyot, on passerait donc de la translation amplifiante médiévale à la traduction copieuse renaissante. Mais concrètement, comment la *copia* se distingue-t-elle de l'*amplificatio* ?

Tout d'abord, remarquons que la distinction est parfois labile et qu'il faut veiller à ne pas la simplifier. Les traductions d'Oresme et d'Amyot partageraient ainsi plusieurs traits communs, les deux hommes étant notamment, selon Berman, « de grands créateurs de mots, de hardis néologistes » (Berman 2012, p. 150). Pourtant, une tendance de fond séparerait leurs « manières de traduire ». La tendance à la clarification et à l'explication serait ainsi plus marquée chez Oresme à propos duquel Berman parle d'« augmentation clarifiante et redondante » (*id.*, p. 62) ou encore d'« augmentation débridée » (*ibid.*). En revanche, concernant Amyot, Berman insiste sur le fait que le « principe d'abondance » qui régit ses traductions ne peut pas être assimilé au « principe d'explication » (*id.*, p. 186). Le principe d'abondance d'Amyot éclaire l'original de l'intérieur, développe et déploie certains traits poétiques qui y sont présents, tandis que le principe d'explication d'Oresme le clarifierait de

l'extérieur en le complétant et en le délayant. Nous reviendrons plus loin sur cette distinction entre éclairage et clarification.

L'important est ici de saisir que l'*amplificatio* et la *copia* sont, dans ce contexte, deux types divergents d'une même essence que Berman nomme « l'essence augmentative de la traduction » car « chaque grande époque historique [produit] son mode d'étayage » (*id.*, p. 65). Il y aurait ainsi eu l'*amplificatio* au Moyen Âge, la *copia* à la Renaissance et la philologie au XIX^e siècle (*id.*, p. 91). Or c'est en tant que la *copia* est une figure particulière de « l'essence augmentative de la traduction » que l'on peut considérer son principe comme « l'envers » de la « défaillance » (*id.*, p. 168) ou de la « défektivité » (1995b, p. 41) « inhérente » à toute traduction selon Berman (2008, p. 78). C'est également en tant que la *copia* est une figure particulière de « l'essence augmentative de la traduction » que « le principe d'abondance porte en lui tous les dangers que nous dénonçons », écrit Berman (*id.*, p. 190), à savoir certaines des « tendances déformantes » détaillées par l'analytique de la traduction de *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain* (Berman 1999, p. 49-68).

Néanmoins, nous avons cerné la *copia* uniquement de manière contrastive, en fonction d'une autre modalité d'étayage d'une traduction ou d'une autre figure de « l'essence augmentative de la traduction », c'est-à-dire l'*amplificatio*. Or il est possible d'approcher cette *copia* traductive plus directement. De ce point de vue, la notion de manifestation peut être utile. L'idée de « traduction comme manifestation » est récurrente dans les écrits bermaniens⁴³⁷ si bien que nous nous pencherons ici seulement sur ce qui recoupe en elle le champ de la *copia*. Pour ce faire, nous avons choisi trois angles d'approche, suivant la perspective, d'une part, de l'original, d'autre part, de la langue traduisante, et enfin, de la traduction.

La *copia* traductive, nous dit Berman, permet d'éclairer le texte original, de le révéler, de le développer. Ces trois verbes – éclairer, révéler et développer – méritent un commentaire. Éclairer, on l'a évoqué, ce n'est pas clarifier : « Alors que la clarification projette sur l'original une lumière qui lui est extérieure, l'éclairage, lui, n'ajoute à [l'original] que ce qu'il contient déjà, mais de manière [...] “enveloppée” » (Berman 2012, p. 181). Dans ce cadre, la traduction s'apparente au commentaire qui, contrairement à la critique ou à l'interprétation, souligne certains traits, les manifeste dans la mesure où ceux-ci sont déjà présents, de manière latente, dans le texte original et, en quelque sorte, ne demandent qu'à

437 Voir, par exemple, « Hölderlin ou la traduction comme manifestation » (Berman 1999, p. 79-96), certains passages du commentaire sur Benjamin (Berman 2008, p. 90-93) ou de *L'Épreuve de l'étranger* (Berman 1995a, p. 268-270).

être accentués. En ce sens, comme l'affirme Berman, « le texte traduit est la réalisation d'un possible de l'original » (*id.*, p. 66). C'est pourquoi on peut ajouter que la traduction révèle l'original – et c'est le deuxième verbe sur lequel nous souhaitons revenir : « un original se révèle différemment dans sa langue d'origine et dans les autres langues » note Berman (*id.*, p. 66). L'exemple canonique de ce processus demeure pour Antoine Berman les traductions de Sophocle par Hölderlin. La *copia* traductive met au jour, découvre, éclaire, manifeste ou révèle, tel un positif, ce que contenait le négatif de l'original. Et en effet, il semble que la métaphore photographique soit ici prégnante. C'est bien sûr aussi le cas avec le troisième verbe qui permet d'explicitier le travail de la *copia* traductive dans la perspective de l'original : « Pour Amyot, traduire est “développer” ce qui est “enveloppé” » (*id.*, p. 220). Ce développement est intimement lié au « principe d'abondance ». Berman écrit ainsi : « Partout où, sous des modes infiniment divers, la langue traduisante s'épanouit en “développant” son original, il y a *copia* » (*id.*, p. 193). Peut-être pourrait-on ainsi entendre le titre l'« épreuve de l'étranger » dans un sens photographique : l'original fonctionnerait comme une « épreuve » dont la traduction serait la manifestation ou plutôt la copie révélée. « C'est parce qu'elle est *re-production multipliant*e que la traduction est copieuse » souligne Berman (*id.*, p. 189). Nous voyons ainsi nettement comment la *copia* abondante s'articule à la copie du copiste dont la *mimesis* « révèle la “force” de l'œuvre » à l'opposé de la *mimesis* du copieur qui « calque son aspect phénoménal » (Berman 2008, p. 112 ; nous soulignons).

Mais avançons pour examiner, comme annoncé, la façon dont la *copia* et la manifestation s'entrelacent non seulement du point de vue de l'original, mais également du point de vue de la langue traduisante. Les deux processus sont d'ailleurs inséparables : la *copia* agit sur l'original en agissant sur la langue traduisante. Comme l'écrit Berman, « Le traducteur, de fait, convoque, rassemble, réquisitionne, réveille tous les possibles de sa langue ; il la “développe” au sens originel du terme, tout en “développant” le texte original » (Berman 2012, p. 187-188). Là encore, trois verbes – les verbes enrichir, élargir et assouplir – permettent de rendre compte de cet effet de la *copia* traductive sur la langue. On s'en souvient, la langue traduisante, qui subit l'effet de la *copia*, était décrite au moyen de ces trois verbes comme « langue natale infiniment élargie, assouplie et enrichie » (*id.*, p. 203).

