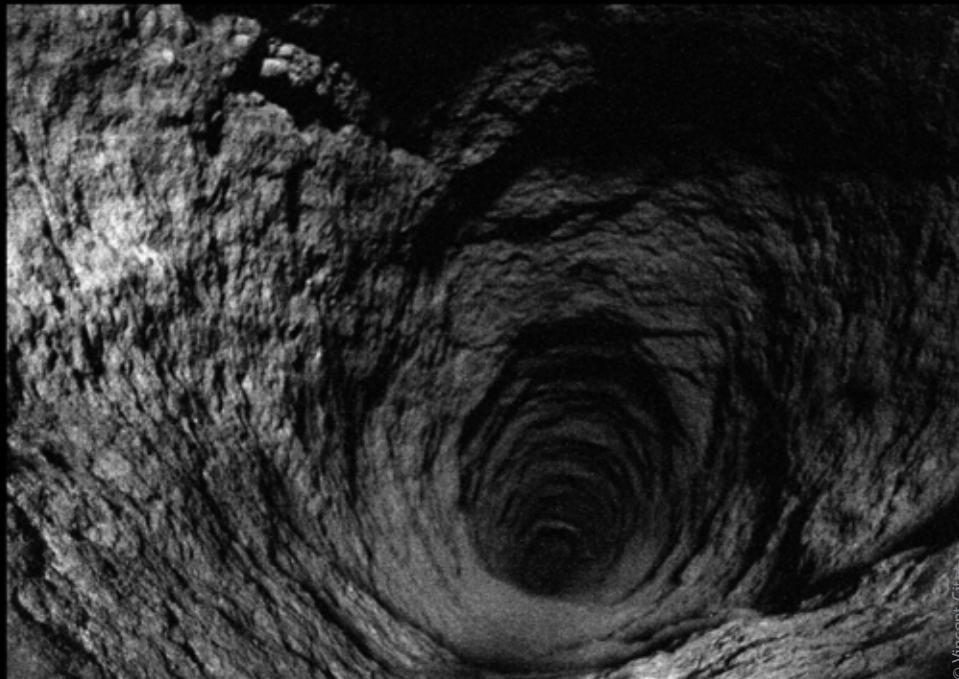


La traduction littéraire : une théorie à l'épreuve de la pratique

par Judith Lindenberg



Depuis le début des années 1970, une série de travaux a été à l'origine de la traductologie définie comme théorie de la traduction. Parmi eux, l'ouvrage désormais classique de Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, reprend les bases de cette discipline alors nouvelle et en définit les deux tendances :

D'un côté, on aurait les "sémanticiens" ou théoriciens sémantistes de la traduction, qui peuvent être assimilés à des linguistes-philosophes de la traduction [...] De l'autre côté, il y aurait les "stylisticiens", qui sont les littéraires-théoriciens de la traduction, et en même temps des théoriciens de la traduction littéraire, qui travaillent à élaborer une poétique de la traduction [...].¹

Dans cette seconde catégorie, trois réflexions se faisant partiellement écho les unes aux autres ont ouvert la voie à une approche de la traduction dépassant ses propres enjeux : celles d'Henri Meschonnic, d'Antoine Berman et de Jean-Charles Vegliante. Les deux premières sont classées par Ladmiral lui-même du côté des littéraires-théoriciens, la troisième se situe sur un versant plus linguistique mais amorce une tentative de réconciliation des deux axes dans une perspective d'ouverture de la traductologie. En s'inspirant plus ou moins explicitement de la réflexion que Walter Benjamin développe dans son article « La tâche du traducteur »², article fondateur pour ce type de réflexion, ces trois théoriciens ont produit chacun plusieurs ouvrages novateurs sur la traduction. *Poétique du traduire*³ est le point d'orgue de la réflexion sur la traduction qui émaille toute l'œuvre théorique de Meschonnic ; Berman propose dans *L'épreuve de l'étranger*⁴ une approche historicisée de la traduction à partir de l'exemple des Romantiques Allemands (Goethe, Novalis, Schleiermacher) et prolonge sa réflexion dans

