

LA NOTION DE « DISPARATE » ET LA CRITIQUE DES TRADUCTIONS

« Les disparates sont la tare profonde de l'art de traduire. »

Georges Mounin, *Les belles infidèles*, 1955.

« Jamais définitive, une traduction, même la meilleure, reste une dissonance irrésolue! »

Marion Graf, *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, 1998.

FAIRE LA CRITIQUE d'une traduction littéraire, ce n'est pas porter sur elle un jugement de valeur subjectif, ni témoigner de l'impression ressentie à sa lecture, ni même communiquer le plaisir qu'elle a pu nous procurer. C'est au contraire faire une analyse minutieuse de l'œuvre pour en saisir à la fois le sens profond et le rendu de ce sens dans la langue cible. Comme l'a montré Antoine Berman à partir d'un poème de John Donne (Berman, 1995), l'entreprise est plus exigeante qu'il n'y paraît de prime abord. Elle exige en effet du critique qu'il sache avant tout dégager le projet du traducteur, car tout traducteur digne de ce nom se laisse guider dans son art par un projet de réécriture – implicite ou explicite – puisque traduire une œuvre littéraire, c'est en quelque sorte poursuivre le travail d'écriture qui a abouti à l'œuvre originale.

Ce projet de réécriture conditionne la majorité des multiples choix que le traducteur a à faire tout au long de son travail de recreation. Style, rythme, ton, registres, structures syntaxiques, vocabulaire constituent quelques-uns seulement des éléments qu'il pose sur les plateaux de sa balance. Dans le cas d'un texte ancien, le critique doit aussi replacer la traduction dans son contexte historique, ce qui implique qu'il connaisse bien l'auteur traduit et son époque, les

courants littéraires du temps, l'état de la langue alors en usage et les attentes du public cible. Toutes les facettes du contexte historique sont pertinentes, qu'il s'agisse des aspects sociopolitiques, littéraires, linguistiques, religieux, voire économiques. Une fois qu'il a précisé ce contexte général, c'est-à-dire l'horizon d'où provient l'œuvre, le critique peut procéder à l'analyse du texte lui-même.

Bien que l'œuvre traduite ait une existence autonome en tant qu'œuvre, – une traduction doit pouvoir se lire indépendamment de l'original –, elle n'en est pas moins l'écho de cette œuvre antérieure, et c'est pourquoi l'analyse qu'en fait le critique sera pour une bonne part, mais non exclusivement, comparative. Cet examen comparatif ne vise pas à déterminer si chacun des éléments constitutifs du texte original a été transposé d'une œuvre à l'autre lors du transfert interlinguistique. Ce genre de calcul d'apothicaire qui cherche à vérifier si tous les mots ont bel et bien été rendus est, par son côté « mesquin », étranger à la véritable critique des traductions. Cette méthode est fondée sur le postulat erroné selon lequel une œuvre traduite doit être une reproduction à l'identique, mot à mot, d'une œuvre originale, qu'elle doit en être le miroir parfait. C'est la conception spéculaire de la traduction. Or, plus d'un théoricien a dénoncé cette utopie. La traduction ne doit pas être un « mensonge qui tenterait de faire croire qu'elle est ce qu'elle ne peut pas être » (Renken, 2002 : 96). Par essence, traduire consiste à redire, et redire *autrement*. Une traduction n'est pas une reproduction photographique, mais une *représentation* d'une œuvre originale. La distinction est capitale, et ses conséquences pour la critique des traductions, considérables.

L'histoire des traductions nous enseigne que les traductions très littérales n'ont généralement pas reçu un accueil très favorable de la part des lecteurs. Elles ne sont pas considérées comme des réussites¹, sauf lorsque le littéralisme est la norme d'acceptabilité pour un genre de texte en particulier, la Bible, par exemple, ou qu'il correspond à la conception du

traduire alors en vigueur à une époque donnée, dans une société donnée. La critique bien comprise cherche plutôt à établir si l'œuvre seconde est dotée des mêmes propriétés littéraires, de la même littérarité que l'œuvre première, de la même cohésion significative, des mêmes qualités esthétiques, de la même unité profonde, en un mot, de la même *signifiante*. Cette signifiante de l'œuvre en est sa vérité. Or, l'évaluation d'œuvres traduites (Delisle, 2001) révèle que cet idéal est rarement atteint et que les traductions souffrent de ce que Maurice Gravier a qualifié de « mal de la traduction² ». Ce mal provient notamment de la présence en nombre variable de « disparates ».

Pour mieux cerner la notion de « disparate », cruciale en traductologie et plus particulièrement en critique des traductions, il m'apparaît utile de commencer par isoler le sens usuel du terme tel que le définissent les dictionnaires généraux. Cette exploration lexicale fera ressortir quelques-uns des principaux traits pertinents de la notion³.