Or par enrichissement de la langue traduisante, Berman vise tout simplement à souligner le fait que certaines traductions augmentent lexicalement la langue cible, notamment par la création de néologismes, par les calques ou par les emprunts. De nombreux travaux peuvent répertorier les lexèmes dont l'introduction dans la langue est liée à telle ou telle traduction. En effet, un enrichissement de cette nature est « en principe [...] »

computable » observe Berman (2012, p. 200). Le deuxième verbe – élargir –, renvoie, quant à lui, à un processus moins lexical que discursif. La notion d’élargissement est relevée par Berman dès le chapitre de *L’Épreuve de l’étranger* consacré à Herder, où l’« *Erweiterung* » est définie comme « l’élargissement, l’amplification » (Berman 1995a, p. 61). Berman souhaite attirer ici l’attention sur les formes syntaxico-discursives introduites par les traductions dans la langue traduisante. Il distingue ainsi l’enrichissement lexical de l’élargissement discursif car, nous dit-il, en ce qui concerne l’élargissement, c’est « l’espace de la langue, [lequel est] précisément couvert par l’ensemble de ses structures discursives [qui] devient plus vaste » (Berman 2012, p. 201). Dans le cas de l’élargissement discursif, c’est en fait « un français [qui est] produit par la traduction » (*id.*, p. 72). Contrairement à l’enrichissement lexical, l’élargissement n’est en principe pas computable : « Les possibilités de combinaison introduites par la traduction dans une langue n’étant pas elles-mêmes dénombrables, il faut dire qu’elles élargissent la langue, c’est-à-dire lui donnent plus de spaciosité » (*id.*, p. 201). Le troisième verbe – assouplir – concerne autre chose encore, « la transformation du rapport que les sujets parlants ou écrivains ont à leur langue » (*id.*, p. 202). Autrement dit, la *copia* traductive rappelle aux locuteurs et scripteurs d’une langue que celle-ci n’est pas figée, mais qu’elle est malléable en tirant parti des franges non normées de son usage.

Concernant les liens qui unissent la *copia* à la manifestation, nous souhaitons enfin montrer brièvement ce que la *copia* manifeste dans le texte traduit. Brièvement, car il ne sera possible ici que d’être allusif. En effet, la *copia* traductive permet selon Berman de déployer dans une traduction l’« oralité populaire », laquelle s’oppose à « la prose classique » (Berman 2012, p. 269). Or les remarques de Berman sur l’oralité, aussi bien dans son texte sur Amyot que sur Benjamin, renvoient à une réflexion sur ce qu’il appelle « l’essence dialectale de la langue » (Berman 2008, p. 181), essence dialectale dont on voit aisément comment elle peut s’articuler à un éloge de la traduction, mais dont il demeure difficile, d’après nous, de pleinement saisir la portée sans en passer par une relecture attentive de la critique meschonnicienne du rythme et notamment de la distinction qui lui est associée entre « l’oral » et « le parlé »⁴³⁸. Dans le cadre du présent article, remarquons simplement que la *copia*

438 Le passage suivant du *Amyot* témoigne de la dette de Berman envers Meschonnic sur cette question : « L’oralité, en bref, c’est cela : non point le “parlé” par rapport à l’“écrit”, mais cet ensemble de formes qui naissent dans les voix, et que l’écriture, de Rabelais au Joyce de *Finnegans Wake* ou à Guimarães Rosa, peut accueillir en son sein, et se remémorer comme sa source et son origine » (Berman 2012, p. 72 ; voir aussi la note 23, p. 271-272). Chez Meschonnic, « penseur de l’oralité » selon Berman (2012, p. 271), voir par exemple la déclaration selon laquelle l’oralité est « non plus l’autre de l’écrit, mais l’autre du couple oral / écrit qui

traductive est susceptible, selon Berman, de manifester « l'oralité populaire » dans le texte traduit dans la mesure où « l'oralité populaire, de fait, est dominée par la *copia*, sous l'aspect lexical (beaucoup de mots d'horizons divers), métaphorique (beaucoup d'images, de tropes, de figures) et syntaxique (beaucoup de phrases, de formes de phrases, et de phrases longues) » (Berman 2012, p. 221). Là encore, il convient de préciser que tout est question d'équilibre, la *copia* de « l'oralité populaire » devant être contrebalancée par « la grâce » (*id.*, p. 210 et 214), l'union de la grâce et de la *copia* complexifiant et rejouant sans doute en profondeur la discordance entre l'esprit et la lettre⁴³⁹.

Pour récapituler, la mise au jour du réseau de la *copia* traductive dans les écrits bermaniens a donc permis d'indiquer comment ce réseau donnait l'occasion de sonder la spécificité de la traduction selon deux axes, celui de « l'essence mimétique de la traduction » (Berman, 2008, p. 103) et celui de son « essence augmentative » (Berman 2012, p. 65), ces deux axes étant reliés par la notion centrale, pour Berman, de « traduction comme manifestation », le copiste ayant pour tâche de manifester « le noyau brutal de la langue de l'œuvre », c'est-à-dire sa *copia* orale, en en révélant la « force » (Berman 2008, p. 112).

Nous avons également cherché à indiquer que cette réflexion ouvrait sur une métaphore picturale plus contemporaine de la traduction, non plus celle du « nouveau tableau » de Leonardo Bruni (Berman 2012, p. 85), mais celle de la photographie. Il serait effectivement possible de prolonger ces réflexions du côté de ce que les remarques benjaminienes sur « la reproductibilité technique » sont susceptibles d'apporter à la traductologie à l'époque de la traduction automatique⁴⁴⁰. Il est en effet incontestable, selon nous, que les progrès constants de la traduction automatique rejaillissent nécessairement sur notre manière d'envisager la traduction et en particulier son rapport à la copie.

Pour terminer, nous voudrions faire observer qu'avec la *copia* il s'agit peut-être foncièrement pour Berman d'exhumer une « figure non-classique de la traduction en France » (Berman, 2012, p. 241). Berman s'est choisi pour adversaire depuis ses débuts, on le sait, la « figure classique de la traduction en France », à savoir les « belles infidèles » marquées par toutes les tendances déformantes dont il formule une critique forte dans *La Traduction et la*

confond l'oral et le parlé » (Meschonnic, 1999, p. 197), suivant un « un modèle triple, le parlé, l'écrit et l'oral » où « l'oral est alors une propriété possible de l'écrit comme du parlé » (*id.*, p. 117).

439 Voir, à cet égard, Berman 2012, p. 172-175.

440 Berman (2008, p. 104) invite ainsi à relire « La tâche du traducteur » à la lumière des « textes ultérieurs de Benjamin sur la reproduction de l'œuvre d'art, le cinéma ou la photographie », un programme qu'une formule synthétique d'Emily Apter (2015, p. 327) permet de résumer : « La Tâche du traducteur à l'époque de la reproductibilité technique ».

