

ministère
éducation
nationale



*Formation continue
Publications*

Actes du séminaire national

Enseigner les œuvres littéraires en traduction

Paris, le 23 et 24 octobre 2006

Novembre 2007

ISBN 978-2-86637-476-1

Directeur de la publication : Pascal Cotentin

La collection « Les Actes de la Dgesco » est dirigée par Lydia Bretos

Responsable éditorial : Pierre Danckers

Suivi éditorial : Abder Imine

Secrétariat de rédaction : Isabelle Le Quinio

Maquette et illustration de couverture : Jessica Plagnol

Mise en pages : Dominique Barrat

© CRDP de l'académie de Versailles, 2007

Dépôt légal : novembre 2007

Centre régional de documentation pédagogique de l'académie de Versailles

584, rue Fourny - BP 326 - 78533 Buc Cedex

Tél. : 01 39 45 78 78 - Tlc : 01 39 45 78 45

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le code de la propriété intellectuelle n'autorisant aux termes des articles L. 122-4 et L. 122-5, d'une part, que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite ». Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Programme national de pilotage

Enseigner les œuvres littéraires en traduction

23 et 24 novembre 2006

Foyer des lycéennes, Paris

Contributions réunies par Yves Chevrel

**Actes du séminaire national organisé
par la direction générale de l'Enseignement scolaire
(bureau de la Formation continue des enseignants)**

Sommaire

Ouverture des travaux

Philippe Le Guillou, Christian-Lucien Martin, Anne Tomiche 7

Présentation du séminaire

Yves Chevrel 12

Première partie

Conférences

La traduction invisible ? Problématiques actuelles de la traduction

Michaël Oustinoff 21

Traduire le théâtre

Pierre Judet de La Combe 42

Traduire la poésie

Jean-Yves Masson 63

Historicité des traductions

Lieven D'hulst 78

Deuxième partie

Comptes rendus des ateliers

Atelier A : Littératures de jeunesse

Séance 1 - Isabelle Nières-Chevrel 99

Séance 2 - Mathilde Lévêque 107

Atelier B : Littératures anciennes

Séance 1 - Pascal Charvet, Brigitte Quilhot-Gesseaume 115

Séance 2 - Pascal Charvet, Françoise Gomez 122

Atelier C : Classiques européens

Séance 1 - Anne-Rachel Hermetet 133

Séance 2 - Didier Souiller 139

Atelier D : Traductions, retraductions, traductions comparées

Séance 1 - Yves Chevrel, Danielle Risterucci-Roudnicky 147

Séance 2 - Danielle Risterucci-Roudnicky, Yves Chevrel 155

Atelier E : Réécriture et traduction : perspectives pédagogiques

Séance 1 - Caroline Andriot-Saillant, André Peyronie 162

Séance 2 - Caroline Andriot-Saillant, André Peyronie 170

Conclusion des travaux

Yves Chevrel, Pascal Charvet 178

Annexes

Conférenciers et animateurs d'ateliers 184

Éléments de bibliographie 186

Index des principales œuvres étrangères mentionnées 188

Ouverture des travaux

Philippe Le Guillou,

inspecteur général de l'Éducation nationale, doyen du groupe Lettres

Christian-Lucien Martin,

adjoint au sous-directeur des Écoles, des Collèges et des Lycées généraux et technologiques, direction générale de l'Enseignement scolaire

Anne Tomiche,

présidente de la Société française de littérature générale et comparée

Philippe Le Guillou

En ma qualité de doyen du groupe des Lettres de l'Inspection générale, j'ai beaucoup de plaisir à vous accueillir dans ce Grand Salon du Foyer des lycéennes. La littérature comparée m'intéresse tout particulièrement, car je préside le jury de l'agrégation externe de Lettres modernes, où cette discipline est fort bien représentée, à l'écrit et à l'oral.

Je vous prie d'excuser ce matin l'absence de mon confrère Pascal Charvet, l'un des organisateurs de ces journées. Il est requis par le ministre Gilles de Robien pour la présentation de la réforme des concours, en particulier le concours commun des Écoles normales supérieures de la rue d'Ulm et de Lyon, mais il nous rejoindra cet après-midi.

Cette question du texte traduit, qui vous réunit aujourd'hui dans votre diversité d'universitaires, d'inspecteurs pédagogiques régionaux et de professeurs, nous concerne tous. Ces dernières années, figuraient au programme de littérature, en terminale, des œuvres traduites, par exemple *La vie est un songe*. Il y en aura très certainement d'autres dans les années à venir. Nous étudions également des textes traduits au collège et au lycée. Ils présentent cette difficulté de ne pouvoir être le support de ce que nous appelons une « lecture analytique », une des épreuves anticipées de français au baccalauréat.

Cependant, les professeurs sont invités à donner à lire aux élèves des textes traduits, parce que nous voulons – j'insiste sur ce point – montrer que notre enseignement littéraire ne se résume pas au seul domaine français. Le domaine gréco-latin, comme le domaine européen et d'autres littératures, sont également importants et dignes d'être lus et abordés en classe.

À cet égard, et les travaux de ces deux jours en ouvriront certainement le chantier, il faudrait mener une réflexion sur la qualité même des textes

à traduire. Hier encore, je lisais la traduction du dernier texte d'un célèbre romancier européen : elle comportait trois ou quatre fautes de français. Cela m'a surpris car je connais la vigilance des traducteurs de cette maison.

Cette réflexion sur le texte traduit est donc essentielle, et je crois que vos travaux, au cours de vos exposés et de vos ateliers, mais aussi par la publication des actes de ces rencontres, y contribueront. C'est pourquoi je voudrais remercier la direction générale de l'Enseignement scolaire (Dgesco), grâce à qui nous pouvons organiser cette manifestation.

Depuis que j'ai été nommé à la tête du groupe des lettres, le 15 mai dernier, je veille à ce qu'il y ait davantage de liens entre les différents corps et leurs représentants. Il me semble que nous ne pouvons pas travailler sans l'université. Ce partenariat existe déjà dans les groupes d'experts, lorsqu'il s'agit de choisir les œuvres ou de rénover les programmes, mais également dans les jurys de concours. Ces collaborations sont à la fois précieuses et stimulantes, et je crois que des journées comme celles-ci établissent ces passerelles indispensables avec la science, la recherche et la réflexion que nous pratiquons tous à différents niveaux.

Je vous souhaite des travaux fructueux dans ce beau lieu du Foyer des lycéennes.

■ **Christian-Lucien Martin**

La Dgesco se félicite de l'organisation de ce séminaire qui rassemble des universitaires, des professeurs de l'enseignement secondaire, des chercheurs et des pédagogues et elle remercie tous les participants de leur disponibilité et de leur participation à des ateliers abordant les problématiques scientifiques et pédagogiques de la traduction littéraire.

Plusieurs disciplines contribuent à la découverte de la littérature étrangère : les lettres classiques et les lettres modernes, mais aussi les langues vivantes, l'histoire...

L'enseignement des œuvres anciennes ou d'origine étrangère est inscrit dans les programmes scolaires. Il se voit renforcé par la définition du socle commun de connaissances et de compétences inscrit dans le Code de l'éducation, tant dans sa partie législative (Loi d'orientation pour l'avenir de l'École) que dans sa partie réglementaire (décret du 11 juillet 2006).

Par ailleurs, une réflexion est en cours sur l'articulation et l'intégration des différents piliers de ce socle dans les programmes. Pour le pilier V, consacré à la culture humaniste, à laquelle ressortit largement le sujet de vos travaux, Marc Fumaroli a été désigné par le ministre pour apporter, en tant que président d'un groupe d'experts auquel appartient le doyen Le Guillou, sa précieuse contribution.

Vos travaux s'inscrivent donc tout à la fois dans la politique publique du ministère et dans une recherche sur le statut de l'œuvre traduite.

La traduction littéraire est d'une grande importance dans la démarche d'enseignement, car les œuvres anciennes et étrangères permettent de découvrir un patrimoine littéraire et artistique, de distinguer et de comprendre les fondements des différents genres, d'apprécier leur renouvellement. À tous les niveaux de la scolarité, ce patrimoine est l'objet et le sujet d'un enseignement auquel les programmes accordent de plus en plus de place.

L'œuvre traduite est un support pour les professeurs de lettres classiques ou modernes. En sixième, le programme requiert l'étude des textes fondateurs de l'Antiquité et la lecture d'extraits d'Homère, d'Ovide ou de Virgile. Pour les autres niveaux du collège, les professeurs ont le choix des œuvres qu'ils font étudier aux élèves dans la limite des orientations du programme. Les documents d'accompagnement proposent en annexe des listes d'œuvres classées par genre. Vos travaux permettront certainement de les renouveler. Ces listes ne distinguent les œuvres françaises des œuvres étrangères qu'en spécifiant qu'il s'agit d'œuvres traduites. On y trouve ainsi nombre d'auteurs classiques, mais aussi des auteurs de littérature de jeunesse, de science-fiction ou d'aventures.

Au lycée d'enseignement général, les élèves sont aussi confrontés aux œuvres littéraires en traduction (OLT). Pour le choix des auteurs, les programmes s'en remettent au choix des enseignants. Ainsi, l'abord des grandes problématiques littéraires permet de découvrir des auteurs étrangers, de l'Antiquité à nos jours, et par là de dévoiler et tisser les liens entre toutes les formes artistiques, de part et d'autre des frontières. En terminale littéraire, le programme repose sur une série d'œuvres renouvelées périodiquement. Ces dernières années, les bacheliers ont pu étudier une tragédie de Sophocle, une pièce de Shakespeare, *La vie est un songe* de Calderon, *Les Nouvelles de Petersbourg* de Gogol.

Le socle commun valorise cette culture humaniste :

*« Les élèves doivent être préparés à partager une culture européenne
- par une connaissance des textes majeurs de l'Antiquité,
- par une connaissance d'œuvres littéraires, picturales, musicales, théâtrales, architecturales, cinématographiques majeures du patrimoine français, européen et mondial. [...] Cette culture humaniste permet de donner aux élèves des références communes et de favoriser une vie culturelle personnelle, et l'aptitude à la curiosité. »*

Quelles sont les œuvres littéraires destinées à l'étude ? Au travers des ateliers, c'est la diversité des choix qui transparaît. Seront abordés les monuments de la littérature européenne et classique, des œuvres qui incarnent le génie universel, avec Goethe, Cervantès ou Dante. Dans ces monuments culturels, les équipes pédagogiques puisent pour répondre à la diversité des âges et des parcours, et à la responsabilité pédagogique de chaque enseignant et chercheur. Vos travaux aborderont aussi le dialogue entre l'œuvre originale et sa traduction et le dialogue entre les arts.

Il s'agit de réfléchir au statut de ces œuvres : l'OLT est une œuvre littéraire à part entière. Le doyen évoquait les fautes de traduction : libertés ou purisme ?

Ce qui est proposé aux élèves n'est pas une suite de mots et de sons tirée d'un logiciel de traitement de texte avec des résultats déconcertants sur le plan esthétique. Le travail de traduction consiste dans le transfert de la dimension esthétique d'une œuvre d'une langue à l'autre et d'une culture à une autre. Il faudra donc débattre sur cela même qui est transféré, la qualité artistique de l'œuvre initiale, éventuellement trahie, mais aussi recréée. Il me semble que l'atelier consacré à Kafka n'échappera pas aux controverses actuelles sur l'auteur-traducteur et le traducteur-auteur et qu'il abordera les polémiques sur le caractère « intouchable » de certaines traductions en proie à des retraductions.

Au travers de ce séminaire où vous allez intervenir en tant que chercheurs, spécialistes d'une discipline et pédagogues, il s'agira toujours de rechercher et de définir comment on apporte du sens. C'est là le sujet même de l'activité éducative.

■ Anne Tomiche

Au nom de la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC), je suis très heureuse de vous accueillir à ce séminaire qui, pour sa partie proprement scientifique, est le résultat d'une collaboration entre la SFLGC et l'inspection générale des Lettres, respectivement en la personne d'Yves Chevrel et de Pascal Charvet. Je les en remercie vivement. Je tiens également à remercier mon prédécesseur, Alain Montandon, qui était le président en exercice lorsque le projet a vu le jour et qui a participé à son élaboration.

Les instances nationales que sont la direction générale de l'Enseignement secondaire et l'Inspection générale sont sans aucun doute bien connues. C'est peut-être moins le cas de la SFLGC, qui est, au niveau national, l'association qui regroupe les comparatistes en France. Qu'ils soient universitaires, doctorants ou enseignants du secondaire, en activité ou non, tous partagent un attachement aux approches et aux problématiques comparatistes. Parmi les nombreuses missions de la SFLGC, l'une, et non des moindres, consiste à prendre des initiatives pédagogiques, à destination des étudiants du supérieur, par le biais des journées doctorales ou des universités de doctorants, aussi bien qu'à destination de l'enseignement secondaire. Il s'agit alors de réfléchir, de concert avec les enseignants et les formateurs, aux questions liées à la didactique des lettres impliquant des problématiques comparatistes.

En effet, si la littérature comparée en tant que discipline d'enseignement n'apparaît qu'au niveau de l'enseignement supérieur, dans le cursus de lettres modernes, des questions de nature comparatiste jalonnent l'enseignement des lettres dans le secondaire. J'irais même jusqu'à dire que tout enseignant des collèges et des lycées est comparatiste dans son activité quotidienne, dès qu'il travaille sur des traductions, qu'il s'intéresse à l'adaptation cinématographique de tel ou tel roman, qu'il étudie les relations entre texte et images dans tel conte de Perrault illustré par Gustave Doré, ou qu'il a à construire des groupements de textes. Il existe donc une affinité de nature entre enseignants du secondaire

et comparatistes. Paradoxalement, cependant, les méthodes et les outils de la littérature comparée interviennent peu dans le recrutement et la formation des enseignants du secondaire, surtout au niveau du collège.

C'est ce qui fait toute l'importance de séminaires comme celui-ci, puisque les programmes du secondaire incluent de plus en plus d'œuvres littéraires en traduction. Or, cette question de l'œuvre littéraire en traduction est éminemment comparatiste, non seulement parce que la pratique de la littérature comparée s'appuie, pour une part, sur des traductions, mais aussi parce que celles-ci ouvrent au comparatiste un champ de réflexion sur leurs partis pris, leurs effets, leur place dans l'histoire littéraire nationale, etc. De plus, lire une œuvre traduite en tenant compte du fait que le texte est une traduction suppose une approche comparatiste en ce que cette lecture relève de la confrontation, qu'il s'agisse de confronter entre elles des traductions différentes ou bien la traduction à son original.

J'ajoute enfin qu'il n'est pas étonnant que, du côté de la SFLGC, Yves Chevrel soit à l'origine de ce séminaire, puisque les questions posées par l'œuvre littéraire en traduction constituent l'un de ses principaux champs de recherche. Il a coordonné plusieurs numéros de revues sur cette question, depuis celui de la *Revue de littérature comparée* qui portait sur « Le texte étranger : l'œuvre littéraire en traduction » (1989), jusqu'à, plus récemment, celui de la *Revue d'histoire littéraire de la France*, consacré aux « Traductions dans le patrimoine français » (1997), sans compter la publication d'innombrables articles. Il est aussi à l'origine, avec Jean-Yves Masson, d'un monumental projet en cours d'élaboration sur l'histoire des traductions en langue française. Je me réjouis tout particulièrement qu'il ait pris l'initiative de ce séminaire.

Je suis heureuse, en effet, que ces deux journées nous donnent l'occasion de réfléchir ensemble aux problèmes théoriques et aux implications didactiques de l'enseignement des œuvres littéraires en traduction dans le secondaire. J'espère que cette participation de la SFLGC à une manifestation de la Dgesco, et plus généralement notre collaboration avec l'inspection générale des Lettres, se renouvelleront et se développeront car nous mesurons tous, je crois, l'importance des liens entre les différents cycles de formation.

Présentation du séminaire

Yves Chevrel,

professeur émérite, université Paris-IV – Sorbonne

L'idée de la tenue d'un Séminaire national « Enseigner les œuvres littéraires en traduction » (EOLT) est née de la conjonction et de la coopération de plusieurs partenaires du système éducatif français : l'inspection générale des Lettres (IGEN), la direction de la Gestion de l'enseignement scolaire (Dgesco), la Société française de littérature générale et comparée (SFLGC). Grâce à l'action de Philippe Le Guillou et de Pascal Charvet (IGEN), celle de Marcel Mascio (Dgesco), celle d'Alain Montandon et d'Anne Tomiche (SFLGC), grâce aussi à Mme Chomier, directrice du Foyer des lycéennes, ce séminaire national, préparé depuis 2004, peut réunir quelque cent vingt stagiaires, venus de vingt-six académies.

Une première caractéristique de ce séminaire est donc la diversité de ceux qu'il rassemble, partant sa représentativité de l'ensemble des partenaires intéressés par la question des œuvres littéraires enseignées en traduction. Diversité des ordres d'enseignement : secondaire et supérieur ; diversité des responsabilités et des fonctions exercées : enseignants, inspecteurs, chercheurs, enseignants-chercheurs ; diversité des formations : essentiellement les grandes formations de lettres classiques et de lettres modernes, mais en tenant aussi compte des compétences en langues étrangères ; diversité des activités : gens de terrain utilisateurs de traductions, auteurs de travaux méthodologiques ou théoriques, traducteurs... Comme tout séminaire, il réunit d'un côté des formateurs, de l'autre des stagiaires : cette distinction n'exclut nullement un enrichissement mutuel, les uns et les autres réfléchissant, avec plus ou moins d'expérience, aux problèmes que pose le recours à des œuvres traduites.

Le séminaire est en effet consacré à un objet précis : l'enseignement des *œuvres littéraires en traduction* (OLT). La traduction est une pratique qui est documentée dès l'apparition de l'écriture, et son utilisation dans l'enseignement français n'est pas une nouveauté du XXI^e siècle : au milieu du XIX^e siècle, Victor Duruy inclut des œuvres traduites dans un programme destiné à faire connaître des littératures étrangères. Mais il est évident que depuis trois ou quatre décennies, l'intérêt pour la traduction n'a cessé de croître, et il a fallu forger un terme nouveau, *traductologie*, qui reste toutefois encore ignoré du *Trésor de la Langue Française* dans sa version électronique. Ce séminaire est

donc l'occasion de faire le point sur une réalité, en confrontant des points de vue, en évaluant les difficultés, en suggérant, dans toute la mesure du possible, quelques pistes.

Le concept d'« œuvre littéraire »

Il n'est pas inutile de s'interroger un moment sur l'intitulé même du séminaire.

D'abord, qu'entend-on par « œuvres littéraires » ? Il est évident qu'il ne s'agit pas de se livrer au préalable à une enquête sur ce qui constitue une œuvre en œuvre littéraire. Sans vouloir à tout prix s'inscrire dans la formule de Roland Barthes selon laquelle « la littérature, c'est ce qui s'enseigne, un point c'est tout », on partira du fait qu'est prise ici en considération toute œuvre reconnue comme littéraire. Mais une difficulté propre aux œuvres traduites surgit : dans quelle tradition telle œuvre est-elle canonisée : dans la tradition culturelle nationale où elle a été créée ou dans celle du pays d'accueil ? Il existe naturellement des auteurs dont la renommée est incontestablement mondiale : Shakespeare, Cervantès, Goethe, Tchekhov... Mais les nouvelles d'E. A. Poe ont longtemps connu une meilleure fortune en France que dans leur pays d'origine ; inversement, celles de Guy de Maupassant ont été d'abord appréciées dans les pays de langue allemande avant de s'imposer vraiment en France même. Il est d'ailleurs un domaine précis où la tradition scolaire et universitaire française est restée, jusqu'à une date récente, en marge de celles d'autres pays, notamment des pays de langue germanique (Allemagne, Grande-Bretagne, pays scandinaves) : celui de la littérature de jeunesse. Longtemps ignorée en tant que telle, voire disqualifiée en tant que littérature, elle n'est entrée que récemment dans les programmes scolaires et n'a suscité vraiment l'intérêt de l'Université française que depuis une quarantaine d'années, à la différence de ce qui était en place, depuis longtemps, dans les pays cités plus haut (et d'autres encore) ; elle posait encore problème lors d'un séminaire national consacré en octobre 2000 aux *Perspectives actuelles de l'enseignement du français*¹, mais a été pour la première fois au centre d'une « Semaine » de Cerisy la Salle en 2004². Il était donc normal qu'une section lui soit consacrée, étant donné que nombre de chefs-d'œuvre de cette littérature proviennent d'autres traditions culturelles que la française.

Faire appel à des traductions est aussi un moyen d'élargir le domaine du « littéraire ».

1. - Programme national de pilotage, *Perspectives actuelles de l'enseignement du français*, Actes du séminaire national organisé les 23, 24 et 25 octobre 2000 en Sorbonne. Contributions réunies par Alain Boissinot, Paris, direction de l'Enseignement scolaire, 2000. Voir les contributions de Catherine Tauveron, « Littérature de jeunesse ou nouvelle jeunesse pour la littérature et son enseignement », p. 193-200, et d'Anne Armand, « Littérature de jeunesse et lecture littéraire », p. 201-210.

2. - Voir les Actes de cette rencontre : *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, colloque de Cerisy-la-Salle, textes réunis et présentés par Isabelle Nières-Chevrel, Paris, Gallimard Jeunesse, 2005, 329 p.

La notion de « traduction »

Un deuxième champ de réflexion est ouvert par le terme même de *traduction*, dont on sait qu'il désigne à la fois un processus (le passage d'une langue à une autre) et un produit fini (une œuvre traduite). Ici encore, il est inutile de s'arrêter sur une évidence : la traduction, en tant que produit fini, est le moyen normal, voire le seul moyen, d'avoir accès à une œuvre dont la langue originale est inconnue du lecteur. Une œuvre traduite se désigne par là même comme une œuvre d'origine étrangère, du point de vue du lecteur. Mais cette notion d'*étranger* mérite d'être examinée de plus près.

Qu'est-ce qu'une œuvre étrangère ?

Un Français définira volontiers une œuvre étrangère comme une œuvre écrite originellement dans une langue autre que le français. Quand il s'agit d'œuvres écrites dans des langues peu connues en dehors de leurs pays d'origine mais reconnues comme partie intégrante de la littérature universelle – œuvres du Norvégien Ibsen, du Grec Sésamios, du Japonais Kawabata, etc. – il va de soi que, sauf pour quelques spécialistes, la traduction est la marque de l'étranger. Lorsqu'en 1977, des *Instructions officielles* définissent le programme des auteurs à étudier en classe de seconde A et C, elles précisent, à propos des « textes étrangers traduits en français » : « Le professeur choisira de préférence les littératures des langues qui ne sont pas enseignées dans la classe », ce qui exclut, semble-t-il, tout travail de confrontation avec l'original.

Qu'en est-il alors pour les littératures latine et grecque ? Les auteurs de l'Antiquité classique sont-ils (vraiment) des auteurs étrangers, dans un pays qui a longtemps donné une place éminente à l'enseignement du latin et, à un degré moindre, à celui du grec, et qui a longtemps confondu, dans la terminologie officielle des concours de recrutement, agrégation des lettres et agrégation des lettres classiques, avant que ne soit créée, en 1959, l'agrégation des lettres modernes (dans laquelle une version latine est d'ailleurs une épreuve obligatoire) ? Un atelier est bien entendu consacré aux littératures anciennes en traduction.

Sous un autre aspect, qu'en est-il pour des œuvres écrites en France, mais dans une autre langue que le français : le *Barzaz Breiz*, *Mirèio*, par exemple ? Les poèmes bretons recueillis par Théodore Hersart de la Villemarqué, l'épopée provençale de Frédéric Mistral, lus en traduction, sont-ils des textes étrangers ? Qu'en est-il des œuvres du Moyen-Âge que seuls les spécialistes – à nouveau – sont à même de lire dans l'original ? Il y a là des questions que ce séminaire n'aborde pas, mais qui, à leur façon, font surgir à nouveau la question de la difficile définition de l'étranger.

À quelles conditions une œuvre traduite reste-t-elle une œuvre étrangère ?

De toute façon, une question se pose : une œuvre traduite reste-t-elle une œuvre étrangère ? En effet, qu'est-ce qui permet à un lecteur d'identifier le texte

qu'il lit comme un texte traduit d'une autre langue, en dehors de toute mention lui précisant qu'il a affaire à une traduction ? Nous ne savons toujours pas si certains livres deutérocanoniques de la *Bible* ont été rédigés en grec ou traduits de l'araméen dans cette langue, étant donné les araméismes qu'on y décèle. Imaginons que subsiste, dans deux ou trois siècles, le livre *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (Prix Goncourt 2006) : un universitaire de l'an 2300 ne serait-il pas fondé à soutenir que les anglicismes qu'il y rencontre sont l'indice que le roman est traduit de l'anglais ? On sait que les *Lettres portugaises* ont été longtemps considérées comme traduites du portugais avant d'être rendues à leur auteur français, Guilleragues. Ces exemples invitent à regarder du côté des écarts par rapport aux usages du français – la lecture des notices d'emploi de différents appareils oblige parfois à se reporter à d'autres versions de ces notices...

D'autres exemples peuvent inciter à diriger l'attention vers les références culturelles supposées connues du lecteur : lorsque le narrateur d'un roman allemand, *Berlin Alexanderplatz*, indique qu'un personnage « fait une sortie à la Murat », le lecteur est en droit de se demander s'il n'y a pas là une transposition culturelle destinée à mieux intégrer le roman d'Alfred Döblin dans la tradition française, au détriment, peut-être, d'une référence proprement germanique. C'est poser la question du rapport entre l'étranger et l'étrangeté, pour reprendre une distinction établie au début du XIX^e siècle par Wilhelm von Humboldt, qui estimait que le critère principal pour juger de la valeur d'une traduction était d'examiner si le texte traduit évitait l'étrangeté (l'écart par rapport à la norme de la langue cible) tout en conservant l'aspect étranger de l'œuvre originale.

Qu'est-ce qui est transmis par la traduction ?

On répondra, à titre d'hypothèse, qu'une traduction réussie transmet une œuvre, non une langue. Cette distinction paraît capitale dès qu'il s'agit de littérature, d'œuvre considérée comme littéraire. Lire une œuvre littéraire en traduction n'est pas lire une traduction de l'allemand ou du grec, c'est lire une œuvre écrite par Goethe ou Hofmannsthal, Eschyle ou Cavafy... On retrouve ainsi les quelques considérations faites plus haut sur la notion d'œuvre littéraire qui est au centre de ce séminaire : mérite d'être bien traduite, partant d'être bien enseignée en traduction, une œuvre bien écrite, une grande œuvre.

Mais qu'est-ce qu'une œuvre « bien traduite » ? À côté de celui de Wilhelm von Humboldt, on peut retenir le double critère qu'Antoine Berman suggère pour évaluer les traductions. Le premier est d'ordre *poétique* : « La *poéticité* d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, *a fait texte*, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original », indépendamment des objectifs du traducteur et des stratégies auxquelles il a recours dans sa traduction. Le second critère est d'ordre *éthique* : il « réside dans le respect, ou plutôt, dans *un certain respect de l'original* » ; Berman cite à ce sujet Jean-Yves Masson : « Si la traduction *respecte* l'original,

elle peut et *doit* même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original»³. »

La grande question : « enseigner » les OLT

Les considérations qui précèdent présupposent tout un travail, en amont de la question centrale du séminaire – *enseigner* afin d'établir des dossiers fiables permettant la mise en place d'un tel enseignement et d'améliorer l'aptitude des maîtres à travailler et à faire travailler sur des œuvres traduites.

Compétences requises pour enseigner les OLT

Une double nécessité s'impose au maître : bien connaître sa langue, celle sur laquelle il fait travailler ses élèves – ici, le français, connaître d'autres langues, anciennes et/ou modernes. La connaissance de ces autres langues ne vise pas d'emblée à pouvoir s'assurer un maximum d'accès aux originaux des œuvres qu'on peut être amené à commenter, même si un tel objectif présente de sérieux avantages, mais à comprendre la variété des systèmes langagiers et à prendre conscience des contraintes différentes qui caractérisent les différentes langues naturelles. Roman Jakobson, Claude Hagège, d'autres linguistes ont insisté sur le fait que les langues diffèrent entre elles non par ce qu'elles *peuvent* exprimer : toute langue peut tout exprimer, mais par ce qu'elles sont *dans l'obligation* (formelle) de transmettre. Jakobson propose un exemple très simple, et très clair :

Si un Russe dit : *Ja napisal prijatelju* « j'ai écrit à un ami » (*I wrote a friend*), la distinction entre le caractère défini ou indéfini du complément (*le* opposé à *un*) n'est pas exprimée, tandis que l'aspect verbal indique que la lettre a été achevée, et que le genre masculin exprime le sexe de l'ami. Comme en russe ces concepts sont grammaticaux, on ne peut pas les omettre dans la communication. En revanche, si vous demandez à un Anglais, qui vient de dire *I wrote a friend*, si la lettre a été achevée et s'il l'a adressée à un ami ou à une amie, il risque de vous répondre : « Mêlez-vous de vos affaires⁴ ! »

On voit comment une phrase banale, hors de tout contexte, peut transmettre des nuances différentes : pour traduire *I wrote a friend*, le russe, mais aussi l'allemand, le français doivent connaître le sexe du destinataire. On ajoutera que le vocabulaire est également source de difficulté, un terme d'une langue n'ayant que rarement un équivalent exact dans une autre langue : pour traduire

3. - BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 92. La citation qu'il donne de J.-Y. Masson se trouve dans l'article de celui-ci : « Territoires de Babel. Aphorismes », *Corps écrit*, n° 36, déc. 1990, p. 158.

4. - JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 201 [trad. Nicolas Ruwet ; 1^{re} publication de la v.o. : 1959].

la notion française de *conscience*, l'allemand et l'anglais doivent choisir entre *Bewusstsein* et *Gewissen*, *conscience* et *consciousness*.

Une constatation d'évidence s'impose : chaque langue possède, par ses structures grammaticales et son vocabulaire, une façon particulière d'exprimer la réalité : à la limite, chaque langue définit *a priori* une certaine vision, ou conception, du monde. La connaissance d'autres langues et d'autres systèmes linguistiques est alors fondamentale dès qu'il s'agit de lire et de faire lire un texte qui est le résultat de transformations : plus on connaît de langues (à des degrés divers, d'ailleurs), plus on est apte à interroger une œuvre traduite.

Travailler, faire travailler sur des œuvres en traduction n'est donc en aucun cas une solution de facilité ou une marque de renoncement, au contraire : c'est faire face à l'exigence de poser de multiples questions à des textes qui, d'une manière ou d'une autre, manifestent une part d'étranger.

Quelles sont les conditions d'un tel enseignement ?

Les points de vue qui suivent iront peut-être à l'encontre d'idées reçues, car il s'agit non seulement de donner aux œuvres traduites une place mais encore de leur reconnaître une réelle dignité en tant qu'objet d'enseignement. L'essentiel est d'arriver à poser de bonnes questions à un texte traduit, comme à tout texte. Une œuvre traduite est une œuvre « seconde », certes, mais qui peut avoir fait l'objet d'un véritable travail poétique, qu'il s'agit de scruter. Le processus intellectuel de la comparaison, avec d'autres traductions françaises, avec des traductions en d'autres langues, avec l'original, permet d'avancer dans cet examen. Une œuvre traduite est une œuvre manipulée qui, par là même, s'expose à de nouvelles manipulations.

Les ateliers du séminaire sont l'occasion de ce qui a été appelé *manipulation* : manier des textes, se demander pourquoi telle forme, telle expression a été employée, s'interroger sur la pertinence de tel terme ou de telle formule. Des questions qui peuvent, dans un premier temps, sembler des points de détail ouvriront peut-être des débats : par exemple, si on utilise une édition bilingue (ce qui n'est nullement une condition nécessaire ou suffisante !), observer sur quelles pages se trouvent, respectivement, le texte original et le texte traduit : lequel des deux est en « belle page », c'est-à-dire sur la page de droite, normalement affectée d'un numéro impair ? Faire lire une œuvre traduite conduit à poser la question des conditions de lecture.

Ateliers et conférences sont destinés à apporter informations et suggestions, à provoquer des discussions. Au cœur de celles-ci : quelles méthodes, quels exercices utiliser dans les classes ? Ce séminaire ne vise pas à proposer des modèles reproductibles tels quels : chaque séance de classe est particulière, et des transferts didactiques sont indispensables.

Conçu comme un lieu d'apport d'informations méthodologiques et théoriques, mais aussi comme un lieu de présentation et de confrontation d'expériences, ce séminaire a été prévu sur deux jours, avec deux types

d'activités : un ensemble de quatre conférences, confiées à des spécialistes reconnus, encadrant deux séries de cinq ateliers centrés chacune sur une approche thématique. Il doit être un point de départ. Il faut en effet :

- en premier lieu, permettre une formation et une information mutuelles. Dans le bref espace de temps que constituent ces deux jours, nous aurons l'occasion de discuter et d'échanger, sans concession préalable et sans préjugés. Nous savons tous que les questions les plus simples sont souvent celles qui posent en réalité les problèmes les plus fondamentaux ;
- en second lieu, synthétiser les débats et les discussions pour pouvoir donner lieu, le plus rapidement possible, à des *Actes*, qui permettront de prendre connaissance du travail mené dans tous les ateliers ;
- à plus long terme, envisager la création de sites dédiés aux œuvres littéraires en traduction ; ils regrouperaient des dossiers sur ces œuvres, ainsi que les problèmes que leur étude soulève (par exemple : choix de telle ou telle traduction, suggestion de tel exercice, intérêt de la confrontation avec telle traduction dans une autre langue...). Ces sites devraient pouvoir se mettre en place assez vite, car nous disposons déjà de travaux dans ce domaine ; ils pourraient notamment servir de chambres d'écho pour les exercices à proposer aux élèves et aux étudiants, ainsi qu'aux candidats aux concours de recrutement.

Les œuvres en traduction représentent une part considérable de la littérature mondiale ; elles en sont même une condition. Pendant quelque temps, notre pays a pu croire qu'il pouvait vivre de sa propre création littéraire : Alfred Thibaudet aurait même avancé l'idée, au début du xx^e siècle, qu'« en littérature comme en agriculture, la France peut vivre à l'état d'économie quasi fermée ». À supposer qu'une sorte d'autarcie littéraire ait jamais été possible, il est en tout cas évident qu'aujourd'hui, elle ne saurait être de mise.

Première partie

Conférences

La traduction invisible ?

Problématiques actuelles

de la traduction

Michaël Oustinoff,

maître de conférences, université Paris-III – Sorbonne-Nouvelle

Face à un texte traduit, le lecteur se trouve habituellement placé dans une situation comparable à celle qui est décrite dans la nouvelle d'Edgar Poe intitulée « La lettre volée » : la traduction est sous ses yeux et pourtant il ne peut prendre toute la mesure du travail d'écriture qu'elle représente, à moins d'avoir en regard l'original. Ce travail est d'autant moins visible que le traducteur cherche justement à le cacher, considérant que l'idéal de la traduction, selon la jolie formule de Gogol rapportée par Georges Mounin dans *Les Belles Infidèles*, consiste à « [d]evenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre¹ ». Ce n'est là, de même que l'effet de réel analysé par Roland Barthes, en réalité qu'une illusion.

C'est ce que nous dévoile Jacques Lacan, dans son célèbre séminaire sur cette nouvelle de Poe, en s'en prenant à la traduction française, non moins célèbre, de Baudelaire : « Il n'en reste pas moins que Baudelaire, malgré sa dévotion, a trahi Poe en traduisant par « la lettre volée » son titre qui est : *the purloined letter*, c'est-à-dire qui use d'un mot assez rare pour qu'il nous soit plus facile d'en définir l'étymologie que l'emploi² ». Il ajoute : « C'est ainsi que nous nous trouvons confirmés dans notre détour par l'objet même qui nous y entraîne : car c'est bel et bien la *lettre détournée* qui nous occupe, celle dont le trajet a été *prolongé* (c'est littéralement le mot anglais), ou pour recourir au vocabulaire postal, *la lettre en souffrance*. »

D'autres erreurs sont relevées, la critique adoptant, à l'occasion, un ton railleur : « Tenez ! Entre les jambages de la cheminée, voici l'objet à portée de la main que le ravisseur n'a plus qu'à tendre... La question de savoir s'il le saisit sur le manteau comme Baudelaire le traduit, ou sous le manteau de la cheminée comme le porte le texte original, peut être abandonnée sans dommage

1. - MOUNIN Georges, *Les Belles Infidèles*, éd. Michel Ballard, Lieven D'hulst, Lille, PUL, 1994 (Cahiers du Sud, 1955), p. 75.

2. - LACAN Jacques, « Séminaire sur *La Lettre volée* », in *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 39. Le séminaire est disponible en ligne sur le site : <http://www.ecole-lacanienne.net/documents/1956-08-15>.

aux inférences de la cuisine. » Comme si cela ne suffisait pas, Lacan ajoute en note infrapaginale : « Et même de la cuisinière³. »

Que de telles critiques soient ou non pertinentes est relativement secondaire par rapport au fait de savoir s'il faut ou non procéder à la comparaison de l'original et de sa traduction pour relever les erreurs qui s'y seraient glissées. C'est là une étape essentielle, pour ne pas dire incontournable : que le traducteur soit illustre n'y change rien. Mais imaginons ce travail critique préliminaire accompli, et la traduction exempte de tout reproche à cet égard. Elle n'en resterait pas moins déficiente, selon une conception largement répandue, qui remonte dans le monde occidental à la tradition gréco-latine, et ce de deux autres manières.

Tout d'abord, en raison du fait que, les langues n'étant pas superposables en tous points les unes aux autres, aucun mot n'est exactement traduisible dans aucune autre langue, comme le souligne Lacan : « Il est évident (a little *too* [les italiques sont de lui] self evident) que la lettre a en effet avec le lieu, des rapports pour lesquels aucun mot français n'a toute la portée du qualificatif anglais : *odd*. Bizarre, comme Baudelaire le traduit régulièrement, n'est qu'approximatif⁴. »

Enfin, à supposer que cet écueil de l'intraduisibilité soit surmontable et surmonté, reste une dernière limite apparemment infranchissable, qu'André Gide, s'appuyant sur son expérience de traducteur, met bien en lumière :

Il importe de ne pas traduire des mots, mais des phrases et d'exprimer, sans rien perdre, pensée et émotion, comme l'auteur les eût exprimées s'il eût écrit directement en français, ce qui ne se peut que par une tricherie perpétuelle, par d'incessants détours et souvent en s'éloignant de la simple littéralité⁵.

Autant dire, comme Georges Mounin, que : « tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original⁶ ». Depuis une trentaine d'années, aussi bien en France qu'à l'étranger, cette problématique de la traduction comme substitut nécessairement imparfait de l'original a été radicalement remise en cause. On peut en effet partir de prémisses diamétralement opposées, comme le démontre cette opinion de Goethe rapportée par Eckermann au sujet de la traduction de son *Faust* par Gérard de Nerval :

Goethe loua comme très réussie cette traduction [...] quoiqu'elle fût en prose pour la majeure partie. En allemand, dit-il, je n'aime plus lire *Faust*, mais dans cette traduction française, tout reprend fraîcheur, nouveauté et esprit⁷.

3. - LACAN Jacques, *ibid.*, p. 47.

4. - *Ibid.*, p. 33.

5. - GIDE André, « Lettre à André Thérive » (1928), cité par Robert Larose, *Théories contemporaines de la traduction*, Québec, PUQ, 1989, p. 15.

6. - *Les Belles Infidèles*, *op. cit.*, p. 62.

7. - ECKERMANN Jean-Pierre, *Entretiens avec Goethe dans les dernières années de sa vie* (1838), cité par Jeanne Ancelet-Hustache, Goethe, *Faust*, traduction Gérard de Nerval, éd. Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 32.

C'est concevoir la traduction non comme une simple *reproduction* de l'original, mais en tant que *production* d'un versant de l'œuvre que seule la traduction fait apparaître : l'intraduisible n'est plus alors un frein, mais un moteur, non plus un *ergon*, mais une *energeia*, dirait Wilhelm von Humboldt⁸. La traduction d'une œuvre littéraire apparaît alors comme ce qu'elle est, à savoir un fait littéraire, comme l'était le Plutarque d'Amyot aux yeux de Montaigne :

Je donne avec raison, ce me semble, la palme à Jacques Amyot, sur tous nos escrivains françois [...]. Nous, aultres ignorants estions perdus, si ce livre ne nous eust relevé du borbier ; sa mercy, nous osons a cett' heure et parler et escrire : les dames en regentent les maistres d'eschole : c'est nostre breviaire.

Montaigne, *Essais*, livre II, chap. IV

On n'en tirera pas ingénument la conclusion que toutes les traductions sont appelées à atteindre, on s'en doute, un rayonnement semblable ; mais que certaines y soient parvenu démontre en tout cas que la chose n'est pas inconcevable, tout comme il est possible de démontrer la possibilité de la marche en marchant.

Critique de la transparence

Dans *Les Belles Infidèles*, Georges Mounin distingue deux manières fondamentales de traduire. La première est celle des « verres transparents », pour reprendre la métaphore de Gogol. De telles traductions, pour Georges Mounin, « traduisent l'œuvre sans lui garder la coloration de sa langue, ni de son époque, ni de sa civilisation originelles ». Il ajoute :

Un premier registre [...] peut être constitué par la traduction des œuvres sans la coloration linguistique propre à leur langue d'origine. C'est presque toujours le cas pour les traductions d'œuvres contemporaines, et d'œuvres où cette coloration propre à la langue traduite semble n'être pas essentielle à l'effet du texte. Le problème est alors de trouver pour chaque mot, pour chaque expression, pour chaque tournure, et pour chaque effet phonétique ou musical ou stylistique réel, les équivalents français les plus naturellement utilisés⁹.

Ce sont là, dira-t-on, les paroles d'un théoricien. Mais l'*effet* sur le lecteur peut manifestement être celui-là, en particulier quand il s'agit d'un enfant. S'il m'est permis de prendre un exemple personnel, je partirai d'un livre que j'ai retrouvé il y a peu. Le titre s'étale fièrement sur la couverture, dûment

8. - En parlant de la langue, Wilhelm von Humboldt dit en effet : « Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia) » (*Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues. Über die Sprache*, Wiesbaden, Fourier Verlag, 2003, p. 279), ce que nous traduirons par : « Elle-même n'est pas un ouvrage (*ergon*), mais une activité (*energeia*). »

9. - MOUNIN Georges, *op. cit.*, p. 75.

ornée d'une image, attrayante dans sa naïveté, d'un militaire enfourchant un boulet de canon dans les airs. J'en relis le titre : *Les Aventures du baron de Münchhausen*. Chapitre premier : « Voyage en Russie et à Saint-Petersbourg ». Première phrase :

J'entrepris mon voyage en Russie au milieu de l'hiver, ayant fait ce raisonnement judicieux que, par le froid et la neige, les routes du nord de l'Allemagne, de la Pologne, de la Courlande et de la Livonie, qui, selon les descriptions des voyageurs, sont plus impraticables encore que le chemin de la vertu, s'améliorent sans qu'il en coûte rien à la sollicitude des gouvernements.

L'action ne se passe pas en France. Est-ce un livre écrit par un étranger ? Est-il russe ou allemand ? J'en cherche l'auteur. Son nom ne figure nulle part dans cette édition pour enfants de la Librairie Gründ, Paris, 1958. Peu importe. Mais à lire l'ouvrage, dès la première phrase, la conclusion s'impose : cela ne peut être que l'œuvre d'un Français. La langue utilisée est exactement la même que celles de mes dictées d'alors. Cela ne fait aucun doute : *Les aventures du baron de Münchhausen* est un livre français.

Quelques années plus tard, le même lecteur met la main sur un livre en version bilingue. Le titre français en est changé. Il s'agit maintenant des *Merveilleux voyages du baron de Münchhausen*¹⁰. La comparaison avec le titre allemand original *Wunderbare Reisen des Freiherrn von Münchhausen* vient légitimer le changement en question.

Dans cette édition, on découvre le nom du traducteur, que son omission sur la couverture de l'édition Gründ avait rendu invisible. Il s'agit de Théophile Gautier fils. Fort opportunément, le livre de la collection « Folio bilingue » incorpore la préface qu'il avait écrite en 1862 pour sa traduction. Il s'y excuse auprès de ses lecteurs français, habitués au « vin de champagne », qui serait cependant « trop léger pour des gosiers allemands habitués aux fortes bières et aux âpres vins du Rhin¹¹ ».

C'est sans doute pourquoi, comme le note Olivier Mannoni, il prend quelques libertés avec l'original : « la traduction de Gautier comporte quelques omissions comme une partie de l'épisode du cheval coupé en deux¹² ». On n'en saura pas plus, car de Théophile Gautier fils, seule la préface est conservée : c'est une nouvelle traduction que l'on trouve dans cette édition bilingue. Pour en apprendre davantage, il faut mettre les différentes versions côte à côte.

10. - BÜRGER Gottfried August, *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen flegt* / *Les merveilleux voyages par voie maritime et terrestre, campagnes militaires et aventures amusantes du baron de Münchhausen, tel qu'il a coutume de les raconter en personne devant une bouteille dans le cercle de ses amis*, trad. Olivier Mannoni, préf. Théophile Gautier fils, Gallimard (Folio bilingue), 2006.

11. - GAUTIER Théophile fils, *op. cit.*, p. 12.

12. - MANNONI Olivier, *ibid.*, p. 8.

D'un texte à l'autre, la physionomie de la première phrase a considérablement changé, comme la comparaison permet aisément de le faire apparaître :

Théophile Gautier fils : « J'entrepris mon voyage en Russie au milieu de l'hiver, ayant fait ce raisonnement judicieux que, par le froid et la neige, les routes du nord de l'Allemagne, de la Pologne, de la Courlande et de la Livonie, qui, selon les descriptions des voyageurs, sont plus impraticables encore que le chemin de la vertu, s'améliorent sans qu'il en coûte rien à la sollicitude des gouvernements. »

Olivier Mannoni : « C'est depuis chez moi, au cœur de l'hiver, que j'entrepris mon voyage à destination de la Russie, estimant fort justement que, les chemins traversant les régions septentrionales de l'Allemagne, de la Pologne, de la Courlande et de la Livonie, étant, si l'on en croit la description de tous les voyageurs, presque encore plus lamentables que ceux qui mènent au temple de la Vertu, le gel et la neige ne peuvent qu'en améliorer l'état sans occasionner de coûts supplémentaires aux très vénérés et bienveillants gouvernements régionaux¹³. »

Nul besoin de maîtriser l'allemand pour que, d'invisible et transparente, la traduction apparaisse en plein jour, en tant que *travail* sur la langue : ce qui distingue la traduction de Théophile Gautier fils, c'est la volonté d'effectuer une traduction élégante, ou, pour reprendre l'expression consacrée, d'écrire en « bon français ». La fin de la phrase - « s'améliorent sans qu'il en coûte rien à la sollicitude des gouvernements » (Théophile Gautier fils) - est à cet égard éclairante. Elle est bien légère comme du champagne par rapport à : « ne peuvent qu'en améliorer l'état sans occasionner de coûts supplémentaires aux très vénérés et bienveillants gouvernements régionaux », plus âpre, mais cependant plus proche de l'original. Théophile Gautier fils ne fait que transposer sur le plan du style ce qu'il pense du trait d'esprit allemand (*Witz*), qui n'est ni la « gaieté française » ni « l'humour britannique » : « La plaisanterie, pour faire impression sur ces cerveaux pleins d'abstractions, de rêves et de fumées, a besoin de se faire un peu lourde ; il faut qu'elle insiste, qu'elle revienne à la charge, et ne se contente pas de demi-mots qui ne seraient pas compris¹⁴. » Voilà qui explique les diverses « omissions » : c'est une traduction non seulement *naturalisante* mais également *adaptatrice*.

On pourra critiquer, au nom de la fidélité à l'original, les procédés employés. Néanmoins, c'est à cette même traduction, illustrée par Gustave Doré, que le livre doit son grand succès en France, comme l'espérait le traducteur dans sa préface : « *Les Aventures du baron de Münchhausen* jouissent en Allemagne d'une célébrité

13. - Trad. MANNONI Olivier, *ibid.*, p. 16. Voici, afin qu'on puisse au besoin effectuer soi-même la comparaison, le texte original : « Ich trat meine Reise nach Rußland von Haus ab mitten im Winter an, weil ich ganz richtig schloß, daß Frost und Schnee die Wege durch die nördlichen Gegenden von Deutschland, Polen, Kur- und Livland, welche nach der Beschreibung aller Reisenden fast noch elender sind als die Wege nach dem Tempel der Tugend, endlich, ohne besondere Kosten hochpreislicher, wohlfürsorgender Landesregierungen, ausbessern müßten », *ibid.*, p. 16.

14. - GAUTIER Théophile fils, *ibid.*, p. 12.

populaire qu'elles ne sauraient manquer, nous l'espérons du moins, d'acquérir bientôt en France, malgré leur forte saveur germanique, et peut-être à cause même de cela : le génie des peuples se révèle surtout dans la plaisanterie¹⁵. » On peut préférer une version qui soit plus proche de l'original, mais elle n'est pas en mesure, par définition, de rendre compte de la *réception* de l'œuvre.

Laissons de côté la face adaptatrice de cette traduction, et n'observons que sa face naturalisante. L'analyse suivante de Georges Mounin semble bien ici s'appliquer : « le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue, [a] toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français¹⁶ ». La question qui se pose, dès lors, est de savoir s'il est vraiment possible de faire autrement. En effet, à la traduction avec les « verres transparents » s'oppose une deuxième sorte de traduction, celle effectuée avec les « verres colorés », qui consiste à « traduire mot à mot de façon que le lecteur, ligne après ligne, ait toujours l'impression dépayssante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue étrangère, – de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère¹⁷ ». Mais traduire ainsi n'oblige-t-il pas à écrire en « mauvais français » (dans le cadre de la littérature pour enfants, cela semble exclu, tant le texte en serait rendu illisible) ? Et cette question en entraîne une autre : est-ce tout simplement compatible avec une démarche véritablement littéraire ?

Traduction et écriture

L'opposition entre « verres transparents » et « verres colorés », pour intéressante qu'elle soit, n'en comporte pas moins quelques failles. Dans le domaine de la traduction « transparente », il y a en réalité plusieurs cas de figure à distinguer, cette fois-ci en se plaçant plus directement du point de vue de la traduction en tant que *travail d'écriture*. Là encore, il n'est pas besoin de recourir à l'original : il suffit pour les besoins de la démonstration de s'en tenir au seul versant français. Si l'on se met à lire, par exemple, *Guerre et paix*, c'est la même impression que l'on peut éprouver à la lecture des *Aventures du baron de Münchhausen* qui nous saisit, non, bien sûr, en ce qui concerne le genre, mais en ce qui concerne la langue employée : la recherche de la même élégance dans l'écriture. D'ailleurs, n'est-ce pas là dans la logique des choses, Tolstoï étant, de l'aveu général, un « grand écrivain » ? Cette fois-ci, pour que l'invisibilité de la traduction fasse place à sa visibilité, ce n'est pas à la comparaison de deux traductions d'une même œuvre que l'on aura recours, mais au paratexte que constitue le commentaire du traducteur sur le style de l'auteur qu'il traduit, en l'occurrence Boris de Schloezer, qui n'est pas tendre à l'égard de la copie de l'élève Tolstoï :

15. - *Ibid.*, p. 11.

16. - MOUNIN Georges, *op. cit.*, p. 74.

17. - *Ibid.*, p. 74.

La Guerre et la Paix est très mal écrit [...] Soucieux de tout dire à la fois, [Tolstoï] s'embarque dans des phrases pesantes, compliquées, syntaxiquement incorrectes... La matière même que traite Tolstoï conserve [...] quelque chose de fruste qui explique et justifie en partie le relâchement de l'écriture¹⁸.

C'est pourquoi le traducteur, selon lui, doit s'efforcer de remédier lui-même aux carences supposées de l'original :

Le traducteur, qu'il le veuille ou non, est obligé de donner au texte un coup de peigne. S'il se permet délibérément une correction, une tournure *défectueuse* [...] elle ne sera d'aucune façon l'équivalent de celles de l'original. Ainsi s'atténue progressivement un côté de *La Guerre et la Paix*¹⁹.

L'inconvénient, c'est que l'on ne voit alors pas pourquoi ce traitement devrait être réservé aux auteurs *traduits*. Il n'est pas rare que, même dans le cas d'un grand écrivain, on déplore ici ou là une faiblesse dans la construction du récit ou une maladresse de style, etc. La perfection n'étant pas de ce monde, on pourrait imaginer qu'un styliste hors pair donne un « coup de peigne » aux grands auteurs dans leur propre langue afin qu'ils brillent de mille feux uniment. Comme de telles tentatives sont fort heureusement assez rares, pourquoi les traductions n'y échapperaient-elles pas aussi ?

Plutôt que de disposer de versions « élégantes » d'un texte donné, d'autres aimeront approcher l'original de plus près. C'est le cas de Nabokov traduisant en anglais *Un héros de notre temps* de Lermontov. Il ne craint nullement d'effaroucher ses lecteurs anglophones :

En premier lieu, il faut se débarrasser une bonne fois pour toutes de la notion conventionnelle qu'une traduction « doit se lire aisément », et « ne doit pas donner l'impression d'être une traduction ». [...] Le lecteur anglais doit savoir que le style des écrits en prose de Lermontov est dépourvu d'élégance [...] : ses comparaisons et ses métaphores sont d'une extrême banalité ; ses épithètes sont autant de clichés que seul leur emploi incorrect vient à l'occasion racheter ; les répétitions dans les passages descriptifs irritent le puriste. Et tout cela, le traducteur doit le rendre fidèlement, pour grande que soit la tentation de combler les vides et de supprimer les redondances²⁰.

On dira que le rapport n'est que lointain avec la tradition française de la traduction, à qui l'on doit, comme on sait, les adaptations à outrance des Belles Infidèles. C'est oublier qu'il existe en la matière une autre tradition, celle

18. - Introduction à *La Guerre et la Paix*, Folio, 1972, p. 37 et 40, cité par BERMAN Antoine, « L'analytique de la traduction et la systématique de la traduction », in BERMAN Antoine et al., *Les Tours de Babel*, Mauvezin, TER, 1985, p. 67.

19. - Cité par BERMAN Antoine, *ibid.*, p. 75.

20. - NABOKOV Vladimir, Avant-propos à Mikhaïl Lermontov, *A Hero of our Time* (1958), Londres, Everyman, 1992, p. 7 (notre traduction).

de Chateaubriand qui déclarait, dans une formule frappante, avoir « calqué Milton à la vitre » dans sa traduction de *Paradise Lost*²¹, traduction qui avait fait l'admiration de Pouchkine :

Aujourd'hui – exemple inouï ! – le premier des écrivains français traduit Milton *mot à mot* et déclare qu'une traduction juxtalinéaire serait le sommet de son art si elle était seulement possible²² !

C'est le point de vue qu'adoptera et adaptera à sa suite Nabokov. Néanmoins, on peut également se dire que la tâche du traducteur ne consiste pas seulement à conserver les « maladroites » de l'original, à être « littéraliste » pour le plaisir de l'être. Celles-ci peuvent être délibérées, c'est-à-dire *stylistiquement* motivées. Du coup, écrire « en bonne langue » n'est plus du tout un but à atteindre absolument. Le projet d'écriture dont parle Bruno Clément au sujet de Samuel Beckett s'est ainsi élaboré *contre* sa propre langue, comme celui-ci s'en explique dans une lettre souvent citée :

Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque²³.

Cela rejoint ce que disait Marcel Proust :

Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus), ce sont celles qui l'attaquent. Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son ». [...] La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer²⁴.

Il y a par conséquent deux manières opposées d'analyser les « maladroites » d'un auteur. La première consiste à n'y voir qu'un fait de langue, comme Marc Shapiro, traducteur de Dostoïevski : « La lourdeur originale du style de Dostoïevski pose au traducteur un problème quasi insoluble. Il aurait été impossible de reproduire ses phrases broussailleuses, malgré la richesse de leur contenu²⁵. » Que faire en effet

21. - Voir OUSTINOFF Michaël, *La Traduction*, PUF (« Que sais-je ? »), 2003, p. 44 et sq.

