Document generated on 07/14/2025 9:46 p.m.

Meta
Journal des traducteurs
Translators' Journal

META

L'écriture qu'on appelle traduction

Jenaro Talens

Volume 38, Number 4, décembre 1993

Le *Je* du traducteur
The *I* of the Translator

URI: https://id.erudit.org/iderudit/004321ar
DOI: https://doi.org/10.7202/004321ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (print)

Explore this journal

Cite this article

Talens, J. (1993). L'écriture qu'on appelle traduction. *Meta*, *38*(4), 630–636. https://doi.org/10.7202/004321ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'ÉCRITURE QU'ON APPELLE TRADUCTION

JENARO TALENS
Université de Valence, Valence, Espagne

Pour comprendre l'autre, il ne faut pas se l'annexer mais devenir son hôte. (Massignon)

Dans l'histoire de la littérature, les noms des traducteurs sont, quand on les cite, la partie écrite en lettres minuscules. Plus que l'impersonnel, ils sont l'anonyme. Sauf de rares exceptions, le nom du traducteur n'apparaît qu'en petites lettres et à l'intérieur du volume, bien peu souvent sur la première page et presque jamais sur la couverture. Il semblerait que l'acte de lecture d'un texte, dans une langue différente de l'original, est une opération honteuse et impudique, de telle sorte qu'il serait nécessaire de le garder secret, avec cette insolence de l'homme du monde qui feint de ne pas voir ce que tous savent qu'il voit réellement (il sait lui aussi qu'ils le savent), dans cette forme institutionnalisée de comportement que nous appelons la «bonne éducation». Dire *j'ai lu Goethe* ou *les poèmes de Bonnefoy me touchent* peut être une preuve de bon goût. Affirmer qu'on les a lus en traduction semble cependant transformer qui l'a fait, en un lecteur de second rang. Ce n'est pas en vain que la personne (le masque) est constituée en grande partie, des résidus de ce grand phantasme que nous appelons le *savoir*. Il est fréquent de lire des auteurs dans une édition bilingue et de les citer ensuite dans une langue dont on ne connaît que le b a ba, une fois qu'on a retrouvé la ligne qui paraît correspondre à peu près à la phrase traduite que l'on vient de lire. Nous observons le fait dans des travaux de critique et d'érudition, mais aussi chez des écrivains qui renvoient, avec leur refus antiacadémique (Ah ! L'académie, hors de l'Académie !), l'image renversée de ce qu'ils prétendent rejeter. Ce qui est institutionnel est alors devenu une seconde nature.

Dans le prologue de sa version de *Tacite*, l'encyclopédiste D'Alembert affirme qu'on ne devrait pas être trop exigeant envers le traducteur. Si celui-ci est capable de produire un texte lisible, proche de l'original et fidèle, il a accompli sa mission. C'est l'éternelle question du *traduttore / traditore*, problème dont je ne m'occuperai pas ici. Eliot disait que l'importance concédée à Poe, en France, à la fin du XIXe siècle, était due à une connaissance imparfaite de l'anglais de la part de Baudelaire et de Mallarmé. Et, en effet, il y a dans certaines versions du premier des faux sens et des glissements sémantiques linguistiquement parlant peu orthodoxes et, malgré cela, ces traductions sont parfois, d'un point de vue littéraire, plus riches que les textes de l'écrivain américain. Le problème n'est donc pas là. Combien de versions de Shakespeare ont été faites correctement, sans que cela ait empêché que quelqu'un ressente, plus tard, le besoin d'en commencer encore une autre ? Ne serait-ce pas parce que chaque temps construit sa tradition, parce que chaque époque a besoin de sa propre traduction et, en conséquence, parce que traduire n'est pas «respecter» l'original mais le «re-produire» ?