*Pour une critique des traductions : John Donne*⁵ puis dans *La traduction ou l'auberge du lointain*⁶ ; enfin, dans le recueil *D'écrire la traduction*⁷ et d'autres articles, Vegliante élabore de nouveaux concepts à propos du processus en acte dans la traduction et de ses effets sur le texte traduit. En outre, tous trois sont traducteurs, avec chacun une langue et un domaine de spécialité ou de prédilection mis en évidence dans leurs ouvrages critiques. Meschonnic a traduit entre autres l'Hébreu de la Bible, Berman les Romantiques allemands, et Vegliante la *Comédie* de Dante : autant d'œuvres clefs de l'Histoire littéraire, et de l'Histoire tout court, sans cesse traduites au fil des époques, parce qu'elles « portaient déjà en elle, au niveau de leur forme et de leur contenu, leur propre traduisibilité »⁸, notion benjaminienne centrale de cette conception de la traduction comme on le verra. À partir de là, ces traductions confèrent à leurs auteurs une approche déterminée par la spécificité des enjeux auxquels ils sont confrontés, comme l'importance des accents et du rythme en hébreu, l'émergence de la figure du critique à l'époque romantique, ou encore les écueils du « presque-même » franco-italien.

Au-delà de leur singularité respective, ces réflexions ont toutefois pour point commun d'affirmer la nécessité d'une théorie fondée sur la pratique ainsi que le rôle stratégique de la traduction dans une réflexion sur le langage et son lien ontologique avec la création littéraire. Meschonnic a mis en évidence le lien de la poétique de la traduction avec la poétique en général. En témoigne la série de ses ouvrages conçus comme solidaires : *Poétique du traduire* (précédé dans *Pour la poétique II* d'une partie intitulée « La poétique de la traduction ») s'insère dans la continuité d'une réflexion

sur le langage axée sur la littérature. C'est ce qu'indique le choix du terme de « poétique » tel qu'il a été défini par Jakobson, pour « désigner l'étude et la théorie du discours littéraire, dire la recherche des raisons de l'originalité dans l'œuvre même »⁹, tout en refusant le formalisme de ce dernier. Berman lui préfère le terme de critique, dans la lignée de Friedrich Schlegel, père fondateur de la critique moderne, dans le sens de « dégagement de la vérité »¹⁰ d'un texte ou d'une traduction. À la différence des deux autres, la théorie de Berman remonte aux sources des concepts philosophiques sur lesquels elle s'appuie. Quand elle s'applique à un cas précis, comme il l'a fait avec un poème de John Donne, c'est toujours dans une visée plus vaste de « translation d'une œuvre étrangère dans une langue-culture »¹¹, c'est-à-dire d'une réflexion prenant en compte la globalité des éléments historiques et culturels qui fondent respectivement le texte et sa traduction, pris dans un même mouvement (sur lequel insistent toutes ces théories) celui de la subjectivité de leur « auteur », le traducteur. Contre l'objectivité de la langue et de ses catégories grammaticales, l'attention au discours dans sa dimension subjective permet de sortir d'une conception normative de la traduction pour la constituer en poste d'observation ; c'est pourquoi Meschonnic emploie l'infinitif substantivé « traduire », qui désigne l'acte en train de se faire. La littérature et la traduction sont les « deux activités les plus stratégiques pour comprendre ce qu'on fait du langage »¹². Une telle conception remet tout d'abord en cause les clichés les plus ancrés sur la traduction : ceux de sa secondarité, de son devoir de fidélité et de son impossibilité. La secondarité, « tare originaire » de la traduction, est le produit de la « situation ancillaire »¹³ dans laquelle la tradition et une conception idéaliste de l'artiste l'ont reléguée, en contradiction avec son rôle historique, mis en évidence en premier par les Romantiques allemands. Loin d'être secondaire, sinon en ce qu'elle vient d'un texte « déjà là », la traduction a eu un rôle fondateur en Europe, lié à la diffusion des textes religieux notamment : la poétique de la traduction apparaît ainsi indissociable de son historicisation. Non seulement la traduction n'est plus envisagée comme une opération abstraite, mais elle est prise de surcroît dans les flux d'une époque et d'une culture. Cependant elle ne