Lettre (Berman, 1999). Il exhumerait ainsi une contre-figure pour répondre à la figure classique des « belles infidèles ». On pourrait encore ajouter, comme cela a été évoqué ci-dessus avec la chaîne lexicale *Bildung, Urbild, Vorbild* et *Nachbild*, que Berman propose avec la *copia* un écho latin à la *Bildung* qui avait elle-même permis de présenter, au début de son parcours, un modèle alternatif à la tradition française des « belles infidèles ».

Berman inviterait par là même à mettre en œuvre ce qu'il appelle une « *paideia* traductive » (Berman 2012, p. 12) qui serait pour la France ce que la *Bildung* est pour l'Allemagne, dans une volonté de réhabiliter la traduction en France, pays qui selon lui, au moment où il écrit, « n'est pas une culture de la traduction » (Berman 2012, p. 8)⁴⁴¹. Dans le cadre de cette *paideia*, son travail de la métaphore de la *copia* pourrait constituer un jalon utile.

Aurélien Talbot (Univ. de Grenoble-Alpes)

Bibliographie des ouvrages et articles cités :

Apter, Emily (2015), *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée*, trad. H. Quiniou, Paris, Fayard, coll. Ouvertures

Bailly, Jean-Christophe (1997), *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Le Seuil, coll. Librairie du XXe siècle

Benjamin, Walter (2000), « Sur le pouvoir d'imitation », trad. P. Rusch in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 359-363

Berman, Antoine

(1983), « Bildung et Bildungsroman », *Le Temps de la réflexion : 1983. IV*, Paris, Gallimard, p. 141-159

(1995a), *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. TEL

(1995b), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées

(1999), *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique

441 Rappelons que si le texte *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France* est paru en 2012, sa rédaction est antérieure, la préface de l'ouvrage mentionnant les années 1990-1991 (Berman 2012, p. 15), et un séminaire de Berman portant sur « l'histoire de la traduction en France », qui s'est tenu au Collège international de philosophie dès 1987, et « [avait] eu pour thème l'origine et la naissance de la traduction en France, et [avait] étudié les œuvres de deux grands "pères fondateurs", Nicole Oresme au XIV^e siècle et Jacques Amyot au XVI^e siècle » (Berman 2008, p. 9 et 12).

(2008), *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin. Un commentaire*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, coll. Intempestives

(2012), *Jacques Amyot, traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, coll. L'extrême contemporain

Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier

Tarbet, David W. (1968), « The Fabric of Metaphor in Kant's Critique of Pure Reason », *Journal of the History of Philosophy*, vol. 6.3, p. 257-270

Rhétorique, métaphores et traduction

à Paul Bensimon

I. Traduction et rhétorique

Un intitulé comme « Les métaphores de la traduction » met en jeu le binôme que forment ensemble la traduction et la métaphore, tout en mettant essentiellement l'accent sur le concept de métaphore (qui fait ici figure de concept thématique) sous l'aspect de son rapport à la traduction. Dans cet esprit, il convient de remonter aux sources et, en l'occurrence, à Aristote lui-même qui, dans la *Poétique* d'abord puis dans la *Rhétorique*, donne au concept de métaphore un sens plus large que celui qu'il a pris entre temps pour nous. Initialement, donc, la métaphore tend à s'identifier à tout trope revenant à « donner à une chose le nom qui en désigne une autre ». En ce sens, il s'agit de la métonymie aussi bien que de la métaphore (*stricto sensu*) et de bien d'autres figures de la rhétorique.

Au demeurant, cette extension sémantique correspond à l'étymologie du mot qui, en grec, signifie le transport, le transfert, etc. À telle enseigne qu'il est tout à fait normal qu'en Grèce les camions de déménagement ou les moyens de transport divers soient étiquetés du signifiant de « métaphore », ce qui ne laisse pas de nous surprendre au premier abord... Plus sérieusement, cette logique implicite à la métaphore nous conduit à la problématique fondamentale du *déplacement* qu'on retrouve notamment en psychanalyse et, plus généralement, dans tout l'immense travail des transferts sémantiques qui traverse le langage. Ainsi entendue, la métaphore rejoint l'*analogie* : et là, on touche à une problématique très ancienne, qui remonte tant aux mathématiques qu'à la philosophie et à la théologie, mais qui revient sur le devant de la scène à la faveur de recherches récentes en psychologie et en sciences du langage. À quoi fait écho la présente publication qui ouvre la métaphore à ses alentours, c'est-à-dire au vaste domaine de la rhétorique elle-même, à la lumière de laquelle il nous revient de penser la traduction.

Au reste, il est bien clair que la rhétorique ne s'en tient pas à parer le discours de fioritures ornementales enjolivant le contenu, ni à mettre en scène les habiletés plus ou moins sophistiquées d'un art de persuader, voire de séduire. Les ressources qu'elle amène à mettre en œuvre pour une maîtrise plus achevée de l'expression n'ont pas seulement pour objet le langage. La rhétorique est aussi un *organon* de la pensée elle-même. Significativement, la classe de Rhétorique précédait immédiatement la classe de Philosophie dans les collèges des jésuites, dont les lycées de la République sont un décalque de plus en plus dégradé. La

rhétorique est une Atlantide engloutie de notre culture. Il ne subsiste de ce vaste continent intellectuel submergé que l'archipel des figures qui sont autant d'îlots porteurs de repères sémantiques et esthétiques émergeant au sein de l'océan mouvementé du langage.

Cela dit, au-delà de ces généralités évoquant le contexte d'ensemble dans le cadre duquel se situe la problématique qui nous occupe, c'est bien de la métaphore au sens restreint qu'il s'agit ici, c'est-à-dire d'une figuration imagée de ce qui est en cause. Il n'est guère nécessaire de rappeler que la métaphore associe à un objet A le nom d'un objet B qui présente avec ce dernier une ressemblance, une similitude. C'est une figure de mot (voire de discours) qui est partout dans le langage. Pour Jakobson, elle fait couple avec la métonymie : ces deux tropes opposés de la rhétorique constituant la double matrice de la production de sens dans nos langues. Encore convient-il de préciser que les diverses figures de la rhétorique peuvent être des *figures de discours*, qui mettent en scène explicitement dans la phrase le rapprochement analogique visé, ou alors des *figures de mot*, qui opèrent ce même rapprochement implicitement sous la forme d'un raccourci identifiant le sens de l'objet B à l'objet A par un effet de télescopage sémantique. – Plus précisément, pour ce qui nous concerne : qu'en est-il des métaphores de la traduction ?

II. Traduire les métaphores ?

Les métaphores *de* la traduction : voilà une formule qui peut s'entendre de deux façons. On peut y voir un génitif objectif (quitte à inverser les termes du binôme). Il s'agit des métaphores qui feront l'objet de la traduction. On débouche alors sur tout un chantier de la littérature comparée et d'une stylistique contrastive qui va s'attacher à relever empiriquement, c'est-à-dire au cas par cas, le défi permanent que constituent pour la traduction les images et métaphores, figures de mot ou figures de discours, qui viennent fleurir les textes littéraires. Mais au-delà des occurrences singulières, chez les auteurs et dans les œuvres, on sera fondé sans doute aussi, plus généralement, à envisager l'hypothèse d'une différence tendancielle dans l'utilisation des métaphores selon les langues (ou, plus précisément, selon les langues-cultures), ce qui constitue un problème spécifique pour la traduction.

