

2m11.2909.11

Université de Montréal

Fonction-auteur, fonction-traducteur

par
Mélanie Caillierez

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise en traduction
option « recherche »

Septembre 2001

©Mélanie Caillierez, 2001



11.01.2001

Université de Montréal

Fonctionnaire, fonctionnaires

Médecin Collège

P
25
154
2001
N.011

Département de médecine et de santé
Faculté des arts et sciences

Médecin résident à la faculté des études supérieures
et de l'éducation du grade de médecine en 1980-1981
- grade - médecine -

Requiem (1)

COMMISSION CANADIENNE



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Fonction auteur - fonction traducteur
.....
.....

présenté par :

Mélanie CAILLIEREZ
.....

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Paul ST-PIERRE
.....
président-rapporteur

Alexis NUSELOVICI - (NOUSS)
.....
directeur de recherche

Judith LAVOIE
.....
membre du jury

Mémoire accepté le 6 novembre 2001

SOMMAIRE

La présente étude traite de la « fonction-traducteur », mot formé sur la « fonction-auteur », dont Foucault expose les traits caractéristiques dans une conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969). D'une manière plus générale, cette recherche tente d'appliquer la pensée de Michel Foucault sur le langage à la traductologie. Or il semble – et ce serait notre hypothèse – que la traduction s'écarte des chemins foucauldien, ce qui en ferait un objet de savoir spécifique.

L'introduction présente l'évolution de la traductologie et le rôle de Michel Foucault. La première partie, de nature introductive, traite des notions d'auteur, d'œuvre et d'écriture. Nous exposerons dans leurs grandes lignes les propos de Roland Barthes et de Michel Foucault sur ces questions. La seconde partie, le cœur de cette réflexion, analyse les quatre caractères de la fonction-auteur et questionne la position de la fonction-traducteur qui tantôt s'en approche, tantôt s'en échappe.

Le premier caractère, l'appropriation, semble être de nature juridique. Nous parlerons notamment du droit d'auteur et des conceptions légales de la traduction. Le second, l'affiliation, nous amènera à présenter des expériences d'auteurs et de traducteurs, ainsi que le concept de traduction par rapport à la notion d'*épistémè*. Nous esquisserons le troisième caractère, l'émergence, avec Yves Bonnefoy. Quant à la stylisation, nous verrons qu'elle correspond surtout à des cas extrêmes.

Enfin, nous aborderons en conclusion un caractère spécifique de la fonction-traducteur.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION	1
I L'ŒUVRE ET L'AUTEUR, LA MORT DE L'AUTEUR ET LA FONCTION-AUTEUR...	6
1. <i>Qu'est-ce qu'un auteur ? Qu'est-ce qu'une œuvre ?</i>	7
2. <i>Barthes</i>	9
3. <i>Foucault</i>	11
4. <i>L'œuvre</i>	12
5. <i>L'écriture</i>	13
II LES QUATRE CARACTÈRES DE LA FONCTION-AUTEUR.....	16
<i>La traduction comme discours</i>	16
1. <i>L'appropriation</i>	19
1.1. <i>Qu'est-ce qu'une œuvre ?</i>	23
1.2. <i>Petit historique du droit d'auteur</i>	24
1.3. <i>Qu'est-ce qu'un auteur ?</i>	27
1.4. <i>Le lien auteur/œuvre</i>	28
1.5. <i>La traduction, une œuvre dérivée ? Conceptions de la traduction</i>	29
1.6. <i>Quelques cas</i>	40
1.7. <i>Le traducteur</i>	44
2. <i>L'affiliation</i>	45
2.1. <i>Baudelaire et Gide : des auteurs-traducteurs</i>	48
2.2. <i>Rapports traducteur / auteur</i>	49
2.3. <i>André Markowicz</i>	52
2.4. <i>La traduction et les épistémè de Michel Foucault</i>	54
3. <i>L'émergence (la non-spontanéité)</i>	65
3.1. <i>Niveau constant de valeur et cohérence conceptuelle</i>	66
3.2. <i>Antoine Berman : « Pour une critique des traductions »</i>	68
3.3. <i>Unité stylistique</i>	70
3.3. <i>Yves Bonnefoy – esquisse d'une figure émergente</i>	71
3.4. <i>Moment historique</i>	75
4. <i>La stylisation (les signes qui renvoient à l'auteur)</i>	80
4.1. <i>Interventionist Feminist Translation – Luise von Flotow</i>	81
4.2. <i>L'adaptation théâtrale au Québec – Annie Brisset</i>	82
CONCLUSION : UN CARACTÈRE SPÉCIFIQUE DE LA FONCTION-TRADUCTEUR	85
BIBLIOGRAPHIE	VI

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Alexis Nuselovici, qui a été mon professeur, puis l'inspirateur et le directeur de cette recherche. Sa disponibilité, sa gentillesse et sa patience sont sans limites et son énergie et ses conseils, précieux. Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans lui.

Ma reconnaissance va également à L'Université de Montréal, et plus particulièrement aux professeurs du Département de linguistique et traduction, qui m'ont fait découvrir et apprécier l'histoire et la théorie de la traduction. Je souhaiterais en outre exprimer ma sympathie à Véronique Gresh, qui m'a souvent fait bénéficier de son professionnalisme.

À Charlie et Gloria, à Henry, ainsi qu'à tous ceux et celles qui m'ont soutenue ou aidée, je tiens à adresser mes plus sincères remerciements.

Enfin, j'aimerais exprimer toute ma gratitude à mes parents, qui m'ont épaulée pendant toutes ces années. Sans leur soutien, leur confiance et leur amour, je n'en serais pas là aujourd'hui.

INTRODUCTION

Comme le souligne Antoine Berman, « l'activité traduisante s'est [toujours] accompagnée d'un discours-sur-la-traduction. »¹ En effet, la théorie de la traduction est aussi ancienne que la traduction elle-même. Il n'y a pas au départ de traités théoriques à proprement parler, mais des préfaces, des notes, des lettres, etc., disséminées dans la littérature « traduite ». Dans l'Antiquité, Cicéron et Horace consacrent quelques textes à la traduction; saint Jérôme, « auteur » de la *Vulgate*, version latine de la Bible, nous fait part des difficultés rencontrées au cours de cette traduction, et des choix qu'il a opérés. Comme Horace et Cicéron, il évoque la question, encore d'actualité, de la lettre et du sens; en d'autres termes, doit-on s'attacher à la lettre ? au sens ? aux deux ?

Il faudra toutefois attendre la Renaissance pour que les premiers « traités » voient le jour. Comme le souligne Horguelin :

« Deux publications marquent l'époque : le traité d'Étienne Dolet, *De la manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540), et le manifeste de la Pléiade signé par Joachim du Bellay *Deffence et Illustration de la langue françoise* (1549). »²

Si la traduction est au cœur des débats à cette époque, c'est bien parce que les deux grands courants du siècle, la Renaissance et la Réforme, dépendent d'elle. On ne saurait lire les Anciens ou la Bible réformée s'ils n'étaient traduits. Le moment est donc opportun pour relancer le débat sur la traduction : la question de la lettre et du

¹ Antoine Berman, « La traduction et ses discours », *Meta* – Vol. 34, n 4, p. 672, Montréal, décembre 1989

sens bien sûr, mais aussi sa validité même. Comment traduire ? Peut-on traduire ? Faut-il traduire ?

Le XVI^e siècle, en effet, c'est aussi le siècle des langues dites vernaculaires, qui vont prendre peu à peu, et en grande partie grâce à la traduction, le dessus sur le latin. Du Bellay, par exemple, considère que la traduction est un obstacle à la création originale, c'est-à-dire en *françois*.

Le siècle suivant, qui est aussi celui des Belles infidèles, voit la traduction devenir l'illustration du « bon goût français ». On est loin des débats habituels sur la lettre et le sens, et la notion de fidélité est pour le moins « élargie ». Il importe peu de respecter le texte de départ, puisque le style et le goût français sont des plus raffinés; la traduction a donc pour mission de « raffiner » les grossiers originaux. Ce qui n'empêche pas certains traducteurs plus « consciencieux » de suivre une voie plus traditionnelle, comme Pierre-Daniel Huet. La tendance se poursuit au XVIII^e, qui annonce toutefois un retour à plus de sobriété.

Le XIX^e est le théâtre de grands bouleversements. La Révolution française et la révolution industrielle amènent de nouvelles valeurs : les valeurs démocratiques et individuelles, mais aussi capitalistes et socialistes. Au niveau de la traduction, dans les termes d'Horguelin, « C'est le retour du pendule ». Le courant dominant, c'est la littéralité, le mot à mot, le calque : c'est le fond et la forme, le sens et la lettre. En d'autres termes, faut-il privilégier ce que dit l'auteur ou la manière dont il le dit ? Selon Berman,

² P.A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, Linguattech, Montréal, 1981, p. 44

« [...] le premier texte « théorique » sur la traduction est probablement celui de Schleiermacher, *Des différentes méthodes de traduire* (Berlin, 1821). »³

Selon Schleiermacher, il y a deux manières de traduire : la première consiste à amener le texte original au lecteur; la seconde, qui serait aussi « la bonne », à amener le lecteur au texte original.

Le XIX^e siècle est aussi celui de la naissance des sciences humaines qui, au XX^e siècle, vont d'ailleurs s'intéresser à la traduction : la linguistique, la poétique, la philosophie et la psychanalyse lui consacrent quelques chapitres. Or, si les sciences humaines questionnent la traduction sous des angles autres que ceux que nous connaissons (le sens et la lettre, faut-il traduire, etc.), la traduction n'en demeure pas moins une « sous-discipline ». Si des personnalités comme Walter Benjamin, Valéry Larbaud, ou plus tard, Henri Meschonnic et Jacques Derrida lui consacrent toute une réflexion, et lui donnent ainsi en quelque sorte ses lettres de noblesse, la traduction n'en sort pas plus « autonome ». C'est-à-dire qu'elle ne s'érige pas en savoir autonome. L'ouvrage de Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, contribue toutefois à cet « annoblissement » de la traduction, mais aussi du traducteur.

Ce n'est donc qu'au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, sous l'impulsion de ces grands noms, que l'on songe à élaborer une théorie de la traduction qui soit « indépendante », tout en étant inspirée des autres disciplines : on l'appellera « traductologie ». Bien sûr, la traductologie a une finalité et des objectifs, qui varient

³ Antoine Berman, « La traduction et ses discours », p. 672

d'ailleurs d'une école de pensée à une autre. Nous nous situons du côté d'Antoine Berman, qui décrit d'ailleurs dans « La traduction et ses discours » les onze tâches d'une traductologie, dont nous aborderons certains aspects. Il reste encore beaucoup de chemin à parcourir avant d'atteindre la visée ultime d'une telle entreprise : ériger la traduction en savoir autonome.

Or c'est pour contribuer à cette théorie en devenir que nous avons choisi Michel Foucault. On associe souvent son nom à la notion de pouvoir, et pour cause. Toute son œuvre cherche à le combattre, au nom de la liberté. Le pouvoir a plusieurs visages : il est incarné, notamment, par les institutions. Le pouvoir oppresse, contraint, aliène, selon Foucault.

« Le pouvoir est la seule cible puisqu'il est la cheville ouvrière de toute organisation sociale depuis l'apparition de l'histoire. »⁴

Si la notion de pouvoir est omniprésente dans l'œuvre de Foucault, c'est parce que le pouvoir entrave la liberté, la volonté, les initiatives individuelles. La société même est « moulée » par le pouvoir. Le pouvoir monarchique et les privilèges abolis par la Révolution ont été remplacés par de nouvelles formes de pouvoir et de privilèges, contre lesquels Foucault s'élève. Alors qu'on se croit libre, on ne l'est pas vraiment. Même les sciences dites humaines subissent l'influence du pouvoir, des institutions. Dans un essai intitulé « Le pouvoir, comment s'exerce-t-il ? », Foucault décrit la relation de pouvoir dans ces termes :

« La relation de pouvoir et l'insoumission de la liberté ne peuvent donc être séparées. Le problème central du pouvoir n'est pas celui de la « servitude volontaire » (comment pouvons-nous désirer être esclaves ?) :

⁴ Salah Riza, *Michel Foucault*, Collection « Les Maîtres à penser du XX^e siècle », Éditions Josette Lyon, Paris, 1997, p. 45

au cœur de la relation de pouvoir, la « provoquant » sans cesse, il y a la rétivité du vouloir et l'intransitivité de la liberté. Plutôt que d'un « antagonisme » essentiel, il vaudrait mieux parler d'un « agonisme » – d'un rapport qui est à la fois d'incitation réciproque et de lutte; moins d'une opposition terme à terme qui les bloque l'un en face de l'autre que d'une provocation permanente. »⁵

Nous reviendrons sur la pensée de Michel Foucault au cours de notre étude.

Quel est le rapport avec la traduction ? La traduction, comme toute activité humaine, est le vecteur d'une certaine idéologie, peut entrer en conflit avec le pouvoir, ou une forme de pouvoir. Elle est régie par des institutions, enseignée dans des universités, etc. : elle est pratiquée au sein d'une société, qui conditionne la liberté, les initiatives et la volonté du traducteur. À moins qu'il ne s'y refuse, ce qui peut coûter très cher, nous y reviendrons. Bref, il nous a semblé pertinent de regarder la traduction avec l'œil de Foucault, regard qui pourrait apporter à la théorie de la traduction.

⁵ Hubert Dreyfus et Rabinow Paul, *Michel Foucault Un parcours philosophique*, Collection Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1984, p. 315

I L'ŒUVRE ET L'AUTEUR, LA MORT DE L'AUTEUR ET LA FONCTION-AUTEUR

En février 1969, Michel Foucault donne une conférence à la Société française de philosophie, intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Il décrit, entre autres, les quatre caractères de la fonction-auteur, fonction qui vient remplacer, selon lui, la figure de l'auteur, décrété « mort » dans les années soixante. Ce qui nous a amenée à nous demander s'il existait quelque chose comme une fonction-traducteur – c'est notre hypothèse – et en quoi différerait-elle de la fonction-auteur ?

On le dit assez, lorsqu'on fait de la traduction littéraire, lorsqu'on traduit un auteur, une œuvre, il faut avant tout être soi-même écrivain. Dès lors, on peut se demander quelle sorte d'écrivain est l'auteur de traductions – lesquelles sont parfois érigées en œuvres – à savoir le traducteur. Nous laisserons de côté les vieux préceptes selon lesquels le traducteur est un auteur raté, que la traduction n'est pas l'original, etc. Ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt d'observer les caractères d'une traduction et d'un traducteur face à ceux d'un auteur et d'une œuvre. Nous savons ce qu'est une traduction, ce qu'est un traducteur, mais qu'est-ce qu'un auteur ? et qu'est-ce qu'une œuvre ? Michel Foucault soulève ces questions; nous n'avons pas ici la prétention d'y répondre, mais de montrer la pertinence de penseurs tels que Roland Barthes et Michel Foucault dans une perspective traductologique.

Aussi, proposons-nous d'évoquer, dans un premier temps, les problèmes que soulèvent ces notions d'auteur et d'œuvre, avec Barthes et Foucault. Cela concerne directement le traducteur, dans la mesure où il passe le plus clair de son temps à

traduire des « œuvres et des auteurs ». Nous esquisserons ensuite ce que pourrait être une étude en traductologie s'appuyant sur la « fonction-auteur » dont nous parle Michel Foucault, laquelle permettrait de voir sous un jour nouveau l'auteur un peu spécial qu'est le traducteur littéraire.

1. Qu'est-ce qu'un auteur ? Qu'est-ce qu'une œuvre ?

Pour définir ce qu'est un auteur, commençons par une définition classique, celle qu'on trouve dans les dictionnaires. Un auteur, nous dit-on dans le *Trésor de la langue française*, est « celui ou celle dont la profession est d'écrire des romans, des pièces de théâtre, des œuvres d'imagination en vers ou en prose. » Et comme synonymes : « écrivain, romancier, dramaturge »⁶ sont proposés. La définition est claire; ce qui est troublant, en revanche, ce sont les remarques citées un peu plus loin dans l'article, au sujet de la distinction à opérer entre auteur et écrivain :

« Auteur se dit de toute personne qui a mis au jour un ouvrage; écrivain ne se dit que par rapport au style. On peut être en même temps bon écrivain et mauvais auteur, c'est-à-dire écrire avec correction, avec élégance, et ne pas traiter le sujet solidement et à fond, ou n'avoir pas puisé dans les bonnes sources. On peut aussi être très bon auteur sans être bon écrivain... » (BESCH. 1845). Cf. aussi VALERY, *Regards sur le monde actuel*, 1931, p. 186 : « Un auteur, même du plus grand talent, (...) n'est pas nécessairement un « écrivain ». »⁷

Le *Nouveau Petit Robert* nous fournit des éléments d'étymologie tout à fait intéressants : *autor* « celui qui est à l'origine (de quelque chose) »; mais il y a aussi

⁶ *Trésor de la langue française*, Gallimard, Paris, 1974, p. 966

⁷ *Ibid.*, p. 967

auctor « écrivain »; du latin *auctor* « celui qui accroît, qui fonde »⁸. On retrouve bien ce sens d'origine, de cause première (Dieu); d'ailleurs, en traduction, l'auteur a longtemps été considéré comme un dieu, et continue de l'être pour certains. Or s'il n'en est pas à l'origine, s'il ne le fonde pas, le traducteur accroît le texte / l'œuvre, en lui donnant une lumière nouvelle. Prenez cent traductions d'une même « œuvre », elles seront toutes différentes.