se réduit pas non plus à l'exclusivité et à la normativité des critères socioculturels si l'on considère le traducteur comme un créateur, confronté aux mêmes impératifs que ceux de l'écriture littéraire, c'est-à-dire de rythme et de signifiante propres à la langue dans laquelle il traduit (en général la sienne). Dans une telle perspective, si la traduction « fonctionne texte »¹⁴, les objectifs de fidélité et de transparence n'ont plus cours et le texte traduit peut même aller jusqu'à se donner comme texte autonome, analysable en tant que tel. De la même façon, la simple existence du traduire dans l'ampleur de sa dimension historique et littéraire annule d'emblée l'argument d'une impossibilité linguistique, puisque l'acte du traduire se produit « comme cela advient toujours de fait, malgré toutes les difficultés et peut-être avec un peu d'usure »¹⁵.

À partir de là, la visée de la traduction est d'élargir les possibilités de la langue en absorbant en elle ce qui vient d'une autre langue : c'est « l'épreuve de l'étranger », telle que l'a définie Berman dans l'essai qui porte ce titre. Ce rôle s'accompagne historiquement d'un effacement, voire d'un refoulement dû à « la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé »¹⁶. La négation du rôle fondateur de la traduction dans les cultures occidentales se répercute sur le plan de la pratique traductive : les « mauvaises » traductions sont celles qui opèrent « une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère »¹⁷. Inversement, ce qui constitue, non pas une bonne traduction, mais son essence même parfois réalisée, c'est la trace de l'œuvre originale qu'elle porte en elle, son décentrement, dont l'annexion ethnocentrique est l'effacement¹⁸. Ce qui se produit là n'est pas seulement une revalorisation de la traduction, mais une révolution copernicienne de son statut : elle n'est plus une opération collatérale et imparfaite du fait littéraire, mais bien au contraire un instrument herméneutique à même d'en révéler les enjeux les plus profonds. Déjà selon la conception benjaminienne, la traduction réalise une potentialité en germe dans l'œuvre originale, sa traductibilité :

En disant que certaines œuvres sont par essence traduisibles, on n'affirme pas que la traduction est essentielle pour elles, mais que leur traductibilité exprime une certaine signification, immanente aux originaux.¹⁹

Berman prolonge cette idée :

Elle consiste en ce que l'œuvre, en surgissant comme œuvre, s'institue toujours dans un certain écart à sa langue : ce qui la constitue comme nouveauté linguistique, culturelle et littéraire est précisément cet espace qui permet sa traduction dans une autre langue.²⁰

Écart et décentrement font la spécificité de certaines œuvres littéraires ; la traduction advient alors comme le redoublement, ou l'accomplissement jamais définitif d'une ouverture initiale. Parce qu'elle est le fruit de la rencontre entre plusieurs facteurs déterminés, (la subjectivité du traducteur, l'espace et l'époque de sa réception) elle offre une relecture et une interprétation du texte original. Il y a donc un « effet en retour de la traduction sur l'œuvre traduite »²¹ qui détermine sa fonction critique. C'est à partir de là que le texte traduit se donne comme instrument herméneutique visant à la compréhension de l'œuvre ; en ce sens la critique des traductions se doit d'être « plus attentive aux traces laissées par le travail traductif qu'à une hypothétique “équivalence” sémantique »²², selon Vegliante, qui va plus loin et tente de définir le processus en acte dans l'opération de traduction : « Celle-ci va consister spécifiquement – par opposition à d'autres opérations herméneutiques – en cet effort pour faire “dire” à une langue, jusqu'à sa limite, ce que l'entre-deux interlinguistique donne à “ penser ” ». Rapport singulier à la langue, et à son texte, que je me propose d'appeler effet-traduction »²³. Contrairement aux termes souvent utilisés pour qualifier les traductions et qui stigmatisent la marque en creux d'un décalage insaisissable, l'expression d' « effet-traduction », forgée pour désigner ce qui se passe dans le passage d'un texte à l'autre, transmue le manque en un acte positif, et permet de saisir comment la théorie s'articule à une pratique, l'analyse du texte traduit. En effet, ce dernier est envisagé comme résultant d'un processus dont il est, avec le texte point de départ, la seule partie saisissable mais permettant de remonter à la genèse de cette métamorphose²⁴. Entre le texte original et sa traduction, il existe un état intermédiaire non fixé et désigné par un néologisme, l'« entrelangue ». La « vibration »²⁵ qui s'y produit relève d'un mouvement inhérent au fonctionnement des langues, mais le fait de lui laisser libre cours et de conserver sa trace dans le texte traduit dépend du traducteur et de

la conscience qu'il a du processus en acte. L'attention se déplace alors « de l'objet traduit à la dynamique de la transformation traductive »²⁶, dynamique dont sont définies les deux forces à l'œuvre :

