

Pourquoi donc retraduire ?

Palimpsestes

Revue du Centre de recherches
en traduction et communication transculturelle
anglais-français / français-anglais
Presses de la Sorbonne nouvelle, n°15, 2003

Le titre de ce numéro de *Palimpsestes* suscite deux remarques : la première, c'est que les problèmes liés à la retraduction ont déjà fait l'objet d'un numéro de 1990, ce qui montre bien la nécessité de toujours réactualiser la pensée de la retraduction en même temps que la retraduction même ; la seconde, liée à la première, c'est qu'il n'aurait pas été inutile, je crois, de faire précéder ce nouveau numéro d'un avant-propos le situant par rapport au précédent. Très souvent, d'ailleurs, les articles de *Palimpsestes* sont accompagnés d'une telle préface qui les met en perspective et oriente le débat. Ici, ce n'est pas le cas.

Mis à part deux articles qui se veulent résolument programmatiques, et par lesquels je commencerai, les autres sont un questionnement de la nécessité ou pas de retraduire, qui s'appuie sur des œuvres / écrivains / traducteurs concrets. Un grand nombre de ces articles ayant une structure et posant des questions assez semblables, j'adopterai une démarche plus thématique que linéaire (présentation successive des différents articles).

Retraduire pour donner à entendre le rythme

On le sait, l'originalité et l'intérêt de la pensée d'Henri Meschonnic sur la traduction réside dans la manière dont il invite à dépasser l'opposition millénaire entre lettre et esprit, ou forme et sens, opposition qui a été revivifiée au XX^e siècle par la théorie saussurienne du signe et sa dualité (signifiant / signifié). Or, ce dépassement ne peut se faire que par une pensée

du rythme¹ qui est organisation du discours par un sujet. Le traducteur doit être à l'écoute de ce rythme. Pour Meschonnic, c'est la Bible qui nous fournit le modèle de cette pensée du rythme, malgré ce qu'il nomme la surdité des exégètes qui ne s'occupent que d'herméneutique, donc de captation du sens. La spécificité du rythme biblique, c'est le continu entre rythme, syntaxe et prosodie et non pas la dualité entre la prose et le vers.

« Et c'est le fonctionnement du rythme dans le texte biblique qui mène à changer la notion canonique et universelle du rythme comme alternance du même et du différent, cette dualité alliée à la dualité interne du signe, et toutes deux la renforçant l'une l'autre pour souder le mélange d'apparent bon sens de la notion de sens opposée à la notion de forme, avec toutes les cautions de la linguistique et de la philologie. »

Retraduire la Bible, c'est donc, pour, reprendre son image, la « décaper ». Enlever les couches superposées de christianisme, hellénisme, mais aussi de « bondieuserie » et de français courant. Étant donné que l'accent hébreu se nomme *ta_am*, Meschonnic propose que l'on « ta_amise » le français. S'appuyant sur des exemples concrets – *New English Bible* de 1970, traductions de Buber et de Rosenzweig (1926), Bible du rabbinat, (1899), d'André Chouraki (1985), *Genèse* traduite par Jean Grosjean en 1987 – il montre en quoi, selon lui, les différentes retraductions de la Bible sont sourdes au rythme et effacent les signifiants, souligne qu'elles ont obéi à des motivations diverses et que, en fin de compte, la Bible n'aurait jamais été traduite en français. D'où la nécessité de la retraduire.

Meschonnic énonce à partir de ces remarques quatre principes : qu'il ne saurait y avoir de théorie sans pratique, ni de pratique consciente sans théorie ; qu'il faut écouter le continu rythme-prosodie afin de ne pas recommencer sans cesse ce qui a été fait ; que toute traduction suppose nécessairement une théorie du langage, toute traduction littéraire une poétique ; enfin, que ce n'est pas la langue que l'on traduit, mais un discours : « Ce n'est plus (seulement) ce que disent des mots qu'on traduit, c'est ce que fait un discours. Non plus du sens seulement, mais de la force. [...] Retraduire alors transforme toute la théorie et la pratique du langage, quand le rythme transforme toute la théorie et les pratiques du langage. La pensée, en écoute ».

Annie Brisset veut mettre en question et interroger l'idée communément acceptée selon laquelle le texte original serait stable et dépositaire historique et temporel d'une intention de signifier, alors que les retraductions successives seraient en marche vers l'idéal de recréation de la

(1) Voir trois ouvrages fondamentaux : *Pour la poétique II*, Gallimard, 1970 ; *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982 ; *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

« vérité » originelle de ce texte original. Elle se demande s'il y a vraiment, un beau jour, émergence de la « grande » traduction ou si ce n'est pas simplement une illusion chronologique due aux vérités successives de l'histoire.