Apparu dans la langue française au XVII^e siècle, *disparate*, vient du latin *disparatus*, « différent, dissemblable, inégal ». À l'origine, le mot désigne en rhétorique une proposition contradictoire. Remarquons que ce sens premier nous situe d'emblée au niveau du discours. Le mot entre dans la langue française par l'espagnol *disparate*, qui signifie « acte extravagant, extravagance, incartade », et se charge alors de la connotation péjorative : « contraste choquant ». En français, *disparate* est à la fois adjectif et substantif. L'adjectif a une double acceptation : « A. [En parlant de deux ou plusieurs objets concrets, de deux ou plusieurs personnes] Qui n'est pas en accord, en harmonie avec son entourage; qui tranche fortement sur lui et produit un contraste choquant, désagréable ou bizarre » et « B. [En parlant d'un groupe, d'un ensemble] Formé d'éléments divers très dissemblables, qui ne sont pas assortis. » (*Le Trésor de la langue française informatisé*, 2002). Affecté des marques d'usage *vx* et *littér.* dans les dictionnaires modernes, le substantif *disparate* exprime un manque d'accord, un défaut d'harmonie, un contraste, une

dissemblance choquante entre deux ou plusieurs choses ou personnes. Féminin de nos jours, le mot était masculin à l'époque d'Honoré de Balzac.

Les synonymes et quasi-synonymes de *disparate* confirment le sens péjoratif de la notion : *bigarré, boiteux, composite, décousu, discordant, dissonant, divergent, faux, hétéroclite, hétérogène, incongru, inconsistant, inharmonieux, mélangé*, synonymes auxquels nous pouvons ajouter *asymétrique, mal assorti, patchwork* et même *salmigondis*. Le mot renvoie donc à quelque chose qui, dans un ensemble choqué, brise l'unité, sonne faux, dérange. Parmi ses antonymes, citons *assorti, harmonieux, homogène*.

Les dictionnaires anglais ne consignent que l'adjectif *disparate* et donnent à ce mot le même sens que son homographe français. Quelques rares ouvrages, dont *The American Heritage Dictionary of the English Language* (4^e éd., 2000), ajoutent le substantif *disparateness*, terme qui marque le caractère de quelque chose « 1. *fundamentally distinct or different in kind; entirely dissimilar* » ou « 2. *containing or composed of dissimilar or opposing elements* ».

En français comme en anglais, l'élément d'incongruité est un des traits définitoires pertinents de la notion (ce qui n'est pas le cas pour le mot *éclectique*.) « *Containing or made up of fundamentally different and often incongruous elements* » (*Merriam-Webster Online Dictionary*). *Disparate* a pour correspondant anglais *disparate*, mais c'est le terme *disparity* qui correspond au substantif français. On ne dirait pas « **This translation contains many dispartes* », mais plutôt « *This translation contains many disparities.* » Qu'est-ce au juste qu'une *disparate* en traduction?

En traductologie, le mot *disparate* désigne des incohérences ou des discordances de nature stylistique dont sont affectées certaines œuvres traduites. Celles-ci sont caractérisées, entre autres, par l'absence d'unité de langue, d'unité de style, d'unité de ton par rapport à l'original. Ce manque d'unité se manifeste concrètement par la cohabitation dans l'œuvre de registres incompatibles ou hétéroclites, par des distorsions sémantiques (impropriétés), des anachronismes,

des archaïsmes, des inconsistances lexicales, des ruptures de conventions littéraires, une fausse oralité ou une fausse langue dialectale. Le mot s'emploie indifféremment au singulier ou au pluriel. On le relève sous la plume du traducteur Paul-Louis Courier (1772-1825) : «Vous trouvez que j'ai complété la version d'Amyot [La *Pastorale* de Longus] *si habilement*, dites-vous, qu'on *n'aperçoit point trop de disparate* entre ce qui est de lui et ce que j'y ai ajouté [...]» (Courier, 1926 : 80-81; souligné dans le texte). La traductrice du théâtre complet d'Euripide, Marie Delcourt (1891-1979) oppose le terme à la notion d'homogénéité : «Le XVII^e siècle, soucieux d'assurer des ensembles homogènes [était] ennemi par conséquent de toute disparate [...]» (Delcourt, 1925 : 13). Pour sa part, le traducteur Edmond Cary a écrit en pensant aux historiens et aux théoriciens qui jugeront dans l'avenir les traductions contemporaines : « Il n'est pas impossible que les traducteurs modernes qui nous paraissent directs et authentiques, rendent dans peu d'années un son doublement artificiel en laissant à nu les disparates que nous décelons dès maintenant et qui, dans une acoustique changée, sonneront d'autant plus faux » (Cary, 1963 : 36). Absents des dictionnaires de littérature et de traductologie, le terme est, comme on le voit, présent néanmoins sous la plume des traducteurs et des théoriciens et historiens de la traduction.