22. - POUCHKINE, « Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand », in POUCHKINE, LERMONTOV GRIBOÏËDOV, *Œuvres*, éd. Gustave Aucoeur, trad. Gustave Aucoeur, Paris, La Pléiade, 1973, p. 892.

23. - Cité par CLÉMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 159. La lettre est en allemand (trad. Isabelle Mitrovitsa).

24. - Cité par GAUVIN Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.

25. - Cité par MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, p. 317.

quand la phrase est « longue et lourde, pleine de répétitions [...], complètement dépourvue d'harmonie²⁶ » ? La seconde est de voir que, dans le cas de Dostoïevski, les « répétitions » et autres « lourdeurs » font partie intégrante de son style, de son « projet d'écriture », en rupture délibérée avec les canons de l'écriture élégante de son temps : c'est très précisément dans cette optique qu'André Markowicz a retraduit Dostoïevski en français pour la maison d'édition Babel.

De telles traductions « littérales » peuvent donc bien être à la fois littérales et littéraires. Chateaubriand pousse d'ailleurs le procédé à ses limites, comme il s'en explique lui-même : « C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant ou un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous les yeux²⁷. » La littéralité va à l'encontre de la démarche naturalisante. On le voit quand il traduit « Many a row/ Of starry lamps [...] yielded light / As from a sky » (livre I, 727-730) par : « Plusieurs rangs de lampes étoilées ... émanent la lumière comme un firmament²⁸. » La faute de langue est manifeste, mais il la revendique :

[...] un firmament *n'émane pas la lumière*, la lumière *émane d'un firmament* ; mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise²⁹.

Victor Hugo lui emboîte le pas, car le XIX^e siècle, en France, s'oppose au précédent, encore sous l'influence exclusive des Belles Infidèles, en ce qu'il est « littéraliste » (traductions de Chateaubriand, mais également celles de Leconte de Lisle, de Baudelaire ou de Mallarmé) :

[Les traducteurs] superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger le sens des mots à des acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. À la condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traduction sur l'idiome le développe et l'agrandit³⁰.

Cette tradition française rejoint alors, par l'intermédiaire de traducteurs qui sont également de grands auteurs, la tradition allemande de l'autre côté du Rhin, aux « cerveaux pleins d'abstractions, de rêves et de fumées », qui « ne se contente pas de demi-mots », comme le pense Théophile Gautier fils, cette tradition allemande qu'Antoine Berman a si bien analysée dans *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*³¹. Georges

26. - *Ibid.*, p. 316.

27. - Cité par BERMAN Antoine, « Chateaubriand traducteur de Milton », in BERMAN Antoine et al., *Les Tours de Babel*, op. cit., p. 115.

28. - Cité par STEINER George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978, p. 295.

29. - Cité par STEINER George, *ibid.*

30. - Cité par BERMAN Antoine, *ibid.*, p. 109.

31. - *Id.*, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Mounin parlerait en l'occurrence de verres colorés : le résultat est, dit-il, souvent maladroit, voire catastrophique, car l'on risque ce faisant de créer des « disparates ». Néanmoins, une synthèse est envisageable. Il cite en exemple la traduction d'Homère par Leconte de Lisle :

En regard de ces disparates qui crèvent les yeux chez tant de bons et savants traducteurs pourtant, éclate encore aujourd'hui la grande leçon de Leconte de Lisle : l'homogénéité poétique d'une traduction, faite de main de maître, par un homme qui, s'il savait sans doute moins de grec qu'on en sait aujourd'hui, savait en poète ce qu'est l'unité d'une œuvre et ce que sont les moyens de cette unité. [...] *L'Iliade* de Leconte de Lisle est une unité esthétique, et c'est, à ce titre, un chef-d'œuvre de la langue française *en soi*³².

L'avantage d'une telle analyse, en insistant sur la notion d'unité esthétique, c'est de ne pas mettre hors du champ de la littérature – de quel droit, et sur quelles bases ? – non seulement *l'Iliade* de Leconte de Lisle, mais également le *Paradis perdu* de Chateaubriand, les œuvres de Poe traduites par Mallarmé et par Baudelaire. L'inconvénient, c'est de laisser de côté des œuvres qui intègrent, dès l'original, des disparates, dans la mesure où elles font appel non pas à *un* style, mais à plusieurs, non pas à *une* langue mais à plusieurs.

C'est le cas, dans la littérature française, chez Rabelais, dont le mélange des langues et des styles est le reflet de son époque, comme l'a montré Mikhaïl Bakhtine :

Nous voyons dans quelle intersection complexe des frontières des langues, dialectes, patois, jargons, se formait la conscience littéraire et linguistique de l'époque. La coexistence naïve et confuse des langues et dialectes avait pris fin, la conscience littéraire et linguistique se trouvait située non plus dans le système schématisé de sa propre langue unique et incontestable, mais à la frontière de nombreuses langues, au point précis de leur orientation réciproque et de leur lutte intensive. [...] La conscience littéraire et artistique de l'époque a su non seulement sentir sa langue de l'intérieur, mais aussi la voir de l'extérieur, à la lumière des autres langues, en sentir les limites, la voir en tant qu'image spécifique et limitée, dans toute sa relativité et son humanisme³³.

C'est le cas, plus généralement, de tout texte où plusieurs voix (Bakhtine) s'entrecroisent, et en particulier de *l'Ulysse* de Joyce, qui a donné lieu en français à une retraduction récente.

L'œuvre est polyphonique par excellence, comme le signale Jacques Aubert au nom de l'ensemble de l'équipe des traducteurs, dans une postface intitulée « Écrire après Joyce » :

32. - MOUNIN Georges, *op. cit.*, p. 101.

33. - BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 467.

Joyce l'a répété, il a écrit son livre de dix-huit points de vue qui sont autant de styles différents. C'était favoriser l'idée d'une traduction collective, dont l'avantage est d'éviter que le recours à un seul traducteur, si brillant fût-il, ne donne à la lecture de l'œuvre un infléchissement trop personnel et que le texte ne résonne d'une seule voix³⁴.

Le texte se prêterait aisément à une étude bakhtinienne, et annonce *Finnegans Wake* :

Le titre l'expose clairement : *Ulysses*, graphie anglaise du nom latin d'un héros grec surgi, indistinct, d'un paysage urbain irlandais. S'il paraît évident que la multiplicité des langues présentes dans la matière même du livre participe des arêtes, obstacles et projections de sens en diverses directions, il est vrai aussi que les passages en latin, italien, hongrois, allemand, japonais, etc., produisent des échos et des déplacements qu'il ne serait pas anodin pour le traducteur de faire comprendre au lecteur [...]. Mais ce serait ruiner ce qui est sans doute le plus important, l'hétérogénéité du langage et la déterritorialisation linguistique³⁵.

L'opposition entre verres transparents et verres colorés, ou, pour utiliser une terminologie plus récente, entre traduction cibliste – « orientée vers la cible », disent les Anglo-Saxons (*target oriented*) – et traduction sourcière³⁶ (*source oriented*) vole ici littéralement en éclats. La traduction est tantôt l'une, tantôt l'autre, quand ce n'est pas les deux à la fois, dans toutes les combinaisons possibles : elle est à géométrie variable. C'est vrai du point de vue des langues, mais aussi de la langue, à commencer par la langue française, qui s'est suffisamment modifiée depuis la première traduction de 1929 (effectuée pourtant en collaboration avec James Joyce) pour qu'une retraduction soit entreprise :

Une raison [...] tient au caractère nécessairement daté du travail d'Auguste Morel. Si ce dernier constitue bien un témoignage de l'état de la langue, et de la prose, française, en un moment de l'histoire littéraire de notre pays, et s'il témoigne, à coup sûr, de la culture et de la sensibilité, également remarquables, d'Auguste Morel et de Valéry Larbaud, il autorise aisément une seconde proposition³⁷.

La méthode suivie par la nouvelle équipe de la retraduction publiée en 2004 semble relever de la méthode des verres colorés, de la traduction sourcière, « littéraliste » :

Nous avons ainsi quelques bonnes raisons de garder à l'esprit que la lettre, le littéral, la petite lettre de rien du tout, est l'étranger au sens, l'étranger du sens, mais

34. - AUBERT Jacques *et al.*, Postface « Écrire après James Joyce », James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004, p. 975.

35. - *Ibid.*, p. 978-79.

36. - Voir LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, Toulouse, Privat, 1986.

37. - AUBERT Jacques *et al.*, Postface, James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2004, p. 972.

du coup ce qui fait relief, à consommer sans modération. Il est remarquable que le parti qui nous a pris d'une traduction au plus près de la lettre maintienne ce relief, et la marque de l'étranger, étranger que la voix prenante du sujet, elle aussi, porte si bien, à sa manière. Il nous a permis aussi de ressentir continûment l'extraordinaire jubilation de l'écriture, dont l'énergie nous traversait sans relâche tandis que nous traduisions. Écrire après Joyce ? Au fil des voies, tenter de faire entendre des voix. La Voix, irréductible³⁸.

C'est le cas, mais pas de manière mécanique. Comme le titre de la postface prend soin de le préciser, la nouvelle traduction est écrite *après* Joyce :

Oui, si la traduction de 1929 fait date, ce n'est pas pour autant lui faire injure que de reconnaître que, comme toute traduction, elle porte la marque non seulement de la langue, mais encore de l'esthétique et de l'idéologie littéraire de son temps. Les nombreux questionnements du genre romanesque par la « nouvelle critique » et les expérimentations plus ou moins abouties du nouveau roman, tirant d'ailleurs leçon de l'entreprise de Joyce dans *l'Ulysse*, nous permettent en retour, aujourd'hui, une appréhension plus aiguë des innovations qu'il lui est revenu de mettre en œuvre dans la narration et dans l'écriture³⁹.

La traduction ne fait donc pas qu'opérer une simple translation, au sens géométrique du terme, de la « lettre » de l'original dans le « texte d'arrivée », en tant qu'ensemble figé. C'est le même travail sur la langue française que la nouvelle traduction s'efforce d'effectuer, à l'instar du travail accompli par Joyce au sein de la sienne :

C'est ce caractère exceptionnel du travail, au sens le plus fort du terme, que James Joyce applique à la langue anglaise, qu'il nous a semblé primordial de mettre sous les yeux du lecteur français, dans toute sa singularité⁴⁰.

La traduction n'est donc pas condamnée, comme on le croit trop souvent, à être un travail d'écriture mineur. En matière de littérature, une traduction réussie ne peut qu'être le contraire.

Traduction et imaginaires des langues

La traduction est manifestement un travail sur la langue, mais également sur *les* langues. Édouard Glissant souligne ce point on ne peut plus clairement :

Je pense que dans l'Europe du XVIII^e et du XIX^e siècle, même quand un écrivain français connaissait la langue anglaise ou la langue italienne ou la langue allemande,

38. - *Ibid.*, p. 981.

39. - *Ibid.*, p. 972-73.

40. - *Ibid.*, p. 974.

il n'en tenait pas compte dans son écriture. Les écritures étaient monolingues. Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues⁴¹.

On retiendra tout d'abord l'idée centrale que le monolingue n'est nullement coupé des autres langues, en raison du pouvoir de médiation de la traduction. Édouard Glissant précise :

Mon idée, c'est que les traductions de Faulkner, les admirables traductions de Faulkner en français, laissent se perdre quelque chose du langage de Faulkner, le langage paysan du Mississippi et ses particularismes, mais elles n'en ont pas moins un mérite, à mon avis fondamental, celui de mettre en relief la structure de l'œuvre. On peut accéder à la structure d'une œuvre sans connaître réellement son langage, et c'est là qu'on peut dire qu'on ne peut plus écrire de manière monolingue. On écrit en présence d'un certain nombre de structures d'œuvres, comme celle de Faulkner, même si on ne connaît pas très bien la langue dans laquelle cette œuvre s'est incarnée, même si on n'est pas capable de saisir les particularismes de langage mis en place par cette œuvre. J'ai dû frayer à travers toutes ces épaisseurs de langues avant de bâtir mon propre langage⁴².

On ajoutera qu'il n'est nullement indispensable d'être parfaitement versé dans la langue de l'original pour en pénétrer l'imaginaire, même en dehors de la « structure » de l'œuvre. Tout d'abord, on peut aller au-delà de l'aspect purement verbal. Dans un article célèbre, Roman Jakobson distingue trois formes de traduction : la traduction intralinguale, celle effectuée au sein de sa propre langue, dont de nombreux exemples ont déjà été donnés ; la traduction interlinguale, ou traduction « proprement dite » ; enfin la traduction intersémiotique, c'est-à-dire celle qui consiste à passer d'un système de signes à l'autre⁴³. En portant à l'écran *Le Procès* de Kafka, Orson Welles procède manifestement à cette troisième sorte de traduction.

Mais prenons un autre exemple, celui du film d'Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau*. Au Moyen-Âge, un chevalier affronte tout au long d'une partie d'échecs la mort, qui apparaît sous les traits d'un homme, en l'occurrence l'acteur Max von Sidow. En suédois, comme dans les autres langues germaniques, la mort n'est pas du féminin, comme en français et dans les langues latines, et c'est pourquoi il est naturel de se représenter la mort comme un homme et non comme une femme. Voilà qui explique également pourquoi le conte de

41. - GLISSANT Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 91.

42. - *Id.*, « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, *Études françaises*, 28, 2/3, p. 15.

43. - Voir JAKOBSON Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, éd., trad. Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 78 sq.

Grimm *Der Gevatter Tod*, littéralement « la mort parrain » a été traduit par *La mort marraine*. Un seul mot suffit : inutile d'être parfaitement bilingue pour immédiatement saisir de quoi il est question.

En anglais, où le genre a disparu comme marque morphologique dans la plupart des substantifs, il est impossible de dire, à première vue, si le mot pour « mort », *death*, est masculin ou féminin. On pensera par conséquent que, si le conte de Grimm a été traduit par *Godfather Death*, c'est tout simplement parce que l'anglais, indifférent ici au genre, peut traduire littéralement l'allemand, tout comme il pourrait rendre *La mort marraine* le plus naturellement du monde par *Godmother Death*. Néanmoins, dans un film hollywoodien récent, *Meet Joe Black*, la mort apparaît également sous la forme d'un jeune homme, preuve que l'imaginaire des langues germaniques est ici encore à l'œuvre en anglais. Que ces transformations laissent de marbre le lecteur chevronné est possible, mais l'effet est spectaculaire sur l'enfant :

De même un enfant russe, lisant des contes allemands en traduction, fut stupéfait de découvrir que la Mort, de toute évidence une femme (russe *smert'*, féminin), était représentée comme un vieil homme (allemand *der Tod*, masculin)⁴⁴.

Pas plus que le lecteur, le traducteur ne peut pas ne pas tenir compte de cette dimension. Un autre exemple récent l'atteste : la traduction qui avait introduit *Moby-Dick or the Whale* en France nous avait habitué à *Moby Dick ou la baleine blanche*, mais un anglophone ne peut se tromper sur le sexe du cétacé en question : il ne peut s'agir que d'un mâle, *Dick* étant le diminutif de *Richard*. La retraduction du roman d'Herman Melville que vient d'effectuer Philippe Jaworski pour la Bibliothèque de la Pléiade a donc pour titre : *Moby-Dick, ou le cachalot*, traduction d'autant plus pertinente que le monde décrit est un monde d'hommes, et où, de surcroît, le thème de l'homosexualité est récurrent⁴⁵.

Ce qui est vrai du genre grammatical ou latent l'est également à plus vaste échelle. Cet extrait d'*En attendant Godot*, accompagné de ses traductions en anglais et en allemand, la première effectuée par Samuel Beckett seul, la deuxième en collaboration avec Helmar Tophoven, montre bien comment le changement de langue peut infléchir le travail de l'écriture :

44. - JAKOBSON Roman, *op. cit.*, p. 85.

45. - On fera cependant remarquer qu'Armel Guerne avait déjà traduit « whale » par « cachalot ». On n'en tirera aucune conclusion sur la valeur respective des traductions existantes, question qui demanderait une étude entière.

Original	Auto-traduction
E. Qu'est-ce que c'est ? V. On dirait un saule. E. Où sont les feuilles ? V. Il doit être mort. E. Finis les pleurs.	E. What is it ? V. I don't know. A willow. E. Where are the leaves ? V. It must be dead. E. No more weeping.
Traduction en collaboration	
Estragon Was ist das für einer ? Wladimir Ich weiß nicht ... Eine Weide. Estragon Wo sind die Blätter ? Wladimir Sie wird ausgestorben sein. Estragon Ausgetrauert ⁴⁶ .	

La traduction allemande est énigmatique : pourquoi « Finis les pleurs » a-t-il été traduit par « Fini de porter le deuil » (« Ausgetrauert ») ? La réponse ne vient que plus tard :

V. C'est l'arbre. E. Non, mais quel genre ? V. Je ne sais pas. Un saule .	V. It's the tree. E. Yes, but what kind ? V. I don't know. A willow .
Traduction en collaboration	
Wladimir Das ist der Baum. Estragon Nein, welche Art ? Wladimir Ich weiß nicht. Eine Trauerweide ⁴⁷ .	

Tout s'explique quand on sait que « saule pleureur » se dit en allemand « *Trauer/weide* » (mot à mot : « saule de deuil »). Certes, de telles transformations ne sont, en principe, permises aujourd'hui que dans le cadre d'une traduction auctoriale. Néanmoins, elles sont le vivant témoignage que la langue n'est pas qu'un vecteur inerte, contrairement à la conception héritée de la tradition gréco-latine que reprend à son compte saint Jérôme dans son *De optimo genere interpretandi* (395) : « Oui, quant à moi, non seulement je le confesse, mais je le professe sans gêne tout haut : quand je traduis les Grecs – sauf dans les Saintes Écritures où l'ordre des mots est aussi un mystère –, ce n'est pas un mot par un

46. - BECKETT Samuel, *Warten auf Godot. En attendant Godot, Waiting for Godot*, trad. allemande à partir du français : Elmar Tophoven, en collaboration avec l'auteur, Francfort-sur-le-Main, Surkhamp, 1971 (1953), p. 38-39 (présentation adaptée).

47. - *Ibid.*, p. 228-229.

mot, mais une idée par une idée que j'exprime⁴⁸. » Son célèbre précepte : « Non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu » qui renvoie à Cicéron et à Horace, présuppose que l'on puisse dissocier les mots et les sens, en accordant la primauté à la pensée, la langue n'étant qu'un instrument à son service, conception qui remonte à la vision grecque du langage.

On en retrouve l'écho dans la conception cartésienne, comme nous l'apprend le *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles* à l'entrée « français », avec cet extrait de la première partie du *Discours de la méthode* : « Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlent que bas-breton, et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique », et Alain Badiou de conclure : « Autrement dit, la transmission de la pensée est indifférente à la langue⁴⁹. »

On ajoutera que pousser cette logique à l'extrême, c'est signer l'arrêt de mort non de la langue, mais des langues. Dans la Grèce classique, seule une langue avait droit de cité : le grec. On ne s'étonnera donc pas que les Grecs n'aient pas eu alors de mot pour « traduire ». Quant aux Romains, s'ils ont abondamment traduit et s'ils ont été contraints d'inventer le lexique approprié, ils se sont cantonnés à traduire les Grecs pour imposer au bout du compte une seule langue à leur tour, évidemment la leur.

C'est la langue française qui a, comme on sait, pris ensuite la relève. À nouveau, *Les vies parallèles* de Plutarque peuvent nous servir de fil conducteur : si Montaigne vante la traduction d'Amyot, c'est qu'il n'est pas en mesure de lire Plutarque dans l'original. En Angleterre, la traduction qu'en fait à la même époque Thomas North est tout aussi prestigieuse, à tel point que Shakespeare va jusqu'à la reprendre mot pour mot dans ses tragédies romaines que sont *Jules César*, *Antoine et Cléopâtre*, *Coriolan* et, dans une moindre mesure, *Timon d'Athènes*. Mais, tout comme Montaigne, North ne lit pas le grec : c'est pourquoi il traduit à partir de la traduction française d'Amyot.

La pratique est, à l'époque, courante : par rapport au latin et, à plus forte raison, au grec, c'est le français qui était de loin la langue la mieux maîtrisée. La *Cambridge History of English and American Literature* ne s'y trompe pas, en soulignant que le français est l'« avenue » qui aura permis aux classiques de pénétrer dans la langue et la littérature anglaises (« the avenue through which many of the classics passed into our language and our literature »)⁵⁰. Néanmoins, le prestige dont a pu jouir le français a son revers, que critique Pouchkine, lui qui connaissait si bien la langue française qu'on le surnommait « le Français » :

48. - Cité par LARBAUD Valéry, *Sous l'évocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 15.

49. - *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, éd. Barbara Cassin, Paris, Le Seuil / Le Robert, p. 466.

50. - WHIBLEY Charles, cité dans OUSTINOFF Michaël, *La Traduction*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 34.

Longtemps les Français ont négligé la littérature de leurs voisins. Convaincus de leur supériorité sur toute l'humanité, ils appréciaient les écrivains célèbres d'après la mesure dans laquelle ceux-ci s'éloignaient des habitudes et des règles françaises, établies par les critiques français. Dans les traductions publiées au siècle passé, on ne peut lire une seule préface où ne se trouve l'inévitable phrase : Nous avons pensé satisfaire notre public, et rendre en même temps service à notre auteur, en écartant de son ouvrage les passages qui pourraient choquer le goût éclairé du lecteur français.⁵¹

Voilà pourquoi le *Paradis perdu* de Chateaubriand est si « inouï » : il marque un tournant. Citons à nouveau Pouchkine : « Même l'opinion établie par les siècles et universellement admise, selon laquelle le traducteur doit tâcher à rendre l'esprit et non la lettre, a trouvé des adversaires et des réfutations faisant autorité. » (*Ibid.*) Néanmoins, Pouchkine, et à sa suite Nabokov, conçoivent la traduction en fonction de la problématique gréco-latine opposant la langue à la pensée, les mots aux sens, la lettre à l'esprit, autrement dit la traduction « sourcière » à la traduction « cibliste ». C'est au XIX^e siècle également que s'élabore la conception que se faisaient les romantiques allemands de la traduction, considérée comme une des matrices de leur littérature en plein épanouissement, à l'instar de la littérature française à la Renaissance.

Ce qui distingue la démarche des romantiques allemands, c'est d'aller au-delà de « l'opinion établie par les siècles et universellement admise » jusqu'à eux, en repensant à neuf non seulement la problématique du Propre et de l'Étranger, pour reprendre les termes d'Antoine Berman, mais également celle de la langue. Au lieu de ne voir dans celle-ci que l'instrument passif de la pensée, un *ergon*, Wilhelm von Humboldt y voit au contraire une *energeia*, une force agissante.

Les langues, dès lors, ne sont nullement interchangeables : la langue informe la pensée tout comme l'imaginaire des langues informe l'écriture. Non qu'il s'agisse d'un processus mécanique : certes, l'imaginaire des langues germaniques a tendance à personnifier la mort sous les traits d'un homme, mais cela n'empêche nullement de la représenter sous les traits d'une femme, voire d'un être asexué, autrement dit en recourant au masculin, au féminin ou au neutre, pas plus qu'il n'est difficile de le faire à partir d'une autre langue ou d'une autre culture, que celle-ci connaisse ou non le genre grammatical. Les imaginaires des langues ne sont donc pas, par nature, étanches les uns aux autres. Que cela pose des problèmes de traduction est tout aussi indéniable, notamment en poésie, comme le fait remarquer Roman Jakobson dans « Aspects linguistiques de la traduction » :

Ma sœur la vie, titre d'un recueil de poèmes de Boris Pasternak, est tout naturel en russe, où *vie* est féminin (*zhizn'*), mais c'était assez pour réduire au désespoir le

51. - POUCHKINE, « Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand », *op. cit.*, p. 892.

poète tchèque Josef Hora, qui a essayé de traduire ces poèmes, car en tchèque ce nom est écrit au masculin (*zhivot*)⁵².

Tout cela ne fait cependant que confirmer que la traduction est de nature dynamique et non statique, et que la tâche de la traduction s'en trouve radicalement transformée, ce que formule Wilhelm von Humboldt de la façon suivante, dans son introduction à sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle, à laquelle il aura consacré pas moins de quinze années : « Tant que l'on ne sent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction a rempli son but suprême ; mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur n'est pas à la hauteur de son original⁵³. »

On a pu parler de « révolution copernicienne » du langage chez Humboldt⁵⁴. Cette révolution n'atteint pas seulement le couple du Propre et de l'Étranger, mais aussi celui formé par l'original et sa traduction.

En effet, comme l'explique Paul Ricoeur dans *Sur la traduction*, paru en 2004 :

« Il n'existe pas de critère absolu de la bonne traduction ; pour qu'un tel critère soit disponible, il faudrait qu'on puisse comparer le texte de départ et le texte d'arrivée à un troisième texte qui serait porteur du sens identique supposé circuler du premier au second. La même chose de part et d'autre. De même que pour le Platon de *Parménide*, il n'y a pas de troisième *homme* entre l'idée de l'homme et tel homme singulier – Socrate, pour ne pas le nommer ! –, il n'y a pas non plus de tiers texte entre le texte source et le texte d'arrivée. D'où le paradoxe, avant le dilemme : une bonne traduction ne peut viser qu'à une *équivalence* présumée, non fondée dans une *identité* de sens démontrable⁵⁵. »

Il est donc vain, selon l'herméneutique fondée par Schleiermacher, de vouloir coucher la traduction dans le lit de Procuste du Même, puisqu'elle porte nécessairement l'empreinte de l'*altérité*.

Pour conclure, on dira que Pouchkine avait par conséquent bien raison d'affirmer, au sujet de la traduction « calquée à la vitre » de Chateaubriand : « Une telle humilité de la part d'un écrivain français, et qui est le maître de tous dans son art, a dû fortement étonner les champions de la *traduction correctrice*, et il est probable qu'elle aura une grande influence en littérature⁵⁶. » L'avenir lui a manifestement donné raison : les effets s'en font encore sentir, comme la

52. - JAKOBSON Roman, *op. cit.*, p. 85. On ajoutera qu'un des problèmes que pose la traduction de *Moby-Dick* en français est le fait que le pronom employé pour renvoyer au cachalot blanc est certes souvent « *he* », mais qu'on trouve également dans le texte « *she* », voire « *it* », autrement dit le masculin, le féminin et le neutre...

53. - VON HUMBOLDT Wilhelm, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd., trad. Denis Thouard, Paris, Le Seuil, 2000, p. 39.

54. - Voir HANSEN-LOVE Ole, *La Révolution copernicienne du langage dans l'œuvre de Wilhelm von Humboldt*, Paris, Vrin, 2000 (1972).

55. - RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 39-40.

56. - POUCHKINE, « Milton et la traduction du *Paradis perdu* », *op. cit.*, p. 893.

retraduction en français de l'*Ulysse* de Joyce le démontre de manière éclatante, et l'on pourrait, comme on dit, multiplier les exemples, mais tous se ramèneraient sans peine à cette remarque d'Antoine Berman :

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage⁵⁷.

Ce texte date de 1984, mais il n'a rien perdu de sa pertinence ni de son actualité. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la fin de l'entretien accordé au journal *Le Monde* le 17 novembre par Jonathan Littel, Prix Goncourt 2006 pour son roman *Les Bienveillantes* :

[Samuel Blumenfeld :] Cette question de la langue a fait aussi débat à propos de votre roman, auquel on a reproché quelques anglicismes. Ne croyez-vous pas qu'il se cache derrière ces reproches une conception réactionnaire de la langue française, qui voudrait que celle-ci reste figée quand elle est par nature en mouvement perpétuel.

[Jonathan Littel :] Il y a des anglicismes dans mon roman ! Et comment ! Je suis un locuteur de deux langues et, forcément, les langues se contaminent entre elles. Il y a un magnifique travail d'Albert Thibaudet qui montre, chez Flaubert, l'influence des provincialismes normands sur la langue littéraire de l'auteur de *Madame Bovary*. C'était perçu au départ comme une faute, mais, à partir de cela, Flaubert a produit des beautés. Chacun a ses particularités linguistiques. Alain Mabanckou va avoir de très belles trouvailles qui viennent de la manière qu'ont les Africains de parler français. Ses formules peuvent sembler bizarres, désuètes, mais elles sont magnifiques. Il est intéressant, cette année, que plusieurs prix littéraires aient été décernés à des non-francophones. Nancy Huston est anglophone. Comme pour moi, le français n'est pas la langue natale de Mabanckou. En Grande-Bretagne, cela fait des années que les plus grands écrivains sont indiens, pakistanais, japonais. Et, grâce à eux, la langue s'enrichit⁵⁸.

Toutes les traductions ne se conforment pas, loin s'en faut, à un modèle unique. Rien ne dit d'ailleurs qu'elles doivent le faire : on ne saurait traduire un livre pour enfants de la même manière qu'on traduit *Le Parfum* de Patrick Süskind, l'*Ulysse* de Joyce, les œuvres poétiques de Fernando Pessoa ou le *Mahâ-Bhârata*. C'est justement là que l'enseignant de lettres a un rôle capital à jouer : en analysant et en apprenant à analyser les textes traduits non seulement dans leur diversité mais aussi dans leur *littérarité*, car, comme l'affirmait déjà Edmond Cary en 1958, « la traduction littéraire n'est pas une opération linguistique, c'est une opération littéraire⁵⁹ ». Qui mieux que les enseignants de lettres peut en parler, eux qui, justement, initient et entraînent leurs élèves au travail de l'écriture ?

57. - BERMAN Antoine, *L'Épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 74.

58. - Propos recueillis par BLUMENFELD Samuel, *Le Monde*, édition du 17 nov. 2006.

59. - CARY Edmond, *Comment faut-il traduire ?* (1958), cité dans OUSTINOFF Michaël, op. cit., p. 24.

Bibliographie

- AQUIEN, Michèle, *L'Autre Versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.
- AUBERT, Jacques et al., Postface « Écrire après James Joyce », James Joyce, *Ulysse*, trad. Jacques Aubert et al., Paris, Gallimard, 2004.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- BECKETT, Samuel, *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*, trad. allemande à partir du français : Elmar Tophoven, en collaboration avec l'auteur, Francfort-sur-le-Main, Surkhamp, 1971 (1953).
- BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN, Antoine, « Chateaubriand traducteur de Milton », in Antoine Berman et al., *Les Tours de Babel. Essais de traduction*, Mauvezin, TER, 1985.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- CHEVREL, Yves, *La Littérature comparée*, Paris, PUF (« Que sais-je ? »), 5^e éd., 2006.
- CHEVREL, Yves, « La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions », *L'Information littéraire*, janvier-mars 2006, n° 1.
- CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.
- GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
- GÉNIN, Isabelle, « Des métaphores pas si mortes. Redynamisation des métaphores figées dans *Moby-Dick* et ses traductions françaises », revue *Palimpsestes*, n° 13, *Le Cliché en traduction*, éd. Paul Bensimon, Paris, PSN, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOTTFRIED August Bürger, *Les Merveilleux Voyages du baron de Münchhausen / Wunderbare Reisen des Freiherrn von Münchhausen*, trad. Olivier Mannoni, préf. Théophile Gautier fils, Gallimard (Folio bilingue), 2006.
- GREEN, Julien, *Le Langage et son double. The language and its shadow*, éd. G. Lucera, Paris, Seuil, 1987 (1985).

- HUCHON, Mireille, *Le Français de la Renaissance*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1988.
- HUMBOLDT, Wilhelm von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, éd. et trad. de l'allemand Denis Thouard, Paris, Le Seuil, 2000.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- LADMIRAL, Jean-René, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, Toulouse, Privat, 1986.
- LARBAUD, Valery, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.
- MAYOUX, Jean-Jacques, introduction à Samuel Beckett, *Words and Music. Play. Eh Joe. Paroles et musique. Comédie. Dis Joe*, éd. J.-J. Mayoux, Paris, Aubier-Flammarion, 1972.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles Infidèles*, éd. Michel Ballard, Lieven D'hulst, Lille, PUL, 1994 (Paris, Cahiers du Sud, 1955).
- OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 1999.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction*, PUF (« Que sais-je ? »), 2003.
- Palimpsestes* (revue), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, notamment le n° 9, *La lecture du texte traduit* (1995), et le n° 11, *Traduire la culture* (1998).
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens / Des différentes méthodes du traduire*, trad. Antoine Berman, in A. Berman et al., *Les Tours de Babel*, Mauvezin, TER, 1985.
- STEINER, George, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, 1978.

Traduire le théâtre

Pierre Judet de La Combe,
directeur de recherche, EHESS, CNRS

Pourquoi ne pas tenter de défendre l'idée que lire, à l'École, un texte de théâtre ancien ou moderne en traductions (au pluriel) est un exercice essentiel, que cela ouvre à la compréhension de ce qu'est, ou plutôt de ce que cherche à être un texte poétique et ouvre également à la compréhension de la situation actuelle d'un art vivant comme le théâtre et de ce que peut une écriture contemporaine ? Qu'il n'y a pas, dans l'absence de l'original, laissé aux spécialistes ou, selon le langage administratif, aux « optionnaires », un manque radical qui empêcherait toute approche constructive et surtout toute découverte personnelle de ce que peut la littérature. Lire des traductions ne serait pas se contenter, faute de mieux, d'un reflet distant, mais entrer dans une histoire qui par ses à-coups, ses changements, ses blocages parfois, continue à faire la littérature et l'art scénique d'aujourd'hui. La thèse serait que pratiquer ces traductions, dans une lecture comparative, si possible ouverte à plusieurs langues modernes, et dans une attention à la lettre des traductions et pas seulement aux contenus que tant bien que mal elles transmettent, non seulement donne accès aux œuvres canoniques de la littérature, qui s'est, dès l'Antiquité, pensée comme mondialisée, tout autant que l'économie, comme traversée par une série ininterrompue d'échanges, d'imitations, de reprises croisées ou de concurrences, mais place l'élève dans la situation de se demander ce qu'il ferait lui-même, et l'encourage à s'approprier ces œuvres du patrimoine sur un mode actif et réfléchi. Se familiariser avec ces tentatives par nature imparfaites serait ainsi déjà une entrée en littérature, et non une connaissance ancillaire, déjà résignée, d'œuvres qui resteraient au fond inaccessibles.

Il est certes déjà important que l'École apprenne aussi à traduire vraiment, plus qu'elle ne le fait, qu'elle incite les élèves à se confronter avec une lettre étrangère d'abord opaque et à découvrir et enrichir leurs propres capacités langagières et poétiques par une pratique intense de la traduction des grandes œuvres - ce qui est en réalité beaucoup plus facile à mettre en place à l'École qu'on ne le dit souvent ; cela rencontre un intérêt immense de la part des élèves et peut susciter en classe des réussites poétiques surprenantes que peu de

traductions autorisées atteignent¹. En plus, cela crée un attachement inattendu pour des œuvres canoniques, jugées souvent trop difficiles. Les expériences menées dans ce sens² montrent que nous ne pouvons plus nous contenter d'enseigner simplement la « version », comme exercice de transposition exacte de contenus sémantiques d'une langue dans une autre, comme si une même chose, ou presque, pouvait être dite dans plusieurs langues différentes. La version repose sur l'idée que la langue est un instrument mis à la disposition des locuteurs, comme s'ils n'appartenaient pas à une langue. La traduction va au-delà et fait de la langue un milieu d'inventivité, aussi bien celle que l'on traduit que celle dans laquelle on écrit. Elle suppose bien ce moment rigoureux, grammatical, de la « version », de l'analyse de la sémantique et de la syntaxe, mais elle ne se contente pas de faire de la langue « d'arrivée » un code permettant la transcription, plus ou moins approximative, de ce qui a été dit dans la langue dite « de départ ». Elle demande, en plus, que l'on découvre sa propre langue, qu'on en fasse le lieu d'une expression nouvelle et individuelle, de manière à se mettre, si possible, à la hauteur de l'inventivité dont a fait preuve le texte d'origine dans sa propre langue, qu'il a retravaillée et qu'il n'a pas considérée comme un simple code.

Mais il serait vain d'opposer cet exercice d'analyse méthodique et d'invention, qui porte nécessairement sur des textes très limités, à la lecture, plus extensive, de textes traduits. Apprendre à lire en traductions est aussi un moyen de découvrir que l'art n'est pas un monde fermé, qu'il donne l'occasion, si on sait lire, de faire de la littérature ancienne ou étrangère un bien propre, qui concerne véritablement les individus. La question n'est donc pas de privilégier l'un ou l'autre exercice, savoir traduire ou lire des traductions, et d'opposer ainsi des filières (« Lettres modernes », « Lettres classiques », « Langues vivantes »). L'idée de littérature, comme idée générale, est commune à ces disciplines. Les deux apprentissages sont liés, puisqu'on apprend chaque fois un rapport à l'écriture. Sans doute, l'École ne peut encourager l'un sans l'autre ; chaque élève connaît suffisamment au moins une langue étrangère, moderne ou morte,

1. - La méfiance vis-à-vis des grandes œuvres littéraires développée avec un certain succès par une conception « progressiste » de l'enseignement, qui prétend exclure par là des privilèges de classe, est profondément antidémocratique et répressive en ce qu'elle prive les élèves de la possibilité de s'approprier et de pratiquer d'autres états de langue que ceux qu'ils connaissent. Elle est en fait adéquate aux demandes d'une économie de marché qui cherche à imposer l'adaptation des individus. Dénoncer cette méfiance ne revient pas à souhaiter le retour à un état antérieur de l'enseignement, puisque la littérature, traitée comme une évidence indiscutable, prise dans des cadres qui se donnaient comme certains, n'y était pas moins fonctionnalisée et appauvrie. Pour une analyse historique de la situation de l'enseignement littéraire, et pour des propositions, je renvoie au livre que j'ai publié avec Heinz Wisman, *L'Avenir des langues. Repenser les humanités*, Paris, éditions du Cerf, 2004.

2. - Je renvoie aux traductions de textes d'Ovide, de Virgile et d'Horace qu'ont données des élèves d'un collège des Pyrénées-Atlantiques, à Bidache, dans les cours de Marie Cosnay (voir *Le Monde de l'éducation*, 348, juin 2006, p. 76 sq., pour une présentation de ces expériences). Le passage par l'analyse rigoureuse du texte latin, au moyen de la grammaire, libère des possibilités expressives étonnantes. Règles et spontanéité inventive vont de pair.

pour entrer dans ce jeu ouvert avec le lointain ou le passé. Et la connaissance de la littérature mondiale, dans le dialogue qui s'est instauré entre les œuvres par-delà les langues, suppose la connaissance de *corpus* étendus.

Je parlerai ici à partir de mon expérience d'interprète de textes théâtraux anciens, de philologue, et aussi de traducteur pour le théâtre. Les longues discussions que j'ai eues sur plusieurs tragédies grecques avec des metteurs en scène incroyablement exigeants, discussions quasi philologiques portant sur la traduction et non sur le texte grec, ont montré que la question de la lettre, de ses puissances, de ses conséquences pour l'art scénique d'aujourd'hui, peut être posée aussi à partir d'un texte traduit. Le clivage passe moins entre texte d'origine et texte second qu'entre une conception de la littérature qui s'en tient à des généralités (comme « le tragique », « le comique », ou, dans les programmes scolaires récents, « le genre », « les figures », « le récit »), et une pratique des œuvres s'appuyant sur le mot à mot de la lecture. Apprendre à lire, en suivant le cours des phrases, est sans doute aujourd'hui le mot d'ordre le plus novateur et le plus conforme à la vocation de l'École, qui est de former des individus qui soient vraiment savants et individuels. La littérature et son enseignement sont aujourd'hui au centre d'un débat, et les défenseurs des œuvres parlent souvent, contre les errements d'un formalisme récent, qui a en réalité une longue histoire dans l'enseignement français (au moins depuis les Idéologues), d'un passé perdu. Mais leur littérature, prise dans les canons de l'histoire littéraire, n'était pas moins une suite de généralités que celle de leurs adversaires modernistes. Il s'agit peut-être d'accéder enfin au détail des œuvres, et de leurs traductions, comme lieu d'une expérience précise de ce que peut être l'art, différemment selon les auteurs et les époques.

Qu'apprennent les traductions ? En quoi disent-elles quelque chose de la littérature, alors même que, pour reprendre le mot souvent cité de W. von Humboldt, elles ne sont pas des « œuvres durables », mais des « travaux » ?

On sait qu'il n'y a pas de chefs d'œuvre en traduction, que toute traduction est provisoire, critiquable, et ne représente au mieux qu'un rapport individuel, culturellement daté, à une œuvre. Même si certaines font longtemps autorité et occupent de fait, dans l'enseignement, une position de quasi-monopole, ce privilège est par principe toujours révisable. Alors qu'il serait vain de parler de progrès pour la littérature elle-même, cela n'est pas vrai de la traduction. On peut toujours traduire mieux, ou moins bien, en tout cas différemment. Pour Shakespeare, Kafka, Joyce ou Dostoïevski, de nouvelles traductions sont parfois célébrées comme des événements qui obligent à une révolution dans la perception que l'on peut avoir des auteurs devenus classiques. Ces textes, parce qu'on les retraduit autrement, acquièrent d'un coup une actualité qui dérange des traditions établies, qui encourage leur lecture et a des effets immédiats sur

la culture. Parfois, la résistance est plus grande, comme pour les littératures grecques et anciennes³, où les changements dans le domaine de la traduction ont moins d'effet sur l'enseignement. Mais ces blocages tiennent plus à l'habitude qu'au statut de ces traductions canoniques. Rien n'est intouchable.

Dans cette variété des traductions ne s'expriment pas seulement des préférences ou des orientations subjectives, selon l'idée que chacun traduit d'abord en accord avec son goût, son style ou son histoire propre. Les différences, parfois surprenantes, sont des propositions, qui s'offrent à la discussion et à l'argumentation. Elles font débat. Et la permanence du texte traduit, quelle qu'en soit l'interprétation, offre toujours un terme fixe auquel on peut rapporter les tentatives des traducteurs de manière à les évaluer. On ne mesurera pas seulement les écarts entre une proposition nouvelle et les traductions reçues, mais on s'interrogera sur le texte qui a été rendu d'une manière autre et on se demandera si la nouvelle forme qui lui est donnée non seulement est fidèle (avec les difficultés que suscite ce terme), mais surtout si elle apprend quelque chose sur le texte de départ, sur sa force, sur ce qui fait son originalité, ou si au contraire elle le banalise, le rend simplement conforme aux attentes, aux esthétiques et modes de penser et de parler contemporains. La traduction, même si elle reflète des préférences individuelles, est ainsi d'emblée une affaire publique, qui laisse place à un jugement argumenté. La résistance tenace de l'œuvre traduite, dont l'opacité ne sera jamais maîtrisée, donne ainsi un critère pour une évaluation rationnelle, qui peut rendre compte d'elle-même ; nous ne sommes pas dans l'arbitraire ou dans le simple jugement de goût.

Il n'est donc peut-être pas légitime de parler d'une déficience propre aux traductions par rapport aux œuvres. Leur visée n'est tout simplement pas la même, parce qu'elles viennent après et ne peuvent donc prétendre à réaliser, dans une même composition, la synthèse entre langage, pensée et formes esthétiques qu'une œuvre originale essaie, avec ses moyens propres, de constituer. À l'inverse de cette unité des œuvres, qui traitent à leur manière les contraintes de la langue, de leurs genres, de la tradition et du poids de tout ce qui s'est déjà dit, et qui tentent de rassembler comme elles peuvent ces dimensions dans une unité nouvelle, qui définira un style individuel et qui, à son tour fera date, ou non, qui deviendra, ou non, un modèle traditionnel, la traduction passe d'abord par une dislocation. Quand le traducteur déchiffre et interprète le texte qu'il veut transposer, il sépare, et reconnaît dans leur puissance propre les éléments qui constituent les œuvres.

3. - Myrto Gondicas et moi-même en avons fait les frais pour la traduction de la *Médée* d'Euripide que Jacques Lassalle nous avait demandée pour le Festival d'Avignon de l'année 2000. Certains journalistes, à *Télérama*, au *Masque et la plume* et au *Canard Enchaîné* entre autres, s'étaient offusqués de ne pas retrouver dans notre texte leur Euripide scolarisé. Heureusement, le metteur en scène, les acteurs, de nombreux spectateurs et d'autres journalistes ont été meilleurs philologues et meilleurs critiques (les deux étant indissociables) et ont accepté l'idée qu'« Euripide » pouvait ne pas correspondre à une attente établie, mais savait être plus complexe, plus libre dans l'usage de sa langue.

Ainsi, pour une œuvre dramatique grecque ancienne, il devra prendre à part la métrique, et en reconnaître les règles et les possibilités de transgression, alors même que l'usage d'un mètre dans le texte ancien est inséparable d'une volonté signifiante particulière : là où le métricien note une transgression, il y a plutôt un effet de sens, en relation avec un contexte particulier ; mais pour nous, qui venons après, cet effet n'est perceptible que si une règle est d'abord posée. Le traducteur-philologue devra aussi affronter la langue, avec sa variété dialectale interne d'une partie de l'œuvre à l'autre, en faisant d'abord comme si elle était bien un système autonome et réglé, alors qu'il sait aussi que la langue change quand on la parle et quand on l'écrit. Il sera pris dans l'opposition de la langue et de la parole, et devra d'abord aller le plus loin possible du côté de la première, en supposant qu'elle est établie, pour ensuite voir en quoi la parole singulière qu'il interprète et qu'il traduit la transforme. La philologie, qui oscille en permanence entre système et singularité, a ainsi sa schizophrénie propre, et nécessaire. L'interprète recensera les innovations verbales, très nombreuses, et devra identifier ce qui est reprise d'usages poétiques ou quotidiens préalables, en établissant des listes. Un néologisme ne sera pas à prendre comme un écart, une innovation pure, puisque le genre dramatique ancien, tout comme le lyrique, attendait de ses auteurs qu'ils inventent des mots. Ce qui sera à évaluer est le type de rapport à la tradition que posent ces inventions. Il repérera aussi les règles qui commandent les mouvements scéniques, les entrées et les sorties, celles qui commandent la répartition entre le chant, le discours parlé et le récitatif, et le changement de parole entre un personnage et un autre. Souvent, le texte d'origine n'est pas clair à ce sujet (puisque les répliques n'étaient d'abord pas notées) ; c'est chaque fois affaire de décision. S'il ne procède pas à ces opérations, c'est-à-dire s'il ne se fait pas philologue, et s'il préfère s'en remettre directement à sa spontanéité ou à la spontanéité supposée de l'auteur dans une communion esthétique douteuse, avec l'idée que le texte théâtral doit instaurer une communication immédiate, le traducteur risque de ne traduire que des clichés d'interprétation et de reproduire des clichés littéraires.

Là où la composition poétique rassemble, le traducteur interprète se soumet au travail de désassemblage, de distinction qu'impose le regard critique, dont la rigueur opère par concepts, et donc a pour vocation de disjoindre et de séparer des ordres. Il lui faut, en effet, pour comprendre ce qu'un auteur a de propre, de nouveau, reconstituer d'abord son matériau de départ, à savoir l'ensemble des normes grammaticales, littéraires, sociales et autres qu'il a reprises à son compte et souvent modifiées. Et cela, il y parviendra en identifiant des règles⁴.

4. - C'est le moment de l'interprétation que Friedrich Schleiermacher, au début du XIX^e siècle, appelait « l'interprétation grammaticale » : la reconstitution de la grammaire sous-jacente aux œuvres, comme condition de possibilité de ces œuvres (quand celles-ci se font « l'organe de la langue »). À cette interprétation (à laquelle s'en tiennent la plupart des interprétations de type structuraliste ou fonctionnaliste), il ajoutait « l'interprétation technique », ou « psychologique », qui s'intéresse à ce qu'a de singulier l'intention expressive de l'auteur, comme technicien, comme utilisateur de la grammaire. L'interprétation finale résulte du passage constant d'une forme d'interprétation à l'autre : elle reconstruit le « style », entendu comme la manière individuelle dont des codes sont mis en forme dans une œuvre particulière.

L'interprète va donc être amené à figer, à constituer en codes définis, réglés, ce qui pour l'auteur représentait la possibilité d'une expression nouvelle. Ce sont donc, au sens large, des grammaires différentes qu'il s'agit de reconstituer. Elles ont un statut ambigu, parce qu'à la fois elles sont le milieu qui a permis à l'œuvre de se constituer, mais elles font écran, au sens où l'œuvre ne se réduit pas à l'application des régularités que ces différentes grammaires ordonnent. Un pas de plus est donc nécessaire. Une fois cette connaissance analytique acquise, l'interprète formulera des hypothèses sur le sens particulier que l'usage de ces normes prend chez un auteur.

Pendant le moment interprétatif de sa démarche, le traducteur est donc mis d'abord devant des séries de faits hétérogènes, dont il sait qu'il ne pourra pas les rassembler toutes dans son texte, dans la synthèse qu'il va à son tour proposer. Sa traduction sera nécessairement partielle. Comme tout interprète, il est condamné à appréhender un texte nouveau en se servant d'abord de catégories apprises en lisant d'autres textes et en reconstruisant, l'une après l'autre, les différentes dimensions qui, prises ensemble, font le sens. Le traducteur, quelle que soit sa langue ou son époque, est alors dans la condition de tout lecteur. Le texte d'origine perd, en effet, son unité, dont il n'explique pas la règle, à peine il est lu ou entendu⁵. Il devient alors, dès sa toute première « réception », l'objet d'un travail de compréhension, d'appropriation, ou de rejet, qui, parce qu'il est postérieur, ne peut que le décomposer, de manière à identifier quelque chose de défini. L'unité, supposée réalisée, du texte d'origine, reste insaisissable, même si les approches peuvent à bon droit rivaliser pour déterminer laquelle a le plus de chances de ne pas la réduire, de ne pas la rabattre sur des modèles connus ou de ne pas en donner une lecture trop résolument sélective. Le principe de la synthèse qu'opère l'œuvre entre ces différentes dimensions ne peut être déterminé de manière sûre, puisqu'il ne se manifeste que dans la réalisation de cette unité. Une polémique s'installe alors, tout d'abord dans l'interprétation, selon ce qu'elle privilégie dans l'œuvre comme étant au fondement du sens, comme étant la dimension qui commande les autres⁶ ; la même polémique va rejaillir dans la traduction, comme tentative de donner une forme à l'idée de ce qui, dans un texte, prévaut. Des conflits naissent entre interprètes selon la dimension que l'on privilégie pour fonder le sens d'une œuvre : pour le théâtre ancien, est-ce le langage, la musique, le mythe, la corporéité de celui qui parle, la situation globale de l'énonciation théâtrale, comprise comme rite, ou, plus simplement, l'efficacité de l'action

5. - C'est pour cette raison que nous continuons à interpréter les œuvres anciennes et que nous savons que nous ne pouvons pas nous fier aux interprétations qu'en ont données les Anciens. Certes, les critiques anciens étaient plus proches de ces œuvres que nous ; ils avaient la connaissance des codes à l'œuvre dans ces textes, mais la synthèse originale, individuelle que proposaient les auteurs anciens, précisément parce qu'elle ne se laisse pas saisir dans un concept, leur échappait, comme par nécessité ; elle est, toujours, affaire de débats et de mise à niveau des concepts critiques.

6. - Cette polémique est ancienne. Il suffit de comparer ce qui, dans la tragédie, intéresse des auteurs aussi différents qu'Aristophane, Platon et Aristote pour voir qu'un débat non clos accompagnait la production artistique.

scénique ? Selon les réponses données, se dessinent des pratiques de lecture, des écoles scientifiques en opposition les unes avec les autres⁷.

Face à cela, la traduction ne pourra rester neutre, puisque le texte qu'elle lit, dans les éditions, dans les commentaires qui les accompagnent, est le produit de ces conflits d'interprétation entre spécialistes. Il n'y a pas de texte donné, mais, chaque fois, des constructions réalisées par des tendances scientifiques différentes, selon leurs attentes. Le traducteur devra donc prendre parti, et se faire lui-même spécialiste. Il lui faudra privilégier une dimension du texte pour en faire le support du sens qu'elle transmet. Il y est contraint : en tant qu'interprète, il a lui-même fragmenté l'œuvre, dissocié ses éléments, et opté pour celui qui lui semble déterminant. Il ne travaillera donc pas directement sur son matériau qu'est la langue, puisqu'il aura toujours entre lui et les mots qu'il va utiliser la représentation du sens qu'il prête à l'œuvre, et de l'élément de ce sens qui lui semble être le plus fort. L'écriture d'une traduction a donc, contrairement à l'écriture première, une base conceptuelle, à savoir la représentation, si possible claire et distincte, de ce qu'il faut chercher à dire, représentation qui résulte d'un travail d'analyse. En cela, la traduction a quelque chose d'allégorique : une distance s'impose entre une langue, celle du traducteur, et un contenu, non pas l'œuvre à traduire, mais une représentation de son sens, une abstraction.

Le traducteur, s'il admet dans sa démarche ce moment analytique de l'interprétation, est dans une situation paradoxale et difficile. Ce qui faisait l'unité de l'œuvre originelle était d'ordre temporel. L'unité n'est pas posée au départ, mais se déploie dans le temps, de la lecture ou du spectacle, dans la durée que crée, qu'accélère ou que retient la succession des phrases et des gestes. Or cela, on l'a vu, il l'a disjoint dans son analyse. Quand il recompose, tant bien que mal, cette unité dans une interprétation, il perd cette dimension temporelle. En effet, l'interprète, quand il est au bout de ses peines, se donne de l'œuvre une image fixe, qui a quelque chose de spatial, une représentation, comme ordre arrêté qui rassemble de la manière la plus pertinente possible les traits significatifs de l'ensemble de l'œuvre et qui les explique. On a alors quitté le dynamisme de l'expression première. On est comme hors du temps. Or, quand il écrit à son tour, le traducteur tente d'entrer lui-même dans une dynamique temporelle, où le

7. - Ainsi, pour reprendre la liste des éléments cités dans la phrase précédente, on voit que le langage est mis au centre de l'art dramatique chez les philosophes post-kantiens, et notamment Hegel, tandis que Nietzsche, après Schopenhauer, affirme le primat de la musique. Le mythe, sous des formes diverses, a été mis à l'honneur vers 1900, lors d'un retour à des vérités irrationnelles considérées comme plus profondes que celles du « progrès » politique et industriel, alors qu'il est, plus tard, devenu, face à la cité, l'élément d'un progrès chez Jean-Pierre Vernant. Le rite est désormais chez beaucoup de philologues continentaux contemporains l'instance décisive pour le sens (ils parlent même d'un « changement de paradigme »), alors que l'efficacité de la technique théâtrale reste, dans une tradition empiriste, le fondement de la qualité des œuvres chez de nombreux hellénistes de Grande-Bretagne. Ces options expriment des situations et des traditions culturelles contrastées. Souvent, la base de ces différences est de type confessionnel, selon l'idée du consensus (par la parole, par la tradition) qui est implicitement posée.

sens n'est pas tout de suite donné, mais déployé, avec ses ruptures, ses moments inattendus. Mais il reste qu'en écrivant, le traducteur aura toujours face à lui la représentation spatiale du sens du texte. La difficulté est alors de transformer cette représentation, ce savoir, en temps ouvert et imprévisible. Et sans doute les traductions peuvent-elles être analysées à leur tour, et aussi évaluées, selon l'idée de la temporalité qu'elle déploie. Visent-elles à la réduire, ou au contraire à trouver un moyen de donner à cette représentation du texte, qui est le préalable de la traduction, une réalité temporelle ? Je crois que ce rapport au temps du texte, celui d'origine et aussi celui qui est produit, est un principe discriminant entre différents modes de traductions, entre des choix. Car ce qui est en jeu, si l'on admet qu'il y a dans la traduction cette tension entre une dimension spatialisante de l'interprétation et de la représentation, et la dimension temporelle que l'écriture vise à établir, c'est bien la relation entre concept et événement, entre savoir et expérience vécue, et, s'il s'agit d'œuvres canoniques du passé, entre tradition et culture vivante⁸.