Les problèmes de fidélité à l'esprit et non à la lettre, les problèmes de traduction littérale ou non littérale, sont donc absents des présupposés qui, pour moi, conditionnent le travail du traducteur. Si l'écriture est la production d'un espace *par et pour* la réalisation d'un discours, la traduction constitue un processus similaire. Transposer, au sens le plus large

du terme, un objet poétique, à partir de l'individualité qui lui est inhérente — l'une des composantes en est l'utilisation, comme langage de base, d'une langue différente de celle dans laquelle on tente de traduire et hors des coordonnées de laquelle cet objet cesse d'exister comme tel —, dans un système différent, suppose plus que le transvasement mécanique d'un récipient à un autre. Cela implique de réécrire le discours dont cet objet n'est qu'une partie, le *détextualiser* de son espace poétique propre pour entreprendre une nouvelle écriture qui produira, non pas un espace semblable, mais, au contraire, un espace, un discours et un texte différents. Bien que ces derniers soient contenus dans la traduction, ils ont avec ceux de l'original des concomitances qui échappent au texte lui-même en tant que matérialité. Langage «langue»/langage «littérature», langue/culture, forme/sens ne sont pas des termes dissociables et hétérogènes. Un texte est une proposition de totalité qui excède les limites strictement linguistico-textuelles et impose au traducteur la nécessité de le traduire en tant que totalité.

La lecture du texte traduit ne doit donc pas être comprise comme une illustration, ou comme une référence explicative, mais comme la réalisation d'une des propositions de sens de ce qu'on appelle le «texte original», que l'on essaie ainsi de re/produire à partir d'une nouvelle textualité. C'est un (nouveau) point de départ, mais non d'arrivée, car il suppose, au stade translinguistique, ce que le *moi-ici-maintenant* suppose au stade linguistique, c'est-à-dire le *shifter*, qui opère des glissements, est indéfiniment métaphorisable et porteur de possibilités (propositions) de sens pour chaque nouveau lecteur, malgré le vieillissement auquel le changement de lieu, d'histoire et l'inévitable passage du temps soumettent la langue.

Le travail de traduction est normalement compris comme une tâche qui peut être abordée dans trois perspectives différentes qui en apparence s'excluent mutuellement : elle peut être a) la transmission d'un contenu ; b) la transposition de schémas formels ; et c) la glose ou la création d'un texte nouveau à partir d'un modèle fourni par l'œuvre à traduire.

Pour les traducteurs du premier groupe, l'essentiel du texte littéraire est évidemment ce qu'il paraît dire, c'est-à-dire la communication d'un contenu donné. Et ce *contenu* — dont on suppose qu'il est une entité séparée du *contenant* — est ce qui doit demeurer et ne pas se perdre dans la traduction. On affirme ainsi implicitement l'invariabilité et l'immuabilité du *contenu* et la fonction de simple véhicule du *contenant*. Le résultat est qu'on traduit dans un autre langage — qu'il s'agisse ou non de le faire aussi dans une autre langue : la version en langue modernisée d'un texte classique serait à classer dans cette catégorie.

Pour les traducteurs du second groupe, le problème change d'aspect mais non d'origine. L'important y est la forme (?) utilisée dans le texte *original*, et c'est celle-ci qui est à maintenir. Le présupposé théorique ne diffère pas essentiellement de celui que j'ai mentionné dans le paragraphe précédent, mais on privilégie alors le pôle opposé. Un exemple apparemment contradictoire de cette position est la splendide version des quarante sonnets de Shakespeare réalisée par Joan Triadú, version dans laquelle le traducteur semble avoir, comme point de départ, cette même volonté de respect du schéma formel. Nous le verrons dans le premier quatrain du sonnet CXIII :

Since I left you mine eye is in my mind,
And that which governs me to go about
Doth part his function and is partly blind,
Seems seeing, but effectually is out;

Tinc, des que us vaig deixar, els meus ulls a la ment;
i allò que em dirigeix per moure'm a la vora,
fa en part el que ha de fer, pero en part cegament.
Sembla que miri enllà però l'esguard és fora.

Triadú personnalise l'imagerie shakespearienne en la subjectivisant au maximum. *Mine eye* devient *Tinc els meus ulls ; to go about*, per *moure'm a la vora ; Seems seeing*, quant à lui, se transforme en *Sembla que (jo) miri*. Il est évident qu'il y a ici un travail qui dépasse le simple fait de répéter (?) la strophe et d'en conserver (?) la rime ; c'est ce travail de réécriture critique du texte de Shakespeare qui fait re/vivre le discours traduit, mais ce ne sera jamais le fait, non pas marginal mais bien secondaire, d'une conservation formelle externe. Ce genre de traduction ne sera donc pas classé — en dépit des apparences — dans le deuxième groupe.