Dès lors, plusieurs axes, que l'auteur souhaite programmatiques pour la retraduction, se dessinent : tout d'abord, il y a nécessité et urgence d'interroger dans une perspective historique les critères selon lesquels on décide, dans divers lieux et à diverses époques, la valeur d'une traduction (notion que l'on sait condamnée dans certaines études qui se veulent uniquement descriptives, celles de Toury, par exemple). Or, ce qui est paradoxal, c'est que le phénomène fréquent de la retraduction n'a pas donné lieu à une réflexion critique développée.

Il est tout aussi nécessaire d'interroger les catégories traditionnelles par lesquelles on envisage la retraduction, notamment les caractères téléologiques (acheminement des différentes retraductions vers la « vraie », la « grande ») et théologique (la traduction comme « injonction divine »), et de relativiser la stabilité du texte originel. Prenant pour exemple l'œuvre de Darwin et ses traductions en français, Annie Brisset montre que l'œuvre originale a connu des acceptions erronées dues à l'état des connaissances épistémologiques de l'époque, ce qui la rendait irrecevable et illisible à sa première traductrice française, Clémence Royer, en 1862 (avec la remarque pertinente que, à l'heure actuelle, la retraduction pourrait être un peu faussée par l'avancée de nos connaissances qui risqueraient de « surcharger » le texte).

Autre idée reçue : les originaux restent éternellement jeunes, tandis que les traductions vieillissent. À cela Annie Brisset oppose le constat selon lequel les œuvres du canon littéraire ne conservent pas toujours leur « canonicité » : certaines en sortent et tombent dans l'oubli durant un temps plus ou moins long. Selon elle, les critères de grandeur d'une œuvre originale sont de deux types opposés : d'une part, il existe une sorte de panthéon universel, incarné par l'idéal de Goethe et reposant sur la beauté de l'humain, de l'autre le concret de l'histoire nationale (cf. Georg Brandes), où la grande œuvre est celle qui a la capacité critique de refléter la réalité de son époque. Annie Brisset semble partager plutôt les réflexions de Harold Bloom sur le canon occidental : pour lui l'originalité d'une œuvre se situe dans la relation dialogique et agonique entre l'écrivain et certaines œuvres qui le précèdent, dans l'étrangeté de la nouveauté. Transposé sur le terrain de la traduction, cela veut dire que la « grande » traduction serait celle qui porte en elle la nouveauté subjective, l'étrangeté, qui manifeste la relation agonique entre le traducteur et l'œuvre traduite, ce qui pose la question non seulement du même et de l'autre (question largement débattue maintenant),

mais aussi de l'intertexte de la traduction. Étant donné que la nouvelle œuvre induit une relecture et une réinterprétation des œuvres qui la précèdent, elle suscite également la nécessité de les retraduire. *A contrario*, on risque d'introduire, en retraduisant, des catégories qui n'existaient pas dans l'original, le temps historique pouvant donc entraîner l'impossibilité de la retraduction, sous peine de destruction du système cognitif de l'original.

Pour finir, une remarque intéressante : les retraductions ne devraient pas être envisagées seulement en diachronie, mais aussi en synchronie. Pourquoi, par exemple, trois traductions différentes de *Ulysses* de Joyce paraissent-elles en Chine dans les années 90, alors que, en Corée, on compte quatorze traductions de *Cent ans de solitude* de Garcia Marquez ?

Les autres articles de ce *Palimpsestes*, qui s'appuient sur des œuvres ou des écrivains particuliers, s'articulent autour des questions ou des constats suivants :

Le changement de l'horizon² traductif permet de nouvelles explorations de la langue.

S'interrogeant sur la ou les retraduction(s) de *Paradise Lost* après celle de Chateaubriand, Armand Himy commence par esquisser ce qu'a pu être l'horizon traductif de ce dernier et insiste sur l'importance que cette œuvre a pu avoir sur sa propre écriture. D'autre part, le choix de la prose pour cette traduction s'inscrirait dans la pratique de ses premiers écrits. On sait que Chateaubriand revendiquait la littéralité de cette traduction et je me permettrai ici une remarque : si cet article se donne pour objectif d'étudier l'horizon traductif de Chateaubriand, il est un peu dommage qu'il ne précise pas que, justement au XIX^e siècle, on assiste en France à ce que Paul Horguelin³ appelle le « retour du pendule », c'est-à-dire à une pratique généralement littérale qui s'oppose explicitement à celle des « Belles Infidèles » en vigueur aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cette littéralité de Chateaubriand traducteur a fait l'objet d'un chapitre particulier, très élogieux, de la part d'Antoine Berman⁴ que cet article voudrait un peu tempérer.