Le traducteur n'est donc pas un auteur, dans la mesure où sa profession n'est pas d'écrire des romans, etc., mais de les traduire, ou de les re-écrire. Il se doit en revanche d'être un « écrivain ». Mais l'aspect « accroître » n'est pas à négliger. Le traducteur serait donc à la fois un écrivain et une forme – et non pas une sorte – d'auteur, dans le sens où le traducteur ne correspond à aucune catégorie d'auteur existante. S'il a des points communs avec l'auteur, il a aussi ses spécificités, qu'on n'a peut-être pas toutes définies à l'heure actuelle. On pourrait parler du traducteur comme forme d'auteur en construction, comme figure émergente.

Quant à la définition de l'œuvre, c'est le flou le plus total. Il peut s'agir des réalisations de quelqu'un dans tel domaine particulier, d'une composition, d'un ouvrage didactique, artistique ou littéraire, de l'ensemble des compositions (d'un écrivain, d'un artiste, d'un savant, d'une école, parfois dans un genre ou un laps de temps donné), ou encore de l'ensemble des œuvres (d'un écrivain ou d'un groupe

⁸ *Le Nouveau Petit Robert*, édition entièrement revue et amplifiée du *Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 159

d'écrivains à l'intérieur d'une école, d'une période), d'une composition artistique, d'un ouvrage.⁹

Bref, cela ne nous avance pas beaucoup sur ce qu'est une œuvre, ou sur ce qu'elle peut être. Aussi, si l'on considère que le traducteur doit être *écrivain*, sa ou ses traductions peuvent tout à fait être considérées comme étant des œuvres, et l'ensemble de ses traductions comme son œuvre. La définition du *Nouveau Petit Robert* recoupe celle du *Trésor*; on y trouve toutefois une citation de Flaubert fort intéressante : « L'auteur, dans son œuvre, doit être présent partout et visible nulle part. »¹⁰ Cela présuppose qu'auteur et œuvre sont des unités définies, avis que Foucault, nous le verrons, ne partage pas. À vrai dire, au vu du caractère flou des définitions du dictionnaire, il est difficile d'accepter l'idée...

Ce qui nous fait dire que ces définitions sont insuffisantes, et qu'il faut aller chercher ailleurs ce que sont un auteur, une œuvre. Alors reprenons le questionnement sous un autre angle, en exposant brièvement les propos de Roland Barthes et de Michel Foucault.

2. Barthes

Pour Barthes, l'auteur est mort. On ne parle plus d'auteur, mais de scripteur, plus de littérature, mais d'écriture, et plus d'œuvre, mais de texte. Propos fort attirants pour le

⁹ *Trésor de la langue française*, 1986, pp. 431-432

¹⁰ *Nouveau Petit Robert*, p. 1524

traducteur, qui se retrouve dès lors sur un pied d'égalité avec l'auteur, puisqu'il écrit un texte, tout comme lui. Les questions de l'auteur, de l'œuvre ne se posent plus. Tout le monde devient un lecteur. Et Barthes de préciser que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. »¹¹ On fait ici allusion au célèbre texte « La mort de l'auteur », paru en 1968. Année de bouleversements, comme nous le savons; l'annonce de la mort de l'homme, et donc de l'auteur est toute récente, et difficile à digérer... Quoi qu'il en soit, ce texte garde sa force aujourd'hui et pourrait être la solution à bien des maux du traducteur, mais il est encore l'objet de nombreuses controverses.

Mais peut-être devrions-nous revenir sur quelques aspects de ces notions de scripteur, d'écriture et de texte, qu'il propose en substitut aux notions d'auteur, de littérature et d'œuvre. Barthes définit langue, style et écriture de la manière suivante : la langue est un horizon, une économie; le style s'impose de l'intérieur, c'est un phénomène d'ordre germinatif.¹² Le traducteur intervient au troisième niveau, celui de l'écriture. Langue et style s'imposent à l'auteur, comme au traducteur, tandis que l'écriture relève d'un choix. « L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme », elle est « ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. »¹³ Elle est l'espace de choix aux niveaux stylistique et linguistique, mais dans une tradition et dans une histoire.

¹¹ Roland Barthes, *Essais critiques IV, Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 67

¹² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1952 et 1972, pp. 11-12

¹³ *Ibid.*, p. 16

Dans « La mort de l'auteur », il va plus loin :

« L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même qui écrit. »¹⁴

Quant à l'auteur, il s'agit d'un

« [...] personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où [...] elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». »¹⁵

Aussi, Barthes propose-t-il de supprimer l'auteur au profit de l'écriture, de rendre sa place au lecteur :

« [...] il [l'auteur] est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte. »¹⁶.

Voilà les grandes lignes de la pensée de Barthes sur la question. Nous verrons que Foucault ne partage pas certains de ses points de vue.

3. Foucault

Comme nous l'avons dit, en février 1969, Michel Foucault donne une conférence à la Société française de philosophie, intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹⁷. Curieusement, alors qu'à l'époque, on est en pleine « révolution » du mode de penser

¹⁴ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, p. 61

¹⁵ *Ibid.*, p. 62

¹⁶ *Ibid.*, p. 64

¹⁷ Le texte écrit a été publié, à l'époque, dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*. Il est aujourd'hui disponible dans *Les dits et écrits de Michel Foucault*, Gallimard, Paris, 1994, I, pp. 789-821

occidental, et que la mort de l'homme suscite des débats passionnés, ce texte est assimilé à celui de Barthes, à tort d'ailleurs, et a peu d'impact en France. Dans ce texte, Foucault prend position dans le débat, et se démarque sur certains points de Barthes et de Derrida.

Dans la première partie de son développement, il pose les questions qui nous intéressent ici, à savoir : « qu'est-ce qu'un auteur ? » et « qu'est-ce qu'une œuvre ? »

Nous allons donc exposer brièvement son propos. Il précise en premier lieu

« [...] qu'il est insuffisant d'affirmer : passons-nous de l'écrivain, passons-nous de l'auteur, et allons étudier, en elle-même, l'œuvre. Le mot « œuvre » et l'unité qu'il désigne sont probablement aussi problématiques que l'individualité de l'auteur. »¹⁸

Foucault, en ce sens, va plus loin que Barthes. Il accepte la mort de l'auteur en tant qu'individu, mais s'attache aux « fonctions » qu'elle fait apparaître. Ce qui vient combler l'espace vide laissé par la mort de l'auteur, c'est ce qu'il nomme la « fonction-auteur », dont nous traiterons ultérieurement.

4. L'œuvre

Mais revenons plutôt sur cette curieuse unité que constitue l'œuvre. Foucault soulève une série de questions fort intéressantes pour notre propos; il se demande, en effet :

¹⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 795

« Si un individu n'était pas un auteur, est-ce qu'on pourrait dire que ce qu'il a écrit, ou dit, ce qu'il a laissé dans ses papiers, ce qu'on a pu rapporter de ses propos, pourrait être appelé une « œuvre » ? »¹⁹

En d'autres termes, est-il nécessaire d'être un auteur pour écrire une œuvre ? Ce qui signifie, pour nous, un traducteur peut-il écrire une œuvre ? Et si on a affaire à un auteur, « est-ce que tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? » Et à la question « faut-il tout publier ? », il répond « bien sûr, mais que veut dire ce « tout » ? »²⁰ Aussi se demande-t-il si les *Mille et Une Nuits* constituent réellement une œuvre, exemple pertinent d'œuvre sans auteur, du moins sans « nom » d'auteur. Ce qui apparaît clairement, c'est cette absence de définition précise de l'œuvre, et les problèmes que cela engendre. Comment se passer de l'œuvre et/ou de l'auteur alors qu'on ne saurait les définir ?

5. *L'écriture*

Il s'attaque ensuite à la notion d'écriture; elle devrait être la solution, l'alternative à cette disparition de l'auteur et de l'œuvre, comme le suggérait Barthes. Elle devrait permettre d'effacer l'empiricité de l'auteur. Mais d'après Foucault, elle ne fait que déplacer le problème :

« En effet, prêter à l'écriture un statut originaire, n'est-ce pas une manière de retraduire en termes transcendants, d'une part, l'affirmation

¹⁹ *Ibid.*, p. 794

²⁰ *Ibid.*

théologique de son caractère sacré, et, d'autre part, l'affirmation critique de son caractère créateur ? »²¹

Donc de l'auteur... On tourne en rond...

« Enfin, penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendants le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par-delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur ? »²²

Barthes nous avait sauvés, Foucault nous replonge dans les ténèbres... La question de savoir si un traducteur peut être un auteur, ou s'il peut produire une œuvre n'est certes pas résolue, mais soulevée. Et, curieusement, de manière beaucoup plus suggestive chez Foucault que chez Barthes. Ni l'un ni l'autre ne parlent de traduction, mais si l'on tente d'appliquer leurs propos à la traduction, dans un cas comme dans l'autre, une traduction peut être une « œuvre », et un traducteur, un « auteur »... Avec Barthes parce que tout est texte écrit par un scripteur; avec Foucault parce qu'une œuvre peut ne pas avoir d'auteur et un auteur, pas d'œuvre. En fait, c'est plutôt le flou régnant autour de ces notions qui nous permet d'immiscer ainsi la traduction et le traducteur en leur sein. Mais cela est un peu facile, et un peu réducteur. Aussi pouvons-nous pousser la réflexion plus avant en regardant de près cette fonction-auteur.

L'analyse de Barthes, du moins l'analyse structuraliste, serait donc insuffisante pour Foucault. Il estime, nous l'avons vu, qu'il est un peu aisé de se débarrasser aussi facilement de cette autorité gênante que représente l'auteur, sans se demander par

²¹ *Ibid.*, p. 795

²² *Ibid.*

quoi l'espace vide ainsi laissé par sa mort va être comblé. Cette « fonction » qu'il propose se résume en fait à la perception que l'on a de l'auteur, cet être de raison créé par nous, finalement. Or la disparition de l'auteur, si on l'accepte, s'applique au traducteur qui, implicitement, est aussi un auteur, dans la mesure où il est « l'auteur » de traductions – mais n'en reste pas moins un traducteur. Il ne s'agit pas ici de jouer sur les mots mais plutôt d'essayer de voir en quoi le traducteur se distingue de l'auteur. Et en quoi il s'en approche. Le traducteur occupe un espace un peu particulier dans l'espace littéraire, de par la dualité de sa « fonction ».

II LES QUATRE CARACTÈRES DE LA FONCTION-AUTEUR

Foucault énonce quatre caractères de la fonction-auteur : l'appropriation, l'affiliation, l'émergence, et la stylisation. Il les résume, respectivement, de la manière suivante :

« [...] la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. »²³

Foucault résonne en termes de « discours »; on peut dès lors préciser ce que Foucault entend par « discours », et en quoi nous estimons que la traduction en est un.

La traduction comme discours

Dans une société donnée, doit être considéré comme discours tout ce qui est dit ou écrit, motivé par un certain désir ou une volonté de savoir, et régi par les institutions. Et tout discours contient une pensée. Pour *Les mots et les choses*, Foucault précise qu'il a voulu non pas faire l'histoire de la pensée en général, mais l'histoire de tout ce qui contient de la pensée dans une culture,

²³ *Ibid.*, pp. 803-804

« Car il y a de la pensée dans la philosophie, mais aussi dans un roman, dans une jurisprudence, dans le droit, même dans un système administratif, dans une prison »²⁴.

Alors pourquoi pas dans une traduction ? Le discours est lié à la recherche de la vérité; aussi, existe-t-il des discours vrais et des discours faux, en fonction des époques. Et des traductions bonnes ou mauvaises. Surtout des mauvaises, d'après Georges Steiner, qui affirme que depuis Babel, quatre-vingt dix pour cent des traductions sont mauvaises. Or on traduit pour faire connaître, par désir, par volonté de faire savoir – en principe. Il y a bien là aussi une recherche de la vérité ou du moins une volonté de la transmettre. C'est en ce sens que l'on peut considérer la traduction comme un discours : elle contient au moins une pensée (celles de l'auteur et du traducteur avec ce que cela implique), elle est motivée par un certain désir (transmission, esthétique, etc.) et régie comme un bien (droits de traduction, etc.).

Bien sûr, les discours varient avec les époques. La traduction est une expression, un discours parmi les discours d'une époque. Le choix des œuvres que l'on va traduire, la manière de traduire, le style d'une époque, etc., sont des prises de position, des discours, même inconscients. Il y a de la pensée dans tout cela. Seulement, la traduction a du mal à l'admettre. Elle refuse de s'ériger en savoir autonome. Sans doute parce que les traducteurs eux-mêmes refusent d'accepter leur non-transparence, leur présence dans le texte, leur apport au texte. Pour étudier tout cela, encore faudrait-il l'admettre. Et c'est l'une des onze tâches de la traductologie proposées par Antoine Berman que d'aider la traduction à devenir une discipline à part entière, à

²⁴ « Michel Foucault, « Les Mots et les Choses » (entretien avec R. Bellour), in *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 504

amener les traducteurs récalcitrants à ouvrir les yeux. Et notre étude d'y contribuer.

Berman précise que :

« La dixième tâche de la traductologie consiste à définir les conditions de sa propre institutionnalisation en tant que *savoir autonome*. Il s'agit de préciser les conditions d'un enseignement et d'une recherche. Si nous considérons que la traduction est pour nous essentielle, nous concerne tous, que le destin de l'homme, « Babel », est et restera un destin-de-traduction, alors quelque chose comme une traductologie doit exister comme savoir institué, même si ce savoir ne débouche pas sur une science, une *Übersetzungswissenschaft*. »²⁵

La traduction est aussi un discours dans le sens où elle révèle des aspects de l'original qui demeureraient « dormants » sans elle. Un discours d'autant plus foisonnant qu'il est périssable, et n'a de cesse que d'être renouvelé. Chaque époque réclame une nouvelle lumière sur un corpus d'œuvres bien défini. Comme le fait remarquer Berman,

« Disons que les traductions sont plus mortelles que les œuvres. Et que toute œuvre autorise une infinité de traductions. »²⁶

Par exemple, les traductions « littérales » de Hölderlin sont, d'après Antoine Berman « historiquement motivées », et « correspondent, de toute évidence, à une *crise* de notre culture, et en premier lieu à un ébranlement de sa position ethnocentrique. »²⁷.

En effet,

« Le traducteur est cet individu qui représente, dans sa *pulsion* de traduire, toute une communauté dans son rapport avec une autre communauté et ses œuvres »²⁸

²⁵ Antoine Berman, « La traduction et ses discours », p. 679.

²⁶ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984, p. 175

²⁷ *Ibid.*, p. 276

²⁸ *Ibid.*, p. 283

Le traducteur, en traduisant, transmet le discours d'une époque – tout au moins, un discours parmi les discours. D'où l'intérêt d'observer la traduction en tant que « nouvel objet du savoir » (Berman), et sous des formes quasi-inusitées dans le domaine. Berman nous fait remarquer que :

« La traductologie, en tant que forme ou champ de savoir, pourrait être primordialement rapprochée de ces formes de « discours » récentes que sont l'« archéologie » de Michel Foucault, la « grammatologie » de Jacques Derrida ou la « poétologie » développée en Allemagne par Beda Alemann. »²⁹

Aussi notre étude se situe-t-elle dans cette lignée discursive et archéologique.

1. L'appropriation

D'après Foucault, le discours « a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés. »³⁰ L'appropriation « légale » (droits d'auteur, etc.) aurait donc succédé à l'appropriation « pénale » (punition d'un discours transgressif). Foucault situe l'apparition de l'appropriation légale à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle³¹. Or « la possibilité de transgression qui appartenait à l'acte d'écrire a pris de plus en plus l'allure d'un impératif propre à la littérature. »³² D'où un « retour » de l'appropriation pénale, c'est-à-dire que l'auteur

²⁹ *Ibid.*, p. 290

³⁰ *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 799

³¹ Il est par ailleurs intéressant de noter, et nous y reviendrons plus tard, que cette transition correspond à un changement d'épistémè.

³² *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 799

aurait « [restauré] le danger d'une écriture à laquelle d'un autre côté on garantissait les bénéfices de la propriété. »³³

La question, pour nous, serait donc de savoir s'il en est de même pour le traducteur littéraire. En d'autres termes : la fonction-traducteur est-elle liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine et articule l'univers des discours ? Les traducteurs ont-ils restauré ce danger de l'écriture dont parle Foucault ? Et a-t-il jamais existé en traduction ?

L'appropriation pénale a existé en traduction – et existe encore. La traduction comme discours peut être transgressive : on pense à Etienne Dolet ou à William Tyndale, condamnés à mort pour leur discours, qui n'était pourtant que traduction. Ou à Salman Rushdie et ses *Versets sataniques*, « blasphème envers l'Islam », voués au bûcher le 14 février 1989 par l'Ayatollah Khomeiny. Encore que dans le cas de Rushdie, il ne s'agit que d'une interprétation, mais d'une interprétation d'un texte sacré. Certains de ses traducteurs ont d'ailleurs été agressés. Ces événements, si morbides soient-ils, viennent appuyer la thèse de la traduction comme discours pouvant être transgressif. Mais aussi celle du traducteur comme auteur... Du moins, une fois encore, comme une certaine forme d'auteur. Foucault nous dit que

« Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs [...] dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs. »³⁴

La notion d'auteur au sens où l'entend Foucault serait donc liée à l'appropriation pénale et l'acte d'écrire, transgressif par nature. Or le traducteur, lorsqu'il est

³³ *Ibid.*

« puni », « banni » ou, à l'inverse, « loué », entre bien dans ce schéma, dans cette notion d'auteur. S'il n'est pas considéré comme un auteur à la base, il en subit les traitements. Quant à l'acte de traduire, on pourrait dire qu'il est transgressif par nature, pour des raisons bien évidentes, que nous allons évoquer.

En traduisant, en « important » une culture étrangère (un texte, une œuvre), on « fait violence » en quelque sorte à sa propre culture, à un discours établi. Surtout si on choisit la méthode qui consiste à amener le lecteur vers cette culture, plutôt que l'inverse, comme le suggère Schleiermacher.

