

LE SENS À TRAVERS
L'HISTOIRE DE LA TRADUCTION :
F G'N)CP VKS WKV' 'î 'NC'HP 'F WZ KZ g'UK ENG

«L'approche historique à la traduction permet que la traduction s'ouvre sur sa vérité.»

(Paul St-Pierre 1990 : 124)

«L'opacité des textes dont on pressent la puissance de pensée, dont on éprouve obscurément la densité du style; l'intuition fragile, émerveillée, du sens, la sinistre angoisse du contresens, la marche dans la nuit, sans aube certaine : voilà toute la difficulté, toute la beauté de la rencontre avec autrui. Voilà la vérité, pour moi, de toute traduction.»

(Étienne Barilier 1998 : 151)

En parcourant les annales de l'histoire de la traduction, on constate que les traducteurs n'ont pas toujours eu la même attitude à l'égard du sens. Sans être l'unique objet à traduire, comme nous le verrons, le sens n'en imprègne pas moins toute l'activité de traduction, à commencer par le choix du texte à traduire. L'histoire nous fournit, en effet, de multiples exemples où le choix du texte qu'on traduit – ou de ceux qu'on ne traduit pas – est en soi un geste chargé de sens. Puisqu'il est impossible de tout traduire, des choix s'imposent et ceux-ci sont dictés par un ensemble de facteurs d'ordre religieux, politique, social ou économique, souvent étrangers au texte lui-même. Une œuvre traduite – c'est uniquement de littérature et de la Bible dont nous parlerons dans cet article – acquiert son sens et son historicité¹ dans le contexte qui la voit naître. Les circonstances historiques qui déterminent le choix des textes à traduire infléchissent le sens qui se dégage de ces textes². L'historicité est à distinguer de l'historicisme, qui consiste à croire qu'une œuvre a

¹ «L'historicité définie non comme une situation chronologique, mais la tenue des tensions entre le présent passé passif et l'invention de modes nouveaux du voir, du dire, du sentir, du comprendre telle que cette invention continue d'être invention bien après le temps de sa trouvaille parce qu'elle est une invention continuée du sujet» (Meschonnic 1999 : 25).

² «La *fidélité au sens* se fait dans l'*historicité*, mais tout comme la subjectivité, cette historicité est indéniable, nécessaire et limitée. *Indéniable* car c'est un déterminisme inhérent à l'écrit, *nécessaire* parce qu'il faut que le traducteur soit fidèle à l'époque, et *limitée* pour ne pas sombrer dans l'adaptation» (Hurtado Albir 1990 : 176).

uniquement le sens qu'elle avait au moment de sa création; l'historicisme réduit le sens aux conditions de production du sens. Or, le sens d'une œuvre n'est pas figé : il évolue et les traductions successives de l'œuvre en sont la démonstration. «Les traductions vieillissent plus vite que les textes originaux. C'est un fait. Comme si elles étaient un moulage, dans une matière moins noble et moins résistante que l'œuvre première. Les années passant, elles ternissent, se craquellent, révèlent des défauts – alors que l'original n'a pas pris une ride!» (Lortholary³ 1998 : 208). Walter Benjamin abonde dans ce sens lorsqu'il écrit : «Alors que la parole de l'écrivain survit dans sa propre langue, le destin de la plus grande traduction est de disparaître dans la croissance de la sienne, de périr quand cette langue s'est renouvelée» (Benjamin 1971 : 266). Selon André Markowicz, traducteur de Dostoïevski, le sens d'une œuvre émerge progressivement des multiples traductions successives qui en sont faites, de telle sorte qu'«un auteur étranger est la somme de toutes ses traductions, passées, présentes et à venir. Nulle traduction prise en elle-même peut prétendre détenir une quelconque vérité de l'œuvre» (Markowicz 1991 : 211). Il en est ainsi car l'œuvre littéraire est un espace textuel ouvert, contrairement à la traduction qui est un espace fermé. D'où la nécessité des retraductions. Les grands classiques de l'Antiquité et la Bible en sont des exemples éloquentes : chaque époque requiert une réactualisation du sens de ces œuvres et, en même temps, elle s'y reflète. Et plus les siècles passent, plus le sens original se voile, plus ardu est le travail du traducteur, qui doit alors acquérir les compétences d'un philologue et d'un anthropologue pour résoudre les épineux problèmes du vieillissement des textes et du décalage temporel. L'écart des siècles génère de l'opacité.

Il est vrai qu'au fil de l'histoire les traducteurs se sont définis comme des découvreurs, des frontaliers, des passeurs de sens. Mais ce sens, tous ne l'ont pas cherché au même endroit. Pour savoir où ils ont fait porter leurs efforts, il est peu utile de connaître leurs professions de foi. Lorsqu'ils écrivent dans leurs Préfaces ou leurs Prologues qu'ils «ont cherché à être fidèles à

³ Bernard Lortholary est traducteur (Süskind, Kafka, Walser) et responsable éditorial de la littérature de langue allemande aux éditions Gallimard. Il a été lauréat du prix Laure Bataillon en 1997. (Graf 1998 : 285).

l'auteur», qu'ils «ont reproduit scrupuleusement le texte étranger sans le trahir», ces affirmations vagues n'expriment en fait rien d'autre que le sentiment personnel du devoir accompli. Elles traduisent leur satisfaction et visent jusqu'à un certain point, on peut le supposer, à rassurer le lecteur sur leur compétence. Elles ne sont d'aucune utilité pour connaître le traitement que les traducteurs ont accordé au sens.

Le sens étymologique

Commençons par examiner le cas des traducteurs qui ont cru trouver le sens dans l'étymologie ou la morphologie des mots. Auteur d'une des premières traductions-calque de la Bible, Aquila (II^e siècle) croyait rendre le sens du texte en traduisant non pas les mots, mais leur étymologie. Sous sa plume, «froment» devient «effusion», «vin» se mue en «abondance des fruits», «Au commencement» est rendu par «En tête». Aquila s'efforçait de traduire aussi les mots $j^2 dt gwz 'eqwtu'r ct 'f gu'o qu'i tgeu'eqwtu.'rgu'o qu'hqpi u'r ct 'f gu'o qu'hqpi u.'rgu'h^2 o kpkpu'r ct''$ des féminins, les masculins par des masculins. Saint Jérôme, qui accordait, lui, la primauté au sens plutôt qu'aux mots, se moquait non sans raison de cette traduction-calque falsificatrice, de cette quête absurde du sens dans la forme des mots et leur passé. Naï ve chasse aux syllabes.