La notion de « disparate » est un des universaux de la traduction. Elle ressortit au discours au même titre, par exemple, que les isotopies sémantiques de A. J. Greimas. Tous les genres de traduction sans exception sont susceptibles de renfermer des disparates, que ces traductions soient ciblistes ou sourcières, anciennes ou contemporaines. Leur repérage se fait au niveau des grandes unités de signification et exige une analyse systématique de leurs idiosyncrasies. Une phrase isolée de son contexte est peu susceptible de renfermer des disparates. Ce serait le cas, banal, si, dans une longue phrase, un rédacteur écrivait de deux voire trois manières différentes l'acronyme de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture : UNESCO, U.N.E.S.C.O., Unesco. Ce genre d'inconsistance sur le plan des règles d'écriture relève de

l'inattention. Nous verrons plus loin que les disparates se définissent plutôt par rapport au style et à la signification de l'œuvre.

Par ailleurs, on aurait tort d'assimiler les disparates aux faux sens, contresens ou non-sens qui défigurent une œuvre traduite. On a dénombré pas moins d'une centaine de contresens et de non-sens dans la version française du roman-culte de Jerome D. Salinger, *Catcher in the Rye*, connu en français sous le titre *L'Attrape-cœurs* (Brodin, 1970 : 336-337). La traductrice, confondant *horse race* (course de chevaux) et *race horse* (cheval de course), traduit l'un pour l'autre. Ignorant, semble-t-il, la signification des mots anglais *figure* et *terrific*, elle rend *She had a terrific figure* (« Elle était vachement bien roulée ») par *Elle avait un visage terrible (*She had an awesome face*). Pour sa part, le poète, romancier et traducteur russe Kornei Chukovsky (1882-1969) a relevé dans de nombreuses traductions russes de romans anglais et français d'innombrables erreurs de sens similaires à celles qui déparent la version française de *Catcher in the Rye*. Ainsi, « une adresse de singe » a été traduit en russe par « *a monkey's address* », alors qu'il s'agissait de « *a monkey's agility* »; le « pont » d'un navire a été rendu par « *a bridge* » au lieu de « *a deck* », et « un plongeur à l'hôtel » (*a dishwasher*) s'est métamorphosé en « *a bather in a hotel* » (Chukovsky, 1984 : 95). Il va de soi que de telles bourdes diminuent la qualité d'une traduction du point de vue de son exactitude, mais, bien que graves, ces erreurs ne sont pas pour autant des disparates. Elles sont le résultat d'une inattention ou d'une ignorance de la part du traducteur. Elles dénotent chez lui soit un manque de formation (traducteur improvisé ou amateur), soit un manque d'expérience (traducteur novice), soit une connaissance insuffisante des langues (traducteur pseudo-bilingue), soit une mauvaise intégration au texte des compléments cognitifs pertinents (erreur de méthode ou fausse conception de la traduction). Ces fautes ne sont donc pas à proprement parler de nature stylistique, bien que dans les pseudo-traductions, il arrive que l'auteur introduise délibérément des disparates pour duper les lecteurs et leur faire croire

qu'ils lisent bel et bien une traduction (Toury, 1995 : 212-215). Les disparates sont alors des artifices littéraires.

Les disparates sont des erreurs d'un tout autre ordre. Dans le grand ensemble de significations que constitue le texte traduit, une disparate est un élément à la fois *hétéroclite* (elle appartient à un autre *style* ou à un autre *genre*, inconciliable avec le projet de réécriture du traducteur) et *hétérogène* (elle représente un élément de *nature* différent de ceux qui l'entourent). Comme l'a très bien vu Kornei Chukovsky dans son art de traduire : « *The translator's art consists to a significant degree in being guided by a vital sense of style [...]. He who is insensitive to style has no right to undertake a translation: it would be like trying to reproduce an opera he has seen but not heard* » (*ibid.* : 97). La grammaire enseigne les lois des formes et des juxtapositions des mots, mais rien n'enseigne l'agencement artistique des mots qui produit une oeuvre de création, ce par quoi se définit le style. Le talent littéraire échappe à tout enseignement, y compris dans les programmes de création littéraire. En littérature, le style, tout comme la couleur pour le peintre, est une question de point de vue, de vision. « C'est une manière absolue de voir les choses », disait Flaubert. Pour écrire avec style, il importe de comprendre la « mécanique » de la langue et d'en maîtriser les ressources. Un style lie une forme à une expression. Briser cette forme, c'est briser le style; briser le style, c'est affadir une oeuvre au risque même de la dénaturer. « *The translation of a book which is a triumph of style in its own language, is always a piece of effrontery* », affirme même la traductrice de Thomas Mann, Helen Tracy Lowe-Porter (1973 : xxv). Les disparates sont des ruptures sur le plan du style. La notion de disparate est relative : ce qui est disparate dans une traduction ne l'est pas forcément dans une autre. Les anachronismes et les archaïsmes sont sans doute les disparates les plus facilement repérables dans les traductions. La traduction du mot *path* par « sente » dans la deuxième strophe

du poème « Serra do Roncador » de Hugh Hazelton est un exemple d'archaïsme que rien ne justifie dans ce poème.