(2) Rappelons la définition qu'en donne Antoine Berman : « On peut définir en première approximation l'horizon comme l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui « déterminent » le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur ». *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 79.

(3) Paul Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, domaine français, Montréal, Linguattech, 1981.

(4) Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, pp. 97-114.

En particulier, Armand Himy relève des cas d'explicitation ne respectant pas la concision de l'original, des imprécisions lexicales, un non respect de la répétition pourtant voulue, des enjambements mis en cause, une syntaxe et une ponctuation réorganisées, une écoute insuffisante à tout ce qui fait le rythme (contrastes, symétries, oxymores, échos, etc.). Bref, Chateaubriand n'a pas tenu jusqu'au bout son intention de littéralité : « Il y a ainsi abandon d'effets proprement miltoniens qui pouvaient sans dommage être maintenus dans bien des cas. La littéralité y aurait gagné, la concision aussi. [...] Littéralité n'est pas explicitation, elle est retour à l'organisation du texte de Milton, à sa structure intime, et nécessairement à sa prosodie. La littéralité doit viser à rétablir le texte et ses aspérités ». C'est en ce sens que Armand Himy propose à chaque fois sa propre traduction.

Sylvine Muller s'intéresse à la manière dont a été traduite l'oralité de *Great Expectations*, de Dickens et fait la remarque préalable (comme un certain nombre d'auteurs présents dans ce *Palimpsestes*), que parmi les nombreuses versions françaises de ce roman, les plus intéressantes ne sont pas forcément les plus récentes. Son étude s'arrête à quatre d'entre elles : celles de Charles Bernard Derosne (1863 ; revue par Jean Gattégno en 1994 et par Jean-Pierre Naugrete en 1998), de Pierre Leyris (1954), de Sylvère Monod (1959-1999). Elle centre l'analyse sur le personnage de Joe qui lui semble représenter tous les enjeux du parler populaire dans la technique narrative de Dickens. Constatant que l'oralité du parler de Joe (qui se manifeste souvent par des déviations par rapport à la norme) ne se retrouve pas dans les traductions de Derosne et de Leyris, elle se donne pour objectif d'étudier par quels moyens les traductions récentes rendent mieux ce parler populaire et à quel horizon traductif correspond cette évolution : utilisation plus pertinente des temps du français, des pronoms, du tutoiement et du vouvoiement, lexicque mieux adapté au registre, inventions verbales répondant à celles de l'original, marques d'une prononciation populaire ou dialectale, segmentation de la phrase qui correspond mieux au rythme du texte de Dickens.

S'interrogeant sur ce qui a changé dans l'horizon traductif, Sylvine Muller met en avant l'évolution même de la langue, notamment les différences de valeur des passés composé et simple entre le XVIII^e siècle et maintenant ; elle en déduit que l'emploi des temps, tel qu'il était en usage au moment où Derosne a traduit *Great Expectations* gêne à présent la lecture tout simplement parce qu'il a changé. De même, prenant pour exemples des œuvres de la littérature française du XIX^e siècle (Victor Hugo, Flaubert, ou George Sand), elle montre que Derosne, en évitant l'oralité et les parlars populaires, ne faisait qu'obéir aux exigences littéraires dominantes de son

époque. Elle conclut en appelant de ses vœux une multiplicité des traductions pour rendre mieux compte d'un roman aussi complexe.