[d'une part] le traducteur, avec l'ensemble de ses compétences et évidemment de ses propres désirs, son inconscient linguistique et tout ce qui s'ensuit, sa langue, ou mieux le polysystème qu'il déploie et utilise de manière empirique et concrète, pour tenter de refaire le parcours qu'un autre a parcouru ; [de l'autre] ces éléments d'écriture originale dont l'opération de traduction fait émerger les traces, parce que d'une certaine façon elle en reproduit la genèse même.²⁷

La traduction offre toujours son point de départ, le texte original, et permet de parcourir à rebours le processus de création, l'émergence d'un « sens naissant »²⁸ : cela constitue son caractère unique. L'existence du texte original comme trace peut être exploitée de deux façons : soit pour voir ce qu'en a révélé la traduction (c'est la « traductibilité » de Benjamin) soit parce que le traducteur y a trouvé « une marge infime demeurée ouverte entre le moment de l'invention et une structure ou une forme linguistiquement fermée, comme si l'imbrication de l'une sur l'autre n'était pas parfaite »²⁹. Cette marge est la possibilité de création laissée au traducteur, création certes limitée par la contrainte du texte original mais rendue plus précieuse par la trace que celui-ci constitue, et qui peut être le point de départ de la critique d'une œuvre quand le traducteur est lui-même auteur : c'est en traduisant, dans l'alchimie qui s'opère entre le style du texte original et sa propre écriture, que ce dernier élabore les formes de son œuvre à venir. Au centre d'un tel mécanisme, sujet insaisissable de la théorie de la traduction, le traducteur se doit d'être écrivain même s'il n'écrit pas³⁰, et de lire beaucoup³¹ : toutes ces réflexions suggèrent une figure idéale à partir de laquelle s'élaborent ces théories, soit en pointant les défauts de certaines traductions, soit en proposant des exemples et des modèles qui permettent au contraire une « critique par essence positive »³². Cas limite, le poète-traducteur bilingue³³ ajoute à la création littéraire une capacité linguistique instinctive à être « au plus près du “pourquoi” sémantique »³⁴ de cet « entrelangue » évoqué précédemment.

Dans cet horizon idéal, la poésie constitue le genre littéraire

de prédilection de toute théorie de la traduction, comme s'il y avait entre elles une affinité élective :

[Les Romantiques Allemands] ont proposé une théorie de la poésie qui fait de celle-ci une traduction et inversement, fait de la traduction un double de la poésie. C'est dans cette optique qu'ils ont interprété le rapport de la poésie à son médium, le langage : toute poésie serait la « traduction » de la langue naturelle en langue d'art. Position annonçant la position de Mallarmé, de Valéry, de Proust et de Rilke.³⁵

Dans cette conception, la traduction est utilisée comme métaphore, en opposition à une traduction « restreinte », l'acte de traduction à proprement parler, qui en constituerait le paradigme. Ce lien de la poésie à la traduction se manifeste de deux façons : en tant que texte traduit, pour les nombreux codes qui la constituent et en font le prototype de la « langue d'art », la poésie offre plus de prises à l'analyse, de même que le traducteur, quand il est poète, possède déjà une conscience aiguë des enjeux que la traduction repropose ; cela ne signifie pas que les poètes soient toujours meilleurs traducteurs, mais que la rencontre (entre le texte et le traducteur) acquiert dans ce cas « un tour [plus] intense »³⁶. En témoigne l'importance pour la diffusion des œuvres étrangères des « poètes-traducteurs » dans l'Histoire littéraire européenne du vingtième siècle, peut-être un peu moins en France en raison d'un ethnocentrisme bien ancré qui s'explique historiquement par une hégémonie culturelle de plusieurs siècles, à quelques notoires exceptions près (Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy), qu'en Italie ou il s'agit à l'inverse d'un phénomène culturel primordial pour formation d'une littérature nationale, ou encore en Allemagne (des Romantiques cités par Berman jusqu'à Paul Celan). Cependant le fait que ces poètes traduisent pour la plupart aussi de la prose, loin d'être un fait secondaire, a une incidence sur la langue de traduction en jeu. Comme fait littéraire, la traduction participe ainsi à l'interpénétration des genres et à la formation d'une poésie nourrie par la prose.