*I am coming to you
down from the mountains
mist rising in myriad
pillars from the jungle*

Je viens à toi
du fin haut des monts
dans la brume qui lève
entre les mille fûts de la jungle

*I am coming to you
on a path through tall, cooling palms
and giant ferns
smelling fresh with rain*

Je viens à toi
par fraîche sente sous hautes palmes
et fougères géantes
à l'odeur ravivée par la pluie

Hugh Hazelton (2004)

Trad. par Laurent Lachance (ATTLC, 2004)

Le mot *sente*, datant du XII^e siècle, étonne ici, tout comme la syntaxe du vers qui n'est pas sans rappeler le ton de la poésie médiévale (« Nécessité fait gens méprendre / Et faim saillir le loup du bois » (Villon). Les auteurs des versions ci-dessous s'en tirent mieux en conservant aux trophes la simplicité de vocabulaire de l'original et en maintenant une unité de langue et de ton⁴, même si leurs traductions ne sont pas sans défauts.

Je m'avance vers toi
du pied de la montagne
la brume se lève myriades
de piliers sortant de la jungle

Je viens à toi
en dévalant la montagne
dans la brume qui, de la jungle
s'élève en myriades de piliers

Je m'avance vers toi
par un sentier ombragé de grands palmiers
et de fougères géantes
sentant bon la pluie

Je viens à toi
sur un chemin traversant les frais palmiers
et les fougères géantes
à la senteur fraîche de pluie

Trad. par Jean-Paul Daoust (ATTLC, 2004)

Trad. par André Debbané (ATTLC, 2004)

Tel traducteur contemporain, soucieux de recréer un style ou encore d'appliquer une poétique personnelle à une œuvre ancienne qu'il a choisie de traduire, tentera, par exemple, de reproduire la coloration d'une époque lointaine, celle des temps homériques, par exemple. Mu par des considérations artistiques, il mêlera, souvent à son insu – il faut le dire à sa décharge –, divers tons incompatibles : langue parlée contemporaine, langue des chansons de geste, ton noble de la tragédie classique, vocabulaire datant de l'époque féodale, tout cela dans un effort, tout à fait louable par ailleurs, pour faire primitif, rustique, et reproduire l'*illusion* d'un état de langue ancien, d'une sensibilité ancienne. Ce sont là les pièges qui guettent les auteurs de traductions dites érudites, comme beaucoup de celles qui ont été publiées en France au XIX^e siècle – période de l'historicité – par des traducteurs tels que Paul-Louis Courier, Émile Littré⁵ (1801-1881) et Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894). Rares sont ceux qui ont su éviter ces traquenards en tentant de produire des traductions appartenant à la classe des « verres colorés » (Mounin, 1994 : 91ss). Ces traductions sourcières conservent de l'œuvre originale étrangère des traces de sa langue, de son siècle ou de sa civilisation, contrairement aux « verres transparents », qui forment la classe des traductions ciblistes. À travers ces verres translucides, mais colorés, le lecteur détecte le travail du traducteur. L'idéal de ces traductions littérales qui recourent abondamment aux graphies anciennes, aux archaïsmes, aux emprunts et aux calques (lexicaux et syntaxiques) comme procédé stylistique, est de dépayser le lecteur, de lui donner le sentiment du recul historique, la coloration des temps passés, et cela même au prix du « ton-traduction ». On devine facilement à quel point les traducteurs qui suivent cette voie s'exposent à émailler leurs traductions de disparates. Transposer de manière cohérente et naturelle les mœurs, la mentalité et la sensibilité présumée des hommes et des femmes appartenant à une civilisation très éloignée de la nôtre est une entreprise artistique périlleuse. Il n'est pas facile d'éviter d'emprunter des éléments à des états historiques différents de la langue cible pour rendre les effets de

dépaysement voulus. Aussi, bien peu de traducteurs réussissent le tour de force de recréer une œuvre exempte de toute disparate dans une parfaite homogénéité poétique, dans une parfaite synchronie dans la diachronie.

La plupart des tendances déformantes de la traduction littéraire répertoriées par Antoine Berman dans *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* introduisent des disparates. Ces tendances sont, rappelons-le, « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions de langues » (Berman, 1999 : 53). Les traductions ciblistes et ethnocentriques ne sont pas à l'abri des disparates.

Friedrich Schleiermacher (1768-1834) avait eu l'intuition de la notion de disparate. À propos des réseaux lexicaux qui circulent dans une œuvre comme le sang dans un organisme vivant, il mettait en garde les traducteurs contre ce qu'il appelle la « diversité bigarrée ». À l'intérieur de chaque œuvre, le bon traducteur, écrit-il « sait maintenir, pour les thèmes d'importance majeure, une uniformité telle qu'un mot ne reçoive pas une multiplicité de correspondants totalement différents, et que ne règne pas dans la traduction une diversité bigarrée, alors que dans la langue d'origine règne une constante unité d'expression » (Schleiermacher, 1999 : 61). Schleiermacher plaidait en faveur du respect des choix lexicaux personnels des auteurs.