Ainsi m'est-il apparu qu'il y aurait lieu de « diagnostiquer » un *empan de métaphoricité* différentiel selon les langues, plus élevé en français qu'en anglais ou en allemand par exemple⁴⁴². À titre d'illustration : le vocabulaire de la politique ou de la psychopathologie pourra aisément fournir des signifiants métaphoriques en français, dont la

442 J'en donne quelques exemples dans mon étude intitulée « Le Prisme interculturel de la traduction », in Paul Bensimon (éd.), *Traduire la culture = Palimpsestes*, n° 11 (1998), p. 15-30, *speciatim* p. 19 *sqq.*

traduction telle quelle, c'est-à-dire littérale, « passera » mal dans d'autres langues. À quoi, s'agissant en l'espèce de stylistique comparée, il existe bien sûr aussi de nombreux contre-exemples. Ce qui est vrai des œuvres proprement littéraires et de la prose de pensée l'est aussi des textes relevant du langage technique et scientifique, du discours médical et du langage juridique, ainsi que du « discours tertiaire », qui ne manquent pas de formulations métaphoriques⁴⁴³.

Dès lors qu'il s'agit de traduire, la question se pose de savoir s'il convient d'« importer » dans le texte-cible (Tt) tout le matériel métaphorique qu'il peut y avoir dans des langues-source (Lo) comme le français ou l'arabe. On se retrouve confronté à l'immémoriale question du littéralisme en traduction qui oppose *sourciers* et *ciblistes*⁴⁴⁴. Pour les premiers, il faudrait s'attacher à la lettre de la langue-source ; alors que pour les seconds, l'enjeu réel est de déterminer ce qui ressortit au texte lui-même, au-delà des contraintes propres à la langue dont il est fait usage. Au principe de l'opposition cardinale entre sourciers et ciblistes, c'est le concept de langue lui-même qui est en cause. Au sens saussurien de ces deux termes, la *langue* se définit par opposition à la *parole*, qui en est la mise en œuvre concrète. Dans cette logique, je propose de définir schématiquement la traduction comme un transfert de la « même » parole d'une langue à une autre. Ainsi se trouvent réunies deux acceptions du concept de langue : le « système » en quoi consiste la langue selon Ferdinand de Saussure et les idiomes différents qui en constituent plusieurs sortes.

Mais dans quelle mesure le message traduit reste-t-il le *même* ? En fait, il se joue là une dialectique du Même et de l'Autre qui, en aval des spéculations philosophiques de Platon dans le *Sophiste*, prend les formes diverses de décalage qui ne peuvent manquer de s'insinuer entre le texte original et le texte-cible de sa traduction. Parmi les différents théorèmes de traductologie que j'ai proposés pour en traiter, j'en appellerai à une des différentes versions du *théorème de dichotomie*⁴⁴⁵. Concrètement, le traducteur sera confronté à la nécessité de

443 Je propose d'appeler « discours tertiaire » les différents rapports, mémoires, études, etc. produits par les organisations internationales, les ministères et autres instances étatiques ou autres qui relèvent autant de la politique que des réalités dont ils sont censés traiter... J'ai choisi ce terme par référence au fameux « secteur tertiaire » qu'avait thématiqué en son temps le regretté Jean Fourastié. – Pour la traduction non littéraire, je renvoie à l'excellent livre de Nicolas Frélinger, *Les Noces de l'analogique et du numérique*. De la traduction pragmatique, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2013.

444 Voir mon livre *Sourcier ou cibliste. Les Profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2015.

445 Outre « Le Prisme interculturel de la traduction », voir mon étude intitulée « Comment peut-on être sourcier ? Critique du littéralisme en traduction », in Laurence Belingard / Maryvonne Boisseau / Maïca Sanconie (dir.), *La Traduction littéraire comme création = Meta*, Vol. 62, n° 3, décembre 2017, p. 538-551, *speciatim* p. 542 sqq.

choisir entre deux approximations traductives opposées. Ce théorème général trouve à s'appliquer au cas d'espèce touchant la dimension métaphorique de tout texte.

Soit : le traducteur considère qu'une certaine abondance métaphorique est plus ou moins liée à la langue-culture (LC) du texte-source (To) et qu'à ce titre elle ne devra peut-être pas être intégralement « traduite », c'est-à-dire transférée dans le texte-cible (Tt) au mot près, pour autant qu'elle fait partie de la *périlangue* stylistique attachée à la langue-culture du texte-source (LCo)⁴⁴⁶. Ce sera la solution cibliste d'une bonne traduction. Soit : on fait le choix d'une option idéologique sourcière, qui entend « rendre » la totalité des métaphores-source, en procédant à leur *parolisation*-cible détaillée. Ainsi apprendra-t-on que le lunatique se prend pour un œuf poché ! dans certaines traductions de l'anglais. L'humour noir deviendra un bizarre « humour de gibet » dans le français-cible de certaines traductions de l'allemand (« *Galgenhumor* »). En l'espèce, la traduction introduit dans le texte-cible des effets adventices qui ne sont pas dans l'original ! La prétendue fidélité à la lettre du texte original et la volonté sourcière de traduire selon le signifiant débouchent sur l'infidélité d'un *artefact de traduction* aberrant. On multiplierait sans peine les exemples de ce type qui constitueraient les éléments d'un abondant sottisier sourcier de la traduction.

Maintenant, touchant aux problèmes de la traduction que peuvent poser au cas par cas les métaphores particulières qu'on rencontre dans les textes, en deçà de la dimension métaphorique diffuse dans la discursivité de certaines langues, je ferai deux remarques plus complémentaires qu'opposées. D'abord, la métaphore est une figure de rhétorique visant à produire un effet stylistique par un déplacement sémantique qui convoque un certain contenu. Le plus souvent, il s'agit d'une image ; et cela n'est pas le plus difficile à traduire, même dans un texte littéraire, voire poétique. Car les images ainsi mises en œuvre reposent en général sur des universaux perceptifs, des universaux émotionnels ou affectifs, sur des universaux existentiels, sur des invariants anthropologiques, des données environnementales...

Mais cette transversalité interlinguistique des métaphores n'est évidemment pas totale. Certains « frayages » sémantiques ou stylistiques dans la langue-culture d'arrivée (LCt) peuvent faire obstacle à l'effet recherché. La traduction peut rencontrer certaines limites propres au décalage dans l'environnement induit par le déplacement d'une langue-culture à une autre. Il se peut que certains tabous sociolinguistiques ou culturels aient valeur d'interdits pour la traduction, etc.