Les choix de traduction viendront certes, pour une grande part, de l'impuissance, de l'impossibilité de « rendre » en langue moderne la complexité des codes anciens et de leur utilisation dans une œuvre. Mais, plus profondément, ils seront définis aussi par des décisions sur ce qui est censé compter le plus dans le texte traduit et sur ce que le traducteur veut transmettre à son époque. Ainsi, pour une tragédie ancienne, les traductions disponibles, celles qui sont jouées ou écrites pour des spectacles (ce qui est de plus en plus fréquent), montrent-elles des orientations nettement tranchées et opposées. Elles instaurent par là un débat sur le sens que peuvent prendre, dans la situation théâtrale (et scolaire) actuelle, des textes anciens.

Des options apparaissent clairement. Le traducteur va-t-il privilégier l'idée que sous les mots des personnages se met en place un monde divin ambigu sur lequel ces personnages n'ont pas prise⁹ ? C'est l'interprétation généralement donnée de la tragédie, comme expérience radicale de la finitude humaine, et du plaisir dionysiaque qu'offre aussi la décomposition de toute prétention humaine à déterminer quoi que ce soit. Le but de la traduction sera alors d'ouvrir à cet univers à la fois caché et dominateur ; les personnages parleront comme si une

8. - Le reproche commun que l'on peut adresser tant au « modèle littéraire » ancien de l'enseignement (qui a prévalu jusque dans les années 1960) qu'au modèle formaliste moderne est bien cette absence de prise en compte de la dimension temporelle interne aux textes poétiques. Les artistes de scène, qui ont pour tâche de construire du temps, sont là pour le rappeler. Souvent, ils le font contre le texte, qu'ils estiment figé, parce qu'ils ont hérité des conceptions scolaires du texte.

9. - Cette idée, née de la critique radicale de la culture moderne chez des penseurs comme Martin Heidegger et des philologues comme Karl Reinhardt, a pris, chez les penseurs et artistes post-modernes une coloration d'avant-garde qui l'a sortie de son milieu réactionnaire d'origine. La culture, considérée comme un système trop assuré de lui-même et donc solidaire de l'oppression générale, était un objet à défaire, toujours fascinant, mais essentiellement répressif. Elle gagnait en pertinence si elle se faisait porteuse de tensions inexpiables, à l'image de l'idée que l'on se faisait de la condition moderne. Rendre une œuvre actuelle consistait alors à montrer qu'elle ne débouchait sur aucun sens (ou plutôt avait comme sens l'impossibilité du sens), dans un geste en fait répétitif, et routinier, de mise en question.

force supérieure les traversait. Un privilège sera accordé au cri, à la violence de l'énonciation plus qu'au raffinement de l'énoncé. La complexité grammaticale des phrases prononcées en scène tendra alors à être simplifiée, puisque le drame réel, selon cette ligne de lecture, ne se joue pas dans les mots, mais dans la violence des situations. Ce qui fait le temps de la pièce ne sera pas le discours tel qu'il se déploie sur scène, mais l'avancée progressive vers la révélation finale du divin dans la catastrophe, ou, selon une esthétique plus « déconstruite » et cherchant la discontinuité, ce qui sera cherché sera le caractère saisissant, presque extatique des moments de fureur.

Ou bien le traducteur va privilégier au contraire la nature musicale des énoncés, en proposant une transposition métrique. L'accent est ainsi mis sur la dimension artisanale des œuvres, dans un rejet de toute idée de révélation. La technique reprend ses droits¹⁰. Une temporalité structurée est ainsi d'emblée affirmée, mais aussi avec le risque que s'installe, dans la langue moderne, une régularité continue qui efface les écarts entre les prises de paroles. Ce risque n'existait pas dans la culture grecque ancienne, puisque la virtuosité des spectateurs en matière de métrique leur permettait d'entendre et d'interpréter les nuances, dans une variation infinie dont nous connaissons mal les règles. Ce qui pour nous sonne, en bloc, comme du « rythmé », face à la prose, était pour eux d'une variété infinie.

Ou bien va-t-il situer la temporalité dans la grammaire¹¹ ? et tenter de rendre compte de la syntaxe étonnamment serrée et sophistiquée de ces textes, où les prises de parole des personnages sont autant de compositions polémiques qui visent à montrer que l'autre ne sait pas parler de ce qui a lieu ? Les outils grammaticaux, les conjonctions, les modalités, seront alors au premier plan, puisqu'il s'agira de montrer selon quelle perspective le personnage dispose les contenus à dire. Ces contenus pourront être les mêmes que ceux qu'a exposés son adversaire, ce qui compte alors c'est le changement d'approche. La syntaxe l'emportera sur la parataxe. Mais que restera-t-il du mètre ? Il sera plutôt négligé. Si le traducteur décide qu'il faut, d'abord, dans une tragédie ancienne, faire entendre une syntaxe, comme moyen, pour l'acteur, de donner aux mots et aux contenus sémantiques une forme temporelle et donc charnelle, dans le temps du spectacle et des corps, il fera un pari : il supposera qu'un événement scénique intéressant aujourd'hui peut être produit par la confrontation du corps des acteurs avec un texte complexe.

Ces choix ne sont pas libres, au sens où ils renvoient tous non à des préférences seulement, mais à des arguments. Ces arguments ne sont pas

10. - On est loin avec ces expériences (par exemple chez Philippe Brunet) de la conception romantique du rythme qui en faisait le lieu d'une synthèse langagière faisant événement en ce qu'elle dépasse, comme forme, le sens toujours figé des mots. Il s'agit d'abord, par une analyse fine du texte ancien et par des essais de transposition, de redonner ses droits à un art raffiné de la composition.

11. - Selon l'orientation suivie par Jean et Mayotte Bollack (orientation que je suis), en accord avec le primat de la syntaxe dans leur pratique de philologues.

simplement d'ordre technique. On ne se demande pas seulement quelle traduction est la plus exacte, ou, selon l'autre perspective, quelle traduction « passe mieux ». La question est plutôt : quelle poétique et quelle éthique veut-on faire valoir ? Quel type d'événement souhaite-t-on pour le théâtre d'aujourd'hui, et quelle relation avec les spectateurs (c'est en ce sens qu'il s'agit d'un choix éthique) ? S'agit-il de leur plaire, ou de leur montrer une œuvre indiscutablement belle du passé, ou de les impressionner en les conviant à un rite où ils communient entre eux et avec les forces sombres du destin comme négation indéfinie de ce qui est venu à être ? Dans ce cas, le spectacle tragique tendra vers le silence, qui est plus authentique, plus vrai, s'il faut transmettre ce frisson¹². Ou s'agit-il de les convier à une expérience plus dérangeante, sans doute, où les mots des acteurs ne cessent de se lier entre eux et de produire de l'horreur et de l'émotion par leur sophistication même ?

On le voit, il ne suffit pas de dire qu'une traduction est déterminée par son temps et qu'elle est par là même destinée à passer la main. C'est plutôt qu'une traduction implique un choix sur ce qu'est son temps, sur ce qui définit l'actualité des œuvres du passé. En ce sens, elle est active, polémique, elle s'affirme contre d'autres idées du présent.

Pour résumer :

- les traductions sont partielles, par nécessité ; elles font d'une dimension du texte celle qui porte les autres ;
- et les traductions reposent sur une argumentation, au sens où elles mettent en œuvre et défendent une idée de la culture, comme relation individuelle à sa langue, à d'autres langues et à un passé.

De ce constat, peut-être banal, nous pouvons déduire une conséquence qui concerne plus directement le théâtre comme art vivant. Si une traduction est « actuelle » au sens où elle repose, activement, sur une idée de l'actualité, la barrière entre théâtre et science de la littérature doit peut-être s'effondrer. Cette barrière sert souvent à opposer des cultures et des corporations, qui se fréquentent mais aussi se protègent l'une de l'autre, le monde de la science universitaire et celui de la scène. L'enjeu est de savoir qui aura pouvoir sur le texte, qui disposera de son sens. Cette situation est plutôt paradoxale : de plus en plus de metteurs en scène s'intéressent à la tragédie grecque ou latine, alors que le nombre d'étudiants, et de futurs spécialistes des langues anciennes, tend à s'éteindre dans les universités. Les tragédies attirent comme produit culturel

12. - Ainsi s'explique que Walter Benjamin ait, malgré lui, fourni une sorte de vulgate théorique pour de nombreux metteurs en scène, puisqu'on trouve chez lui l'idée que le silence est le véritable langage de la tragédie : la phrase, comme jugement, avec le lien logique établi entre sujet et prédicat, généralise nécessairement, et n'est donc pas à la hauteur de la situation tragique, qui arrache celui qui parle à la vérité qu'il est en train d'élaborer en parlant. Mais ce qui chez Benjamin était une tension interne au langage scénique tend à devenir une donnée simple et imposée. Le silence n'est plus dans les mots, mais devient une réalité en soi, une expérience qui serait dotée de sa propre évidence ; d'où l'idée d'un théâtre plus vrai parce que sans texte.

et non comme objets de science. La « science » se trouve donc dans une situation nouvelle. Elle ne sert plus à légitimer et à permettre des entreprises culturelles comme ce fut le cas quand, presque à son corps défendant, Paul Mazon a fourni à ses propres étudiants le texte des représentations du Groupe de théâtre de la Sorbonne, en 1936¹³. L'art théâtral, maintenant, s'est développé en se libérant de l'emprise savante. La coupure se manifeste dans l'idée qu'une traduction universitaire ne peut être jouée, et que pour la scène, on ne peut traduire comme un universitaire. Il y aurait deux modes de traduire, comme il y a deux mondes. Des metteurs en scène se nourrissent dans un premier temps de traductions universitaires, puis traduisent eux-mêmes ou demandent à leur dramaturge de le faire. De leur côté, les universitaires ou bien renoncent à traduire¹⁴, se disant que ce n'est pas pour eux, ou traduisent en s'appliquant à montrer qu'ils ne sont pas scolaires, et qu'ils n'écrivent pas une version, mais un texte contemporain, conforme aux usages d'aujourd'hui. Or, cette idée de la nécessité d'une double traduction pour le théâtre, exacte puis adaptée, est, je crois, tout simplement fautive¹⁵. On ne traduit qu'une fois, bien ou mal, mais non pas pour les savants ou les élèves, puis, différemment, pour le public. Une même traduction peut reposer sur une analyse et une interprétation « scientifiques » et être théâtrale, puisque ce qui compte, c'est le rapport à la langue qu'elle produit en réponse à l'effet sur la langue produit par le texte d'origine. Il s'agit toujours d'événement.

Heureusement, de plus en plus de tentatives de relier les deux mondes ont lieu, mais cela suppose que, de son côté, l'Université non seulement cesse de se considérer comme seule dépositaire du sens des œuvres, mais surtout, et c'est plus dur pour elle, qu'elle affronte vraiment la question de l'actualité de ce sens de manière non naïve, c'est-à-dire ni en se réclamant d'une valeur pérenne de ces œuvres, ni en se réfugiant derrière l'écran de leur altérité historique ; ce sont des passages, des parcours qui sont à inventer. Cela suppose aussi que, de son côté, le théâtre cesse de se considérer comme seul dépositaire de ce qui peut faire événement, et qu'il accepte de se confronter à des textes traduits qui n'ont pas été élaborés pour plaire, pour « passer à la scène », mais comme textes considérés pour eux-mêmes, dans leur respect de la logique complexe des œuvres d'origine. Un texte de scène n'a pas à être facile. Si un spectacle veut être nouveau, veut déranger, sans doute doit-il accepter d'abord d'être lui-

13. - Voir, sur ce Groupe, qui a été à l'origine de plusieurs entreprises de théâtre universitaire et du profond renouvellement du théâtre public, les travaux d'Evelyne Ertel.

14. - La traduction n'est malheureusement pas considérée à l'Université comme un élément de promotion professionnelle, alors que les enseignants sont, par leur métier, en charge de la survie des œuvres qu'ils commentent.

15. - Comme le montrent les traductions écrites par Jean et Mayotte Bollack : philologiques, au sens où elles s'appuient sur la reconstitution et l'analyse du texte, elles ont, telles quelles, servi à des entreprises de théâtre véritablement populaire et novateur, comme le furent *Les Atrides*, mis en scène par Ariane Mnouchkine.

même dérangé, d'accueillir des écritures qui lui résistent¹⁶. Un spectacle réussira d'autant mieux qu'il ne se donne pas un texte à sa main, et qu'il ne se contente pas d'illustrer une idée préalable de ce qu'est une tragédie, mais se risque à mettre en question les a priori actuels sur l'art dramatique en se rendant la tâche plus difficile. Il devient alors plus inventif.

Pour rendre cela plus parlant, je voudrais prendre l'exemple d'un genre de texte que l'on dit pourtant rétif à toute traduction, la comédie athénienne. Il est souvent dit d'Aristophane qu'on ne peut le mettre en français, ni en aucune langue moderne, et cela pour trois raisons principalement. Tout d'abord, il s'agit d'une poésie parodique : la forme même de la comédie ancienne est un décalque de la tragédie, qu'elle ne cesse d'imiter tout en la tournant en dérision. Les personnages d'Aristophane parlent la plupart du temps – sauf quand surgit dans leur bouche une catastrophe obscène inattendue et violente – du haut langage poétique, qui fait rire précisément parce qu'il est haut et employé pour dire la bassesse. Les vers d'Aristophane fourmillent de reprises, plus ou moins déformées, de vers tragiques, qui ne disent rien au public d'aujourd'hui. Ensuite, cette langue est faite en grande partie de jeux de mots, et même de contrepèteries, dont on ne trouvera jamais l'équivalent dans une langue moderne, à moins de se contenter d'approximations laborieuses, ou de transpositions libres, ou, pis encore, de notes en bas de page qui expliquent pourquoi il faudrait rire. Enfin, les discours des personnages ou du chœur font souvent allusion à des contemporains, notamment à des politiques, dont toute mémoire est perdue pour les spectateurs d'aujourd'hui. Il est désormais difficile de rire aux noms de « Cléon », de « Thérémène » ou de « Cléophon ». Une grande partie de cette œuvre est donc morte, à moins qu'on ne l'adapte, mais ce n'est pas à l'œuvre, dès lors, que l'on donne une actualité, mais à une idée réduite de ce qu'elle est.

Et pourtant, les pièces d'Aristophane sont beaucoup traduites et même jouées *in extenso*, avec des options très différentes. La question est alors de savoir ce qui fait qu'une telle forme d'art, qui semble pourtant aussi peu accessible, est traduisible (à moins d'admettre que toutes les traductions existantes sont oiseuses). La raison est peut-être précisément le caractère composite de la langue d'Aristophane. C'est parce qu'elle est parodique, de part en part, qu'on peut la traduire. Le fond de cette langue est la capacité à faire entendre plusieurs registres,

16. - C'est tout le prix du travail mené actuellement au Théâtre des Bernardines par Alain Fourneau, sur le texte de l'*Agamemnon* d'Eschyle. Mettre en scène, pour lui, ne consiste pas à simplifier de manière à faire passer un message (lequel ?), mais à faire du texte l'élément particulier d'un événement. Comment incarner une Clytemnestre ou une Cassandre sans tomber dans les clichés de l'héroïne tragique et sans renoncer à la tragédie ? Le travail passe alors par des décisions matérielles, prises sur le plateau, qui visent à faire entendre que c'est une parole ancienne, et précise, que l'on fait monter à la scène. Pour cela, par décision, les personnages seront dédoublés, en deux langues (français et russe), pour que leur incarnation passe par l'expérience dépaysante des mots, dont la force physique devient plus grande avec le passage d'une langue à l'autre. Les héroïnes deviennent concrètes parce que prises entre deux langues, deux actrices. Ariane Mnouchkine avait tenté un décalage du même ordre, en convoquant des théâtres orientaux pour rendre audible le texte de la tragédie grecque ancienne.

le haut langage signalant *a contrario* des grossièretés qui pourraient être dites directement, mais qui ne le sont pas, sauf par endroits, quand elles viennent interrompre ce jeu sophistiqué de prises de distance. Il est sans doute vain de se demander si tel ou tel mot d'Aristophane a bien une résonance érotique. Tous, potentiellement, le peuvent, comme nous l'ont rappelé pour le français les travaux du linguiste Pierre Guiraud sur François Villon et sur l'argot. C'est l'usage particulier, et non le vocabulaire, qui introduit ces étagements du sens. Ainsi, les sous-entendus obscènes, qui courent sous presque toutes les phrases, peuvent être rendus si, précisément, on évite la grossièreté, et si on joue sur la polysémie. Le français classique n'est alors, malgré le rétrécissement qu'il a imposé à la langue, pas un obstacle. Langue de la *reservatio mentis* comme norme sociale, de l'adresse complice au bon entendeur, il peut au contraire être apte à rendre simultanées plusieurs significations. Il est vrai que là où l'attaque ou la grossièreté sont directes, le recours à la langue antérieure au classicisme peut aider la traduction¹⁷, avec tous les dangers idéologiques que l'affirmation d'un « esprit gaulois » fait courir (Aristophane a été l'un des auteurs favoris de l'extrême droite) : ce qui compte est moins le rappel d'un « fond » permanent de la culture, toujours prêt à se rebeller contre le bon ton dans une liberté qui reste en fait subalterne et confinée, que le métissage permanent des langues et de leurs registres, comme Aristophane le pratiquait déjà.

La profondeur parodique n'ouvre pas la langue seulement à la grossièreté, mais à tout ce qui peut se dire ou qui a été dit ailleurs dans la société ; or cela est audible en langue actuelle, si l'on ne cherche pas à restituer d'abord la cible visée, désormais inaccessible¹⁸, mais à signaler qu'il y a bien visée d'une cible, quelle qu'elle soit. Une injure, une ironie envers un contemporain, quand elles sont développées, ne se limitent pas dans la comédie à ce que l'auteur fait dire à ses personnages contre tel ou tel, comme si le texte cherchait à nous transmettre une information. Les injures et les moqueries sont d'abord des événements de langage¹⁹ : pour faire rire de quelqu'un, Aristophane déploie une virtuosité métaphorique, tant dans l'écart entre les mots employés et la victime que dans l'accumulation des termes, qui font de son objet, en général un Athénien lui-même présent au spectacle et victime directe, un être de langage, une construction improbable qui frappe par son ingéniosité et ses excès. La personne historique qui est mise à mal est par là métamorphosée en effets de mots. Elle se trouve dès lors comme honorée, dans un éloge inversé, puisqu'elle demande, pour que son fait soit dit, un tel déploiement des ressources expressives de la langue. Ce que l'on a à traduire est cette construction sophistiquée. On n'est alors pas plus démuné que pour le reste.

17. - La langue pindarisante de l'élève de Ronsard qu'était Robert Garnier m'a été plus utile pour traduire *Les Grenouilles* que celle de Rabelais.

18. - Et souvent déjà pour les critiques de l'Antiquité, qui s'efforcent d'identifier les personnes visées.

19. - Voir le livre fondateur de Rossella Saetta-Cottone, *Aristofane e la poetica dell'ingiuria. Per una introduzione alla loidoria comica*, Rome, Carucci, 2005.

Au début des *Grenouilles*, Héraclès s'étonne de voir son frère Dionysos, dont la tenue est d'habitude plutôt féminine, affublé de ses propres attributs de surmâle, la peau de lion et la massue. Il lui demande d'où il vient, avec une question traditionnelle (v. 48 et suivant)²⁰ :

Où es-tu allé te promener sur la terre ?

La réponse de Dionysos est étonnante, et à double sens :

DIONYSOS

J'étais monté sur le pont de Clithène.

HÉRACLÈS

Et tu t'es battu sur mer ?

DIONYSOS

Eh oui, nous avons mis par le fond

Douze bateaux ennemis, ou treize.

Clithène est une cible favorite d'Aristophane, qui s'en prend régulièrement à son homosexualité passive. Ici, il est présenté comme un riche citoyen qui a armé une trirème, sans doute pour la bataille navale des Arginuses contre Sparte, gagnée par Athènes. Il y a un jeu de mots entre « embarquer », *epibateuein*, et couvrir sexuellement, « monter », *epibainein*. D'où le « monter sur le pont de C. ». De même, le verbe traduit par « mettre par le fond », *kataduein*, n'a pas en soi une valeur sexuelle, mais le préverbe *kata-* (« vers le bas ») entre dans la composition de termes érotiques. D'où le choix de ne pas traduire ici simplement par « couler ». La tonalité sexuelle se prolonge avec le chiffre douze. C'était le nombre de positions pratiquées par les prostituées savantes (ainsi, au vers 1328, une prostituée de Cyrène est en possession de « douze moyens », *dôdekamêkhanos*). Ici, avec treize navires coulés, Clithène et Dionysos se révèlent plus compétents. Mais je ne vois pas comment, dans ce cas, rendre la connotation. « Douze » et « treize » restent platement dénotatifs. Pour la femme de Cyrène, « dodécatechnique » essaie de montrer qu'on est dans le monde de l'art.

Puis Dionysos explique la raison de sa venue, son désir d'Euripide, qui vient de mourir. Pendant la bataille, il est absorbé par la lecture d'une tragédie d'Euripide, *Andromède*, et éprouve le manque de son auteur (v. 53-55) :

DIONYSOS

Et voilà que sur le bateau, alors que j'étais en train de lire

Andromède, tout d'un coup, en moi, un désir

Vint me cogner le cœur avec la véhémence que tu imagines.

HÉRACLÈS

Un désir ? De quelle dimension ?

L'objet du « désir » (*pothos*, comme manque, comme désir douloureux) n'est pas dit. Ce pourrait être *Andromède* (les deux mots ouvrent et ferment le vers), mais cela va pas avec « lire ». De manière à déterminer cet objet, Héraclès s'engage dans un questionnement de type dialectique, et commence par la

20. - Je reprends la traduction que je vais publier aux Éditions Bayard (automne 2007).

catégorie de la quantité (*posos*, « de combien ? »). Le terme logique a un sous-entendu sexuel, par son assonance avec le mot « désir » (*pothos*). Il fallait donc chercher de ce côté-là.

L'injure va rarement seule ; elle est affaire d'accumulation. Le problème est alors d'inventer des expressions compactes en faisant comme si elles étaient déjà dans l'usage (v. 89-95, toujours dans le dialogue entre Héraclès et Dionysos) :

HÉRACLÈS

*Mais, à part ça, ne trouve-t-on pas ici des petits mignons,
Par milliers et plus, qui écrivent des tragédies,
Et qui en bavardage devancent Euripide de plus d'un stade ?*

DIONYSOS

*C'est de la petite grappe et des babilleurs,
De la Muse d'hirondelle, des outrageurs de l'art.
Ils s'en vont au plus vite, pour peu qu'ils obtiennent un chœur,
Dès qu'ils ont, une seule fois, compassé la tragédie.*

Le cas est différent avec la parodie, puisque l'effet n'est pas direct, mais dans une distance. Mais, pour nous, le modèle parodié manque, et la distance n'est plus perçue²¹. La suite du dialogue des deux dieux offre un cas particulier, car Dionysos prétend expliquer son amour d'Euripide par des citations exactes, alors que deux sur trois des passages qu'il cite sont déformés. L'amour pour Euripide est ainsi dénoncé au moment même où il s'exprime, puisque son objet apparaît tout de suite comme ridicule (v. 96-104, à la suite du passage précédent) :

DIONYSOS

*Cherche, et tu ne trouveras plus un poète généreux,
Un qui sache faire sonner un verbe noble.*

HÉRACLÈS

Comment ça, généreux ?

DIONYSOS

*Généreux, cela veut dire qui prononce
Une parole risquée comme celle-là :
« Éther, la petite chambre à coucher de Zeus »,
ou « Le pied du temps »,
Ou « L'esprit se refusant, quant à lui, à jurer sur les offrandes,
Quand la langue, quant à elle, se parjure séparée de l'esprit. »*

HÉRACLÈS

Et toi, ça te plait ?

DIONYSOS

Ne dis pas ça, j'en suis plus que fou !

HÉRACLÈS

Mais ce sont de mauvaises farces, et tu le penses aussi.

21. - La tentation est grande de ne pas traduire les vers tragiques cités par la comédie comme s'ils étaient tragiques, mais de tenter de les rendre déjà parodiques dans la traduction. Mais c'est ne pas faire confiance à l'acteur, qui saura faire rire non avec les mots de la tragédie, mais par le décalage entre ces mots et sa diction.

Seul « le pied du temps » est une reprise littérale d'Euripide²². La métaphore se déconsidère d'elle-même. Sinon, Euripide faisait de l'éther non pas une « petite chambre » (*dômatîon*, avec un diminutif fréquent dans la langue comique²³), mais une « habitation » (*oikêsis*)²⁴. La parodie conteste la métaphore en y dénonçant la banalisation qui est en réalité à la base de l'écart et de la surprise qu'elle cherche à produire. Ce n'est pas le lien risqué entre les deux mots, « l'éther » (qui était dit « sacré » dans le texte d'Euripide) et « l'habitation », qui est retenu, mais le résultat de l'opération : si l'éther est vraiment quelque chose comme un lieu de séjour, on peut lui accoler n'importe quel synonyme d'« habitation ». L'effort du poète tragique de créer une nouvelle métaphore autorise ainsi l'emploi d'un mot à consonance comique. Quant aux deux vers que forme la troisième parodie (« L'esprit... »), ils ne sont qu'un seul, beaucoup plus simple, dans le texte original, qui est plus court²⁵. La critique consiste cette fois non pas à rabattre l'expression tragique sur l'usage comique, mais à la laisser suivre sa propre tendance, avec un renforcement de l'antithèse (langue/esprit), dont les effets se multiplient. Comme il s'agit de jeu, l'absence du texte d'origine n'est, pour le traducteur, pas un handicap²⁶.

Même un cri peut être parodique. Il n'en devient pas traduisible ou transposable pour autant, mais, quand il ouvre un texte, comme c'est le cas pour l'unique chant de chœur des grenouilles (v. 209-67), il oriente l'écoute et l'attente, et installe une distance dans l'expression qui permet des tentatives de traduction. Ainsi le fameux *brekekekex koax koax* porte-t-il, au-delà du mimétisme animalier, des éléments de sens. Tout d'abord dans le contraste entre la voyelle fermée du début et l'ouverture de *koax koax* ; il y a opposition, et esquisse d'un motif. Le premier élément, avec *bre-*, rappelle Dionysos, dit *bromios*, « celui qui gronde » (sur le verbe *bremein*) ; le second, *koax*, qui évoque aussi le corbeau (traditionnellement opposé au chant de l'éloge), est élaboré à partir d'un suffixe comique dépréciatif. Ce que l'on va entendre est un hymne paradoxal à Dionysos²⁷. L'hymne sera conforme à la mode poétique, aux sophistications de l'art nouveau du dithyrambe (genre lyrique parrainé

22. - Cf. *Les Bacchantes*, v. 888 (pièce pourtant jouée après *Les Grenouilles*, mais Aristophane pouvait en connaître le texte). On trouve les mêmes mots dans une construction différente au premier fragment de l'*Alexandre*, pièce perdue.

23. - Victor-Henry Debidour (Paris, Gallimard, 1966) le rend par « bicoque », choisissant un registre défini de langage ; Pascal Thiery (Bibliothèque de la Pléiade, 1997) opte pour « chambrette » (qui rend mieux l'élément *dôma*).

24. - Au fragment 8 de la *Mélanippe philosophe*, dans l'édition, aux Belles-Lettres, des fragments d'Euripide par François Jouan et Herman Van Looy.

25. - *Hippolyte*, 612 : « La langue a juré, mais l'esprit n'est pas jureur. »

26. - Par contre, ce le sera au vers 1471, quand, pour donner son verdict final dans la querelle d'Eschyle et d'Euripide, Dionysos commencera par citer, sous sa forme exacte, le vers de l'*Hippolyte* qu'il parodie ici, « La langue a juré, mais je prendrai Eschyle ». Rien, dans la traduction, n'indiquera vraiment que Dionysos se sert de mots d'Euripide pour l'éconduire. Il dépendra de l'acteur de faire entendre qu'il y a parodie.

27. - Présent sur scène, mais qu'elles ne reconnaissent pas, alors qu'elles le chantent. Le dieu deviendra leur adversaire dans une lutte sonore.

par le dieu), mais le cri, servant de refrain, rappellera que la haute poésie n'en dit finalement pas plus que cette suite de syllabes ; et le cri mimétique des grenouilles pourra être concurrencé et imité à son tour par un bruit organique ravageur venu du dieu. Quel que soit son statut, le son est toujours le même. Le traducteur doit alors rendre les écarts dans l'expression, et faire confiance à l'acteur pour que s'entende aussi l'homogénéité de fond (soulignée par la métrique) entre l'onomatopée grossière et la haute poésie (v. 209-222) :

*Brekekekex, koax, koax !
Brekekekex, koax, koax !
Filles des sources, paludéennes,
Le cri des chants, avec ses flûtes,
Prononçons-le, ma poésie
Bellement vocalique, koax, koax !,
Que pour le dieu de Nysa,
Dionysos fils de Zeus,
Aux Paludes en fêtes nous criions,
Quand la clique migraineuse des bourrés,
Au jour des Pots sacrés,
Pénètre mon enclos sacré en foule citoyenne.
Brekekekex, koax, koax !
DIONYSOS
Oui mais moi, je commence à pâtir
Du cul, ô koax, koax.*

Le « nouveau dithyrambe », parodié dans ce chant, accueillait de nombreux termes composés nouveaux. Aristophane les accumule en se montrant aussi virtuose que les auteurs dont il se moque. Il ne contre pas une poésie existante pour la rendre ridicule, car son chant le serait alors aussi, mais il en prolonge la tendance esthétique de manière à produire un monde poétique détonnant par rapport au contexte. Pour que ce monde soit détruit par les grossièretés et les violences de Dionysos, il faut bien qu'il ait d'abord sa consistance. D'où des choix difficiles de traduction, où le poétique doit être risible, mais non grotesque, où les inventions de mots doivent d'une manière ou d'une autre être signalées – c'est le plus difficile (v. 241-249 ; les grenouilles répondent à l'ordre de se taire que vient de leur donner Dionysos) :

*Bien davantage, au contraire,
Nous ferons bruit, s'il est vrai qu'autrefois,
Aux journées de beau soleil,
Nous sautions par le souchet
Et la canne fleurie, jouissant de l'ode
Dans nos chants mille fois plongés,
Ou que fuyant la pluie de Zeus,
Dans les fonds nous menions la danse
Aquatique à grand bruit, aux mille figures,
Dans le bouillon des bulles volubiles.*

Le dernier vers est, en grec, composé d'un seul mot : *pompholugopaphlasmasin* (« bouillonnements de bulles »). Victor-Henry Debidour a opté pour l'allitération, en ajoutant toutefois un mot relatif à l'exécution du chant : « ébullition d'un ballet de bulles ». Pascal Thiery n'a pas reculé devant le néologisme : « bullojaillissements ». C'est tout le problème du marqué et du non-marqué. La composition de nouveaux termes n'est pas « marquée » en poésie grecque, mais habituelle, même si les termes peuvent surprendre, comme ici ; elle l'est pour nous. En recourant comme Debidour à l'allitération, j'ai préféré inscrire l'ironie du mot, qui en grec tient à son existence même et qui était pour moi ce qu'il fallait traduire, dans la séquence des noms, avec le contraste entre un mot commun, « bouillon », et « volubiles ».

Le comique peut user de la langue sérieuse, quand il s'agit de démontrer. Sans doute, ce registre doit être gardé. Ainsi, Euripide explique en quoi il se mettait en danger vis-à-vis de son public parce qu'il leur parlait de ce qui leur était familier, la vie domestique (v. 959-61) :

Sur scène, j'ai mis les affaires de la maison, celles qui nous servent, nous entourent,

Et qui pouvaient me valoir des critiques. Car ils les connaissent comme moi, eux,

Et ils pouvaient critiquer mon métier.

Thiery emploie un même ton, avec une variation toutefois du verbe traduit ici par « critiquer » (c'est, techniquement, le mot pour « réfuter ») :

... j'ai mis en scène les choses de la vie domestique, usuelles et familières, par lesquelles j'aurais pu être confondu, car ces gens-ci les connaissent parfaitement

et auraient pu critiquer mon art.

Debidour change de registre, et fait parler familier (avec « coincer ») : ... *en introduisant des intrigues domestiques, usuelles, familières, par où ils auraient pu me coincer. Oui : ils étaient dans le coup, ils auraient pu me coincer sur mon savoir faire !*

On perd quelque chose, puisque Aristophane, quand il fait parler Euripide sur lui-même, parodie le langage des Sophistes, dont il fait les maîtres d'Euripide. De même, quand, à la suite de ces vers, il fait parler Euripide contre son adversaire Eschyle, non seulement il met dans sa bouche des concepts de la réflexion poétique contemporaine (« sens commun », *phronein*, « mettre hors de soi », *ekpléttein*), mais il lui fait imiter son vocabulaire. Il y a là des registres différents, des zones de discours bien définies dans la culture athénienne. On est certes « en comédie », mais à partir d'un matériau différencié, réflexif ou tragique. La question est, comme pour les grenouilles, celle du ridicule. Le risible, sans doute, déforme ce dont il est issu tout en le désignant. Je ne pense donc pas qu'il faille traduire un terme composé, « eschyléen » mais parodique, autrement qu'on ne le ferait de composés authentiquement d'Eschyle. Le néologisme peut alors concerner plutôt les éléments des composés que le mode d'assemblage (v. 961-967) :

*Mais je ne crépitais pas dans l'emphase
Pour les arracher au sens commun, et je ne les étourdissais pas
En fabriquant des Cycnos et des Memnons à chevaux panachés de sonnailles.
Et tu sauras qui, de lui et de moi, sont nos élèves à tous les deux.
De lui, là, c'est Phormisios et Mégainetos le capoteux,
Des moustachus à lance et à trompette, des dentureux cambreurs de pins.
Les miens, c'est Clitophon et l'élégant Théràmène.*

Debidour, à l'inverse, unifie le ton dans une dérision à base de familiarité, et abandonne donc la référence aux théories concernant les effets de la poésie ; pour les « eschyléismes », il opte pour la composition inattendue :

Je n'avais pas des tirades à tout casser pour désorbiter la cervelle, je ne leur en mettais pas plein la vue en forgeant des Cycnos et des Memnons avec leurs coursiers aux caparaçons tintinnabulants. Tiens, vois quels sont nos disciples à moi et à lui : les siens, Phormisos et Mégénète-la-Guigne, des hirsutomatamores à trompettes, des ricanoployeurs de sapins ; les miens, Clitophon et Théràmène le muscadin.

Thiercy s'installe moins dans le comique à tout prix, et va plus loin dans la composition verbale burlesque, qui englobe des syntagmes entiers, sans reste :

*Mais par de bruyantes rodomontades
je ne les affolais pas, et je ne les intimidais pas
en créant des Cycnos et des Memnons montés sur des cavalocaparaçonnettes.
Tu n'as qu'à voir nos disciples, les siens et les miens !
de son côté : Phormisios et Mégénète la poisse,
des trompettolancobarbus, des ricanopinocourbeurs,
et du mien : Clitophon et l'élégant Théràmène.*

Comparer les traductions d'un même texte ne consiste pas à juger des mérites, mais à faire ressortir les choix quant à la langue, quant au genre, quant à l'écriture d'un auteur particulier. Ce sont chaque fois des options sur l'actualité, à son époque, du texte d'origine, sur sa capacité à transformer les codes qu'il utilise, et sur l'actualité de ces textes aujourd'hui. Face à des tentatives, nécessairement différentes et inabouties, de rendre en langue moderne des textes aussi complexes que ceux d'Aristophane ou d'Euripide, on apprend que la langue, la sienne comme celle de ces auteurs, est historique, en deux sens, à la fois parce qu'elle est tributaire des codes établis, des usages en cours, des grammaires, mais aussi parce que cette dépendance est la condition de possibilité d'une transformation de cette langue, qui change si un auteur en fait un objet de sa réflexion. Les traductions, dans leur multiplicité, apparaissent comme autant de prismes qui diffractent, séparent, ou parfois dévient et obscurcissent certaines orientations de cette réflexion propre aux auteurs sur la langue et sur la poésie. Comprendre la logique de leurs différences, dans une expérience concrète de lecture mot à mot et non à partir de concepts posés

a priori, donne accès à cette historicité double de sa propre langue, comme héritage et comme milieu d'une invention possible.

Pour finir, j'aimerais ouvrir cette analyse en envisageant l'aspect à la fois culturel et politique du travail de traduction, et du travail avec les traductions des autres. Beaucoup de mes remarques reposent sur une conception du langage et de la traduction que Wilhelm von Humboldt a exposée dans son introduction à sa traduction de *l'Agamemnon* d'Eschyle. Il était intéressé par le rapport entre la langue (telle ou telle langue particulière) et la possibilité pour les sujets parlant et traduisant de se constituer en individualités. Comme le dit Marc de Launay²⁸ dans son analyse de ce texte, Humboldt, avec cette théorie et avec l'exemple qu'il donne – une tragédie grecque particulièrement difficile, faisait aussi de la politique culturelle. Il s'agissait de montrer, face aux envahisseurs français (à peine défaits à la publication de la traduction, en 1816), qu'une conception rationaliste à la française de la langue comme instrument, comme code, ne permettait pas d'approcher une œuvre telle que celle d'Eschyle et encore moins de la traduire. Traduire du grec n'avait de sens que si l'on pensait par là enrichir la « capacité d'expression » de sa propre langue ; une culture qui pense que sa langue est achevée, qu'elle forme un système rationnel clos, ne peut s'ouvrir à une autre culture. C'était nation contre nation. Nous n'en sommes plus là. Mais la traduction garde ou regagne un aspect culturel et politique, du fait que nous sommes dans des sociétés où nous ne cessons de traduire, de langue à langue, mais aussi de culture à culture. La multiplicité des appartenances, d'un groupe à l'autre et aussi à l'intérieur des mêmes individus, nous met dans une situation d'interprétation et de retraduction généralisée et permanente.

Dans une telle situation, il n'y a plus de cadre normatif admis par tous qui puisse guider nos interprétations réciproques puis nos comportements vis-à-vis d'autrui. Les liens s'établissent à partir des tentatives d'intercompréhension. Face à cette situation instable et exigeante, la tentation peut être grande d'affirmer le primat inébranlable de règles contraignantes, règles économiques et juridiques, si l'on se contente d'une mondialisation matérielle, règles politiques si, en réaction, on fait de la nation le seul cadre capable d'harmoniser, en les neutralisant, les différences, ou, à l'inverse, si l'on se replie sur des identités prétendument fondatrices, des règles culturelles « locales ». Or, on voit comment ces normes, quelles soient considérées comme universelles ou qu'elles soient posées pour des groupes restreints, limitent la possibilité de l'expression et de l'interprétation, puisqu'on attend des paroles qu'elles soient d'emblée conformes à ces cadres généraux. Les individus n'y retrouvent pas leur compte.

L'idée à défendre serait alors peut-être que le travail de traduction des œuvres littéraires et sur des traductions existantes de ces œuvres est une école de cosmopolitisme qui permet d'associer véritablement, dans une expérience

28. - *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin, 2006.

de découverte de sa propre langue, les pôles opposés de l'universel et du particulier, en ce qu'elle permet aux individus de s'orienter dans cet échange interculturel généralisé, en leur apprenant à ne pas tomber dans deux illusions complémentaires, à savoir qu'il existe un ordre et une norme préétablis à laquelle il faudrait se conformer, ou, à l'inverse, l'illusion selon laquelle tout échange est libre, spontané, seulement expressif de ce que sont ou croient être des individualités. La traduction, telle que nous en avons parlé, allie la reconnaissance des normes, dans les deux langues, à l'inventivité de l'écriture, qui requiert que ces normes soient connues et mobilisées dans le sens d'une expression authentique.

Traduire la poésie

Jean-Yves Masson,

professeur de littérature comparée, université Paris-IV – Sorbonne, traducteur

La traduction en général est un objet contradictoire. Et quand on s'intéresse à ce qu'il y a de plus difficile à traduire, la poésie, où le traducteur ne saurait se contenter de faire passer d'une langue à l'autre un simple « contenu », mais doit être attentif à la forme qui porte le message et fait corps avec lui, on voit s'aviver encore les contradictions inhérentes à tout discours sur cet art. C'est dans l'oscillation entre les thèses et les antithèses sur la traduction que se laisse entrevoir, et jamais entièrement cerner, l'essence de celle-ci. Je voudrais adopter ici une perspective chronologique, en dépit de la brièveté de mes remarques, pour montrer que le débat est fort ancien : avant même l'histoire « des » traductions qui nous occupe, Yves Chevrel et moi, depuis quelques années, « la » traduction a une histoire, en Occident, qui reste largement à écrire. L'objet « traduction » est en tout cas en soi un objet de pensée fascinant.

La traduction impossible

La traduction dissonante

La traduction de la poésie est, de toute évidence, impossible : tout le monde en convient depuis toujours. Mais, en même temps, elle est possible, puisqu'elle existe. On ne peut pas traduire la poésie, mais, de fait, on la traduit. Pour prouver que cette pensée est ancienne, je remonterai seulement à Dante. Dans *Le Banquet*, au chapitre VII du premier livre, Dante expose pourquoi il ne peut commenter lui-même ses poèmes composés en langue vulgaire qu'en recourant à la même langue, l'italien, et ne saurait le faire en latin. Il use à cet effet d'une métaphore : le commentateur étant un serviteur dévoué à un seigneur (le texte à commenter étant ce seigneur), un commentateur latin de chansons italiennes irait contre la volonté de ce seigneur en rendant sa pensée intelligible à des gens qui, en revanche, ne savent pas l'italien, en « *exposant leur signification là où elles ne pourraient porter leur beauté* ». À partir de cette première réflexion sur le commentateur, qui est déjà une réflexion sur la nature de tout métalangage, Dante passe à la notion de la traduction :

Chacun doit en effet savoir que nulle chose dotée d'harmonie musicale ne peut être transportée de sa propre langue en une autre sans y perdre douceur et

*harmonie. C'est la raison pour laquelle Homère ne fut pas transposé de grec en latin, comme les autres écrits que nous avons reçus des Grecs. Et c'est la raison pour laquelle les vers des Psaumes sont dépourvus de toute douceur musicale et harmonieuse, car ils furent transposés d'hébreu en grec et de grec en latin et, dès la première transposition, toute leur douceur disparut*¹.

Ce dernier propos ne laisse pas de nous surprendre, car aucun de nous, je pense, ne juge laids les *Psaumes*. Dante nous dit, ce qui témoigne, si besoin était, de l'actualité de sa pensée, que la poésie est « chose dotée d'harmonie musicale », ce qui, aujourd'hui encore, n'en est pas une mauvaise définition. Et selon lui, c'est cette harmonie qui la rendrait intraduisible. Après Dante, c'est devenu un lieu commun de la langue italienne que de considérer la traduction comme impossible, ce que prouve le trop fameux jeu de mots : *traduttore, traditore*.

La traduction infamante

On retrouve cette formule à la Renaissance, sous la plume de Sperone Speroni dans son *Dialogue des langues*, qui traite sur un mode polémique des mérites comparés du latin et de la langue vulgaire. C'est Speroni qui inspira à Joachim Du Bellay (qui lui emprunte beaucoup²) sa *Défense et illustration de la langue française*, parue en 1549. En français, la réflexion sur la traduction naît ainsi à l'époque de la fondation de la poésie française « moderne » par les poètes de la Pléiade. Au chapitre V de son célèbre ouvrage, Du Bellay, qui entend pousser les auteurs à faire œuvre originale, affirme que les traductions ne sont pas suffisantes pour donner sa maturité à la langue française.

Au chapitre suivant, intitulé *Des mauvais traducteurs, et de ne traduire les poètes*, Du Bellay énonce que toute langue possède son génie propre. Il présente un réquisitoire contre les traducteurs, ces imposteurs qui se prennent pour des poètes en cherchant à transposer « *cette grandeur de style, magnificence de mots, gravité de sentences, audace et variété de figures, et mille autres lumières de Poésie : bref, cette Énergie et ne sais quel Esprit qui est dans leurs écrits, que les Latins appelleraient Genius. Toutes les belles choses se peuvent autant exprimer en traduisant, comme un peintre peut représenter l'âme avecques le corps de celui qu'il entreprend de tirer après le Naturel*³. » Notons que cette dernière antiphrase s'oppose d'avance à la thèse romantique selon laquelle la représentation du corps n'a de sens en peinture que parce que le corps est le signe visible de l'âme. Mais Du Bellay poursuit :

1. - DANTE, *Œuvres complètes*, traduction de Christian Bec, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 197.

2. - Une remarquable édition récente due à Jean-Charles Monferran (Joachim Du Bellay : *La deffence et illustration de la langue françoise*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français » n° 543, 2001) propose en annexe le texte de Sperone Speroni : elle permet ainsi de confronter le texte de Du Bellay avec son modèle italien et de mesurer l'ampleur des emprunts, mais aussi la pensée propre au poète français.

3. - Je cite en modifiant l'orthographe pour la commodité de la lecture, mais en respectant les majuscules de l'édition de 1549.

« Ce que je dis ne s'adresse pas à ceux qui, par le commandement des Princes et grands Seigneurs traduisent les fameux Poètes Grecs et Latins, pour ce que l'obéissance qu'on doit à de tels Personnages ne reçoit aucune Excuse en cet endroit, mais bien j'entends parler à ceux, qui de gaieté de cœur (comme on dit) entreprennent de telles choses légèrement et s'en acquittent de même. Ô Apollon ! Ô Muses ! Profaner ainsi les sacrées Reliques de l'Antiquité ! Mais je n'en dirai autre chose. Celui donques qui voudra faire œuvre digne de prix en son vulgaire, laisse⁴ ce labeur de traduire, principalement les Poètes, à ceux qui de chose laborieuse et peu profitable, j'ose dire encore inutile voire pernicieuse à l'Accroissement de leur Langue, emportent à bon droit plus de molestie que de gloire. »

C'est donc bien fait pour les traducteurs si leur peine, tâche fastidieuse, est mal récompensée. Et l'on ne peut donc, d'après Du Bellay à cette époque de sa vie⁵, pratiquer la traduction de la poésie que contraint et forcé par l'autorité des Grands dont on dépend. Rappelons que celui qui forgea le néologisme « traduction », Étienne Dolet, périt précisément à cause de son activité de traducteur : on l'envoya au bûcher, en 1546, pour sa traduction d'une phrase de Platon qui, selon ses juges, prouvait qu'il était athée. Dolet est le premier à proposer le mot « traduction » pour désigner une réalité nouvelle qui n'est précisément plus la « translation » médiévale, mais suit le texte de plus près, ou du moins s'y efforce (même si chez Dolet les deux mots sont peu distincts). Du Bellay condamne précisément cet acte comme pernicieux, et promeut en revanche *l'imitation*, qu'il appelle parfois, justement, « translation ». Il s'agit pour lui d'enrichir la langue française : dans cette perspective, l'imitation est légitime puisqu'elle ne se croit pas tenue à la fidélité, mais représente une appropriation et une recréation complète d'un original (de préférence latin, et dans la pratique, souvent aussi italien) qu'on acclimate à la langue française. L'exemple le plus célèbre de cette imitation qui fait passer en français la substance du génie d'un modèle admiré est certainement le sonnet « Telle que dans son char la Bérécyntienne... » (6^e sonnet des *Antiquités de Rome*) qui est, pour dix vers sur quatorze, une « translation » (nous dirions peut-être aujourd'hui : transposition) des vers 781-787 du chant VI de *l'Énéide* : exemple d'*imitation* aux yeux de Du Bellay, qui ici ne « traduit » pas Virgile. Dans ce sonnet, Du Bellay décalque ouvertement les expressions latines mais opère tout un travail de réorganisation dans le cadre des contraintes du sonnet (sans compter le fait que la prophétie d'Anchise chez Virgile, au futur, est reprise au passé dans le sonnet, sur le mode de la déploration).

4. - Il faut comprendre, naturellement : « qu'il laisse ».

5. - Il faut en effet rappeler que Du Bellay ne s'en est pas tenu aux positions exprimées dans la *Défense et illustration* et que, trois ans à peine après sa publication, il a publié une traduction, il est vrai assez libre, du livre IV de *L'Énéide*, expliquant avec une certaine désinvolture qu'il ne tenait pas à ses opinions au point d'avoir la sottise de ne jamais les démentir. Du Bellay préfaça même avec un sonnet, juste avant de mourir, la traduction complète de *L'Énéide*, en décasyllabes rimés, de son ami Louis des Masures, publiée à Lyon en 1560.

Traduire ou imiter ?

À la comparaison des deux textes, néanmoins, il est clair qu'on pourrait légitimement invoquer le concept de traduction à propos de certains vers. C'est encore plus le cas quand Du Bellay, surtout dans *L'Olive*, « emprunte » des sonnets à tels ou tels auteurs italiens qu'il ne cite évidemment jamais. Occasion pour nous de constater, sans entrer dans les problèmes historiques propres à ce phénomène, que la question de la frontière entre imitation et traduction est un problème passionnant. La traduction est certainement une catégorie de l'imitation, puisqu'elle se pense comme copie ; mais toute imitation n'est pas une traduction, puisque la traduction est sous-tendue par l'exigence, rarement parfaitement respectée, de reproduire linéairement la structure de l'original. On doit néanmoins se demander, dans le cas d'une traduction « cachée » (qui s'apparente au plagiat) tout autant que dans le cas d'une traduction présentée comme telle, *qui* est « l'auteur » du texte traduit : à qui appartient-il ? La réponse n'est pas simple à donner (comme le prouvent d'ailleurs les querelles très actuelles sur le pourcentage de droits d'auteur à attribuer aux traducteurs, aux adaptateurs, notamment pour les œuvres théâtrales, mais aussi dans l'édition).

C'est que la position radicale exprimée dans la *Défense* était stratégique : il s'agissait de répandre l'idée que la traduction serait incapable de doter la langue française du corpus littéraire dont elle avait besoin pour s'affirmer comme grande langue. Pour y parvenir, il ne fallait pas se contenter de traduire, il fallait entrer en rivalité avec les Anciens, ce que rend possible une conception « verticale » de l'imitation (et, en fait, n'en déplaît à Du Bellay, tout aussi bien de la traduction) : d'où le dédain affiché pour les modèles contemporains, le refus de reconnaître sa dette envers l'italien. Le poète de la *Défense et illustration* se tourne de préférence vers les auteurs latins, et le public cultivé repèrera longtemps avec plaisir, à l'âge classique, les emprunts à Horace, Ovide ou Virgile. La traduction « horizontale », tournée vers les autres pays, n'est guère estimée, car il n'y a pas (pas encore) de valorisation des modernes : d'où le fait que Du Bellay ne se croit pas obligé de signaler des « emprunts » qui, à nos yeux, relèveraient quasiment du plagiat, si riche, si virtuose que soit le travail d'adaptation. Le sens de la propriété littéraire n'était pas encore développé, et l'on ne reprocha pas véritablement à Du Bellay ses imitations de poètes italiens.

Cette situation ne dura pas. Dès la fin du XVI^e siècle, Philippe Desportes, le poète officiel d'Henri III, se voit au contraire reprocher ses plagiats par ses ennemis, à la fin de sa vie⁶. C'est l'indice que l'on commence à percevoir

6. - C'est en 1604, alors que Desportes est vieux, traduit (admirablement) les Psaumes et a depuis longtemps perdu les faveurs de la Cour, qu'on publie anonymement à Lyon un volume qui met face à face quarante-trois sonnets de Desportes et les originaux italiens dont ils sont imités. Pour toute réponse, Desportes pointa les lectures restreintes de son adversaire et proposa de lui indiquer les sources d'autres sonnets : indice d'une mécompréhension bien caractéristique. L'année suivante, commença le règne de Malherbe à la cour d'Henri IV.

quelque chose comme une originalité littéraire, alors même que ce n'était pas une préoccupation majeure. Du Bellay, dans *L'Olive*, avait encore pu considérer que le travail de transposition était suffisant pour valoir en soi comme œuvre de création. De fait, dans le passage d'une langue à l'autre, les opérations de choix et de mise en forme sont tellement importantes qu'on peut se demander dans quelle mesure une traduction est une « œuvre ».

Une œuvre seconde

Opacité de la traduction

La réponse pourrait être à peu près celle-ci : une traduction est une œuvre seconde, mais c'est une œuvre tout de même. Cependant, il y a quelques années encore, deux traducteurs, et non des moindres, Pierre Leyris en France et Friedhelm Kemp en Allemagne, ont refusé qu'on leur consacre des volumes d'études à l'occasion de leur anniversaire, comme on en offre aux professeurs éminents et aux écrivains. On y aurait étudié leurs traductions comme une œuvre : or, à leurs yeux, un traducteur n'a pas d'œuvre. Pourtant, si l'on considère ces deux exemples éminents de grands traducteurs du vingtième siècle, les auteurs qu'ils ont traduits sont unis entre eux, et leur sont liés, par des « affinités électives » ; leur réunion dessine quelque chose comme un paysage. Et il y a sans doute toujours de telles affinités entre les auteurs et leurs traducteurs, quand il s'agit de traducteurs qui exercent leur métier comme un art même s'il est aussi, légitimement, un gagne-pain. Pierre Leyris reconnaissait par exemple volontiers qu'il n'aurait jamais pu traduire un auteur complètement matérialiste, étant lui-même profondément spiritualiste. Les quelque cent livres qu'il a traduits, sans parler de ceux qu'il a fait publier en tant qu'éditeur, ont tous une portée métaphysique ou spirituelle, même quand l'auteur en est « athée ». Cela suffit-il pour qu'on parle d'une œuvre ? Dans la mesure où Leyris se refusait à écrire lui-même, il tenait à disparaître derrière ses traductions. Friedhelm Kemp lui aussi n'a signé que des préfaces, des présentations (innombrables !), des articles sur ses auteurs, mais n'a jamais publié de poèmes en son nom propre. Et lui aussi, de Baudelaire à Bonnefoy et Jaccottet, a traduit des poètes qui appartiennent à une certaine lignée de la poésie moderne.

Pourtant, la traduction n'est pas un médium transparent, comme le savent pertinemment tous les traducteurs qui prétendent s'effacer. Ce n'est ni une vitre, ni un pur miroir, en dépit de ce que pourrait laisser croire la présentation des éditions bilingues, qui n'échappe de toute façon pas à la loi qui veut qu'en page de gauche comme en page de droite, on lise le texte de gauche à droite. Pour revenir à la comparaison avec les relations de l'âme et du corps que nous trouvons tout à l'heure ironiquement mentionnées par Du Bellay, la traduction jugée négativement consisterait en somme à tenter de préserver un corps dont l'âme serait perdue. Mais la même image peut être convertie dans un sens positif ! Ne pourrait-on pas, par exemple, voir dans la traduction une

forme de métempsychose dans laquelle quelque chose comme « l'âme » – qui serait le « sens » du texte – se dépouillerait d'un premier « corps » pour en revêtir un second ? D'ailleurs, les traducteurs dans leurs avant-propos, à l'âge classique, emploient souvent l'image du vêtement, à l'instar de l'abbé Delille qui, dans sa préface à sa traduction de Virgile, dit de façon révélatrice qu'il ne faut jamais voir le moment où « le père est nu » (mettre Virgile à nu, chez lui, signifierait le traduire trop littéralement).

Une telle conception implique que le sens entre dans un dialogue difficile avec la forme, et plus spécialement avec le son. Ces problèmes ne se posent pas que pour la poésie. En fait, quiconque pratique la traduction s'interdit absolument ce qu'on appelle dans le champ théorique moderne le « matérialisme textuel ». À cet égard, la traduction est en fait le point aveugle de toute la théorie littéraire. Théorisable comme processus linguistique, ainsi que le prouvent les travaux de Georges Mounin et de Jean-René Ladmiral, entre autres, elle constitue du point de vue de l'essence du texte *littéraire* la plus sérieuse objection envers les interprétations du texte fondées sur le structuralisme. C'est bien pourquoi le structuralisme français s'est si peu occupé de littérature étrangère, et s'est si vertement opposé à la littérature comparée qui travaille essentiellement sur des traductions. La traduction est en effet pour nous, comparatistes, un outil qui nous permet soit d'aborder des textes que nous ne pouvons pas lire dans la langue originale, soit d'accéder plus facilement à des œuvres dont nous maîtrisons mal la langue.