Il nous reste un troisième modèle. Il faudrait ici, distinguer deux groupes. Le premier, le C1, serait formé par les traducteurs pour lesquels l'essentiel de l'œuvre se trouve — au-delà des problèmes de contenant et de contenu — dans cette mystérieuse chose intraduisible que Lorca appelait le *duende*. En conséquence, la question de la traduction ne se pose pas étant donné qu'il est impossible de transposer ou de reproduire le texte, la seule option étant alors une lecture *sur* — et non *à partir de* — l'original. Il faudrait ici citer, puisque nous parlons de Shakespeare, les versions de León Felipe. Ce sont des œuvres dans lesquelles — *dixit* la critique — la forte personnalité du traducteur s'impose au texte qu'il traduit, le résultat étant une œuvre *personnelle* et non une traduction. Mais, tandis que cette présence du traducteur est acceptée, dans le cas d'écrivains reconnus, comme un *péché inévitable*, on ignore qu'en dernier recours, dans l'œuvre traduite, elle est non seulement inévitable, mais encore nécessaire. De fait, elle se retrouve dans toute bonne traduction, dans la mesure où tout traducteur est, par le simple fait de traduire, un écrivain, même s'il n'a pas de production dénotée *originale* à laquelle renvoyer. Être un écrivain qui ne fait que traduire de la littérature est une question de dispositif opérationnel de travail et non une question de nom ou de titre plus ou moins publicitaire. Il est curieux de noter, d'ailleurs, que ce sont souvent les mêmes gens qui, à juste titre, applaudissent les traductions d'Octavio Paz, par exemple, ou de Cernuda, qui attaquent le traducteur qui, sans avoir le statut de ces auteurs dans l'histoire de la littérature, *ose* cependant travailler dans la même direction qu'eux, comme si la question était d'avoir ou non pour le faire une sorte de *bulle*, héritage d'un prestige mystique, mais non sur l'utilisation de certaines prémisses et d'instruments opératoires d'écriture. En effet, dans la glorification du nom, au-delà de l'analyse, du dispositif *sujet traducteur*, il y a, sous-jacent, le mythe du langage comme *véhicule* — mythe que l'histoire de la traduction (qui fait découvrir, entre autres choses, que la notion même de traduction est une notion historique) se charge de démentir. Comme l'a fait remarquer H. Meschonnic, dans notre culture européenne et dans celle du Proche-Orient, la paraphrase a précédé la traduction littérale. Le Moyen Âge, s'appuyant sur le caractère sacré de la lettre, fit de la traduction une sorte de pratique religieuse et s'abstint donc de poser la question de la littéralité et de la paraphrase. Parce que la Renaissance se libéra de l'omniprésence de la parole de Dieu, elle put aller vers un concept d'*équivalence sémantique* et n'utiliser la paraphrase que dans un effet d'ensemble (Fray Luis de Léon en donne un splendide exemple, dans ses versions des classiques latins). L'Europe des XVIIe et XVIIIe siècles reprit la vieille idée des classiques, de réécriture des œuvres étrangères, opposant *exactitude* à *beauté*, en une prolongation esthétique du dualisme occidental et chrétien, entre la lettre et l'esprit. Le romantisme, dans sa tendance à l'individualisme et à la particularisation, retrouva le chemin de la traduction littérale, et la fin du siècle accentua ce trait, avec la traduction érudite. Cette évolution historique du travail traductif, marquée par celle du rôle et de la fonction de la traduction, reste cependant masquée à cause la valorisation/mythification du *véhiculaire*, qui pouvait seulement être transgressée par le fétichisme du nom. En littérature contemporaine, il existe, au contraire, une tendance à adopter une traduction qui n'est ni littérale, ni érudite, ni paraphrastique. Elle est productrice de sens nouveaux et on pourrait la qualifier de *créative* — pour utiliser

le même concept ambigu de «création», qui sert d'ordinaire pour définir le travail *original*. Elle constitue la seconde catégorie (C2) du groupe C dont nous venons de parler, se différenciant du C1, non pas tant par ses présupposés, que par la forme qu'elle propose pour résoudre le problème.