446 Cf. notamment mon livre *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 61, 178 et *passim*.

Surtout : ce qui est en cause, c'est la fonction spécifique de la métaphore considérée dans le texte où elle s'insère, telle que définie par l'interprétation que le traducteur aura pu faire du projet de l'auteur. La traduction devra prendre en compte tout cela, dans une perspective qui du coup ne pourrait être que cibliste, pour autant qu'« on ne traduit pas ce qui est écrit, mais ce qu'on pense qu'a pu penser celui qui a écrit ce qu'il a écrit quand il l'a écrit »⁴⁴⁷.

III. Des images métaphoriques de la traduction

On peut donc entendre « les métaphores de la traduction » au sens où il s'agit des métaphores dont s'occupe la traduction, qu'elle prend en charge et dont elle fait son objet (génitif objectif). En fait, dans ce cas, on parlera plutôt de la *traduction des métaphores*, dont il vient d'être question. Mais ce n'est à vrai dire qu'un aspect du problème et la formule inverse : les *métaphores de la traduction*, qui constitue avec la précédente cette figure de rhétorique qu'on appelle l'antimétabole, nous fournit le deuxième volet de la problématique qui requiert notre attention.

Autant la traduction des métaphores fournit l'ample matière d'innombrables études ponctuelles et variées, ainsi qu'il a été indiqué, dans la mesure où, encore une fois, la métaphore est partout dans le langage, autant les métaphores de la traduction sembleraient, elles, nous offrir une moisson beaucoup moins fournie. Et pourtant, la base TMT (Trésor des Métaphores de la Traduction) lancée par François Géral en 2014 montre combien elles sont elles-mêmes étonnamment déjà très nombreuses. Une fois ce premier mouvement de surprise passé, on comprend qu'il y a à cette abondance des métaphores prenant la traduction pour objet plusieurs raisons.

1. D'abord, si l'on en croit le regretté Antoine Berman, il semble que la traduction appelle la métaphore. Traduction et métaphore ont en commun d'être des entre-deux : la première met en relation un texte-source et le texte-cible de la traduction ; la seconde, un objet A et l'appellation métaphorique d'un objet B qu'on lui affecte. En bon heideggérien qu'il est au fond, Berman invoque l'étymologie des deux termes, en leur reconnaissant une valeur d'essentialité : la *mé*-phore et le terme grec désignant la traduction « *meta*-phrasis ». Notons au passage que le *Journal des traducteurs* qui constitue maintenant la grande revue internationale consacrée aux problèmes de la traduction (publiée à Montréal) a justement pour titre *Meta*. À titre personnel, je ne suis pas sûr que ce rapprochement de « radical »

447 Cf. Jean-René Ladmiral et Edmond-Marc Lipiansky, *La Communication interculturelle*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2015, p. 53.

étymologique (méta-) entre les deux termes aille bien au-delà de la rhétorique. D'ailleurs, j'ai envie de faire aussi le rapport avec la métonymie, le métalangage, etc. Il reste que, comme toujours avec Berman, son essentialisme est intellectuellement suggestif et laisse entrevoir des échappées jusqu'alors inaperçues... Dans cet esprit, je suis tenté de voir dans la métaphore un paradigme de la traduction.

2. En première approche, la profusion des métaphores en général, qu'il s'agisse de traduction ou d'autres choses, ce n'est jamais qu'un effet rhétorique assez fréquent, qui veut apporter un certain lustre au discours tenu. C'est la fonction la plus immédiate et la plus courante de la rhétorique : la fonction *ornementale* qui, par la grâce des embellissements imagés qu'elle met en œuvre, a pour finalité de retenir l'attention et de plaire. Pour ce qui est de la traduction – ou, plus précisément, du discours qui entend en traiter, qu'il accède au statut de la conceptualisation traductologique ou non – il reste qu'il y aurait comme un déficit de légitimité à combler. La traduction n'est elle-même encore souvent perçue que comme une activité marginale et subalterne, pour tout dire « ancillaire ». En somme, « le traducteur, c'est l'homme invisible »⁴⁴⁸ ! *A fortiori* ne prête-t-on guère encore maintenant un statut épistémologique précis et valorisé aux spéculations qui s'en préoccupent.

Il n'est que de voir comment, dans certaines instances universitaires, le terme de « traductologie » sert à qualifier n'importe quel exercice de traduction, après avoir été longtemps récusé comme un « affreux barbarisme »... Quant à ce dernier point, le signataire de ces lignes a dû batailler pendant plusieurs années pour faire admettre que la traductologie constitue une sous-discipline autonome au sein des sciences du langage. On conçoit dès lors qu'il ait pu être utile de recourir aux diverses ressources de la rhétorique pour séduire et persuader un public que des arguments rationnels ne parvenaient pas à convaincre, tant il est difficile d'ébranler des idées toutes faites, fût-ce dans les milieux intellectuels.

3. À quoi vient s'ajouter une considération plus élémentaire. Bien que la traduction « technique » au sens large, c'est-à-dire la traduction professionnelle ou spécialisée, ou encore « pragmatique »⁴⁴⁹, constitue quantitativement l'écrasante majorité des traductions produites

448 C'est la formulation narquoise que j'ai adoptée dans ma contribution au livre du cinquantenaire de l'ISIT, *Regards croisés* (1957-2007) : « Comment peut-on être traducteur ? », p. 23-33.

449 Je n'approuve pas l'emploi du terme *pragmatique* en la matière, contrairement à l'option prise par Nicolas Freliger dans son livre précédemment cité, par ailleurs excellent : *Les Noces de l'analogique et du numérique*, *op. cit.* Je me suis autorisé à en esquisser la critique dans ma préface : *id.*, p. XI *sqq.* ; voir aussi mon étude « Traduction philosophique, traduction spécialisée, même combat ? », in Elisabeth Lavault-Olléon (éd.), *Traduction spécialisée : pratiques, théories, formations*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 115-145, *speciatim* p. 117 *sqq.* (et je cite d'autant plus volontiers ce volume collectif qu'il rassemble plusieurs contributions de très bonne tenue). Au reste, je veux noter au passage que le livre de Nicolas Freliger est fort bien écrit et qu'il ne s'y interdit pas des pointes d'humeur, ainsi qu'une certaine qualité littéraire où les métaphores ont leur place.

de nos jours, la traduction littéraire sous ses divers aspects n'en reste pas moins un champ d'études privilégié pour ceux qui s'intéressent à la traduction (*cf. supra*). Cela n'est pas sans conséquence pour le métalangage de la théorie prenant la traduction pour objet. De même que la critique littéraire se doit de prendre la forme d'une écriture elle-même littéraire, puisqu'elle traite de littérature ; de même, l'analyse (théorique) des traductions littéraires ne saurait faire totalement l'impasse sur un minimum d'esthétique littéraire dans ses formulations.