C'est aussi pour cette raison que Milan Kundera fulmine si souvent contre ses traducteurs qui, offusqués par les répétitions, ont tendance à développer un « réflexe de synonymisation ». Ce réflexe consiste à puiser dans une grande réserve de synonymes pour faire du « beau style ». La

répétition étant vue comme inélégante, elle est donc à bannir⁶ (Ben-Ari, 1998). On peut y voir pour le traducteur une façon d'investir le texte de sa propre créativité. Appliquée systématiquement, cette « manie » synonymisatrice a pour effet de briser les réseaux lexicaux significatifs des divers thèmes qui s'entrelacent dans une œuvre. Chaque synonyme abusif est une disparate. C'est pourquoi l'auteur des *Testaments trahis* exige du traducteur qu'il respecte le « style personnel de l'auteur », « autorité suprême » en la matière, au lieu de se soumettre servilement au « style commun » (Kundera, 1993 : 132-134). La raison en est que l'œuvre véritable transgresse précisément ce style commun, celui de la bonne rédaction, celui qu'on s'attend de retrouver dans les textes pragmatiques. La seule règle valable à suivre, selon le romancier, est celle-ci : « si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retenir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification » (*ibid.* : 138) et il faut par conséquent le répéter dans la traduction. Le style étant la signature d'un auteur, y introduire des disparates équivaut à se rendre coupable de contrefaçon.

Le risque de dissonances est grand également dans les traductions réalisées collectivement. Est-il imaginable que plusieurs traducteurs travaillant sur une même œuvre littéraire possèdent tous la même intelligence de cette œuvre et en rendent les ressources du style de manière uniforme, cohérente et homogène? « Une pluralité de traducteurs dans le même ouvrage aboutit nécessairement à des dissonances » (Mayoux, 1959 : 80). La partie est perdue d'avance, si l'on définit la traduction comme une transfusion du sens de l'original de telle sorte que le style de la traduction soit du même genre et de la même force que le style de l'original. Cet idéal est le paradoxe ontologique de la traduction. Aussi le pari est-il rarement tenu, car « chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres » (Larbaud, 1946 : 69). Pour éviter d'introduire des disparates dans l'œuvre traduite, le traducteur doit donc savoir se plier au style « singulier » de chacun des auteurs qu'il entreprend de traduire. Affirmer

cela c'est énoncer un truisme, mais les conséquences pratiques sont énormes, car « traduire, ce n'est pas tant faire passer une langue dans une autre que faire passer un style dans un autre, une singularité linguistique dans une autre singularité linguistique » (Rolin, 2002 : 54). Il importe de ne pas donner à tous les étrangers un même costume et encore moins de mélanger les styles vestimentaires. Qu'aurait l'air un personnage coiffé d'un haut-de-forme et vêtu d'une fraise, d'une toge et de souliers vernis? Les disparates donnent parfois cette allure carnavalesque aux traductions. Pour la même raison, il est difficile de corriger les traductions tout en leur conservant leur cohérence. L'orientaliste Jean-Louis Burnouf (1775-1844) en avait la conviction : « Je n'ai jamais pensé, écrit-il, qu'on pût faire une bonne traduction en corrigeant celles des autres. Du moins n'obtiendra-t-on jamais par ce moyen cette unité de ton et cette harmonie d'ensemble nécessaires dans toute œuvre de l'esprit » (Burnouf, 1833 : xix).

Nous venons de voir que le non-respect des réseaux lexicaux significatifs d'une œuvre donne lieu à des disparates. Mais celles-ci peuvent aussi prendre plusieurs autres formes. On sait que toutes les métaphores d'une œuvre n'ont pas forcément une valeur métaphorique pertinente dans l'esthétique de cette œuvre, et que certaines métaphores usées sont mieux traduites par des métaphores usées correspondantes en langue d'arrivée, les lecteurs de cette langue ne les percevant plus comme originales ni significatives en soi. Or, traduire littéralement des métaphores dont la valeur littéraire dans l'œuvre source est égale à zéro, c'est introduire des disparates dans la traduction. Combien de traducteurs succombent à la fascination de la langue originale et donnent un poids stylistique à une métaphore qui en est totalement dépourvue. Éblouis par la forme étrangère des idiotismes les plus courants, ils y voient des merveilles pittoresques et s'efforcent de les transposer dans le texte d'arrivée, parfois en faisant violence à la langue cible. Maurice Blanchot, et il est loin d'être le seul, avait bien vu que « la langue à traduire nous paraît plus *imagée* à la fois et plus *concrète* que la langue où nous la traduisons »