L'avènement du sens

Néanmoins, c'est un outil qui ne va pas de soi. Du point de vue d'une compréhension matérialiste de l'acte littéraire, la traduction est rigoureusement impossible. Tous les textes sont tissés d'effets de rythme et d'une riche matière verbale ; ils offrent des effets de structure (genres des mots, système des temps, etc.) qui ne sont transposables d'une langue à l'autre que par chance, sporadiquement, et le plus souvent ne le sont pas. Il nous semble cependant que le roman et le théâtre sont plus faciles à traduire, car ils comportent une dimension narrative que l'on peut préserver ; il semble que traduire oblige à séparer le sens de la matière verbale qui le porte. Mais peut-on véritablement commenter un texte à partir de cette séparation du fond et de la forme, dont toute la théorie littéraire moderne, depuis les Romantiques allemands de l'*Athenaeum* réunis à la fin du XVIII^e siècle à Iéna, affirme précisément la consubstantialité ? La traduction nous oblige pourtant à les séparer et à envisager entre eux un rapport « dialectique » qui révèle qu'ils ne sont ni tout à fait sécables, ni pour autant confondus l'un avec l'autre.

Le fait que la traduction soit possible est la preuve qu'un texte ne se réduit pas à la totalité de ses signifiants et à des relations entre les mots analysées d'un point de vue strictement matérialiste. Force est d'admettre qu'un texte renferme bien quelque chose comme du « sens », de la profondeur, cette profondeur

que le structuralisme se refuse à considérer et écarte méthodiquement comme illusoire ou inintéressante. Si un texte pouvait se réduire à une analyse comme celle pratiquée par Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss sur « *Les Chats* » de Baudelaire – analyse légitime en soi – sa traduction n’aurait aucun sens. Rien ne pourrait alors fonder l’authenticité de la traduction. Or, on traduit le sonnet des « Chats », et on peut comparer ses différentes traductions dans presque toutes les grandes langues du monde.

Permettez-moi un souvenir personnel : lorsque j’ai commencé à traduire W.B. Yeats, un éminent angliciste dont je tairai le nom, voué à la sémiotique, m’a soutenu que mon entreprise était totalement absurde, talent ou pas. Pour lui, le rapport entre un texte et sa traduction relevait d’un acte de foi. Il me déclara à peu près : « Vous me dites que ce poème français est la traduction de tel poème de Yeats, je vous réponds que je ne vois aucun rapport entre eux ; c’est vous qui dites que c’est le même texte, pour moi les deux n’ont strictement rien à voir, rien de ce que je peux dire sur le second n’est valable pour le premier. Le traduire n’a donc aucun intérêt. » Cette position a le mérite de la radicalité, mais elle n’est pas tenable puisque, de fait, nous lisons des traductions. Avant même que les théories issues du structuralisme n’y soient pour quelque chose, la traduction en général a été longtemps dévalorisée aux yeux des spécialistes des langues qui la considéraient comme inutile, voire méprisable. J’en veux pour preuve les fautes impardonnables qui jalonnent des traductions signées par de prestigieux universitaires des années 1920 et 1930, y compris les traductions du latin et du grec publiées dans la collection de l’Association Budé. Ces fautes trahissaient leur indifférence à l’exercice, qui les poussait sans doute à confier ce travail à des élèves et à ne s’occuper que de la tâche « noble », le travail philologique de l’établissement du texte. Il y a une vingtaine d’années encore, certains universitaires spécialistes de domaines étrangers, à qui je proposais de faire une traduction dans le cadre de mon travail d’éditeur, refusaient, car ils redoutaient d’être discrédités auprès de leurs collègues, et de nuire à leur carrière aux yeux du Conseil des universités. Cette époque, il faut le dire, est révolue.

Pourtant, si on doit revaloriser le travail du traducteur et le décrire comme un objet d’étude digne d’intérêt, la réhabilitation de la traduction montre vite ses limites, en vertu de cette alternance d’un extrême à l’autre que j’annonçais en commençant. La traduction est peut-être une œuvre, admettons-le : mais ce ne sera jamais, et cela ne *doit pas* être, une œuvre de création, à l’égal de l’œuvre première. De nos jours, d’aucuns tentent de valoriser la traduction en provoquant une inflation de l’extension de ce concept (c’est plus ou moins le cas chez George Steiner, chez Butor, chez Michel Serres). À la limite, tout finit par devenir traduction : votre pensée, vos sentiments, dont vous n’avez peut-être même pas idée, sont « traduits » dans le poème que vous écrivez. Après tout, c’est peut-être pour cela que la traduction est possible, dès lors que le texte original lui-même n’est jamais qu’une traduction... Je ne suis pas loin de le penser. Mais l’auteur est seul habilité à modifier le texte premier, ce qui lui

confère, aux yeux de tout traducteur, un caractère sacré. On ne peut appeler traduction tout et n'importe quoi.

Une œuvre profane

Le rapport au sacré

La traduction laïcise une problématique qui s'est mise en place à partir de textes sacrés : à partir de la traduction de la Bible. Du Bellay considère encore comme sacrilège, au XVI^e siècle, la traduction de certains auteurs comme Homère. Par ailleurs, la traduction a longtemps fait l'objet, et c'est parfois encore le cas, de très nombreux interdits. Parce que la Bible fut très tôt traduite en grec par les Septante à la demande de Ptolémée Philadelphe, puis en latin par saint Jérôme – bien plus tard, mais tout de même très tôt dans l'ère chrétienne –, on considère en Occident que la parole de Dieu peut se traduire. La théologie chrétienne intègre en effet, surtout dans le catholicisme et le protestantisme, la dimension fondamentale d'un *progrès* continu, sinon dans la Révélation, du moins dans la compréhension de celle-ci. La Révélation est complète, achevée, mais elle continue à se développer, à déployer ses potentialités au fil du temps, ce qui justifie le travail d'exégèse, la réflexion théologique, et le labeur de traduction.

Dans l'islam au contraire, la traduction est perçue comme un danger. Si certaines traductions du Coran sont aujourd'hui acceptées par les théologiens en Islam, c'est par exception, en réaffirmant bien que la traduction ne tient absolument pas lieu du texte original. Définitivement, on ne peut pas comprendre le Coran si on ne le lit pas en arabe. C'est l'essence de l'islam que de considérer que *tout* a été dit par Mahomet, une fois pour toutes, dans le texte sacré qui est « descendu » sur lui, et qu'il n'y a rigoureusement aucun progrès à attendre de la suite de l'histoire. Les conséquences sur l'évolution de la langue et sur la création littéraire en sont considérables, comme l'a montré Adonis dans *La Prière et l'Épée*⁷.

Face à cela, l'Occident apparaît comme la civilisation de la traduction. Peut-être parce que c'est aussi la civilisation de l'image et que, puisque le Père a engendré le Fils à son image, les paroles du Fils peuvent être traduites à leur tour. La Bible est d'ailleurs le livre le plus traduit au monde.

La traduction en souffrance

Pour autant, puisque la traduction est une œuvre seconde, lire une traduction n'est pas *la même chose* que lire un texte original. Si on la lit *comme* un texte original, on commet un contresens sur la traduction elle-même. Cela concerne surtout la lecture. Au théâtre, cet effet s'estompe : on ne pense pas à tout

7. - Paris, Mercure de France, 1993.

moment qu'on est en train de voir une pièce traduite ; alors que la conscience de lire une traduction accompagne à tout moment la lecture, au moins la « lecture littéraire », celle du lecteur cultivé⁸.

Je crois en effet qu'il en va de la lecture d'une traduction comme du rêve selon la psychanalyse. Freud a montré qu'à tout moment de votre rêve, vous savez que vous rêvez, sans quoi le processus cathartique propre au rêve ne pourrait opérer. De même, quand vous lisez une traduction, vous savez qu'il s'agit d'une traduction. La conséquence en est importante : c'est que le *soupçon* accompagne nécessairement la traduction. La lecture d'une traduction est une lecture méfiante alors que la lecture d'un texte original est une lecture « confiante », dans la mesure où vous ne doutez pas de pouvoir porter un jugement positif ou négatif sur l'œuvre, ou d'en rendre compte, à partir de ce que vous lisez. Quand un texte en traduction ne plaît pas, en revanche, on incrimine toujours d'abord le traducteur, sempiternellement soupçonné de cacher quelque chose. Ce qu'on affirme sur le texte traduit l'est avec la conscience que la traduction peut conduire à des erreurs, que ce qu'on attribue à l'auteur est peut-être en réalité imputable au traducteur, surtout si c'est un défaut (on est toujours prompt en revanche à considérer que les qualités du texte sont rapportables au mérite de l'auteur : le traducteur a bien fait son travail, croit-on souvent, si la traduction n'est pas sentie comme une traduction⁹). À cet égard, le principe de l'édition bilingue agit comme une profession de foi du traducteur, qui assume publiquement sa responsabilité et s'expose à une éventuelle vérification. Toute traduction est d'ailleurs une invitation à retraduire. C'est pourquoi le premier traducteur jouit d'une position irremplaçable : périlleuse, mais unique. Après lui, ce ne sera jamais plus la même chose.

En somme, force est de constater qu'on ne parle presque que négativement du traducteur. Si sa réussite est totale, les éloges iront au texte original. Si le texte déplaît, là où, en français, on s'en prendrait à l'auteur, la critique adresserait en priorité ses reproches au traducteur ; et le lecteur qui s'y connaît cherchera même forcément une meilleure traduction. Ce n'est de toute façon que par la comparaison des traductions que l'on peut se faire une idée d'un texte original dont on ignore la langue. Cela n'est pas possible tant qu'un auteur n'a été traduit qu'une fois.

8. - On remarque d'ailleurs que les gens de théâtre n'aiment guère la traduction. La Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (SACD) refuse même en termes juridiques la notion de « traduction » à laquelle elle substitue la formule : « texte français, Untel ». Il appartient au déclarant des droits d'indiquer qu'il existe un rapport entre le texte joué dans tel théâtre et telle autre œuvre de tel auteur. Cela, pour des raisons de clarté juridique qui se comprennent très bien, mais qui sont aussi révélatrices de toute une mentalité.

9. - Inutile de dire que la position de Walter Benjamin, plus tard développée par Jacques Derrida et par Antoine Berman, est opposée à ce sentiment : la traduction selon Benjamin doit au contraire « sentir un peu la traduction », ne pas chercher à se faire passer pour un original. On peut y voir une manière d'aller au-devant du doute pour éviter qu'il prenne toute la place, même si ce n'est pas sur cet argument que se fonde Benjamin pour recommander cette manière de procéder.

Voilà donc le désespoir du traducteur : auteur d'un texte qui, en définitive, est tout de même de quelqu'un d'autre. J'ai suggéré ailleurs que telle était peut-être la clé de l'allégorie du lion blessé à la patte qui accompagne saint Jérôme, le patron des traducteurs. Cette souffrance du lion, que saint Jérôme soigne, pourrait être la métaphore du texte original qui est triste de n'être que dans sa langue. On rejoint ici l'idée développée par Walter Benjamin sur la tâche du traducteur, que Jacques Derrida a reprise à son tour. Le texte pleure peut-être après sa traduction, auquel cas il appartiendrait au traducteur de pallier ce « *défaut des langues* », dit Mallarmé, de porter remède à la Langue « *imparfaite en cela que plusieurs* ».

« Le plus grand mystère du langage »

La langue n'est pas en soi de la musique, même si la poésie tend à la musicalité. La musique réclame un interprète, mais tout interprète sera un actualisateur de l'œuvre dans l'instant, tandis que le traducteur s'engage dans un acte hybride, qui mêle indissolublement la lecture et l'écriture. Combien la traduction a-t-elle dû être dérangeante et, en obligeant à croire au sens, troubler les tenants du matérialisme textuel, pour que ces mêmes théoriciens qui affirmaient que le critique devait être aussi un écrivain, à la recherche du point de contact idéal entre lecture et écriture, ne s'aperçoivent pas que les Romantiques avaient trouvé ce point de contact dans l'acte de traduire ! Cet aveuglement du structuralisme triomphant a été la tragédie théorique de cette époque, et le signe de son impasse.

L'acte de traduire est en effet le *seul* point, avec l'acte de copie, où lecture et écriture *coïncident rigoureusement*. Toute traduction est à la fois la trace d'une lecture et une réécriture, caractérisée, à la différence d'autres réécritures comme celles du mythe, par le fait que le réécrivain garde sans cesse les yeux rivés sur son modèle. La traduction est alors au poème ce que la copie d'un tableau est à l'original, et cette comparaison se retrouve chez tous les théoriciens classiques : on devrait peut-être la prendre au sérieux. *Ut pictura translatio*.

Nous sommes partis de l'idée que la traduction était rigoureusement impossible. Mais, comme pour le mouvement, que Zénon déclarait impossible, on en prouve l'existence en marchant. Hugo von Hofmannsthal, qui fut aussi traducteur et qui était l'héritier prudent et lucide de la pensée du grand romantisme allemand, a écrit dans *Le Livre des Amis* l'aphorisme suivant :

« *Dans le plaisir que nous prenons à la lecture d'un poème chinois dans une transcription anglaise ou allemande, nous recevons un contenu dont nous savons qu'il ne peut en aucun cas être séparé de la forme, et cela par le moyen d'une allusion lointaine, dépourvue de forme, à une forme grâce à laquelle ce contenu seul pouvait exister. Nous buvons donc le reflet d'un vin, puisque nous portons à nos lèvres le reflet d'une coupe. Et si pourtant l'ivresse se communique à nous, n'est-ce pas que l'action dont nous éprouvons l'effet dans de si étranges circonstances, et que nous*

considérons comme relevant de la catégorie la plus haute, est telle qu'elle nous est transmise par le sens religieux¹⁰ ? »

Est-ce un hasard si c'est ce même Hofmannsthal qui a fait connaître Benjamin en publiant ses premiers essais ? Chez l'un comme chez l'autre, on trouve une conception mystique de la traduction qui est évidemment incompatible avec la pensée structurale.

La traduction défie la théorie. Il en va de la traduction, dans le discours que les traducteurs et les théoriciens peuvent tenir sur elle, comme de Dieu dans la mystique négative : on ne peut dire que ce qu'elle n'est pas, et pourtant, on n'en parlerait pas si elle n'était pas possible. Quand on traduit, on ruse avec l'intraduisible, dont l'essence se concentre au maximum dans le poème. On pourrait même définir l'acte d'écriture poétique comme l'acte qui accroît le plus possible la part d'intraduisible d'un texte jusqu'au point où ce texte devient parfois effectivement intraduisible. Et pourtant, le plus intraduisible des textes appelle la traduction, celle-ci pouvant à la limite être privée de tout « sens ».

Aussi voudrais-je finir par quelques considérations sur la question de l'intraduisible, que le traducteur de poésie rencontre à chaque pas (et le traducteur de prose, disons, à chaque tournant du chemin).

La question de l'intraduisible

Prenons l'intraduisible absolu : les anagrammes en allemand d'Unica Zürn, l'épouse de Hans Bellmer. L'auteur partait parfois de lettres appartenant à d'autres langues, ce qui produisait des phrases qui n'ont d'autre sens que d'être des anagrammes. Dans aucune autre langue, on ne peut retrouver quoi que ce soit de ce processus. On peut cependant traduire ce que *dit* la phrase. Cela ne présente peut-être aucun intérêt, peut-être au contraire est-ce du plus grand intérêt : le refus de traduire, en ce cas, n'émanerait-il pas d'un refus de tout rapport au réel, d'un refus du référent ?

Quelques autres exemples. Bien qu'il ne soit de toute évidence *pas possible* de traduire le sonnet en X de Mallarmé, il en existe pourtant de nombreuses traductions dans toutes les langues, dont celle, en espagnol, d'Octavio Paz. De même encore, traduire *La Disparition* de Georges Perec n'a a priori aucun sens : il faudrait trouver une autre langue dans laquelle le *E* soit la lettre la plus fréquente afin de pouvoir la soustraire au nom de l'auteur, de façon à l'écrire comme en hébreu, c'est-à-dire sans voyelles. C'est à cela en effet que renvoie, en définitive, le choix de Perec dans ce livre : à la mémoire de la Shoah, à la question de la disparition. On peut bien sûr traduire dans différentes langues ce que raconte le livre et des traducteurs s'y sont essayés, en choisissant à chaque fois de se priver de la voyelle la plus fréquente dans leur langue, puisque c'est ce qui caractérise en outre le *E* en français. Certes, ce n'est pas le *E* de Perec, ça ne fait pas signe vers cette origine juive ni vers la

10. - HOFMANNSTHAL Hugo v. (1874-1929) : *Le Livre des amis* (1922), traduit de l'allemand par Jean-Yves Masson, Paris, Maren Sell, 1990, p. 87-88.

question de la disparition et de la Shoah. Mais c'est une traduction. En somme, un texte intraduisible n'est en réalité qu'un texte très difficile à traduire : la part d'intraduisible n'est sans doute quasiment jamais absolue, elle varie.

Yves Bonnefoy, dans un article publié dans son volume d'*Entretiens sur la poésie* (Neuchâtel, 1981), fait part de sa tristesse de traducteur contraint de renoncer à une part importante de Yeats pour pouvoir en donner une traduction, mais aussi de l'exigence qu'il a ressentie de traduire Yeats. Il en conclut qu'il n'existe qu'une définition de l'intraduisible, infiniment subjective, celle de l'intraduisible « pour tel traducteur ». J'ajouterais qu'un texte n'est intraduisible qu'aussi longtemps que personne n'a réussi à le traduire. Il n'y a donc, je le répète, pas d'intraduisible absolu. En revanche, il reste toujours « de » l'intraduisible, une part qui résiste à la traduction. Je pense par exemple à la distinction entre « tu » et « vous » en français, que ne connaît pas l'anglais moderne, ou à l'enjeu érotique de *La Jeune Fille et la Mort*, porté par le genre masculin de la mort en allemand.

Pour donner un exemple d'intraduisible relatif qui tient à l'invention verbale et aux libertés que donne une langue, j'évoquerai la septième des *Élégies de Duino* de Rainer Maria Rilke. Au début de cette élégie, il est question d'un oiseau femelle, et le poète la caractérise en s'adressant à l'oiseau mâle de la façon suivante ; il lui dit qu'elle est

« *Deinem erkühnten Gefühl die erglühte Gefühlin* ».

En allemand, *das Gefühl*, le sentiment, est un mot neutre, et la suffixation en *-in* permet de passer d'un mot masculin à un mot féminin. C'est un procédé fréquent en allemand qui permet à certains poètes, parfois, d'étonnantes inventions. Ainsi Else Lasker-Schüler invente-t-elle le mot *Sternin*, féminin totalement insolite du mot « étoile » (*Stern*) qui, en allemand est masculin. Comment traduire ? On pourrait proposer « une étoile » mais étoile est déjà féminin, l'effet est perdu (dans ma traduction, j'ai proposé : « je suis une astre »). Dans le cas de *Gefühlin*, faut-il en français prendre un mot masculin et le féminiser ? Les traducteurs sont tous très embarrassés, y compris moi-même. Voici quelques-unes de leurs solutions :

- Joseph-François Angelloz (éd. Aubier-Montaigne, 1943) : « *ardent ami sensible à mon sentiment enhardi* ». Il traduit très bien le sens et contourne la difficulté.
- Armel Guerne (éd. du Seuil, 1972) : « *émue et enflammée à ton sentiment plus hardi* ». La difficulté est contournée d'une autre manière.
- Lorand Gaspar (éd. du Seuil, 1972¹¹) : « *doucement s'éveillerait en elle la réponse à laquelle ton attente donnerait de la chaleur* » : c'est du commentaire.

11. - Le volume *Poésie des Œuvres* de Rilke en trois volumes publiées aux éditions du Seuil sous la responsabilité de Paul de Man comprenait deux traductions des *Élégies de Duino*, décision éditoriale très intéressante et historique, car, à ma connaissance, c'était la première fois que deux traductions de la même œuvre étaient proposées simultanément dans un même volume.

- Jean-Pierre Lefebvre (collection Poésie Gallimard, 1995, traduction reprise dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1997) : « *elle, la sentimente rougeoyante de ton sentiment recru de hardiesse* » Le traducteur affronte la difficulté et invente un féminin au mot « sentiment ».

Mais « la sentimente » fonctionne-t-il en français comme « *die Gefühlin* » en allemand ? Pas tout à fait hélas, car le français ne connaît pas le neutre. Dans ma traduction parue à l'Imprimerie nationale en 1996¹², je n'ai pour ma part pas fait mieux, en usant d'une métaphore qui indique un rapport du féminin au masculin et qui s'appuie sur le sens de *erglühete*, qui signifie rougeoyer comme de la braise : « *elle qui devient braise au brasier de ton sentiment enhardi* ». Au moins ai-je rendu la répétition et créé un effet sonore, sans l'inventivité lexicale qui aurait été nécessaire.

Je voulais terminer avec cet exemple d'un vers intraduisible qui a, pour le moment, suscité une vingtaine de traductions modernes ! Les comparer est une des tâches de l'examen critique des traductions dont Antoine Berman a posé les principes dans son livre *Pour une critique des traductions*¹³, et sur lequel Yves Chevrel et moi-même réfléchissons dans le cadre de notre travail d'historiens. Je voudrais que vous en reteniez l'idée que, si l'intraduisibilité de la poésie est un lieu commun, celui-ci contient, par les contradictions auxquelles il conduit, sa propre réfutation.

12. - Sous le titre *Élégies duinésiennes*, sur lequel je me suis expliqué en introduction à ce volume.

13. - Titre complet : *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard, 1995. Il s'agit d'un livre posthume. Avant et après Berman, Henri Meschonnic, selon des modalités différentes, a lui aussi proposé de passionnantes hypothèses (notamment au fil des cinq volumes de *Pour la poétique* aux éditions Gallimard dans les années 70, puis dans *Poétique du traduire*, éd. Verdier, 1999).

Débat avec la salle

Yves Chevrel : À propos de la relation qu'entretient la traduction avec les pleurs et avec les larmes, il est dit, dans la tradition juive, que la première fois que la Bible a été traduite, les cieux ont pleuré. La traduction est donc bel et bien un acte laïque.

Jean-Yves Masson : Je suis d'accord, c'est pourquoi j'ai rattaché la question de la traduction chrétienne à la croyance dans l'incarnation du Fils comme image du Père. Chez les Juifs, cela n'aurait pas de sens, le travail de lecture et de commentaire du texte sacré est inconcevable dans une langue autre que l'hébreu, qui est de fait enseigné pendant les cours d'éducation religieuse. Les cieux pleurent donc certainement pour la Septante... Mais heureusement qu'il y a la Septante !

De la salle : Vous avez dit que la traduction défie toute théorie. Est-ce à dire pour autant qu'il n'existe pas de méthode de traduction ? Et, s'il y avait méthode, serait-elle aussi relative que l'intraduisible ?

J.-Y. M. : Il existe des théories de l'intraduisible, de même qu'il existe des méthodes de traduction. Mais il n'est pas forcément nécessaire de connaître la théorie de la traduction pour traduire, même si cela ne nuit pas non plus. Il est à noter que certains grands théoriciens de la traduction ne sont pas forcément des traducteurs (Georges Mounin n'était pas traducteur ; Antoine Berman en revanche l'était, comme Walter Benjamin).

Il existe depuis peu des écoles de traduction, mais la plupart des traducteurs actuels, moi le premier, se sont essentiellement formés sur le tas, à partir des exercices de traduction que représentent la version et le thème dans l'enseignement des langues. En particulier, pendant très longtemps, le contact de tous les étudiants de lettres avec la traduction s'est fait par la version et le thème grecs et latins ; personnellement, la version latine a joué un rôle déterminant dans ma formation et même dans mon désir de traduire. Il faut dire aussi que la « méthode » est sûrement faite d'éléments que l'on pourrait codifier sans aboutir pour autant à une « théorie » de la traduction, au sens ambitieux du terme. Il n'est heureusement pas nécessaire d'être un grand théoricien de la littérature pour être un grand romancier !

Au contraire, le problème de la théorie de l'écriture au temps du structuralisme tient au moment où elle a prétendu être « en avant » de l'écriture, guider l'acte créateur, le programmer. Or, pour reprendre l'image de Hegel à propos de la philosophie, l'oiseau de Minerve ne prend son envol qu'à la nuit venue, après coup. On ne peut théoriser la traduction que sur la base de traductions réelles, en examinant ce qu'ont fait les traducteurs. Le traducteur ne se veut pas théoricien lorsqu'il traduit, pas plus que l'écrivain ne se soucie de théoriser ce qu'il fait au moment où il le fait. Il peut avoir des idées préalables dont il faut

tenir compte, un programme, mais ce n'est qu'un élément parmi d'autres pour le comprendre. Par exemple, on ne peut pas réduire Zola à ses déclarations théoriques, pas plus que l'on ne peut, d'ailleurs, les négliger.

Ce que les traducteurs ont à dire de leur travail est très intéressant. Antoine Berman nous a appris à exploiter tout ce que l'on pouvait trouver à ce sujet : nombre de traductions sont assorties de notes, de préfaces, etc., car on ne peut traduire sans se justifier de traduire. C'est intéressant, mais ce n'est pas encore de la théorie au sens strict. Et l'on ne peut peut-être pas entièrement théoriser l'acte de traduction. D'autre part, les théorèmes tirés de la traduction seraient-ils utiles à sa pratique ?

Pascal Charvet : Je voudrais parler du cas des traductions en coopération comme Berman a pu le faire avec Schéhadé pour l'œuvre de Trakl. Qu'en est-il des traductions réalisées de concert avec un poète ? C'est une expérience qui se multiplie et qui, d'une certaine façon, permet de franchir la barrière de l'intraduisible.

J.-Y. M. : Oui, j'ai travaillé plusieurs fois avec des poètes vivants, dont certains parlaient très bien le français et comprenaient très bien la difficulté de traduire. C'est la question du tandem. À mon avis, le lieu commun selon lequel il faut être poète pour traduire de la poésie est erroné. D'excellentes traductions de poésie sont dues à des gens qui ne sont pas par ailleurs poètes ; il faut affirmer qu'ils sont alors poètes *en tant que* traducteurs, voilà tout. Personne ne dirait qu'il faut être romancier pour traduire des romans.

Il y a des cas de collaboration entre deux traducteurs dont l'un a pour langue maternelle la langue de départ et l'autre la langue d'arrivée. En général, les résultats sont bons. Mais, dans le détail, la traduction à deux est extrêmement compliquée. Elle consiste le plus souvent à partager le travail, comme on peut le faire pour les copies d'agrégation : chacun travaille sur une moitié puis échange et relit le travail de l'autre ! Pour la poésie, je crois qu'on ne procède pas ainsi. On organise des séances de travail à deux, avec discussion. Dès lors, pourquoi ne pas imaginer des ateliers à trois, quatre ou dix ? Cela s'est fait à Royaumont pendant longtemps, il en a résulté une série de cahiers tout à fait passionnants.

P. C. : Ce qui est intéressant dans la traduction de Trakl dont je parlais, c'est que, dès le départ, Antoine Berman a opposé une résistance à Schéhadé, lequel ne connaissait pas parfaitement l'allemand. Mais, petit à petit, il s'est fait à cette lecture.

J.-Y. M. : Pour ma part, la seule fois de ma vie où j'ai travaillé à traduire une œuvre dont je ne connaissais pas la langue a été un véritable cauchemar ! Je ne recommencerai jamais.

Historicité des traductions

Lieven D'hulst

professeur, Katholieke Universiteit Leuven, auteur de *Cent ans de théorie française de la traduction*

En guise d'entrée

Selon le *Petit Robert*, le terme « historicité » signifie : « caractère de ce qui est historique », « historique » étant à la fois synonyme de « diachronique » et de « vrai ». Du second synonyme découle un renvoi à un autre terme « qui a un grand rapport de sens » avec « historicité », à savoir « authenticité », terme qui signifie : « qualité de ce qui mérite d'être cru, qui est conforme à la vérité ». Transposée au domaine de la traduction, l'authenticité (ou l'historicité) de la traduction signifierait donc que celle-ci mérite d'être crue si elle est conforme à la vérité. Et la vérité, pour beaucoup, du moins, désigne le texte original, même si ce dernier relève, comme la traduction, de l'ordre du discours, et non d'un quelconque réel immuable. De pareille croyance dépend en tout cas l'efficacité ou même la possibilité des échanges entre des êtres humains appartenant à différentes communautés linguistiques ou culturelles. Que se passerait-il si nous ne pouvions croire à la conformité des traductions à leurs originaux ? Que se passerait-il si des rencontres entre chefs d'État, des informations diffusées par les agences de presse, des déclarations officielles, des traités, des textes de loi, des communications d'entreprises, des manuels techniques ou des œuvres littéraires ne pouvaient se fonder sur la croyance que la traduction d'un message est conforme à son original, au point de s'y substituer ? La tour de Babel s'est édifiée sur de telles croyances. Cependant, celles-ci comprennent aussi un versant négatif, qui explique du même coup l'inachèvement de cette tour : nous savons avec quelle suspicion ont été entourées de tout temps les traductions, et en particulier les traductions de textes religieux ou de textes littéraires : elles travestiraient et trahiraient la vérité.

Bien entendu, l'historicité de la traduction ne concerne pas seulement ou pas en priorité son degré de conformité à la vérité, puisque sa première signification se rapporte à son caractère diachronique, à son inscription dans l'histoire, c'est-à-dire à sa manière d'être dans le temps, lequel est pluriel et couvre le temps de la production aussi bien que le temps (ou les temps) de la lecture. Par extension, l'historicité de la traduction couvre aussi son rapport aux poétiques

et aux idéologies ambiantes – bref, à ce que l'on appelle plus généralement (et plus imprécisément) le contexte historique de la communication historique.

Il est tout naturellement loisible de s'interroger sur les méthodes historiques avec lesquelles on aborde cette deuxième instance de la traduction : comment décrire ses propriétés ainsi que ses avatars ? Il est également loisible de s'interroger sur les conditions de possibilité de la démarche historique elle-même : à quel point l'historien est-il en mesure d'appréhender l'historicité des traductions, et plus largement la vérité du passé (« wie es eigentlich gewesen », selon le célèbre propos de l'historien allemand Leopold von Ranke) ?

Et voilà que resurgit, au cœur même du travail de l'historien, la question de la vérité. Or, cette question est aussi une question d'éthique. Car les trois dimensions que l'on vient d'évoquer (analytique, méthodologique, épistémologique) ne peuvent faire oublier que l'étude de l'historicité de la traduction comporte aussi une dimension axiologique : la légitimité du travail historique tient pour une part essentielle à la recherche de la vérité de la traduction en tant que fait historique, même s'il faut pour cela ramer à contre-courant, et accepter comme « vraies » et douées d'intérêt des traductions qui ne respectent pas le critère premier de l'historicité, c'est-à-dire des traductions qui ne seraient pas conformes à l'original, ou du moins qui ne semblent pas être conformes, à tel moment de l'histoire, à telle définition de la « conformité ».

Dans ce qui suit, je ne pourrai, faute de place, aborder par le menu ces quatre dimensions, et me contenterai donc d'esquisser quelques aspects de chacune, mais à partir de questions directes, qui permettront d'entrer à la fois dans le laboratoire de l'historien et dans l'histoire des traductions.

Voici ces questions :

- pourquoi étudier l'histoire de la traduction ?
- comment étudier l'histoire de la traduction ?
- comment lire les traductions historiques ?
- comment rééditer les traductions historiques ?

Pourquoi étudier l'histoire de la traduction ?

L'historien cherche la vérité de la traduction, et cependant la nature et les fonctions de cette recherche sont loin de faire l'unanimité. Pourquoi en est-il ainsi ?

Une première raison est que l'histoire demeure le parent pauvre de la science, et ceci de manière générale¹, sans référence spécifique à la traduction. À l'histoire de la chimie, de la génétique ou de la psychologie paraît constamment faire contrepoids la recherche expérimentale portée par l'idée et par l'ambition d'un

1. - Même si cette opposition s'affiche plus nettement dans les sciences dites « dures ».

progrès possible et ininterrompu. Comme le soutenait le philosophe Kuhn² (1970), la science a naturellement tendance à détruire son propre passé. En quoi, dès lors, l'histoire de la traduction pourrait-elle faire « avancer » la théorie de la traduction ?

Certes, parlant de science, on songe également à la possibilité de « traduire » les découvertes scientifiques en des savoirs et des méthodes pratiques : pour beaucoup de traductologues, la recherche en traduction doit conduire à une optimisation des pratiques et de la didactique de la traduction. Une nouvelle fois, en quoi consisterait l'utilité pratique d'une perspective historique ? Nous permettrait-elle de mieux apprendre à traduire ou de mieux traduire ?

Au vu de tels partis pris, qui sont à leur tour, soulignons-le, des faits historiques qu'il conviendrait d'examiner avec un certain recul, il paraît nécessaire d'indiquer ne fût-ce que brièvement ce qui pourrait fonder l'intérêt à la fois scientifique et didactique ou pratique d'une étude historique de la traduction et de ses conceptions.

L'histoire forme pour le débutant en traduction ou en traductologie une des voies d'accès à la discipline. Comprendre la nature de la traduction peut se faire en examinant la manière dont d'autres générations de traducteurs ou de chercheurs ont essayé de comprendre les ressources, les problèmes ou les fonctions de la traduction. L'intérêt consiste ici à traiter le passé de la traduction comme une réserve de représentations auxquelles l'historien peut rendre une fonction ostensible au regard d'interrogations présentes. On notera à ce propos que, très souvent, les théories générales de la traduction débutent par des panoramas historiques, dont on peut par ailleurs regretter le caractère souvent succinct.

Ensuite, la perspective historique donne au traductologue, à lui en particulier, la flexibilité intellectuelle qui lui sera nécessaire lorsqu'il s'agira pour lui d'adapter un jour ses idées à de nouvelles manières de penser. Puisque la science évolue, l'histoire peut aider à accepter plus aisément les limites des théories et des méthodes. Corrélativement, la perspective historique incite à une plus grande tolérance vis-à-vis de manières éventuellement déviantes de réfléchir aux questions de traduction, s'opposant ainsi à une adhésion aveugle à telle ou telle théorie, et en rendant possible une distinction « à froid » entre le progrès réel et la simple reformulation, celle-ci pouvant être présentée et accueillie comme originale dans des conditions spécifiques.

S'ajoute que l'histoire est pratiquement la seule voie pour retrouver l'unité d'une discipline, en montrant les parallèles et les recoupements entre des traditions de pensée et d'activité divergentes, au passé comme au présent. Cette vue de l'unité est ressentie comme un besoin fondamental, surtout aujourd'hui, relativement à l'extension du concept de traduction qui finit par couvrir une panoplie de relations entre des pratiques différentes (entre l'expérience et le langage, entre des expressions culturelles éloignées, entre le verbe et l'image, etc.).

2. - KUHN Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.

Enfin, l'histoire permet régulièrement aux traducteurs de se ressourcer à des modèles passés. De même qu'un écrivain lit les œuvres de ses contemporains et de ses prédécesseurs, le traducteur a intérêt à lire des traductions. Sans oublier que bien des traductions « datées » sont toujours fort goûtées aujourd'hui : pensons à Amyot, Chateaubriand, Baudelaire, François-Victor Hugo, Louis Viardot, Pierre-Jean Jouve et tant d'autres.

Comment étudier l'histoire de la traduction ?

L'analyse historique des traductions procède de plusieurs manières, dont les plus obvies sont la comparaison avec d'autres textes contemporains en langue-cible (des imitations, des paraphrases, etc. : pensons aux traductions des œuvres de Plaute contemporaines des comédies de Molière), ainsi que la comparaison avec l'original. Mais ses méthodes sont bien plus nombreuses et son domaine d'application beaucoup plus vaste. En guise d'exemple, appliquons à l'histoire de la traduction la grille de questions ci-après, calquée sur la liste des lieux que se proposait de traiter l'orateur, selon la tradition antique.

Quis

Il s'agira de reconstituer le profil social et intellectuel du traducteur (sa formation, ses conceptions et méthodes de la traduction). L'historien peut s'atteler à l'étude des réseaux ou écoles de traducteurs (l'École de Tolède, la Pléiade, les traducteurs romantiques allemands, etc.). Une démarche similaire peut s'appliquer à des théoriciens ou penseurs de la traduction, qui, le cas échéant, se constituent en groupes ou en paradigmes scientifiques (ainsi les adeptes d'approches linguistiques, fonctionnelles, herméneutiques et autres).

Quid

Qu'est-ce qui a été traduit ? Et qu'est-ce qui n'a pas été traduit ? Autrement dit, quels ont été les critères de sélection des textes, des genres, des auteurs ? Comment expliquer au XIX^e siècle le succès européen du monologue d'Hamlet et le désintérêt contemporain pour les sonnets de Shakespeare ? Répondre à une telle question suppose la constitution préalable de bibliographies de traductions (qui ne sont pas toujours disponibles pour toutes les aires culturelles de l'Europe). Parallèlement, qu'est-ce qui a été écrit sur la traduction ? Et sous quelles formes : des préfaces, critiques, lettres, traités, histoires...

Ubi

Où les traductions ont-elles été produites, imprimées, diffusées ? Et par quels éditeurs, dans quelles collections ? On notera que les traductions sont inégalement présentes dans les cultures : une culture majeure exporte plus

qu'elle n'importe des œuvres, à l'inverse d'une culture mineure³ (Heilbron 1995). Où ont été formés les traducteurs ? Pensons à la dissémination mondiale de la *Ratio studiorum* des Pères jésuites depuis le XVI^e siècle. Pensons également à la naissance d'écoles de traduction après la Seconde Guerre mondiale.

Quibus auxiliis

Quel a été l'appui institutionnel des traducteurs : l'Église, l'État, le mécénat, l'académie, l'université ? Quels ont été les obstacles à la traduction : la censure en général, les politiques linguistiques des États nations ou de l'Union européenne ?

Cur

Pourquoi traduisait-on ? Quelles ont été les fonctions de la traduction ? Transmissives, certes, mais également idéologiques, novatrices ou encore dépositaires des canons littéraires. Ensuite, pourquoi a-t-on réfléchi sur la traduction ? Pour la régler, l'instruire, mais aussi pour creuser une distance réflexive, voire théorique, par rapport à l'empirisme de l'acte et donner forme et valeur à la recherche sur la traduction, dans une perspective philosophique, linguistique, littéraire, sociologique.

Quomodo

Comment traduisait-on ? Quelles sont les techniques mises en œuvre ? Et comment les théories sont-elles élaborées : à partir de quels noyaux axiomatiques, avec quelles structures argumentatives et autres procédés cognitifs (métaphores et comparaisons) ? Pensons à l'usage de la théorie du jeu par le chercheur tchèque Jiří Levý dans l'élaboration de sa thèse (formulée comme une comparaison) : « translation as a decision process⁴ » (1967).

Quando

Une telle question couvre aussi bien l'histoire chronologique des traductions que l'étude des variations de fréquence ainsi que de la périodisation de traductions (comment découper les traditions des traductions : selon des critères temporels – siècle, génération –, selon des critères thématiques (les « belles infidèles »), selon des critères empruntés aux courants intellectuels, artistiques, littéraires... On peut, ici également, étendre l'interrogation au plan des réflexions théoriques : quand la pensée sur la traduction a-t-elle commencé, quand s'est-elle amplifiée, quand a-t-elle connu des replis ?

3. - Voir HEILBRON Johan, « Nederlandse vertalingen wereldwijd. Kleine landen en culturele mondialisering », Johan Heilbron, Wouter de Nooy & Wilma Tichelaar, eds, *Waarom een klein land. Nederlandse cultuur in internationaal verband*, Amsterdam, Prometheus, 1995, p. 206-253.

4. - LEVÝ Jiří, « Translation as a decision process », *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, Den Haag - Paris, Mouton, 1967 vol. 2, p. 1171-1182.

Cui bono

À qui profite la traduction ? Quels sont ses effets au sein d'une culture ? Comment s'exerce son influence sur la littérature ?

Pareille liste ne constitue évidemment pas un programme de recherche : c'est une manière pratique de montrer que l'historiographie de la traduction constitue un vaste champ que l'on peut explorer en plusieurs directions, chacune ayant sa propre légitimité.

Comment lire les traductions historiques ?

Tournons-nous maintenant vers des questions d'analyse, en prenant appui sur une traduction célèbre et cependant très contestée en France : celle du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval. Nous savons que cette traduction, publiée pour la première fois en 1827, avant d'être rééditée, avec des variantes substantielles, en 1835, 1840 et 1850, demeure la version la plus largement diffusée en France⁵, en même temps qu'elle sert toujours de texte de référence à des mises en scène dramatiques en français.

Le traducteur de *Faust* n'a pas dix-huit ans en 1827. C'est un bachelier dépourvu de ce que l'on est en droit d'attendre d'un traducteur chevronné : de solides connaissances de la langue et de la littérature allemandes, et au-delà, une expérience de la chose littéraire, du théâtre et de la poésie en particulier. Rendons-nous compte de l'enjeu par un exemple. Dès la première scène, Gérard transpose « Er schlägt das Buch auf » par « Il frappe le livre » (et non par : « Il ouvre le livre »), ne comprenant donc pas que la particule détachée fait partie du verbe (« auf-schlagen »). La question surgit d'emblée : comment une maîtrise aussi défaillante de la langue pourrait-elle asseoir une quelconque interprétation de l'œuvre ? Et puis : quel *Faust* nous donne à voir le prisme nervalien ? Un rapide parcours du texte, surtout du premier *Faust*, n'invite guère à l'indulgence : toutes les catégories d'erreurs distinguées par les germanistes, qu'elles relèvent du lexique, des idiotismes ou de la grammaire, s'y rencontrent, et à plus d'une reprise⁶.

Tout au long de sa carrière, Nerval s'est débattu avec cette langue. Ainsi, en 1848, traduisant, de concert avec l'auteur, *La Mer du Nord* et *L'Intermezzo lyrique* de Heine, Nerval semble, selon toute vraisemblance, avoir eu recours à des versions brutes qu'il polissait et stylisait, ne se sentant peut-être pas assez assuré pour travailler à partir du seul texte original⁷. Un précieux écho de cette

5. - Elle figure même en tête des listes de vente des *Faust* français, selon le site d'Amazon France (accès le 21 novembre 2006).

6. - On trouvera un recensement des principales inexactitudes en appendice à l'édition de *Faust* procurée par Fernand Baldensperger en 1932, p. 524-536 ; voir aussi Paul Lévy, *La Langue allemande en France. Pénétration et diffusion des origines à nos jours*, Paris-Lyon, IAC, 1952, t. II, p. 105.

7. - Nerval Gérard de, *Œuvres complètes I*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 1888.

collaboration figure en tête des *Poèmes et Légendes* (1855) de Heine, peu de temps après la disparition de son ami :

[...] cette âme [de Gérard] était essentiellement sympathique, et sans comprendre beaucoup la langue allemande, Gérard devinait mieux le sens d'une poésie écrite en allemand que ceux qui avaient fait de cet idiome l'étude de toute leur vie. Et c'était un grand artiste ; les parfums de sa pensée étaient toujours enfermés dans des cassolettes d'or merveilleusement ciselées⁸.

À lire la citation de Heine, on est toutefois frappé d'un paradoxe étonnant : comment concilier des qualités auctoriales et des faiblesses de traducteur ? Certes, à privilégier les premières, des questions nouvelles surgissent : que signifie cette initiation à la littérature par la traduction ? à quel point constitue-t-elle pour l'écrivain en herbe une voie détournée de l'auto-expression ? En tout cas, son œuvre future, surtout dramatique (*Nicolas Flamel*, 1831 ; *Léo Burckart*, 1839 ; *L'Imagier de Harlem*, 1851), est là pour témoigner du choc provoqué par le *Faust*. Mais, en retour, ce n'est pas une raison pour occulter les questions de traduction. Bref, lire le *Faust* de Nerval, est-ce lire Nerval ou est-ce lire Goethe ?

D'un point de vue historique, une telle question ne devrait pas prendre la forme d'un dilemme. D'abord parce que Nerval ne voulait pas donner une libre imitation de l'œuvre de Goethe, mais bien une véritable traduction, conformément aux idées en cours au XIX^e siècle. Que cette traduction ne réponde plus en tous points à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui d'une traduction tendrait à accréditer la prééminence des lectures littéraires, et cependant ce n'est pas le cas : le succès qui continue d'échoir au *Faust* de Nerval en dit long. Comme quoi, les aspects littéraires et traductifs ne sont pas aisément dissociables : il revient à l'historien d'examiner leur articulation complexe, au XIX^e siècle comme aujourd'hui, tant il est vrai qu'une traduction est une activité historique et mérite donc qu'on l'aborde à partir d'un point de vue historique.

Comment rééditer les traductions du passé ?

Voyons maintenant de plus près les rééditions récentes (depuis 1988) du *Faust* nervalien. Rappelons que la popularité de Nerval n'a pas manqué d'inspirer les éditeurs, au point de faire concurrence à des traductions plus récentes, telle celle de Jean Malaplate parue chez Garnier et chez Garnier-Flammarion. On comprend que Malaplate, auteur d'une critique féroce de Nerval, qu'il accuse, en plus d'ignorer l'allemand, d'être un plagiaire, voire un

8. - Cité d'après PICHOS Claude et BRIX Michel, *Gérard de Nerval*, Paris, Fayard, p. 381-382.

poète médiocre⁹ (1989, 1991), soit plus allusif dans sa « Note du traducteur », où il écrit ceci :

Ne disposant ici que de quelques lignes, je me bornerai à assurer tout d'abord le lecteur, et surtout le lecteur non germaniste, dont je devine l'inquiétude, que la version que je lui propose est bien une traduction et non quelque paraphrase plus ou moins lointaine du texte goethéen¹⁰. (p. 20)

Cette « paraphrase plus ou moins lointaine », si elle n'a pas rebuté les éditeurs, ne les a pas davantage empêchés de « revoir » le texte de Nerval. Procédé évidemment paradoxal, où l'on retrouve le paradoxe de la double vérité de la traduction.

La première réédition est celle du *Théâtre complet de Goethe* paru sous la direction de Pierre Grappin dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1988. Dans sa Notice, Grappin, pour justifier le choix de la version nervalienne, reprend à son compte l'éloge de Maurice Marache :

Il est probable que la plupart l'aborderont [la traduction de Nerval] surtout comme un document du passé, mais le lecteur pourrait bien être ensuite pris par un texte qui l'entraîne dans son mouvement, et il comprendra alors que seul un poète a pu créer cette nouvelle poésie. C'est là l'aventure que nous lui souhaitons. (p. 1753)

Cela ne privera pas Grappin d'intervenir, sans le signaler, dans le texte de Nerval.

La deuxième réédition paraît en 1995, dans la collection Librio, ne comporte pas d'apparat critique et ne précise pas qu'elle ne donne que la Première Partie. Le nom du traducteur apparaît sur la page de titre : « traduction de Gérard de Nerval ». La couverture porte : « Texte intégral ».

La troisième réédition date de 2002, et paraît chez Gallimard, dans la collection « La bibliothèque Gallimard ». Pourvu d'une « lecture » par Dorian Astor, l'ouvrage ne commente guère la traduction de Nerval, ainsi présentée sur la page de titre : « Traduction de Gérard de Nerval », à l'exception d'un bref paragraphe à la fin de l'introduction :

Épris de sciences occultes, germaniste médiocre mais motivé, il entreprend à vingt ans la traduction du chef-d'œuvre allemand. Certes, il ignore tout des étapes de sa composition et des difficultés qu'elles soulèvent, certes, il opte le plus souvent pour une traduction en prose des vers de Goethe, certes, les germanistes pointilleux

9. - Voir ses articles « Un plagiat ignoré : la traduction de Faust par Gérard de Nerval », *Colloquium helveticum*, 1989, n° 9, p. 8-39 ; et « La traduction de Faust par Gérard de Nerval. Vérité et légende », *Cahiers Gérard de Nerval*, 1991 (n° XIII), p. 9-17.

10. - GOETHE, Faust I et II, traduction de Jean Malaplate, Garnier Flammarion, Paris, 1984.

relèveront des contresens ; mais le nombre des rééditions du *Faust* de Nerval et sa popularité, aujourd'hui encore, montrent combien sa traduction a séduit le public, vivante et aérée. (p. 15)

Enfin, la quatrième réédition est due à l'éditeur Larousse. Elle paraît en 2004 dans la collection « Petits Classiques Larousse » et couvre les deux parties du *Faust*. La couverture porte également : « Texte intégral », tandis que la page de titre présente ainsi le texte : « Traduction de Gérard de Nerval revue et complétée » (sur la quatrième de couverture, cela devient : « traduction de Nerval revue et adaptée »). Absence d'analyse de la traduction.

Quels enseignements peut-on tirer d'une analyse comparée de ces rééditions modernes du *Faust* français ? Deux échantillons étayeront notre propos.

Rappelons pour commencer que la traduction est, comme toute production discursive, un compromis entre une série de contraintes (stylistiques, sémantiques, syntaxiques, prosodiques, etc.). Les versions successives que Nerval a données du *Faust* sont donc à comprendre comme autant de compromis. Il en va tout autrement des interventions éditoriales postérieures, qui brisent évidemment celui auquel avait abouti le traducteur lui-même. C'est ce que l'on observe dans les versions produites par Grappin (qui reprend pour le premier poème l'édition de 1827, et pour le second celle de 1840) et par Larousse (qui produit pour les deux poèmes une nouvelle traduction) : elles semblent estimer qu'une traduction ne possède pas la relative cohérence discursive d'un texte non traduit et qu'il est donc possible de mêler deux états du texte. Comme quoi le fameux respect du texte que l'on voue aux originaux (en langue-source ou en langue-cible) s'appliquerait moins aux traductions.

Les interventions éditoriales semblent également viser le rajeunissement (partiel) de la traduction, à l'instar des versions données par Nerval en 1835, 1840 et 1850. Tout se passe donc comme si les originaux (il en va de même pour les originaux en langue-cible) échappaient mieux au processus de vieillissement de la langue et des styles.

On peut se demander pourquoi la nature ou les raisons des interventions ne sont pas rendues explicites par l'éditeur : hésitation entre une sorte de mauvaise conscience (il s'agit de Nerval !) et une liberté *a priori* que l'on croit pouvoir s'accorder face à une traduction ? Peur de s'attribuer explicitement des vers venus on ne sait d'où (Larousse) ? Conviction qu'aucun lecteur n'ira comparer traduction et original ? Pareil éditeur est un pasticheur et donc un auteur qui n'ose s'avouer comme tel.

S'ajoute que la traduction est rarement commentée pour elle-même, alors que l'éditeur choisit (de plein gré, puisqu'il n'y a plus de droits d'auteur à faire valoir) une version particulière qu'il donne pour substitut de l'original (la version de 1840 et/ou celle de 1827). Est-ce parce que la traduction doit avant tout servir de substitut, de fenêtre sur l'original ? Est-ce parce qu'on ne parvient pas à sortir du dilemme du propre et du partagé ?

Enfin, la traduction est décontextualisée, c'est-à-dire privée de son contexte historique (production et réception) ; on rencontre certes quelques clichés sur le fameux éloge que Goethe aurait fait de cette traduction. Mais le nom de Nerval sert avant tout de caution littéraire (et indirectement commerciale) à l'édition.

Épilogue : et maintenant ?

L'historicité de la traduction doit-elle signifier que celle-ci perd son rôle de substitut de l'original, qu'elle doit au contraire être étudiée pour elle-même ?

Distinguons le point de vue du chercheur et celui du lecteur. Pour le premier, la réponse va de soi : l'historien a pour vocation de reconstituer l'évolution des modes de lecture des traductions, de même que l'évolution des rapports entre les traductions et leurs originaux. Pour le second, il est bon d'apporter des nuances : une lecture historique, c'est-à-dire attentive à l'historicité de la traduction, est parfaitement possible, comme l'a suffisamment montré l'histoire de la traduction. Et il serait souhaitable que les institutions littéraires soient sensibles à cette lecture : aussi bien l'enseignement que l'édition.

Bien entendu, cette lecture est elle-même l'objet d'évolutions dans le temps et dans l'espace. D'une lecture (en 1827) d'une première traduction d'un texte contemporain de celle-ci on peut naturellement attendre qu'elle soit moins « historique » qu'une lecture (en 2006) d'une retraduction d'un texte déjà ancien. Mais toutes les deux peuvent solliciter une prise de conscience de l'acte traductif et de mon point de vue, je plaiderais bien volontiers pour des pactes de lecture de traductions qui rendent à celles-ci la place dont elles ont trop souvent été privées.

Corrélativement, je ne puis qu'espérer que les éditeurs et les critiques acceptent que les traductions (comme tous les textes, d'ailleurs) se prêtent à plusieurs interprétations et donc à plusieurs pactes de lectures. Pourquoi ne pas accepter que l'on peut lire et jouer le *Faust* de Nerval comme une œuvre francisée et romantique, parallèlement à des *Faust* modernes, voire postmodernes ? Le débat est ouvert.

Bibliographie

GOETHE, Le « Faust » de Goethe traduit par Gérard de Nerval, édition présentée et annotée par Lieven D'hulst, Paris, Éditions Fayard, 2002.

Faust I et II, traduction de Jean Malaplate, Paris : Garnier-Flammarion, 1984.

Faust, traduction de Gérard de Nerval, Paris, Libro, 1995.

Faust, lecture accompagnée par Doran Astor, traduction de Gérard de Nerval, Paris, Gallimard, La bibliothèque Gallimard, 2002.

Faust I et II, traduction de Gérard de Nerval revue et complétée, édition présentée et annotée par Évelyne et Jean-Pierre Frantz, Paris, Larousse, Petits Classiques Larousse, 2004.

Théâtre complet, édition établie par Pierre Grappin, avec la collaboration d'Éveline Henkel, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

NEVAL, Gérard de, *Les deux « Faust » de Goethe*, texte établi et annoté avec des introductions par Fernand Baldensperger, Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1932.

Œuvres complètes I, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Annexe

Extraits de rééditions des traductions du *Faust* de Goethe par Gérard de Nerval

I. Gretchen's Stube (Chambre de Marguerite)

GRETCHEN am Spinnrade allein.

*Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer ;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Wo ich ihn nicht hab',
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.*

*Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.*

*Meine Ruh' ist hin
Mein Herz ist schwer ;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.*

*Nach ihm nur schau' ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.*

1. Nerval (1840)

Marguerite, *seule à son rouet*.

Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe ! Le monde entier se voile de deuil !

Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit ! Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison, pour l'apercevoir de loin, ou pour voler à sa rencontre !

2. Gallimard (1988) = Nerval (1827)

Marguerite, *seule à son rouet*

Une amoureuse flamme
Consume mes beaux jours ;
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours !

Son départ, son absence,
Sont pour moi le cercueil ;
Et loin de sa présence
Tout me paraît en deuil.

Alors, ma pauvre tête
Se dérange bientôt ;
Mon faible esprit s'arrête,
Puis se glace aussitôt.

Une amoureuse flamme
Consume mes beaux jours ;
Ah ! la paix de mon âme
A donc fui pour toujours !

Je suis à ma fenêtre,
Ou dehors, tout le jour,
C'est pour le voir paraître,
Ou hâter son retour.

3. Libro (1995) = Nerval (1840)

Marguerite (*seule à son rouet*)

Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe ! Le monde entier se voile de deuil !

Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit !

Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison, pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler à sa rencontre !

4. Gallimard (2002) = Nerval (1840)

Marguerite, *seule à son rouet*

Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Partout où je ne le vois pas, c'est la tombe ! Le monde entier se voile de deuil !

Ma pauvre tête se brise, mon pauvre esprit s'anéantit !

Le repos m'a fuié !... hélas ! la paix de mon cœur malade, je ne la trouve plus, et plus jamais !

Je suis tout le jour à la fenêtre, ou devant la maison, pour l'apercevoir de plus loin, ou pour voler à sa rencontre !

5. Larousse (2004)

Gretchen (*seule à son rouet*).

Le repos m'a quittée,
Mon cœur est lourd ;
Ma paix s'en est allée,
Et pour toujours.