Dans le domaine de la traduction de la Bible, ce désir de retrouver le texte biblique sous sa forme originale existe encore de nos jours. Cette stratégie de traduction étymologique qui prétend ressusciter à la fois la langue et la vérité du texte sacré est pratiquée par certains traducteurs contemporains, dont André Chouraqui. Ce traducteur rend ainsi les premiers versets de la Genèse (I, 10-12), livre qu'il rebaptise du néologisme «Entête» :

- 10 Elohîm crie au sec : «Terre.»
A l'alignement des eaux, il avait crié : «Mers.»
Elohîm voit : quel bien!
- 11 Elohîm dit : «La terre gazonnera du gazon,
herbe semant semence,
arbre-fruit faisant fruit pour son espèce,
dont la semence est en lui sur la terre.»
Et c'est ainsi.

- 12 La terre fait sortir le gazon,
herbe semant semence, pour son espèce
et arbre faisant fruit, dont la semence est en lui, pour son espèce.
Elohîm voit : quel bien! (Chouraqui 1989 : 19)

C'est de l'hébreu... plaqué de mots français. Les traductions de ce genre reposent sur un profond malentendu : elles cherchent à donner à entendre la *langue* originale (ou tout au moins à en donner l'illusion), alors que ce qu'il faut donner à entendre, c'est l'*œuvre* originale dans son intégralité. Au lieu de traduire ce que *font* les mots dans un texte donné, les auteurs de ces traductions tentent de nous dire ce que *sont* les mots en nous renseignant sur leur passé étymologie. On sait qu'aucune traduction ne se laisse cantonner dans une opération linguistique, car les langues, bien qu'elles soient «le réceptacle du sens qui est exprimable dans n'importe laquelle d'entre elles, [...] ne se confondent pas avec lui» (Seleskovitch et Lederer 1984 : 36). Bien comprise, la traduction est une actualisation du texte original; elle le rend valable pour le *présent* en le tirant de son contexte d'origine. Les traductions-calque sont des traductions qui cachent mal leur nostalgie des temps révolus. Ne faut-il pas écrire – et traduire – pour son temps? C'est le privilège de l'*œuvre* originale que de pouvoir être réactualisée. Les traductions n'ont pas ce privilège. Dès qu'elles deviennent caduques, elles ne sont plus pertinentes et il faut les refaire. Les traductions mimétiques, spéculaires, comme celles d'Aquila ou de Chouraqui, n'atteignent pas le sens des *œuvres*, elles n'en restent qu'à la périphérie en raison d'une survalorisation de leur forme. Sous-jacent à cette démarche se cache le mythe tenace du mot *véhicule* du sens, mythe que l'histoire de la traduction se charge de démentir. Combien de traducteurs dans l'histoire auraient pu souscrire à ces axiomes énoncés par Walter Benjamin (1892-1940) : «Une traduction qui rend fidèlement chaque mot ne peut presque jamais restituer pleinement le sens qu'a le mot dans l'original. [...] La fidélité dans la restitution de la forme rend difficile la restitution du sens. [...] L'intérêt de conserver le sens n'entraîne aucunement l'exigence de la littéralité.» (Benjamin 1971 : 271). Mais combien de traducteurs, hélas, ont cru le contraire...

Le sens fonctionnel et analogique

Les traducteurs du Moyen Âge, s'appuyant sur l'autorité suprême des *Auctoritates* («modèles à suivre»), ont adopté dans l'ensemble une stratégie à l'opposé de celle des adeptes de la traduction-calque. C'est dans la *fonction* des textes que les traducteurs de cette période ont cherché à donner un sens aux œuvres traduites. Ce n'était pas le texte lui-même qui importait, ni même son auteur, si prestigieux fût-il, mais l'utilisation qui était faite de ce texte à l'époque où il a été traduit. De ce point de vue, on peut dire que les traducteurs médiévaux ont véritablement réactualisé les ouvrages anciens, opération qui a exigé un travail d'assouplissement de la syntaxe et la création de nombreux néologismes en raison de la jeunesse des langues vulgaires encore en gestation. Ces «translateurs» n'avaient pas le souci historique ou philologique de reproduire l'œuvre au plus près possible de sa forme originale. Loin s'en faut. Tout écrit qui avait plus ou moins une valeur didactique était vu comme perfectible, comme matière première que l'on pouvait réaménager à sa guise. La stratégie employée est la compilation : on modifie l'œuvre en fonction des besoins du moment, on l'améliore, on le complète à l'aide de renseignements puisés à diverses sources. «Compiler» vient d'ailleurs du mot latin *pilare* qui signifie «piller⁴». La finalité d'une œuvre pesait davantage dans la balance que la véracité des faits rapportés. Une fois rédigée et traduite, l'œuvre acquérait une vie propre et pouvait de nouveau être copiée, recopiée, enrichie et disséminée comme un écrit original. L'identité du traducteur se perdait en cours de route, l'œuvre traduite devenant œuvre collective.

De la manière de traduire au cours du Moyen Âge on peut retenir que traduire une œuvre en la paraphrasant, en l'expliquant, en la complétant d'ajouts multiples, et croire en même temps que cette œuvre qui fait «autorité» est porteuse d'une vérité universelle dissimulée dans ses mots, ce n'est pas accéder au sens véritable de cette œuvre, à sa vérité. Avant la fin du Moyen Âge, il n'y a pas eu de véritables traductions au sens moderne du terme. Ce sont plutôt des actes d'appropriation qui détournent l'œuvre de sa finalité première. L'œuvre n'est pas recréée, bien

⁴ D'où la connotation péjorative du mot «compilation» en français : «Livre fait d'emprunts et qui manque d'originalité» (*Le Petit Robert*).

qu'elle soit réactualisée, mais mise au service d'une fin qui lui était étrangère à l'origine. C'est un cas de détournement de sens, de piratage de sens pour filer la métaphore du pillage.