Il se peut aussi que le discours véhiculé dans ce texte étranger dérange, fasse des vagues, aille à l'encontre d'un « discours établi ». Discours et pouvoir sont liés, et le pouvoir, pour rester en place, ne peut se passer d'une certaine stabilité du discours, quel qu'en soit l'auteur (ou le traducteur). Aussi sera-t-on puni pour avoir transmis une pensée qui dérange l'ordre établi, qui vient ébranler les institutions autorisées. Le cas de Rushdie en est l'exemple le plus célèbre.

Dolet, Tyndale et Rushdie demeurent toutefois des exceptions – même s'il y en a beaucoup d'autres. Il ne semble pas, en effet, que la moyenne des traducteurs cherche à transgresser quoi que ce soit; en fait, on les accuse même du contraire ! Les traductions ont plutôt tendance à « rentrer dans le moule » de la société dite d'accueil; plutôt que d'amener le lecteur vers la culture étrangère, on remodèle cette culture étrangère à notre image : ce n'est pas le lecteur qui fait le « voyage », mais le texte. D'un point de vue anthropologique, ce sont les traductions que Berman appelle

³⁴ *Ibid.*, p. 799

« ethnocentriques ». L'exemple le plus illustre étant la France des XVII^e et XVIII^e siècles, avec ses Belles infidèles : on habille l'étranger au « bon goût » français. Dans *L'Épreuve de l'étranger*, Berman décrit l'ethnocentrisme dans les termes suivants :

« 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 et du métissage. [...] Toute culture voudrait être suffisante en elle-même pour, à partir de cette suffisance imaginaire, à la fois rayonner sur les autres et s'approprier leur patrimoine. La culture romaine antique, la culture française classique et la culture nord-américaine moderne en sont des exemples frappants.

Or, la traduction occupe ici une place ambiguë. D'une part, elle se plie à cette injonction appropriatrice et réductrice, elle se constitue comme l'un de ses agents. Ce qui donne des traductions ethnocentriques, ou ce que l'on peut appeler la « mauvaise » traduction. Mais d'autre part, la *visée éthique* du traduire s'oppose par nature à cette injonction : l'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est *rien*. »³⁵

D'un point de vue sociologique voire monétaire, c'est le phénomène que Lawrence Venuti dénomme « fluency » :

« Moreover, since fluency leads to translations that are eminently readable and therefore consumable on the book market, it assists in their commodification and contributes to the cultural and economic hegemony of target-language publishers. »³⁶

Dans un cas comme dans l'autre, la traduction se lit comme un original. D'ailleurs, dans les critiques de livres, on omet souvent de mentionner qu'il s'agit d'une traduction...

³⁵ Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, p. 16

³⁶ Lawrence Venuti, *Rethinking Translation*, Routledge, London and New York, 1992, p. 5

Si ces traducteurs sont des exceptions, ils n'en révèlent pas moins la vraie nature de l'acte de traduire : la majorité des traductions ne révèle pas nécessairement leur nature véritable. Foucault le dit bien : la transgression est un impératif propre à la littérature et nous émettons l'hypothèse que la traduction est transgressive par nature. Il semble par ailleurs logique qu'en traduisant cette même littérature il y ait un peu de transgression quelque part... Or le jour où la traduction transgressive fait son apparition, elle est punie, elle fait l'objet d'une appropriation pénale. Fonction-auteur et fonction-traducteur se superposent ici. La fonction-traducteur est donc bien « liée au système juridique et institutionnel qui enserme, détermine et articule l'univers des discours ». Le danger de l'écriture dont parle Foucault est présent.

Mais il faudrait revenir sur l'aspect historique de la question. Selon Foucault, l'appropriation légale est apparue à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e; l'appropriation pénale prédomine avant cela. Effectivement, avant la Révolution française, il n'y a pas de loi sur le droit d'auteur mais des privilèges. Revenons à nos interrogations foucaaldiennes.

1.1. Qu'est-ce qu'une œuvre ?

En matière de propriété intellectuelle, on parle d'œuvre de l'esprit. Œuvre et esprit, dans le droit d'auteur, ne sont pas dissociables; l'œuvre est une émanation de son auteur, une manifestation de sa personnalité. D'ailleurs, si l'auteur en cède l'usufruit, il n'en cède pas pour autant la substance (ce qui n'est pas le cas de la loi du « copyright », que nous n'aborderons pas ici).

On a affaire, dans le droit français, à ce que l'on appelle une conception personnaliste de l'œuvre de l'esprit. L'œuvre n'est pas un bien comme les autres, puisqu'elle comprend une partie de l'auteur, si l'on peut dire. Or cette œuvre de l'esprit, pour être protégée, doit bien entendu être « originale ». D'ailleurs, curieusement – du moins pour nous – c'est la forme qui est le siège de l'originalité et donc de la contrefaçon (nous verrons ultérieurement que cela importe en traduction); on part du principe que tout a été dit, et que seule la manière de le dire change, la manière étant justement l'expression de la personnalité de l'auteur :

« On voit que l'originalité, en fin de compte, est ce concept qui permet de révéler si un travail intellectuel a été ou non « créatif », c'est-à-dire si, à travers lui, l'auteur a exprimé sa personnalité. »³⁷

« [...] une œuvre de l'esprit protégée est une création réalisée par un travail intellectuel libre et s'incarnant dans une forme originale. »³⁸

Ceci est le fruit d'un long processus. Aussi exposerons-nous les grandes lignes de l'histoire du droit d'auteur.

1.2. Petit historique du droit d'auteur

En fait, selon Pouillet, le droit d'auteur a existé de tous temps : les plagiaires ont toujours été punis; il s'attache donc dans son historique à décrire dans quelles

³⁷ Bernard Edelman, *Droits d'auteur, droits voisins*, 2^e édition, Collection « Que sais-je ? », PUF, Paris, 1993, c1989, p. 24

³⁸ *Ibid.*, p. 25

circonstances le droit d'auteur est entré dans la législation positive.³⁹ Il y a là une nuance à ne pas négliger...

Avant l'invention de l'imprimerie, la diffusion des œuvres est, on s'en doute, fort limitée. Et les auteurs, de fait, comme le fait remarquer Pouillet, ne vivent pas des exemplaires publiés, mais du mécénat. Après l'invention de l'imprimerie, en revanche, une réglementation s'avère nécessaire; Pouillet explique bien ici comment l'imprimerie a tout naturellement réglementé un droit préexistant :

« Avec l'imprimerie en effet l'œuvre peut être tirée à un nombre illimité d'exemplaires; n'ayant pu jusqu'alors procurer à son auteur autre chose que la gloire, elle devient la source d'importants bénéfices. [...] Tant que le plagiaire ne s'appropriait que le mérite de l'ouvrage, le tribunal de l'opinion publique suffisait; mais, lorsqu'il s'apprête à s'enrichir avec le travail d'autrui, il est naturel que le législateur apparaisse et, suivant l'éternel principe de justice, rende à chacun ce qui est à chacun. Et voilà comment l'imprimerie, la gravure et les autres procédés modernes de reproduction⁴⁰, en permettant à l'œuvre artistique ou littéraire de se traduire en argent, ont obligé la loi positive à formuler des règles et à reconnaître, à protéger un droit qui assurément existait, mais qui, en définitive, ne pouvant être matériellement usurpé, n'avait pas besoin d'être matériellement défendu. »⁴¹

C'est sous forme de privilège que « naît » le droit d'auteur, ou plutôt de l'éditeur, au départ. Les premiers privilèges connus – en France – sont accordés en 1507 et 1508 par Louis XII à des imprimeurs. Le privilège est en fait un droit exclusif d'impression pour un ouvrage ancien. Pour les ouvrages nouveaux, l'imprimeur doit aussi solliciter un permis d'imprimer, mais qui n'est pas exclusif. Il s'agit d'une forme de censure,

³⁹ Eugène Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique, et du droit de représentation*, 2^e édition, 1894, Paris, p. 2

⁴⁰ Nous verrons plus tard que l'on compare parfois la traduction à la gravure - et donc à la reproduction - avec toutes les conséquences qui s'ensuivent. D'ailleurs, on ne peut nier le fait que la traduction, en tant que « reproduction », a effectivement contribué à « traduire en argent » l'œuvre littéraire en diffusant celle-ci.

en fait. D'ailleurs, le roi n'accorde de privilèges qu'aux libraires de Paris, plus faciles à « surveiller ». Les auteurs, quant à eux, ne se plaignent pas, semble-t-il, de leur statut :

« Il est vrai de dire, du reste, qu'à cette époque les auteurs tiennent à l'honneur de ne pas s'enrichir avec le produit de leurs ouvrages; ils ne sont encore que des penseurs; ils regardent comme indigne d'eux de faire commerce de leurs écrits : ils acceptent sans fausse honte, même avec reconnaissance, les pensions que le roi veut bien leur octroyer, et qui assurent leur existence; mais ils abandonnent presque avec dédain à l'éditeur les bénéfices du privilège. »⁴²

Il est peu probable qu'absolument tous les auteurs partagent cette vision des choses, mais l'argument est intéressant.

À la fin du XVIII^e siècle, les libraires de province demandent justice : nous l'avons vu, les libraires de Paris ont le monopole. Aussi Louis d'Héricourt, avocat,

« [...] va, pour la première fois, dans un mémoire, parler du droit que l'auteur a sur l'œuvre tirée de son intelligence. Le plaidoyer de Louis d'Héricourt pour les libraires de Paris repose tout entier sur ce raisonnement : l'auteur crée, et sa création est à lui; c'est son bien propre; son droit est indépendant du privilège du libraire; il en est le maître absolu, et, partant, il est libre d'en disposer en faveur de qui bon lui semble. »⁴³

L'idée fait son chemin, et les auteurs et leurs héritiers la reprennent à leur compte.

Cela aboutit à deux arrêts du Conseil du 30 août 1777, qui donnent au droit d'auteur

« une consécration définitive et légale et form[ent] un véritable Code de la propriété littéraire. »⁴⁴ Cependant toujours sous forme de privilège. Déjà en 1761, les petites

⁴¹ Eugène Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, pp. 4-5

⁴² *Ibid.*, p. 8

⁴³ *Ibid.*, pp. 9-10

⁴⁴ *Ibid.*, p.11

filles de Lafontaine demandent et obtiennent un privilège personnel pour la publication des *Fables*⁴⁵.

Or la Révolution abolit les privilèges et laisse les auteurs sans protection, mais pas pour très longtemps, puisque la législation révolutionnaire reprend les arrêts de 1777 et transforme les privilèges en droit (lois de 1791 et 1793). Et c'est la loi de 1793, avec ses 7 articles, qui va prévaloir jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle. L'apparition de nouvelles « techniques » telles que la photographie, le cinéma, etc. nécessite une modernisation de la loi, et la connaissance du droit d'auteur devient de plus en plus difficile devant l'abondance d'arrêts jurisprudentiels et le manque de codification. En outre, la France signe les Conventions de Berne et de Genève, qui exigent de la part de leurs signataires un effort de codification. Cela aboutit à la fameuse loi du 11 mars 1957.

Enfin, la loi du 3 juillet 1985 modernise celle de 1957 et aborde les droits voisins, et le tout est refondu le 1er juillet 1992 en un Code de la propriété intellectuelle.

1.3. Qu'est-ce qu'un auteur ?

D'un point de vue plus « conceptuel », le fil conducteur de l'évolution du droit d'auteur, c'est l'avènement de l'individu au XIX^e siècle. Il est intéressant de noter que Bernard Edelman cite notre texte de Foucault à ce propos :

⁴⁵ Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 7^e édition, Dalloz, Paris, 1994, p. 3

« Le droit d'auteur, en son principe, se présente donc comme un moment spécifique de la montée de l'individualisme juridique. C'est ce qu'avait déjà pressenti un philosophe comme Michel Foucault, lorsqu'il relevait que la naissance du droit d'auteur :

« constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celle des sciences. [...] Comment l'auteur s'est individualisé dans une culture comme la nôtre, quel statut on lui a donné, à partir de quel moment, par exemple, on s'est mis à faire des recherches d'authenticité et d'attribution, dans quel système de valorisation l'auteur a été pris, à quel moment on a commencé à raconter la vie non plus des héros mais des auteurs, comment s'est instaurée cette catégorie fondamentale de la critique « l'homme et l'œuvre », tout cela mériterait à coup sûr d'être analysé. » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », 1969, *Dits et écrits*, p. 792). »⁴⁶

L'autre grande nouveauté juridique, c'est le droit moral. Le concept juridique de propriété suppose un rapport d'extranéité entre celui qui possède et la chose possédée. Or l'œuvre de l'esprit, nous l'avons, est une expression de la personnalité de l'auteur. L'homme est son œuvre. On qualifie ces rapports œuvre/auteur de droit moral, droit éternel et inaliénable :

« [...] il a fallu inventer une catégorie juridique qui fit de l'œuvre un objet tel qu'il pût correspondre à l'« âme » de l'auteur et, partant, qu'il pût induire entre l'œuvre et lui-même un lien personnel. »⁴⁷

1.4. Le lien auteur/œuvre

En 1883, on invente un nouvel ordre de biens immatériels : les biens intellectuels. Le tout se retrouve aujourd'hui dans le *Code de la propriété intellectuelle* (CPI) qui stipule, entre autres, que : « L'auteur d'une œuvre de l'esprit jouit sur cet œuvre, du

⁴⁶ Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, p.36

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37

seul fait de sa création, d'un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous. » (CPI, L. 111-1, premier alinéa.)

En outre, « L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. [...] » (CPI, L. 121-1).

Comme le dit Bernard Edelman : « Tel est le secret du droit moral : l'indivisibilité de l'auteur et de l'œuvre. »⁴⁸

La boucle est bouclée en ce qui concerne le droit d'auteur. Mais qu'en est-il du droit du traducteur ? Ou du droit de traduction...

1.5. La traduction, une œuvre dérivée ? Conceptions de la traduction

On trouve – laborieusement – dans les ouvrages de propriété littéraire des références à la traduction, souvent considérée comme une « œuvre dérivée », mais originale tout de même, par la composition et l'expression, ou l'expression seulement, selon les sources et les époques. « Historique » est un bien grand mot pour les maigres références que nous avons trouvées. Nous exposerons plutôt ici la conception juridique de la traduction à diverses époques. Puisqu'il n'existe pas de texte positif indiquant clairement la protection légale des traductions avant 1957, nous citerons plutôt les traités de propriété littéraire et la jurisprudence.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39

L'ouvrage de Pouillet, déjà cité, nous indique, dans un paragraphe intitulé « Le droit peut dériver du seul mérite de l'exécution » :

« [qu']Il y a un dernier degré dans la création. Lorsqu'une œuvre est tombée dans le domaine public [à la mort de l'auteur à l'époque], il est encore possible de l'y ressaisir et, en quelque sorte, de se l'approprier à nouveau. S'il s'agit d'une œuvre littéraire, on peut la traduire dans une langue différente de celle de l'original.[...] Que de traductions, que de copies ne possédons-nous pas qui sont merveilleuses, dignes de l'original, quelquefois supérieures à l'original. Même ici, il y a création dans le sens juridique du mot, parce qu'il y a production d'une chose qui n'existait pas et que cette chose porte en elle l'empreinte du travail personnel de l'auteur. Ce qui constitue alors la nouveauté, ce n'est pas la composition, c'est l'exécution, c'est le faire de l'auteur, de l'artiste; l'original sera bien à tous, mais sa copie ne sera qu'à lui. La copier sans son consentement, ce sera porter atteinte à son droit. »⁴⁹

Un peu plus loin, Pouillet poursuit, dans un paragraphe intitulé « La loi comprend les traductions »; ce paragraphe est d'ailleurs cité pour ainsi dire partout :

« Une traduction, nous l'avons déjà dit, constitue une propriété au profit du traducteur, sauf à lui, bien entendu, à ne publier sa traduction qu'avec le consentement de l'auteur de l'œuvre originale, s'il s'agit d'une œuvre qui est encore dans le domaine privé. Pour nous, en effet, traduire c'est contrefaire. Si l'ouvrage original est dans le domaine public, chacun est libre de traduire, et devient, sans avoir permission à solliciter, propriétaire de l'œuvre nouvelle qu'il produit, de sa traduction. On peut dire avec vérité que la traduction est à l'écrit ce que la gravure est au tableau; dans les deux cas, c'est la même œuvre exprimée dans un autre langage. »⁵⁰

Il semble qu'on se soit demandé pendant longtemps si la traduction devait être considérée ou non comme une contrefaçon. *Les Pandectes françaises*⁵¹ consacrent tout un volume à la propriété littéraire; curieusement, on y aborde les traductions à

⁴⁹ Eugène Pouillet, *Traité de la propriété littéraire et artistique, et du droit de représentation*, pp. 39-40

⁵⁰ *Ibid.*, p. 65

⁵¹ *Pandectes françaises; Nouveau répertoire de doctrine, de législation et de jurisprudence*, volume intitulé « Propriété littéraire, artistique et industrielle », Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1894

maintes reprises – c'est rarement le cas. La première question soulevée est la suivante : les traductions sont-elles protégées par cette fameuse loi de 1793 ?