Pour les traducteurs du groupe C2, traduire est une fonction qui participe de celle de l'écrivain et de celle du critique — sans se réduire ni à l'une ni à l'autre — dans la mesure où la traduction présuppose et réalise une interprétation du texte qui est traduit; c'est ce que nous avons appelé *ré/écriture*. Il convient de préciser cependant, que la réécriture, en se constituant comme *différente* de l'*original*, ne prétend pas le supplanter. Et ce n'est pas pour des raisons de modestie qu'il en est ainsi, mais par impossibilité théorique et pratique. La traduction ne fait qu'actualiser le texte traduit, le rendre valable *pour* le présent de sa lecture/réalisation. Nous pourrions dire qu'écrire est, en dernier recours, traduire, c'est-à-dire produire des sens en passant de l'espace des *actions et des objets pensés, c'est-à-dire verbalisés*, à l'espace du langage. Mais alors que l'œuvre de celui que l'on appelle écrivain est toujours susceptible d'être réactualisée, le traducteur n'a pas ce privilège. Ce fait est dû, en grande mesure, à des questions qui n'ont rien à voir avec la sémantique, mais beaucoup avec l'économie: il s'agit, dans le fond, d'un problème de *copyright*, c'est-à-dire d'introduction, dans le territoire du sens, du concept de propriété privée. Il existe cependant d'autres arguments, plus éloignés du patron symbolique de l'argent, qui justifient ce traitement différent — au moins aussi longtemps qu'un univers de sens sera associé à un nom, à une signature. Comme je l'ai montré ailleurs, le texte original est un espace textuel ouvert et la traduction est un espace fermé et, en tant qu'interprétation/transformation, elle se situe entre les limites que marque le texte. La *restriction sémantique* que tout texte impose à celui qui l'analyse de manière critique (le caractère *modélisant* et non *modélisé* qui définit les langages artistiques, comme l'a démontré Iouri M. Lotman, étant donné que c'est de littérature dont nous parlons et non de traduction scientifique et technique) concerne aussi le travail du traducteur. Cette restriction n'élimine pas la liberté qu'a le sujet traducteur de s'intégrer dans ce qu'il traduit, mais elle lui marque des limites de pertinence. Assumer ou non ces limites est ce qui différencie les deux groupes (C1 et C2) que nous avons constitués. Dans les deux cas, il y a comme résultat des textes propres à celui qui traduit, mais, dans le premier groupe (C1), l'original demeure — assumé, changé, transformé, mais il demeure. Dans le second groupe (C2), on ne peut presque plus parler de *traduction* dans la mesure où l'*original* a disparu. Quant à la relation entre *traduction* et *critique*, la différence se situe dans le genre de langage utilisé. La critique *expose* métalinguistiquement son interprétation; la traduction la *réalise* au moyen du même genre de langage que celui du texte *original* (*secondaire* en termes sémiotiques lotmaniens). Voyons deux aspects du problème avec deux exemples concrets que je tire — pour ne pas paraître tomber dans la prétention de généralisation et d'objectivité — de mon travail de traducteur, celui que je connais le mieux de l'intérieur.

Dans le premier cas, il s'agit du poème de Georg Trakl intitulé *Gesang des Abgeschiedenen*. Le terme *Abgeschiedenen* apparaît deux fois dans le poème, dans le titre et dans le dernier vers, avec la seule différence du nombre (génitif singulier et pluriel respectivement). Le sens du mot est lié au fait d'«être séparé de», il a donc une première valeur littérale de *solitaire* (séparé des autres hommes vivants) et une seconde symbolique ou métaphorique de *mort* (séparé de la vie). Lequel choisir? Trakl ne spécifie pas, bien qu'on puisse interpréter que la valeur *solitaire* soit, d'un point de vue lexical, plus exacte. Ce qu'on ne pouvait faire, c'était éliminer la première valeur littérale parce que sa présence est une articulation du texte. Quand Ernst Edmund et moi avons traduit ce poème, en 1971, notre option a été d'inclure les deux valeurs, *solitaire* dans le titre, et *mort* («ceux qui meurent») dans le dernier vers. Cette manière de faire supposait, pour nous, un enri-

chissement de sens de la textualité espagnole, fondant ensemble les deux valeurs, dans la mesure où la solitude est une sorte de mort et *vice versa*.