L'humanisme et la Réforme, les deux grands courants qui ont caractérisé la Renaissance, ont tous les deux contribué à libérer les esprits et ont suscité un retour aux sources : à l'Antiquité gréco-romaine ainsi qu'à l'hébreu et au grec. Les hauts murs de l'Église catholique romaine commencent à se fissurer et cela a des répercussions sur la façon de traduire. «Le protestantisme a permis une nouvelle approche de la notion du sens» (Balliu 2002 : 55). Au cours de cet âge d'or de la traduction, en effet, le sens ne dépend plus de la finalité de l'œuvre ni d'un original intangible imposé plus ou moins par la tradition, mais émane des convictions humaines et religieuses de traducteurs soucieux d'être compris de leurs lecteurs : la masse des fidèles à qui ils reconnaissent le droit de dégager individuellement le sens des Saintes Écritures. Érasme proclame qu'il faut respecter davantage la vérité du texte que son autorité. Il révolutionne la conception de la traduction religieuse en remettant en cause l'autorité des docteurs de l'Église et, ce faisant, réhabilite le travail du traducteur. Les traductions s'individualisent. On désigne les multiples versions de la Bible par le nom des traducteurs, même s'ils n'ont pas travaillé seuls : la Bible de Luther, la Bible d'Olivétan, la Bible de Coverdale, la Bible de Matthew, etc. William Tyndale (1494?-1536), l'un des plus grands traducteurs anglais de l'époque, a produit une version très personnelle de la Bible, dont se sont largement inspirés les auteurs de la *King James*. On peut dire que c'est au XVI^e siècle que le traducteur prend conscience de participer pleinement à la construction du sens, qui n'est plus vu comme «caché» à l'intérieur du texte original, mais perçu comme construction personnelle.

Jacques Amyot (1513-1593), précurseur des «belles infidèles», réexprime le sens en fonction du lecteur. Son but est clairement avoué : rendre les *Vies parallèles* de Plutarque accessibles au public de son temps. Sa traduction, qu'il prétend fidèle, est pourtant un grenier d'inexactitudes, d'ajouts, de suppressions, d'anachronismes de toutes sortes, mais elle est claire et facile à comprendre pour les lecteurs de son époque. Elle a été très bien reçue parce que le sens de l'œuvre a été soumis à l'impératif de la *clarté*. Mais il y a plus : Amyot, sans doute le

plus grand traducteur de son siècle en France, a produit une traduction-œuvre au sens où l'entend Henri Meschonnic. Les reproches sévères d'infidélité que Gaspar Bachet de Méziac (1581-1638) et Paul-Louis Courier (1772-1825) lui ont adressés n'ont pas terni la réputation de sa traduction. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la réussite d'une traduction est indépendante des erreurs qu'elle contient. Nous verrons pourquoi plus loin. Disons pour l'instant, à la suite de la traductrice Laure Bataillon (1928-1990), que «la seule fidélité à avoir vis-à-vis d'un texte c'est la fidélité à son rythme interne, à sa voix, ce qui implique plusieurs infidélités de surface» (Bataillon 1991 : 21). Et encore : «C'est du côté des rythmes et des sonorités qu'il faut chercher ses meilleures équivalences. C'est ce tissu fragile et primordial qu'il convient de ne pas déchirer» (*ibid.* : 56).

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, le sens est aussi tributaire de la clarté, mais s'y ajoute le souci de *plaire* : «[...] ce n'est pas assez d'exprimer le sens d'un ouvrage, affirme Anne Dacier (1647-1720), si l'on n'en rend encore toute la force & tout l'agrément; si l'on ne lui en prête même dans les endroits où il en manque» (cité dans Horguelin 2000). Le sens littéral des œuvres est sacrifié sur l'autel du bon goût et des règles de la bienséance qui pèsent de tout leur poids social. Il se plie aux attentes du public lettré et raffiné de la cour. Les canons esthétiques de l'heure font loi, la beauté prime sur l'exactitude. Le sens prend une forte coloration ethnocentrique. Les passages qu'on traduit, édulcore ou supprime nous renseignent sur les limites de la bienséance à l'époque, sur la force des pressions sociales, en un mot, sur le «pouvoir-dire» du moment. L'écart grandit entre le texte original et sa version française. Tout ce qui porte les marques de l'étranger devient synonyme de mauvais goût. Le traducteur rend français (et non *en* français) les grands classiques dont il rectifie la tenue. On réécrit les œuvres étrangères en les remaniant librement afin de les rendre conformes aux canons esthétiques en vigueur, on croit rendre justice à Homère en en corrigeant les «défauts».

Comme beaucoup de ses contemporains, l'abbé de Bellegarde (1648-1734), traducteur d'Épictète, d'Ovide et d'Ésope, «accommode au langage moderne» noms de villes, titres, grades militaires, monnaies, instruments, machines, tenues vestimentaires, même s'il reconnaît lui-

même que les équivalents proposés ne signifient pas la même chose que dans le texte original. Le sens qu'il propose est *analogique* : c'est par analogie que la *Gallia* et l'*Hetruria* deviennent la France et la Toscane, par analogie que les talents et les sesterces se changent en livres et en écus (Bellegarde 1706). Le traducteur est ici faux-monnayeur, auteur d'un *faux* sens. Amyot avait précédé l'abbé Bellegarde dans cette voie en transformant les fantassins romains en galants chevaliers coiffés de chapeaux à plumes et en peuplant la Grèce de syndics et de baillis.