« Pour transporter d'un idiome dans un autre un ouvrage quelconque de littérature ou de science, il faut posséder la connaissance des deux langues et de leurs relations; il faut pouvoir les comparer; il faut donc un travail intellectuel certain pour traduire un ouvrage; de plus, le choix des expressions permettant au traducteur de donner à son texte un caractère particulier, la personnalité peut se manifester dans ce travail; la forme de l'œuvre est créée à nouveau par le traducteur, un produit intellectuel original résulte donc forcément de la version, et, par suite, le bénéfice de la loi de 1793 doit être accordé au traducteur. M. Pouillet fait remarquer avec raison que la traduction est à l'écrit ce que la gravure est au tableau [...] »⁵²

En effet, la loi de 1793, si elle dit protéger « les auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs », ne fait pas mention des traducteurs. En fin de compte, c'est le silence de la loi qui permet de les inclure. La comparaison avec la gravure est pour le moins douteuse. Le principe de la gravure est une plaque originale qui donne une multiplicité d'impressions, toutes identiques. Or si l'original donne une multiplicité de traductions, elles ne seront certainement pas identiques. Outre son inexactitude, cette comparaison est très néfaste à la réputation de la traduction, qui n'en a pourtant pas besoin.

La seconde question soulevée dans les *Pandectes* est de savoir si une traduction doit être considérée comme une reproduction de l'œuvre traduite et donc si le traducteur, non autorisé par le propriétaire de l'œuvre originale, est un contrefacteur. On parle ici de textes du domaine privé. Or nous l'avons vu, il n'y a pas de texte positif en ce qui concerne les traductions à l'époque. La traduction n'a pas réellement de statut en tant que tel. Du moins pas officiellement, ce qui laisse la porte ouverte aux interprétations

interprétations les plus diverses. Le Code Pénal condamne les éditions non autorisées par l'auteur. Or on fait remarquer dans les *Pandectes* avec justesse qu'une traduction ne saurait passer pour une édition de l'ouvrage traduit.⁵³ Rappelons que la traduction est un droit exclusif de l'auteur à un niveau international, mais pas au niveau national, du moins pas en France. Aussi, en vertu de ces traités internationaux, un auteur français pourra-t-il s'opposer à la traduction de son ouvrage en Angleterre; il ne pourra s'y opposer en France.⁵⁴ En d'autres termes, ce que l'on interroge ici, c'est le statut des traductions effectuées par le public. Nous sommes en présence, toujours selon les *Pandectes*, de deux systèmes : dans le premier, la traduction non autorisée n'est pas une contrefaçon. Elle n'est pas non plus considérée comme une reproduction de l'œuvre; c'est une œuvre distincte. Pour en arriver à cette conclusion, on suit le raisonnement suivant :

« Le changement d'idiome transforme totalement l'ouvrage traduit. Il n'est pas un mot du texte de l'auteur qui puisse subsister dans la traduction. Le traducteur ne prend rien, puisqu'il remplace, qu'il reconstruit en entier l'œuvre traduite. La forme, principal objet du droit de propriété littéraire, n'est donc nullement usurpée. Si on se place au point de vue du fond, des idées, il faut adopter la même conclusion : si l'ouvrage est consacré à des idées abstraites, à des études scientifiques, on ne peut douter que les notions qu'il renferme ne soient la propriété du fonds commun et que leur enchaînement, fondé sur des déductions purement logiques, ne soit de même inappropriable; si l'ouvrage relève de l'imagination, si c'est un roman, par exemple, l'idée sera, à la vérité, empruntée par le traducteur; mais elle ne tient que la seconde place dans des œuvres de ce genre, où la forme importe surtout, et, du reste, la seule identité du sujet ne suffit point pour constituer la contrefaçon, lorsque tous les éléments du délit échappent aux recherches du jurisconsulte. »⁵⁵

⁵² *Pandectes françaises*, p. 124

⁵³ *Ibid.*, p. 134

⁵⁴ *Ibid.*, p. 134

⁵⁵ *Ibid.*, p. 134

De même, on précise que l'auteur ne subit aucun préjudice puisque les lecteurs de la traduction ne sont pas les mêmes que ceux de l'original... On dit aussi que si l'auteur décide lui-même de faire traduire ou de traduire son œuvre, la version alors proposée sera de toute façon « supérieure ». Ce qui ne signifie pas qu'elle sera la plus lue, ou la plus vendue. Ni qu'elle sera supérieure, d'ailleurs. L'argumentation faiblit un peu à ce point de la démonstration, mais elle a le mérite de tenter d'établir le statut de la traduction. Du moins une interprétation de ce statut « potentiel ». Enfin, quant aux intérêts moraux de l'auteur, le nom du traducteur figurant de manière indépendante à celui-ci, la responsabilité de la traduction ne pourra en rien lui incomber :

« On distinguera toujours l'original de la version; le mérite, la réputation du traducteur et de l'auteur demeureront aussi indépendants que les deux langues dont ils se sont servis. Enfin, l'intérêt des lettres exige que l'on refuse à l'auteur le monopole de la traduction. S'il en jouissait, le traducteur autorisé, sûr, une fois un prix quelconque acquitté, de ne pas rencontrer de concurrent, pourrait ne publier qu'une version médiocre qui ne lui aurait pas coûté un grand travail, presque toujours inexacte, au grand détriment du public et de l'auteur lui-même. Ce n'est qu'en livrant le droit de traduire au domaine public qu'on peut espérer que les œuvres étrangères seront sincèrement, utilement traduites. »⁵⁶

On prête ici un caractère fort noble aux traducteurs, et bien peu reluisant aux auteurs... Cela dit, il y avait peut-être du vrai dans tout cela à l'époque. On précise en dernier lieu que ce premier système convient aux ouvrages dans lesquels la forme tient la première place.

Le deuxième système pose l'hypothèse contraire : la traduction non autorisée est une contrefaçon; système qui a prévalu, puisque c'est celui que nous avons adopté. Ici, on ne peut utiliser le silence de la loi de 1793 sur les traductions; question

⁵⁶ *Ibid.*, p. 135

d'interprétation... Pour savoir si traduire, c'est contrefaire, une question doit être abordée : la traduction est-elle une œuvre distincte pour l'idée et pour la forme de l'œuvre traduite ?

On précise que le traducteur emprunte tout au texte original : les idées, la forme, le titre, etc. La traduction est donc bel et bien une reproduction de l'œuvre traduite, voire une contrefaçon, si elle n'est pas autorisée. En aucun cas elle ne constitue une œuvre distincte.

« Chaque mot est remplacé par le mot correspondant; chaque tour par le tour équivalent; les phrases restent presque toujours divisées d'une façon semblable, en un même nombre de membres exprimant les mêmes pensées; la traduction est calquée sur l'original. Peut-être l'exacte correspondance de la forme ne pourrait-elle pas être relevée aussi positivement en cas de traduction d'un ouvrage français en chinois, par exemple, à cause des différences considérables résultant des origines et des génies tout opposés des deux langues; mais en cas de traduction du français en anglais, en cas de versions mettant en présence des langues européennes, il faudra toujours reconnaître que le texte du traducteur est dicté mot pour mot par le texte de l'auteur de l'original. [...] La traduction est à l'original ce qu'une gravure est au tableau qu'il reproduit : c'est la même œuvre, moins le coloris; les valeurs, le clair-obscur y figurent seuls; de même, dans la traduction, le sens, l'expression subsistent seuls; les nuances, l'éclat du style ont disparu. Il faut, en outre, remarquer, et cela suffirait pour confondre la thèse adverse, que plus la traduction est exacte, meilleure elle est, ce qui prouve bien que c'est dans l'œuvre originale qu'elle puise toute son existence. »⁵⁷ [etc.]

Voilà un portrait bien réducteur de la traduction. On y retrouve les vieilles métaphores selon lesquelles la traduction est inférieure à l'original, etc. La comparaison avec la gravure est ici plus explicite, mais n'est pas plus satisfaisante : chaque traduction est unique. Dans le second système, donc, la traduction est une reproduction de l'original, moins tout ce qui a été dit. Heureusement, nous le verrons

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136

dans les cas cités, on accorde un peu plus de crédit que cela aux traducteurs dans les faits. On ajoute que l'aspect pécuniaire n'est pas à négliger; il n'y a aucune raison qu'un traducteur fasse des bénéfices sur le dos de l'auteur, point tout à fait légitime. On invoque aussi les risques de dépréciation de l'œuvre originale par un traducteur maladroit, inintelligent ou pressé (sic). Et c'est à l'auteur que l'on imputera les maladresses du traducteur. Ce qui constitue un autre point légitime. Enfin, si dans le premier système on prétend que le public de la traduction n'est pas le même que celui de l'original, on affirme ici que l'auteur perd une partie de son lectorat, car si on ne maîtrise pas la langue de l'œuvre originale, on préférera lire une traduction.

Bref, l'auteur de ce paragraphe des *Pandectes* s'évertue à reconstituer l'antithèse du paragraphe précédent : chaque argument est révisé en sens contraire...

Le dernier point abordé est la traduction d'une œuvre tombée dans le domaine public. L'autorisation de l'auteur n'est évidemment pas nécessaire, mais le traducteur se gardera bien de copier une traduction préexistante.

« Tout traducteur étant créateur et propriétaire de sa traduction, le fait de copier ou d'imiter de trop près son travail consiste le délit de contrefaçon. Quand y aura-t-il contrefaçon d'une traduction par une autre traduction ? Cette question est délicate. »⁵⁸

On s'en doute, effectivement, le constat de contrefaçon est fort problématique. Les deux versions se ressemblent forcément. Aussi précise-t-on :

« On ne reconnaîtra l'existence de la contrefaçon qu'autant que des emprunts multipliés, importants, répondant à une portion assez étendue de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 136

l'œuvre, seront constatés; il faut qu'il y ait eu copie, soustraction d'éléments essentiels. »⁵⁹

On ajoute que le traducteur a le droit de s'aider du travail de son prédécesseur,

« [...] pourvu qu'il ne le calque pas servilement. Le second traducteur, s'il a cherché des tours nouveaux, s'il a créé une forme distincte des versions précédentes, pour l'ensemble de l'œuvre, sinon pour tous les détails, sera à l'abri de tout reproche. »⁶⁰

Enfin, la traduction d'une contrefaçon est une contrefaçon, ce qui n'est pas surprenant. Cela clôt ce qui se dit sur la traduction à la fin du XIX^e siècle. On reconnaît volontiers le travail du traducteur comme étant digne de protection. On accorde même à la traduction une certaine forme d'originalité. La traduction, grande oubliée de la loi de 1793, a donc tout de même un certain « statut ». Le problème se situe au niveau des traductions non autorisées, du moins au niveau de l'absence de réglementation dans ce domaine, voire l'absence de réglementation tout court. Il est intéressant de noter que sans loi, la traduction et les traducteurs arrivent à se faire « respecter », en quelque sorte.

Mais revenons à cette loi de 1793. On l'aborde à nouveau dans le *Répertoire pratique* de Dalloz publié en 1924. Il y a dans cet ouvrage la confirmation que la traduction, bien qu'absente de la loi, est protégée par celle-ci.

« La loi des 19-24 juillet 1793 protège d'abord les « écrits en tous genres ». Cette expression, très générale, s'applique à toute œuvre littéraire susceptible de reproduction manuscrite ou imprimée, à toute œuvre ayant un caractère personnel, définitif, formant une individualité. On n'y doit comprendre que les ouvrages dénotant, de la part de l'auteur, un certain effort personnel. Au demeurant, la protection légale est indépendante de la valeur littéraire de l'œuvre ou de son importance

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137

⁶⁰ *Ibid.*

matérielle. Il importe peu que cette œuvre ne soit pas une création entièrement originale, si d'ailleurs les éléments, bien qu'empruntés au domaine public, ont été choisis avec discernement, disposés dans un ordre spécial et appropriés avec intelligence à un usage plus ou moins général. [...]

Il suffit qu'un ouvrage ait été publié en France pour avoir droit à la protection; peu importe qu'il soit écrit en langue étrangère, qu'il constitue une œuvre originale ou une simple traduction. »⁶¹

Voilà qui conclut l'avant loi 1957. C'est aussi dans l'après 1957 que l'on commence à parler d'œuvre dérivée. En revanche, on ne parle plus de gravure ou de traduction servile. La traduction acquiert peu à peu un véritable statut.

« Une œuvre peut être originale au second degré, soit par la seule expression, soit par la seule composition, soit enfin par la composition et l'expression tout à la fois. Ce sont les traductions – les anthologies – les adaptations. [...] Le traducteur fait acte de personnalité, car il s'efforce de transposer les moindres nuances de la pensée exprimée en une langue étrangère. La traduction présente une marge d'appréciation, qui expose à la trahison (traduttore, traditore) et c'est en se conformant le plus fidèlement au développement de l'œuvre antécédente que le traducteur manifesterà sa personnalité, ses connaissances et la finesse de son esprit. »⁶²

Plus tard :

« L'article 4 de la loi du 11 mars 1957 range au nombre des œuvres protégées les traductions dans lesquelles l'originalité de l'auteur se manifeste par le choix des termes et des expressions destinées à rendre au mieux en une autre langue, sans bien entendu modifier la composition de l'œuvre traduite, au respect de laquelle le traducteur est tenu. »⁶³

Dumas ne parle pas d'œuvre dérivée, mais on s'accorde sur la forme d'originalité de la traduction. Encore un peu plus tard, Lucas nous dit que l'originalité peut être

⁶¹ *Répertoire pratique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Dalloz, Paris, 1924, Tome X, p. 73

⁶² *Nouveau répertoire du droit*, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1964, Tome III, p. 895

⁶³ Roland Dumas, *La propriété littéraire et artistique*, PUF, Paris, 1987, p. 140; cette « définition » est d'ailleurs celle que l'on retrouve dans les jugements.

relative; en effet, « dans la logique de la thèse classique, peu importent la netteté et l'ampleur de l'empreinte que la personnalité de l'auteur a laissée dans l'œuvre. »⁶⁴ Ce qui permet à la traduction d'accéder à son statut d'œuvre, ou d'œuvre dérivée. On ne lui accorde pas, en revanche, de caractère d'originalité par la composition :

« Dans le domaine littéraire, on peut tirer d'utiles enseignements de la distinction suggérée par Desbois entre l'expression et la composition, celle-ci s'entendant de l'enchaînement des matières (péripiétés ou arguments). L'originalité se manifestera le plus souvent à la fois dans la composition et dans l'expression. Mais certaines œuvres ne sont originales que par l'expression, comme les traductions, et d'autres seulement dans la composition, comme les anthologies. »⁶⁵

Une nouveauté : on opère ici une distinction entre les traductions et les anthologies, jusque là considérées sur un même plan. Et ce par une nouvelle dimension donnée au mot composition. Enfin dans le même ouvrage, au chapitre des œuvres dérivées, on trouve le paragraphe « traduction » :

« L'article L. 112-3 CPI (L. 1957, art. 4), vise expressément les traductions. La protection par le droit d'auteur va de soi. Quelle que soit la conception retenue de l'originalité, que l'on mette l'accent sur l'approche subjective (l'empreinte de la personnalité) ou objective (l'apport intellectuel), il est clair que le traducteur fait normalement œuvre originale. Non seulement la traduction comporte le risque d'un contresens (note : la traduction mot à mot peut donc parfaitement répondre à l'exigence d'originalité, TGI⁶⁶ Paris, réf., 13 oct. 1992, cité par A. KEREVER : *RIDA*⁶⁷ janv. 1993, n. 155, p. 163), mais surtout elle implique un dialogue intime avec l'œuvre première dans lequel se révèle la personnalité du traducteur, même s'il est vrai que cette empreinte personnelle est moins facile à déceler dans le domaine scientifique ou

⁶⁴ A. et H.-J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, Paris, 1994, p. 88

⁶⁵ *Ibid.*, p. 89

⁶⁶ TGI : Tribunal de grande instance

⁶⁷ *RIDA* : Revue internationale du droit d'auteur

technique, où la traduction automatique commence d'ailleurs à rendre des services appréciables. »⁶⁸

Même année, Claude Colombet, au chapitre de la protection des œuvres dérivées :

« Beaucoup d'œuvres doivent à des œuvres antérieures : elles seront dites dérivées; l'originalité y apparaîtra dans la composition, l'expression étant la reprise de l'œuvre première (anthologies) ou dans l'expression, la composition étant identique à celle de l'œuvre préexistante (traductions); mais l'originalité peut aussi s'y percevoir dans les deux domaines, bien qu'il y ait eu des emprunts visibles à l'œuvre originale (adaptations) »⁶⁹

« Les traductions sont des œuvres qui sont originales seulement par l'expression; l'article L. 112-3 du C.P.I les cite parmi les œuvres protégées; en effet, il a toujours été admis que le traducteur fait preuve d'originalité dans le choix des expressions pour rendre au mieux en une langue le sens du texte en une autre langue. Comme le dit M. Savatier. « Le génie de chaque langue donne à l'œuvre traduite une physionomie propre; et le traducteur n'est pas un simple ouvrier. Il participe lui-même à une création dérivée dont il porte la responsabilité propre »; c'est qu'en effet la traduction n'est pas le résultat d'un processus automatique; par les choix qu'il opère entre plusieurs mots, plusieurs expressions, le traducteur fait une œuvre de l'esprit (note : [...] Comme le dit bien le T.G.I. de Paris (référé) le 13 oct. 1992 (*RIDA.*, janv. 1993, p. 163 obs. Kerever) « le caractère mot à mot d'une traduction ne retire pas, par lui-même, l'originalité requise pour être protégé, au moins s'agissant de langues dotées l'une et l'autre d'un riche vocabulaire. Le choix du mot exact relève d'une démarche intellectuelle personnalisée. »); mais, bien entendu, il ne saurait modifier la composition de l'œuvre traduite, car il est tenu au respect de cette œuvre (note : D'où la nécessaire ressemblance de deux traductions successives au plan de la composition : Grenoble, 1^{er} déc. 1981, *RIDA.*, janv. 1983, p. 130⁷⁰ [...] »⁷¹

Puis Pierre-Yves Gautier, en 1996 :

« [...] certes, le traducteur n'a pas puisé la substance de l'œuvre dans son propre génie, mais le passage d'une langue à une autre, le recours à la subtilité et l'intelligence, pour rendre au maximum la pensée réelle de l'auteur (ex. : le traducteur anglais de *A la recherche du temps perdu* de Proust a intitulé l'œuvre *Looking for things of the past* et non... for time

⁶⁸ *Ibid.*, p. 118

⁶⁹ Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, p. 40

⁷⁰ Nous abordons ce cas un peu plus loin

⁷¹ Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, p. 45

lost) justifient amplement que l'on reconnaisse à un tel travail le caractère d'œuvre dérivée (ou composite [...]), i.e., qui procède de l'autre; des écrivains aussi considérables que Baudelaire, Mallarmé, Gide, etc., s'y sont au demeurant illustrés. »⁷²

Enfin, quant à la contrefaçon :

« Pour les traductions, la comparaison portera sur le choix des mots et expressions caractéristiques (plus les synonymes seront nombreux, plus le pillage sera évident). »⁷³

On l'a vu auparavant, la forme est le siège de l'originalité, et donc de la contrefaçon. Encore que les choses ne sont pas si simples; dans le cas cité par Colombet, le fait qu'il s'agisse d'un texte religieux ancien peut conduire un traducteur à suivre une certaine procédure et à adopter une certaine forme, sans pour autant plagier une traduction préexistante. Et si le choix des mots, expressions et tournures relèvent d'une démarche personnelle, certains passages n'ont qu'une traduction possible... Cela ne rend pas les choses très facile, mais la justice semble bien s'en sortir.