Il y a un cousinage étroit entre ces deux approches qui n'a encore fait l'objet que de quelques études. Entre autres choses, l'une et l'autre illustrent une problématique épistémologique générale qui traverse aussi bien les sciences humaines (SH) que les études littéraires et culturelles (ELC) : le discours qu'elles développent ne saurait sans dommage éluder l'échéance d'un rapport mimétique avec les textes auxquels elles s'attachent, plutôt que de s'en tenir à une conceptualisation strictement objectiviste de ce qu'elles étudient. Mais cette *mimêsis* langagière de l'objet, n'est-ce pas l'essence même de la métaphore ? En ce sens, tout le discours traductologique ne serait qu'une vaste métaphore de la traduction, quitte à ce que la métaphore confine ici au sens large que revêt encore le terme chez Aristote tel qu'il était indiqué au début de la présente étude.

4. Dès lors, sans renoncer aucunement à ses fonctions ornementales d'embellissement du discours et de suggestion intellectuelle, ni à la logique de l'argumentation que thématise la rhétorique, la métaphore prend la valeur heuristique d'une conceptualisation *in statu nascendi* qui problématise ce qui fait la nature de la traduction.

IV. Métaphores ou concept

S'il revient à la métaphore le rôle d'un concept inchoatif, c'est que l'idée de traduction se révèle insaisissable, c'est-à-dire à proprement parler indéfinissable. Tous, nous savons ou pensons savoir très bien ce qu'est la traduction. Et pourtant, si nous voulons en proposer une définition précise, nous nous trouvons « dans l'embarras », un peu comme dit Platon dans *Le Sophiste* à propos du verbe être, ou encore Saint-Augustin qui « sait » ce qu'est le temps mais ne peut le définir.

On pourra aller chercher le concept d'*équivalence* ou modaliser l'idée d'*identité*. On pourra aussi se rabattre sur des « définitions réelles » ou déictiques, qui pointent les réalités de la traduction, mais qui ne sont pas de véritables définitions au sens propre. Cela m'a amené à poser que la traduction est non seulement un concept pluriel, mais encore et surtout un *concept aporétique*. Au bout du compte, la définition du concept de traduction « fait problème » : à tel point que je n'ai pas craint d'en faire un « *indéfinissable* du

système », au sens de l'axiomatique, c'est-à-dire un de ces concepts premiers à partir desquels ce sont les autres concepts que l'on peut définir déductivement – mais pas l'inverse⁴⁵⁰. Il y a là une vraie raison à l'abondance des métaphores de la traduction (outre celles qui ont été évoquées plus haut).

Par ailleurs, François Géral relève qu'il semble y avoir des métaphores dominantes selon les époques. La traduction est comparée à l'envers d'une tapisserie ou à la copie d'un tableau, puis à une « interprétation » musicale ; il y a eu aussi des métaphores organiques... Enfin, la métaphore de l'arc et de la flèche est maintenant particulièrement productive. Ainsi parle-t-on de langue-source et de langue-cible ; et sans doute ai-je contribué à accréditer ces appellations dans le discours traductologique⁴⁵¹. Mais je tiens à préciser que leur teneur métaphorique tend à s'effacer au profit d'une conceptualisation minimaliste qui s'en tient à un pur et simple marquage des coordonnées interlinguistiques étiquetant les deux pôles de la traduction, c'est-à-dire les deux langues qu'elle met en rapport.

C'est sur cette base que s'est ensuite développée la problématique opposant « sourciers » et « ciblistes », reprenant la question immémoriale du littéralisme en traduction. Comme on sait, j'ai été amené à y consacrer tout un ouvrage, car je m'étais trouvé impliqué à cette occasion dans une polémique dont la véhémence m'a surpris⁴⁵². Mais là encore, la dimension métaphorique est totalement évanescence, ayant cédé la place à une simple assignation des langues en présence. L'essentiel est la conceptualisation traductologique de ces deux instances dont je puis dire que le substrat métaphorique ne désigne plus qu'une « localisation » interlinguistique. Outre ma propre théorie campant l'alternative dichotomique opposant sourciers et ciblistes, il faudrait bien sûr faire une place importante à la théorie du *skopos* thématifiée par Hans Vermeer et Katharina Reiss.

Mais on peut aussi mentionner la métaphore du passeur, sur laquelle Jean-Yves Masson met l'accent. Sans parler de bien d'autres analogies métaphoriques auxquelles on a pu avoir recours pour appréhender ce concept « fuyant » de traduction. D'une façon générale, Jean-Yves Masson a esquissé un bilan analytique et critique, non exhaustif bien sûr, de plusieurs métaphores de la traduction, dont il fait apparaître les limites.

Il reste que certains esprits, que je n'appellerai pas des esprits chagrins mais seulement « rationalistes » (au sens restrictif que lui confèrent certaines obédiences...), se

450 Je ne développe pas ici les différents aspects de cette vaste problématique dont j'ai traité dans la préface à la réédition de mon premier livre : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. XIII sq. et 15. Cela fera l'objet d'une prochaine étude systématique.

451 Cf. *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op. cit.*, p. 24.

452 Voir *Sourcier ou cibliste*, *op. cit.*, p. XI sqq.

montrent très critiques touchant la rhétorique en général et la métaphore en particulier. Certains intellectuels n'entendaient-ils pas faire la *chasse aux symboles*, comme d'autres (voire les mêmes) s'adonnent à la « chasse aux sorcières » ? Comme si la vérité du « fond » devait nous apparaître toute nue ! sans les atours de la rhétorique qui risquent de nous la cacher.

Il y aurait là comme un puritanisme intellectuel, y compris dans cette version littéraire, qui est bien dans l'esprit conformiste de notre époque et renvoie finalement à l'impensé délétère du positivisme qui en est l'idéologie dominante. Contre ce « puritanisme littéraire », je répondrai qu'à titre personnel, je ne répugne pas à un certain *encanaillement métaphorique* de la pensée. Outre le plaisir quasiment théâtral de la parole que j'y prends, j'en attends au surplus des trouvailles de formulation, des bonheurs d'expression, qui apportent parfois des idées auxquelles je n'avais pas pensé. La critique porte sur le fait que très vite la métaphore se montre insuffisante, inadéquate à l'objet qu'elle est censée viser, et nous induirait en erreur si elle était « filée » et suivie à la lettre. Mais l'erreur, c'est précisément d'attendre de la métaphore ce qu'elle ne peut apporter. Comme dit le proverbe : la plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a !

Il reste que la métaphore nous a mis sur le chemin de la vérité des concepts ; et il serait naïf d'espérer remplacer toutes les métaphores par des concepts rigoureux. Au reste : « un concept, ce n'est jamais qu'une métaphore qui a réussi »⁴⁵³. Au fond, la surabondance des métaphores semblerait combler un déficit conceptuel. Mais est-on si sûr que les concepts de la raison nous disent tout ce que l'on voudrait savoir de l'objet dont on traite ? Il y a dans la métaphore un potentiel « poétique », au double sens du charme qui en émane et de la créativité heuristique dont elle nous ouvre l'horizon. Le mode de pensée métaphorique fait la part des choses et notamment de la « connaissance incomplète » : c'est une forme de « pensée sauvage ».