C'est également dans un souci de clarté que l'abbé Guillaume-Antoine Le Monnier (1721-1797), traducteur des *Satires* de Perse, se sent obligé d'assortir sa traduction de notes destinées à élucider le sens lorsque les mots, à eux seuls, ne parviennent pas à l'exprimer clairement. «C'est Perse, & non le traducteur, que j'ai voulu montrer. Les mots françois (je n'ose dire les phrases) feront entendre le texte. Le sens pourra rester encore caché; les notes l'expliqueront. Quand on aura lu la traduction pour l'intelligence de l'original, & les notes pour l'intelligence de la traduction, j'espère qu'on jettera de côté le traducteur & ses notes [...]» (Le Monnier 1771 : x). Les notes viennent à la rescousse du sens, qui est ainsi redistribué entre le texte et ses notes. Étrange traduction que celle qui doit prendre appui sur des notes⁵! Du point de vue de l'histoire de la traduction, ces notes présentent l'avantage de nous faire pénétrer dans l'atelier du traducteur-poète, mais d'un point de vue strictement littéraire, on peut se demander si un poème ne doit pas se tenir debout tout seul, s'expliquer par lui-même... Faut-il des notes pour apprécier un poème de Villon, de Victor Hugo ou de Baudelaire? Le travail de «défrichage» sémantique de l'abbé Le Monnier reste donc en deçà de ce que l'on attend du traducteur d'une œuvre originale.

Avec le romantisme et sa tendance à l'individualisme et au particularisme, la traduction retrouve le chemin d'un respect plus scrupuleux de la forme des œuvres. Vers la fin du XIX^e siècle, la traduction littérale devient érudite sans tomber toutefois dans les excès des traductions-

⁵ Henri Meschonnic vient de faire paraître une nouvelle traduction des Psaumes (*Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 557 p.) assortie de quelque deux cents pages de notes bien tassées. Une traduction peut aussi être un travail d'érudition. Voir la critique que nous avons publiée de cette traduction dans la revue *TTR* (Delisle 2001b).

calque. Les traductions-reconstruction historique d'un Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894), traducteur de l'*Iliade* (1867) et de l'*Odyssée* (1868), ou les expériences philologiques d'un Littré (1801-1881), qui transposa le premier chant de l'*Iliade* en français du XIII^e siècle et l'*Enfer* de Dante en français du XIV^e (Delisle 1996), cherchent à reproduire l'«odeur du siècle» (Rivarol) et des civilisations qui les ont vues naître. Ces traductions accentuent au lieu de gommer tout ce qui a un goût étranger, tout ce qui éloigne du temps présent, et sont des applications de la théorie de la correspondance des époques d'Émile Egger (Mounin 1955 : 144-145). Les traducteurs qui ont pratiqué ce mode de traduction, tout comme les auteurs des traductions-calque dont ils sont proches parents, ont voulu remonter le cours du temps et reproduire aux moyens d'artifices divers les formes, le souffle et le rythme du texte original. Par leur stratégie d'illusionnistes, ils ont tenté de ressusciter le sens tel qu'il devait être autrefois, selon eux. Certains ont produit des œuvres cohérentes – c'est le cas de Leconte de Lisle –, d'autres ont lamentablement échoué – comme Émile Littré, qui est le premier à reconnaître que pour comprendre sa version de l'*Enfer* en langue d'oïl, il faudrait la retraduire en français contemporain. Que vaut alors une traduction qui, pour dévoiler son sens, doit être accompagnée d'une autre traduction?... Par rapport à l'œuvre originale, cette traduction ancillaire jouerait un rôle identique aux notes de la traduction de l'abbé Le Monnier. En fait, les traductions dans lesquelles se manifeste le «réflexe archaïsant» (Steiner 1978 : 319) sont généralement des versions où les gauchissements lexicaux et les disparates pullulent. Le pari est rarement tenu.

Dans ces quelques exemples glanés dans l'histoire de la traduction, on constate que les traducteurs ont cherché à reproduire le sens des œuvres étrangères de diverses façons avec des résultats qui, du point de vue de notre conception contemporaine du sens, ne sont pas très concluants. Certains d'entre eux ont cru trouver le sens dans l'étymologie et la morphologie des mots, d'autres l'ont investi dans la fonction des ouvrages traduits et profondément amendés, d'autres ont exploité systématiquement les ressources de l'analogie, les artifices du dépaysement ou la correspondance des époques. Chaque fois, un changement de conception à l'égard de la manière de traduire s'est accompagné d'un changement d'attitude à l'égard du sens.

Mais où loge le sens à traduire dans une œuvre littéraire? Sûrement pas dans les mots eux-mêmes, comme on l'a cru, ceux-ci ne faisant que pointer vers lui. Cela est si vrai que l'on peut traduire le sens sans que l'œuvre soit «traduite» pour autant. Considérant la grande masse de la poésie anglaise qu'il jugeait rebelle à toute traduction – opinion par ailleurs fort discutable – Julien Green compare ces «tentatives» de traduction à un «livret d'opéra sans musique» (cité dans Mounin 1955 : 74). Autrement dit, on peut traduire de la poésie sans faire pour autant de la traduction poétique. La traduction littéraire est certes un rendez-vous de deux langues, de deux textes, de deux traditions littéraires, de deux cultures, de deux civilisations, mais elle est d'abord et avant tout un rendez-vous de deux œuvres issues de deux contextes historiques différents. Le rappeler peut sembler une évidence, mais cela fait toute la différence, car traduire, ce n'est pas transvaser le sens du texte original dans le texte traduit. Le sens n'est jamais donné d'avance. Croire qu'il est possible de transposer intégralement d'une langue à une autre un sens intangible est une grossière erreur. Dans le domaine littéraire, appréhender et réexprimer un sens, c'est procéder à une opération d'écriture et de création. «Pour rendre ce sens *littéraire* des ouvrages de littérature, il faut d'abord le saisir; et il ne suffit pas de le saisir : il faut encore le recréer» (Larbaud 1946 : 70; souligné dans le texte). «*Translation and creation are twin processes*» (Paz 1992 : 160) Traduire une œuvre littéraire, ce n'est pas non plus faire une copie conforme de l'original (cela est impossible), ni «respecter» cet original, ni même lui être «fidèle» – ce qui, d'un point de vue scientifique, ne veut pas dire grand-chose –, mais la reproduire dans une autre langue en la réinvestissant d'une nouvelle subjectivité, d'une nouvelle historicité. C'est dans cette réincarnation de l'œuvre, à la fois Même et Autre, que résident tout le mystère de la traduction esthétique, ses lois inconnues, sa «secrète alchimie⁶». «Traduire, a écrit Étienne Barilier, c'est accomplir un geste vertical, c'est faire monter à la lumière, c'est retirer un trésor des grands fonds» (Barilier 1998 : 151). Mais ce trésor n'est pas exactement le même une fois exposé à la lumière du jour. Au moyen d'une autre métaphore, le romancier, essayiste et