1.6. Quelques cas

En 1904, un écrivain espagnol, M. Blasco Ibanez, autorise M. Bixio à traduire son œuvre. La traduction, intitulée *Boue et Roseaux* est publiée chez Hachette en 1905. En 1921, Flammarion édite une traduction de l'œuvre d'Ibanez intitulée *La Tragédie sur le Lac*, sous deux signatures différentes. L'une sous celle de Mlle Renée Lafont et l'autre sous celle de Maurice Bixio. Les héritières Bixio prétendent que ces deux traductions ne sont que « le démarquage maladroit et audacieux de leur père » (sic),

⁷² P.Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, 2^e édition mise à jour, PUF, Paris, 1996, p. 64

allégation vérifiée par le tribunal : « les mots caractéristiques, les tournures des phrases, les expressions personnelles et originales de cet écrivain se retrouvent presque toutes dans la traduction de Mlle Lafont. »⁷⁴ On note qu'on accorde ici au traducteur le crédit de l'originalité.

Or il s'avère que c'est l'auteur espagnol lui-même, insatisfait de la traduction de Bixio, et ayant cherché vainement à retracer les héritiers Bixio, qui procure un exemplaire de l'édition Hachette à Mlle Lafont afin qu'elle « remodèle » la traduction existante. Elle touche bien sûr un salaire pour ce faire. Lors de la parution de la traduction signée Lafont, les héritières Bixio protestent, aussi la société Flammarion publie-t-elle la même traduction dans une collection différente, mais sous la signature de Bixio. Or il ne s'agit toujours pas de la traduction originale, d'où le procès.

Flammarion doit retirer ces traductions de la vente et payer une amende. On interdit à Mlle Lafont de publier *La Tragédie sur le Lac* chez quelque éditeur que ce soit. Et ceux-ci devront payer conjointement un dédommagement aux héritières. Flammarion et Mlle Lafont font appel, sans succès.

En 1935, une traductrice, « la dlle Zeys », se voit allouer des dommages-intérêts pour des modifications apportées par l'auteur à son manuscrit, laissé en dépôt à l'éditeur, sans son consentement. « Le sieur Klein », auteur de l'ouvrage traduit en français sous le titre de *La Révolution Allemande* n'a en outre pas restitué le manuscrit. La Cour statue :

⁷³ *Ibid.*, p. 542

⁷⁴ Cour d'appel de Paris, 3 novembre 1933, *Gazette du Palais*, 1934, 1, p. 212

« Que ce dernier n'ayant jamais restitué ce manuscrit, c'est à bon droit que les 1^{ers} juges ont apprécié que la Sté Baudinière avait de ce fait commis une faute lourde, engageant sa responsabilité, qu'ils ont ordonné, sous astreinte, la restitution du manuscrit et qu'ils ont condamné la Sté Baudinière à payer à la dlle Zeys une somme de 4.000 fr. à titre de dommages-intérêts [...] »⁷⁵

On rapporte que

« Si une œuvre littéraire est la propriété exclusive et incontestable de son auteur, il est non moins certain que le traducteur a sur le manuscrit de sa traduction, tant au point de vue matériel que sur le texte lui-même, un droit aussi absolu de propriété. »⁷⁶

On voit qu'avant la loi de 1957, malgré l'absence de texte légal, les contrefaçons de traductions ou les modifications apportées sont passibles d'amende. Le texte du traducteur est protégé au même titre que n'importe quelle œuvre originale.

En 1973, nous avons le cas d'un traducteur « berné ». François Lourbet accuse de contrefaçon littéraire la Société d'Editions et de Publications « Librairie Jules Tallandier ». Lourbet traduit un ouvrage d'histoire, intitulé *Histoire de la Seconde Guerre Mondiale*, publié en 1967 sous forme de fascicules hebdomadaires puis de collections complètes. Or ce même ouvrage est publié à nouveau en 1972 par fascicules sans qu'il en soit averti ni rémunéré; pis encore, son nom a « disparu du générique », comme celui de tous les « rédacteurs » de la première édition française... Lourbet poursuit son action en justice, et remporte le procès : la seconde édition est dès lors qualifiée de contrefaisante, et l'éditeur se voit contraint de rémunérer le traducteur sur les ventes déjà effectuées, et de lui verser des dommages-

⁷⁵ Cour d'appel de Paris, 23 juillet 1935, *Gazette du Palais*, 1935, 2, pp. 582-583

⁷⁶ *Ibid.*, p. 582

intérêts. Car il s'agit bien d'une « atteinte au droit moral, spécialement au droit de l'auteur au respect de son nom et de sa qualité ». ⁷⁷ En précisant toutefois que

« [...] les sommes dues à François Loubet pour la rémunération de ses travaux de traducteur adaptateur revêtent un caractère largement alimentaire : qu'il est encore en droit de voir, à tout le moins, pallier, sans aucun retard, les effets pécuniaires d'une contrefaçon qui n'est d'ailleurs pas discutée [...] » ⁷⁸.

Dans ce cas, le traducteur est défendu en tant qu'auteur, mais ce n'est pas tant la « paternité » du texte que le fruit du labeur de traducteur, l'argent, qui est réellement défendu.

En 1981, nous avons le cas de deux traductions « similaires » de *l'Évangile selon Thomas* rapporté dans la *Revue internationale du droit d'auteur (RIDA)*. L'auteur de la première traduction (de Suarez) accuse les auteurs de la deuxième traduction (Gillibert, Bourgeois et Haas) de contrefaçon. De Suarez gagne le procès, mais les ces derniers font appel, affirmant que la première traduction n'est pas originale, et accusent à leur tour de Suarez de contrefaçon...

Les avocats et juges examinent ligne par ligne les deux traductions, afin d'en souligner les ressemblances et les différences (travail d'exégète !) et de fil en aiguille, aussi grâce à la correspondance entre de Suarez et Gillibert, le tribunal en arrive à la conclusion que la traduction réalisée par de Suarez

« [...] ne peut être considérée comme une œuvre de l'esprit présentant un caractère d'originalité; qu'elle ne peut donc bénéficier de la protection instituée par loi du 11 mars 1957 et qu'il convient en conséquence,

⁷⁷ TGI Paris, 21 juin 1973, *RIDA*, oct. 1973, p. 210

⁷⁸ *Ibid.*, p. 212

réformant le jugement entrepris, de débouter de Suarez de ses demandes. »⁷⁹

De Suarez est condamné à leur verser des dommages-intérêts et autres montants relatifs aux réparations. On ne badine pas avec l'originalité !

1.7. Le traducteur

L'article L. 112-3 du CPI (art. 4 de la loi du 11 mars 1957) stipule que

« Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des œuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent Code sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale. »

En résumé, la traduction est une œuvre dérivée protégée, si bien sûr elle présente un caractère d'originalité. Elle est originale par l'expression, ou par la forme. Quant au traducteur, il est un auteur « comme les autres », et bénéficie de la même protection. Il a droit au respect de sa qualité et de son nom, etc. Le droit du traducteur est le droit d'auteur, le traducteur étant considéré comme un auteur.

Le lien qui unit le traducteur à sa traduction est probablement moins fort et moins visible, mais il existe. La personnalité du traducteur est exprimée dans sa traduction, même si ce n'est pas volontaire, ne serait-ce que par les choix qu'il opère. Et c'est justement ce qui donne son caractère d'originalité à une traduction. Or l'ironie du sort veut que les traducteurs eux-mêmes s'évertuent à nier l'originalité de leurs

⁷⁹ Cour d'appel de Grenoble, 1^{er} décembre 1981, *RIDA*, janvier 1983, n°115, p.137

traductions en se réfugiant dans la transparence, en niant que dans leur traduction, il y a un peu d'eux-mêmes...

2. L'affiliation

Foucault précise que la fonction-auteur « ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation »⁸⁰.

Le concept d'affiliation varie selon les discours et les époques. C'est-à-dire qu'un texte, pour être « valide », doit ou non, selon les époques et le genre de texte, porter le sceau de son créateur. Aujourd'hui, l'anonymat littéraire ne nous est pas supportable tandis que l'anonymat scientifique l'est. La tendance s'est renversée au XVII^e ou au XVIII^e siècle, d'après Foucault. Avant cela, un texte scientifique n'était valide que s'il était « signé », alors que le texte littéraire était accepté comme tel, son ancienneté faisant souvent foi de sa validité. En résumé, la fonction-auteur n'a commencé à s'exercer sur les textes littéraires qu'à l'âge classique.

La question pour nous est de savoir si la fonction-traducteur s'exerce uniformément ou non sur les traductions et si elle suit le même schéma que celui des textes littéraires. Anonymat et traducteur sont des quasi-synonymes, aussi, la réponse qui vient immédiatement à l'esprit serait de dire non.

⁸⁰ *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 803

Peut-être devrions-nous rappeler brièvement – nous y reviendrons – les grandes lignes de l’histoire de la traduction en France. Au Moyen âge, on traduit surtout des textes religieux. La question de l’anonymat ne se pose donc pas. À la Renaissance, on cherche à enrichir la langue nationale. On pratique beaucoup l’imitation originale, c’est-à-dire que l’on copie le style des Anciens. Un grand nom de l’époque : Jacques Amyot (1513-1593). Sa traduction de Plutarque est érigée en œuvre, on dit « le Plutarque d’Amyot », elle dépasse même l’original. Les traductions de la Renaissance sont donc « signées ».

Quant à l’âge classique, il est celui des « Belles infidèles », où l’on traduisait pour se faire la main, mais aussi pour se faire un nom. La traduction devient une sorte d’exercice de style où le « bon goût français » est à l’honneur. Nicolas Perrot d’Ablancourt (1606-1664) est le plus illustre de ces messieurs. De là à dire que les traductions étaient « affiliées » à leur traducteur...

Dans l’histoire de la traduction, il y a deux moments où la « signature » importe. Au temps des « Belles infidèles », nous l’avons vu, pour « la gloire ». L’autre moment coïncide avec l’apparition des droits d’auteur à la fin du XIX^e siècle, pour des raisons « légales », donc. En toute logique, la tendance en traduction devrait être inversée par rapport aux textes littéraires. C’est lorsque les textes littéraires sont anonymes que l’on peut prendre des libertés par rapport au texte et y apposer sa griffe. Ce qui ne veut pas dire que tous les traducteurs ont profité de l’anonymat littéraire pour faire n’importe quoi. Il serait d’ailleurs intéressant de faire une recherche plus approfondie à ce propos.

Aujourd'hui l'affiliation en traduction est surtout juridique. On ne peut pas dire que le traducteur ait un nom, pas du moins au sens où l'entend Foucault – pas encore. Car on parle bien ici de paternité, de nom, lorsque l'on s'attarde au caractère d'affiliation.

Valery Larbaud aborde la question dans les « Joies et profits du traducteur » :

« En même temps qu'il accroît sa richesse intellectuelle, il enrichit sa littérature nationale et honore son propre nom. »⁸¹

Il reconnaît toutefois que les « grands traducteurs » demeurent des exceptions; les autres exceptions étant les traducteurs qui sont aussi des auteurs, et qui ont donc « un nom ». Il vante ensuite les mérites des traducteurs de seconde grandeur, qui n'en demeurent pas moins dans l'ombre. Larbaud cite toute une série de traducteurs de l'anglais vers le français depuis le XVI^e siècle. Inutile de préciser qu'il s'agit d'illustres inconnus...

Enfin il précise :

« Évidemment, on pensera que cette renommée des traducteurs est d'une espèce bien obscure, qu'elle est bien cantonnée, et qu'elle vaut bien peu en comparaison de celle des écrivains originaux, même de troisième ordre. »⁸²

Il faudra bien reconnaître, pour répondre à notre interrogation, que la fonction-traducteur diffère ici de la fonction-auteur. Car la question sous-jacente est bien celle de la validité d'un texte par le fait qu'il soit affilié à quelqu'un. Or une traduction est-elle jamais « valide » ? Nous l'avons vu, il existe des exceptions. Quelques noms se distinguent : Yves Bonnefoy, Pierre Leyris, Albert Bensoussan et le controversé

⁸¹ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1946, pp. 76-77

⁸² *Ibid.*, p. 79

André Markowicz, pour ne citer que nos contemporains; il y en a beaucoup d'autres bien sûr. Et il y a aussi des auteurs comme Baudelaire, qui a traduit Poe, Gide, qui a traduit, entre autres, Shakespeare (Gide ayant lui-même été traduit par Rilke), ou Marguerite Yourcenar, qui a traduit *The Waves*, de Virginia Woolf.

2.1 Baudelaire et Gide : des auteurs-traducteurs

Charles Baudelaire (1821-1867). Nous ne questionnerons pas ici la manière dont Baudelaire a pu traduire Poe, mais citerons plutôt un court passage de sa préface cité dans l'*Anthologie de la manière de traduire* d'Horguelin qui nous semble pertinent; la question des affinités revient... Nous l'aborderons plus loin avec Bonnefoy, lui-même poète. Peut-être est-ce là ce qui pousse un auteur à traduire ?

« C'est moi qui ai mis en branle la réputation d'Edgar Poe à Paris », écrira-t-il, ajoutant : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. » Cette affinité entre auteur et traducteur a certainement contribué au succès des traductions de Baudelaire qui, par ailleurs, ne sont pas toujours un modèle d'exactitude. »⁸³

André Gide (1869-1951) parle de son expérience de traducteur mais aussi de celle d'auteur traduit :

« Chaque fois qu'il m'est arrivé de traduire, j'ai eu pour règle de m'oublier complètement moi-même, et de traduire l'auteur comme il pouvait souhaiter d'être traduit, ou comme je pouvais souhaiter d'être traduit moi-même, c'est-à-dire : pas littéralement. Dans les premiers temps, je demandais que les traductions de mes œuvres me fussent soumises, et celle-ci me paraissait la meilleure qui suivait de plus près le texte français; j'ai vite reconnu mon erreur, et, à présent, je recommande à mes traducteurs de ne jamais se croire esclaves de mes mots, de ma phrase, de ne pas rester trop penchés sur leur travail... Mais, encore une

⁸³ P.A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, p. 165

fois, ce conseil n'est bon que si le traducteur connaît admirablement les ressources de sa propre langue, et que s'il est capable de pénétrer l'esprit et la sensibilité de l'auteur qu'il entreprend de traduire, jusqu'à s'identifier à lui. »⁸⁴

2.2. Rapports traducteur / auteur

Cela nous amène à la question des rapports traducteur / auteur. Que penser en effet de l'affirmation d'un lecteur qui dit « adorer Kundera », lorsque ce même Kundera reproche à son traducteur d'avoir fleuri sa langue et fait retraduire son œuvre par un autre ? Était-ce la langue de Kundera ou celle du traducteur que ce lecteur a aimé ? Il existe toutefois de nombreux exemples de collaborations positives entre auteur et traducteur, par exemple entre Rilke et Gide, ou entre Jean Guiloineau et Breyten Breytenbach. Leur cas est un peu particulier dans la mesure où Breytenbach vit à Paris, dans la même ville que son traducteur. Ces derniers ont participé à une table ronde sur les rapports de travail traducteurs / auteurs lors des *Dixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1993), dont voici quelques extraits. Breytenbach raconte :

« Je me rappelle, quand je suis rentré en France, en 1982-1983, mon éditeur de l'époque, qui m'a présenté pour la première fois à Jean, m'a dit un jour : « Tu verras, quand tu trouveras un bon traducteur, c'est comme si tu entrais en mariage », et c'est tout à fait vrai, avec le bon et le moins bon. »⁸⁵

La relation traducteur-auteur semble être une véritable relation de couple, avec ses moments de bonheur mais aussi d'incertitude, voire de jalousie.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 195

⁸⁵ *Actes des dixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1993), Actes Sud, Arles, 1994, pp. 47-48

« Un des problèmes que j'ai eus, par exemple, avec Jean, c'est qu'il n'est pas fidèle. J'aurais espéré pouvoir être le seul mari ou femme. Eh bien, à ma plus grande peine, il est polygame, il traduit plein de gens. »⁸⁶

Cela l'ennuie dans la mesure où il compare les traductions de ces gens avec les siennes, les trouve parfois meilleures, etc. La remise en question, le retour sur soi, sur son texte semble être le principal tracas de l'auteur. Breytenbach parle de ces moments :