(Blanchot, 1972 : 173). En voici quelques exemples. Dans la traduction d'un roman de George Szanto, *La condesa María Victoria*, le traducteur traduit le passage « *For less than a blink, fear took Pitando's eyes* » par « *Pendant moins d'un clignement d'œil, la peur s'empara des yeux de Pitando », formulation littérale pour le moins déroutante. N'aurait-il pas suffi d'écrire tout simplement : « La peur se lit aussitôt dans les yeux de Pitando »? Ce même traducteur, dans *Le Libraire a du flair*, de Richard King, traduit littéralement les paroles d'une libraire « *People think books walk into the store and float up onto the shelves, [...]* » par « Ils [les livres] n'entrent pas tout seuls dans le magasin pour flotter dans les airs jusqu'aux rayons [...] ». Ici encore le littéralisme abusif et maladroit du traducteur donne lieu à une disparate. Pour être fidèle à l'esprit du passage, ne suffisait-il pas d'écrire : « Ils n'entrent pas tout seuls dans la librairie et ne se placent pas d'eux-mêmes, comme par magie, sur les rayons »? Dans ce même roman policier, l'auteur accompagne les répliques de ses personnages par les habituels « *she said* », « *I responded* », « *I asked* », « *she said* », « *I told her* ». Il n'y a chez lui aucun désir de produire un effet de style particulier au moyen de ces verbes. Sous la plume du traducteur, par contre, on trouve, sans raison apparente, tantôt la forme inversée courante « a-t-elle dit », « ai-je répondu », « ajouta-t-il », tantôt la forme non inversée « j'ai demandé », « j'ai répondu », « j'ai grimacé », comme dans la traduction de l'extrait suivant : "*It's Sam, Sam Wiseman, I told her, shaking her offered hand. "Maybe you know me from the bookstore, Dickens Y Company. I work there," I added modestly*" (King, 2002 : 234). Traduction : « Je m'appelle Sam, Sam Wiseman, j'ai dit en serrant la main tendue. Vous m'avez peut-être vu à la librairie Dickens & Compagnie. C'est là que je travaille, j'ai ajouté modestement. » (King, 2003 ; 285; c'est nous qui soulignons). Pourquoi pas « ai-je dit », « ai-je ajouté »? L'accumulation de disparates de ce genre finit par agacer le lecteur. Comme on le voit par ces quelques exemples, qu'il aurait été facile de multiplier, toutes les parties du discours peuvent donner lieu à des disparates.

Conclusion

En somme, les disparates, à l'exception de celles qui contribuent à donner l'illusion d'une traduction dans les pseudo-traductions, affectent la littérarité et l'esthétique d'une œuvre selon nos normes contemporaines. Elles brisent l'unité d'ensemble et, dans le pire des cas, il en résulte une sorte de « patchwork » inesthétique. Du point de vue de la prosodie, du rythme, des sonorités, de la « musicalité » (des poèmes, notamment), une disparate est une dissonance, une inharmonie. C'est une fausse note dans une partition. Ce manque d'homogénéité et d'unité est ressenti par les lecteurs comme quelque chose de déroutant qui heurte leur sensibilité linguistique et esthétique. Ayant scruté attentivement des traductions réalisées à diverses époques, Georges Mounin (1910-1993) a été l'un des premiers critiques, sinon le premier, à découvrir l'ampleur du problème. Dans ses *Belles infidèles*, il invite les traducteurs à prendre conscience des effets pervers des disparates sur la qualité des traductions et à faire preuve de la plus grande vigilance à cet égard. À ses yeux, les disparates sont une véritable « tare ». « Cette *insensibilité quasi totale aux disparates*, écrit-il, il faut la dénoncer longuement parce qu'on la retrouve partout chez les traducteurs érudits, qui, fascinés par la solution de chaque problème de langue *isolé*, perdent le sens de l'ensemble » (Mounin, 1994 [c1955] : 99; souligné dans le texte). Les traducteurs érudits ne semblent pas les seuls, cependant, à être insensibles aux disparates. L'examen de traductions contemporaines tend à démontrer que bon nombre de traducteurs sont aussi atteints, à des degrés divers, de ce mal endémique.

Lorsqu'elle est bien faite, la critique des traductions dévoile les « grandes traductions », fait découvrir et apprécier les subtilités de l'art de traduire et donne la mesure du talent des excellents traducteurs, ceux qui savent recréer, selon les règles de l'art, toute la poésie d'une œuvre littéraire. Il arrive que le miracle se produise. Mais comme les normes d'acceptabilité varient d'une époque à l'autre et même d'un genre à un autre, certaines traductions jugées

réussies en leur temps peuvent renfermer de nombreuses disparates (songeons à tous les anachronismes des traductions françaises des XVII^e et XVIII^e siècles). C'est le paradoxe de la traduction. Le critique ne peut appliquer à toutes les traductions du passé les normes d'acceptabilité en vigueur aujourd'hui.