Sans lui, l'univers
N'est plus qu'une tombe
Et tout à la ronde
A un goût amer.

Et ma pauvre tête
N'a plus sa raison,
Sombre mon esprit
Dans la confusion.

Le repos m'a quittée,
Mon cœur est lourd ;
Ma paix s'en est allée,
Et pour toujours.
C'est lui que mes yeux guettent,
Assise à ma croisée.
Qu'à sortir je m'apprête,
C'est pour le retrouver.

II. Zwinger (Les remparts)

GRETCHEN (steckt frische Blumen in die Krüge).
Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not!
Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.
Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und deine Not.
Wer fühlet,
Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein?
Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlanget,
Weißt nur du, nur du allein!

1. Nerval (1840)

Abaisse, ô mère de douleurs ! un regard de pitié sur ma peine !
Le glaive dans le cœur, tu contemples avec mille angoisses la mort cruelle
de ton fils !
Tes yeux se tournent vers son père ; et tes soupirs lui demandent de vous
secourir tous les deux !
Qui sentira, qui souffrira le mal qui déchire mon sein ? l'inquiétude de
mon pauvre cœur, ce qu'il craint, et ce qu'il espère ? toi seule, hélas ! peux le
savoir !

2. Gallimard (1988) = Nerval (1840)

Abaisse, ô mère de douleurs ! un regard de pitié sur ma peine !

Le glaive dans le cœur, tu contemples avec mille angoisses la mort cruelle de ton fils !

Tes yeux se tournent vers son père ; et tes soupirs lui demandent de vous secourir tous les deux !

Qui sentira, qui souffrira le mal qui déchire mon sein ? l'inquiétude de mon pauvre cœur, ce qu'il craint, et ce qu'il espère ? toi seule, hélas ! peux le savoir !

3. Libro (1995) = Nerval (1840)

Abaisse, ô mère de douleurs ! un regard de pitié sur ma peine !

Le glaive dans le cœur, tu contemples avec mille angoisses la mort cruelle de ton fils !

Tes yeux se tournent vers son père ; et tes soupirs lui demandent de vous secourir tous les deux !

Qui sentira, qui souffrira le mal qui déchire mon sein ? l'inquiétude de mon pauvre cœur, ce qu'il craint, et ce qu'il espère ? toi seule, hélas ! peux le savoir !

4. Gallimard (2002) = Nerval (1840)

Abaisse, ô mère de douleurs ! un regard de pitié sur ma peine !

Le glaive dans le cœur, tu contemples avec mille angoisses la mort cruelle de ton fils !

Tes yeux se tournent vers son père ; et tes soupirs lui demandent de vous secourir tous les deux !

Qui sentira, qui souffrira le mal qui déchire mon sein ? l'inquiétude de mon pauvre cœur, ce qu'il craint, et ce qu'il espère ? toi seule, hélas ! peux le savoir !

5. Larousse (2004)

Gretchen (*met de nouvelles fleurs dans les vases*)

Oh penche

Avec clémence,

Mère de douleurs, ton visage sur mon malheur !

Le glaive dans le cœur,

Souffrant mille douleurs,

Tu vois ton fils qui se meurt.

En soupirant tu lèves les yeux

Et demandes au Père des Cieux

De vous secourir dans votre malheur.

Qui perçoit

Ce qui transperce

Ma chair de part en part ?

Ce dont mon pauvre cœur s'effraie,

Combien il tremble, ce qu'il voudrait,

Tu es la seule, la seule à le savoir.

Débat avec la salle

De la salle : Il m'a semblé que l'interrogation sur la nature du travail de Nerval, traduction ou réécriture de *Faust*, rejoignait notre réflexion d'hier face à la réécriture d'*Au château d'Argol* par Julien Gracq. Nous nous demandions s'il s'agissait d'une traduction, d'une adaptation ou d'une réécriture du roman noir. Quel est l'état de la réflexion théorique sur cette frontière entre adaptation, traduction, et réécriture ?

Lieven D'hulst : C'est une question assez complexe du point de vue historiographique, car nous devons distinguer la catégorisation opérée à l'époque de la traduction et la catégorisation opérée à l'époque de la lecture. En 1827, le texte de Nerval était présenté et accueilli comme une « traduction ». Certes, Nerval n'était pas le meilleur germaniste de sa génération, mais nombre de traducteurs procédaient d'une façon très libre, tout en distinguant leur travail de la pratique contemporaine de l'imitation.

Aujourd'hui, notre catégorisation est opposée à celle de Nerval. À moins de nous replacer dans le contexte de l'époque, nous ne pouvons plus considérer le travail de Nerval comme une traduction. C'est en quelque sorte devenu une « version libre », puisqu'il ne correspond plus à l'idée que nous nous faisons désormais de la traduction. Pour comprendre ce texte en tant que traduction, il faut donc en faire une lecture historique.

De la salle : Mais qu'en est-il des productions contemporaines ?

L. D'h. : Là aussi, une attitude historique est souhaitable. Quand, aujourd'hui, on attend d'une traduction qu'elle soit une voie d'accès transparente à l'original, on sollicite un rapport a priori entre deux textes. Or, il convient de ne pas négliger les contextes de ces derniers, car traduire ne consiste pas seulement à remplacer des mots par des mots, mais à changer parallèlement le rapport de l'auteur à son texte, ainsi que le rapport du texte au lecteur. On doit donc toujours agencer plusieurs points de vue, du moins si l'on veut bien adopter une attitude d'historien.

Si l'on considère ainsi la correspondance d'une traduction moderne avec un texte ancien comme le *Faust*, on ne devrait pas oublier que Goethe a composé son œuvre à un moment donné, qu'il l'a destinée à un public allemand, qu'elle a été lue et interprétée ensuite de manières variables en Allemagne et ailleurs, pendant près de deux siècles. Une traduction moderne ne saisit qu'un aspect des rapports complexes de l'auteur avec son texte et avec des générations de lecteurs. Si elle peut en effet correspondre à son original, ce sera toujours d'un point de vue donné et limité dans le temps.

Ce matin, nous avons traité de Stevenson, un auteur qui a donné lieu à des interprétations successives aussi bien dans son pays d'origine qu'à l'étranger. La tâche de l'historien consiste à donner accès à cette variation.

Bien entendu, tout lecteur qui achète une traduction en librairie espère naturellement avoir accès au texte original et à son auteur : tel est le pacte de lecture qu'il entend sceller avec ce dernier et de ce pacte est tributaire sa croyance à la « vérité » de la traduction. C'est pourquoi aujourd'hui l'éditeur nous tromperait s'il donnait à lire une version, celle de Nerval en l'occurrence, comme la « vérité » du texte original de Goethe. Cela dit, force est de constater que ce qui vaut pour la traduction ne vaut pas en tous points pour d'autres arts. Si j'assiste à une représentation post-moderne du *Don Giovanni* de Mozart, je m'attends à la correspondance des notes et du texte, tout en sachant qu'une nouvelle dimension vient s'y ajouter, rendant l'ensemble largement différent de l'œuvre d'origine et de son contexte. Et cela, je l'accepte, alors que je ne l'admettrais guère dans le cas d'une traduction. Les pactes, dans un cas comme dans l'autre, expriment en fait des conventions. Et celles-ci, on le sait, changent dans le temps et dans l'espace. Ce qui nous ramène, une dernière fois, à l'importance de la conscience historique...

Deuxième partie

Comptes rendus des ateliers

Atelier A

Littératures de jeunesse

Séance 1

Animatrice: Isabelle Nières-Chevrel

Les problèmes posés par la traduction des textes édités pour la jeunesse diffèrent-ils de ceux que nous rencontrons dans les textes destinés à des lecteurs adultes ? Dans l'un et l'autre cas, la spécificité de ces textes vient de la nécessaire médiation d'un traducteur. C'est cela qui constitue *la* différence avec tous les autres textes qui peuvent être proposés à des élèves dans le cadre de la classe. Le traducteur n'abolit pas la malédiction de Babel, mais il permet à la communauté des hommes de la contourner.

Son activité est double : il est un lecteur qui lit une œuvre dans sa langue de création (œuvre originale) et qui (r)écrit la lecture qu'il en a faite pour produire un texte destiné à des lecteurs appartenant à une autre langue (traduction). Le débat sur la fidélité est vain : il n'y a pas de *fidélité* hors celle de la photocopieuse. Par essence et par vocation, le texte traduit est *autre*. Qu'il traduise une œuvre originale pour adultes ou pour enfants, le traducteur est confronté aux mêmes interrogations : comment rendre compte des spécificités culturelles, que faire du travail de l'écrivain sur le matériau de sa langue, jusqu'à quel point lui faut-il reproduire des formes littéraires étrangères à la culture de son futur lecteur ?

Quelques traits peuvent passer pour spécifiques à la traduction des œuvres pour la jeunesse. Le faible statut institutionnel de cette littérature conduit à sous-évaluer les difficultés et à sous-payer le traducteur. La lecture à voix haute induite par des genres comme le conte ou l'album impose (ou devrait imposer) d'être attentif aux niveaux de langue et aux structures de la phrase. La conception de la littérature pour la jeunesse comme pourvoyeuse de modèles de comportements, mais aussi de langue, suggère parfois aux traducteurs de « corriger » ce qu'ils considèrent comme des « fautes » ou des négligences d'écriture de l'écrivain. Il faut aussi prendre en compte la présence d'illustrations : les illustrations originales sont-elles conservées ou non ? L'éditeur les a-t-il remplacées par d'autres, et pourquoi ? La question est d'importance, car les

illustrations sont porteuses de marques socio-historiques et elles contribuent à construire l'horizon d'attente du lecteur¹.

Nous lisons tous des traductions dans notre pratique quotidienne. Mais dans l'espace scolaire, la lecture et l'analyse des œuvres en traduction se heurtent à l'idée que les textes littéraires sont « par nature » stables et rapportables au génie d'un seul et unique créateur. Les multiples versions possibles d'une même œuvre étrangère frappent les traductions de discrédit : elles sont variables, elles ne valent donc pas. S'ajoute une question sournoise : dans le texte que je lis, qui est responsable de quoi ? Que dois-je attribuer à l'écrivain, que dois-je attribuer au traducteur, voire à son éditeur ? Loin d'éluder ces questions, l'approche scolaire des œuvres littéraires en traduction invite à les affronter.

Une œuvre traduite

Le texte que nous avons sous les yeux est un texte en français. Comment sommes-nous conduits à dire que nous nous trouvons devant une traduction ? Nombre de mes étudiants ont été surpris d'apprendre que les *Club des Cinq* de leur enfance étaient des traductions de l'anglais. Quels indices leur manquaient-ils ?

Identifier l'œuvre comme une traduction

Les volumes portent le plus souvent des marques éditoriales sur la couverture ou en page de titre intérieur : « traduit de ... ; traduit par... ; pour la traduction française copyright©1989, etc. ». De son côté, le traducteur a introduit des marques de traduction dans son texte. Des italiques peuvent marquer un écart de langue ; ils soulignent la conservation d'un terme du texte original ou, au contraire, la disparition d'un écart de langue présent dans le texte original, qu'une note précise souvent : « en français dans le texte² ». Lorsque le traducteur conserve un terme étranger, celui-ci est souvent doublé d'une note qui lève l'opacité sémantique ou propose une traduction littérale³. Enfin, le traducteur peut introduire – bien malgré lui – des « calques⁴ ». C'est une impression de gaucherie qui alerte alors le lecteur.

On peut objecter que toutes ces marques éditoriales et auctoriales peuvent n'être que fabrication délibérée destinée à nous faire tenir un texte original pour une traduction (l'histoire de la littérature français connaît ce type de

1. - Les deux ateliers privilégient des romans, souvent choisis dans la liste des collèges. La réflexion laisse de côté les albums, qui posent des problèmes spécifiques liés à l'interaction du texte et de l'image.

2. - Alice s'adresse en français à la souris parce qu'elle imagine que celle-ci aurait pu débarquer en Angleterre avec Guillaume le Conquérant. L'écart de langue est conservé dans les traductions allemandes, italiennes ou espagnoles. Les traducteurs français mettent en italiques « *Où est ma chatte ?* ».

3. - Ces notes donnent à voir l'évolution historique des savoirs : il n'est plus nécessaire aujourd'hui d'expliquer que le *popcorn* est fait de « Grains de maïs soufflés » (trad. de *C'est la vie mon vieux chat* de Emily Neville, par Cécile Loeb, Nathan, 1969).

4. - Contamination lexicale ou syntaxique de la langue du traducteur par la langue du texte original.

faux). En dernière instance, seule la présence attestée (et antérieure) du texte-source établit la preuve que nous avons affaire à une traduction !

Dater la traduction

Il est important de pouvoir dater la traduction par rapport au texte original. La chose est parfois malaisée. Les dictionnaires sont trop souvent muets. Si les éditions contemporaines indiquent généralement la date de copyright de l'original, il faut garder à l'esprit qu'un copyright se renouvelle et que la date indiquée peut n'être pas celle de la première publication. Un écart très court est un des indices du succès d'une œuvre : *Robinson Crusoé* est publié à Londres en 1719 ; une traduction française paraît dès l'année suivante. La datation évite les contresens. *Les gars de la rue Paul* du Hongrois Ferenc Molnar est traduit pour la première fois en France en 1937. L'éditeur Stock précise que le roman date de 1906 pour que le lecteur ne voie pas dans la couleur des chemises (rouges) que porte l'une des deux bandes (« ceux du jardin des Plantes ») « une allusion aux formations paramilitaires et politiques modernes ».

Choisir une traduction

Un éditeur peut rééditer une traduction ancienne parce qu'elle est la seule : tel fut le cas pour les traductions de Kipling, jusqu'à ce que celles-ci tombent dans le domaine public. Il peut republier la première traduction, parce qu'elle présente un évident intérêt du point de vue de l'histoire de la réception. GF-Flammarion réédite en 1992 la traduction que Defauconpret donne en 1830 du *Dernier des Mohicans* [1826] de Fenimore Cooper. Mais ce choix peut aussi être sans pertinence : les normes traductionnelles de la première traduction française de *Robinson Crusoé* sont devenues totalement obsolètes. On peut choisir, parmi des éditions disponibles (et libres de droits), celle qui semble être « la meilleure ». Les éditions Gallimard ont retenu (avec raison) la traduction de Petrus Borel (1835) pour leur édition des *Aventures de Robinson Crusoé* dans la Pléiade (et dans Folio Junior). Cette traduction donne du même coup au texte une distance historique qui n'est en rien artificielle. Il peut enfin publier une nouvelle traduction, qu'il estime devoir être meilleure que ce qui est disponible sur le marché. Il y a dans cette démarche une évaluation critique des traductions antérieures. L'École des loisirs publie en 1979 une nouvelle traduction de *Heidi*, qui « respecte au mieux la “langue montagnarde” de Johanna Spyri ».

Lire le texte du traducteur

Lire une traduction, c'est garder à l'esprit que le traducteur s'est trouvé confronté à plusieurs types d'écarts culturels : les spécificités de chaque culture (*realia*), les compétences de lecture (intertextualité), enfin le travail effectué par chaque créateur sur sa propre langue et sa propre tradition littéraire. Enseigner les œuvres littéraires en traduction, c'est amener les élèves à prendre conscience

de ces jeux de transfert. Dans le cas des œuvres pour la jeunesse, il faut garder à l'esprit que les traducteurs croient parfois de leur devoir de réduire ces écarts pour augmenter la lisibilité de leur propre texte.

Realia

Qu'il s'agisse de système scolaire, de nourriture, de monnaie, de noms de lieux, certains traducteurs francisent sans bien s'aviser qu'ils rendent l'univers fictionnel incohérent. Le roman d'Anne Fine, *L'Amoureux de ma mère*, a été traduit en 1990. Le père, divorcé, habite à Berwick upon Tweed : le toponyme indique sans ambiguïté que nous sommes au Royaume-Uni. Cependant, pour renvoyer à une centrale nucléaire, la traductrice juge utile de donner Creys-Malville comme équivalent.

La réduction des écarts entre les normes sociales est caractéristique des pratiques de la traduction en matière de littérature de jeunesse. Dans le roman de Louisa Alcott, *Little Women* [1^{re} Partie, 1868], le père est aumônier (*chaplain*). Dans la traduction publiée par Hetzel en 1880 sous le titre *Les Quatre Filles du docteur March*, il devient médecin. On passe d'un docteur en théologie à un docteur en médecine, parce que l'on passe d'un univers protestant à un lectorat à dominante catholique. Hetzel estime-t-il que ses lecteurs ne peuvent comprendre qu'un homme d'Église soit marié et père de famille ? On voit sur cet exemple qu'il faut nuancer l'affirmation selon laquelle la traduction est découverte de la culture de l'autre.

Prénoms et patronymes sont des signifiants sans signifiés, mais porteurs de sèmes ethno-culturels. Lorsque les patronymes sont fortement sémantisés, comme dans *Harry Potter*, il est légitime que les traducteurs s'attachent à créer une sémantisation équivalente dans leur propre langue. L'onomastique est à la charnière du référentiel et du littéraire, et l'on sait que bien des écrivains y sont très attentifs. Si la conservation des noms semble aujourd'hui la norme dans la traduction des œuvres de littérature générale, la transposition est encore forte dans les romans pour la jeunesse. La série américaine *Nancy Drew* devient en français la série des *Alice*⁵. Dans *Le Club des Cinq*, Julian, Dick, Anne, George (Georgina) et Timmy sont devenus François, Mick, Annie, Claude (Claudine) et Dagobert. Le diminutif ou le prénom original peut enfin avoir été modifié parce que sa conservation aurait produit un effet parasite dans la culture d'arrivée : *Pippi Långstrump* d'Astrid Lindgren devient *Fifi Brindacier* et *Carrie's War* de Nina Bawden devient *La guerre de Fanny*.

Intertextualité

L'inscription de l'œuvre à traduire dans son propre champ littéraire met à l'épreuve la culture du traducteur et elle l'oblige à faire des hypothèses sur ce

5. - Quant au nom d'auteur « Karolyn Keene », il devient « Caroline Quine ».

que son futur lecteur lui-même sait ou ignore. Dans *Lord of the Flies* (*Sa Majesté des mouches*) (1954), William Golding reprend l'onomastique des héros de *The Coral Island* (1858), célèbre roman pour la jeunesse de Robert Ballantyne : Ralph, Jack et « Piggy » (qui devient Porcinet en français). Cette reprise fait sens en Angleterre, mais non en France. Dès le second chapitre, Golding place dans la bouche des enfants trois titres qui soulignent l'inscription de son roman dans la tradition de la robinsonnade. La traductrice française (Lola Tranec, Gallimard, 1956) donne à *Treasure Island* son titre français, mais elle est arrêtée par *Swallows and Amazons* et par *Coral Island* qui ne « diront » rien aux lecteurs français. Elle choisit de leur substituer *Robinson Crusoé* et *Robinsons suisses*.

La culture du traducteur et celle qu'il prête à ses lecteurs sont nécessairement historiques. Dans une traduction de *Little Women* (*Les Quatre Filles du docteur March*) de Louisa Alcott (Hazan, 1948) nous lisons : « Si nous l'oublions, dites-nous seulement comme le vieux Chloé, dans la *Case de l'oncle Tom* "Pensez à vos grâces, enfants, pensez à vos grâces" », accompagnée de cette note : « Célèbre roman de Mme Beecher-Stowe qui attaque violemment l'esclavage des nègres avant la guerre de Sécession. » La traductrice n'a pas vérifié qui est Chloé (c'est la femme de l'oncle Tom). Une telle erreur eût été impossible sous la plume d'un traducteur du XIX^e siècle et la note parfaitement inutile : le roman de Mme Beecher-Stowe fut extrêmement célèbre et proposé dans des éditions pour adultes et dans des adaptations pour la jeunesse. Les textes traduits nous permettent souvent de dater l'entrée et l'effacement de tel ou tel savoir dans une culture donnée.

Jeu sur la langue, jeu sur les formes

La traduction vise à re-produire du sens et à imiter des formes. La traduction des jeux de mots est tributaire des hasards homophoniques présents dans toute langue naturelle et de la différence de ces hasards d'une langue à une autre. Une contrainte spécifique à la littérature de jeunesse pourrait être de ne pouvoir exploiter tout l'éventail du lexique. Lorsque la fausse tortue énumère, dans *Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice au pays des merveilles*), les disciplines scolaires de son école sous-marine, elle évoque « *Mystery ancient and modern, with Seaography* ». Jacques Papy propose en 1961 « L'Ivoire ancien et l'Ivoire moderne, avec la Mérographie ». Pour avoir un accord au féminin, Henri Parisot invente en 1968 « Les Listes Noires – Liste noire ancienne et Liste noire moderne », mais il n'est guère heureux avec sa « Sous-l'eau-graphie ». Le terme n'est pas connu des enfants et il est trop loin de l'univers policé d'Alice.

Le projet littéraire de l'écrivain est souvent négligé, comme si le faible statut de la littérature de jeunesse conduisait à ne pas même envisager qu'il puisse y avoir là de la littérature. Un des morceaux de bravoure de Collodi dans *Les Aventures de Pinocchio* [1881-1883] est un pastiche de récit d'enfant. Pinocchio retrouve Geppetto dans le ventre du requin et il lui raconte ses aventures en une seule longue phrase, constamment relancée par des « et » et des « et alors moi »,

une phrase qui ignore les relations de subordination et de causalité et qui ne connaît que le verbe « dire » pour tout embrayeur du discours. Mme de Gencé, la première traductrice française (1912) « corrige » Collodi et s'attache à faire rentrer le discours de Pinocchio dans les canons de la langue écrite ! Lorsqu'en 1885, André Laurie traduit *Treasure Island* [1883] de Robert L. Stevenson pour l'éditeur Hetzel, il réduit lui aussi la novation esthétique de l'original. Il intervient sur les macrostructures (il efface les six parties et leur titrage ainsi que l'avertissement au lecteur) et sur les microstructures, comme nous le montre la confrontation des deux *incipit*. Laurie substitue un « On » impersonnel à l'entrée en mention de deux protagonistes, le *squire* Trelawney et le docteur Livesey. Il invente une date (« 1782 »), là où Stevenson suggérait un mythique XVIII^e siècle. Il scinde le paragraphe et efface la subtile coïncidence entre l'instant où le narrateur prend la plume et le surgissement dans sa mémoire de la figure du vieux marin.

Si la notion de traduction *fidèle* est vaine, on peut avancer en revanche que le contrat implicite de toute traduction est aujourd'hui la *fidélité* du traducteur à sa lecture de l'œuvre originale et sa volonté d'en re-produire le sens et les formes dans le texte qu'il propose à ses propres lecteurs.

Lire la lecture du traducteur

Il semble qu'il soit parfois possible d'entrevoir sous l'écriture du traducteur quelle fut sa lecture du texte original. Tous les écarts de sens ne sont pas guidés par les contraintes de la langue et de la culture d'arrivée.

Lecture et interprétation

Alice trouve une petite bouteille ; sur l'étiquette, elle lit : « *Drink me* ». Les traducteurs français sont obligés de choisir entre *tu* et *vous*⁶, mais ce choix renvoie à leur lecture du récit. « Buvez-moi » s'adresse à quiconque passe par là, alors que « Bois-moi » fait de la petite bouteille une bouteille magique qui attend Alice. Les traducteurs français se partagent entre ces deux lectures.

Appréciation de lecteur

Des erreurs de traduction peuvent être révélatrices des réactions du traducteur à sa lecture de l'œuvre originale. Marie-Madeleine Fayet traduit *Alice's Adventures in Wonderland* en 1930 et se laisse aller à un absurde « calque » entre l'anglais « *used up* » (« utilisé ») et le français « usé ». Le chapelier explique à Alice :
« - C'est toujours l'heure du thé pour nous et nous n'avons jamais le temps de faire la vaisselle.

6. - « Les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer » (Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », dans *Essais de linguistique générale*, éditions de Minuit, 1963, coll. Points, p. 84).

- Alors vous tournez tout autour de la table, je suppose ? dit Alice.
- Exactement, dit le chapelier. La vaisselle en est tout usée. »

Il y a une logique des fautes. Le mécanisme d'auto-correction n'a pas fonctionné parce que Marie-Madeleine Fayet pense que l'absurdité est dans le texte de Carroll et non dans le sien.

Faire une lecture autre

En ouverture au second récit de ses aventures, Alice s'interroge : qui a joué avec la pelote de laine ? Elle conclut que ce ne peut être le chaton blanc : « [...] *so you see that it couldn't have had any hand in the mischief* » (*Through the Looking-Glass*, 1872). Les traducteurs français rendent de manière très proche cette dernière phrase⁷, à l'exception de Jacques Papy qui écrit « de sorte que, voyez-vous, il lui aurait été absolument impossible de tremper dans cette méchante affaire » (1961). Qu'a-t-il donc lu qui le conduise à s'écarter ainsi de ses collègues ? Il a lu dans la phrase anglaise une reprise du cliché « *to have a hand in a mischief* » (« tremper dans une affaire louche ») et un jeu discret de Carroll sur « *hand* » et « *paw* » (= la patte du chat, qui est le terme utilisé dès le paragraphe suivant). En français, les chatons trempent leur patte dans le lait, les humains trempent dans de méchantes affaires ou bien ils sont pris la main dans le sac ! Si les écrivains écrivent dans, pour ou contre leur propre tradition littéraire, s'ils travaillent dans les matériaux et les accidents de leur propre langue, de même font les traducteurs.

Nous devons bien garder à l'esprit que la littérature, qu'elle soit pour adultes ou pour enfants, est par nature résistance à la traduction... et pourtant, depuis des siècles, les traducteurs traduisent et des lecteurs lisent ce qu'ils traduisent !

Il faut dire un mot enfin du statut des illustrations au sein des œuvres traduites. Leur présence relève globalement d'une décision éditoriale, mais elle peut aussi correspondre à une volonté auctoriale. C'est Carroll qui invente le calligramme qui figure dans *Alice's Adventures in Wonderland*. Celui-ci repose sur un jeu de mots homophones, *tail* et *tale*. Aucun traducteur n'ayant trouvé de traduction satisfaisante, le fondement du calligramme devient pour nous totalement énigmatique. La réalisation de nouvelles illustrations peut avoir pour visée de réduire l'écart entre l'œuvre originale et ses nouveaux lecteurs. C'est ainsi qu'Alice devient une petite fille noire dans une traduction en swahili (1940) et une lycéenne japonaise dans une traduction japonaise (1961)⁸. La « naturalisation » peut être à la fois ethnique et générique, comme le montre Emer O'Sullivan avec une illustration allemande datée de 1948, qui place Alice

7. - « Vous voyez donc qu'il lui avait été impossible de prendre une part quelconque au méfait » (Fayet, 1930) ; « c'est dire qu'il ne *pouvait pas* avoir pris part au méfait » (Bay, 1961) ; « de sorte que, voyez-vous, elle *n'eût pu* prendre aucune part au méfait en question » (Parisot, 1969).

8. - WEAVER Warren, *Alice in many tongues*, University of Wisconsin Press, 1964.

dans un décor allemand de conte traditionnel⁹. Il arrive que l'illustration élucide une information et soit l'équivalent d'une note de bas de page. Rico Lins place dans une illustration un petit portrait d'un Shakespeare pour éclairer un commentaire du narrateur : « [Le Dodo] s'assit pendant un bon moment, un doigt sur le front (la position dans laquelle on voit habituellement Shakespeare sur les gravures). »¹⁰ En 1988, l'illustrateur anglais Anthony Browne fait de même, preuve que la contextualisation du texte de Carroll s'éloigne, même pour les petits Anglais.

(Compte rendu d'Isabelle Nièvres-Chevrel)

9. - *Kinderliterarische Komparatistik*, Universitätsverlag C. Winter. Heidelberg, p. 323.

10. - *Alice au pays des merveilles*, trad. André Bay, Le Livre de poche jeunesse, 1980.

Séance 2

Animatrice : Mathilde Lévêque

« *Pas plus qu'un être humain, un livre ne voyage impunément.* »
(Pierre-Jules Hetzel)

Fondamentale dans la constitution de la littérature de jeunesse, la traduction est un processus complexe par sa richesse, ses écueils et ses enjeux : les traductions représentent plus de la moitié de la production en livres de jeunesse. Pourtant, le statut de traducteur de jeunesse a longtemps été méprisé : traduire pour la jeunesse ne serait pas une activité littéraire sérieuse. Or l'enjeu est énorme : il s'agit de proposer aux jeunes lecteurs une ouverture vers d'autres univers littéraires et culturels.

Un déséquilibre des échanges

Selon le Syndicat national de l'Édition (2004), les pays achetant les droits des livres français, sont, tous secteurs confondus, l'Espagne, l'Italie, le Portugal, puis la Corée du Sud, la Chine et l'Allemagne. Les achats de droits de traduction montrent que plus de 60 % des titres sont traduits de l'anglo-américain.

Dans l'édition pour la jeunesse, deuxième secteur éditorial après la littérature générale, les principaux acheteurs de droits sont la Corée du Sud, Taïwan, l'Espagne (en castillan), l'Italie, l'Allemagne, le Brésil. Pour les achats de droits étrangers, la part des livres anglo-saxons et américains dépasse celle de la littérature générale et atteint 80 %.

Le déséquilibre des échanges est grand entre les mondes francophone et anglophone, les livres français traduits constituant moins de 2 % du marché éditorial anglais.

On peut s'interroger sur ce que les enfants peuvent savoir des autres pays à travers la littérature de jeunesse. Si des pays émergents comme la Corée du Sud sont présents, en revanche les pays arabes, africains ou latino-américains ne sont pas représentés, à croire qu'il n'y a aucune production dans ces pays, ce qui est évidemment faux.

Situation du traducteur pour la jeunesse

Selon Odile Belkeddar¹, la situation du traducteur pour la jeunesse est « proche de la clandestinité ». Les éditeurs pratiquent des tarifs très bas, tout en exigeant une grande qualité du travail. Cette profession mal connue et mal reconnue exige pourtant des compétences précises, comme le rappelle François Mathieu². Le traducteur du livre de jeunesse existe, même si son nom ne figure pas toujours en bonne place, en violation du code des usages (1984) qui stipule que « le nom du traducteur, qui figure sur la page de titre, doit apparaître distinctement sur la première page de couverture du livre, ou à défaut, sur la quatrième de couverture³ ». Le nom d'un traducteur n'est trop souvent qu'une minuscule mention perdue dans le copyright !

Les traducteurs pour la jeunesse ne sont pas de simples « écrivains ». Deux critères sont exigibles : fidélité au texte original et lisibilité pour le jeune lecteur de langue française. Le traducteur doit savoir faire passer dans la langue d'arrivée une réalité autre, sans gommer les aspérités culturelles. Connaissant la réalité de deux pays, il doit connaître les préoccupations de chaque jeunesse, les langages respectifs et les développements psychologiques de l'enfance : « il doit avoir l'ouverture d'esprit de l'ethnologue et du psychologue », explique François Mathieu.

Transfert d'une langue culture vers une autre

On ne traduit jamais dans l'absolu, mais en fonction d'une situation. Dans une traduction, le traducteur apporte son héritage culturel, son expérience de lecteur et, dans le cas des livres pour enfants, son image de l'enfance et de l'enfant. Il entre dans une relation dialogique impliquant les lecteurs, l'auteur, l'illustrateur⁴ et l'éditeur. Cette relation peut être fortement marquée par le contexte idéologique de la langue d'arrivée, et donner lieu à des déviations dans ce transfert. Mais la traduction est aussi une réécriture consciente, parfois orientée dans un transfert qui peut conduire la traduction aux frontières de l'adaptation.

On peut prendre l'exemple du célèbre roman de Louisa Alcott, *Les Quatre Filles du Dr March*. Au XIX^e siècle, une ligne de partage se fait entre culture laïque

1. - BELKEDDAR Odile, « Statu quo d'un statut sans stature... pour les traducteurs en littérature de jeunesse », *Revue des livres pour enfants*, n° 145, 1992.

2. - MATHIEU François, « Servitudes et grandeurs du traducteur », *RLPE*, n° 145, 1992.

3. - Voir le Répertoire des traducteurs membres de l'ATLF, 1991.

4. - L'illustration peut avoir une place importante dans un roman : citons le cas de *Émile et les Détectives* (liste 6^e), traduit du roman allemand *Emil und die Detektive*, dont nous parlerons. Mais comment ignorer la collaboration entre Kästner et Walter Trier, qui est indissociable du roman, de l'imaginaire créé ? Dans l'édition française (pour une question de droits ?), les dessins sont absents. Le roman perd une grande partie de son originalité.

et culture religieuse et, à l'intérieur de cette dernière, entre culture catholique et culture protestante. La littérature de jeunesse anglaise et américaine, florissante et dynamique au XIX^e siècle, a, pour la France, le tort d'être protestante : peu présente dans les maisons d'édition catholiques ou à forte clientèle catholique comme Hachette, elle est traduite pour l'essentiel par des éditeurs laïcs comme Hetzel ou des éditeurs protestants de Suisse romande. Ainsi, P.-J. Stahl, alias Hetzel, traduit en 1880 le roman de Louisa Alcott, *Little Women* (1868). Dès le titre, on voit un infléchissement : l'autonomie des jeunes héroïnes, replacées sous l'autorité de la figure paternelle, est effacée, alors que ce père est un personnage quasiment absent du récit⁵.

Cette inflexion va au-delà du titre. Stahl réduit le côté « garçon manqué » de Jo – ce que peut expliquer le contexte de la société française des années 1880, mais il gomme également la dimension féminine de Laurie, transgression du héros masculin qui devient insoupçonnable dans le texte français. La traduction devient « adaptation ». Stahl va jusqu'à marier Jo et Laurie à la fin, selon une conformité romanesque qui va totalement à l'encontre des volontés de Alcott⁶. Stahl réduit ce que le récit original a de trop novateur et ignore les interrogations essentielles de l'auteur : le destin social des femmes est-il programmé par leur sexe ? Seuls les garçons ont-ils le droit de choisir leur destin ? Stahl est conscient de ces altérations, comme le montre l'épilogue intitulé « Quatre ans après », qu'il rédige à la fin de cette première traduction :

« Quant au premier père de ce livre, qu'il pardonne à son père adoptif en France de l'avoir conduit, quelquefois, où peut-être il ne voulait pas qu'il allât. Si Américain qu'on soit, si épris qu'on puisse être de son indépendance, pas plus qu'un être humain, un livre ne voyage impunément. Du moment où les circonstances vous ont amené à habiter un autre pays que celui où l'on est né, il faut se résigner, si l'on veut s'y faire accepter, à sacrifier quelque chose aux goûts et aux mœurs de ce pays nouveau, et ce n'est qu'à la condition d'en prendre et d'en garder quelque chose qu'on parvient à s'y acclimater. »

Claire Le Brun a étudié en détail les différentes traductions de *Little Women* et s'est intéressée au portrait de Jo : « Le premier chapitre comporte un portrait des quatre sœurs ; il est frappant de constater que c'est le portrait de Jo qui a été le plus diversement traduit. Les divergences apparaissent notamment dans la traduction des nombreux adjectifs qui permettent aux lectrices de se représenter l'héroïne. Les traducteurs français tentent souvent d'atténuer ce qui dans l'apparence physique de l'héroïne peut leur sembler outré ou disgracieux,

5. - La première traduction en langue française du célèbre roman américain est faite par Mme Rémy et publiée à Lausanne en 1872 chez l'éditeur Henri Mignot, sous le titre plus respectueux de l'original de *Petites femmes*.

6. - « *Girls write to ask who the little women marry, as if that was the only end and aim of a woman's life. I won't marry Jo to Laurie to please any one.* »

en se conformant à leurs propres canons de la beauté féminine. Ainsi le “*comical nose*” devient “retroussé” ou “petit”, la bouche “*decided*” est “bien dessinée”. Ces retouches, particulièrement évidentes dans les versions dérivées de l’adaptation de 1880, se retrouvent encore dans les plus récentes⁷. »

Tout un arrière-plan culturel, voire politique, peut être occulté par une traduction négligente : dans *Émile et les Détectives* (1929) d’Erich Kästner, traduit en 1931, le texte dit de Gustave, le garçon au klaxon : « Tous les enfants du quartier le connaissent et le traitent comme s’il était leur chef. » En allemand, le terme est « *Präsident* ». « Chef » est donc un terme à la fois imprécis et à connotation autocratique. La dimension démocratique d’*Émile et les Détectives* est très importante : il est essentiel pour la République de Weimar d’enseigner aux enfants les valeurs républicaines. Mais elle échouera pour l’essentiel dans la prise en charge de la jeunesse, alors que le nazisme, pour asseoir sa domination, encadrera très vite la jeunesse et l’enfance, de façon très serrée et très contrôlée.

Traduction et adaptation

Le faible statut culturel de la littérature de jeunesse peut expliquer que la traduction devienne adaptation, voire correction du texte original. L’exemple des *Quatre filles du Dr March* n’est pas un cas isolé. Deux exemples de « classiques » (livres de référence toujours lus qui figurent sur les listes du secondaire) nous permettent de comprendre les mécanismes qui ont orienté la traduction du roman pour la jeunesse vers une correction des textes originaux. Ces deux exemples sont Heidi, de l’écrivain suisse allemande Johanna Spyri, et la turbulente Fifi Brindacier de la Suédoise Astrid Lindgren.

La série des cinq « Heidi », de *Heidi petite fille* à *Heidi grand-mère*, paraît en France chez Flammarion à partir de 1933, alors que le roman original de Johanna Spyri (1829-1901) ne comporte que deux volumes, *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880) et *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1882). Mais, le succès aidant, le traducteur des deux premiers volumes, Charles Tritten, s’autorise à inventer deux « suites inédites », pur produit de son imagination (le dernier volume signé « Réa » paraîtra en 1949). Ce n’est qu’en 1979 que L’École des loisirs proposera deux traductions rigoureuses : Heidi, *Monts et Merveilles*⁸ et *Heidi devant la vie*. Mais aucun titre français ne rend compte de l’allusion au *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe⁹. Johanna Spyri inscrit son roman dans la tradition littéraire du roman de formation et dans la tradition

7. - « De *Little Women* de Louisa May Alcott aux *Quatre filles du docteur March* : les traductions françaises d’un roman de formation au féminin », *Meta, Traduction pour les enfants*, [dir. Riitta Oittinen], Volume 48, n° 1-2, mai 2003, Presses de l’Université de Montréal.

8. - Traduit par Luc de Goustine et Alain Huriot, illustrations de Tomi Ungerer.

9. - *Les années d’apprentissage de Wilhelm Meister*, 1795-1796.

linguistique et culturelle de la langue de Goethe, langue d'école et d'élite pour la Suisse alémanique, où l'on parle le « *Schwytzerdütsch* », décliné en différents dialectes. La traduction ne rend pas compte de cet aspect culturel, littéraire et linguistique.

Le second exemple mêle problèmes idéologiques et linguistiques. *Fifi Brindacier* (*Pippi Långstrump*) d'Astrid Lindgren¹⁰ (l'auteur de langue suédoise le plus traduit dans le monde) a été traduit dans plus de cinquante langues, mais plus que mal traduit en français ! Les trois épisodes des aventures de Pippi Långstrump, réduits à deux tomes, sont publiés chez Hachette sous les titres *Mademoiselle Brindacier* (1951) et *La Princesse de Couricoura* (1953), traduits par Marie Lœwengren. Une deuxième version paraît en 1962, *Fifi Brindacier*, et 1963, *Fifi princesse*, toujours par la même traductrice.

Le titre original fait allusion aux bas dépareillés de la petite fille¹¹. « Brindacier » ne fait nullement référence à cet attribut de l'héroïne. Sans doute la traductrice a-t-elle estimé plus correct de ne pas conserver un prénom à consonance scatologique : Pippi est devenu Fifi. Christina Heldner fut la première à analyser et dénoncer la traduction de Hachette, dans un article au titre révélateur : « Une anarchiste en camisole de force, Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Langstrump »¹². Christina Heldner part d'un constat – la différence de succès de Pippi en Suède et de Fifi en France – et s'interroge : s'agit-il d'une simple question de différence de mentalités ou d'une question de traduction ? La comparaison de l'original et de sa traduction est affligeante. Il ne s'agit pas de problèmes posés par la transposition dans un contexte différent d'un texte ancré dans un contexte socio-culturel et linguistique. Les altérations sont considérables : nous nous trouvons devant une adaptation traduite. Le premier écart concerne la forme du roman : là où Astrid Lindgren a composé trois livres, on passe à deux volumes en français. Sur les trente-deux chapitres de la version originale, quatre manquent dans la version française, dont le chapitre où Pippi danse la polka avec les voleurs, celui où elle ridiculise les policiers qui veulent la conduire de force à l'orphelinat et celui où elle est invitée à prendre le thé chez la mère de Tommy et Annika, où les bourgeoises maugréent sur leurs bonnes. Les chapitres jugés les plus transgressifs ont été supprimés. On décèle derrière toutes les altérations un souci constant d'atténuer ou de censurer tous les traits de l'œuvre qui vont à l'encontre d'une éducation traditionaliste, comme par peur d'un message subversif. Avec son autonomie, son franc-parler, ses facéties, Pippi finit toujours par avoir le dernier mot : son attitude met en cause l'autorité du monde adulte. Dans la version française, ces comportements sont systématiquement effacés, sauf si ces adultes sont des personnages en marge de la société, par crainte sans doute que les enfants n'aient envie d'imiter l'héroïne. D'une façon générale, les changements

10. - 1907-2002.

11. - « Pippi » évoque en suédois le mot « petite » et « *Långstrump* » signifie « longs bas » ou « grandes chaussettes ».

12. - *Revue des livres pour enfants*, n°145, 1992.

témoignent d'un souci un peu naïf de prévenir chez les jeunes lecteurs des actes et des attitudes susceptibles de choquer un public adulte traditionaliste.

Les marques d'oralité du texte sont également effacées : dans le récit original, la narratrice accompagne son récit d'exclamations familières ou émotives, de remarques humoristiques qui visent à maintenir le contact avec le lecteur. Ces éléments disparaissent dans la version française : le résultat ne reproduit pas le ton et la qualité de l'écriture d'Astrid Lindgren. Son style, proche du langage parlé, donne l'impression, en la lisant, d'écouter l'auteur en train de raconter l'histoire (syntaxe simple, vocabulaire concret et précis, néologismes amusants). Le texte français de la première traduction remplace les termes concrets par des termes abstraits, les néologismes et les jeux de mots par un langage écrit trop complexe. À la suite de cet article, mais également des demandes d'Astrid Lindgren, le roman a été retraduit par Alain Gnaedig en 1995, soit cinquante ans après sa première publication en suédois.

Un statut littéraire méprisé

La traduction du roman pour la jeunesse peut manifester de fait un mépris pour les textes et pour les capacités du jeune lecteur. La traduction d'*Émile et les Détectives* d'Erich Kästner en est un exemple significatif. Ce classique, non retraduit, figure sur les listes des lectures du collègue. Traduit en 1931 par Mme Louise Faisans-Maury, le roman est publié chez Stock dans la collection Maïa, créée en 1927 et proposant à la jeunesse des productions « modernes ». Moderne à l'époque, cette traduction diminue la qualité littéraire du roman et elle est devenue désuète. Les jeunes lecteurs d'aujourd'hui n'ont pas le même vocabulaire que ceux des années 1930 : Pony Hütchen (petit chapeau) a été traduit par Pony Bibi (Galurin dans une variante). Les enfants d'aujourd'hui savent-ils encore ce qu'est un bibi ?

Deux traits importants, la préface et les dialogues, montrent comment une mauvaise traduction dégrade les qualités littéraires du roman. Or, le jeune lecteur n'est pas seulement sensible à l'histoire racontée, il est également attentif à l'écriture, de façon plus ou moins consciente et réfléchie.

Suivant une pirouette peu respectueuse de l'œuvre originale, l'éditeur (Hachette) choisit de reporter la préface à la fin du livre¹³. Or, Kästner écrit une préface pour présenter son livre et pour expliquer une certaine conception de la création littéraire et de la lecture. Cette préface s'intitule « *Die Geschichte*

13. - Au bas de la page de titre, quelques mots indiquent :

« Si vous voulez savoir
comment est né ce livre,
reportez-vous page 181,
l'auteur vous en raconte
l'histoire. »

*fängt noch gar nicht an*¹⁴ ». Ce titre implique un nouveau rapport au texte : le roman n'est pas seulement une histoire racontée, et la préface peut introduire un nouveau rythme de lecture. Kästner instaure ici une autre façon d'entrer dans un roman. Dans son autobiographie pour enfants, *Quand j'étais un petit garçon* (1956), il explique sa théorie de la préface en comparant le livre à une maison individuelle : si l'histoire est la maison, la préface est le petit jardin de devant, elle est un seuil, un accueil avant d'entrer dans l'histoire proprement dite. Elle est très importante dans l'économie générale du livre et dans le mode de lecture.

Cette préface est aussi un exposé sur l'art de l'écrivain pour enfants. Elle met en scène le débat entre le choix du réalisme et les facilités du merveilleux, et présente de façon comique un auteur en peine d'inspiration, couché par terre sur son tapis et regardant les pieds de sa table, d'où lui vient le nom de « Tischbein », nom de famille d'Émile. On pense aux enfants jouant sous les tables, regardant le monde différemment, « à l'envers » et entrant ainsi dans le monde de la fiction. Cette préface mériterait de retrouver sa place originelle. Kästner, dans une langue vivante et humoristique, sait y expliquer aux enfants des problèmes littéraires complexes. Il prend l'enfant au sérieux et ne sous-estime pas ses aptitudes de lecteur.

La faible évaluation de la qualité littéraire du roman de Kästner se révèle aussi dans les dialogues. François Mathieu rappelle que Kästner invente le roman moderne pour la jeunesse, fondé sur une conception très moderne de l'enfant et du rôle du livre, selon les courants de transformation de la République de Weimar, « immense moment des possibles après l'empire wilhelmino-bismarckien¹⁵. » La traduction atténue une langue très novatrice, dont un recours constant au dialogue. Émile, jeune provincial, rentre en possession de son argent grâce à une bande de titis berlinois qui sont loin de parler comme dans les livres. Ce qu'ils font pourtant dans la traduction française ! Quand Kästner « va trop loin », la traductrice atténue ou ne traduit pas. « Il en résulte, conclut François Mathieu, un texte monocorde, sans bosses ni creux, au diapason du parler écrit (scolaire) de la traductrice. On lit un beau texte dans le sens où on parle d'une bonne rédaction. La langue des enfants est policée, essentiellement élégante, sans grande distinction avec le récit. [...] Une telle traduction fait fi des qualités littéraires particulières de Kästner enrichissant la littérature – ce qui est aussi nouveau – de ses expériences stylistiques de journaliste et d'homme du cabaret. »

D'une manière générale, la traduction du roman pour la jeunesse souffre encore aujourd'hui d'un manque de courage de la part des traducteurs. Il y a souvent un affadissement de l'œuvre originale, une mise à plat de ses aspérités ; le texte y perd de sa saveur.

14. - « L'histoire ne commence pas encore »

15. - MATHIEU François, « Faut-il retraduire le classique allemand Erich Kästner ? », in *La traduction et l'adaptation dans les livres de jeunesse*, Colloque international organisé en 2000, Section belge francophone de l'International Book Board for Youth, Luc Battieuw, Bruxelles.

Vers une meilleure considération ?

Il y a ces dernières années une tendance à l'amélioration des traductions pour la jeunesse. On voit des écrivains se faire traducteurs : Boris Moissard, Bernard Friot, Laurence Kiefé ou Jean-François Ménard, le traducteur de *Harry Potter*. Le nom du traducteur figure en meilleure place sur la page de titre. Mieux considéré, le traducteur propose des traductions dont la qualité globale s'améliore.

Les normes de traduction tendent à se rapprocher de celles de la littérature générale. Avec *Harry Potter*, nous sommes sur la frontière : livre de jeunesse, il est désormais autant, voire davantage, lu par des adultes, d'où peut-être une attention accrue portée à la traduction. Le premier tome de la série, par exemple, est le seul dont le titre ait été modifié¹⁶. On peut y trouver des inexactitudes et des contresens, des suppressions. On peut y lire de discrètes censures. Dans le train, Ron explique à Harry que les « dragées-surprises de Bertie Crochue » ont des goûts parfois surprenants : « Tu peux avoir chocolat, menthe ou orange, mais parfois, on tombe sur épinards ou foie et tripes. Georges dit qu'un jour il en a eu un au sang de gobelin. » Dans le texte anglais, Ron dit que son frère Georges a eu un bonbon « *bogey-flavoured* », au goût de crotte de nez ! De telles modifications ne se trouvent plus dans la traduction des tomes suivants, dont les lecteurs ne sont pas seulement des enfants, mais aussi des adultes : le double lectorat jouerait bien un rôle dans les enjeux de la traduction.

Signalons pour finir l'existence d'un prix du Parlement européen pour la traduction, récompensant des traductions de roman pour la jeunesse : l'existence d'une telle récompense est un signe, mince, mais réel, d'un indéniable changement.

(Compte rendu de Mathilde Lévêque)

16. - *Harry Potter and the Philosopher's stone* devient *Harry Potter à l'école des sorciers*.

Atelier B

Littératures anciennes

Séance 1

Animateurs : Pascal Charvet et Brigitte Quilhot-Gesseume

L'analyse d'un ensemble de documents donne un aperçu de la place accordée aux littératures étrangères dans les classes de lycée général et technologique, plus précisément celles de 1^{re}. En effet, l'absence d'un équivalent du descriptif pour l'épreuve anticipée de français du baccalauréat (EAF) en classe de 2^{de} empêche d'avoir une vision plus précise des choix des enseignants pour ce niveau.

Les programmes de lycée

- 1987 (2^{de}) : les enseignants « *donnent une place aux œuvres étrangères passées et contemporaines* », afin de mieux contextualiser la littérature française.

- 1988 (1^{re} et terminale) : les enseignants sont seulement invités à « *faire appel aux auteurs étrangers d'expression française, aux auteurs anciens ou étrangers traduits* ».

- 1994 (terminale L) : création de l'option Lettres, avec un programme d'œuvres, renouvelé par moitié tous les ans. Les orientations didactiques et culturelles ont pour objectif d'élargir les références littéraires des élèves, parmi lesquelles les auteurs étrangers.

- 1999 (2^{de}), 2000 (1^{re}) : premières versions des nouveaux programmes. La place des littératures étrangères varie de l'une à l'autre. En 1999, le texte s'ouvre nettement aux apports étrangers : « *Faire connaître et comprendre aux élèves l'héritage culturel dans lequel ils se situent. Cet héritage regroupe des œuvres issues de la communauté française, francophone ou européenne mais aussi, plus largement, des œuvres qui appartiennent au patrimoine de l'humanité.* » En 2000, le « *patrimoine de l'humanité* » n'est plus nommé ; cependant, pour l'objectif « Histoire littéraire et culturelle », il est stipulé la nécessité de transmettre aux élèves un héritage culturel qui « *doit aussi donner des ouvertures sur les espaces culturels francophones et étrangers qui lui sont*

historiquement liés » : la place des littératures étrangères est notifiée, mais considérée comme secondaire, dans la mesure où « *l'histoire littéraire repose avant tout sur la connaissance de la littérature française* ». En 1999, l'objet d'étude « Un mouvement littéraire et culturel français et européen du XVI^e au XVIII^e siècle » demande « *d'élargir la perspective à l'espace européen* » ; en 2000, il ne s'agit plus que de « *donner des ouvertures sur la dimension européenne* ». On constate donc un appauvrissement d'une version du programme à l'autre, l'approche des textes européens se ramenant en 2000 à une « *initiation* », même si l'intitulé de l'objet d'étude ci-dessus signifie bien la nécessité de mettre en évidence le dialogue des cultures et des littératures.

La progression des programmes centre la classe de 2^{de} sur les littératures française et francophone et les XIX^e et XX^e siècles pour l'histoire littéraire : « *On privilégie en 2^{de} le domaine français et francophone, et on donne en première des ouvertures vers la dimension européenne.* » Les Documents d'accompagnement relaient cette injonction : « *La progression entre les classes de seconde et de première se fera en marquant davantage la dimension européenne en première* » – on peut au demeurant s'interroger sur l'adverbe « *d'avantage* », puisque les littératures étrangères sont *a priori* absentes en 2^{de}. En conséquence de quoi, à propos du Romantisme, les Documents d'accompagnement précisent : il « *a une dimension européenne, mais il constitue un phénomène fort en France et son étude peut ainsi préparer à l'approche des questions d'influences culturelles qui seront traitées en première* », ce qui revient à situer son étude et plus largement l'histoire littéraire en 2^{de} dans le seul champ culturel français. À la 1^{re} reviennent l'approche des littératures étrangères et la période des XVI^e-XVIII^e siècles. On se place selon une progression des connaissances qui réserve à la classe de 1^{re} une perspective élargie de la notion de mouvement littéraire : « *Ainsi les élèves pourront comprendre la notion de mouvement en seconde et la saisir dans sa complexité plus grande en première, par une initiation à la question des relations et influences entre cultures.* » Il n'empêche, l'intitulé de l'objet d'étude, « *Mouvement littéraire et culturel français et européen* », rend l'étude des littératures étrangères obligatoire, ce qui représente une nouveauté.

– 2001 (2^{de} et 1^{re}) : version définitive des précédents programmes. Les finalités sont identiques, malgré quelques modifications. Ainsi, la progression d'ensemble n'est pas décrite dans les mêmes termes et les rapports d'intertextualité sont plus nettement convoqués : « *Le domaine français, et francophone en seconde, est privilégié ; en première, il est mis en relation avec des phénomènes de dimension européenne.* » En revanche, l'intitulé de l'objet d'étude est ramené à « *Mouvement littéraire et culturel* » ; toutefois, sa définition appelle toujours les littératures européennes : « *... il s'agit d'amener les élèves à approfondir la notion de mouvement littéraire et culturel pour les phénomènes majeurs dans les cultures françaises et européennes. (...) En classe de première, on étudie en tant que tel un mouvement littéraire et culturel français et européen* ». Les Documents d'accompagnement donnent des indications d'auteurs et d'œuvres, puisant largement dans les domaines étrangers. L'objet d'étude

« Les réécritures », réservé à la série L, propose une perspective de travail sur la traduction : comparaison de traductions, exercices avec les professeurs de langue.

- 2001 (terminale L : option Littérature) : nouveau programme, renouvelé par moitié tous les ans, organisé en quatre objets d'étude incluant les littératures étrangères : « Grands modèles littéraires », « Langage verbal et image », « Littérature et débat d'idées », « Littérature contemporaine ».

- 2006 : modifications pour la classe de 1^{re}. Les finalités n'étant pas redonnées, on entre directement dans le contenu du programme, sans que l'ouverture aux littératures étrangères soit rappelée. Un nouvel objet d'étude, « Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde », remplace « L'épistolaire ». Le mouvement littéraire et culturel sera étudié « *en le situant dans son contexte européen et en le mettant en relation avec les éléments d'histoire littéraire découverts en classe de seconde* ». C'est le seul passage où sont mentionnées les littératures étrangères. Il faut donc attendre les Documents d'accompagnement pour avoir des éclaircissements sur l'expression « *en le situant* » et savoir quelle part est accordée aux œuvres étrangères.

Les manuels

Les changements de programme ont amené plusieurs vagues de nouveaux manuels. Une étude statistique, ne prenant en compte que les textes relevant de corpus d'étude et les textes complémentaires, permet d'établir un pourcentage des textes étrangers par rapport aux textes français et de situer les choix et perspectives au regard des programmes.

Manuels de 2^{de} (2000) : 9 ouvrages

Jusqu'alors, les manuels accordaient fort peu de place aux textes étrangers, sauf exceptions, comme la collection *Littératures et langages* (Nathan, 1974-1977) avec 19,7 % de textes étrangers, *Approches littéraires - les genres* (Bordas, 1977) 14,8 %, l'*Anthologie de la littérature française et européenne* (Nathan technique, 1992) 24,3 %, *Littérature 2^{de}* et *Littérature 1^{re}* (Hachette, 1991-1992) 11 % et 12 % et l'anthologie *Textes et contextes* (Magnard, 1981-1985) qui doit figurer à part, sa démarche étant résolument comparatiste. Sur 20 manuels et collections antérieurs à 2000, 10 ne contiennent pas de textes étrangers, 14 en comportent moins de 10 %, 6 dépassent les 10 %.