Avec l'article de François Pitavy, c'est l'univers du « faulkner » et de ses traductions en français (principalement par Coindreau et Raimbault) qui est exploré. Comme Armand Himy, l'auteur s'interroge sur ce qui peut motiver une retraduction des œuvres de Faulkner si bien traduit par Maurice-Edgar Coindreau (au passage, les traducteurs que nous sommes apprécieront l'hommage rendu à ce dernier qui fut aussi « l'ambassadeur du roman américain moderne en France » et, comme dans l'article d'Annie Brisset, on retrouve l'idée que l'on canonise peut-être un peu vite les traductions accomplies par des écrivains connus). Si on ne parle pas explicitement d'horizon traductif, c'est pourtant bien de ce dernier qu'il est question : découvert et débattu par les intellectuels, philosophes et artistes français de l'époque (Malraux, Sartre, Beauvoir, Camus, Barrault, etc.), notamment dans les préfaces aux premières éditions en français, Faulkner apparaît sur la scène littéraire française « dérégionalisé, désaméricanisé, annexé à la littérature occidentale "classique" ». On privilégie la puissance tragique aux dépens de la violence choquante du roman noir dans le cas de *Sanctuaire* et, pour *Tandis que j'agonise*, le ton épique, la traversée mythique ou grotesque des épreuves de l'eau et du feu, aux dépens de la description comique ou grotesque des paysans du Mississipi ». Cela ne pouvait pas ne pas laisser une empreinte sur la manière dont il fut traduit. Et s'il faut retraduire Faulkner, ce n'est pas tant, selon François Pitavy, à cause des quelques erreurs qui se sont glissées çà et là, que parce que les traductions ont tendance à gommer toute l'étrangeté des textes et les acclimater à notre culture : il ne reste plus grand-chose d'une phrase « qui a besoin du suspens pour prendre son sens », qui fait perdre le souffle à son lecteur, qui bouleverse la ponctuation communément admise et l'ordre séquentiel afin de « suspendre les défenses logiques du lecteur pour mieux libérer son imaginaire ». Si bien qu'en fin de compte, nous dit François Pitavy, retraduire Faulkner, oui pour, peut-être, réapprendre à le lire.

C'est le point de vue d'un directeur de collection des éditions Phébus, chargé de republier presque toute l'œuvre de Jack London (avec des contraintes temporelles et financières particulières), que nous donne Noël Mauberret, sachant que la précédente édition, en cinquante tomes, datait des années 1970 et reprenait les traductions de Louis Postif et Paul Gruyer (1918-1940). Aux éditions Phébus, on décide de réviser certaines des traductions (en accord avec la famille Postif) et de procéder à la retraduction d'autres, dans la mesure où cette première traduction, faite pour des éditions spécialisées pour la jeunesse, vise à acclimater l'œuvre, d'une part « comme si London, pour

être compris, devait avoir un écho dans nos campagnes ou nos colonies africaines », d'autre part en l'épurant des incorrections grammaticales voulues dans l'original et de l'argot. Encore une fois, l'horizon, non seulement traductif mais aussi, plus largement, culturel, est évoqué : il semblerait que, au moment où il a été traduit pour la première fois en France, on ait voulu donner de Jack London l'image d'un aventurier humaniste ; dans les années 1970, c'était, selon Noël Mauberret, un London révolté proche du gauchisme. Il s'agit donc pour lui, par ce travail de révision et de retraduction, de « retrouver l'homme London, retrouver l'écrivain London » ...

Progresse-t-on dans le respect du texte original au fil des (re)traductions ?

La réponse semble être « non, pas forcément », dans le droit fil de la critique de ce caractère téléologique des retraductions, mis en question par Annie Brisset. C'est ce que veut montrer Michel Morel à propos de deux traductions françaises d'*Alice's Adventures in Wonderland* : la toute première (Henri Bué, *Aventures d'Alice au pays des merveilles*, 1869) et la toute dernière (Guy Leclercq, *Les aventures d'Alice au pays du merveilleux ailleurs*, 2000). Après avoir tout d'abord recensé ce qui caractérisait l'œuvre originale et sa « scène énonciative », et risquait de poser le plus de problèmes aux traducteurs (c'est une histoire pour enfants, qui prend des allures de conte, a recours au « nonsense » – « échappées sémantiques qui, tout en contestant l'usage ordinaire, construisent un sens parasitaire doué d'une curieuse logique propre » – et se révèle particulièrement difficile, de ce fait, à « reterritorialiser » dans une autre langue-culture), Michel Morel se livre à l'analyse des deux traductions choisies pour références et constate que l'on aboutit, surtout dans la plus récente, à une déterritorialisation trop systématique du texte qui en gomme les échos spécifiques. Reconstruction grammaticale trop claire et marquée qui explicite ce que l'original laissait en retrait, contradictions effacées, destruction du rythme caractérisé par la parataxe, répétitions voulues partiellement ignorées dans les traductions, réécriture partielle du texte de Carroll due à une cascade de choix de traduction, transfert poussé des cultures : « on n'est pas loin alors des belles infidèles du XVIII^e siècle ».

À la recherche du troisième texte

L'article d'André Topia, qui s'intéresse aux retraductions en français du *Ulysses* de Joyce, a été écrit et publié avant la parution de la dernière en date⁵.