JEAN DELISLE
Université d'Ottawa
(Canada)

Notes

1. Les témoignages en ce sens abondent chez les théoriciens et les praticiens de toutes les époques qui ont réfléchi sur leur pratique. Nous en avons cités plusieurs dans « Le sens à travers l'histoire : de l'Antiquité au XIX^e siècle » (Delisle, 2005). Voici encore le point de vue de deux traducteurs littéraires contemporains et celui de George Sand (1804-1876). « Une traduction littérale satisfait davantage les savants, mais c'est une traduction morte » (Cary, 1963 : 32). « La traduction littérale serait ce qu'est l'amour aux yeux de Marguerite Duras et de quelques autres : nécessaire mais impossible? » (Barilier, 1990 : 17). « Certains chefs-d'œuvre sont encore ensevelis sous le suaire glacé de la traduction littérale » (Sand, 1860 [c1856], III : 106).

2. « [L]a multiplication de ces petits détails malencontreux [imprécisions de langue, sens erroné attribué aux mots] crée un malaise vague, difficile à définir, qui fait songer aux premières manifestations du mal de mer et que l'on pourrait appeler "le mal de la traduction" » (Gravier, 1973 : 42). Deux ans plus tôt, Jacques Olivier Grandjouan exprimait une opinion similaire dans ses *Linguicides* : « [L]'addition de plusieurs impropriétés à plusieurs autres produit les effets les plus étranges » (Grandjouan, 1971 : 207-208).

3. Le mot est absent des dictionnaires de termes littéraires (Cuddon, 1998; Dupriez, 1984; Gorp *et al.*, 2001), des dictionnaires de linguistique (Crystal, 2003, Dubois, 1994) et des dictionnaires spécialisés de traductologie (Baker, 1998; Delisle, Lee-Jahnke et Cormier, 1999; Shuttleworth et Cowie, 1997).

4. Ce poème a été traduit par vingt-quatre traducteurs. Onze ont traduit le mot *path* par *sentier*, six par *chemin*, un par *cheminer*, un par *piste* et deux par *sente*. Les autres ne l'ont pas traduit (ATTLC, 2004).

5. À propos de la «traduction-reconstruction historique» d'Émile Littré qui traduit l'*Enfer* de Dante en langue d'oïl du XIV^e siècle afin de faire naître l'illusion que sa traduction a été écrite par quelque Garnier du XIV^e siècle (Littré, 1847), Alain Rey écrit : « Les romanistes auront tôt fait de découvrir anomalies prosodiques et bizarreries linguistiques » (Rey, 1970 : 288). Cette expérience de traduction d'un savant philologue s'est révélée, à l'examen, un prodigieux grenier à fautes, un incroyable nid de disparates.

6. Au sujet des répétitions, Nitsa Ben-Ari a montré que la position des traducteurs est ambivalente et qu'ils obéissent à des normes contradictoires. « *There is a tendency not to transfer original repetitions—not out of carelessness nor out of linguistic constraints, but out of normative stylistic considerations, on the assumption that repetitions are not "elegant" and reflect a poor vocabulary; on the other hand, a seemingly contradictory phenomenon occurs, in which new repetitions are introduced by the translators. [...] New repetitions are added as a result of other normative considerations, like the wish to embellish or amplify the text* » (Ben-Ari, 1998 : 77). Il importe donc d'aborder la question des répétitions en traduction littéraire du point de vue des normes d'acceptabilité dans la culture-cible et du caractère « canonique » ou non des œuvres.

RÉFÉRENCES

1. Sources

- KING, Richard (2002), *That Sleep of Death*, Toronto, The Dundurn Group, 304 p.
- KING, Richard (2003), *Le Libraire a du flair*, trad. par François Barcelo, Montréal, Libre Expression, 372 p.
- HAZELTON, Hugh (2004), « Serra do Roncador » [c1982], dans *Ellipse*, n° 71, p. 32.
- SALINGER, Jerome D. (1951a), *The Catcher in the Rye*, Boston, Little, Brown, 277 p.
- SALINGER, Jerome D. (1951b), *L'Attrape-cœurs*, trad. par Annie Saumont, Paris, Robert Laffont, coll. « Pocket », n° 4230, 256 p.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1999), *Des différentes méthodes du traduire*, trad. par A. Berman, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points. Essais», n° 402, p. 30-93.
- SZANTO, George (2001), *The Condesa of M*, Toronto, Cormorant Books, 351 p.
- SZANTO, George (2003), *La condesa María Victoria*, trad. par François Barcelo, Montréal, XYZ éditeur, 329 p.

2. Études

- BAKER, Mona (dir.) (1998), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, xx-654 p.
- BARILIER, Étienne (1990), *Les belles fidèles. Petit essai sur la traduction*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, Université de Lausanne, coll. "CTL", n° 9, 55 p.
- BEN-ARI, Nitsa (1998), « The Ambivalent Case of Repetitions in Literary Translation. Avoiding Repetitions: A “Universal” of Translation », dans *Meta*, vol. 43, n° 1, p. 68-78.
- BERMAN, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 278 p.