En revanche, tous les manuels de 2000 en contiennent, mais la part varie de 3 % à 19,5 % ; un seul manuel dépasse les 10 %. La place limitée des littératures étrangères dans les programmes de 2^{de} en est l'explication. Le palmarès des auteurs donne Sophocle (10 manuels), Shakespeare, Goethe et Brecht (6), Ésope, Cicéron, Goldoni et Poe (4). L'étude des genres et registres explique une forte présence du théâtre et, plus globalement, de l'Antiquité, ce qui est nouveau

et perdurera. À côté des classiques, les littératures étrangères introduisent des œuvres contemporaines : ce nouvel apport s'installe durablement, invitant les enseignants à faire écho à l'ouverture du champ littéraire français aux œuvres étrangères, de plus en plus traduites.

Manuels de 2^{de} (2004-2006) : 8 ouvrages

Ces nouveaux manuels accordent toujours aussi peu de place aux littératures étrangères : allant de 4,6 % à 11,6 %, une seule fois supérieure à 10 %, soit une moyenne de 7,6 %. Le choix des auteurs est éclaté (58) ; le palmarès donne Sophocle (7 manuels), Poe (6), Shakespeare (5), Swift (4). Le plus grand nombre de textes étrangers revient au théâtre, au fantastique, à l'histoire littéraire, à la nouvelle, à une réflexion sur la lecture.

Le choix des traductions est varié et ne tient pas vraiment compte de nouvelles traductions : Les Belles-Lettres dominant pour l'Antiquité, F.V. Hugo et Maeterlinck pour Shakespeare, Baudelaire pour Poe, Oudin revu par Cassou pour Cervantès, seulement deux traductions de Markowicz pour Dostoïevski, pour *Les Mille et Une Nuits* toujours celle indiquée à tort « traduction de Galland ».

Manuels de 1^{re} (2001-2005) : 15 ouvrages

Comme attendu au regard des programmes, le nombre de textes étrangers est supérieur à celui de la classe de 2^{de} : de 1 % à 21,2 % ; 6 manuels sont inférieurs à 10 % ; au total une moyenne de 11,3 %. On constate encore l'éclatement des choix d'auteurs (135). Le palmarès donne : Érasme (13 manuels), Shakespeare (12), More et Goethe (11), Ésope (9), Calderón, Saint-Augustin et Kafka (8), Virgile (7), Kant, Pirandello, Platon, l'Évangile, Swift, Orwell et Zweig (6), Pétrarque, Plutarque, Homère, Cervantès et Brecht (5), Levi, Calvino, Sophocle, Pline, Rilke, Tchekhov, Machiavel et Beccaria (4). Les textes étrangers sont essentiellement convoqués pour l'histoire littéraire, la poésie, l'argumentation, le théâtre, l'épistolaire, le biographique, les réécritures.

On retrouve les précédentes remarques sur les traductions, mais on constate une évolution vers des versions récentes : pour Shakespeare commence à apparaître celle de Jean-Michel Déprats (années 1990), pour Cervantès Aline Schulman (1997), pour Rilke et Kafka Maurice Betz et Claude David (années 90) aux côtés d'Alexandre Vialatte, pour More hésitation entre Marie Delcourt (1950) et Victor Stouvenel (1842, reprise en 1966) ; en ce qui concerne la poésie, antique ou moderne, Philippe Jaccottet domine ; enfin pour Dostoïevski et Tchekhov, les traductions d'André Markowicz sont désormais à peu près les seules. En revanche, pour Sterne, la traduction de Guy Jouvét (1998) reste inconnue, au profit de celle de Charles Mauron (1946). Un seul manuel consacre un chapitre aux questions de traduction, un second propose des exercices de comparaison de traductions. La place des textes en langue originale est infime, trois seulement.

L'enquête de l'Inspection générale

En 2004, l'Inspection générale de Lettres a réalisé une enquête sur l'enseignement du français en collèges et lycées. L'étude, réalisée à partir de plusieurs milliers de réponses, contenait un volet supports et corpus. Le palmarès des auteurs mêle collège et lycées. Les indications sont cependant éclairantes. Molière est en tête (163 citations), Kresman Taylor arrive en 10^e position (37 citations), Steinbeck en 13^e, Fred Ullman 14^e, Homère 19^e, Primo Levi 20^e, Sepúlveda 21^e, Shakespeare 32^e, Buzzati 35^e, Rowling 38^e, Roald Dahl 41^e, Süskind 53^e. On passe ensuite en dessous de 10 citations et Kafka arrive 63^e, Tchekhov 94^e... Un second palmarès concerne les œuvres : *Inconnu à cette adresse*, *L'Ami retrouvé*, *L'Odyssée*, *Si c'est un homme*, *Des souris et des hommes*, *Le Vieux qui lisait des romans d'amour*, *Le K*, *Harry Potter* ; on passe ensuite en dessous de 10 citations et l'éclatement est encore plus grand que pour les auteurs. C'est donc au collège que l'on fréquente le plus les textes étrangers.

Les listes et descriptifs EAF

Avant l'entrée en vigueur des nouveaux programmes, l'étude d'un corpus de 133 listes, issues de deux académies, avait donné le résultat suivant : 16 listes seulement contenaient des œuvres et textes étrangers, soit 12 %. Qu'en est-il aujourd'hui ?

Sur 204 descriptifs analysés (2002 et 2006), issus de cinq académies, 63,2 % contiennent des textes et œuvres étrangers, 36,7 % n'en contiennent pas. Premier constat : le bond en avant, dû aux programmes et manuels. En revanche, si en 2002, première session avec les nouveaux programmes, 63 % inscrivent des textes étrangers, en 2006 ils sont 63,5 %. Second constat : la stabilité des résultats et donc des pratiques.

L'approche des textes étrangers se trouve aussi bien en lecture analytique d'extraits (71 descriptifs), plus rarement d'œuvres intégrales (13), qu'assez fortement en lecture cursive d'extraits (60), d'œuvres intégrales (56). Cependant, vus de plus près, ces chiffres positifs masquent des pratiques variées et mesurées ; on constate en effet une certaine réserve à lire plusieurs textes étrangers : généralement un texte (57 descriptifs) ou une œuvre par descriptif. Chaque descriptif comportant en moyenne de 20 à 25 textes, il faut donc nuancer l'optimisme des statistiques.

Par ailleurs, comment analyser la présence d'un seul texte étranger dans les groupements en lecture analytique, place ponctuelle, souvent due aux propositions des manuels ? Force est de constater que cela confine à l'anecdotique, ne permet pas de s'ouvrir aux textes étrangers et ne répond pas à une conception de la littérature comme lieu d'échanges et d'influences qui sont pourtant sa réalité. On ne trouve quasiment jamais de poésie en traduction, sauf pour la Renaissance et le baroque, mais de façon marginale. En revanche, More, Huxley, Orwell et Primo Levi

sont fortement plébiscités, choix correspondant à une modélisation des manuels. Le théâtre enfin offre les choix les plus originaux. C'est cependant la série L qui s'ouvre le plus largement aux textes étrangers.

Réflexions

L'analyse qui précède donne quelques orientations pour penser une didactique du texte traduit.

Quels enjeux ?

L'étude des littératures étrangères répond aux enjeux de l'enseignement du français, parmi lesquels la constitution d'une culture. Un des objectifs de la classe de 3^e y renvoie pleinement : « *la prise en compte d'autrui (...) envisagée dans sa dimension individuelle et dans sa dimension sociale et culturelle (ouverture aux littératures étrangères, notamment européenne)* ». Il s'agit aussi de la constitution de la personne et de l'esprit critique dans l'épreuve de la confrontation à l'altérité.

Quel champ littéraire ?

Les manuels adoptent deux manières de présenter les textes étrangers : soit dans les corpus de textes français, facilitant ainsi le travail intertextuel et d'histoire littéraire, soit en les isolant dans des rubriques spécifiques invitant à une mise en perspective. Reste cependant la question du texte en langue originale : faut-il, dans un manuel de littérature française, inclure des textes en langue étrangère ? n'est-ce pas plutôt la vocation des éditions bilingues ? Il n'en demeure pas moins que la présence du texte original manifeste l'extranéité de l'œuvre, invite à une observation possible, même si l'on ne connaît pas cette langue, contribue à la découverte de l'autre.

Les auteurs, textes et œuvres

Leur choix est largement placé dans une perspective d'histoire des genres et des formes, d'histoire littéraire et des idées, d'intertextualité, rarement dans une perspective thématique, ce qui correspond aux instructions officielles. On en arrive à des choix attendus, mais qui ont pour fonction de contribuer à une mise en perspective historique des œuvres et à une culture patrimoniale commune. Une majorité d'auteurs étrangers sont étudiés en lien avec le mouvement littéraire et culturel. Dans cette optique, une place majeure est attribuée au théâtre, aux grands auteurs de l'Antiquité, des XVI^e, XIX^e et XX^e siècles. En revanche, les XVII^e et XVIII^e siècles sont peu représentés, la poésie moderne bénéficie d'une place plus restreinte, plus large pour la poésie romantique et de la Renaissance. Un consensus se fait autour de phénomènes éditoriaux du

XX^e siècle, fortement représentés. Parallèlement, on constate l'éclatement des références, important pour ce même XX^e siècle.

Les traductions

Une réflexion spécifique conduit dans deux directions que ne reflètent ni les manuels ni les pratiques des enseignants. Tout d'abord, mesurer que la traduction est un métier et donc cesser de considérer le traducteur comme une personne transparente, voire inexistante. Postuler ensuite qu'une traduction n'est pas gratuite, que deux traductions ne sont pas interchangeables. Mais peut-être traîne-t-il encore une représentation de la traduction héritée de l'exercice scolaire qui consiste à transcoder, à « traduire correctement, en bon français ». Or, on traduit en fonction de critères, esthétiques, historiques, affectifs, liés à une culture personnelle, une sensibilité, une époque, une visée. Il est donc nécessaire de savoir pourquoi on fait lire telle ou telle traduction. Son choix s'impose aussi comme accès à l'autre dans le passage d'une langue à l'autre : faut-il choisir une traduction qui intègre le texte à la langue française (langue cible) ou une traduction qui s'efforce de restituer l'autre (langue source), une traduction récente ou historique ?

La lecture des textes en traduction et les enjeux de la traduction

Le nombre restreint, voire l'absence de textes étrangers dans les descriptifs, peut s'expliquer soit par un repli sur la littérature française, soit par l'idée que l'on ne peut étudier une traduction, soit par des freins liés aux méthodes de lecture des textes. Si expliquer un texte étranger peut consister à analyser les formes, les micro ou macro-structures, la sémiotique des personnages, il n'est pas inconcevable de concevoir l'étude d'une traduction comme la lecture d'un texte dont le traducteur est le premier lecteur. L'étude d'un texte traduit ou la comparaison de traductions se conçoit alors comme une démarche heuristique, permettant de faire surgir différentes potentialités, niveaux de sens. On peut par exemple envisager l'étude du lexique, l'observation du mouvement des phrases, s'interroger sur les figures de style : ceci semble-t-il fidèle à l'auteur ? pourquoi le traducteur a-t-il fait ces choix ? Il n'est bien sûr pas question de faire une analyse stylistique de la traduction (du traducteur), mais de chercher ce que la traduction nous apprend sur le texte original et les intentions de son auteur, à partir des options du traducteur. En considérant ce dernier comme un lecteur/passeur/interprète, on accède à la voix de l'auteur. Se livrer à la lecture d'un texte étranger est donc une question d'angle d'étude.

(Exposé de Brigitte Quilhot-Gesseaume)

Séance 2

Animateurs : Pascal Charvet et Françoise Gomez

Neuf thèses pour la réception de l'œuvre étrangère ou la leçon d'*Utopie*

Les propositions qui suivent reprennent sur le versant méthodologique la communication de l'atelier « Littératures anciennes » proposée sous le titre : « Parcours pédagogiques à partir d'un texte fondateur, l'*Utopia* de Thomas More ». Celle-ci prolonge des recherches engagées en 2003-2004 sur l'*Utopie* dans le cadre d'un ouvrage conçu à la demande du Recteur de l'académie de Lille, et édité par le Scérén-CRDP du Nord-Pas-de-Calais : *La Cité idéale*¹. Cet ouvrage fut remis aux professeurs des premier et second degrés de l'académie de Lille à l'occasion de la désignation de la ville comme capitale européenne de la culture, en 2004.

Pour des raisons de volume, nous ne pouvons reproduire ci-dessous le corpus littéraire et historique remis aux participants de l'atelier et auquel les exemples mobilisés font référence²: ce corpus réunit dix-sept extraits emblématiques, pris dans la continuité du texte latin original et chaque fois confrontés aux cinq traductions françaises qui ont marqué la réception du chef-d'œuvre de More de 1550 à 1978 (année du cinquième centenaire de la naissance de l'auteur), à quoi s'ajoutent trois extraits longs en version bilingue. L'intégralité de ces textes peut être communiquée sur demande, par courrier électronique, à l'adresse suivante : francoise.gomez@education.gouv.fr

À l'instar de son objet et de la célèbre Saline Royale d'Arc-et-Senans, de Claude-Nicolas Ledoux, qui est pour moitié une réalité architecturale, et pour moitié un projet visionnaire consigné dans un traité (*De l'Architecture*, 1804), l'expérience dont on tente ici de tirer quelque leçon est mi-réelle, mi-idéale. Réelle, elle a offert en 2004, aux enseignants qui souhaitaient aborder le thème de la cité idéale, une anthologie problématisée et interdisciplinaire susceptible de s'adapter au premier comme au second degré ainsi qu'à toutes les spécialités.

Idéale, elle reposait sur le pari pédagogique que cette exploration « retournerait voir », entre autres, à la lettre d'un texte fondateur : le *De*

1. - GOMEZ Françoise, *La Cité idéale, Une invitation au banquet*, Scérén-CRDP du Nord-Pas-de-Calais, Lille, 2004.

2. - Les renvois aux extraits sont chaque fois signalés entre parenthèses sous la forme suivante : « extr. n, m, etc. » Les renvois aux autres documents du dossier figurent par leur titre.

optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia (De la meilleure forme de gouvernement et de l'île d'Utopie, récemment découverte), plus connu sous son titre abrégé, *L'Utopie*, un traité en forme de récit de voyage fabuleux, plébiscité par l'Europe savante dès sa parution à Louvain en 1516, bien avant sa première traduction anglaise en 1551. L'idée directrice de ce retour aux sources était qu'un ensemble de courts extraits, choisis pour leur futur rayonnement dans l'histoire des hommes et des idées, pouvait constituer pour un collégien qui découvrirait le latin en 5^e, et si possible persévérerait au-delà, un corpus de référence susceptible de l'accompagner jusqu'au baccalauréat et plus loin encore ; de sorte que ce texte, devenu pour lui un texte *pédagogue* et ami, lui ouvrît des voies d'exploration toujours nouvelles dans le domaine de la littérature et des sciences humaines, enrichissant ses connaissances et mûrissant son sens critique dans un même mouvement, conforme à l'idéal d'une certaine formation humaniste. Ce projet ayant donc abouti à choisir dans l'œuvre certains passages, l'inévitable arbitraire de cette sélection était compensé par des stratégies de mise en contexte et de parcours transversaux, dont la présente réflexion propose un aperçu formalisé.

Pourquoi solliciter ce travail sur *l'Utopie* dans la perspective de l'étude des œuvres littéraires en traduction ? Pour l'exemplarité à la fois positive et négative de l'œuvre. L'exemplarité positive, historique, est aisée à résumer. L'auteur est unique en son genre : avocat devenu chancelier du royaume d'Angleterre par la grâce d'Henri VIII en 1529, à cinquante et un ans, intellectuel, auteur de renom, et pour finir saint et martyr pour avoir démissionné le 16 mai 1532 en signe de refus de l'Acte de suprématie. Exécuté le 6 juillet 1535, Thomas More fut canonisé en 1935. Avec *l'Utopie*, il avait créé à la fois un mythe, un genre, et un mot : phénomène inégalé à ce jour. L'œuvre dialogue avec Platon et Lucien, mais elle a sillonné toute la pensée politique jusqu'à aujourd'hui, soit plus de deux millénaires d'envergure.

Pourtant, cette dimension cardinale n'a d'égaux que la parcellisation et la parcimonie de la présence de *l'Utopie* dans les programmes et les manuels, la classe de 1^{re} mise à part. Encore More y reste-t-il beaucoup moins bien loti que son ami Érasme avec *l'Éloge de la folie* (1511), ouvrage qui lui est pourtant dédié – *l'Utopie* est d'ailleurs, à bien des égards, une réponse gémellaire à *l'Éloge*. Esquisser une méthodologie de la réception des œuvres étrangères à partir de cette œuvre, c'est donc être sûr d'embrasser à peu près l'ensemble du champ problématique qui escorte la réception de l'œuvre étrangère dans nos enseignements.

Si l'on prend quelque recul synthétique, celle-ci apparaît comme relevant de trois entrées essentielles, de trois points de vue dominants, au demeurant combinables et compatibles entre eux. Car « la communication en langue étrangère implique la connaissance et la compréhension des cultures dont la langue est le vecteur », rappelle le Socle commun de la Loi d'orientation pour la réussite à l'École, pilier 2 : « La maîtrise d'une langue vivante étrangère ».

Entrée 1 – Le texte traduit est regardé comme voie d'accès au texte original. Le texte en langue originale reste à l'horizon de la démarche, *in praesentia* ou *in absentia* (en l'occurrence, *in praesentia*). La dominante est celle de l'étude des langues et des civilisations, dans la dialectique qu'entretiennent langue d'origine et langue de destination (latin et français pour l'œuvre qui nous occupe).

Entrée 2 – Le texte traduit est pris comme moteur de recherche du sens, grâce à la démarche historique et comparatiste qui consiste à confronter les traductions. Historiciser, relativiser, ce sera ici former un lecteur actif, susceptible d'acuité critique. La dominante est celle de la lecture analytique (quelle que soit la longueur des passages considérés).

Entrée 3 – Le texte traduit, en permettant l'accès à des œuvres étrangères intégrales, est regardé comme un facteur d'élargissement de l'horizon culturel du lecteur. Il est donc pris comme une ressource pour l'élaboration d'une culture. En offrant des variations de parcours et une liberté de navigation dans l'œuvre et en dehors d'elle, il forme son lecteur à l'autonomie. La dominante est ici celle de la lecture cursive, forme libre et « naturelle » de la lecture.

Il est aisé de voir à quelles pratiques et à quelles disciplines ces trois entrées essentielles correspondent : pour un repérage transversal dans les programmes français, on se reportera en fin de communication à notre tableau synoptique « Petite cartographie de l'*Utopie* dans les programmes ».

Si l'on emprunte successivement ces trois entrées, chacune d'elles débouche sur des implications didactiques dont nous proposons ici une revue en neuf points groupés en trois axes, dans l'unique but de donner matière à discussion et approfondissement. L'*Utopie* reste notre guide et texte-support illustratif (nombreux autres exemples dans le dossier d'atelier).

AXE I. Le texte traduit, voie d'accès au texte original : la dialectique français/langue étrangère, en l'occurrence langue ancienne

NB : On notera que la langue ancienne représente ici moins un cas particulier qu'une sorte de superlatif de la langue étrangère. Le deuil forcé de tout locuteur vivant, d'où découle le caractère littéraire et archéologique des énoncés de référence, contraint en effet la langue ancienne à incarner au plus haut degré l'étrangeté propre à la « langue de l'autre ».

Une triple distance cumulée

L'enseignant qui dialogue avec le texte original et sa traduction, afin d'en concevoir la transmission didactique, affronte une triple différence cumulative dont il lui appartient de garder à l'esprit les différents niveaux : différence générique propre à l'exercice de la traduction, différence historique liée à l'état de la langue fréquentée, différence spécifique au style de l'auteur.

Thomas More était « shérif » à Londres, c'est l'équivalent anglais le plus proche du latin *vicecomes*. Mais si nous traduisons ainsi, cette fidélité à l'original en est-

elle encore une, après un siècle de western hollywoodien ?... La traduction est un impossible compromis entre origine et réception, et elle doit compter avec cet agent instable : la connotation. Quel était le latin de More ? Une vivante langue de commerce (intellectuel), revendiquant sa liberté « érasmienne » par rapport au camp des « cicéroniens » nostalgiques du modèle classique. Mais, rappelle Marie Delcourt dans son édition de référence³ : « C'est par une rencontre de diplomates qui traitent en latin d'affaires économiques que s'ouvre l'*Utopie*. More reproduit le style parlé d'un récit improvisé. [...] Le texte révèle ainsi trois niveaux d'écriture : elle va de la spontanéité et de la simplicité de la langue parlée, premier niveau, à la langue spécialisée et technique des discussions philosophiques et des métiers, deuxième niveau ; elle atteint enfin le style élaboré d'une expression qui cherche l'esthétique du verbe. » (*op. cit.*, p. 243-244)

Une didactique du fragment

Sous peine de myopie ou de partialité inconsciente, le recours au texte traduit dans l'apprentissage d'une langue étrangère, surtout ancienne, conduit à bâtir une didactique du fragment. Dès lors, un usage de l'*exemplum* est possible et constructeur si l'on assume et explicite l'arbitraire de la sélection pratiquée : sélection linguistique, bien sûr (en fonction de la difficulté de l'énoncé), mais aussi culturelle et lectorielle.

Pourquoi peut-il être plus utile à un élève d'apprendre la déclinaison athématique en « a » dans une phrase comme : « *Ita tota insula velut una familia est* » (« Ainsi toute l'île est comme une seule famille », extr. 7), plutôt qu'avec l'insipide « *rosa puellae* » de notre enfance ? Parce qu'en sélectionnant cette phrase-clé de l'*Utopie*, le professeur assume la vision rétroactive par laquelle il pourra, par exemple, relier l'exemple à l'histoire de l'idée de mutualité, aux réalités contemporaines de la Sécurité sociale ou de l'Union européenne... Associé à un contexte, l'*exemplum* destiné à la mémorisation ne propose plus seulement une combinatoire de mots, il se charge de toute la *semiosis* ambiante : il cesse d'être une formule-outil prise au hasard, pour devenir un prédicat, riche d'histoire et de conséquences.

L'indispensable variation scalaire

Pour que la didactique du fragment ainsi consciemment pratiquée ne réduise pas l'œuvre à une série de morceaux choisis, elle doit se soucier de faire varier le plus souvent possible l'échelle des extraits traduits et abordés, afin de restituer à l'œuvre son économie et son dynamisme internes. Trois plans au moins exigent cette capacité d'accommodation optique, cette variabilité scalaire : le

3. - Édition établie en 1936 (Droz, Genève-Paris). Marie Delcourt publie en 1950 une traduction (Bruxelles, Renaissance du Livre) qui sera rééditée, avec le texte latin de 1936 reproduit en fac-similé, chez Droz, en 1966. Réédition de la traduction chez Flammarion, 1987, avec présentation et notes de Simone Goyard-Fabre.

plan syntaxico-discursif, le plan logique, le réseau thématique et argumentatif de l'œuvre.

Poursuivons la métaphore optique : par « zoom » avant ou arrière, le gros plan sur un extrait va s'insérer, selon les stratégies de lecture et les progrès de l'élève, dans un ensemble syntaxique et discursif : syntagme, phrase, mouvement textuel, chapitre, partie d'œuvre... Ainsi, la digression en forme de relative qui suit l'évocation de la condition de l'Utopien, seul à n'être pas « épuisé par un perpétuel travail de bête de somme » (« *nec [...] perpetuo labore, velut jumenta, fatigatus* ») alors que « c'est presque partout la vie des travailleurs, sauf en Utopie » (« *quae [tamen] ubique fere opificum vita est, exceptis Utopiensibus* », extr. 4) prend sens dans un ensemble plus vaste consacré à la régulation du temps de travail : « La principale mission confiée en propre aux Syphogrates⁴ est de veiller avec soin à ce que personne ne reste oisif, et à ce que chacun exerce sa profession avec application. Sans être épuisé, cependant, par un perpétuel travail de bête de somme, depuis l'aube jusqu'à une heure avancée de la nuit, car ce serait là une condition pire que l'esclavage; et pourtant c'est presque partout la vie des travailleurs, sauf en Utopie. » (en latin : « *Syphograntorum praecipuum ac prope negotium est, curare ac prospicere ne quisquam desideat otiosus, sed uti suae quisque arti sedulo incubat, nec ab summo mane tamen, ad multam usque noctem perpetuo labore, velut jumenta, fatigatus, nam ea plusquam servilis aerumna est ; quae tamen ubique fere opificum vita est, exceptis Utopiensibus*⁵. ») Mais elle est aussi, si l'on se reporte au « plan général » de l'œuvre, un écho direct de la première partie de l'*Utopie*, véritable réquisitoire contre la situation sociale de l'Angleterre de 1515, et un tremplin à l'une des idées les plus novatrices du livre : la journée de six heures, qui apparaît peu après.

La variation scalaire dans l'étude textuelle est donc nécessaire à la compréhension de la causalité narrative : c'est parce que la journée de travail ne fait que six heures que tous les Utopiens vont pouvoir s'adonner aux arts libéraux (extr. 5), autre vision révolutionnaire. De manière plus complexe, elle permet de mesurer la cohérence d'un système derrière ses apparentes tensions : par exemple, si l'éthique utopienne parvient à concilier l'hédonisme et la recherche personnelle du plaisir avec l'impératif de la solidarité sociale, c'est au nom d'une loi naturelle confondue avec la providence divine (extr. 9, 10 et 11). Un optimisme dont Adam Smith se souviendra peut-être, en 1776, dans *La Richesse des nations* et sa fameuse théorie de la main invisible.

4. - Magistrats supérieurs d'Utopie.

5. - Édition Delcourt p. 113, l. 12-19.

AXE II. Le texte traduit, moteur de recherche du sens : la démarche historique et comparatiste

Inclure et comprendre l'anachronisation

Si l'on admet que confronter les traductions conduit à relativiser le sens établi à un moment donné, la traduction devient un miroir promené sur les routes de l'Histoire⁶. Accueillir les ambivalences ou les mystères du texte, c'est ainsi découvrir qu'une époque se donne à lire par les traductions qu'elle propose.

L'Utopie se voulait-elle projet politique ou métaphore accusatrice, monde renversé ? Entre ces deux pôles, l'Histoire hésite, et avec elle les traductions. Comment interpréter en effet les dernières paroles de l'auteur-personnage : « ... je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère » (traduction Delcourt) ? Fatalisme, ou auto-dérision lucide ? Hytlodée, le navigateur narrateur qui porte la révélation utopienne, porte aussi un nom qui signifie en grec « habile en bavardage... ». Après quatre siècles de lecture immanente et de tentatives d'application, on a légitimement restitué à l'*Utopie* (Delcourt, Prévost) sa portée anagogique. Il n'empêche : l'examen des dates et des frontispices des traductions françaises ne laisse aucun doute sur le fait qu'une nouvelle traduction de l'*Utopie* ne s'entreprenne que sous la dictée de l'Histoire, quand bien même ce serait celle des idées (voir dans le dossier d'atelier la page : « Intentions plus ou moins déclarées de traducteurs »).

Le cas emblématique est celui du patriote révolutionnaire Thomas Rousseau : celui-ci publie en 1780 une nouvelle traduction de l'*Utopie*, qu'il rééditera peu avant les États généraux de 89. Voici l'analyse qu'en fait Jacques Gury : « Le travail de Thomas Rousseau n'est, en fait, qu'une longue paraphrase de l'*Utopie* repensée par son traducteur. Les vocables qu'il introduit : monarque, despotisme, patrie, citoyen, républicain, privilégié, intolérance, fanatisme, accapareur, procureur, états généraux, peuple souverain, seront les mots-clés du vocabulaire de la Révolution. [Thomas Rousseau] dramatise son discours en multipliant les interjections, les exclamations, les questions de rhétorique. Son éloquence ne connaît pas de frein : dix lignes en deviennent cinquante, une phrase devient une page. » L'*Utopie* de Thomas Rousseau est donc une véritable œuvre de combat et de propagande. C'est elle qui servira de base à la première traduction russe...

Le traducteur est une personne

Rappeler ce fait d'évidence, ce n'est pas céder aux facilités de la projection anthropomorphique ni retourner aux temps révolus de la critique biographique. C'est montrer que l'enchaînement historique des traducteurs est un chœur

6. - Pour parodier bien sûr la célèbre formule de Stendhal (*Le Rouge et le Noir*, II, XIX).

passionné d'interprètes qui se répondent ; que le travail du traducteur est une forme de coopération à l'œuvre qui suppose explicitation, et parfois même interpolation ; et que cette dernière a pu aller jusqu'à des adresses au lecteur fort proches de la harangue ou du manifeste. À travers les « belles infidèles » d'antan se révèle la tension perlocutoire qui anime toute traduction. Voir en particulier extraits 1, 8, 15, 16.

Quand le traducteur devient l'élève

L'étude et la pratique comparatiste du texte traduit trouvent leur accomplissement dans les ateliers de traduction où chacun, à partir d'un juxtalinéaire commun au groupe, va pouvoir restituer le texte selon sa sensibilité et son « encyclopédie » propre. À travers cette pratique, l'élève s'initie à la pragmatique et à la vigilance énonciative (ce qui l'aidera pour se repérer dans la Babel internautique). Il apprend à traduire pour l'Autre et à devenir lui-même pédagogue du texte. Il apprend aussi à traduire pour soi, en assumant ses partis pris.

Croit-on, à la lumière d'un idéalisme de type chrétien, que pour rendre « anima » il convient de distinguer l'âme et l'esprit (extr. 5, Prévost) ? N'hésite-t-on pas à présupposer que les Utopiens seraient virtuellement capables de commerce d'esclaves (extr. 14, Leblond) ? On ne traduira pas de la même façon selon le lieu idéologique d'où l'on traduit, fût-on le plus rigoureux des philologues, et il n'est pas mauvais que la formation de l'élève passe par la perte de cette innocence-là.

AXE III. Le texte traduit, ressource pour l'élaboration d'une culture : former un lecteur autonome

L'accès à la transtextualité comme paradoxe

Dans la bibliothèque mentale qu'un sujet se constitue, connaître, c'est reconnaître, et lire, c'est relire. Il n'y a de texte fondateur que par décret chronologique. « Posséder » une œuvre majeure, *a fortiori* une œuvre étrangère, c'est donc être à même de la situer dans un rapport à l'Histoire contradictoire et pourtant stable :

- comme œuvre-vecteur, œuvre traversée, en proie aux déterminations d'un matériau antérieur ;
- et *en même temps*, comme œuvre nouvelle, œuvre-socle, modifiant irréversiblement le champ des préoccupations où elle prend place.

L'*Utopie* dialogue avec Platon et Lucien, comme avec saint Augustin et Amerigo Vespucci : fiction et réalités, religion et philosophie la pénètrent et s'y entrelacent. Mais elle relance et enrichit cette double filiation, fictionnelle (Campanella, Bacon, Cyrano...) et historique, où le roman socialiste s'épanouira (William Morris, Zola dans Travail, Anatole France...). Non content d'enrichir cette double ascendance et cette double postérité, le livre de More est encore le fondateur d'un genre propre, qui saura jusqu'à nos jours produire ses avatars

ainsi que son antithèse, la contre-utopie, jusque dans les *thrillers* de la science-fiction (voir dans le dossier d'atelier : « *L'Utopie*, antécédents et postérité »).

Savoir entendre les silences de l'œuvre : l'apport du théâtre

Dans le chemin qu'on accomplit avec l'œuvre ouverte, le sens ne se construit pas exclusivement par la parole. L'implicite inhérent à la communication langagière, tout comme le non-dit concerté d'une œuvre, supposent de mesurer l'importance des « blancs » de la page. C'est précisément le rôle et la mission de la communication théâtrale que de donner à voir et à entendre cette dimension.

Le dernier rôle de Vilar en 1963, *Thomas More*, dans le drame de Robert Bolt que celui-ci adaptera pour Fred Zinneman en 1966 (*A Man for all seasons*), peut se résumer à celui d'un homme qui se tait, mais qui se tait de manière tellement éloquente que son silence, une fois « traduit », par un chœur d'interprètes plus ou moins bien intentionnés, l'entraînera sur le billot...

Le décentrement, clé d'une réception anthropologique

L'œuvre traduite est à cultiver pour ce qu'elle présente d'inclassable. Le décentrement de point de vue dont elle est porteuse nous invite à redéployer les implications culturelles des livres ou des notions qui nous sont devenus trop familiers. C'est pourquoi l'internationalité est le berceau de l'interdisciplinarité.

Une formule comme « *nihil usquam privati* » (« rien, nulle part, de privé », extr. 1) et ses nombreuses reprises dans *l'Utopie* sont-elles l'annonce des maux à venir du totalitarisme ? Ou bien nous invite-t-elle aujourd'hui à réfléchir, avec Hannah Arendt⁷, aux variations et à l'invention moderne de la sphère du « privé » au fil de l'Histoire ?... A moins que nous ne soyons reconduits au seuil de l'espace privé du demiurge, comme dans cet avertissement trivial autant que symbolique : « *No trespassing* », « Défense d'entrer », qui ouvre et clôt *Citizen Kane* ? Cinéma, philosophie, histoire, littérature... : au-delà du croisement additif, la confrontation culturelle et interdisciplinaire est invitation permanente au dépaysement du regard.

Conclusion

De ces neuf thèses de travail, le dernier tiers dépasse la problématique de l'étude des textes littéraires en traduction, pour s'appliquer à l'étude des textes tout court. Il ne saurait en être autrement : s'il est vrai que l'histoire de la traduction est l'histoire de la réception, lire, c'est traduire, et traduire, c'est lire.

7. - Dans *La Condition de l'homme moderne*, chap. II, (*The human Condition* ; trad. Georges Fradier, Paris, Calman-Lévy, 1961 et 1983).

Au moment où je parle, au moment où l'on me lit, je suis traduit(e), et tous les hommes doués de langage sont les traducteurs réciproques les uns des autres. Montaigne l'a admirablement exprimé dans son essai « De l'expérience » :

«[B] Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur aucun autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser.

[...] J'ai vu en Allemagne que Luther a laissé autant de divisions et d'altercations sur le doute de ses opinions, et plus, qu'il n'en émit sur les écritures saintes. Notre contestation est verbale. [...] La question est de paroles et se paie de même. Une pierre c'est un corps. Mais qui presserait : Et corps, qu'est-ce ? – Substance, – Et substance, quoi ? ainsi de suite, acculerait enfin le répondant au bout de son calepin. On échange un mot pour un autre mot, et souvent plus inconnu.

[...] Toutes choses se tiennent par quelque similitude, tout exemple cloche, et la relation qui se tire de l'expérience est toujours défaillante et imparfaite ; on joint toutefois les comparaisons par quelque coin. Ainsi servent les lois, et s'assortissent ainsi à chacun[e] de nos affaires [...] »

Ainsi servent les instructions officielles et les socles communs, pourrait-on paraphraser : à réaffirmer que dans la scolarité d'un élève, c'est-à-dire dans la vie d'un être humain, la traduction, entendue comme école de transmission et de lecture, est ce « coin » par lequel tiennent les comparaisons entre les hommes. La traduction, ou plutôt le chœur des traductions, affirme au fil de l'histoire que certaines oeuvres, par leur puissance d'appel, par leur mystère, portent de génération en génération la nécessité et la dignité de laisser une mémoire et une trace.

(Exposé de Françoise Gomez)

Petite cartographie de l'utopie dans les programmes en France

Socle commun de compétences et de connaissances

1 Maîtrise de la langue	5 Culture humaniste	6 Compétences sociales et civiques
mais voir aussi 2 (L.V.) et 3 (culture scientifique).		

	Programme Français	Histoire-Géo	Éducation civique
6 ^e	Textes fondateurs (mythes, <i>Odyssee</i> , <i>Énéide</i> ...) responsabilité vis à vis de	Histoire grecque et romaine (naissance et crises de la démocratie)	Droits et devoirs civiques de l'enfant, l'environnement, notion de patrimoine...

Cycle central

Arts L. V. Dispositifs transversaux : AA, IDD, TPE...	5 ^e Initiation au latin Récits de voyage liés aux grandes découvertes	xvi ^e siècle en Occident Humanisme, Renaissance (divisions religieuse et linguistiques en Europe)	La solidarité sociale la lutte contre les inégalités la notion d'égalité
	4 ^e Textes de satire et de critique sociale du xviii ^e siècle Opt. Latin	La monarchie absolue et sa remise en cause Révolutions xix^e siècle	Histoire et diversité des droits La justice

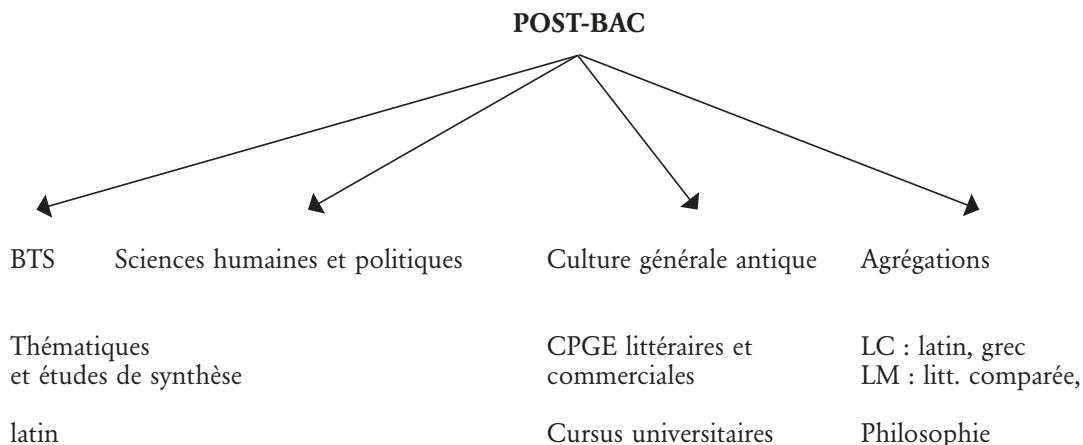
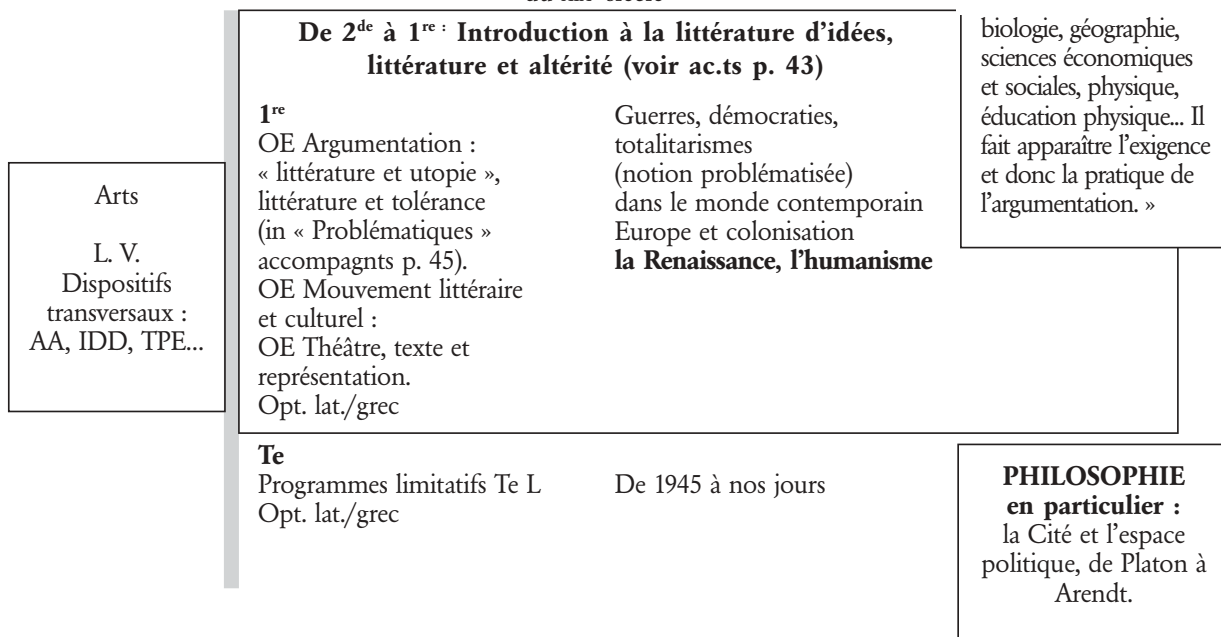
3 ^e	L'expression de soi L'argumentation, Opt. Latin Initiation au grec	Le monde d'aujourd'hui de 1914 à nos jours Démocratie et totalitarismes	Rôle de l'État dans la démocratie, V ^e république Débats de la démocratie La défense et la paix
----------------	--	--	--

	Français	Histoire-Géo	ECJS
--	-----------------	---------------------	-------------

2 ^e	Éloge et blâme Opt. latin./grec	Fondements du monde contemporain Le citoyen à Athènes au v ^e siècle avant J.-C. ; Une nouvelle vision de l'homme et du monde à la Renaissance ; La période révolutionnaire en France ;	
----------------	------------------------------------	--	--

L'ECJS : « ...pouvoir s'exprimer et débattre à propos de questions de société. Le débat argumenté permet la mobilisation, et donc l'appropriation de connaissances à tirer de différents domaines disciplinaires : histoire, philosophie, littérature,

*L'Europe en mutation pendant la première moitié
du XIX^e siècle*



Atelier C

Classiques européens

Séance 1 - L. Sterne, L. Pirandello

Animatrice : Anne-Rachel Hermetet

L'atelier portait sur la lecture de classiques étrangers en traduction et les participants ont abordé deux exemples : la traduction du roman de Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, par Charles Mauron (1946) puis par Guy Jovet (2004), et celle d'une nouvelle de Luigi Pirandello, « La signora Frola e il signor Ponza, suo genero », par Georges Piroué et Henriette Valot (2000) et par Jean-Michel Gardair (1994 et 1996). Dans les deux cas, il s'agit d'examiner quelques points sensibles ou « zones critiques », pour reprendre une expression d'Yves Chevrel, qui mettent en évidence le projet du traducteur et, pour certains, contribuent à orienter la lecture.

L'exemple de *Tristram Shandy* avait été choisi avant la polémique menée dans *Le Monde* par les éditeurs de la traduction de Guy Jovet, polémique dont les termes étaient présents à l'esprit des participants. Dès la première lecture, les différences entre la traduction de Charles Mauron et celle de Guy Jovet apparaissent de façon évidente, qu'il s'agisse du ton, du rythme, du lexique, de la typographie même. Sterne a, en effet, joué de toutes les ressources offertes par l'objet-livre : insertion d'une page blanche, noire ou marbrée, usage de l'italique pour les noms propres, insertion de signes typographiques, recours au tiret de longueur variable. Si les premiers éléments apparaissent dans les deux traductions, ce n'est pas le cas pour la transposition des tirets. Ceux-ci jouent un rôle important dans l'œuvre de Sterne au sens où ils indiquent une pause, à la façon d'un silence en musique, ou signalent au lecteur la réaction (étonnement, émotion) des personnages, par exemple le silence qui frappe les auditeurs après le « Foutre » proféré par Phutatorius (Livre IV, ch. 27). Jovet respecte cette ponctuation très particulière, tandis que Mauron la rend irrégulièrement, proposant ainsi un texte plus compact que l'original. Un participant s'interroge sur les restrictions de papier en 1946, qui auraient pu conduire Mauron à concentrer, au moins matériellement, le texte. Autre point sensible : les noms propres. Mauron garde leur forme originale, Jovet les francise, à l'exception de Shandy : le docteur Slop devient Bran, le caporal Trim

l'Astiqué, la veuve Wadman la veuve Tampon. De la sorte, tout un monde tout à fait anglais se retrouve transposé dans un lieu intermédiaire, entre son terrain d'origine – Shandy Hall – et un contexte français. Juvet s'attache également à expliciter toutes les allusions obscènes : le nom de Hafen Slawkenbergius, formé sur des mots allemands signifiant « crassier », « pot de chambre », devient Goguenoten Grosscadius ; Kysarcus est traduit par Baiseculus, Phutatorius par Foutratorius. L'exemple des noms propres constitue un bon indice du projet de Guy Juvet : sa traduction explicite le texte original à l'intention du lecteur français, et son souci d'en faire comprendre le comique le conduit à souligner ce que Sterne laisse deviner. Au-delà des noms propres, Juvet traduit – ou surtraduit – les nombreux calembours souvent obscènes du roman, en n'hésitant pas à gloser là où Mauron édulcore. Un seul exemple, les derniers mots du roman :

“L - - d! said my mother, what is all this story about?—

A COCK and a BULL, said *Yorick*—And one of the best of its kind, I ever heard.”

Traduction de Mauron, p. 600 :

– Seigneur ! dit ma mère, qu'est-ce que cette histoire ? –

Une histoire à NE PAS dormir debout, dit *Yorick*. Et la meilleure que j'aie jamais entendue dans son genre.

Traduction de Juvet, p. 913 :

Doux J–s ! fit ma mère, qu'est-ce que c'est que toute cette histoire ?

Une CHAPONNADE en trop et une RATACONNICULADE en moins, fit *Yorick* ; l'histoire sans queue, mais non sans tête, d'un taureau flapi du bas, d'une vache qui n'avait pas eu d'andouille après souper, et d'une femme peut-être trop tôt vannée en sa grange ——— et une des meilleures que j'aie jamais entendues dans le genre.

Si la traduction de Charles Mauron reprend l'expression toute faite « *a cock and a bull story* » (« une histoire à dormir debout ») sans tenir compte ni du contexte narratif (il est effectivement question dans les pages qui précèdent d'un taureau et d'une vache stérile) ni du double sens de « *cock* » (« coq » mais aussi « pénis »), Juvet se livre à une glose qui tient davantage du pastiche que de la traduction. C'est là un des traits les plus évidents de sa traduction : une explicitation qui contribue à rendre le narrateur plus bavard et plus précis qu'il ne l'est dans la version originale. Ce souci de précision le conduit à rendre compte avec exactitude des jeux temporels, en particulier d'une rupture de construction remarquable dans un passage où le narrateur exprime sa surprise devant le nombre d'événements dont il faudrait rendre compte simultanément et s'efforce de restituer ce foisonnement (livre III, ch. 38) :

My mother, you must know,—but I have fifty things more necessary -to let you know first,—I have a hundred difficulties which I have promised to clear up, and a thousand distresses and domestic misadventures crowding in upon me thick and three-fold, one upon the neck of another,—a cow broke in (to-morrow

morning) to my uncle *Toby's* fortifications, and eat up two ratios and half of dried grass, tearing up the sods with it, which faced his horn-work and covered way.— [...]

Le point remarquable est l'expression "*a cow broke in (to-morrow morning)*". Charles Mauron, qui découpe cette longue phrase, rétablit la cohérence temporelle en traduisant le passé "*broke*" par un futur : « Demain matin, une vache pénétrera par effraction dans les ouvrages fortifiés de mon oncle *Toby* [...] » (p. 221), tandis que Guy Jovet respecte la rupture signifiante, puisqu'elle marque l'impossibilité pour l'esprit de distinguer entre présent et passé : « il y a cette vache qui, défonçant tout sur son passage, a fait (demain matin) irruption dans les fortifications de mon oncle *Tobie* [...] » (p. 351).

Jovet éclaire aussi la référence à Rabelais en rétablissant le nom de Tapequeue (*Quart Livre*, ch. XIII), qui reste dissimulé dans la traduction de Mauron sous la forme anglaise de Tickletohy, et développe la série de verbes l'évoquant par un long pastiche rabelaisien explicitant, là encore, les allusions sexuelles (livre III, ch. 36) :

[...]—— Là ! là ! ma chère enfant, ne laissez pas Satan profiter, dans ce chapitre, de votre moindre relâchement pour grimper sur la première éminence ou proéminence venue, et pour vous tomber dessus, pour subjuguier votre imagination et vous la califourchonner bien proprement, si tant est que vous soyez en état de l'en empêcher coûte que coûte ; sinon, à supposer qu'il soit assez leste pour se laisser insinuativement glisser en croupe, et qu'il s'y retrouve, le traître, subrepticement juché, —— faites-moi alors le plaisir, en pouliche impollue que vous êtes et qui jamais encore ne fut montée, de tant vous agiter sous lui, de tant vous tortiller, hancher et déhancher, à fringue, à frique, à fretin-fretaille, à frétilade, à brandillade, à dégognade, à tordion, à fiscaigne, de tant l'envoyer en l'air à voltes et courbettes, pissades et jaculades, de tant le ramponner d'arrière à force bonds et rebonds de postères, de tant soubresauter, tapecu, tape-figues, —— de tant regimber, ruer, saboter, de tant le faire danser, hip-hop, à petits, à grands coups, sur le bout de votre galoche, comme fit la jument de Tapequeue, qu'ayant à la longue réussi à rompre quelque lanière ou croupière, vous jetiez bas Sa Seigneurie dans le margouillis. (p. 339)

L'ensemble traduit les lignes suivantes :

[...]—— Now don't let Satan, my dear girl, in this chapter, take advantage of any one spot of rising-ground to get astride of your imagination, if you can any ways help it; or if he is so nimble as to slip on,—let me beg of you, like an unback'd filly, *to frisk it, to squirt it, to jump it, to rear it, to bound it,—and to kick it, with long kicks and short kicks,* till like *Tickletohy's* mare, you break a strap or a crupper, and throw his worship into the dirt.

Il ne s'agit là que de quelques exemples visant à illustrer les différences dans les projets des deux traducteurs. La discussion s'est engagée, parmi les

participants, sur la nature du texte que propose Guy Jovet : peut-on encore le qualifier de traduction ? S'agit-il d'une réécriture ? d'un pastiche rabelaisien ? Rend-il compte, mieux que Ch. Mauron, de l'esprit du texte ? La difficulté à lire sa traduction de façon cursive mime-t-elle celle que peut éprouver un lecteur anglophone face au roman de Sterne ? Le débat est resté ouvert, entre partisans et détracteurs de chacune des traductions.

Le deuxième exemple abordé lors de l'atelier n'a pas conduit à des prises de position aussi tranchées ; il s'agissait de la traduction des nouvelles de Pirandello. Celles-ci ont fait l'objet de plusieurs traductions au cours du xx^e siècle, depuis celles de Benjamin Crémieux, premier introducteur de l'œuvre en France. Nous abordons deux traductions récentes de « La signora Frola e il signor Ponza suo genero » (« Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre »), nouvelle choisie parce qu'elle est construite sur le même argument que la pièce *Così è (se vi pare)* traduite en français par Benjamin Crémieux en 1924 sous le titre *Chacun sa vérité* et par Jean-Michel Gardair en 1994, sous le titre *Qui sait la vérité ?* La nouvelle est parue en 1917, et n'a été reprise que dans le quinzième volume des *Novelle per un anno, Una giornata*, publié à titre posthume en 1937. L'argument est simple : dans une petite ville, Valdana, arrivent un homme, fonctionnaire à la préfecture, sa femme que nul n'a rencontrée et sa belle-mère. Le titre l'indique, retraduit littéralement en français, c'est la relation entre Mme Frola et M. Ponza qui fait l'objet du récit. Chacun d'entre eux livre en effet une version radicalement différente de la situation du trio. Pour Mme Frola, son gendre, par ailleurs fort brave homme, dit-elle, séquestre par amour fou son épouse et lui interdit de voir sa mère. Pour M. Ponza, en revanche, la fille de Mme Frola est morte et sa seconde épouse se prête à la folie de la pauvre femme en lui faisant croire qu'elle est sa fille (la supercherie exigeant évidemment qu'elle reste cachée). Le récit est pris en charge par un narrateur anonyme, qui incarne une sorte de voix collective des habitants de Valdana : cette voix narrative se fait l'interprète d'un état de malaise général dans la petite communauté. Les deux traductions respectent les paragraphes et les articulations du récit.

Si on admet que les traductions vieillissent, à la différence des œuvres originales, on peut le mesurer ici à la traduction des traits d'oralité. Le début du récit constitue une explosion émotive que le narrateur s'efforce de tempérer par moments ; ainsi se rappelle-t-il lui-même à l'ordre, en employant à deux reprises l'expression « *con ordine* », que Gardair abandonne dans sa traduction (« Mais commençons par exposer la situation », « Mais commençons par le commencement »). Les premiers mots « *Ma insomma ve lo figurate ?* » relèvent de la langue parlée commune, sans être vulgaire ni relâchée. Piroué et Valot font le choix d'une forme interrogative littéraire, « Mais enfin, vous rendez-vous compte ? », tandis que Gardair adopte une interrogation orale (sans traduire « *insomma* ») : « Mais est-ce que vous vous rendez compte ? », forme justifiée par l'emploi de « *voi* » (pluriel du tutoiement) et non de « *loro* » (pluriel du vouvoiement), dans la version originale. À la fin du premier paragraphe, la ville de Valdana est qualifiée de « *disgraziata* », adjectif là aussi courant, signifiant

« malheureux, infortuné », que Gardair rend par « cette pauvre ville » et Piroué et Valot par « ville disgraciée ». Le sens de l'adjectif français ne correspond pas à l'original mais ce choix laisse entendre, comme dans le texte italien, « grâce », qui entre plus loin en résonance avec « salut de l'âme » (« *salute dell'anima* »). Dans ces premières lignes également, avant que le narrateur ne dise « je », Gardair emploie « on », soulignant ainsi le sens d'une communauté qui inclut le lecteur (« On va tous finir à l'asile », « on n'en sort pas »), alors que Piroué et Valot choisissent des formes impersonnelles (« Il y a de quoi perdre sérieusement la tête », « pas moyen de s'en tirer »), diminuant ainsi le caractère affectif de l'*incipit*.

Celui-ci a, en outre, une valeur proleptique, puisqu'il énonce le thème central du récit en plaçant le lecteur, pris à témoin, au cœur du dilemme : qui est fou ? (« *pazza lei o pazzo lui* » : l'italien permet une économie impossible en français). Un autre point qui engage les traducteurs, parce qu'il influe sur l'interprétation d'ensemble donnée à la nouvelle, est la traduction du lexique qui renvoie à ce dilemme. « *Pazzo* » est traduit dans les deux cas par « fou » ; la question se pose de la traduction de « *fantasma* » (« simulacre », « fantôme »), que Pirandello oppose à « réalité » (c'est la faculté de juger - « *giudizio* » - qui permet ou devrait permettre de distinguer entre l'un et l'autre). C'est donc une notion particulièrement cruciale dans un récit qui porte précisément sur l'impossibilité d'exercer cette faculté de discernement, puisque le dénouement ne permet pas de trancher entre la version de Mme Frola et celle de M. Ponza. Piroué et Valot opposent la « chimère » au « réel » ; Gardair le « fantasme » à la « réalité ». Ces choix orientent différemment la lecture : « chimère » est plus littéraire que « *fantasma* » ; « fantasme » appartient au vocabulaire de la psychanalyse et oriente le récit vers l'observation d'un cas clinique.

Les premières phrases donnent ainsi des indices sur les projets de traduction. Chez Piroué et Valot, on observe un souci de littéarité dans le rythme des phrases, dans le lexique, qui produit en français, paradoxalement, un effet de littérisation d'un texte original écrit dans une langue commune sans être relâchée ; en d'autres termes, la volonté de rester lexicalement et syntaxiquement proche du texte original produit en français un effet différent de celui que produit la lecture de Pirandello en italien. Gardair adopte un registre plus familier et plus oral ; il a des partis pris qui modernisent le récit, l'orientent vers l'exposé d'un cas clinique complexe (il traduit, par exemple, « *salute dell'anima* » par « salubrité psychique », quand Piroué et Valot reprennent « santé de l'âme »). Ses choix soulignent aussi le caractère théâtral du récit. Sous la nouvelle, le lecteur entend ainsi le texte dramatique de *Così è (se vi pare)* dont il est également le traducteur.

(Compte rendu d'Anne-Rachel Hermetet)

Éditions de référence et bibliographie

STERNE, Laurence, *Tristram Shandy*, edited by Howard Anderson, New York - London, Norton, 1980.