La traduction nous apprend qu'il n'y a pas entre la prose et la poésie de différence essentielle ; elle constitue au contraire un lieu de dépassement de ce clivage générique, et c'est là que s'opère en particulier sa fonction critique par rapport au texte littéraire. En cela, une notion apparaît fondamentale et se trouve au cœur de ces pratiques-théories :

celle du rythme. Dans *Critique du rythme*, qui précède *Poétique du traduire*, Meschonnic affirme : « le rythme est organisation du sens dans le discours [...] le rythme dans le discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens »³⁷. Dans cette perspective, le rythme échappe au statut d'élément formel. S'il y a bien rythme dans la poésie comme dans la prose, il ne se confond ni avec le mètre, ni avec la prosodie, qui sont seulement des moyens de le mesurer³⁸, et ne l'épuisent pas : le rythme se manifeste à travers une multiplicité d'accents (métriques, prosodiques, de mots, de groupes de mots, de phrases) tous se superposant pour former la dimension orale du discours ; la notion d'oralité, distincte du langage parlé, étant comprise « comme un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation »³⁹. Par leur caractère transversal, le rythme et l'oralité abolissent, dans le même mouvement, la dichotomie entre forme et contenu. L'imbrication des éléments composant l'un et l'autre constitue le cœur de la poétique d'un auteur, entendue comme le moment, dans un texte (original ou traduit) où affleure une thématique directrice de son œuvre, inséparable de sa forme et cristallisée en elle : « les poètes lient la poésie à l'état poétique, ils l'enracinent dans un vécu dont elle est une forme, forme profonde comme Baudelaire parle de rhétorique profonde »⁴⁰. L'allusion est significative : une telle conception, dans le sens de l'historicisation telle qu'elle a lieu chez ce théoricien, est rendue possible par une certaine forme de littérature, qui apparaît en France à la fin du dix-neuvième siècle, et dont Baudelaire est l'un des étendards. Elle est aussi présente chez Barthes (partant de Hugo) dans *Le degré zéro de l'écriture* : « Le Mot éclate au-dessus d'une ligne de rapports évidés, la grammaire est dépourvue de sa finalité, elle devient prosodie »⁴¹. L'abolition du clivage entre prose et poésie, liée à l'évolution de la littérature contemporaine, est déjà à l'œuvre dans tout acte de traduction, notamment poétique. L'idée de rythme a été théorisée par ceux-là mêmes qui ont théorisé la traduction ; cette coïncidence, loin d'être un hasard, est le signe d'une solidarité étroite entre les deux problèmes, comme les citations précédentes en ont déjà fourni un indice. Le rythme est présent dans toute langue mais dans l'écriture, c'est au titre de produit d'une subjectivité qu'il devient signifiant.

Il est même « le signifiant majeur » en tant qu'il est irréductible à une partie du discours mais se trouve en chacune d'elles, « faisant office de lien perceptible entre motivation du réel et caractère arbitraire des signes »⁴². C'est par lui que le texte tient. C'est pourquoi un texte traduit doit trouver son propre rythme « à n'importe quel prix »⁴³, qui sera forcément différent de celui de l'original et le constituera à son tour en texte autonome, fondant le lien essentiel entre rythme et traduction⁴⁴. Ainsi, l'approche traductologique se donne aussi, à rebours, comme un instrument de mesure de la place du rythme dans un texte. La distinction générique n'apparaît pas comme un critère valable ; son dépassement semble découler naturellement de ces conceptions de la traduction dans ce qu'elles ont de commun, comme empreinte et révélateur des potentialités du texte littéraire.