⁶ «L'homme moderne sait aller dans le cosmos, mais il ignore la secrète alchimie qui permet de faire franchir à une idée, sans la mutiler, les hermétiques frontières des langues et des cultures» (Chouraqui 2002 : 6).

traducteur suisse⁷ rappelle que si le traducteur «parvient à sauver du chaos des œuvres de langage, à leur réinsuffler de l'ordre, s'il parvient à faire refleurir les déserts du sens, les fleurs qu'il crée dans sa langue ne seront jamais celles qui s'épanouissaient dans la langue originale» (*ibid.* : 150). C'est dire de façon poétique qu'une traduction ne saurait jamais être l'équivalent d'un original et que les moyens linguistiques de réexpression du sens ne sont jamais identiques non plus à ceux de l'œuvre étrangère.

Du sens à la signifiante

La réflexion contemporaine sur la traduction littéraire et poétique ne pose plus la recherche du sens à traduire en termes de traduction-calque, archéologique, littérale, libre, servile, érudite ou paraphrastique, mais en termes de poétique, de littéarité, de discours, de signifiante, de réécriture⁸. On aurait tort d'y voir un simple renouvellement du métalangage de la discipline et de croire que ces nouvelles dénominations recouvrent d'anciens concepts. Il n'en est rien. La traductologie voit la traduction littéraire et poétique comme productrice de sens nouveaux, comme une opération de création assimilable à l'écriture. Les traducteurs ne sont plus vus comme des valets au service d'un maître inflexible. Ces métaphores «dénigrantes» faussent la nature réelle du travail du traducteur. Le traducteur apparaît désormais comme un partenaire dont on exige autant de talent qu'un écrivain. Il est à part entière l'*auteur* du texte traduit, à défaut d'être l'auteur du texte original. Il n'est plus ce subalterne anonyme qui doit témoigner à son maître une fidélité de caniche. Il est son égal. «Dans un certain sens, le traducteur du poète est lui-même auteur original», avait déjà pressenti Vassili Joukovski (1783-1852) (*Opinions* 1979 : 57). Son compatriote Vassili Trediakovski (1703-1769) ira même jusqu'à affirmer : «Du traducteur et de l'auteur, il n'y a que le nom qui diffère» (*ibid.*). Cette vision du traducteur-auteur-créateur est très contemporaine. Il est désormais acquis que la traduction d'une œuvre

⁷ Traducteur de Wedekind, Muschg, Dürrenmatt, Castellion, Bachofen et Hohl, Étienne Barilier a été lauréat du Prix lémanique de la traduction en 1997. (Graf 1998 : 281).

⁸ Pourtant, la traduction n'a jamais été enseignée comme un genre d'écriture.

littéraire exige une démarche littéraire créatrice, bien que les points de départ et d'arrivée de l'opération soient linguistiques. Les témoignages en ce sens abondent tant chez les traducteurs que chez les théoriciens :

«Si l'obsession de reproduire le mouvement créateur de l'auteur ne fait pas naître un mouvement de création propre au traducteur, l'œuvre traduite ne réussira jamais à vivre comme une œuvre originale» (Elio Vittorini, cité par Pautasso 1967 : 157. Citation traduite de l'italien par Annie Fitzback).

«En quoi diffère-t-elle la tâche du traducteur, de celle du créateur de sens si le sens est presque à cent pour cent la création d'une trame littéraire tissée des mots et de leur escorte? N'est-ce pas création de sens que de choisir des mots préalablement chauffés au rouge, ou de les porter à l'incandescence de par ce choix même?» (Arnaldo Calveyra, cité dans Bataillon 1991 : 36).

«Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère, qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur» (Larbaud 1946 : 69-70).

«*All texts are originals because each translation has its own distinctive character. Up to a point, each translation is a creation and thus constitutes a unique text*» (Octavio Paz 1992 : 154).

«La force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique. Pas du sens pour le sens ni un mot pour le mot, mais ce qui fait d'un acte de langage un acte de littérature» (Henri Meschonnic 1999 : 57).

«Je n'hésite pas à avouer que je considère mes traductions de poésie comme une continuation de mon œuvre de poète ni à dire que, parfois, elles ont eu – et ont – une influence sur ma propre poésie, sur ma conception de l'œuvre littéraire et, en général, sur les textes que j'écris. Bref pour m'exprimer d'une manière encore plus nette, ce sont mes créations et je peux les placer sur le même plan que le reste de mes poèmes (Jaume Pérez Muntaner 1993 : 638).

Dans leur langage imagé, les auteurs et les traducteurs cités (et la liste pourrait s'allonger considérablement) établissent une nette distinction entre le *sens référentiel* et le *sens esthétique*.

Pour dégager le sens référentiel des textes véhiculaires (scientifiques, techniques, administratifs, informatifs, argumentatifs, etc.), le traducteur procède à l'analyse des concepts

portés par les signes linguistiques et dégage le rapport qui existe entre ces concepts et des référents extérieurs. Quand il réécrit un texte de ce genre, il doit «veiller en premier lieu à ce que le *sens* soit respecté le plus étroitement possible; pour cela, le choix du lexique et de la structure des phrases doit être fait en fonction des concepts véhiculés de façon à permettre cette lecture univoque et claire qui évitera les "fautes d'interprétation" et assurera l'équivalence du texte d'arrivée au texte de départ [...]» (Laranjeira 1996 : 218; souligné dans le texte). Dans ce genre de texte, le sens est véritablement au cœur de l'opération traduisante. Tout comme en interprétation de conférence, «ce qui doit être rendu, c'est le sens et non les mots, et le respect des mots est souvent contraire au respect du sens» (Seleskovitch 1975 : 145). Aux traducteurs de cette catégorie de textes, on demande d'être de bons rédacteurs, sans plus.