Pour conclure : les métaphores ne sont pas des épouses pour la vie ; ce sont des maîtresses passagères, avec lesquelles on passe un bon moment, avant qu'elles ne nous quittent, ou qu'on ne les quitte pour aller au-delà...

Jean-René Ladmiral (Univ. de Nanterre)

453 *Sourcier ou cibliste, op. cit.*, p. 7.

LES AUTEURS

Younès Ez-zouaine

Professeur assistant à l'Université Mohammed Ben Abdellah de Fès / Maroc (Faculté polydisciplinaire de Taza). Après une thèse sur « Marcel Proust et André Breton : continuité et rupture esthétiques », il fait porter ses recherches sur les œuvres de Proust, des surréalistes et des auteurs maghrébins, embrassant un large champ depuis le tournant du XIX^e siècle jusqu'à l'extrême contemporain. Il a publié plusieurs articles portant sur la traduction littéraire et coordonné deux ouvrages collectifs (*La Traduction de la poésie*, Publications de la Faculté polydisciplinaire de Nador, 2015) et *La Traduction du culturel : approches et pratiques*, Publications de la Faculté polydisciplinaire de Taza (sous presse)). Il a participé à plusieurs colloques internationaux en France et au Maroc portant sur la traduction littéraire et en a organisé trois. Sa première traduction du français vers l'arabe (*L'Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine* de Fouad Laroui) paraît à la rentrée littéraire 2017 aux éditions Marsam au Maroc.

Touriya Fili-Tullon

Enseignante-chercheuse à l'Université Lumière Lyon-2, elle enseigne les littératures francophones, comparées et les stratégies de traduction. Elle est correspondante pour le domaine arabo-francophone de la banque de données Trésor des métaphores de la traduction (<<http://recherche.univ-lyon2.fr/tmt/index.php>>). Ses publications portent sur les effets liés aux contacts des langues et des cultures dans la littérature contemporaine de langue arabe et française, sur les effets de traduction et les auto-traductions. Elle a traduit des textes arabes et francophones comme ceux de Mahmoud Darwich (revue *Nue* n° 20, 2002), de Ayoub Mozaïne (in *Bruxelles la marocaine*, Le Fennec, 2015). Elle tient également un carnet de recherche sur la traduction postcoloniale : <<https://elmaleh.hypotheses.org/544>>.

François Géral

Actuellement Professeur de littérature comparée à l'Université Lyon-2, après avoir enseigné pendant 20 ans à l'École normale supérieure, où il a dirigé un atelier de traduction collective d'œuvres en langue espagnole (notamment *Proses apatrides* du Péruvien Julio Ramón Ribeyro, publié chez Finitude en 2011, *Misère et splendeur de la traduction* du philosophe espagnol José Ortega y Gasset, paru aux Belles Lettres en 2013, *Un jour de guerre vu des étoiles* de l'écrivain Ramón del Valle-Inclán, publié en février 2014 chez Gallimard, et

en 2016, le *Journal de voyage à Paris* d'Horacio Quiroga aux PUL. Auteur d'une thèse sur les *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'or* (Champion, 1999) et de divers travaux sur la littérature et la civilisation de l'Espagne classique et moderne, en particulier un ouvrage sur le cinéaste Carlos Saura (Aléas, 2006), il a publié en 2010 aux éditions Classiques Garnier un commentaire des *Lettres d'Espagne* de Prosper Mérimée.

Elisa Gregori

MCF à l'Université de Padoue, a étudié à partir de sa thèse de doctorat la littérature de voyage liée à sa fascination pour le passé monumental et la réception de l'archéologie chez les écrivains des XVIII^e et XIX^e siècles. Elle a consacré deux livres à Chateaubriand : *Un virtuose des ruines. Chateaubriand au pays des antiquités et de l'archéologie* et *Le Comiche Smorfie. Avramiotti contro Chateaubriand* et de nombreux articles au sujet de Chateaubriand traducteur, annotateur et réviseur de ses œuvres. Elle travaille actuellement sur la traduction à la Renaissance, en particulier sur les pièces liminaires («...presa fatica a tradur questa operetta». Sulla consapevolezza del traduttore, in «*Fedeli, diligenti, chiari e dotti*». *Traduttori e traduzione nel Rinascimento*, ainsi que sur les traductions religieuses de Chappuys (« Gabriel Chappuys: "il più gran traduttore della spiritualità" », in *Traduire à la Renaissance / Tradurre nel Rinascimento / Translating in Renaissance*) et sur l'autotraduction (le cas de Jean Zuallart et son *Devotissimo viaggio di Gerusalemme*).

Elsa Kammerer

Normalienne, maître de conférences en littérature de la Renaissance à l'Univ. de Lille-3 et membre junior de l'Institut Universitaire de France (2013-2018), co-directrice du projet ANR-DFG « Eurolab » (« <http://eurolab.meshs.fr> », 2010-2013) a soutenu en 2005 une thèse en cotutelle (Lille-3–LMU Munich) sur Jean de Vauzelles et le creuset lyonnais. Ses principaux domaines de recherche sont les suivants : humanisme lyonnais, Bible et littérature, transferts culturels et traductions à la Renaissance, langues vernaculaires, et elle travaille actuellement sur le premier traducteur allemand de Rabelais, Johann Fischart.

Jean-René Ladmiral

Professeur émérite à l'Université de Paris X-Nanterre, philosophe, traducteur d'allemand, il est l'une des grandes figures de la traductologie contemporaine. Parmi ses derniers ouvrages, on mentionnera *Sourcier ou cibliste* (Paris, Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2014).

Ghassan Lutfi

Enseignant au département de traduction de l'université de Constantine (Algérie) et doctorant en traductologie. Il est aussi traducteur littéraire (arabe / français / anglais). Sa dernière traduction (à paraître) est celle en arabe du livre de Pierre Lemaitre, *Trois jours et une vie*. Il a participé à plusieurs colloques et publié divers articles autour de la traduction littéraire et de la traductologie.

Freddie Plassard

Actuellement maître de conférences HDR à l'ESIT, où elle enseigne la traduction et la traductologie. Elle explore entre autres axes de recherche l'application de la notion d'intertextualité à la traduction de textes pragmatiques, les pratiques collaboratives de la traduction induites par les nouvelles technologies, la relation théorie-pratique et l'évolution de la discipline qu'est la traductologie. Elle a publié *Lire pour traduire* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007), et près d'une trentaine d'articles à ce jour, en particulier « Portrait d'une traductrice dans le film *La Femme aux cinq éléphants* », *Forum*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 203-221 ; « Figures du désir de traduire dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent », *Forum* vol. 10, n° 1, avril 2012, p. 169-191 ; et « Mineur de fond ou chirurgien esthétique ? Traducteur et traduction dans *Vengeance du traducteur* de Brice Matthieussent », dans *Translationes*, n° 2, 2010, Timisoara, p. 55-65.