« Il m'est arrivé à plusieurs reprises, quand il me pose des questions très pointues, que je sois très embarrassé, je dois revoir le texte original en me disant : Est-ce que c'est bien cela que j'ai voulu dire ? Est-ce que je ne devrais pas le dire autrement ?
[...] il y a des moments où on est renvoyé à son texte, parce que ce n'est pas assez clair, parce que ce n'est pas assez bien. »⁸⁷

Là encore, il y aurait toute une étude à entreprendre, car cette relation peut aller loin. Sans aller jusqu'à écrire ou traduire en fonction des attentes du « couple », la question des attentes est soulevée :

« Maintenant, si j'écris en sachant que cela risque d'être traduit en français, j'ai quand même quelque part, moi aussi, un garde-fou dans ma tête, je sais qu'il y a quelqu'un, un traducteur, qui connaît bien ce que je fais, ce n'est pas un anonyme, il a déjà travaillé sur ce que j'ai fait, il va le relire très attentivement, et je pourrais presque ne pas me permettre de dire ou de faire n'importe quoi, j'ai un certain niveau que je dois essayer de maintenir. Il y a déjà quelqu'un que je ne pourrais pas décevoir. Il y a déjà cette dimension qui est introduite, il y a l'engagement de cette connaissance du traducteur, qui est un enrichissement, mais qui est aussi quelque part quand même une certaine contrainte. »⁸⁸

Aussi, lorsque l'on cite Nietzsche en français, sera-t-on surpris de constater la différence du propos de Nietzsche selon qu'on cite la traduction de Vialatte, de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 49-50

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69

Klossowski ou de Heim. Lorsque l'on dit : « Nietzsche dit que... » qui parle au juste ? Nietzsche, le traducteur, ou le texte ? Voilà une question fondamentale, car si l'on considère que c'est le texte qui parle, le nom d'auteur perd *de facto* son « impact ». De ce point de vue, donc, on lit un texte, pas un auteur. D'ailleurs, on dit qu'un texte nous parle, qu'un texte est beau; on ne dit pas qu'un auteur nous parle, pour la bonne et simple raison que ce n'est pas à nous qu'il s'adresse. Pourtant, on a besoin de ce nom d'auteur. Cela ne signifie pas qu'il ne faut pas tenir compte de l'auteur lorsqu'on traduit, ou lorsqu'on lit, mais que, comme le souligne Céline Zins

« [...] un texte traduit doit se défendre comme une création littéraire autonome et pouvoir se passer d'explication. La traduction doit fonctionner comme une création, comme une œuvre d'auteur. »⁸⁹

Ce qui revient à dire que peu importe la version de Nietzsche que nous avons entre les mains; dans chacune d'elles, c'est le texte qui parle. Le texte au sens de discours non-transparent. Et Céline Zins de conclure : « c'est toujours le texte qui compte, l'écrivain dans son texte et les mots dans leur texte. »⁹⁰

Ce qui nous amène à la remarque suivante : si le caractère d'affiliation ne s'applique pas aux traductions, il est un élément déterminant dans les choix du traducteur. S'il décide de tenir compte de l'affiliation, il va faire des recherches sur l'auteur, lire toute son « œuvre », peut-être, etc. Or il peut aussi décider de l'ignorer, et avoir une approche « textuelle ». Il fut un temps où les textes littéraires étaient anonymes. Cela ne les a pas empêchés d'être traduits, plus ou moins « fidèlement » cependant... André Markowicz nous parle de cette « affiliation ». Dans le cas des auteurs

⁸⁹ *Ibid.*, p. 57

⁹⁰ *Ibid.*, p. 37

étrangers, en effet, le nom, la signature de l'auteur, n'est-elle pas plutôt celle du traducteur, en partie tout au moins ?

2.3. André Markowicz

André Markowicz, traducteur français d'origine russe (né en 1960) a lancé le pari en 1990 de retraduire tout Dostoïevski en 10 ans, pari tenu. D'après lui, on a trop édulcoré la langue de Dostoïevski, on a fait en sorte qu'elle corresponde aux normes de la langue française. Markowicz, lui veut faire entendre la voix russe, « écrire du russe en français ».

Lors d'une entrevue avec Nicole Zand, dans le Monde du 12 novembre 1993, à la question « Qu'est-ce que traduire ? », il répond :

« La grande différence entre une traduction et l'écriture originale, c'est qu'on considère que le texte original existe en tant que tel, alors que la traduction dépend de l'époque et de la personnalité du traducteur. Quand on lit une traduction, on ne lit pas l'auteur étranger, on lit l'auteur étranger vu par le traducteur. Ce n'est ni bien ni mal, c'est comme ça. Il faut être conscient qu'une traduction est relative, parce que c'est juste une opinion. »

Cela répond à notre question « Qui parle au juste ? ». Quant à l'idée de tenir compte de l'affiliation pour traduire, Markowicz va plus loin. Pour traduire un auteur, il faut comprendre la littérature d'une époque, finalement :

« Ce que je voulais, c'était traduire toutes les œuvres de fiction : pas la correspondance, pas le journal de l'écrivain. Je voulais essayer de montrer au fur et à mesure, par la juxtaposition de plusieurs œuvres, les problèmes stylistiques qu'une seule œuvre ne permet pas de résoudre. De créer en quelque sorte un certain contexte de la littérature russe telle que je la comprends. J'ai traduit Gogol, Lermontov, Pouchkine, Tchekhov. C'est-à-

dire que j'ai essayé de créer petit à petit une sorte d'image de la littérature russe du dix-neuvième, en traduction. Du romantisme russe tel que je le voyais. »

Un traducteur comme Markowicz serait un objet d'étude privilégié dans le cadre d'une fonction-traducteur. Il est un des rares, par son talent mais aussi par son audace, à avoir retenu l'attention du milieu littéraire français, de la presse. Et il s'en réjouit. À la question de Nicole Zand :

« Que pensez-vous du fait que, parce que vous êtes polémique, on a parlé de vous dans la presse comme d'une vedette. « Ce possédé qui traduit Dostoïevski », titrait le *Nouvel Observateur* ».

Il répond :

« Voilà une chose que j'ai réussie, au moins. Qu'on mette l'accent sur la traduction, qu'on remarque que le bouquin est traduit. Généralement, au théâtre, on ne signale pas que la pièce est traduite. C'est la première fois qu'un traducteur acquiert un statut d'auteur. Et c'est bien. »⁹¹

Markowicz parle lui-même d'une émergence – heureuse coïncidence – dont nous traiterons ultérieurement :

« [...], petit à petit, j'essaie de montrer l'émergence d'un certain regard, d'une certaine opinion sur les textes, sur les rapports qu'il peut y avoir entre eux, sur la culture russe dans son ensemble. C'est une opinion pointilliste, ce n'est pas un traité sur l'histoire de la littérature russe. »

Fonction-auteur et fonction-traducteur sont dissociées ici⁹². Mais une remarque ressort de tout cela. L'auteur étranger n'aurait pas de nom, voire pas de « fonction », s'il n'était traduit. Peut-être dans ce cas la fonction-traducteur consiste-t-elle à être le

⁹¹ Ou plutôt est-ce la première fois que la fonction-traducteur bat son plein ?

⁹² Du moins pour l'instant. Le « phénomène Markowicz » aura peut-être des retombées (ou a déjà eu ?). Au niveau du public : Dostoïevski par Markowicz ou rien. La signature de Markowicz. Ce que le public recherchera, c'est Dostoïevski chez Markowicz, ou Markowicz chez Dostoïevski. Il y aura affiliation. Mais aussi au niveau des traducteurs : peut-être certains sortiront-ils de l'ombre, comme Markowicz l'a fait.

vecteur de la fonction-auteur ? Nous y reviendrons. Pour l'heure, nous soulignerons seulement la divergence des fonctions auteur et traducteur, que nous aborderons sous un autre angle, avec les *épistémè* de Michel Foucault. La traduction, en effet, semble échapper aux classifications foucaaldiennes et s'ériger en savoir autonome.

2.4. La traduction et les épistémè de Michel Foucault

Michel Foucault publie en 1966 *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. L'objet d'une telle archéologie est non pas de relater la conquête de scientificité des savoirs, ou la vérité scientifique de ces savoirs, mais les règles de construction de ces savoirs, leurs conditions de possibilité à une époque donnée. Les savoirs ne seraient pas soutenus par une volonté consciente de rationalisation, mais par un système anonyme de règles régissant l'ensemble des savoirs d'une époque, que Foucault nomme *épistémè*. Or il y a une discontinuité des régimes de pensée, qui sont en fait des ruptures épistémologiques et se soldent par des changements d'*épistémè*. Il analyse ainsi en parallèle langage, vivant et richesses, en fonction de ces configurations. Il distingue deux grandes ruptures; l'une à l'avènement de l'âge classique, vers le milieu du XVII^e siècle, l'autre au seuil de notre modernité, au début du XIX^e siècle.

Certes, Foucault ne parle pas de traduction, mais de langage. Or la traduction, dont le matériau est le langage, peut à juste titre être incluse dans les études relatives au langage. En tant que discours, elle est vecteur d'une pensée. On peut donc se demander si ce que Foucault nous dit du langage s'applique à la traduction. La

période qui fait l'objet de l'archéologie de Foucault est très vaste, aussi nous limiterons-nous aux XVI^e et XVII^e siècles. Nous exposerons donc dans un premier temps les épistémè de la Renaissance et de l'âge classique, telles que décrites par Foucault, et verrons comment les conceptions ou pratiques traduisantes s'insèrent dans ces épistémès, mais aussi comment, nous semble-t-il, elles y échappent.

L'épistémè de la Renaissance, nous dit Foucault, c'est la ressemblance du monde. Les signes sont ajustés aux choses, les choses sont intrinsèquement liées au monde. Et le langage porte les signatures de ces « similitudes » entre les choses et le monde. Aussi, connaître, ce sera donc interpréter⁹³ : « connaître les choses, c'était déceler le système des ressemblances qui les rendaient proches et solidaires les unes des autres. » (p. 56).

D'après Foucault, Babel symbolise la fin de la transparence du langage. C'est pour cela qu'il faut à tout prix « interpréter ». Seul l'hébreu conserve cette ressemblance aux choses, dorénavant perdue. Mais le langage continue

« [...] à être le lieu des révélations et à faire partie de l'espace où la vérité, à la fois, se manifeste et s'énonce [...] Il est plutôt la figure d'un monde en train de se racheter et se mettant enfin à l'écoute de la vraie parole. C'est pourquoi Dieu a voulu que le latin, langage de son église, se répande sur tout le globe terrestre » (pp. 51-52).

Aussi, au XVI^e siècle, se tourne-t-on vers le discours des Anciens, qui semble plus proche de cette transparence perdue :

« [...] s'il a pour nous la valeur d'un signe précieux, c'est parce que, du fond de son être, et par la lumière qui n'a cessé de le traverser depuis sa naissance, il est ajusté aux choses mêmes, il en forme le miroir et

⁹³ Michel Foucault, *Les mots et les chose*, Gallimard, Paris, 1966, p. 47; dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses.

l'émulation; il est à la vérité ce que les signes sont aux secrets de la nature (il est de cette parole la marque à déchiffrer); il a, avec les choses, une affinité sans âge. » (p. 49).

Mais ce n'est pas une mince tâche que d'y accéder. Ainsi Foucault constate :

« Mais Dieu pour exercer notre sagesse n'a semé la nature que de figures à déchiffrer [...], tandis que les Anciens ont donné déjà des interprétations que nous n'avons plus qu'à recueillir. Que nous devrions seulement recueillir, s'il ne fallait apprendre leur langue, lire leurs textes, comprendre ce qu'ils ont dit. L'héritage de l'Antiquité est comme la nature elle-même, un vaste espace à interpréter; ici et là il faut relever des signes et peu à peu les faire parler. » (p. 48).

Et cette interprétation, c'est sous la forme du commentaire qu'on la trouve.

L'entrelacement du langage et des choses, dit Foucault, suppose un privilège absolu de l'écriture. « Ce privilège a dominé toute la Renaissance, et sans doute a-t-il été un des grands événements de la culture occidentale. » (p. 53). Cela expliquerait la présence de deux formes indissociables dans le savoir du XVI^e siècle :

« Il s'agit d'abord de la non-distinction entre ce qu'on voit et ce qu'on lit, entre l'observé et le rapporté, donc de la constitution d'une nappe unique et lisse où le regard et le langage s'entrecroisent à l'infini; et il s'agit aussi, à l'inverse, de la dissociation immédiate de tout langage que dédouble, sans jamais aucun terme assignable, le ressassement du commentaire. » (p 54).

Cela signifie que le langage, au XVI^e siècle, est « lourd de sens »; il est substantiel, dense, presque palpable, tant sa ressemblance au monde est grande. Il porte en lui ces marques que l'on cherche à déchiffrer. Et c'est cette substance que l'on cherche à interpréter par le commentaire.

« Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage. À restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. À tout faire parler. C'est-à-dire à faire naître au-dessus de toutes les marques le discours second du commentaire. Le propre du savoir n'est ni de voir, ni de démontrer, mais d'interpréter. Commentaire de l'Écriture, commentaire des Anciens,

commentaire ce qu'ont rapporté les voyageurs, commentaire des légendes et des fables : on ne demande pas à chacun de ces discours qu'on interprète son droit à énoncer une vérité; on ne requiert de lui que la possibilité de parler sur lui. Le langage a en lui-même son principe intérieur de prolifération. » (p. 55).

Au XVI^e siècle, on cherche à approcher ce Texte primitif lointain, mais rassurant. En effet,

« Il n'y a commentaire que si, au-dessous du langage qu'on lit et déchiffre, court la souveraineté d'un Texte primitif. [...] Le langage du XVI^e siècle [...] s'est trouvé pris sans doute dans ce jeu, dans cet interstice entre le Texte premier et l'infini de l'Interprétation » (p. 56).

Foucault ajoute que

« Le langage [...] se donne pour tâche de restituer un discours absolument premier, mais il ne peut l'énoncer qu'en l'approchant, en essayant de dire à son propos des choses semblables à lui, et en faisant naître à l'infini les fidélités voisines et similaires de l'interprétation. » (p. 56).

Au XVII^e siècle les choses sont bien différentes. On assiste à un changement d'épistémè. L'âge classique, ce n'est plus la ressemblance du monde, mais la représentation des signes. Foucault cite la théorie des logiciens de Port-Royal pour illustrer son propos : le signe enferme deux idées, l'une de la chose qu'il représente, l'autre de la chose représentée. Ce qui représente une grande rupture puisque depuis les stoïciens, nous dit Foucault, le langage fonctionne selon un système ternaire, à savoir : signifiant, signifié et conjoncture. L'écriture (le signifiant) serait au-dessous du commentaire (la conjoncture) et au-dessus du texte (le signifié). Au XVII^e, avec Port-Royal, le système devient binaire : signifiant et signifié (p. 57). Le commentaire va cesser de prévaloir et être dissocié; le langage, au lieu d'exister comme l'écriture matérielle des choses, ne trouvera plus son espace que dans le régime général des

signes représentatifs. L'être du langage va disparaître, puis réapparaître au seuil de notre modernité, sous la forme de la littérature (pp. 58-59).

En effet, « À partir du XVII^e siècle on se demandera comment un signe peut être lié à ce qu'il signifie. Question à laquelle l'Âge classique répondra par l'analyse de la représentation. » (p. 58). On ne cherche plus la ressemblance ou les similitudes. Tout langage vaut comme discours, et c'est la forme signifiante qui importe. Aussi, la configuration du savoir est-elle totalement différente au XVII^e siècle : « Savoir, c'est parler comme il faut et comme le prescrit la démarche certaine de l'esprit; parler, c'est savoir comme on peut et sur le modèle qu'imposent ceux dont on partage la naissance. » (p. 101). Et cette nouvelle configuration du savoir préconise une analyse non plus en termes d'analogies et de ressemblances, mais en termes de comparaison, d'identités et de différences, de mesure et d'ordre. C'est le temps des sens trompeurs; c'est « la parenté nouvelle de la ressemblance et de l'illusion » (p. 65). Si Foucault emploie, pour illustrer la Renaissance, l'image du miroir, pour l'âge classique, ce sont celles du tableau, de la transparence. À l'âge classique, donc, on semble plutôt suivre la conception nominaliste, inspirée d'Aristote : « les idées n'ont de réalité que dans l'esprit des hommes, les mots ne sont pas des choses, ni les germes des choses, mais ne sont que des noms; et les noms ne sont tels que par convention »⁹⁴

Nous l'avons vu, à l'âge classique, le langage perd son épaisseur. L'être du langage disparaît. Nous sommes sous le signe de la représentation. Voilà comment Foucault décrit le langage tel qu'il le perçoit au XVII^e siècle :

⁹⁴ Georges Mounin cité par Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 34

« [...] tout langage valait comme discours. L'art du langage était une manière de « faire signe », – à la fois de signifier quelque chose et de disposer, autour de cette chose, des signes : un art donc de nommer et puis, par un redoublement à la fois démonstratif et décoratif, de capter ce nom, de l'enfermer et de le celer, de le désigner à son tour par d'autres noms qui en étaient la présence différée, le signe second, la figure, l'apparat rhétorique. » (p. 58).

Enfin, si l'écriture a occupé une place de premier ordre durant la Renaissance, le XVII^e siècle connaît la primauté de la langue. « Le vieux rapport au texte par quoi la Renaissance définissait l'érudition s'est maintenant transformé : il est devenu à l'âge classique le rapport au pur élément de la langue (p. 102) ».

Foucault démontre, en opérant toutes ces distinctions, qu'il y a bien rupture, discontinuité, dans la configuration du savoir à l'avènement de l'âge classique : il y a un changement d'épistémè. On ne perçoit et n'utilise pas le langage de la même manière au XVI^e siècle et au XVII^e siècle. De la même manière, on ne pense pas les mots et les choses sous les mêmes augures. Les discours changent. Or la traduction, nous l'avons vu, peut à juste titre être considérée comme un discours à part entière. La traduction, en tant que discours qui se meut à l'intérieur du langage, mérite d'être observée dans ces configurations du savoir des XVI^e et XVII^e siècles.