Il en va autrement du sens esthétique des textes poétiques et littéraires, définis comme *systèmes de signifiance*. Cette notion de *signifiance*, introduite par Émile Benveniste (1966) et reprise par Mounin, Berman, Meschonnic, Folkart et plusieurs autres traductologues, permet d'analyser le texte littéraire en tant que travail d'écriture qui dépasse les stéréotypes du langage commun et produit du sens inédit. La signifiance ressortit au discours, non à la langue. En poésie, la matérialité du signe prévaut sur le concept – il y a des poèmes qui ne signifient rien et sont pure musicalité. «C'est ce nouveau mode de production du sens qui a lieu à l'intérieur du texte dans le jeu des forces que sous-tendent les signifiants qu'on appelle la *signifiance*, par opposition au *sens* référentiel. La signifiance est responsable de l'ouverture de la signification à des lectures multiples, toutes plausibles, et c'est là l'une des marques du texte poétique, par opposition à l'univocité du texte véhiculaire» (Laranjeira 1996 : 218; souligné dans le texte). Nous sommes là devant une tout autre façon de signifier. Le texte littéraire ne produisant pas son sens de la même façon que le texte véhiculaire, le traducteur doit adopter une attitude différente de celle du traducteur de textes véhiculaires. Alors que celui-ci traduit surtout le sens référentiel qu'il dégage du texte après interprétation, le (bon) traducteur littéraire, lui, procède, en même temps qu'à la réexpression du sens, à une opération de réécriture⁹ : il transfuse dans ce qui

⁹ Il convient de préciser que la réécriture, en se constituant comme différente de l'original, ne prétend pas pour

devient en partie son texte la *signifiante* spécifique de l'œuvre originale, son caractère unique. Cette démarche artistique nécessite de sa part qu'il sache repérer les marques textuelles de cette signifiante. Certains y parviennent, d'autres pas.

À l'occasion d'un congrès du PEN Club tenu à Rome en 1961, le romancier Alberto Moravia (1907-1990) avait affirmé que la traduction littéraire est un acte d'écriture aussi créateur et complexe que la production d'un écrit original. Pour illustrer son propos, il avait comparé deux versions italiennes de l'*Illiade*. La première, produite par un universitaire, était parfaitement exacte et littérale (elle serrait le texte de près); la seconde, œuvre d'un poète, avait été presque complètement réécrite. La première fut boudée par les lecteurs et ne se vendit pas, la seconde fut un succès de librairie (El-Din 2000). L'universitaire avait bien *saisi et rendu* le sens des mots et des phrases, mais il n'avait rendu que le sens; le poète, lui, avait *senti et reproduit* le système de *signifiante* de l'œuvre, ses idiosyncrasies, son souffle, son rythme, son âme. Le premier avait surtout travaillé au niveau linguistique; le second, au niveau discursif et poétique. C'est pourquoi il lui a été possible de reproduire la littéarité du poème épique. Cet exemple tend à donner raison à l'interprète de conférence Renée Van Hoof, qui a lancé un jour : «*Translation has nothing to do with languages*¹⁰.» Il y a une part de vérité dans cette boutade. L'histoire de la traduction, en tout cas, ne la dément pas. Combien de traductions réussies comportent de nombreuses erreurs ponctuelles de sens¹¹. La *Vulgate* de saint Jérôme, les *Vies parallèles* d'Amyot, les poèmes de Poe traduits par Baudelaire en sont des exemples parmi les plus célèbres. Et pourtant ce sont des traductions jugées réussies¹². Le nombre d'erreurs que comporte une traduction littéraire a très

autant le supplanter. C'est le paradoxe de la traduction.

¹⁰ Propos rapportés à l'auteur dans un courriel du 12 décembre 2002 par Mariano Garcia-Landa, auteur de *Teoría de la traducción*, monographie de la revue *Hermeneus*, Valladolid, Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad de Valladolid, coll. «Vertere», n° 3, 2001.

¹¹ Combien de chefs-d'œuvre renferment des incohérences... Il suffit de penser aux romans de Balzac ou au *Don Quichotte* de Cervantès.

¹² Ezra Pound (1885-1972) considérait comme traductions anglaises réussies *The Metamorphoses* de Golding, *The Aeneids* de Gavine Douglas, *The Eclogues* de Marlowe. Dans chacune de ces traductions, «*a great poet has compensated, by his own skill, any loss in transition: a new beauty has in each case been created*» (Pound 1954 : 249).

peu à voir, somme toute, avec la qualité «littéraire» de cette traduction et sa réception par les critiques et les lecteurs. Son sens est ailleurs. Plus précisément, ce n'est pas tant le sens d'un poème ou d'un roman qu'il faut recréer que son rythme, sa vibration, son historicité, ses harmoniques connotatives, sa littéarité, sa singularité. Cette fidélité à la signification de l'œuvre se moque des infidélités au sens. «Prose ou vers, l'art d'écrire réside tout entier dans la convenance de l'idée et du sentiment avec le rythme et le nombre de la phrase, le son, la couleur et la saveur des mots, et ce sont ces rapports subtils, ces harmonies que tout traducteur dissocie nécessairement et détruit» (Bédier 1960 : xiv-xv). Il aurait fallu préciser «tout *mauvais* traducteur», car il y en a d'excellents qui réussissent le tour de force prodigieux de recréer une œuvre nouvelle en restituant la *vérité* de l'œuvre originale.