(5) Traduction faite par un collectif d'écrivains et traducteurs, sous la direction de Jacques Aubert, parue en 2004 chez Gallimard.

C'est ce qui explique qu'il fasse état des nombreuses traductions existant dans d'autres langues (curieusement, elles sont souvent au nombre de deux dans une même langue) pour déplorer que le lecteur français ne dispose que d'une seule, celle d'Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, revue par Valéry Larbaud avec la collaboration de l'auteur en personne ! L'autorité de Valéry Larbaud (on se souvient d'autres articles constatant, de même, qu'une traduction effectuée par un écrivain connu était souvent rapidement canonisée), ainsi que l'importance du milieu littéraire parisien des années 30 et de la langue française elle-même pour Joyce, expliqueraient le statut longtemps privilégié de cette traduction. André Topia rappelle que Joyce portait des jugements aussi précis que péremptoires sur le style des auteurs français qu'il admirait, Flaubert par exemple, ce qui n'a pas dû rendre la tâche des traducteurs faciles. Et, pour lui, si cette traduction comportait un assez grand nombre d'erreurs, si elle n'échappe à la normalisation (de la ponctuation, des synecdoques, des étrangetés délibérées, des temps et des modes, du style indirect libre), elle n'en demeurerait pas moins un texte littéraire en soi et serait un document précieux sur la langue française des années 20. Elle mêle avec bonheur langue de l'argot, du music-hall, des magazines, romans de gare, tout ce qui fait la polyphonie du texte de Joyce qui, selon Topia, serait « toujours en état de traduction endémique, parce que tout ce qui y est écrit n'y est jamais premier, mais est toujours la reprise, la nouvelle version, plus ou moins dégradée, fautive, burlesque, erronée, d'autres textes qui sont venus avant ». On serait donc en présence de deux textes, l'original et sa traduction, qui seraient deux actualisations d'un « troisième texte » latent contenant beaucoup plus de potentialités que ce qui est écrit.

Entre traduction et écriture : l'(auto)retraduction

Michaël Oustinoff nous apprend (ou nous rappelle) le rôle capital joué par la retraduction dans l'œuvre de Nabokov, sans compter que, chez lui, auto-traduction et retraduction sont intimement liées dans la mesure où la plupart de ses auto-traductions du russe vers l'anglais étaient la révision d'une première traduction qu'il demandait à un traducteur et qu'il exigeait la plus littérale possible. Il se traduisait donc, dans ce sens, par l'intermédiaire d'un autre. Or, il n'en va pas de même lorsqu'il se traduit lui-même de l'anglais vers le russe. Ce qui est intéressant, c'est que Nabokov s'est forgé une première langue d'écriture, le russe, à travers les traductions du français et de l'anglais. Puis l'anglais, qu'il se forge d'abord en s'auto-traduisant du russe, devient à son tour langue d'écriture. « La (re)traduction est donc pour Nabokov une école d'écriture dans la langue traduisante, qu'il

s'agisse de se traduire ou de traduire les autres ». L'auto-retraduction serait aussi à l'origine, chez lui, d'une critique de la traduction, d'une théorie littéraliste, née à la fois de son expérience de traducteur, d'auto-traducteur, mais aussi d'écrivain, et d'écrivain traduit par autrui (mal à son avis). D'où l'importance qu'il accordait à tout ce qui fait le « style » d'un auteur (notion essentielle à ses yeux), ainsi qu'à tous les échos que l'on peut trouver dans une œuvre, renvoyant à d'autres textes de quelque langue-culture que ce soit. Il semblerait que pour lui, style et décentrement aillent de pair – ce qui expliquerait que l'on ait reproché à Nabokov d'avoir un russe pas assez russe et un anglais pas assez anglais – et l'auto-retraduction doit être située dans un contexte créatif plus large.

Ce qui ressort nettement de toutes ces réflexions et interrogations, c'est que la retraduction n'est pas tant nécessitée par des défaillances des traducteurs que par les changements de l'horizon traductif et culturel, plus généralement, dans lequel elles sont produites ; il semblerait que l'appel lancé par Antoine Berman à mieux écouter l'étrangeté de l'étranger, à décentrer la traduction pour qu'elle ne soit pas ethnocentrique comme le furent les belles infidèles à la vie si longue en France, ait été entendu et que, depuis quelques années, l'on soit plus sensible à tout ce qui fait le rythme d'un texte donné. D'où l'on revient au texte de Meschonnic placé au début de ce recueil.

Marie Vrinat-Nikolov