1 Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Payot, 1979, Gallimard, 1994, p.173. Les noms cités réunissent les principaux acteurs du débat français sur la traduction tel qu'il a émergé dans les années soixante-dix et dont le numéro spécial de la revue *Change* constitue, dès 1973, une sorte de manifeste.

2 Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, trad. M de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rüschi, Paris, Gallimard, 2000.

3 H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Gallimard, 1999.

4 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

5 A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

6 A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

7 J-C Vegliante, *D'écrire la traduction*, Paris, PSN, 1991.

8 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit., p.52.

9 H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p.13.

10 A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op.cit., p.14.

11 A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op.cit., p.17.

12 H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, op.cit., p.17.

13 *Ibid*, p.10.

14 H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, p.307.

15 G. Caproni, *La scatola nera*, édition de G. Raboni, Milan, Garzanti, 1996. C'est nous qui traduisons.

16 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit., p.16.

17 *Ibid*, p.17.

18 H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, op.cit., p.308.

19 W. Benjamin, « La tâche du traducteur », op.cit., p.246.

20 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit., p.201. De même pour Meschonnic, la traduction « doit être non seulement langue d'arrivée mais rapport entre la langue d'arrivée et la langue de départ, et rapport entre texte en langue d'arrivée et texte en langue de départ, le maintien de cette contradiction ». H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, op.cit., p.345.

21 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p.108.

22 J-C Vegliante, « Quelle théorie, pour quelle traduction ? », in *D'écrire la traduction*,

op.cit., p.46.

23 *Ibid*, p.44. Du point de vue de l'analyse stylistique, on parlera d'« effet-traduction » dans les moments où le texte traduit révèle un élément, linguistique ou poétique, qui était absent du texte original.

24 « Si la traduction n'est pas l'original, elle n'est pas extérieure à celui-ci : elle en est une métamorphose », in *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p.42.

25 J-C Vegliante, *D'écrire la traduction*, op.cit., p.51.

26 J-C Vegliante, « Traduzione e studi letterari, una proposta per fare il punto », *L'Ospite ingrato*, 2002, p.108-109. C'est nous qui traduisons.

27 *Ibid*.

28 J-C Vegliante, *D'écrire la traduction*, op.cit., p.51. C'est nous qui traduisons.

29 J-C Vegliante, « Traduzione e studi letterari, una proposta per fare il punto », art.cit., p.111. C'est nous qui traduisons.

30 H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, op.cit., p.354.

31 A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op.cit., p.68.

32 *Ibid*, p.38. Berman, tout en reconnaissant à Meschonnic d'avoir ouvert la voie, s'oppose frontalement à ce dernier sur ce point.

33 Cas de figure moins rare qu'on le présume, au moins historiquement, puisque comme le dit Berman, « à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, les poètes européens étaient souvent plurilingues ». A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit., p.15.

34 J-C Vegliante, « Traduire, une pratique-théorie en mouvement », art.cit., p.53.

35 A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op.cit., p.138.

36 A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op.cit., p.217.

37 H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p.70.

38 « Le rythme est un mouvement. Etymologiquement un flux [...], le mètre est un moyen de mesurer ce flux », H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, Paris, Dunod, 1998, p.24.

39 H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, op.cit., p.117.

40 H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, op.cit., p.53.

41 R. Barthes, « Y a-t-il une écriture poétique ? » dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p.38. Voir aussi *Prose-poésie : allers-retours*.

42 *Ibid*. C'est nous qui traduisons.

43 G. Caproni ; « Divagazioni sul tradurre », *La scatola nera*, op.cit., p.65. C'est nous qui traduisons.

44 « La conception du rythme dans le discours a également une incidence sur la pratique et la théorie de la traduction. Dans la mesure où les traductions comportent nécessairement leur métalinguistique, leur métalittérature, elles ne programment pas de la même manière ce qui passe, et ce qui ne passe pas, selon qu'elles s'inscrivent dans la dualité du signe ou dans le primat du rythme ». H. Meschonnic et G. Dessons, *Traité du rythme*, op.cit., p.76.