Traduire est une négociation des effets de sens dans les réseaux sémantiques et stylistiques d'un texte en formation. Le texte original est évidemment le «pré-texte» (qui vient avant), mais on peut dire qu'il est aussi «prétexte» (ce qui permet de faire quelque chose). Le texte étranger est en effet l'occasion d'une nouvelle production textuelle créatrice de sens dans laquelle se manifeste le talent artistique du traducteur. Il est illusoire de penser qu'un lecteur contemporain peut recevoir une œuvre ancienne exactement comme le lecteur de l'œuvre originale a pu la recevoir. Comment vérifier cette équivalence? Cette exigence irréaliste appartient encore à la vieille théorie, au mythe de la traduction à l'identique, de la traduction «copie conforme». Qui osera prétendre qu'une œuvre contemporaine produit le même effet chez tous les lecteurs? Cela dit, il n'en demeure pas moins que tout véritable écrivain a un style propre et que ce style doit se refléter le plus fidèlement possible dans la traduction, sinon l'œuvre en sera dénaturée. «L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur» (Kundera 1993 : 133; souligné dans le texte). C'est en partie dans la nouveauté que réside l'essentiel d'une œuvre (nouvelle forme, nouveau style, nouvelle façon de concevoir la réalité) et les formes d'un texte ne sont pas dénuées de sens. «Un texte a le sens de ses formes autant que le sens de ses mots» (Meschonnic 1973 : 420). Escamoter ces formes d'expression originales, cette part d'invention, c'est priver l'œuvre d'une partie de son sens. Un des premiers

théoriciens importants de la traduction, saint Jérôme, avait bien vu que modifier le style d'un auteur c'est déserrer le devoir d'un traducteur. Pour Jacques Amyot, «l'office d'un propre traducteur ne gist pas seulement à rendre fidelement la sentence de son autheur, mais aussi à représenter aucunement et a adombrer [adopter, imiter] la forme du style et maniere de parler d'iceluy [...]» (cité dans Chavy 1988, I : 72). L'histoire de la traduction est ponctuée d'injonctions similaires à l'égard du respect du style. Cela exige de la part du traducteur qu'il soit non seulement bon écrivain (à ce niveau, les qualités de bon rédacteur ne suffisent plus), mais qu'il soit aussi assez souple pour se plier au style des auteurs qu'il traduit. Et les ressorts du style sont traduisibles : «Les effets les plus subtils et les allusions les plus difficilement saisissables d'un style offrent presque toujours une traduction» (Mounin 1955 : 76). Cette notion de style «qui est l'homme» nous amène tout naturellement au sujet traduisant, ce grand oublié de l'évaluation des traductions¹³.

Toute bonne traduction intègre au texte traduit le traducteur comme *sujet*. Affirmer qu'il faut traduire le sens d'un texte n'est pas faux, mais insuffisant, car une œuvre littéraire n'est pas dotée uniquement d'un sens. Elle a, comme nous venons de le voir, une signifiante et c'est pourquoi plusieurs versions d'une même œuvre peuvent toutes être des versions réussies sans pour autant avoir le même sens. Jenaro Talens illustre cette présence du traducteur dans son article «L'écriture qu'on appelle traduction», où il analyse finement les options choisies par trois traducteurs d'un poème du poète américain Charles Olson (1910-1970). L'auteur montre bien que chacune des options retenues par les traducteurs se situe dans un espace de sens différent et conclut : «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» (Talens 1993 : 635). À sa manière, chaque traducteur a pour ainsi dire fait acte de présence dans

¹³ Marianne Lederer souhaite, comme beaucoup d'autres traductologues, que se produise un recentrement des études traductologiques sur le traducteur : «Le traducteur [...] doit occuper la place centrale dans l'étude de l'opération de traduction, place qu'une excessive insistance sur les langues et leurs particularités lui avait fait perdre» (Lederer 1997 : 13). Voir aussi notre article «L'évaluation des traductions par l'historien» (Delisle 2001a) ainsi que nos *Portraits de traducteurs* (Delisle 1999) et *Portraits de traductrices* (2002).

le poème qui porte dès lors une double signature. On peut en dire autant de toute œuvre traduite. Pour la traductrice canadienne Susanne de Lotbinière-Harwood, cet investissement par le traducteur du texte traduit ne fait aucun doute non plus : «*Traduire n'est jamais neutre. C'est l'acte d'une subjectivité à l'œuvre dans un contexte socio-politique précis. Le je qui traduit inscrit son savoir, ses choix, ses intentions, ses convictions dans le texte qui se réécrit*» (Lotbinière-Harwood 1991 : 27; souligné dans le texte). Cette présence du sujet traduisant dans le texte traduit explique qu'il peut y avoir plusieurs bonnes traductions qui rendent le sens différemment.

En somme, les traductions dont on n'a traduit que le sens ou celles dont on a dénaturé le sens en ne sachant pas recréer la signification de l'œuvre originale sont des textes mort-nés, figés dans le temps et voués à l'oubli, alors que les traductions littéraires réussies, drapées dans une nouvelle textualité, sont des textes vivants, réactualisés, historicisés et réinvestis d'une nouvelle subjectivité. En un mot, ce sont des textes «que l'on a continué à écrire¹⁴».

Jean DELISLE
École de traduction et d'interprétation
Université d'Ottawa
(Canada)

¹⁴ Félix Philipp Ingold (cité dans Graf 1998 : 217). Poète, essayiste, romancier et traducteur de poésie, Félix P. Ingold est aussi professeur de littérature et de culture russes à l'Université de Saint-Gall (Suisse). Il a traduit Jabès, Pasternak, Mandelstam, Brodsky et Aï gui et a obtenu le Prix Pétrarque de la traduction en 1991. (Graf 1998 : 284).