À la Renaissance, la fonction principale de la traduction, c'est de transmettre le savoir des Anciens. C'est le seul discours « valide » à l'époque; en effet, on s'intéresse très peu aux œuvres contemporaines. On trouvera donc d'une part des traducteurs érudits qui traduisent du grec soit vers le latin, soit vers le français, et d'autre part des traducteurs qui traduisent du latin vers le français – des traductions indirectes, donc. Car parallèlement à la volonté de transmettre la culture antique, il y a le souci de

développer la langue française, encore à ses balbutiements. Nous nous limiterons ici au français, et à la traduction « littéraire ».

Foucault parle d'un « privilège absolu de l'écriture »; Berman écrit que

« Le développement de la Renaissance dans le domaine de la culture écrite se fait en grande partie par la traduction qui accomplit véritablement là son rôle de découverte et d'agent de transfert de la culture antique. La traduction est même à cette époque « l'horizon de toute écriture. Elle est la matrice de ce que l'on commence justement à appeler littérature » »⁹⁵.

Il est intéressant de constater que ce privilège semble être l'apanage de la traduction, voire qu'elle en est la cause.

Mais voyons d'abord comment la pratique traduisante s'inscrit dans cette épistémè de la ressemblance. Savoir, c'est interpréter, nous dit Foucault. Or que fait-on en traduisant, si ce n'est interpréter ? Une fois encore, la traduction semble être un objet d'étude tout à fait pertinent dans la perspective d'une archéologie. La recherche de ce « Texte primitif » se fait dans la traduction. On doit apprendre les langues, puis traduire, pour avoir accès aux textes des Anciens. Ainsi, si le XVI^e siècle est celui de la ressemblance, on peut tout à fait imaginer que les traductions de l'époque doivent ressembler à l'original. Elles devraient avoir cette épaisseur dont parle Foucault. Et si elles doivent ressembler à l'original, elles doivent « sentir » l'original.

Aussi Claude de Seyssel traduit-il en « imitant le style latin », parce que « le langage latin de l'auteur a si grande venusté et élégance »⁹⁶. N'est-on pas là en pleine ressemblance ? On fait en sorte que le français ressemble au latin, parce qu'on

⁹⁵ Antoine Berman cité par Ballard, *Ibid.*, p. 92

⁹⁶ P. A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, p. 48

respecte les Anciens. De même, Antoine Macault précise, à propos d'une traduction de Cicéron, qu'il s'est

« [...] seulement efforcé de faire que son oraison latine se puisse entendre en nostre commun langaige, et [son] françoys bien leu ressemble autant à l'oraison escripte de Cicéron comme icelle à sa harangue mesmes quant il faisoit en plein senat. »⁹⁷

Thomas Sébillet, qui a traduit Euripide, entre autres, donne le conseil suivant : « Imite tant de divins esprits, qui, suivant la trace d'autrui, font le chemin plus doux à suivre et sont eux-mêmes suivis. »⁹⁸ En d'autres termes, il faut ressembler à ce qui existe déjà, car ce qui existe déjà est « bon ». Même Du Bellay, qui accuse la traduction d'être un frein à la création originale – ce qui par ailleurs ne l'a pas empêché de traduire lui-même – prône l'imitation des Anciens. Une création qui ressemble à ce qui a déjà été créée, en quelque sorte. Dans un cas comme dans l'autre, l'écriture doit ressembler à celle des Anciens. D'une manière générale, la tendance au XVI^e siècle est à conserver les caractéristiques de la langue traduite, à « forcer » un peu la langue traduisante, mais pas trop, afin que la traduction demeure lisible. Une traduction qui a une odeur, donc, mais que l'on puisse « entendre ».

Charles Fontaine édicte quelques règles à suivre en matière de traduction : il conseille de suivre les « termes et dictions de l'auteur, autant qu'il est possible, ce qu'on peut appeler la robe », que la traduction « rende [...] le sens partout entier [...] : ce que l'on peut appeler le corps »; enfin que le traducteur

« [...] rende et exprime aussi naïvement la naturelle grace, vertu, energie, la douceur, elegance, dignité, force et vivacité de son auteur qu'il veut

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56

traduire, et personnes introduictes parlans ou faisans aucunes choses : ce que l'on peut appeler l'âme de l'oraison »⁹⁹.

Nul n'est besoin de commenter... Le propos est clair : il faut tout rendre.

On sent chez Blaise de Vigenère, en revanche, les prémices d'un certain souci du lecteur. Il ne rechigne pas à « donner quelque esgayment à la prose », lorsqu'il ne s'agit pas d'un ouvrage didactique. Il prône aussi un style plus concis, typique de l'âge classique. L'amplification, en effet, fait partie des procédés du beau style à la Renaissance, phénomène que l'on peut rapprocher de la nature proliférante du langage dont nous parle Foucault. Jacques Amyot, sans doute le plus illustre traducteur de son époque annonce lui aussi ce qu'il va se passer au XVII^e siècle; son Plutarque est érigé en œuvre, et surpasse l'original. Or « surpasser l'original » sera le mot d'ordre des traducteurs du XVII^e siècle.

La traduction s'inscrit plutôt bien dans l'épistémè que propose Foucault pour le XVI^e siècle, mais pas totalement. Certes, il s'agit de deux cas isolés, mais peut-être cet autre discours mériterait d'être étudié de plus près.

Le XVII^e siècle, c'est le siècle des « Belles infidèles ». On traduit pour exercer sa plume, voire surpasser l'original. La France, persuadée de sa supériorité linguistique et culturelle, impose son « bon goût » à tout ce qui lui est étranger. On est loin du complexe d'infériorité linguistique de la Renaissance.

« Il s'agit d'une conception de la traduction littéraire qui vise à être une forme de re-création, un exercice de style destiné à donner des lettres de noblesse au français. On y trouve d'une part le souci de participer à la création d'une belle prose en favorisant la « belle expression » en langue

⁹⁹ *Ibid.*, p. 62

cible et d'autre part celui d'adapter l'original à la civilisation d'arrivée. »¹⁰⁰

Il n'est plus question ici de ressembler à l'original, puisqu'il est considéré, à la base, comme étant « inférieur ». Plus question non plus que la traduction ait une odeur. Les belles infidèles sont l'illustration même des traductions que Berman qualifierait d'ethnocentriques. Antoine de Breton est ferme à ce propos : « Car une version ne vaut rien, si elle sent tant soit peu la version; et pour estre bonne il faut qu'elle paroisse une pure production de notre esprit. »¹⁰¹ Et afin que les traductions satisfassent au bon goût, on ajoute et retranche sans vergogne au texte original. Nicolas Perrot d'Ablancourt, sans conteste le plus illustre des traducteurs de son temps est très clair quant à ses procédés, pour sa traduction de Lucien :

« J'y ai retranché ce qu'il y avait de plus sale et adouci en quelques endroits ce qui était trop libre [...] sans parler des vieilles fables trop rebattues, de proverbes, d'exemples et de comparaisons surannées, qui feraient à présent un effet tout contraire à son dessein; car il s'agit ici de galanterie et non d'érudition. Je ne m'attache donc pas toujours aux paroles ni aux pensées de cet auteur, et demeurant dans son but, j'agence les choses à notre air et à notre façon. Les divers temps veulent non seulement des paroles, mais des pensées différentes. »¹⁰²

Il ajoute, pour sa traduction de Tacite, qu'il a préféré « considérer plus son but que ses paroles »¹⁰³.

Au XVI^e siècle, le style de la traduction doit ressembler à celui du texte original; au XVII^e siècle, elle doit représenter le « génie » de l'auteur. On épure la langue; le style

¹⁰⁰ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 170

¹⁰¹ P. A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, p. 91

¹⁰² Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 172

¹⁰³ P. A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, p. 93

doit être élégant, clair, précis, vif, etc. L'être du langage semble bel et bien avoir disparu; il a perdu son épaisseur, pour devenir « clair et beau » au sens classique :

« The uncertain, often chaotic, yet always colorful richness of previous French prose characteristic of writers like Rabelais, Bonaventure des Périers, and Montaigne begins to disappear and the beauty, precision and politeness of classical French begins to emerge. This form of writing took root as a result of a translation in which the translator felt free not only to appropriate the content of the original texts but also to create a style in opposition to that in the source language. »¹⁰⁴

Pourtant, il y a au XVII^e siècle un autre courant, qui prône un retour à la ressemblance, à une traduction plus « fidèle ». Ce courant, l'ironie du sort veut qu'il soit représenté par les jansénistes de Port-Royal. Ironie au sens où cette volonté de formalisation typique de l'épistémè de l'âge classique s'accompagne, en traduction, d'un « retour aux sources », d'un retour à la ressemblance. Roger Zuber¹⁰⁵ précise que nous n'avons aucune preuve de l'influence – en traduction – de l'Académie à l'époque. L'Académie française est créée en 1635, et n'a pas encore à l'époque de réelle autorité. L'influence de Port-Royal semble plus forte, même si au fond, leurs idées sont assez proches. En effet, « le groupe de Port-Royal comptait plusieurs traducteurs : Robert Arnauld d'Andilly et Antoine Arnauld, frères de la Mère Angélique, ainsi que leurs neveux, Antoine Lemaistre et Isaac Lemaistre de Sacy. »¹⁰⁶. De la même manière, Pierre Daniel Huet condamne la traduction libre. Il écrit en 1661 un ouvrage, intitulé *De interpretatione* qui, d'après Horguelin, « allait rapidement devenir le manifeste de ceux qui préconisaient un retour à la traduction

¹⁰⁴ Rainer Schulte et Biguenet John, *Theories of translation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992, p. 14

¹⁰⁵ Roger Zuber, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, A. Colin, Paris, 1968, p. 109

fidèle, sinon au mot à mot »¹⁰⁷. Alors : ressemblance ou représentation ? Un peu des deux, peut-être, mais une fois encore, et de manière peut-être plus évidente, la traduction semble échapper aux configurations du savoir que nous propose Foucault.

La traduction telle qu'elle est pratiquée aux XVI^e et XVII^e siècles vient donc à la fois appuyer la thèse de Foucault, mais aussi non pas la récuser, mais s'affirmer comme discours à part. Que ce soit par l'annonce de la représentation en pleine ressemblance, ou par le retour de la ressemblance en pleine représentation.

Il serait fort intéressant de faire une étude plus approfondie de la question et entreprendre une archéologie de la traduction, selon l'invitation d'Antoine Berman. Une telle recherche nous permettrait peut-être de déceler le système anonyme de règles qui fait de la traduction un objet du savoir à part entière.

3. L'émergence (la non-spontanéité)

Le troisième caractère de la fonction-auteur est sa non-spontanéité, c'est-à-dire que la fonction-auteur « n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes »¹⁰⁸, à partir desquelles on construit un certain être de raison que l'on nomme « auteur ». Foucault nous explique que ce qui dans l'individu est désigné comme auteur n'est que la projection du traitement que l'on fait subir aux textes, des rapprochements que l'on

¹⁰⁶ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 173

¹⁰⁷ P.A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire*, p. 104

opère, etc. Et précise que ces opérations varient, une fois encore, selon les époques et les types de discours.¹⁰⁹

Cet être de raison est créé par le critique, qui agit en exégète. Il est intéressant de noter qu'à titre d'exemple quant à « l'attribution d'un discours à un seul et même auteur »¹¹⁰, Foucault cite saint Jérôme. Ce dernier propose quatre critères : un niveau constant de valeur, une cohérence conceptuelle ou théorique, une unité stylistique, et un moment historique, que la critique contemporaine reprend en expliquant leur éventuelle discontinuité par toutes sortes d'éléments biographiques. Le niveau constant de valeur présuppose une constance dans la qualité des œuvres; la cohérence conceptuelle ou théorique, pas de contradiction majeure au sein de l'œuvre; l'unité stylistique, un style propre à l'auteur; enfin, l'auteur se situe dans un moment historique, une période définie dans l'histoire.

3.1. Niveau constant de valeur et cohérence conceptuelle

A priori, si l'on tente d'appliquer ces critères au traducteur, on se heurte à plusieurs difficultés. Du moins en ce qui concerne les deux premiers, le niveau constant de valeur et la cohérence conceptuelle. Foucault précise que Saint Jérôme considère qu'un livre inférieur aux autres devrait être retiré de la liste des œuvres attribuées à un auteur. Pour le traducteur, ce serait donc une traduction « inférieure ». On peut imaginer qu'un livre « inférieur » n'aurait pas les mêmes qualités littéraires, pas la

¹⁰⁸ *Les dits et écrits de Michel Foucault*, pp. 803-804

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 801

même valeur que les autres. Il en irait de même pour une traduction. Les critères selon lesquels juger un livre ou une traduction restent à définir. Un traducteur peut exceller dans la traduction d'un auteur, et échouer dans celle d'un autre : il y a aussi une question d'affinités, nous l'avons vu avec Baudelaire. Dans l'absolu, tout traducteur préfère traduire les auteurs avec lesquels il se sent des affinités, mais dans les faits, la question « monétaire » entrave parfois cet idéal. Les cas d'usurpation d'un nom de traducteur existent, nous l'avons vu, mais demeurent rares. Pour ces raisons, le niveau constant de valeur semble difficile à évaluer, dans la mesure où le traducteur n'est pas le créateur.

Quant à l'évaluation de la cohérence conceptuelle chez le traducteur, elle pose des problèmes similaires. Le fait de traduire des auteurs différents peut l'amener à des « contradictions de doctrine ». Une fois encore, dans l'absolu, il est fort probable qu'un traducteur préfère une certaine cohérence conceptuelle, par exemple en ne traduisant qu'un auteur – encore faut-il que celui-ci ne soit pas trop « polyvalent », en d'autres termes, que cet auteur ait lui-même une certaine cohérence conceptuelle – ou dans une discipline donnée, etc. Mais dans les faits, le traducteur n'a pas toujours le choix. Il serait toutefois intéressant, à ce propos, de parler du projet d'Antoine Berman d'une « critique des traductions ».

¹¹⁰ *Ibid.*

3.2. Antoine Berman : « Pour une critique des traductions »

Berman propose, selon ses termes, un « trajet analytique possible » pour une critique des traductions : lecture et relecture de la traduction, les lectures de l'original, mais aussi « aller au traducteur », étudier sa « position traductive » (conception, perception du traduire), son « projet de traduction » (manière de traduire) et son « horizon traductif »¹¹¹ (moment historique). On devrait donc pouvoir retrouver chez le traducteur un niveau constant de valeur (projet de traduction), une cohérence conceptuelle (position traductive), et un moment historique (son horizon traductif).

C'est sans doute en réalisant cette critique des traductions que la fonction-traducteur « émergera ». Il y a là toute une étude à entreprendre. Comme le souligne Berman, jusqu'ici, en effet, la critique de traductions s'est souvent trop attardée sur la traduction elle-même, sur ses aspects « défectueux », et pas assez sur le traducteur et tout ce qui se rapporte à lui. Lorsqu'on lit une œuvre littéraire, on se demande qui est l'auteur ? De la même manière, lorsqu'on lit une traduction, on doit se demander qui est le traducteur ? On en revient à nos interrogations foucaldiennes, mais pour se demander, cette fois-ci, qui est le traducteur ? :

« La question *qui est le traducteur ?* a une autre finalité. Sauf exception, comme saint Jérôme et Armand Robin, la vie du traducteur ne nous concerne pas, et *a fortiori* ses états d'âme. Il n'empêche qu'il devient de plus en plus impensable que le traducteur reste ce parfait inconnu qu'il est encore la plupart du temps. Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, comme celle d'enseignant (cas d'une très importante portion de traducteurs littéraires en France); nous voulons savoir s'il est aussi auteur et a produit des œuvres; de quelle(s) langue(s) il a traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s); s'il est bilingue, et de quelle sorte;

¹¹¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris, 1995, p. 16

quels genres d'œuvres il traduit usuellement, et quelles autres œuvres il a traduites; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (comme Claire Cayron); nous voulons savoir quels sont, donc, ses domaines langagiers et littéraires; nous voulons savoir s'il a fait œuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les œuvres qu'il a traduites; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de traducteur, sur les principes qui la guident, sur ses traductions et la traduction en général. (Note : liste non close. À-t-il, aussi, traduit avec d'autres traducteurs ? Et comment ? etc.) »¹¹²

Et qu'est-ce qu'une œuvre-de-traduction ? Berman parle aussi d'« œuvre de traducteur » :

« L'œuvre d'un traducteur n'est pas la somme de ses traductions. Et tout traducteur ne fait pas œuvre. Le faire-œuvre de la somme de ses traductions résulte de la constante cohérence dans le choix des œuvres traduites (et conséquemment de la part réduite des traductions accidentelles), de la cohérence dans le mode de traduction élaboré, souvent peu à peu, par le traducteur et, bien sûr, de la part prépondérante des traductions « réussies ». On peut ainsi parler d'œuvre-de-traduction à propos d'Amyot, de Perrot d'Ablancourt, d'A.W. Schlegel, d'Armand Robin, de Paul Celan, de Pierre Leyris, etc. »¹¹³

S'il est une cohérence conceptuelle ou théorique chez le traducteur, elle est en termes de cohérence dans le choix des œuvres traduites et dans le mode de traduction élaboré. Les traductions « ratées » seraient donc les traductions « accidentelles ». On imagine facilement le potentiel d'une étude sur les traducteurs et les œuvres-de-traduction, non seulement pour une fonction-traducteur, mais pour la traduction et les traducteurs en général.