Vie et Opinions de Tristram Shandy, traduction de Charles Mauron, Paris, Garnier Flammarion, 1982 (1^{re} éd. 1946).

Vie et Opinions de Tristram Shandy, traduction de Guy Jouvét, Auch, Éditions Tristram, 2004.

DESCARGUES, Madeleine, « Les textes perdus et retrouvés de *Tristram Shandy* ou le hobby-hors(e) texte », *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines*, 62, juin 2006, p. 227-241.

PIRANDELLO, Luigi, « La signora Frola e il signor Ponza, suo genero », in *Una giornata* (1937), repris dans *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1957.

Nouvelles, traduction de Jean-Michel Gardair, Paris, La Pochothèque, 1996.

Nouvelles complètes, traduction de Georges Piroué, Henriette Valot et Hélène Leroy, Paris, Gallimard, Quarto, 2000.

DANTE Della Terza, « Pirandello dal racconto al teatro », in R.A. Syska-Lamporska (ed.), *Ars drammatica*, Bern, Peter Lang, 1996, p. 99-111.

Séance 2 - Cervantès, *Don Quichotte*

Animateur : Didier Souiller

Parler du *Quichotte* n'est pas chose aisée : l'œuvre est immense (en quantité et de par son importance dans l'histoire de la littérature romanesque) et elle souffre d'une interprétation complexe, dans la mesure où sa réception a longtemps privilégié une narration parodique et à la finalité en apparence simplement comique. De plus, le chef-d'œuvre de Cervantès appartient à un monde fort particulier (celui du Siècle d'or), qui possède ses lois et ses références propres, ce qui rend d'autant plus nécessaire de fournir les avertissements et les clefs d'ordre idéologique indispensables pour un lecteur non averti. Ce n'est, d'ailleurs, que progressivement et relativement récemment que l'on a compris que l'enjeu principal du texte était une réflexion sur la littérature romanesque¹ et une évaluation des ambitions de l'écriture que conditionne la situation anthropologique de l'auteur.

Sans doute ces difficultés sont-elles un peu compensées par la valeur des traductions dont dispose un lecteur français peu ou pas susceptible d'aborder le texte en langue originale. Il reste que l'espagnol est une langue qui, historiquement, a beaucoup moins évolué que le français depuis Montaigne ou même que l'anglais élisabéthain. Cependant, la langue de Cervantès se caractérise par une grande richesse de vocabulaire et une grande précision (les Espagnols lui attribuent la valeur d'une référence « classique ») : première difficulté, qui s'accroît du fait que le projet romanesque est largement parodique et renvoie donc à la littérature des romans de chevalerie, fort connue des contemporains, mais que nous ne pratiquons plus guère. De plus, le système littéraire des références intertextuelles s'élargit constamment aux deux formes de fiction en prose qui se partageaient les faveurs des lecteurs du temps : la nouvelle dite « à l'italienne » (la tradition du *Décameron* reprise au XVI^e siècle en Italie) et le roman picaresque, « invention », si l'on peut dire, proprement espagnole. Enfin, le théâtre et ses procédés ont influencé l'écriture d'un Cervantès également auteur pour la scène : on sait que l'Espagne du Siècle d'or a connu une extraordinaire explosion de sa production dramatique qui en fit l'émule de l'Angleterre élisabéthaine.

Toutes ces orientations génériques et formelles différentes se retrouvent dans le *Quichotte*, selon des modalités qui vont du pastiche à l'inclusion dans la trame du récit romanesque.

1. - Pour cet aspect, voir BRUNEL Pierre, *Don Quichotte et le Roman malgré lui*, Klincksieck, 2006.

Traduction et interprétation

Concernant le texte lui-même et son accessibilité en français, l'histoire des traductions apparaît vite comme inséparable de l'histoire de la réception du roman. Le livre de Jean Canavaggio, *Don Quichotte, Du livre au mythe, quatre siècles d'errances*², qui étudie en détail ces deux aspects, le montre clairement et de manière complète.

On rappellera seulement que le *Quichotte* connut d'emblée un succès considérable et à l'échelle européenne : dès 1605, la première édition est réimprimée, sans compter les éditions pirates et une édition à Bruxelles ; la *Seconde Partie*, de 1615, est suivie de trois éditions. Quant aux deux parties, elles sont éditées ensemble pour la première fois en 1617, à Barcelone, avant de nombreuses autres rééditions. Le succès espagnol s'accompagne d'une intense activité de traduction à l'échelle de l'Europe : en Angleterre dès 1612 ; en France en 1614, pour la *Première Partie* par César Oudin, qui opère un premier choix en collant à la syntaxe espagnole ; son successeur, François de Rosset (*Deuxième partie*, 1618) choisit au contraire d'éclairer le texte (certains diraient : de le paraphraser).

Inutile de s'attarder sur les autres traductions, en allemand, hollandais ou italien, car, déjà, il apparaît que la lecture dominante, aussi bien en Espagne que dans le reste de l'Europe, fait de Don Quichotte un personnage ridicule qui s'inscrit dans la tradition du burlesque ; celles de ses aventures qui retiennent l'attention appartiennent au registre comique, voire farcesque : l'adoubement à l'auberge, les inévitables moulins à vent, la mise en cage du protagoniste ou l'épisode de Clavileño, chez le Duc et la Duchesse. Cette tendance est confirmée par les illustrations qui accompagnent les premières éditions en s'attachant à de telles scènes, de même que les fêtes et spectacles de cour qui, à travers l'Europe, s'emparent du personnage créé par Cervantès³.

Peu d'esprits (Calderón en Espagne, Saint-Évremond en France) ont d'emblée perçu la portée réelle du personnage du *Quichotte* et vu que le sujet réel concernait plutôt le rôle de l'imaginaire et de sa puissance dans la conscience, lors du processus de dévoilement/interprétation du monde. La fortune du roman ne diminua pas au Siècle des lumières, même si les spectacles ont eu tendance à préférer s'inspirer de la *Deuxième Partie* et si chacun y trouva... ce qui lui convenait le mieux : les défenseurs de l'austérité religieuse y virent le récit qui devait ridiculiser le genre « pernicieux » du romanesque ; les esprits « philosophiques » firent de *Don Quichotte* un roman de satire sociale et du héros un redresseur de torts dans un monde injuste. C'est sans doute en Angleterre, pays où s'amorce un renouvellement audacieux de la problématique

2. - Fayard, 2005 ; le livre s'accompagne d'un choix très utile de reproductions des illustrations du *Quichotte* depuis les origines.

3. - Molière lui-même y aurait sacrifié, au cours d'un spectacle (perdu) où il jouait Sancho, accroché par ses bretelles, tandis que l'âne continuait son chemin...

romanesque (Smollett et Sterne ne cachait pas leur admiration), que l'on a commencé à prendre la mesure de la réflexion lancée par Cervantès sur l'écriture du roman ; le Docteur Johnson comprit que les capacités imaginatives du protagoniste renvoyaient à celles qui se manifestent en chacun de nous. Mais, le goût évoluant, l'imagination et ses fantasmes allaient connaître une nouvelle faveur avec le renouveau de la sensibilité du dernier tiers du siècle et l'arrivée du Romantisme à l'échelle européenne.

Car c'est bien à partir du XIX^e siècle que le roman de Cervantès (particulièrement dans le cadre du Romantisme allemand, qui fut un remarquable interprète de la littérature du Siècle d'or) va commencer à se détacher de la lecture simplement burlesque pour acquérir une valeur symbolique mettant en valeur la tension des contraires censés animer le monde : ainsi, par exemple, la poésie de don Quichotte et la prose de Sancho ou la lutte entre l'idéal et le réel prosaïque. Parallèlement, l'iconographie suit ce mouvement interprétatif en privilégiant (Delacroix, Gustave Doré, Daumier, etc.) l'image du rêveur animé par un idéal qui le justifie, quand bien même il voudrait redresser les torts du présent avec les armes du passé. Dès lors, le défi lancé par l'œuvre de Cervantès ne cessera de susciter l'intérêt des écrivains (de Dickens à Flaubert), comme des philosophes (jusqu'à Foucault, dans un célèbre chapitre de *Les Mots et les Choses*), au point de faire enfin des aventures du Chevalier à la triste figure la représentation littéraire d'une problématique essentielle, qui concerne autant l'anthropologie que la réflexion sur la littérature, à une époque où, depuis Proust et Joyce, l'œuvre devient à elle-même son propre objet.

Le détour par une rapide évocation de l'histoire de la réception du *Quichotte* peut aider à une première approche heuristique sur traduction : ainsi s'esquissent de grandes lignes interprétatives pour une œuvre qui partage avec *Robinson Crusoe* le privilège de se prêter aussi bien à une lecture volontairement simplificatrice et sélective qu'à un travail proprement herméneutique.

Présentation de l'auteur : entre deux siècles

Il n'est pas question de prôner ici une approche de type « l'homme et l'œuvre », heureusement enterrée depuis presque un demi-siècle, mais de montrer que la remise en cause, tant éthique que littéraire, qu'opère le *Quichotte* ne peut s'effectuer qu'en insistant sur le parcours personnel de l'auteur⁴, homme du XVI^e siècle confronté à l'écroulement des valeurs qui ont conditionné sa formation et inventant les voies nouvelles du siècle suivant. En un mot : le *Quichotte* décrit autant un homme tentant de vivre selon les formules d'une littérature obsolète qu'un écrivain aux prises avec les nouvelles exigences de la fiction en prose, sans qu'apparaissent encore clairement les grandes lignes de ce que nous nommons le roman « moderne ».

4. - On trouvera un bilan dans : CANAVAGGIO Jean, *Cervantès*, 1^{re} édition, Mazarine, 1986.

La vie de Cervantès se divise nettement en deux versants, l'un, positif, de formation, l'autre de déception et de remise en cause ; une telle évolution éclaire aussi la situation de don Quichotte, aux prises avec les contradictions de la modernité, et la signification du roman comme représentation de cette crise.

Quand Cervantès naît (1547), Charles Quint règne encore sur un empire héritier de la Renaissance humaniste, mais qui croit toujours pouvoir assurer une domination universelle, impériale et religieuse à la fois. C'est le temps des certitudes et de l'idéal militant du chevalier chrétien.

Le passage de l'auteur en Italie (1569-1575) lui permet de découvrir une littérature novatrice, aussi bien par les transformations qu'elle fait subir au roman de chevalerie (voir *Le Roland Furieux*) que par le développement exemplaire qu'elle propose dans le domaine de la nouvelle et de la pastorale. L'expérience est aussi militaire : Cervantès a été un brillant soldat participant à ce qu'il a cru être la dernière croisade, la bataille de Lépante (1571).

Une première désillusion, avec la perte des espoirs de carrière militaire, suivie d'années épouvantables d'esclavage à Alger (1575-1580), inaugure le deuxième versant de la vie de l'auteur : échec dans l'administration royale, demi-succès d'une carrière littéraire (la pastorale de la *Galatea*) et tentative théâtrale vite éclipsée par la *comedia novatrice* de Lope de Vega ; c'est assurément dans la fiction en prose que Cervantès va connaître le succès, mais tardivement. Les deux parties du *Quichotte* (1605-1615) et les *Nouvelles exemplaires* (1613) lui apportent plus de renommée que de fortune.

Cervantès accomplit une ultime conversion en se tournant résolument vers Dieu, en deux étapes (1609-1616) qui culminent avec son entrée dans le Tiers Ordre de Saint-François. Cependant, il convient de noter que ce désabusement à l'égard du monde et des ambitions qu'il suscite s'accompagne d'un retour aux prestiges de l'imaginaire, avec la rédaction d'un dernier ouvrage, au romanesque traditionnel et revendiqué comme tel, à la manière des grands romans grecs de l'Antiquité : *Persille et Sigismonde*. De même, don Quichotte et Sancho, vaincus par le Chevalier de Blanche Lune, ne pouvaient renoncer à l'imaginaire chevaleresque et féerique et tentaient de repartir pour s'abandonner au rêve pastoral.

Ainsi se dessinent les grandes lignes du parcours de don Quichotte : après l'affirmation des valeurs traditionnelles et l'échec des errances, la brève tentation d'un nouveau départ et le renoncement religieux ultime. Ce mouvement est aussi celui de l'Espagne qui, après avoir prétendu à la monarchie universelle, doit, suite aux échecs de Philippe II (1556-1598), marquer un temps de pause pour se retrouver et se livrer à un bilan, celui du règne de Philippe III (1598-1621). Cervantès a vécu le passage d'un monde à l'autre : entre Renaissance et Baroque, optimisme et désillusion (*desengaño*), littérature tendue vers l'imitation des grandes œuvres du passé et invention de formes nouvelles de fiction.

De quelques termes-clés de la civilisation du Siècle d'or

Là encore, il ne sera pas question de dresser un tableau de cette civilisation qui atteint alors son apogée, mais de mettre en avant quelques notions dont le rappel est nécessaire pour entrer dans l'œuvre. Il faut le dire fortement, le monde espagnol du Siècle d'or est un monde à part : le pays s'est fermé brutalement aux influences venues du reste de l'Europe en 1558. Comme le dit fort bien Bartolomé Bennassar à propos des contemporains de Cervantès : « Ils purent croire que Lépante était le plus grand événement de l'Histoire depuis la naissance du Christ, que l'argent des Indes affluerait toujours davantage, que leur roi était le plus grand prince de la terre, leur armée invincible, ils purent croire enfin que Dieu était espagnol⁵. »

Le XVI^e siècle espagnol connaît une grande hantise de pureté qui marque profondément la conscience collective : préoccupation de pureté de sang d'abord (*pureza de sangre*), qui exclut tous ceux qui sont d'ascendance juive ou arabe dans ce pays farouchement catholique et pourtant héritier des trois cultures médiévales ; souci, également, de la pureté de la noblesse qui confère l'être à celui qui la revendique (*hidalguía*). « On est comme on naît », disent les historiens à ce propos : l'*hidalgo* fournit un modèle d'honneur et un art de vivre oisif qui repose sur la richesse terrienne. On reconnaît là les conditions de vie du futur don Quichotte dans son petit village de la Manche, avant qu'il ne s'empare du « *don* » auquel, en tant qu'*hidalgo*, il n'a pas droit.

Dans ce contexte, l'honneur (*honor*) est la valeur absolue de référence qui émane de la personne noble et dépend largement de la renommée (*honra*), notion fragile, qui doit être préservée au prix de sa vie et qui interdit, par exemple, à Sancho de prétendre prendre part aux combats qui sont ceux de son maître, lequel ne s'attaquera par définition qu'à des adversaires nobles comme lui. Dans cette société, c'est la femme qui est dépositaire de l'honneur familial, et sa « trahison » non seulement porte atteinte au mari, mais plonge un nom dans l'ignominie (voir la nouvelle « Le Curieux impertinent » (I, 35).

L'idéalisme hautement revendiqué de ces valeurs officielles n'empêche pas un certain dialogisme culturel, qui s'accommode de la présence de valeurs parfaitement contraires et centrées sur l'immanence, la jouissance de l'ici et maintenant, au mépris de toute autre considération. On saisira ainsi l'importance de la présence de Sancho aux côtés de son maître : serviteur soucieux d'argent et de bien manger, surtout préoccupé de se préserver des mauvais coups, fût-ce au prix de l'étalage de sa couardise, dans un pays qui a fait du *picaro* jouisseur, voleur et comédien, le contrepoint ambigu de l'idéal noble.

Un terme va résumer l'évolution spirituelle de tout un peuple épris de gloire, d'honneur et de valeurs idéalistes, au contact des réalités de la politique

5. - Dans *Un Siècle d'or espagnol*, Laffont, 1982, p. 288 ; voir également, du même auteur : *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités, XVI-XIX^e s.*, Hachette, 1975 ; *Histoire des Espagnols*, t. I, A. Colin, 1985.

européenne, des difficultés économiques et des défaites sur mer et en Flandres : le *desengaño*, expression omniprésente sous la plume des écrivains du Siècle d'or et que l'on peut traduire par *désillusion* ou *désabusement*. C'est, littéralement, l'acte de se déprendre de la fascination du monde et de ses charmes (amour, désir de puissance et de richesse, etc.) que l'on perçoit soudain vides et soumis à la loi du temps, avant leur disparition finale qu'implique la mort ; il faut alors se tourner vers la seule réalité que l'on juge essentielle et éternelle : Dieu. Cette prise de conscience est celle de Cervantès (cf. *supra*), celle de Philippe II, roi-moine qui se construit un palais-monastère à Saint-Laurent de l'Escorial, et celle de don Quichotte, pour lequel ses errances apparaissent soudain comme un songe : « il s'éveilla et se mit à proférer ces paroles : *je possède à cette heure un jugement libre et clair... Je n'ai qu'un regret, c'est que cette désillusion [desengaño] soit venue si tard* » (II, 74) ; la mort du protagoniste se veut alors très chrétienne et exemplaire.

Si l'on insiste ainsi sur la portée symbolique de l'itinéraire de don Quichotte, c'est parce que s'y manifeste une tendance fondamentale de la civilisation espagnole : évoquer l'abstrait par le concret. Qu'il s'agisse des beaux-arts, du théâtre ou du déroulement des grandes cérémonies religieuses, la culture contemporaine ne cesse de *représenter*, c'est-à-dire de s'inscrire dans une démarche symbolique qui allégorise et transforme en signe, qu'il s'agisse du geste ou du déplacement d'un acteur sur la scène de l'*auto sacramental* ou de l'itinéraire romanesque d'un personnage. Cette conviction partagée permet de faire de don Quichotte non seulement le porte-parole de la déception idéaliste de ses contemporains, mais le symbole de la fin du héros chevaleresque, dans un parcours qui met en scène l'aventure de l'écriture elle-même. La parution, en 1614, d'une *seconde Partie* apocryphe, rédigée par un certain Avellaneda, permit à Cervantès d'amplifier sa réflexion sur le personnage romanesque, puisque son héros se savait désormais personnage de littérature ; d'où la possibilité d'inscrire le *roman dans le roman*, comme l'on parle de théâtre sur le théâtre, et de dénoncer la supercherie d'Avellaneda en insistant sur ce que ne doit pas être un roman.

Une possible présentation du livre

Un premier aperçu de *Don Quichotte*, permettant d'insister sur le fonctionnement de l'écriture et la portée de la réflexion *représentée* par le parcours du protagoniste, consisterait à partir tout platement de... la table des matières, mais en insistant simultanément sur quatre aspects essentiels, pour ne pas s'enfermer dans la simple succession des épisodes d'une narration qui a d'autres finalités.

- La structure narrative : dans la *Première Partie*, les cinq premiers chapitres forment comme le microcosme de ce macrocosme qu'est la deuxième sortie du

héros et sa troisième sortie dans la *Seconde Partie*, selon une logique qui place, autour d'un épisode central (l'auberge ou le séjour chez le duc), une errance ponctuée de combats qui constituent autant d'apprentissages, sans oublier l'épreuve de l'ascèse de la Sierra Morena (I, 23-26) ou de la descente épique aux Enfers (II, 22, 23).

- La succession d'épisodes consacrés à des « entretiens » ou « discours », centrés principalement sur la discussion des valeurs ou la littérature (cf. I, 38 et I, 50).

- La présence constante d'une instance auctoriale qui accompagne ironiquement le protagoniste dans la présentation des chapitres (cf. par ex. : II, 46 ou 66).

- Les récits insérés dans la narration, qui présentent autant de variations de l'écriture romanesque, au gré des rencontres de différents personnages ou de la lecture d'un manuscrit opportunément trouvé à l'auberge.

En un second temps, le travail en traduction impliquant que l'on néglige l'étude du style (du moins la part qui ne passe pas dans le texte français), on pourra mettre l'accent sur quelques passages-clés, choisis afin d'insister sur le statut du texte, la réflexion sur le romanesque, le jeu avec les récits insérés ou l'aboutissement de l'itinéraire spirituel et littéraire du protagoniste.

- L'incipit du roman (I, 1) présente le **je** de l'instance auctoriale (« En un village de la Manche du nom duquel je ne me veux souvenir... »), les modalités de l'écriture prise entre histoire et fiction et le rapport entre lecture et folie, dans la mesure où don Quichotte apparaît clairement comme une figure du lecteur.

- La jonction entre le premier récit et l'invention (au sens étymologique) de Cid Hamet (I, 9) : apparition d'un second auteur, statut du texte et arrêt sur image.

- Deux passages se prêtent particulièrement à une évocation des variations génériques de l'écriture : la rencontre avec Ginès de Passamont (I, 22), claire transposition de Guzman de Alfarache et confrontation avec les ambiguïtés de l'écriture picaresque ; l'insertion de la nouvelle *Le Curieux impertinent*, qui reprend fidèlement la mise en scène de la nouvelle d'après Boccace, avec son cadre (*cornice*), chargé de présenter les circonstances de la narration, d'introduire le texte, puis, après le récit, de proposer en quelques lignes un jugement (I, 32, dernière page et I, 33).

- Inévitablement, il faut réunir la mort de don Quichotte et sa sortie du songe de la vie avec l'adieu de Cid Hamet (II, 74), « parlant à sa plume » et lui laissant la parole : « pour moi seule naquit don Quichotte et moi pour lui... » Sur ce point particulièrement, il faut opérer une synthèse des différentes traductions, tant le poids de la coutume dans la reprise de certaines formules a parfois conduit à s'éloigner de la lettre du texte espagnol.

Les traductions françaises disponibles

Dans ce domaine, l'héritage du passé n'est pas nécessairement à dédaigner, dans la mesure où les différentes époques ont proposé autant de réponses (toujours limitées, mais respectables) au défi de la traduction. On retiendra :

- la version « romantique » de Louis Viardot (1836-1837), qui ne manque pas de rigueur malgré sa souplesse stylistique ; elle a été reprise par les éditions Rencontre (Lausanne, 1962), dans la collection « Sommets de la littérature espagnole », vol. V et VI ;

- la traduction de Jean Cassou (Gallimard, 1949) qui a utilisé, en les amendant, les versions du XVII^e siècle de César Oudin et François de Rosset : outre la précision des corrections, l'avantage est de garder une tournure qui rappelle le français contemporain de Cervantès ; c'était la version adoptée par La Pléiade, elle est maintenant disponible en Folio, avec une introduction de Jean Canavaggio ;

- la mise au point de Jean Canavaggio dans sa nouvelle traduction pour La Pléiade (*Cervantès, Œuvres romanesques complètes*, tome I, 2001) est irremplaçable pour la précision de ses notes et la quantité d'informations fournies.

En bref, d'un point de vue pédagogique (et économique !), il vaut mieux conseiller aux élèves l'édition *Folio*, tandis que le professeur se servira, pour bâtir son cours, de la dernière édition de la Pléiade.

(Compte rendu de Didier Souiller)

Atelier D

Traductions, retraductions, traductions comparées

Séance 1

Animateurs : Yves Chevrel et Danielle Risterucci-Roudnicky

L'atelier a proposé des approches pratiques d'œuvres en traduction à partir d'exemples choisis, par Yves Chevrel dans des œuvres de langue allemande (Franz Kafka) et serbo-croate (Ivo Andrić) ; par Danielle Risterucci-Roudnicky dans un poème japonais (Tanikawa Shuntarô).

Franz Kafka, *La Métamorphose*

Il est commode de commencer par ce récit, très connu, très souvent utilisé en classe, et qui est disponible dans de multiples traductions. Paru du vivant de Kafka, en 1915, traduit en français dès 1928 par Alexandre Vialatte dans *La Nouvelle Revue française*, il n'a cessé d'être retraduit depuis que cette œuvre est libre de droits.

Un premier document a regroupé dix traductions françaises différentes de la première phrase, depuis celle de 1928 jusqu'à celle de Catherine Billmann et Jacques Cellard (Actes Sud, 1997), en passant, entre autres, par la traduction légèrement modifiée qu'a donnée Vialatte en 1938 (Gallimard), celle du même Vialatte rectifiée par Claude David en 1980 (Gallimard, La Pléiade) et celle de Bernard Lortholary (GF-Flammarion, 1988). Le travail sur ce document avait pour but de mettre en évidence les points critiques d'interprétation du texte, en confrontant les solutions prises par les différents traducteurs, avant tout examen du texte original allemand.

Si on essaie de prendre une vue d'ensemble des informations contenues dans cette première phrase, il est aisé de constater d'abord qu'il y a un accord général sur les éléments rapportés. Soit la traduction proposée en 1989 par Claude David, professeur de littérature allemande à la Sorbonne :

Lorsque Grégoire Samsa s'éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat.

Nous avons : 1) un personnage qui est nommé ; 2) l'indication de ce qui lui est arrivé ; 3) le moment de cet incident ; 4) les circonstances antérieures ; 5) le lieu ; 6) le résultat. Ces six éléments sont présents dans toutes les traductions recensées, dans le même ordre : moment, circonstances antérieures, personnage, action (procès), lieu, résultat du procès. On remarque toutefois, à ce niveau, une différence de structure : cinq traductions s'ouvrent sur une locution adverbiale (*Un matin*), quatre sur une proposition circonstancielle (*Lorsque/Quand Grégoire Samsa s'éveilla*), une dernière par un gérondif (*En se réveillant*) ; deux modèles de phrase sont alors repérables : une seule indépendante, une subordonnée suivie d'une principale.

L'examen du vocabulaire permet de relever plusieurs autres problèmes. Prenons comme point de départ la première traduction (Vialatte, 1928) :

Un matin, au sortir d'un rêve agité, Grégoire Samsa s'éveilla transformé dans son lit en une formidable vermine.

On ne relève qu'une modification en 1938 : une **véritable** vermine. Lorsque Claude David est amené à rectifier en 1980 l'ensemble de la traduction de Vialatte, son attention se porte aussi uniquement sur la fin de la phrase : un **énorme cancrelat** (traduction qu'il reprend en 1989). Lortholary propose : un **monstrueux insecte**, et Billmann/Cellard : une **sorte d'énorme punaise**. Ce simple exemple montre donc la double difficulté liée à la définition même de ce en quoi le personnage est transformé : *vermine, cancrelat, insecte, sorte de punaise*, d'une part, *formidable, véritable, énorme, monstrueux*, d'autre part. Les autres traducteurs ont d'ailleurs recours aux mêmes séries, avec, parfois, d'autres combinaisons (**monstrueuse vermine**).

L'examen des autres divergences de vocabulaire amène à des conclusions d'ordre divers. En tenant compte du fait que les traducteurs les plus récents ont certainement connaissance des versions antérieures, on peut par exemple conclure que le héros a eu non **un** rêve (Vialatte 1928 et 1938, David 1980), mais **des** rêves (mais ils peuvent être *tourmentés, agités, ou inquiétants*). En fin de compte, les difficultés d'interprétation portent sur deux points essentiels :

1) quelle est la nature, ou l'espèce, de l'animal ?

2) que signifie l'hésitation des traducteurs entre *transformé* (5 occurrences), *métamorphosé* (4 occurrences) et *changé* (1 occurrence), étant donné que, sauf erreur, tous les titres du récit portent *La Métamorphose* ?

Concernant la nature de l'animal, certains traducteurs essaient d'explicitier en note le sens du terme employé par Kafka : *Ungeziefer*. Claude David (1980) signale que la traduction littérale serait *vermine*, mais sans les connotations péjoratives du terme français, et que l'insecte « doit être imaginé [...] comme un coléoptère [...], une sorte de bousier [...] ». Billmann et Cellard (1997) notent que le mot désigne « collectivement (et sans équivalent en français)

“une vermine domestique” qui peut être aussi bien un cancrelat qu’un cloporte ou une punaise ».

Pour aller plus loin dans l’investigation, il est alors fait appel à la deuxième partie du document, qui fournit, pour cette phrase initiale du récit, deux traductions anglaises (Muir, 1933 et Stakes, 2002), quatre traductions italiennes (de 1934 à 1995) et, enfin, le texte original. Les traductions anglaises ne montrent que peu de divergences entre elles, tant du point de vue de la structure que de celle du vocabulaire, et traduisent la fin de la phrase, l’une par « *transformed [...] into a gigantic insect* », l’autre par « *transformed [...] into a monstrous insect* ». Les quatre traductions italiennes retenues sont unanimes à utiliser le terme *insetto*, qualifié comme « *immondo* », « *mostruoso* » ou « *enorme* » ; le personnage, lui, se retrouve « *trasformato* », « *mutato* » ou « *tramutato* ».

Ces considérations renforcent l’intérêt des deux questions soulevées à la suite de l’examen des traductions françaises : ce qui est en cause, dans cette première phrase assez simple, c’est bien la dénomination du processus subi par le personnage et la qualification de ce qu’il est devenu. Le moment est alors venu de regarder le texte original, ce qui implique une connaissance directe ou indirecte de la langue allemande.

Voici ce que Kafka a écrit :

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.

La confrontation avec les traductions examinées jusqu’ici montre que la langue anglaise peut coller assez étroitement à la structure de l’original, comme le montre la combinaison des deux traductions citées :

As/When Gregor Samsa awoke/woke one morning from uneasy dreams, he found himself transformed in his bed into a gigantic/monstrous insect.

Les différences structurelles des phrases françaises et italiennes d’avec la structure de l’original témoignent d’un écart plus grand ; ainsi, les quatre traductions italiennes relevées commencent toutes de façon différente :

Gregor Samsa, svegliandosi una mattina (Rodolfo Paoli, 1934),

Una mattina Gregorio Samsa (Anita Rho, 1979),

Mentre un mattino Gregor Samsa (Franco Fortini, 1986),

Destandosi un mattino da sogni inquieti (Giulio Schiavoni, 1995).

D’autre part, les deux grandes questions posées plus haut renvoient en fait à l’interprétation des derniers mots du texte allemand : *zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt*. On a vu plus haut les commentaires de certains traducteurs à propos du terme *Ungeziefer*. On remarque ensuite que le préfixe négatif *un-* est à l’initiale de trois termes (*unruhig*, *ungeheuer*, *Ungeziefer*) : aucune traduction, semble-t-il, ne rend ce réseau formel. Avec le mot clef *verwandelt*, on touche à la question centrale : de quelle espèce de transformation s’agit-il ? Le récit s’appelle *Die Verwandlung*, ce qui pourrait

être traduit, hors de tout contexte, d'une dizaine de façons ; le *Dictionnaire allemand* des frères Grimm donne les équivalents latins suivants : *alternatio, conversio, impedatura, metamorphosis, mutatio, mutatorium, traiectio, transfiguratio, transformatio, transsubstantatio*. Si on sait que la traduction anglaise de Muir avait d'abord été publiée sous le titre *The Transformation*, avant de devenir *Metamorphosis*, on peut se demander quelles lectures auraient été faites du récit de Kafka si, en français, en italien, en espagnol, etc., le terme d'origine grecque *πηνυπόυθυφλον* n'avait pas proposé une orientation qui tend à le placer dans la lignée d'Apulée et d'Ovide...

Le parcours qui vient d'être retracé n'a pas d'autre but que de montrer que l'examen de plusieurs traductions permet de soulever des difficultés que le recours final – quand il est possible – au texte original rend plus précises ; à partir d'une simple phrase, c'est l'interprétation d'ensemble d'une œuvre qui est questionnée ; pour ne prendre qu'un point, les mots *métamorphose, transformation, changement*, et autres, interviennent-ils ultérieurement dans le récit ? Qu'en est-il en anglais ou en italien ? Et dans le texte original ?

Deux autres documents, comportant différentes traductions françaises et donnant deux courts extraits, l'un du même récit, l'autre de *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*, ont mis ensuite en évidence deux problématiques liées à des questions de conduite du récit.

La première est celle du point de vue proposé au lecteur. Dans *La Métamorphose*, le récit est fait par un narrateur extérieur anonyme, mais qui, pendant longtemps, suit le point de vue de Gregor, en parlant du *père*, de la *mère*, de la *sœur* ; or, Vialatte n'a pas perçu ce réseau, et, sans doute pour éviter des répétitions, se réfère volontiers à « Monsieur Samsa », à « sa femme » ou à « sa fille », à la différence des traducteurs qui l'ont suivi. La confrontation des traductions débouche donc ici sur une entrée essentielle dans l'œuvre de Kafka (et pas seulement *La Métamorphose*) : les relations au sein d'une famille.

La seconde problématique est de moindre importance : elle consiste à rappeler les difficultés de lecture liées au fait bien connu que les adjectifs possessifs *son, sa, ses* n'indiquent pas le genre grammatical du possesseur, à la différence de l'allemand *sein, ihr* ; les traducteurs ont parfois tendance à oublier cette absence de contraintes du français et l'ambiguïté qui peut alors naître.

Ivo Andrić, *La Chronique de Travnik*

Ivo Andrić, prix Nobel de littérature en 1961, a écrit son œuvre en serbo-croate, langue peu répandue en France. C'est pourquoi il a paru intéressant de confronter trois traductions d'un passage extrait du chapitre XV de son roman *Travnicka Hronika : Wesire und Konsuln* dans la version allemande, *Bosnian Story* dans la version anglaise, *La Chronique de Travnik* dans la version française ; la diversité des titres trahit déjà des points de vue différents.

Un quatrième document a donc présenté sur une même page les trois passages, d'une vingtaine de lignes chacun, où un vieux médecin d'origine vénitienne décrit au jeune Des Fossés, interprète du Consulat français, l'entassement des civilisations qui se superposent dans la petite ville bosniaque : une mosquée, une église, un édifice romain, un temple mithriaque. En s'attachant aux noms propres - au français *Jeni-Djami* correspondent l'allemand *Jeni-Moschee* et l'anglais *New Mosque*, ce qui donne le sens de *Djami*, qui réapparaît dans le texte français (*ce Djami était l'église Sainte-Catherine*) - et en notant les lacunes de l'un ou l'autre texte - le français ne donne pas le nom du dieu Mithra, contrairement aux textes allemand et anglais -, il est possible, sinon de reconstruire le texte original (auquel, dans ce cas, il n'a pas été fait appel), du moins d'évaluer le degré de respect envers celui-ci dont ont fait preuve les traducteurs. La discussion a alors permis d'établir que le texte français présentait des lacunes ; elle a aussi mis en évidence un certain souci du traducteur anglais de donner une légère coloration de conte oriental à son texte (plusieurs phrases commençant par *And*, emploi de l'expression *once upon a time*), tandis que la version allemande apparaissait comme *peut-être* la plus près de l'original.

Tanikawa Shuntarô, « Namida uta » (« Chanson en larmes »)

Tanikawa Shuntarô (*1931) est l'auteur du poème « Namida Uta », publié au Japon en janvier 1995, dans un recueil intitulé *Moozuaruto wo kiku hito* (littéralement, « L'homme qui écoute du Mozart »), assorti d'un CD sur lequel le poète lit ses propres textes. Ce poème a été traduit par Dominique Palmé en 1997, dans le numéro 68 (juin) de la revue *Poésie* 97¹.

Dans l'économie générale du poème traversé par un jeu d'échos syllabiques [ta - da - ka - ra - sa], les 4 strophes à comparer constituent une sorte de refrain, repérable sur les plans rythmique et phonique : les courts vers libres (entre 5 à 9 syllabes) tranchent sur les longs vers libres (de 20 à 25 syllabes). De la méditation sur le temps et les larmes comme traces du grand fleuve cosmique qui baigne l'univers, nous considérons la partie la plus ludique qui met le traducteur au « défi oulipien » (Yves-Marie Allieux) de la contrainte sonore.

Le thème des quatre strophes est dans la leçon de sagesse populaire - après la pluie le beau temps, après les larmes, le sourire, après le chagrin, l'espérance - et dans la consolation apaisante du Bouddha, évoqué ici sous le nom de Amida.

1. - Mme Ono Yasuko, maître de conférences de japonais à l'université d'Orléans, a lu le poème de Tanikawa enregistré. Mme Dominique Palmé et M. Yves-Marie Allieux ont accepté que leurs traductions soient publiées dans le cadre de cet atelier. Qu'ils en soient vivement remerciés ici.

Documents fournis

- Bio-bibliographies de Tanikawa Shuntarô et des deux traducteurs
- Textes ci-dessous (ainsi que l'original en hiragana, non reproduit)

Chanson en larmes	Tanikawa Shuntarô Namida uta	Chanson en larmes
[...] Goutte à goutte roulent coulent Les balourdes larmes Et de dépit l'on trépigne Brindille vacille	[...] Pota pota koboreta Kuchibeta namida Jidanda funda Koeda ga yureta	[...] Pataudes, pataudes ont coulé Les larmes maladroites Tape et tape de rage Dans l'alarme du feuillage
Sur les cils fertiles Du Bouddha les larmes douces Et le corps écorce vide Namu Amida ! [...]	Mabuta ni tataeta Amida no namida Karada wa kara da Nanmaida [...]	Sous les paupières intarissables Les larmes du Bouddha Corps décortiqué de son âme Ah qu'Amida ait pitié d'nos âmes [...]
Les larmes sont vague à l'âme Vaguelettes larmichettes Houle à l'assaut du visage Aspergeant les joues	Namida nami da Ônami konami Umi kara yo seta Hoppeta nureta	Larmes, oh larmes des âmes Grandes et petites larmes Aux parages de la mer Les joues trempées de larmes
Accalmie accalmie Après les pleurs l'embellie Le chuchotis de la brise On l'attendait l'aube est là	Naida naida Naitara naida Soyokaze fuita Matteta asa da.	Et calme plat Après les larmes calme plat Quand la brise souffla Passé l'attente du matin
Traduction A Dominique Palmé		Traduction B Yves-Marie Allieux

Objectifs

- Prendre conscience qu'une traduction est une variation possible de l'original.
- Ouvrir aux langues et littératures éloignées de notre culture.
- Faire le détour par la langue étrangère pour aborder la spécificité du langage poétique, en choisissant un cas surdéterminé de jeu sur la langue.
- Réfléchir à une méthode de comparaison de textes littéraires en traduction.

Prérequis

Quelques informations sur l'écriture et la poésie japonaises sont utiles.

- L'écriture japonaise utilise conjointement trois ensembles de caractères distincts : les kanjis, caractères chinois importés (de principe idéophonogrammatique), et

deux syllabaires, les hiragana et les katakana (de principe phonétique). Le poème de Kawabata, écrit en hiragana, témoigne d'un choix esthétique.

- La poésie japonaise se distingue par la brièveté de ses vers, par l'alternance de 5-7 syllabes, par l'absence de la rime, par le nombre limité de ses genres poétiques.

Les sonorités élémentaires du japonais sont proches de celles du français et les poésies japonaise et française sont syllabiques.

Méthode

- Recherche d'une problématique qui oriente la comparaison
- Repérage des traces « étrangères » dans le texte
- Questionnements ciblés, fondés sur la problématique

Problématique

Les extraits, représentatifs de la poésie de Tanikawa (jeu sur les mots et les sons), comportent une difficulté extrême de traduction : recréer, sur le clavier d'une langue étrangère occidentale, le réseau des signifiants phoniques d'un poème japonais, articulés sur un signifié culturel, en gardant la concision du vers.

Repérage des traces étrangères

Mot étranger au vers 8 de la traduction A (Dominique Palmé) : l'expression « Namu amida » est la transcription du terme « Nanmida », prononciation incantatoire japonaise. Dans le bouddhisme japonais, « Namu Amida Butsu » est une formule de piété, récitée dans le but de renaître dans le paradis d'Amida après la mort. Cette trouvaille (4 syllabes), qui conserve la brièveté du vers japonais (3 syllabes), implique une compétence culturelle du lecteur qui, s'il ne l'a pas, jouit cependant du jeu sur les sonorités. La traductrice réalise une performance phonique entre les vers 6 [« *Amida no namida* »] et 8 [« Namu Amida »], dans un rapport de chiasme entre original et traduction : la circulation des sonorités permet de préserver la chambre d'échos de l'original.

Le traducteur B (Yves-Marie Allioux), au vers 8, choisit l'explicite ethnocentrique, au détriment de la concision du vers (8 syllabes) : le lecteur français comprend qu'il s'agit d'une formule incantatoire, et le niveau de langue familier transcrit la nature populaire du culte d'Amida au Japon.

Questionnements fondés sur la problématique

Traduction des vers libres

Tanikawa varie les strophes de 27-25-25-21 syllabes en vers de 3-4-5-6-7-8 syllabes, avec une dominante de l'heptasyllabe.

B conserve la palette de l'auteur en utilisant l'éventail de vers de 4-6-7-8-9 syllabes, privilégiant les vers plus longs. A réduit l'éventail (5-6-7), adoptant

surtout les vers de base de la poésie japonaise, de 5 et 7 syllabes, conservant la concentration phonique à effet ludique.

Traduction des onomatopées : systèmes phoniques symétrique/dissymétrique

La langue japonaise est onomatopéique. En japonais, « *PoTsu PoTsu* » traduit le bruit d'une pluie éparse. Ici, « *Pota pota* », le bruit de l'eau, est rendu de manière différente par A et B.

B importe les sonorités en français et conserve les sons [t] et [p] : « *[P]o[t]a [p]o[t]a [k]obore[t]a* » devient « *[P]a[t]audes [P]a[t]audes ont [k]oulé* », où l'assonance et l'allitération inversées, mimétiques du japonais, réalisent une traduction phonique symétrique.

A cherche une adéquation plus familière à l'oreille française en jouant sur les dentales et les liquides - « *G[u][t]e à g[u][t]e r[u][l]ent [k][u][l]ent* », par déplacement d'assonances et d'allitération, et propose une disposition phonique asymétrique.

Traduction des réseaux phoniques

Dans le poème, il existe deux réseaux d'assonances, en [a] et en [i]. A choisit le réseau en [i] et B le réseau en [a]. Cela conduit A à choisir « cil » plutôt que « paupières », et B « feuillage » pour « brindille ». Les traducteurs restent proches - chacun à sa manière - du texte original dont l'intérêt réside dans les sons plus que dans le sens.

Traduction des figures et des sonorités

« *Naida Naida*

Naitara Naida »

Sur les 3 répétitions du mot « *Naida* », dont un à la rime, A parvient à en conserver 2 (« accalmie »), mais non la 3^e, remplacée par un terme (« embellie ») qui préserve l'assonance en [i]. B ne reproduit pas la répétition du vers 13 - cela allongerait trop le vers - mais conserve celle du vers 14, à la rime. Chacun parvient à conserver au moins un élément majeur.

Bilan

La comparaison de textes traduits permet d'aborder la littérature d'une langue inconnue de manière « active », d'entrer dans la logique du traducteur, de saisir les richesses et les limites de sa langue maternelle, de comprendre qu'une traduction n'est jamais totalement achevée, et qu'elle peut modifier l'interprétation d'une œuvre.

(Compte rendu d'Yves Chevrel et Danielle Risterucci-Roudnicky)

Séance 2

Animateurs : Danielle Risterucci-Roudnicky et Yves Chevrel

Dans la continuité de l'atelier précédent, celui-ci était centré sur les conditions d'établissement d'un dossier des œuvres en traduction. Il s'est déroulé en deux étapes :

1. (DRR) problèmes posés par une comparaison de trois traductions françaises du roman de Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* ;
2. (YC) mise en place de quelques éléments d'un tel dossier.

1. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*

Choisir une édition ?

Il existe plusieurs traductions françaises de ce récit ; trois d'entre elles seront étudiées ici : Folio-Gallimard dans la traduction de Charles Ballarin (1992) ; GF n° 625 dans celle de Théo Varlet (1994) ; « Fantastiques » des éditions Babel (Actes Sud) dans celle de Guillaume Pigeard de Gurbert et Richard Scholar (1997). Les préfaciers de ces éditions, représentatifs des contrats de lecture implicites, signent des documents précieux pour une comparaison : le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis (Gallimard) ; l'universitaire angliciste Jean-Pierre Naugrette (Flammarion) ; les deux (re)traducteurs de Babel.

Documents distribués (6)

- 1-Photocopie des couvertures de 7 éditions en français.
- 2-Fiches signalétiques des 3 éditions à comparer : titre original et traduit, édition, collection, année, traducteur, couverture, dédicace, table des matières, préface/postface, documents, incipit.
- 3-Titres et tables des matières des 3 éditions.
- 4-Trois extraits du 1^{er} chapitre, choisis en fonction de leurs différences significatives.
- 5-Préface des traducteurs de l'édition Babel (qui détaillent les raisons de leur retraduction).
- 6-Tableau comparatif de divergences sémantiques et rhétoriques évoquées dans cette préface.

Démarche

La problématique autour de laquelle s'est organisée la comparaison est fondée sur le document 5. En prônant le retour à la lettre du texte, les retraducteurs établissent le rapport entre traduction et interprétation.

La séance s'est construite autour de l'analyse des six documents, en allant du péri-texte vers les textes. Après un balayage des documents 1 et 2, qui a mis en évidence les divers enjeux éditoriaux, l'observation s'est concentrée sur les documents 3, 4, 5 et 6.

Document 3 (reproduction et analyse)

Robert Louis Stevenson (1886)	Robert Louis Stevenson, Folio, 2004 Traduit de l'anglais par Charles Ballarin (1992)	Robert Louis Stevenson, GF-Flammarion, 1994 Traduit de l'anglais par Théo Varlet	Robert Louis Stevenson, Babel, 1997 Traduit de l'anglais par Guillaume Pigéard de Gurbert et Richard Scholar
<i>The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde</i>	<i>L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde</i>	<i>Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde</i>	<i>L'Étrange Affaire du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i>
Story of the door Search for Mr Hyde Dr Jekyll was quite at ease The Carew murder case Incident of the letter Remarkable incident of Dr Lanyon Incident at the window The last night Dr Lanyon's narrative Henry Jekyll's full statement of the case	- Histoire de la porte - À la recherche de M. Hyde - Le docteur Jekyll au coin du feu - L'assassinat de M. Carew - La lettre mystérieuse - La remarquable aventure du docteur Lanyon - Apparition à la fenêtre - La dernière nuit - Récit du docteur Lanyon - Henry Jekyll donne sa version complète de l'affaire	I - À propos d'une porte II - En quête de M. Hyde III - La parfaite tranquillité du Dr Jekyll IV - L'assassinat de Sir Danvers Carew V - L'incident de la lettre VI - Le remarquable incident du Dr Lanyon VII - L'incident de la fenêtre VIII - La dernière nuit IX - La narration du Dr Lanyon X - Henry Jekyll fait l'exposé complet de son cas	- Histoire de la porte - Enquête sur Mr Hyde - Le Dr Jekyll était tout à fait tranquille - L'affaire du meurtre de Carew - Incident de la lettre - Remarquable incident du Dr Lanyon - Incident à la fenêtre - La dernière nuit - Récit du Dr Lanyon - Déposition complète de Henry Jekyll sur l'affaire

L'analyse des titres et des chapitres a fait l'objet d'une lecture comparative d'abord horizontale (les traductions entre elles), puis verticale (chaque traduction séparément afin de cerner la « logique » des choix opérés par les traducteurs).

Le titre du roman accuse des variations qui ont une incidence sur le sens même de l'œuvre. Le choix du mot « Cas » ou « Affaire » pour le terme anglais « Case » fait passer la fiction d'un cas médical à une affaire criminelle ou à un récit fantastique. Le choix du titre est relayé par les titres des chapitres. La traduction

de Ballarin témoigne d'une hétérogénéité sémantique qui brouille les pistes de la lecture : les termes « cas, assassinat, mystérieuse, aventure, apparition, version » font osciller l'œuvre entre l'affaire criminelle et le cas médical, sans trancher. L'antéposition de l'adjectif et le refus de la répétition (« incident » donne lieu à divers synonymes) témoignent d'une recherche de style orientée vers le public français. La traduction de Varlet conserve l'homogénéité du « cas », tant dans le titre du roman que dans celui du dernier chapitre.

Seul le titre du chapitre 8 (« La dernière nuit ») est identique dans les trois textes. Tous les autres accusent des écarts divers, dont les plus apparents sont la numérotation des chapitres et l'emploi systématique de l'article défini de l'édition Flammarion. Les traductions de Varlet et Gurbert/Scholar, en gardant la récurrence du terme « incident », à la connotation inquiétante en contexte, restituent le suspense en crescendo de l'original. Original qui, par ailleurs, permet de discerner la liberté que prend Ballarin au chapitre 3 (« le docteur Jekyll au coin du feu » pour « at ease », et que les autres traducteurs rendent par « tranquille » ou « tranquillité »). De même, Ballarin et Varlet, en remplaçant Carew, l'un par « M. Carew », l'autre par « Sir Danver Carew », adoptent un niveau de langue plus soigné que celui de l'original, et ce quatrième chapitre de Flammarion, en supposant la connaissance du roman, outrepassé les limites de l'original.

Les titres de Gurbert/Scholar déroulent le fil sémantique de l'affaire policière et fantastique, « Affaire (2 fois), enquête, incident (3 fois) », et même « déposition » pour « *statement* », qui renforce leur interprétation, confirmée par la lecture de leur préface, faite de manière fragmentaire durant la séance (document 5) et par la collection indiquée (« Fantastique »). Elle met en évidence la position des traducteurs, attachés à la lettre du texte, comme l'indique également l'anglicisation onomastique de « Mr. Hyde » contre « M. Hyde » dans les deux autres traductions.

Document 4 (description et remarques)

Les trois versions d'un extrait du chapitre 1 – portant sur l'agression d'une petite fille par Mr Hyde (Folio, p. 27-29 ; GF-Flammarion, p. 47-49 ; Babel, p. 19-21) – concentrent quelques différences représentatives, dégagées précédemment : réseaux sémantiques, écarts dans les niveaux de langue, et utilisation de la « note du traducteur » pour les éditions Flammarion et Babel, sur laquelle s'est concentrée l'attention. Le terme « *Juggernaut* », qui désigne l'idole de Krishna dans le texte anglais, subit des traitements divergents : Ballarin traduit le terme par une périphrase (« une espèce de monstre aveugle sorti de l'enfer »), sans commentaire ; Varlet, qui opte pour le même procédé périphrastique (« monstre satanique impitoyable »), l'accompagne, en fin de texte, d'une note explicative où il évoque le terme anglais et en commente l'emploi. Seuls Gurbert/Scholar emploient le terme français « Jaggernat » dans le texte, en avalisant l'emploi dans une note infrapaginale par une référence

à Balzac, à la fois pour en attester la légitimité, ménager le lecteur français et prévenir toute critique. Les deux premières traductions gommant le terme étranger, la troisième reste proche de la lettre du texte anglais.

Document 6 (description et remarques)

Ce document, établi à partir des termes et expressions relevés dans le texte anglais par les traducteurs de Babel, dresse une liste d'archaïsmes, d'emplois inattendus (trois occurrences du terme « *corded* », par exemple) et de locutions, en regard de laquelle nous avons placé les solutions des autres traducteurs. Cette confrontation révèle les postures traductives respectives : Ballarin est plus respectueux de la lettre du texte à plusieurs endroits, mais s'en détache chaque fois que la trace anglaise est trop forte (« une main rabougrie » au lieu de « une main cordée », pour ne citer qu'un exemple) ; Varlet adapte sa traduction au public français en gommant les indices étrangers, tout en conservant des passages proches de l'original. Alors que les traducteurs de Babel, choisissant de façon constante « l'étranger » dans le texte (traduit « les cordes de son visage » au lieu des « muscles de son visage » pour les autres), optent pour une traduction culturelle, contre une traduction ethnocentrique.

Conclusion

The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde est un récit polysémique qui contraint le traducteur à choisir une lecture. La comparaison de traductions révèle comment le texte littéraire « travaille » et comment les retraductions peuvent cohabiter sans s'exclure.

Quelle édition choisir ?

- Si le critère économique est déterminant, l'édition la moins chère. Mais une seule et même édition dans un même groupe.

- Dans le cas contraire, l'enseignant pourra privilégier l'édition dont l'interprétation (récit fantastique, récit policier, perspective psychanalytique) sert son projet d'étude.

Éléments d'un dossier des œuvres en traduction

Les exemples des œuvres de Kafka et de Stevenson soulignent l'importance du choix d'une édition – qui, bien évidemment, dépend aussi de considérations financières : il importe que tous les élèves aient la même édition. Compte tenu de ce genre d'exigence, quels sont les points importants à considérer pour faciliter le choix ?

Le document qui a servi de base aux discussions est la seconde partie d'un article d'Yves Chevrel, « Propositions pour un dossier (comparatiste) des

œuvres en traduction », paru dans le volume *Perspectives comparatistes*, Études réunies par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (Champion, 1999), p. 193-210. Les points suivants ont été plus particulièrement retenus.

Description de l'œuvre en traduction¹

Toute fiche bibliographique d'un ouvrage comporte un minimum de renseignements : nom et prénom(s) de l'auteur, titre, lieu de publication, maison d'édition, date de publication, nombre de pages, prix. Dans le cas d'une œuvre traduite, il importe d'être attentif à l'orthographe du nom de l'auteur (les premières traductions d'Ivo Andrić ont été publiées sous le nom Andritch) et aux indications d'ordre chronologique (la date du copyright n'est pas nécessairement celle de la 1^{re} édition, ni de la traduction, ni de l'original).

À ces premiers renseignements, il convient d'ajouter :

- la nomination du traducteur ;
- les mentions concernant le genre (roman, récit, nouvelle, drame...) ;
- la caractérisation de la traduction : traduit de, texte français, adapté de... ;
- les indications relatives à l'original : édition ou texte sur lesquels la traduction a été effectuée (la traduction a-t-elle été effectuée à partir d'une langue relais ?), titre de la version originale, date de publication...

Il est indispensable de noter l'absence de ces références, de même que les incertitudes qu'on peut avoir.

Une analyse plus poussée signalera d'autres caractéristiques, comme l'aspect de la couverture, des illustrations, et surtout tout ce qui concerne le discours d'accompagnement (le *paratexte*) : de qui émane-t-il (auteur, traducteur, autorité reconnue... ?) et quel est son objet ?

Cette première rubrique vise à rassembler le maximum de renseignements objectifs sur l'œuvre qu'il s'agit de (faire) étudier ; elle permet déjà de relever certains points cruciaux.

Caractérisation de l'œuvre en traduction

Il s'agit de situer la traduction qui fait l'objet du dossier dans l'histoire des traductions du texte original. Plusieurs questions sont à examiner.

La première est la disponibilité réelle des traductions au moment où on choisit d'étudier telle œuvre étrangère. Si certaines œuvres sont largement accessibles en plusieurs traductions (œuvres de Kafka, Stevenson, Ibsen, Tchekhov...), d'autres ne le sont que dans un choix très réduit ; dans certains cas (comme pour *La Métamorphose* jusqu'en 1988, ou encore en 2007 pour le roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*), il peut n'y avoir qu'une traduction.

1. - Il n'est question ici que de textes présentés en traduction seule. Le cas des éditions bilingues est abordé plus loin.

Il importe ensuite, dans le cas de traductions multiples, de placer quelques grands repères. Quelle est la première traduction (cas de Shakespeare) ? Y a-t-il des traductions canoniques (celles de Poe par Baudelaire et Mallarmé) ? Le responsable de la traduction étudiée a-t-il revu son texte ? Se réfère-t-il, et en quels termes, aux traducteurs antérieurs ?

Dans le cas des œuvres dramatiques, il convient de s'interroger également sur des problèmes de transferts culturels : comment, par exemple, faire passer sur une scène française le fait que tel personnage de l'original s'exprime « en français dans le texte » ?

Ces diverses interrogations peuvent, voire doivent déboucher sur la recherche de traductions en d'autres langues, c'est-à-dire de celles qui sont le plus accessibles aux élèves français : anglais, espagnol, allemand, italien... Il s'agit simplement d'en donner les références succinctes.

Perspectives d'étude de l'œuvre traduite

Toute œuvre littéraire significative exige sans doute qu'on tire d'elle les critères adaptés à sa lecture ; une œuvre littéraire traduite n'échappe pas à cette exigence : peut-elle être lue pour elle-même autant que par rapport à l'original ?

Lire, faire lire une traduction « pour elle-même », c'est faire l'hypothèse, plus ou moins étayée par les renseignements recueillis, que le traducteur a respecté le texte original en fonction de son projet de traduction au moment où il l'a réalisé : beaucoup de traducteurs expliquent comment ils ont voulu mener leur travail. C'est aussi se livrer à une lecture attentive de tout ce qui peut manifester la présence de l'étranger : références culturelles, ambiguïtés dues aux différences des contraintes dans la langue source et la langue cible, écarts par rapport à une norme supposée de la langue cible... C'est un domaine constamment ouvert aux investigations de ceux qui utilisent la traduction en question.