RÉFÉRENCES

- BALLIU, Christian (2002), *Les Traducteurs transparents. La traduction en France à l'époque classique*, Bruxelles, Les Éditions du Hasard, coll. «Traductologie», 239 p.
- BARILIER, Étienne (1998), «Le traducteur, ce misentropé», dans Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Éditions Zoé, p. 149-155.
- BATAILLON, Laure (1991), *Traduire, écrire*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 123 p.
- BÉDIER, Joseph (1960), *La Chanson de Roland*, Paris, Éditions d'art H. Piazza, xiv + 355 p.
- BELLEGARDE, L'abbé Jean-Baptiste Morvan de (1706), «Des regles de la Traduction», extrait de *Reflexions sur l'elegance et la politesse du stile* (c1695). Nouvelle édition. Amsterdam, Henri Schelte, p. 443-455. Reproduit dans Delisle et Lafond 2003, module «Thèses, livres et textes».
- BENJAMIN, Walter (1971), «La tâche du traducteur» (c1923), dans *Œuvres I, Mythe et violence*, trad. par Maurice de Gandillac, coll. «Les Lettres Nouvelles», Paris, Denoël, p. 261-275.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2 vol.
- CHAVY, Paul (1988), *Traducteurs d'autrefois. Moyen Âge et Renaissance*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, t. I : 810 p.; t. II : 810 p.
- CHOURAQUI, André (1989), *La Bible*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 2432 p.
- CHOURAQUI, André (2002), «Traduire la Bible et le Coran au XXI^e siècle», dans *Circuit*, n^o 77, p. 6-9.
- DELISLE, Jean (1996), «Littré, traducteur érudit, provocateur et illusionniste», dans *Hieronymus*, n^o 2, p. 5-7 et dans *Circuit*, n^o 52, p. 20-21.
- DELISLE, Jean (dir.) (1999), *Portraits de traducteurs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. «Regards sur la traduction» / Arras, Artois Presses Université, coll. «Traductologie», 309 p.
- DELISLE, Jean (2001a), «L'évaluation des traductions par l'historien», dans *Meta*, vol. 46, n^o 2, p. 209-226.
- DELISLE, Jean (2001b), compte rendu de *Gloires. Traduction des psaumes*, d'Henri Meschonnic, dans *TTR*, vol. 14, n^o 1, p. 235-245.
- DELISLE, Jean (dir.) (2002), *Portraits de traductrices*, Ottawa, Les Presses de l'Université

- d'Ottawa, coll. «Regards sur la traduction» / Arras, Artois Presses Université, coll. «Traductologie», 408 p.
- DELISLE, Jean et Gilbert LAFOND (2003), *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. (jdelisle@uottawa.ca)
- D'HULST, Lieven (2002), *Le «Faust» de Goethe traduit par Gérard de Nerval*, édition présentée et annotée par L. D'hulst, Paris, Fayard, «Présentation», p. 11-55.
- EL-DIN, Mursi Saad (2000), «The Curse of Adam», dans *Al-Ahram*, 9-15 novembre. Version Internet : <http://weekly.ahram.org.eg/2000/507/cu2.htm>
- HORGUELIN, Paul A. (2000), *Anthologie de la manière de traduire*, 2^e éd., dans Jean Delisle et Gilbert Lafond (2003), *Histoire de la traduction* (cd-rom pour PC), Gatineau (Québec), module «Thèses, livres et textes».
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990), *La Notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier Érudition, coll. «Traductologie», n° 5, 237 p.
- KUNDERA, Milan (1993), *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 325 p.
- LARBAUD, Valery (1946), *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 341 p.
- LARANJEIRA, Mário (1996), «Sens et signifiante dans la traduction poétique», dans *Meta*, vol. 41, n° 2, p. 217-222.
- LEDERER, Marianne (1997), «La théorie interprétative de la traduction : un résumé», dans *Revue des lettres et de traduction* (Liban), n° 3, p. 11-20.
- LE MONNIER, L'abbé Guillaume-Antoine (1771), *Satires de Perse : traduction nouvelle, avec le texte latin à côté et des notes*, Paris, C.-A. Joubert, xxviii + 226 p. Reproduit dans Delisle et Lafond 2003, module «Traductions».
- LORTHOLARY, Bernard (1998), «Éditer la littérature allemande en France», dans Marion Graf (dir.), *L'Écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*, Genève, Éditions Zoé, p. 204-209.
- LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne de (1991), *Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual. Translation as a rewriting in the feminine*, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage / Toronto, The Women's Press, 175 p.
- MARKOWICZ, André (1991), «Note du traducteur», dans *Le Joueur*, de Dostoïevski, nouvelle traduction d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, p. 211-214.

- MESCHONNIC, Henri (1973), *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 457 p.
- MESCHONNIC, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 473 p.
- MOUNIN, Georges (1955), *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 159 p. Réédité aux Presses Universitaires de Lille, 1994, 109 p.
- MUNTANER, Jaume Pérez (1993), «La traduction comme création littéraire», dans *Meta*, vol. 38, n° 4, p. 637-642. Traduction Brigitte Lépinette.
- «Opinions russes sur la traduction» (199;), dans *Babel*, vol. 25, n° 1, p. 57.
- PAUTASSO, Sergio (1967), *Elio Vittorini*, Turin, Borla, coll. «Scrittori del secolo», 286 p.
- PAZ, Octavio (1992), «Translation: Literature and Letters» (c1971), dans Rainer Schulte et John Biguenet (dir.), *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago/London, The University of Chicago Press, p. 152-162.
- POUND, Ezra (1954), «Translators of Greek: Early Translation of Homer», dans *Literary Essays of Ezra Pound*, textes réunis et présentés par T. S. Eliot, New York, New Directions, p. 249-275.
- ST-PIERRE, Paul (1990), «Traduction : histoire et théorie», dans *Meta*, vol. 35, n° 1, p. 119-125.
- SELESKOVITCH, Danica (1975), *Langage, langues et mémoire*, Paris, Minard, coll. «Lettres modernes», 272 p.
- SELESKOVITCH, Danica et Marianne LEDERER (1984), *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition, coll. «Traductologie», n° 1, 311 p.
- STEINER, George (1978), *Après Babel. Pour une poétique du dire et de la traduction*, trad. par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 470 p.
- TALENS, Jenaro (1993), «L'écriture qu'on appelle traduction», dans *Meta*, vol. 38, n° 4, p. 630-636.

Source : "H0Ktçun'gv'O 0Ngf gtgt '*4227+."La théorie interprétavkxg'f g'rc 't cf wvkap."04."
\$Eqpxgti gpegu."o kugu'gp'r gtur gevkg\$. "Rctku."O kçctf ."eqn0\$Ngtgu'o qf gtpgu\$. 'r 0433/44: 0