Le second exemple concerne l'intégration du traducteur, comme sujet et comme écriture, au texte traduit. En 1972, Denis Roche publia à *L'Herne* trois versions (Pound, Cummings et Olson) sous le titre *Trois pourrissements poétiques*. Un an plus tard, deux versions du poème d'Olson choisi par Roche, *The Kingfishers*, furent publiées en espagnol ; la première éditée par Guillermo Carnero dans la revue *Trece de nieve* (n° 6/7) et la seconde, par moi-même, dans le chapitre *Material inventariable* (matériel d'inventaire), de mon livre *El vuelo excede el ala*. La comparaison des options retenues dans chaque cas, pour un vers (celui qui ouvre le poème, le plus évident sans doute), peut illustrer ce que je veux démontrer ici.

Voici le vers d'Olson :

What does not change / is the will to change

Les trois versions citées traduisaient :

a. (D. Roche) *Ce qui ne change pas / c'est la volonté de changer*
b. (G. Carnero) *La voluntad de cambio / es lo inmutable*
c. (J. Talens) *Lo que no cambia / es el deseo de cambiar*

Du point de vue lexical et syntaxique, les trois textes s'adaptent au texte *original* d'Olson, c'est-à-dire qu'ils se situent entre les limites de la pertinence imposées par le vers anglais. Cependant, il y a des éléments qui situent chaque option dans un espace de sens différent. Le caractère dynamique du verbe à forme personnelle (Olson et version a et c est remplacé en b par une expression statique (*to change* est devenu *de cambio*) et l'action concrète a été changée en un concept abstrait (*What does not change* est *lo inmutable*). Du point de vue lexical, a et b traduisent *will* par *volonté* et c par *deseo*. Enfin, pour la syntaxe, la structure de l'*original* anglais (sujet + verbe + prédicat) est ambivalente, et donc, *What does not change* peut être le sujet de *is*, et *the will to change*, le prédicat, mais l'inverse est aussi possible. Cette double possibilité est conservée dans b et c, mais a disparu en a, où l'introduction du second *ce (c'est)* change *the will to change* (la volonté de changer) en sujet. Pour le reste, si l'ordre privilégie, dans la commune acceptation de l'ambivalence, la valeur de sujet pour le terme placé en premier, b le fait avec *La voluntad de cambio* et c avec *Lo que no cambia*. Comme il est facile de le voir, la fidélité ne signifie pas grand-chose. Les trois versions sont *fidèles*, mais aucune n'a le même sens. Roche publia sa version en même temps que *Le mécrit*, qui affirmait son abandon de la poésie à cause de son impossibilité (il écrivit en 1968, «La poésie est inadmissible / d'ailleurs elle n'existe pas», et il reproduisit la phrase dans son livre). Il présentait, comme unique alternative, le collage (*Louve basse*, le livre suivant, de style narratif (?) en est un bon exemple), en ce que ce dernier implique de «volonté de construction». En ce qui concerne Carnero, l'abstraction et la réduction à un état statique, ainsi que le statut privilégié accordé à la *volonté*, était cohérent, chez lui, avec ce qu'il écrivait alors dans *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* (Variations et figures sur un thème de La Bruyère), qu'il avait déjà terminé — le livre n'était pas encore édité —, et dans ce qui serait plus tard *El azar objetivo* (Le hasard objectif) : la tendance à l'abstraction, qui permettra de dépasser l'impossibilité, pour la poésie, de nous dire : «*En el vacío / no se engendra discurso, / pero sí la* ***conciencia***[1] *del vacío*» (Dans le vide / il ne s'engendre pas de discours, mais la *conscience* du vide). En face d'une alternative similaire, ce qui était proposé par *El vuelo excede al ala*, et les poèmes qui constitueraient plus tard *El cuerpo fragmentario*, c'était la possibilité, non d'accepter le langage — dans son caractère abstrait et inhumain —, mais de le désagréger en y introduisant la présence, non pas de la conscience comme volonté, mais du

corps comme désir. En traduisant un même poème, chacun des traducteurs parlait (comme cela devait arriver obligatoirement) *à partir de* sa problématique particulière et *à partir de* lui-même.