L'étude du rapport à l'original est aussi toujours ouverte. Il existe encore peu d'études qui s'efforcent de proposer une véritable critique des traductions (voir, par exemple, les ouvrages d'Antoine Berman cités dans la Bibliographie finale) : un des objectifs de tels dossiers est de favoriser l'émergence de tels travaux.

Un dernier point, enfin, a été rapidement évoqué : celui du recours, quand c'est possible, à une édition bilingue. Cette solution, apparemment satisfaisante, soulève pourtant quelques difficultés. La principale d'entre elles est peut-être de ne faire « bien lire » ni la traduction, ni l'original. Le bilingue a souvent un but pédagogique : faciliter l'apprentissage d'une langue étrangère. Il a de toutes façons un rôle d'auxiliaire : la traduction sert à faciliter la compréhension de l'original. Il peut être un recours, effectivement. Il ne doit pas masquer un aspect important de l'enseignement des œuvres en traduction : faire d'abord lire ces œuvres comme des œuvres.

Bilan

Faire étudier une œuvre en traduction est une activité passionnante, qui exige, en amont, un grand travail de préparation, non moins passionnant. D'une manière ou d'une autre, il s'agit d'une enquête sur la langue, la langue française et les autres langues, sur les ressources et les richesses de l'une et des autres. Les questionnements à mener sont autant de façons d'entrer dans la compréhension d'une œuvre et d'apprécier les moyens par lesquels son texte révèle quelque chose.

Dans ces conditions, il est souhaitable de constituer des dossiers sur les œuvres littéraires en traduction, et de les mettre à la disposition des collègues grâce aux moyens modernes de communication, afin de rendre plus aisé le travail de préparation. À chaque professeur d'assurer les transferts didactiques indispensables.

(Compte rendu de Danielle Risterucci-Roudnicky et Yves Chevrel)

Atelier E

Réécriture et traduction : perspectives pédagogiques

Séance 1

Animateurs : Caroline Andriot-Saillant et André Peyronie

Les animateurs de cet atelier se proposent de présenter et de rechercher des exemples où la réécriture n'est pas dissociable de la question de la traduction et d'en imaginer une exploitation pédagogique, que l'auteur réécrive une pièce de théâtre ou un roman (atelier E1), ou qu'il s'agisse plus généralement de la réécriture d'un mythe (atelier E2).

Présentation d'une séquence pédagogique : *Macbeth* de Shakespeare et *Macbett* de Ionesco

Séquence en classe de seconde

a) Travail préparatoire :

- séquence sur la relation maître-valet au XVII^e siècle ;
- lecture complémentaire : *Œdipe Roi* de Sophocle.

b) Séquence sur *Macbeth* et *Macbett*

Objectif : étude de l'écriture comique procédant d'un détournement du modèle tragique.

Objets d'étude croisés

Le théâtre : comique et tragique. Le travail de l'écrivain – travailler autour de la représentation chez les élèves du travail de l'écriture : écrire, c'est d'abord être lecteur.

Perspective complémentaire : histoire littéraire

Séquence en première L

Objets d'étude

- Le théâtre : l'art et les arts scéniques

cf. oralité du texte de Shakespeare, problème de la traduction de cette oralité dans la traduction d'Yves Bonnefoy.

- La réécriture

Introduire la notion d'intertextualité (Shakespeare/Ionesco) :

- dans l'écriture (il faut une compétence) ;

- dans la réception (favoriser les activités de traduction en liaison avec le professeur d'anglais).

Description du déroulement de la séquence en seconde

Problématique : Comment un écrivain nourrit-il son écriture d'une œuvre traduite ?

Remarque préalable : Shakespeare n'a pas été lu dans le texte par les élèves (résumé), choix de la traduction d'Yves Bonnefoy (plus lisible).

Projection d'une adaptation filmée de Polanski (fidèle à Shakespeare).

Travail sur le monologue de Macbeth, acte I, scène 7 de la pièce de Shakespeare : son irrésolution, sa lâcheté, son absence de scrupules moraux.

Objectif : définition du tragique comme fatalité extérieure et intérieure.

Étude des effets du tragique : terreur et pitié (Aristote). La représentation du tragique dans les thèmes du mal et du chaos chez Shakespeare. Comment Yves Bonnefoy a-t-il rendu ces caractéristiques (exemple : les différents revirements du personnage sont traduits chez Bonnefoy par des points de suspension) ?

Travail sur la stratégie de persuasion de Lady Macbeth.

cf. jeu de mots sur « man » : manipulation verbale.

Travail sur Ubu Roi (I, 1) : introduire la notion de parodie.

Comparaison générale des œuvres de Shakespeare et de Ionesco (travail en groupes)

Relevé des transformations de la trame dramatique et spatio-temporelle

Objectif : interpréter la parodie et dégager les spécificités du travail parodique :

- regroupement binaire ;

- simplification, mais pas de dégradation du statut social (à interpréter) ;

- l'onomastique.

Lecture analytique : la scène des sorcières chez Shakespeare et chez Ionesco

Objectif : appréhender le grotesque de ces personnages en tant que figures du mal (commentaire des passages rimés).

- Dans le texte de Shakespeare, on remarque de nombreux apartés de Macbeth : le personnage sort du dialogue, s'enferme dans la solitude du héros tragique. *Comparer avec* le redoublement grotesque de la scène chez Ionesco : la perte d'individualité des personnages.

- Étude de l'emploi du fantastique chez Shakespeare, avec détournement de ce registre chez Ionesco (rompre l'illusion théâtrale).

Le dénouement de *Macbeth*

- Collage de la traduction de François-Victor Hugo (1972) par Ionesco.

Il a cependant modifié quelques détails :

- tous les pays sont évoqués (généralisation) ;

- passage du conditionnel au futur ;

- déplacement de certaines tirades : changer le sens de la pièce de Shakespeare ou en proposer une autre lecture.

> Interprétation : une aggravation de la noirceur de Shakespeare.

Réactions et propositions de l'auditoire

- Le travail en groupes favorise la découverte du texte de Shakespeare, qui n'a pas été lu par les élèves. Proposer plutôt un travail d'invention : écrire une parodie, par exemple. Dans le cadre d'un module : proposer une mise en voix du texte. La mise en scène : quelle traduction choisit le metteur en scène ? Trouver une mise en scène pour étudier ce que fait un metteur en scène d'une œuvre étrangère. Comment une œuvre théâtrale permet-elle de comprendre la répétition tragique de l'Histoire ? Les élèves le comprennent-ils facilement ?

- Travailler directement sur les deux traductions, sans le texte de Ionesco : cela permettrait-il de dégager une définition du tragique ?

La réécriture du roman noir par le surréalisme

André Breton critique le roman, mais s'intéresse au monde de la fiction. Son approbation du roman gothique est, dans le *Manifeste du Surréalisme* de 1924, sans détour, mais sa défense du *Moine* de Lewis constitue surtout une machine de guerre contre le roman réaliste. Le roman gothique est, selon lui, admirable parce qu'il implique le merveilleux et parce que les personnages y sont investis d'une liberté nouvelle.

Dès 1922, Breton conseillait à Jacques Doucet d'acheter des romans noirs. Lui-même en acquiert, mais en moins grand nombre que ce que l'on aurait pu imaginer.

Le Vieux Baron anglais ou les Revenans vengés de Clara Reeve (dans une édition de 1787), *Les Mystères d'Udolphe* (édition de 1797) et *La Forêt ou*

l'Abbaye de Saint-Clair (1800) d'Ann Radcliffe, *Le Moine* (1797) de Lewis, *Melmoth* (1821) de Maturin constituent à peu près toute sa collection. Cette recherche bibliophilique n'est évidemment pas sans rapport avec le goût surréaliste pour le hasard objectif et la rencontre.

L'assentiment de Breton va se trouver conforté de deux manières. D'une part, dans un article de 1933, Maurice Heine cite un passage de *l'Idée sur les romans* où Sade affirme que le roman noir est un écho aux bouleversements sociaux provoqués par la Révolution française. D'autre part, dans sa thèse (Champion, 1924), Alice Killen traduit une lettre d'Horace Walpole où ce dernier explique comment il a écrit *Le Château d'Otrante* : très rapidement et sans aucun plan préconçu, à la suite d'un rêve, exactement – affirme Breton – selon le principe de l'écriture automatique. Ces deux dimensions développées en 1936 dans « Limites non-frontières du surréalisme » seront désormais constitutives d'une véritable doctrine surréaliste du roman noir.

C'est probablement à travers la mythologie du château que la présence du roman noir est la plus sensible chez les poètes du mouvement. Dans *le Revolver à cheveux blancs* (1932), Breton commence par rêver d'un château avec un souterrain, une horloge dans chaque pièce « dressée à sonner particulièrement bien minuit »... autour duquel pourrait se réunir une sorte de phalanstère surréaliste. Dans « Limites-non frontières du surréalisme », il affirme qu'il doit exister, dans le monde extérieur, des observatoires du ciel intérieur : « Ce serait, pourrait-on dire du point de vue surréaliste, la question des châteaux. »

Antonin Artaud et Le Moine de Lewis

The Monk (1796) est traduit deux fois en 1797 et à nouveau en 1840 par Léon de Wailly. C'est l'éditeur Robert Denoël qui, lassé de voir Artaud traîner désargenté dans ses bureaux, lui suggère en 1930 de traduire *le livre de Lewis*. L'ouvrage paraît en 1931 sous le titre *Le Moine de Lewis raconté par Artaud* et est salué par un article enthousiaste de Cocteau dans la NRF. Dans l'Avertissement qui précède le texte, Artaud rejoint le point de vue surréaliste en insistant sur l'importance du merveilleux et la fonction libératrice de ce texte. Il récuse le terme « d'adaptation » et lui préfère celui de « copie », qui traduit sans doute un désir idéal de fidélité au texte initial ; mais, à l'examen, la métaphore ne tient pas. En fait, Artaud adapte très librement la traduction de de Wailly, tout en recopiant quelquefois mot pour mot des pages entières, et nous sommes finalement devant un texte à trois auteurs : Lewis/de Wailly/Artaud, pour lequel le titre complet devrait plutôt être *Le Moine de Lewis traduit par de Wailly et raconté par Artaud*.

Du point de vue narratologique, l'adaptation – puisque c'est en fait de cela qu'il s'agit – se caractérise par des modifications importantes du péri-texte (suppression de la préface, ajouts de titres aux chapitres, épigraphes et poèmes traités avec désinvolture, introduction de majuscules de soulignement), par un renforcement des effets d'oralité, par une diminution des pauses descriptives

ou digressives, et, à l'inverse, une augmentation des dialogues (ou « scènes ») et des « sommaires ». Du point de vue thématique, l'examen des ajouts montre le développement, par rapport à Lewis/de Wailly, d'un certain nombre de dimensions : désir, sexualité, dépravation, satanisme, violence, horreur... Toute une topique artaldienne s'esquisse : angoisse de la désintégration, tentation du paroxysme, fascination de la théâtralité. Au plan stylistique, les raisons des remaniements ne sont pas toujours très claires, mais on peut percevoir une recherche systématique d'expressivité, l'introduction de nombreuses comparaisons, l'actualisation d'un style suranné (parfois par un style 1930), la constitution de réseaux de motifs. Cette adaptation empathique est à la fois un hommage, une appropriation, une exhibition du non-dit du texte (voir l'importance accrue du thème du voile et du dévoilement), une « traduction des interlignes », comme eût dit Walter Benjamin, s'appliquant à dégager l'essentiel, voire l'essence, du texte.

Pour l'épisode de la nonne sanglante présenté à titre d'exemple (Lewis, Grove Press p. 165-168 ; de Wailly, Marabout p. 129-131; Artaud, Gallimard, O. C., VI, p. 145-147), Caroline Andriot-Saillant examine la traduction de De Wailly.

Elle est exacte, sobre, placée sous le signe du fantomatique : cela tend à en faire un récit de rêve (thème et écriture surréalistes).- Absence de présent de narration, sauf dans le 5^e paragraphe : repousser l'action dans un passé lointain, cf. paragraphe 6.

- I.1 : l'ancrage énonciatif du récit est instable, comme le suggère métaphoriquement la traduction du « fragment de roche » sur lequel est installé le narrateur.

- Rêve lunaire, spectral : point de vue flottant, « sourdine émotionnelle ».

- Le seul passage au discours direct (paragraphe 3) suggère une fusion avec le spectre.

- Prédilection du traducteur pour le mot « charme », qui connote la notion d'enchantement ; prédilection pour le mot « mystérieux ».

- Traitement de la lumière : la scène est obscurcie.

- Double ambiguïté. En anglais : erreur de Don Raymond : c'est un fantôme qu'il embrasse et non la femme qu'il aime. En français : être spectral, accroissement de l'expressivité.

Artaud a choisi de rendre cette ambiguïté.

André Peyronie reprend la parole pour relever, en confirmation de la présentation d'ensemble, les modifications narratologiques (passages de l'impersonnel au personnel, « excisions » ou au contraire ajouts), thématiques (accentuation de l'étrange, de l'angoisse, du surnaturel), stylistiques (expressivité, adjectifs, réseaux sémantiques). On écoute « La légende de la nonne » de Victor Hugo chantée par Georges Brassens.

L'auditoire réagit :

- La recherche de différentes traductions pose problème : où les trouver ? où trouver des informations ?
- Travailler avec les collègues d'anglais est une difficulté : peu d'heures de langues, problème du niveau des élèves.
- Possibilité de travail dans les sections européennes : mise en espace, en voix de certains passages en anglais.
- Travail sur le lexique (travail ponctuel).

Julien Gracq et Au château d'Argol

Il ne s'agit plus strictement d'un problème de traduction. La seule question qui en relève ici est de savoir dans quelles traductions (ou textes anglais) Julien Gracq a pu connaître les romans gothiques. En ce qui concerne plus particulièrement *Le Château d'Otrante*, la seule traduction française parue en 1938 est celle de Marc-Antoine Eidous (1767). Le développement qui suit est un élargissement à la réécriture globale d'un genre, assorti d'une comparaison avec cette traduction.

On se souvient de l'hommage au « répertoire toujours prenant des châteaux branlants, des sons, des lumières, des spectres dans la nuit » dans l'Avis au lecteur de *Au Château d'Argol*. En 1966, Gracq avoue avoir souvent rêvé d'un livre où ces artifices « seraient mis en œuvre moins naïvement ». Ils le sont dans *Au Château d'Argol*, tant sur le plan thématique que stylistique.

Le château, élément central de la littérature gothique, instrument de pression et prison, devient chez Gracq lieu électif, château ouvert à l'aventure, instrument d'une liberté nouvelle. Il est cependant doublé d'un souterrain, lieu du refoulé, d'une forêt inquiétante (où aura lieu le premier viol) et d'un cimetière (avec une pierre tombale vierge et prémonitoire). Du point de vue stylistique, Gracq singe le sublime par l'utilisation de nombreux clichés, le recours à une adjectivation intense et hyperbolique, le jeu des modalisateurs. Comparaisons et métaphores sont cependant très gracquiennes. On peut parler d'une écriture seconde, en ce sens qu'elle vient après le roman gothique et qu'elle montre l'envers du décor, mais aussi parce que la « dictée de l'inconscient », fût-il culturel, n'est pas très éloignée, et que cette écriture dédoublement est aussi approche de la mort et de la connaissance.

Sur un passage de la traduction Eidous (Prault, p. 24-30 ; texte anglais Oxford University Press, p. 25-28), Caroline Andriot-Saillant fait les remarques suivantes :

> Présence immédiate du personnage : l'accent est mis sur les signes physiques de l'émotion, à la différence du texte original. Cf. anacoluthes : mise en scène du corps de la protagoniste et la rencontre est sexuée dans la traduction - « un homme » / « a human being » - présence accrue du corps et de la sexualité. Pourtant, le texte traduit atténue la violence de la menace du viol et l'expression du sentiment d'horreur.

> Le traitement du lieu

- Description précise du lieu en anglais vs imprécision dans la traduction : tout est souterrain, indéterminé chez Eidous.

- Marche vers l'église pour Walpole.

- Chute dans les ténèbres de l'homme pour Eidous.

- Chute de l'homme en lui-même pour Gracq.

Reprenant ce passage sous forme de commentaire comparé avec un extrait du *Château d'Argol* (Corti, p. 171-174), André Peyronie souligne la thématique commune (un souterrain labyrinthique, l'obscurité, la désorientation, les obstacles, les portes, le silence, l'angoisse, le secret), mais insiste sur la divergence des scénarios (une autre distribution des rôles, la montée qui se substitue à la descente, et surtout la chambre de Heide qui remplace l'église Saint-Nicolas). Nous ne sommes plus en présence d'une imagerie naïve du salut, mais d'un imaginaire ambigu de la damnation. La réécriture gracquienne est théâtralisation, mise en scène de la transgression, exploration des zones limites de l'expérience.

Séquence en première L

Remarque : cette séquence ne permet pas de définir la notion de surréalisme, mais permet de montrer que le surréalisme se nourrit du roman noir à partir de traductions.

1- Travail sur une photo de Saint-Germain-en-Laye dans *Nadja* : le motif du château.

- Édifice imposant, vestiges médiévaux

- Effet de surgissement

2- Étude analytique (p. 130-133 de l'édition Folio)

Perspectives d'étude :

- l'imaginaire du château ;

- la femme spectrale.

Lecture d'un extrait du *Premier manifeste du surréalisme*

Montrer que l'imaginaire surréaliste se nourrit de l'imaginaire des romans noirs.

3- Travail sur Lewis, *Le Moine*, à partir de la traduction de Wailly

Remarque : Est-ce intéressant de faire des lectures analytiques de cet extrait ?

Ne faut-il pas montrer plutôt la dimension historique de cette traduction ?

Comparer avec Gautier, *La Cafetière*, Nerval, *Aurélia*, afin de voir à travers ces extraits la notion de sublime (l'inaccessible qui fait donc peur).

cf. *Nadja*, l'idée de sublime : l'ineffable, la quête d'un sens caché se manifestant dans un hasard objectif.

4- Lecture analytique d'un extrait d'Antonin Artaud, *Le Moine de Lewis raconté par Antonin Artaud*, 1931

Démarche pédagogique

> Introduction : présentation des projets d'Artaud.

> Lecture analytique

- Premier temps de la lecture analytique : comparaison avec la traduction de Wailly.

- Deuxième temps : analyse du registre fantastique propre du texte, de ses moyens et de ses effets - vers la vision fantasmatique, renforcement de l'étrange et de la coupure avec le réalisme. Mise en relation avec le surréalisme et sa lecture du roman noir.

> Document complémentaire : « Le théâtre de la cruauté » (le premier manifeste paraît un an plus tard).

5- À partir du *Château d'Otrante* de Walpole

> Commentaire stylistique d'une traduction : préparation à la lecture analytique du texte de Gracq.

- Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1764.

- Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, traduction d'Eidous, 1767.

> Étude analytique : Julien Gracq, *Au château d'Argol*, 1945.

- Reprise de l'imaginaire matériel du roman gothique :

- description du souterrain ;

- imaginaire spatial du labyrinthe.

- Mettre en évidence la différence de l'enjeu narratif de l'épisode. Malgré le parallélisme des deux trios (Isabelle-Mathilde-Théodore, Albert-Herminien-Heide), l'enjeu narratif de l'épisode est plus complexe chez Gracq.

- Walpole : la fuite d'Isabelle qui protège sa vertu contre Manfred ; la rencontre avec Théodore ;

- Gracq : la chambre de Heide comme objet d'une quête ; la relation plus complexe entre Albert et Herminien.

> Travail sur les illustrations de Dali pour *Le Château d'Otrante* : graphisme échevelé, extravagant, focalisé sur le casque - un graphisme automatique ?

(Compte rendu de Caroline Andriot-Saillant et André Peyronie, avec le concours d'Elsa Monteiro)

Séance 2

Animateurs : Caroline Andriot-Saillant et André Peyronie

Dans la perspective d'une sensibilisation à l'importance des traductions et dans le but de leur meilleure prise en compte, cet atelier s'est organisé en deux temps : le premier consacré à la présentation d'un exemple (double) où la réécriture d'un mythe se trouve particulièrement liée à des questions de traduction, le second à l'exploitation pédagogique de ce cas.

Le mythe d'Œdipe chez Cocteau et Pasolini

André Peyronie évoque les introductions probablement nécessaires. Elles pourraient concerner le mythe au sens anthropologique du terme (oral, anonyme, instable, lié à la religion, au rituel, etc.). On peut le distinguer du conte, de la légende, du mythe littérisé. Sans doute faudrait-il présenter plus particulièrement le mythe grec, celui d'Œdipe, ainsi que le théâtre grec, avec la tragédie de Sophocle *Œdipe Roi*, éventuellement ses traductions au cours des temps, et le fait qu'elle ait été de multiples fois « réécrite ». Une attention particulière est portée au prologue et à l'épilogue de cette tragédie.

***Œdipus Rex* (mai 1927)**

Après *Antigone*, une seconde impulsion en direction du mythe grec est donnée à Cocteau par Igor Stravinski, qui lui demande un livret sur « un sujet dont la fable fût connue de tout le monde ». Cocteau décide de travailler sur Œdipe et accepte, non sans réticence, que le futur livret soit en partie traduit en latin. À la fin de l'année 1925, il demande à un jeune séminariste, Jean Daniélou, de traduire le livret, à l'exception des interventions du récitant qui continueront d'introduire en français les divers moments de la péripétie. On a perdu la version du texte français initial et complet de Cocteau. En revanche, sur un exemplaire de la partition de 1927, figure, de la main de Cocteau, une traduction en français du texte latin de Daniélou. Bel exemple de « rétrotraduction » (que donne fort judicieusement, et faute de mieux, en regard du texte latin, l'édition de la Pléiade). La première représentation sous forme d'oratorio, qui eut lieu au Théâtre Sarah-Bernhardt, le 30 mai 1927, fut mal accueillie du public et de la critique, mais cet opéra oratorio s'est bien rattrapé depuis puisqu'il a, jusqu'à nos jours, été monté plus de trente fois.

L'histoire d'*Œdipus Rex* comporte deux grandes différences avec la tragédie de Sophocle. La première est la disparition quasi complète de l'enquête active d'Œdipe. La seconde est le changement de ton du dénouement (le chœur y suggère de pardonner à Œdipe). Le motif du carrefour, du « trivium », demeure central et devient même très insistant. Se développent deux champs sémantiques : le premier concernant la parole, le second le meurtre. Ces deux champs confluent dans le nom d'un seul homme : Œdipus. Sauf erreur, ce nom apparaît cinquante-neuf fois. Œdipe lui-même parle de lui à la troisième personne. Le nom est ainsi au centre du mystère et du vertige. C'est, à travers la profération du nom, la révélation de l'horreur promise au porteur du nom, la manifestation terrible du sacré. Déploration sur le nom, l'opéra semble ainsi renouer avec l'origine probable de la tragédie grecque, la déploration des malheurs de Dionysos.

Nous sommes dans le cas très exceptionnel d'un livret bilingue. La symbolique des langues est liée à leur histoire. Le latin est la langue du pouvoir, de l'Église, des humanités ; il présente, aux yeux de Stravinski, l'avantage supplémentaire d'être une langue morte, qui n'est plus souillée par l'usage quotidien. Il semble que Daniélou, probablement selon la demande qui lui en a été faite, ait travaillé dans le sens d'un dénuement verbal. Il laisse la plus grande place à la matière sonore des mots, les phrases sont très courtes et ne comportent pratiquement pas de subordonnées, le vocabulaire est restreint, les verbes sont extrêmement nombreux, ils se répondent et s'accumulent, donnant une impression d'intensité. Très souvent non conjugués, ils sont donnés à l'infinitif, dans une sorte d'essentiel sémantique, avec les syllabes finales en *-are*, *-ere*, *-ire* qui reviennent et assonnent constamment. Le tout suggère une langue brute ou archaïque. La répétition redouble les effets sonores et accentue la dimension oratoire et surtout incantatoire du livret.

Au-delà de ce commentaire du livret, un passage du rôle de Jocaste est donné à entendre, et l'on pourrait prévoir ici un commentaire musical.

***Œdipe Roi* (décembre 1927)**

Œuvre jumelle d'*Œdipus Rex*, portée par la même genèse, cette adaptation contraction de la tragédie de Sophocle pose des problèmes analogues à ceux soulevés par *Antigone*. Les parties chorales sont réduites, certains passages soigneusement choisis sont fidèlement traduits, d'autres sont supprimés, ou, plus souvent, contractés, les répliques sont raccourcies, le rythme général est accéléré. Ce travail de resserrement correspond à cette « esthétique du minimum » dont se réclame Cocteau, et qu'il illustre aussi par ses dessins.

***La Machine infernale* (1934)**

Une grande étude serait ici possible qui pourrait prendre en compte, entre autres dimensions, le projet d'un théâtre différent (lié à l'idée d'un spectacle total et allant ici de la farce du premier acte à la tragédie du dernier), le recours

au mythe dans les trois premiers actes, faisant contraste avec la tragédie du dernier, la minoration du parricide et la majoration de l'inceste, le dépassement du tragique dans le pardon final.

Edipo Re de Pasolini (1967)

Le film se compose d'un récit enchâssant qui se place à l'époque contemporaine, et d'un récit enchâssé situé à l'époque archaïque. Dans le récit enchâssé qui occupe la plus grande partie du film, on peut distinguer deux temps : les années de formation d'Œdipe et la tragédie d'Œdipe Roi. Toutes les séquences peuvent donner lieu à commentaire. Projection de la séquence d'ouverture du deuxième temps, constituée de trois scènes : la nuit de noces, la peste, l'irruption des suppliants.

Deux concaténations terribles s'imposent. Tout d'abord, le lien de consécution immédiat entre l'inceste et la peste. Chez Sophocle, la peste apparaît alors qu'Œdipe est roi depuis plusieurs années et que les enfants qu'il a eus de Jocaste sont devenus grands. On pourrait croire que le film de Pasolini reprend cette chronologie, et une remarque du Grand Prêtre semble le confirmer. Mais en fait, les images de la peste suivent immédiatement la scène de la chambre conjugale, et tout se passe comme si c'était l'amour avec la mère qui était la véritable malédiction, entraînant immédiatement et sans remède le malheur. La seconde, puis la troisième scène d'amour dans la chambre nuptiale sont suivies, de la même manière, par des images montrant immédiatement la désolation et la peste. La répétition de l'amour œdipien semble ainsi alimenter le fléau. À aucun moment, par ailleurs, Pasolini n'évoque les quatre enfants qu'Œdipe est censé avoir eus avec Jocaste. Jocaste n'a qu'un seul enfant ; mère et fils se trouvent ainsi installés dans un tête à tête exclusif et dévastateur. Autrement dit : le destin terrible et véritablement incontournable, c'est le complexe d'Œdipe. Ne pas refouler le désir incestueux, c'est sans doute, comme l'a montré Freud, s'ouvrir à la mort, à la peste. Pour Pasolini, le noyau de nuit du mythe d'Œdipe, c'est le complexe d'Œdipe.

Complémentairement, le film joue, comme la pièce de Sophocle, de la force de bouleversement qu'a pu, au cours de l'Histoire, constituer la peste. Cette force est si grande qu'Antonin Artaud, dans son fameux article « Le théâtre et la peste », en a fait la métaphore de ce que devrait être le théâtre. Pour lui, la peste est une maladie très théâtrale, parce qu'elle perturbe profondément l'ordre social, et que, dans l'idéal, le théâtre devrait, comme la peste, provoquer une convulsion complète de la société établie. Ainsi assistons-nous, dans le film, à une naissance fantasmagorique et artaldienne du théâtre. Plus encore, nous sommes transportés à la naissance de la tragédie grecque. Contre la peste, se mobilisent les suppliants et le grand prêtre joué par Pasolini lui-même. Ce dernier conduit l'équivalent du chœur antique, et reprend à la lettre certaines des paroles prononcées dans la tragédie de Sophocle. Œdipe lui répond de la même manière. Au total, une trentaine de vers ont été ainsi traduits du grec en italien, très probablement par Pasolini lui-même, et placés dans la bouche des

protagonistes. Ainsi, à l'intérieur de ce film qui s'est donné ostensiblement toutes les libertés d'une œuvre cinématographique moderne, fait soudain irruption, comme neuve, quasiment dans sa lettre même, la tragédie de Sophocle. Du fond des âges, sans autre modification que sa traduction en italien, émerge, après 2 500 ans, le texte grec. On peut difficilement imaginer plus bel hommage du cinéma au théâtre antique.

Propositions de séquences pédagogiques

À partir de l'exposé précédent, trois séquences pédagogiques sont construites par Caroline Andriot-Saillant.

Séquence en seconde

Le moment tragique : le destin d'Œdipe, de l'Antiquité grecque à la modernité

Objets d'étude : le théâtre, le travail de l'écrivain.

Problématique

Quelle transformation subit la catégorie esthétique et philosophique du tragique entre Sophocle et Cocteau ? En quoi la traduction adaptation est-elle le travail de l'écrivain générateur de cette transformation ?

Premier texte : prologue d'*Œdipe Roi* de Sophocle en traduction, étudié en tant que moment tragique.

Seront mis en évidence : le registre pathétique, la figure du personnage tragique : l'éloge d'Œdipe comme « cas intermédiaire » (Aristote, *Poétique*, ch. XIII), celui de l'homme proche de l'excellence qui tombe dans le malheur sans être lui-même vicieux ou méchant, et *qui* prépare l'ampleur de sa chute.

Deuxième texte : épilogue de la pièce de Sophocle

En tant que moment tragique, seront mis en évidence :

- le parallélisme avec le prologue : Œdipe face à des enfants silencieux (ici, les siens) souligne le renversement de sa situation. Tyran adoré, il est sur le point d'être banni par le nouveau roi, Créon. Étudier l'échange serré avec Créon ;

- l'effet tragique de la pitié est suscité par la séparation avec les filles, matérialisée par le mouvement scénique. Étudier la rhétorique de la lamentation tragique sur la mort sociale des filles.

Troisième texte : Cocteau, *La Machine infernale*. Lecture commentée de l'acte IV

Axe d'étude : la montée du tragique dans la démythification et l'ouverture d'un au-delà du tragique.

Prolongement

Le travail de l'écrivain : le tragique dans la traduction et les dessins de Cocteau.

- *Œdipe Roi*, traduction-adaptation de Cocteau : étude possible du dénouement.
- Les dessins de *La Machine infernale* reproduits dans l'édition du Livre de poche : mise en œuvre graphique de l'« esthétique du minimum » (Cocteau).
 - ÷ Le dessin de couverture : les traits d'Œdipe se réduisent à une ligne continue qui forme son profil. Cette ligne se termine par des points qui rappellent les têtes d'épingles dessinées aux angles du portrait. Elles évoquent en raccourci le destin d'Œdipe, et l'agrafe de Jocaste avec laquelle il se crève les yeux.
 - ÷ P. 52 : représentation d'un Œdipe démesuré sur un petit socle très incliné. Cette structure instable forme un piège. La scène se réduit à une configuration géométrique. Œdipe est à la fois écrasé par le soleil, mais solaire lui aussi, en signe d'une rédemption possible (comme dans le dénouement de *La Machine infernale* ?).

Séquence en première S, ES, ou STG

Étude d'œuvre intégrale : La Machine infernale de Jean Cocteau

Objet d'étude : texte et représentation.

Problématique : les innovations formelles et philosophiques de Cocteau dans *La Machine infernale* par rapport à la tragédie grecque marquent-elles, dans son écriture littéraire et scénique, une tentative moderne de sortie du tragique ?

La séquence est structurée par les grands axes du travail de Cocteau.

Le langage de la simplification et de l'économie

- *Œdipe Roi* de Cocteau : technique de contraction-rénovation de Sophocle. Comparaison du prologue chez Sophocle et du Prologue puis du premier dialogue Œdipe/Chœur chez Cocteau.

÷ $\tilde{Z}j \{ l | x \sim \{ l r \} | n v n w \} \tilde{m} \tilde{m} j u x p \sim r^a$

÷ $\tilde{K} q n \tilde{K} x l \} n j \sim \tilde{Q} \{ j w \} \{ n \} \tilde{m} \tilde{Q} j y n \tilde{m} \tilde{Q} \sim \tilde{v} \sim \tilde{v} \} q n \tilde{m} j w \{ \tilde{m} \tilde{Q} \} x u x p \sim r^a$

- Dessins de l'édition du Livre de poche.

- Réflexions sur le décor : entre le piège, le théâtre de marionnettes ou de farce, et l'abstraction stylisée. En témoignent les déclarations d'avant-première : « Nous avons construit une petite estrade en scène, quatre mètres sur quatre. Cette estrade supporte un décor qui oblige les artistes à un jeu très formel, dans un éclairage de lampes au mercure. Estrade et décor sont isolés sur scène

entre les toiles d'une véritable boîte foraine bleu pâle. » (*Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1686)

> Étude analytique d'un extrait de *La Machine infernale* : « La voix », acte I, à la fois simplification et familiarité.

Cette invention est une réécriture du Prologue de l'adaptation libre *Œdipe Roi* : ultime avatar de la voix du Coryphée, fonction réduite ici à une simple voix enregistrée. Les reprises et les simplifications stylistiques et thématiques peuvent être étudiées et interprétées.

L'économie rhétorique accentue la détermination tragique, le déroulement sec des événements.

Le langage de la mixité et de la démythification désacralisation

Cocteau note, en 1928-1929 :

« Je rêve qu'il me soit donné d'écrire un *Œdipe et le Sphinx*, une sorte de prologue tragi-comique à *Œdipe-Roi*, précédé lui-même d'une grosse farce avec des soldats, un spectre, le régisseur, une spectatrice. Représentation allant de la farce au comble de la tragédie, entrecoupée de mes disques et d'un tableau vivant : *Les Noces d'Œdipe et de Jocaste* ou *La Peste à Thèbes*. » (*Théâtre complet*, op. cit., p. 1682 à 1690.)

> Étude analytique d'un extrait de *La Machine infernale* : acte II, p. 82-88. L'affrontement avec le Sphinx : dramaturgie de la terreur sacrée et désacralisation des personnages mythiques.

Registre mixte de la scène :

- elle suscite la terreur, en offrant le spectacle de la puissance divine ;
- mais la suggestion terrifiante de la puissance divine est mêlée à la désacralisation des personnages mythiques, dont le caractère est soumis à un renversement burlesque.

***La Machine infernale* après *Œdipe Roi* et *Œdipus Rex* : l'analyse fouillée après la synthèse, la digression et la manipulation**

Dans les parties ajoutées par Cocteau à la pièce de Sophocle, et à ses libres adaptations, l'auteur se livre à l'exploration de l'intériorité des personnages inspirée des découvertes freudiennes. Les personnages sont hantés par leur passé qui se manifeste dans le suspense de la censure, dans les rêves. On assiste à la projection sur le personnage d'Œdipe du complexe d'Œdipe. Le théâtre du mythe devient un théâtre de l'intériorité (un théâtre du moi, le conflit d'Œdipe étant mal résolu chez Cocteau).

Cocteau a exprimé son intérêt pour les associations libres et les rêves dans sa préface au *Testament d'Orphée* (éd. du Rocher, Monaco, 1961, p. 6) : « Un homme qui somnole, la bouche entrouverte, devant un feu de bois, laisse échapper quelques secrets de cette nuit du corps humain qu'on appelle âme et dont il n'est plus le maître.

La sentinelle de la bouche s'est imprudemment et profondément endormie et des paroles sortent qui en possèdent le mot de passe. »

> Étude analytique d'un extrait : acte III, les rêves de Jocaste et d'Œdipe, p. 112-115 (de la didascalie « La main dans la main, côte à côte » à « Elle se cache la figure »).

Le dépassement du tragique vers la rédemption

La réécriture du dénouement de Sophocle passe par des étapes successives de l'adaptation libre *Œdipe Roi* à *Œdipus Rex*.

> Étude comparée d'extraits : le dénouement.

On observera la transformation des données du mythe :

> le dialogue est construit sur la contradiction de deux sphères :

La sphère sociale et politique rationnelle, incarnée par Créon.

La sphère de l'ignominie tragique gagnée par une étrange douceur : la fusion incestueuse (ici reconnue, assumée, purifiée de toute ignominie).

Séquence en première L : traductions et réécritures du mythe d'Œdipe

Objets d'étude : texte et représentation, et la réécriture.

Problématiques

* Quels sont les moyens dont le langage dramatique s'est doté pour transcrire sur scène et à l'écran la matière antique et sacrée du mythe ?

* Qu'est-ce qu'une réécriture ?

- Sensibiliser les élèves à l'intrication des questions concernant la traduction et de celles concernant la réécriture d'un mythe (littéraire).

Premier texte : Sophocle, *Œdipe Roi*, prologue.

Deuxième texte : Sophocle, *Œdipe Roi*, épilogue.

> Comparaison avec l'épilogue d'*Œdipe Roi* de Cocteau.

Troisième texte :

Œdipus Rex, étude possible du vers 32 à la fin.

Axe d'étude : le langage théâtral comme art scénique dans le livret.

Quatrième texte :

La Machine infernale, Prologue de la « Voix » du premier acte.

Axe d'étude : la réécriture théâtrale entre invention formelle et fidélité au mythe.

Montrer que l'invention formelle obéit au projet propre de Cocteau pour le théâtre mais se nourrit de son travail précédent de traduction adaptation pour Stravinski.

Cinquième texte :

La Machine infernale, dénouement.

- La compassion pour Œdipe et son changement de statut dans *Oedipus Rex* se retrouvent dans *La Machine infernale* : réincarnation de Jocaste mère en Antigone. Œdipe est devenu un voyant au même titre que Tirésias. Suggestion d'un autre ordre, où la fusion des générations prendrait une signification mystique.

Document complémentaire : extrait du film de Pasolini *Edipo Re*, la consultation de l'oracle. Comme Cocteau, Pasolini met en scène le mythe (il dépasse même les bornes chronologiques de Cocteau).

> La focalisation interne comme procédé d'insistance sur la donnée universelle du mythe : l'histoire d'une quête d'identité.

Sixième texte : la peste à Thèbes, extrait du scénario de Pasolini avec le film (version française : découpage après montage).

(Compte rendu de Caroline Andriot-Saillant et André Peyronie)

Conclusion des travaux

Yves Chevrel, professeur émérite, université Paris-IV – Sorbonne
Pascal Charvet, inspecteur général de l'Éducation nationale

Yves Chevrel

Au terme de ces séances, il importe d'abord de se féliciter de leur richesse ; ces rencontres entre des enseignants, des inspecteurs et des chercheurs venus d'horizons divers seront incontestablement le point de départ des collaborations ultérieures souhaitées au début de ce séminaire.

Il a certainement permis de prendre mieux conscience aussi bien du statut particulier de l'œuvre en traduction que des possibilités d'utilisation qu'elle renferme. Deux éléments peuvent en effet retenir plus particulièrement l'attention. D'une part, le fait que l'œuvre littéraire en traduction (OLT) est un objet dont l'existence même est problématique : création seconde, dépendant d'une autre, il pourrait ne pas exister sans que son inexistence affecte en rien la création première, l'*œuvre* qui a mérité d'être traduite ; d'autre part, le fait qu'il existe quand même suggère que nous devons le respecter et le considérer, au moins par hypothèse, comme une *œuvre* véritable. Libre à nous par la suite de prendre nos distances vis-à-vis d'elle.

Il est vrai que nous pouvons manifester à son égard une liberté que nous ne nous permettrions pas envers les grandes œuvres de notre littérature nationale : nous nous sentons à l'aise avec des textes que nous pouvons, à notre tour, essayer de manipuler. Il est vrai aussi que nous imputons le plus souvent nos difficultés et nos déceptions au traducteur. Mais nous pouvons aussi profiter de cette liberté, et en faire profiter nos élèves, en les aidant à lire des textes qui peuvent toujours paraître perfectibles.

Cette spécificité de l'OLT exige de la part de l'enseignant un énorme travail de préparation. Celle-ci s'effectue bien entendu en amont et, la plupart du temps, il n'en apparaît que peu de choses au cours de la séance d'enseignement. Celle-ci mobilise pourtant, d'une certaine façon, tous les efforts consentis pour maîtriser sa propre langue, pour apprendre des langues étrangères et pour se montrer curieux d'autres civilisations.

Les conférences et les ateliers ont permis de repérer quelques pratiques comme les comparaisons de traductions, dans une même langue ou dans des langues différentes ; l'importance de l'étude des textes d'accompagnement

(*paratexte*), des illustrations et plus généralement de la présentation des OLT est apparue aussi avec force. Il n'est pas question de signaler ici, dans le détail, tous les outils susceptibles d'apporter de l'aide : des *Éléments de bibliographie* donnent quelques indications de base ; parmi les titres cités, on peut souligner l'intérêt que présente l'ouvrage de Claude Hagège : consacré à la structure des langues, ce volume de la collection « *Que sais-je ?* » n'est pas d'une lecture facile, mais il contient un large panorama des solutions les plus diverses apportées par les langues et nous incite à ne pas considérer comme allant de soi celles de la langue que nous pratiquons.

Enseigner des œuvres littéraires en traduction se fait normalement, pour l'enseignement du second degré, dans le cadre de programmes établis à l'échelon national. Mais, dans ce cadre, nous disposons d'une liberté de choix : option en faveur de telle ou telle traduction, désir d'inscrire à son propre programme des extraits d'autres auteurs. Le choix d'un objectif est important : le ferons-nous pour faire connaître une œuvre littéraire importante, ou pour initier, à travers elle, à une autre culture, ou encore pour étayer l'étude d'une œuvre française ? Ce sont autant de possibilités.

Cette première rencontre a contribué à légitimer l'emploi des œuvres traduites. Il faut aller au-delà.

Il nous faut forger des outils plus précis que ceux dont nous commençons à disposer pour critiquer (c'est-à-dire utiliser avec compétence) les traductions que nous employons. Il serait notamment utile de préciser le vocabulaire servant à apprécier les traductions. Il serait surtout souhaitable que, dans le cadre des instances officielles, nous ayons la possibilité de disposer de forums de discussion ou de sites internet, ou de tout autre moyen pour échanger des informations, des questions et des réponses : il existe déjà des sites académiques qui œuvrent en ce sens et offrent des dossiers ou des séquences pédagogiques. Il faut développer ces initiatives et utiliser au mieux les moyens de diffusion modernes.

Il nous faut réfléchir aussi aux exercices que nous pouvons proposer aux élèves, et ne pas les limiter au simple commentaire cursif : lire une œuvre traduite n'implique pas moins d'exigence intellectuelle ou esthétique que lire une œuvre écrite dans la langue du lecteur. De même, il serait utile de se demander quelle formation il faut mettre en place pour les futurs maîtres et réfléchir aux types d'épreuve qu'on pourrait élaborer pour les concours du Capes et de l'agrégation ; par exemple, pourquoi ne pas instaurer une épreuve qui, au lieu de demander aux candidats de produire un commentaire de texte tel que celui qui est actuellement exigé à l'oral de l'agrégation des lettres modernes, sur un passage extrait d'une œuvre au programme de littérature générale et comparée, montrerait quels problèmes et quelles questions il faudrait faire surgir aux yeux des élèves à propos de tel passage d'une œuvre traduite. L'expérience, précisément, des commentaires d'œuvres étrangères à cette agrégation, qui repose sur près d'un demi-siècle de pratiques, peut servir de référence pour

mieux apprécier l'aptitude des maîtres à faire connaître des littératures et des cultures autres.

Les travaux de ce séminaire témoignent en tout cas que, lorsque nous sommes amenés à faire usage d'œuvres littéraires en traduction, nous sommes confrontés à des exigences fortes qui sont autant de garants de la validité de notre enseignement. À nous de savoir opérer les transferts didactiques indispensables pour aider nos élèves à lire et apprécier ces œuvres.

■ **Pascal Charvet**

Au nom de l'Inspection générale, je voudrais d'abord remercier tous ceux grâce auxquels ces deux journées se sont déroulées dans un climat propice et fructueux.

Il nous apparaît clairement, au terme de ce séminaire, qu'il convient de prendre en compte davantage, dans les programmes des Lettres, le fait que la traduction, à travers son historicité, manifeste des enjeux littéraires essentiels et nourrit, de manière spécifique, la perception de l'altérité. Que le dépaysement suscité par la visite du monde dans une langue étrangère soit le meilleur antidote à la pensée unique est aujourd'hui un fait admis par tous. Un esprit enfermé dans un seul langage répète davantage qu'il ne pense. Il se développe plus rapidement s'il ajoute à son langage maternel une autre langue.

Les langues vivantes, au même titre que les langues anciennes, font partie des humanités. Mais la traduction et l'étude des œuvres littéraires en traduction, véhicules idéaux de ces contenus culturels, ne jouent plus assez ce rôle moteur qui devrait être le leur dans l'enseignement. Même si ces pratiques se généralisent aux examens et concours par la présence d'œuvres littéraires en traduction et d'exercices de version, elles se réduisent bien trop souvent au seul rôle d'épreuve de contrôle des acquis linguistiques. En effet, la traduction, dans notre enseignement, s'est avec le temps trop souvent repliée sur des exercices parfois stériles, parce qu'ils figent le sens au lieu d'ouvrir sur l'interprétation des textes et l'écriture.

On a pu voir lors de ce séminaire qu'une tout autre approche des œuvres littéraires en traduction était envisageable, approche qui lui restituerait son assise anthropologique et sa valeur de questionnement philosophique et poétique. La confrontation avec des obstacles linguistiques mais aussi culturels, lors de la réception d'un texte étranger, qu'il soit proche ou éloigné dans le temps comme dans l'espace, ainsi que l'observation du processus de sédimentation du sens et celui des conflits d'interprétation sont un des moyens pertinents pour interroger les textes littéraires. Et « l'épreuve de l'étranger » (selon le beau titre d'un ouvrage d'Antoine Berman) est tout aussi légitime lorsqu'il s'agit de l'étude de textes français : nous en donnerons pour seul exemple les cours que Georges Blin donna au Collège de France sur la lecture critique de Baudelaire à partir des traductions anglaises du poète.

C'est pourquoi nous allons réunir un groupe de travail qui comportera des universitaires, des inspecteurs, et des professeurs qui travaillent déjà avec compétence sur les œuvres littéraires en traduction dans les classes, afin tout d'abord de préciser les enjeux concrets de la lecture cursive, même si c'est sur ce point que les difficultés sont les moins grandes. Le principal problème restant regarde la pratique de la lecture analytique, et nous comptons l'aborder de front. Nous pensons qu'il faut sortir là d'un mauvais débat qui dure depuis des années et interdit toute avancée sur ce sujet. S'il est vrai que l'on ne peut pratiquer une lecture analytique de la même manière sur un texte traduit que sur un texte en version originale, il importe cependant que dorénavant, l'on ne puisse plus traiter de textes traduits en ignorant leur qualité d'œuvres en traduction, et que l'on propose aux enseignants les repères, les moyens et les conditions d'une véritable « lecture comparée ». Cette lecture comparée inclurait, entre autres, le recours à l'original pour certains mots-clés, ainsi que des comparaisons de traductions en contrepoint du texte original. Si nous voulons que des pratiques novatrices et rigoureuses s'installent à ce sujet dans les classes (même si nous savons bien que de nombreux professeurs effectuent déjà à cet égard un travail remarquable), nous devons, à partir de ces pratiques qui réussissent, offrir les points d'appui nécessaires, comportant une méthodologie et des exemples significatifs de ce que peut être une lecture comparée.

Nous allons donc travailler à ce texte, susceptible d'aider les enseignants. Il nous faut reconnaître, à cet égard, que l'institution est en retard par rapport à des pratiques déjà développées. Il est donc temps, non pas de borner le travail des professeurs par des prescriptions intempestives, mais de mettre à la disposition de ceux qui n'auraient pas eu de formation spécifique sur ce sujet les outils nécessaires à la pratique d'une authentique « lecture comparée ».

Si cette lecture comparée se révèle praticable et efficace, si elle favorise, dans les classes, de nouveaux modes d'investigation du texte littéraire, et si nous parvenons à l'ouvrir également aux langues vivantes et anciennes, nous pourrions imaginer d'inscrire dans les programmes davantage de textes en traduction. Mais ce ne sera qu'à cette condition et au prix de cette rigueur indispensable.

Travailler sur des œuvres antiques ou contemporaines en traduction, en s'efforçant de se représenter la culture et le savoir de l'étranger non sous une forme commune en laquelle nous pourrions le reconnaître, mais bien en ses traits distinctifs et son originalité, pourrait être l'une des formes multiples de l'apprentissage de la laïcité, une laïcité dynamique, qui ne s'exprimerait pas par une distance pseudo-objective vis-à-vis de l'étranger, mais par une ouverture lucide à sa présence dans notre langue.

C'est en explorant le plus loin possible, et sans jugement préconçu, la singularité de l'étranger, c'est en éveillant cette curiosité chez nos élèves, que l'on peut cerner et appréhender cette proximité particulière qui nous unit à lui, rejoignant par là ce qu'écrivait Goethe : « Passer à l'universel, par le plus

violemment ou par le plus pauvrement particulier. » Il est essentiel que nous élargissions, et c'est le rôle de l'enseignement, l'horizon de notre langue et de notre culture. S'il est certain qu'il importe absolument d'éviter que le métissage des valeurs n'aboutissent à un syncrétisme vague et confus, et que c'est à partir d'une culture vivante qui connaît ses propres origines que l'on est à même de comprendre les valeurs des autres peuples, il est vrai aussi qu'un esprit enfermé dans une seule langue et une seule culture ne pense pas, mais finit par se répéter.

Ne pas développer d'une manière pertinente l'étude des œuvres littéraires en traduction reviendrait, aujourd'hui plus que jamais, à se replier dans une triste solitude, car le monde de l'étranger est un espace essentiel de l'élaboration de soi, et c'est nous-mêmes que nous y cherchons, tentant d'y déchiffrer notre propre histoire, voire notre propre destin.

Annexes

Conférenciers et animateurs des ateliers

(ordre alphabétique)

Andriot-Saillant, Caroline

Professeur, classes préparatoires, lycée François-I^{er}, Le Havre

Charvet, Pascal

Inspecteur général de l'Éducation nationale

Chevrel, Yves

Professeur émérite, université Paris-IV – Sorbonne

D'hulst, Lieven

Professeur, Katholieke Universiteit Leuven

Éloi, Thierry

Maître de conférences, université de Perpignan, Via Domitia

Gomez, Françoise

IA-IPR Lettres, académie de Lille, chargée d'une mission d'inspection générale pour le théâtre

Hermetet, Anne-Rachel

Professeur, université d'Angers

Judet de La Combe, Pierre

Directeur d'études, EHESS ; directeur de recherche, CNRS

Lévêque, Mathilde

Professeur de collège, Choisy-le-Roi

Masson, Jean-Yves

Professeur, université de Paris-IV – Sorbonne, traducteur

Nières-Chevrel, Isabelle

Professeur émérite, université de Haute-Bretagne (Rennes-II)

Oustinoff, Michaël

Maître de conférences, université de Paris-III – Sorbonne Nouvelle

Peyronie, André

Maître de conférences honoraire, université de Nantes

Quilhot-Gesseaume, Brigitte

IA-IPR Lettres, académie de Toulouse

Risterucci-Roudnicky, Danielle

Maître de conférences, université d'Orléans

Souiller, Didier

Professeur, université de Bourgogne (Dijon)

Éléments de bibliographie

BERMAN, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

CHEVREL, Yves, « Propositions pour un dossier (comparatiste) des œuvres en traduction », *Perspectives comparatistes*, études réunies par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux, Champion, 1999, p. 193-210.

CHEVREL, Yves, « Œuvres en traduction : conditions de lisibilité », *Patrimoine littéraire européen*, textes réunis et présentés par Jean-Claude Polet, Bruxelles, De Boeck-Université, 2000, p. 179-185.

CHEVREL, Yves, « La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions », *L'Information littéraire*, janvier-mars 2006, p. 50-57.

D'HULST, Lieven, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, P. U., Lille, 1990.

DELISLE, Jean, LAFOND, Gilbert, *Histoire de la traduction*, cédérom, Didak, École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, version 2003.

ÉTIEMBLE, René, *Comment lire un roman japonais ?*, Paris, Eibel/Fanlac, 1980.

HAGÈGE, Claude, *La Structure des langues*, Paris, Puf, coll. « Que sais-je ? », 1982.

HERMETET, Anne-Rachel, « Les désarrois du lecteur d'œuvres traduites », *Transalpina* 9 [P. U. Caen], *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, p. 115-127.

LEENHARDT, Jacques, JÓZSA, Pierre, *Lire la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction*, Paris, Puf, 2003 (Que sais-je ?).

Palimpsestes [Presses de la Sorbonne Nouvelle], « La lecture du texte traduit », n° 9, 1995.

POLET, Jean-Claude (dir.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, Bruxelles, De Boeck-Université, 12 vol., 1992-2000.

QUILHOT-GESSEAUME, Brigitte, *Enseigner les littératures étrangères en lycée. Français et intertextualité*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2004.

Revue d'histoire littéraire de la France, « Les traductions dans le patrimoine français », mars 1997.

Revue de Littérature comparée, « Le Texte étranger. L'œuvre littéraire en traduction », février 1989.

VECK, Bernard, VERRIER, Jean [dir.], *La Littérature des autres. Place des littératures étrangères dans l'enseignement des littératures nationales*, INRP, 1995.

Index des principales œuvres étrangères mentionnées

Ne sont mentionnées ici que les œuvres étrangères ayant fait l'objet de remarques un peu développées. Elles sont citées sous leur titre français, le titre original n'étant indiqué à la suite qu'en cas de différence sensible ; certaines œuvres sont citées sous le nom du héros.

ALCOTT, Louisa, <i>Les Quatre Filles du Dr March / Little Women</i>	102-103, 108-110
ANDRIĆ, Ivo, <i>La Chronique de Travnik</i>	150-151
ARISTOPHANE <i>Les Grenouilles</i>	55-60
BEECHER-STOWE, HARRIET, <i>La Case de l'oncle Tom</i>	103
BERGMAN, INGMAR, <i>Le Septième Sceau</i> [film]	33-34
BÜRGER, GOTTFRIED A., <i>Aventures merveilleuses du baron de Münchhausen</i>	24-26
CARROLL, LEWIS, <i>Alice au pays des merveilles</i>	103-106
CERVANTÈS, MIGUEL DE, <i>Don Quichotte</i>	139-146
COLLODI, CARLO, <i>Pinocchio</i>	103-104
DEFOE, DANIEL, <i>Robinson Crusoé</i>	101
GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, <i>Faust</i>	83-87
GOLDING, WILLIAM, <i>Sa Majesté des mouches</i>	103-104
KAFKA, FRANZ, <i>La Métamorphose</i>	147-150

KÄSTNER, ERICH, <i>Émile et les Détectives</i>	108, 110, 112-113
LEWIS, MATTHEW, <i>Le Moine</i>	164-169
LINDGREN, ASTRID, <i>Fifi Brindacier / Pippi Långstrump</i>	111-112
MELVILLE, HERMAN, <i>Moby Dick</i>	34
MOLNAR, FERENC, <i>Les Gars de la rue Paul</i>	101
MORE, THOMAS, <i>L'Utopie</i>	122-132
PASOLINI, PIER, <i>Edipo Re</i> [film]	172-173, 177
PIRANDELLO, LUIGI, « Madame Frola et Monsieur Ponza, son gendre »	136-137
SHAKESPEARE, WILLIAM, <i>Macbeth</i>	162-164
SOPHOCLE <i>Œdipe Roi</i>	170-171, 173-176
SPYRI, JOHANNA, <i>Heidi</i>	110-111
STERNE, LAURENCE, <i>Tristram Shandy</i>	133-136
STEVENSON, ROBERT, <i>L'Étrange Affaire/Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i> <i>L'Île au trésor</i>	155-158 104
TANIKAWA, SHUNTARO, « Chansons en larmes »	151-154
WALPOLE, HORACE, <i>Le Château d'Otrante</i>	167-169