- BERMAN, Antoine (1999), *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [c1985], Paris, Seuil, 144 p.
- BLANCHOT, Maurice (1972), « Traduit de... », dans *La Part du feu* [c1949], Paris, Gallimard, 331 p.
- BRODIN, Pierre (1970), « Traduit de l'Américain », dans *The World of Translation*, New York, PEN American Center, p. 335-341.
- BURNOUF, Jean-Louis (1933), « Introduction », *Histoires de Tacite*, trad. par Henri Bornecque, Paris, Garnier, xxii p.
- CARY, Edmond (1963), *Les Grands traducteurs français*, Genève, Librairie de l'Université, Georg, 135 p.
- CUDDON, John A. (1998), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4^e éd., Oxford, Malden (Mass.), Blackwell, xix-991 p.
- CRYSTAL, David (2003), *A Dictionary of Linguistics & Phonetics*, Oxford, Blackwell, xxiv-508 p.
- DELISLE, Jean, Hannelore LEE-JAHNKE et Monique C. CORMIER (dir.) (1999), *Terminologie de la traduction / Translation terminology / Terminología de la traducción / Terminologie der Übersetzung*, Amsterdam, John Benjamins, coll. « FIT Monograph / Collection FIT », n° 1, 451 p.
- DELISLE, Jean (2001), « L'évaluation des traductions par l'historien », dans *Meta*, vol. 46, n° 2, p. 209-226.
- DELISLE, Jean (2005), « Le sens à travers l'histoire de la traduction : de l'Antiquité au XIX^e siècle », dans M. Lederer et F. Israël (dir.), *La théorie interprétative de la traduction :*

- regards croisés*, collectif publié en hommage à Danica Seleskovitch par l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, Sorbonne Nouvelle (Paris III). (À paraître).
- DELISLE, Jean et Gilbert LAFOND (2005), *Histoire de la traduction* (cd-rom pour PC), Gatineau (Québec), édition restreinte aux seules fins d'enseignement par J. Delisle, professeur, École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa.
- DUBOIS, Jean *et al.* (1994), *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Librairie Larousse, lx-514 p.
- DUPRIEZ, Bernard (1984), *GRADUS – Les Procédés littéraires*, [c1977], Paris, Union Générale d'éditions, coll. «10/18», n° 1370, 541 p.
- GORP, Hendrik van *et al.* (dir.) (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 537 p.
- GRAVIER, Maurice (1973), « La traduction des textes dramatiques », dans *Études de linguistique appliquée*, n° 12, « Exégèse et traduction », p. 39-49.
- KUNDERA, Milan (1993), *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 325 p.
- LARBAUD, Valery (1946), *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 341 p.
- LITTRÉ, Émile (1847), «La poésie homérique et l'ancienne poésie française», dans *Revue des Deux mondes*, t. XIX, 17^e année, Paris, 1er juillet, p. 109-161.
- LOWE-PORTER, Helen Tracy (1973), « Translator's Note », dans Thomas Mann, *Buddenbrooks* [c1902; trad. c1924], trad. par Helen Tracy Lowe-Porter et *Lübeck as a Way of Life and Thought*, trad. par Richard et Clara Winston, New York, Alfred A. Knopf, xxv-604 p.
- MAYOUX, Jean-Jacques (1959), « Enquête de la FIT sur la qualité des traductions », dans *Babel*, vol. 5, n° 2, p. 80.
- MOUNIN, Georges (1994), *Les Belles infidèles* [c1955], Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. «Étude de la traduction», 109 p.

RENKEN, Arno (2002), *La Représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*, Lausanne, Centre de traduction littéraire, coll. « CTL », n° 42, 109 p.

REY, Alain (1970), *Littré, l'Humaniste et les mots*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », n° 150, 349 p

ROLIN, Olivier (2002), « Écriture et traduction », dans Henri Awaiss *et al.* (dir.), *Du Pareil au Même : l'auteur face à son traducteur*, Beyrouth, ETIB, Université Saint-Joseph, coll. « Sources et Cibles », p. 53-54.

SAND, George (1860), « À Monsieur Régner » [c1856], dans *Théâtre de George Sand*, Paris, Michel Lévy / Leipzig, Alphonse Durr, t. 3, p. 97-109.

SHUTTLEWORTH, Mark et Moira COWIE (1997), *Dictionary of Translation Studies*, Manchester, St. Jerome Publishing, xvii-233 p.

TOURY, Gideon (1995), *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, coll. « Translation library », n° 4, 312 p.

3. Sites Internet

The American Heritage Dictionary of the English Language, <http://www.bartleby.com/61/>, (4^e ed., site consulté le 30-06-2004)

ATTLC (2004), Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada, « Mots en mouvement », <http://www.attlc-ltac.org/move.htm>, (version du 21-06-2004, consulté le 05-07-2004)

Merriam-Webster Online Dictionary, <http://www.m-w.com/cgi-bin/dictionary>, (version 2004, site consulté le 30-06-2004)

Roget's New Millennium Thesaurus, <http://thesaurus.reference.com> (version 1.0.5, site consulté le 30-06-2004)

Le Trésor de la langue française informatisé, au mot « disparate », <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>
(version du 10-12-2002, site consulté le 30-06-2004)