Nir Ratzkovsky

Chargé de cours de littérature française à l'Université de Haïfa (Israël), où il prépare actuellement une thèse de doctorat sur la tradition des traductions de Molière en hébreu depuis la Haskala et jusqu'à nos jours. En tant que traducteur, il a notamment traduit en hébreu des œuvres de Camus, Gary, Modiano, Simone de Beauvoir, Irène Némirovsky (*Suite Française*) et Jonathan Littell (*Les Bienveillantes*). Il dirige aussi une collection de traductions de la littérature francophone en hébreu, et est également écrivain.

Adama Saguin

Enseignant à temps plein au Département d'Études anglophones de l'Université Ouaga I-Professeur Joseph Ki-Zerbo, Adama Saguin est doctorant en Linguistique appliquée à l'École doctorale Lettres Sciences humaines et Communication de la même université. Il prépare une thèse en Terminologie sur les néologismes dans la presse écrite et audiovisuelle

au Burkina Faso. Sur le plan scientifique, il est auteur de deux articles en analyse contrastive et co-auteur d'un article en phonologie du mooré, la principale langue locale du Burkina Faso en nombre de locuteurs.

Aurélien Talbot

Titulaire d'un doctorat en littératures comparées de l'École normale supérieure de Lyon (ENS-LSH), diplômé de l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs de Paris (ÉSIT), il est MCF à l'Université Grenoble-Alpes (membre de l'ILCEA4) après avoir été traducteur à l'ambassade du Mexique en France, puis au département de la traduction du ministère des Affaires étrangères. Parmi ses articles, on citera : « Traduction et *Bildung* dans *L'Épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman », in É. Dayre et M. Panter (dir.), *Traduction et événement : poétique et politique de la traduction*, Hermann, coll. Échanges littéraires, Paris, 2017, p. 45-56 ; « "Traducteur de cailloux" : littéralité et traduction chez Emmanuel Hocquard », Centre de recherche Art et image ENSP-CRAI, mis en ligne le 18 janvier 2016, ou encore : « Métaphores du pouvoir de José María González García. Atelier d'espagnol animé par Aurélien Talbot », *Vingt-neuvièmes Assises de la traduction littéraire*, Arles 2012, Arles, Atlas, 2013, p. 125-127. Parmi ses traductions, il faut citer : *Minuit dans l'histoire, Commentaire des thèses de Walter Benjamin* « Sur le concept d'histoire », essai espagnol de Manuel Reyes Mate, Paris, Éditions Mix., 2009, ou encore *Il n'y a pas de faux départ*, roman anglais de Jon McGregor, Paris, Seuil, 2008.

Yen-Maï Tran-Gervat

Normalienne, agrégée de Lettres modernes, MCF de Littérature générale et comparée à l'université Sorbonne Nouvelle Paris-3, elle est membre du Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC, EA 172). Elle a récemment co-édité avec Y. Chevrel et A. Cointre *l'Histoire des traductions en langue française. XVII^e-XVIII^e siècles*, Lagrasse, Verdier, 2014.

Marion Vidal

Agrégée d'espagnol, elle a obtenu un contrat doctoral auprès de l'Université de Lyon-2 (2014-2017), et a été recrutée en tant que membre scientifique de la Casa de Velázquez à Madrid pour l'année 2017-2018. Ses recherches portent sur les traductions profanes et sacrées de fray Luis de León. Elle travaille sur un corpus en latin, hébreu et espagnol.

Frédéric Weinmann

Normalien, agrégé d'allemand et Docteur ès Lettres, il enseigne en classe préparatoire au Lycée Fénelon (Paris). Sa thèse de doctorat est consacrée à la traduction de la prose allemande en français entre 1750 et 1815. Il a publié de nombreux articles sur la traduction au XIX^e siècle, ainsi que diverses réflexions méthodologiques sur la traduction en général. Il a lui-même traduit une vingtaine d'ouvrages.

INDEX

TABLE DES MATIÈRES

François Géal – Touriya Fili-Tullon : Avant-propos

Sommaire : titre et résumé des contributions

Première partie :

Italie, Espagne, Allemagne (Moyen Âge, XVI^e siècle)

Elisa Gregori (Univ. de Padoue)

« [...] *ad imitatione del sontuoso habito Francese ch'ella porta fargliene un altro alla foggia Italiana* ». Les métaphores de la traduction dans les pièces liminaires des textes italiens à la Renaissance

Florence Serrano (Univ. de Savoie) :

Les métaphores de la traduction dans les paratextes des premières traductions du castillan vers le français

Marion Vidal (Univ. Lyon 2) :

L'écorce et la cire : deux métaphores de la traduction chez fray Luis de León

Elsa Kammerer (Univ. de Lille, IUF) :

Castration du taureau et épouillement du singe. Métaphores de la traduction dans la *Geschichtklitterung* de Johann Fischart (1575-1590)

Deuxième partie :

Europe classique (XVI^e-XVIII^e siècles)

Frédéric Weinmann (Lycée Hélène Boucher, Paris) :

Lire le texte à l'envers. Origine, sens et diffusion de la métaphore de la tapisserie

Yen-Maï Tran-Gervat (Univ. Paris III) :

Le vivant dans les métaphores de la traduction

Nir Ratzkovsky (Univ. de Haïfa, Israël) :

« J'ai mangé la pulpe et jeté l'écorce » : Métaphores de la traduction à l'époque des « Lumières juives » (*Haskala*), 1750-1850

Troisième partie :

Afrique, XX^e siècle

Ghassan Lutfi (Univ. de Constantine) :

Métaphores de la traduction dans le roman arabe contemporain

Touriya Fili-Tullon (Univ. Lyon 2) :

« Miroir, miroir, dis-moi qui est la plus belle... étrangère »: la métaphore spéculaire dans la traduction postcoloniale

Adama Saguin (Univ. de Ouaga 1, Burkina-Faso) :

Les métaphores de la traduction dans les langues locales du Burkina-Faso : un renversement de situation ?

Quatrième partie :

Métaphores et théorie de la traduction

Younès Ez-Zouaine (Univ. Mohammed Ben Abdellah, Fès) :

Proust traductologue. La traduction et ses métaphores dans les commentaires proustiens.

Freddie Plassard (Univ. Paris III, ESIT) :

Appropriation, vol, perte et autres métaphores dans *Le Traducteur cleptomane* de D. Kozstolanyi

François Géal (Univ. Lyon 2) :

Le traductologue dans le filet ou dans le miroir de la métaphore... : hommage critique à Antoine Berman

Aurélien Talbot (Univ. de Grenoble-Alpes) :

La métaphore de la *copia* traductive chez Antoine Berman : la tâche du traducteur
à l'époque de la reproductibilité technique

Jean-René Ladmiral (Univ. de Nanterre) :

Rhétorique, métaphores et traduction

INDEX