Dans un travail publié en 1923, placé devant sa version allemande des *Tableaux Parisiens* de Baudelaire et intitulé «La tâche du traducteur», Walter Benjamin aborde le sujet dans une perspective différente. Il écrit :

> La véritable traduction est transparente, elle ne couvre pas l'original, elle ne lui fait pas d'ombre, mais elle y laisse tomber, dans toute sa plénitude, le langage pur, comme fortifié par sa médiation. Ce résultat ne peut être obtenu que par la fidélité dans la transposition de la syntaxe, et c'est elle précisément qui signale le mot et non la phrase comme élément primordial du traducteur. En effet la phrase est le mur qui s'élève devant le langage de l'original, tandis que la fidélité en est la voûte qui le soutient.

Ainsi, pour Benjamin, le concept de traduction comme *véhicule* existe encore, bien qu'il le refuse explicitement. C'est ce que prouve la présence du terme «transparent», qu'il utilise dans sa définition. En effet, le penseur allemand parle d'un «langage pur» (dont les langages réels ne seraient que des imitations imparfaites), auquel tendrait la traduction. C'est ce qui explique que «la traduction sert[ve] donc à mettre en évidence la relation étroite qui unit toutes les langues.» En conséquence :

> la mission du traducteur est de sauver, pour sa propre langue, ce langage pur, résidant dans le langage étranger, et de libérer le langage prisonnier dans l'œuvre, au moment où naît l'adaptation.

La thèse de Benjamin s'appuie essentiellement sur l'idée suivante :

> Les langues ne sont pas étrangères entre elles, mais, *a priori* et si on fait abstraction de toutes les relations historiques, elles conservent une certaine ressemblance dans la manière de dire ce qu'elles veulent dire.

En opposition avec la thèse de Benjamin, mon opinion est que la traduction doit partir d'un fait certain, c'est que les langues sont toujours étrangères entre elles et non seulement *a priori*. En premier lieu, on ne peut faire abstraction des relations historiques parce que c'est ce qui donne son sens au langage, le forme et le déforme, dans la mesure où les mots ne sont pas des signes vides, mais où ils renvoient toujours à une réalité qu'ils construisent et rendent intelligible, parce qu'elle est dite par la langue. La pensée n'existe pas hors du langage ; la capacité de connaître est soumise aux possibilités qu'offre le langage de créer des voies de connaissance qui débouchent sur le langage et auxquelles nous accédons toujours à travers le langage et par le langage. Si nous laissons de côté l'histoire, nous laissons de côté le langage, dont la signification et le sens sont toujours historiques. Quand nous lisons un poème de Góngora, nous ne lisons pas ce que Góngora lisait lorsqu'il l'écrivait, nous ne lisons pas ce que lisaient ses contemporains. Nous interprétons aujourd'hui les mots écrits hier, parce que le champ de la signification entre de manière inconsciente en relation avec le rôle que joue le mot dans un contexte historique donné et parce que les possibilités de saisir ce rôle disparaissent avec le passage du temps. C'est pour cette raison que toute approche du passé n'est jamais totale, mais se produit à travers ce que Paul Zumthor a défini comme «l'épaisseur des siècles». Si tel est le phénomène à l'intérieur de l'histoire d'une même langue, comment ne pas l'étendre à la relation entre deux langues et à deux histoires différentes entre elles.

En revenant, pour terminer, à Walter Benjamin, on peut lire, dans le travail que nous avons cité, ces mots : «Il est évident qu'une traduction, pour excellente qu'elle soit, ne peut jamais rien signifier pour l'original.»

D'après ce que j'ai exposé plus haut, il est clair que cette affirmation n'est acceptable que si, au préalable, nous avons défini la traduction comme travail neutre de transvasement. Si, au contraire, elle se conçoit comme réécriture, la traduction ne «signifie pas pour», elle est l'original réactualisé, revitalisé et offert dans une nouvelle textualité.

(Traduction de Brigitte Lépinette)

Note

1. C'est nous qui soulignons.