¹¹² *Ibid.*, pp. 73-74

¹¹³ *Ibid.*, p. 36

3.3. Unité stylistique

Si peu d'études ont été entreprises sur la cohérence conceptuelle et le niveau constant de valeur du traducteur, nous avons un peu plus d'éléments en ce qui concerne son unité stylistique et son moment historique. Saint Jérôme nous dit qu'« il faut également exclure les œuvres qui sont écrites dans un style différent, avec des mots et des tournures qu'on ne rencontre pas d'ordinaire sous la plume de l'écrivain »¹¹⁴. Peut-on identifier une unité stylistique chez un traducteur ? Nous y reviendrons. Enfin, le moment historique correspond en fait à l'horizon dont parle 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. Je mets « déterminent » entre guillemets, car il ne s'agit pas de simples déterminations au sens de conditionnements, que ceux-ci soient pensés de façon causale ou de façon structurale. »¹¹⁵

Mais revenons sur cette « unité stylistique ». Berman parle des traductions de Dickinson et de Yeats, respectivement par Claire Malroux et Masson. Celui qui lit ces traductions :

« [...] s'interroge sur les « raisons » de mille petits « écarts » dont la somme semble définir l'idiosyncrasie de la traduction. Cette interrogation rebondit s'il compare ces traductions de Yeats et de Dickinson avec celles, disons, de Bonnefoy et Reumaux : encore des écarts, mais différents (!) (c'est que chaque traducteur a sa systématité, sa cohérence à lui, sa manière d' « écarter », d' « espacer », dirait Du Bellay). »¹¹⁶

¹¹⁴ *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 801

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 79

¹¹⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 73

De la même manière, Roger Munier affirme que « lorsque Bonnefoy traduit Keats, je sais que je lis Keats, mais je reconnais Bonnefoy ».¹¹⁷ Cette déclaration est une invitation à tenter de construire cet être de raison que l'on nomme « traducteur », pour reprendre la définition de cette figure émergente qu'est l'auteur. Aussi proposons-nous de l'esquisser chez Yves Bonnefoy.

3.4. Yves Bonnefoy – esquisse d'une figure émergente

Bonnefoy a écrit suffisamment d'articles sur la traduction poétique et de préfaces à ses traductions pour que l'on puisse « se faire une idée du personnage », de sa « position traductive » et de son « projet de traduction ». Après lecture de ces écrits, on retrouve chez lui un niveau constant de valeur et une cohérence conceptuelle, voulu par ailleurs – nous y reviendrons – et l'hypothèse qu'il existe une unité stylistique dans son œuvre de traducteur et de poète frôle la certitude. Il serait par ailleurs tout à fait pertinent d'entreprendre ce travail d'exégète.

Tout d'abord, Bonnefoy conseille vivement de « traduire son proche ». Nous avons parlé d'affinités un peu plus tôt. Bonnefoy va plus loin : bien choisir l'œuvre que l'on va traduire est :

« [...] la première option, combien décisive ! [...] Je crois, en effet, que toutes les façons de traduire se justifient, et peuvent se révéler fructueuses, à condition qu'elles se soient donné pour matière une œuvre qui leur ressemble. Traduisez votre proche ! Nous ne pouvons apprécier que

¹¹⁷ *Actes des quatrièmees assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*, Actes Sud, Arles, 1988, p. 27

certains esprits et certaines œuvres. – Je réserve, bien entendu, tout jugement de valeur. »¹¹⁸

En parlant de Boris de Schloezer, qui a traduit Chestov :

« [...] c'est pour cette raison qu'il fut attiré par Chestov, qui nous semble si différent, et put mettre à service sa cause cette complicité de passion qui la voie des grands traducteurs. »¹¹⁹

Pourquoi traduire notre proche ? Pour le comprendre. Et donc bien le traduire. Pour qu'il nous touche au point de pouvoir puiser dans sa propre expérience pour toucher, en retour, notre lecteur. Pour prendre les bonnes décisions, choisir les bonnes options, avant même de traduire. Bonnefoy affirme, en effet, que c'est à partir de ces options que l'on juge les traductions : et ces options varient avec chacun. D'où l'importance de bien choisir l'œuvre que l'on va traduire; si l'on choisit mal, les options prises pourraient être mauvaises, et la traduction, mauvaise elle-aussi.

Or pour bien choisir, il faut bien se connaître. Et ce travail sur soi est le travail d'une vie, tout comme la traduction, d'après Bonnefoy. La traduction contribue à cette introspection, dans la mesure où il s'agit d'une rencontre, d'un questionnement, d'une expérience. Bonnefoy parle ici de cette « recherche de soi » :

« La traduction est, bien sûr, la désignation que l'on fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi. Et c'est la recherche de soi comme elle doit s'accomplir et pourtant y consent si rarement : par une écoute attentive de la personne d'un autre. Une traduction, est-ce seulement ces quelques pages imprimées ? Non, c'est un dialogue qui a commencé il y a longtemps, à l'époque des premières lectures, celles d'ébauches de

¹¹⁸ Yves Bonnefoy, « Comment traduire Shakespeare », in *Études anglaises*, Didier, Paris, 1964, p. 341

¹¹⁹ Yves Bonnefoy, « Boris de Schloezer (1981) », *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris, 1990, p. 132

traduction même pas écrites, où l'on décidait si on pourrait ou non parler avec ce poète. »¹²⁰

Enfin :

« [...] si la traduction n'est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s'inscrire – et s'écrire – que dans la durée d'une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. Et cela n'exige pas que le traducteur soit « poète », par ailleurs. Mais implique à coup sûr que s'il écrit lui aussi il ne pourra tenir séparée la traduction de son œuvre propre. »¹²¹

Bien se connaître, bien choisir, et... prendre son temps. C'est la clef de voûte du travail de Bonnefoy. C'est aussi la réponse à la question : peut-il y avoir un niveau constant de valeur et une cohérence conceptuelle chez un traducteur ? Oui : il n'y aura pas de traductions aberrantes (Bonnefoy), pas de traductions accidentelles (Berman) si le traducteur s'écoute, dans ses choix et dans sa sensibilité. S'il choisit les œuvres, les auteurs qu'il traduit en fonction de ses affinités avec celles et ceux-ci, on retrouvera certainement un niveau constant de valeur et une cohérence conceptuelle. Nous n'avons pas ici entrepris l'étude systématique des traductions de Bonnefoy, mais son issue ne fait aucun doute.

Ce qui nous amène à l'unité stylistique. Cette constance, cette cohérence devrait se retrouver dans le style. Bonnefoy avoue lui-même avoir des thèmes, des associations qui lui sont chers et que l'on retrouve aussi bien dans ses traductions que dans ses poèmes : là encore, il y a toute une étude à faire. Il affirme en outre, nous l'avons vu, que le travail de traduction n'est pas dissociable de celui d'écriture, si le traducteur est lui-même poète.

¹²⁰ Yves Bonnefoy, « Traduire la poésie (1989). Un entretien avec Jean-Pierre Attal », in *La petite*

Nous citerons un exemple, narré par Bonnefoy lui-même. Il parle de la traduction d'un poème de Yeats, *The Sorrow of Love*, dans lequel celui-ci dit d'une fille qu'elle est *doomed like Odysseus and the labouring ships* :

« [...] j'ai traduit, irrésistiblement, *labouring* par « qui boitent/au loin », incluant d'emblée le rejet dans la traduction. Et je pourrais justifier ou critiquer ces mots – [...] – mais là n'est pas la question. Car ces mots ne me sont pas venus par le circuit court qu'on croit qui va chez le traducteur du texte à la traduction, mais par toute une boucle de mon passé. J'ai souvent pensé au boitement d'un navire... [...] La relation de ce qui se cherchait là avec mon souci de la poésie de Yeats est devenu le plus important, le vrai devenir. C'est le poète anglais qui m'a expliqué à moi-même, et c'est mon cheminement qui a voulu le traduire. C'est dans un rapport de destin à destin, en somme, et non d'une phrase anglaise à une phrase française, que s'élaborent les traductions, avec des prolongements qu'on ne peut prévoir (ce bateau et son boitement ont reparu dans mon dernier livre). »¹²²

Or pour confirmer ou infirmer la phrase de Roger Munier, qui dit reconnaître Bonnefoy quant il lit Keats, il faudrait réellement lire tout Bonnefoy, tout Keats et ses diverses traductions : il faudrait procéder à une « critique des traductions », que nous n'avons fait qu'esquisser ici. Cela dit, si Bonnefoy lui-même prétend que le travail du traducteur et celui du poète sont indissociables, il y a des chances qu'émerge de ce travail d'exégète quelque chose comme une fonction-traducteur chez Bonnefoy.

Bien sûr, le style sera plus facile à identifier lorsque le traducteur est aussi un auteur, comme Bonnefoy. Mais peut-être sera-t-il aussi aisé de le reconnaître chez un traducteur « tout court ». Non seulement son unité stylistique mais aussi un niveau constant de valeur et une cohérence conceptuelle, dans le choix des œuvres qu'il

phrase et la longue phrase, La TILV éditeurs, Paris, 1994, p. 33

¹²¹ Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie (1976) », in *Entretiens sur la poésie*, p. 153-154

¹²² Yves Bonnefoy, « La traduction de la poésie (1976) », in *Entretiens sur la poésie*, pp. 155-156

traduit, dans sa manière de traduire, etc. C'est d'ailleurs exactement ce que Berman nous invite à faire dans une critique des traductions.

3.5. *Moment historique*

Enfin, il ne fait aucun doute que le traducteur représente un moment historique et une entité subjective, bien malgré lui. Bien malgré lui, parce qu'il prétend à une transparence, pourtant illusoire. Il existe en effet un discours second qui n'est pas celui de l'auteur, mais qui vient se greffer à celui-ci. La prolifération du discours liée à la lecture que le traducteur fait du texte, mâtinée de ce que certains nomment « la subjectivité du sujet traduisant ». C'est là que s'entrecroisent discours et transparence. On veut que le traducteur soit transparent. Or un discours peut-il être transparent ? Foucault nous dit que

« Quelque chose comme un vouloir ou une force va surgir dans l'expérience moderne, – la constituant peut-être, signalant en tout cas que l'âge classique vient de se terminer et avec lui le règne du discours représentatif, la dynastie d'une représentation se signifiant elle-même et énonçant dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses. »¹²³

En d'autres termes, cela aurait été possible au XVIII^e siècle, mais pas aujourd'hui – ou du moins pas à l'époque –, où « le langage se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui. »¹²⁴ L'épaisseur du langage le rend par essence non-transparent. Le langage étant lui-même opaque, comment le traducteur pourrait-il prétendre à la transparence ?

¹²³ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 222

¹²⁴ *Ibid.*, p. 309

L'opacité du langage – et donc du discours – donne forcément lieu à des interprétations multiples, à des traductions multiples et de fait, à des discours multiples. À ce discours premier viennent donc se greffer d'autres discours, liés à l'interprétation du texte, à « l'appropriation intériorisante » que doit faire le traducteur pour le rendre, et à l'historicité du langage dont nous parle Foucault.

D'après Henri Meschonnic, « Le problème du traducteur est de penser son travail pris comme discours, comme activité d'un sujet historique pas du tout transparent »¹²⁵. Tout comme l'auteur, le traducteur, qu'il le veuille ou non, est vecteur d'un discours. En effet, toujours selon Meschonnic, les traducteurs font de la théorie sans le savoir,

« [...] si bien que le paradoxe de la traduction, surtout quand il s'agit de littérature, c'est que la traduction montre les idées du traducteur sur le langage, sur la littérature, précisément même quand il croit ne pas en avoir, quand il croit n'avoir de rapport qu'avec le texte. »¹²⁶

Voilà une forme de discours qui accompagne la traduction. Cela rejoint l'idée qu'il y a de la pensée même dans un roman. Dans le cas d'une traduction, il y a la pensée du roman en question, mais aussi celle de la traduction, ou du traducteur, et de sa culture, de son « moment historique ». Il y a toujours un « parti pris », même inconscient. Et ce parti pris est un discours. Ballard souligne que

« La traduction a ceci de particulier, qu'alors que son objet avoué est la fidélité et la vérité, elle fait toujours apparaître des partis-pris linguistiques et culturels, que ce soit celui de l'ouverture ou de la fermeture, de l'acceptation ou du rejet »¹²⁷.

¹²⁵ *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Actes Sud, Arles, 1986, p. 36

¹²⁶ *Ibid.*, p. 35

¹²⁷ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, p. 12

Bernard Lortholary, présent à ce débat, bien que peu en accord avec Meschonnic, cite un exemple intéressant quant aux conséquences éventuelles d'un parti pris du traducteur :

« Prenons comme exemple le texte du monde le plus traduit, [...] à savoir la Bible. Si Luther, si saint Jérôme, notre patron, si les Septante avaient traduit la Bible comme Hölderlin a traduit ses fragments grecs, il y a une chose certaine : jamais l'Europe ne fut devenue chrétienne ! On peut s'accommoder de cette conséquence; on ne peut pas prétendre qu'elle soit mince. »¹²⁸

Il fait ici allusion à la littéralité. Il s'agit certes d'un cas un peu extrême, mais qui illustre bien la portée d'un parti pris, qu'il soit volontaire ou non.

Parmi les partis pris volontaires, on pourrait citer la théorie, mais aussi l'idéologie, au sens où Meschonnic l'entend. Quant aux partis pris involontaires, ils relèvent plutôt du langage et de l'inconscient, ou plutôt de la part d'inconscient comprise dans le langage et dans « l'écrivain », mais de l'inconscient, comme le dit Foucault, comme « région où la représentation reste en suspens, au bord d'elle-même, ouverte en quelque sorte sur la fermeture de la finitude »¹²⁹. Et ces partis pris font partie intégrante de ce discours, pris dans un circuit de propriétés. Imaginons que la traduction est une sorte de produit fini – d'ailleurs, c'est ainsi qu'elle est jugée. En principe, pour qu'il soit fini, un produit aura dû subir un certain nombre de transformations. Imaginons toujours que le « texte original » soit une matière première, que l'on puisse transformer non pas à son gré, mais de manière différente selon les besoins ou la technologie du moment. Et maintenant remplaçons la technologie par les institutions. Et imaginons encore que les différentes

¹²⁸ *Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire*, p. 37

transformations sont d'ordre intellectuel. Dans le cas d'une traduction, toutes ces transformations découleraient de la première étape, que l'on pourrait nommer « appropriation intériorisante ». C'est-à-dire que pour traduire, il faut s'approprier, intérioriser, et rendre quelque chose qui va devenir la « propriété » du traducteur, par le biais des droits de traduction. D'une certaine manière, l'auteur suit le même processus; seule la matière première change : ce sont les idées. Certes la différence n'est pas des moindres, mais nous sommes toujours dans l'imaginaire; dans la réalité, les choses se passent différemment. Mais pour l'heure, nous nous contenterons d'établir des liens possibles.

Lawrence Venuti, dans son introduction à *Rethinking Translation*, aborde la question de la transparence sous un autre angle. Il constate, entre autres, que ce que l'on considère aujourd'hui comme un produit fini acceptable, c'est une traduction qui ressemble à un original, une transparence pourtant illusoire.

« A translated text is judged successful – by most editors, publishers, reviewers, readers, by translators themselves – when it reads fluently, when it gives the appearance that it is not translated, that it is the original, transparently reflecting the foreign author's personality or intention or the essential meaning of the foreign text. »¹³⁰

Pour cela, il faut éviter à tout prix que la traduction ait une odeur; aussi, cela demande-t-il un gros travail sur le style. Si ce travail « d'épuration », fonctionne, on obtiendra l'effet escompté, à savoir « the effect of transparency, wherein the translation is identified with the foreign text and evokes the individualistic illusion of

¹²⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, p. 386

¹³⁰ Lawrence Venuti, *Rethinking Translation*, p. 4

authorial presence. »¹³¹ Selon lui, cette valorisation de la transparence « conceals the manifold conditions under which a translation is produced and consumed »¹³², ce qui vient appuyer l'image du produit fini. C'est bien parce que la traduction est « un bien pris dans un circuit de propriétés » qu'on lui donne une certaine forme à un moment et une société donnés. Or le fait de décider que, pour être bonne, une traduction doit être inodore, reflète déjà un parti pris de la part des institutions cette fois-ci, parti pris qui sous-entend quel est le discours de cette société. C'est le genre de traductions que Berman qualifierait « d'ethnocentriques », et qui ressemblent étrangement aux « Belles infidèles », ce qui prouve soit que les choses n'ont pas beaucoup changé, soit qu'il y a des réminiscences du passé en traduction.

C'est cette profusion de « discours » que l'on pourrait appeler « moment historique ». Et comme le dit si bien Valery Larbaud : « Comment être à la fois l'interprète d'un autre, et nous-même ? »¹³³ En fait, on n'a pas encore vraiment créé l'être de raison que l'on nomme « traducteur ». Tout, ou presque, reste à faire. Or suivre le parcours que nous propose Antoine Berman semble tout à fait approprié dans cette optique : nous l'avons ébauché avec Bonnefoy.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ Valery Larbaud, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, p. 70

4. *La stylisation (les signes qui renvoient à l'auteur)*

Le dernier caractère évoqué par Foucault correspond aux « signes qui renvoient à l'auteur ». La fonction-auteur « ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper. »¹³⁴ Ces signes grammaticaux (pronoms personnels, adverbes de temps et de lieu, conjugaison des verbes) ont un rôle bien particulier dans les textes pourvus de la fonction-auteur :

« On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de son écriture; mais à un alter-ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même – dans ce partage et cette distance. On dira, peut-être, que c'est là seulement une propriété singulière du discours romanesque ou poétique : un jeu où ne s'engagent que ces « quasi-discours ». En fait, tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur comportent cette pluralité d'ego. »¹³⁵

En bref, auteur, écrivain et locuteur ne font qu'un, mais un « un » multiple, éclaté, que représente, finalement, la fonction-auteur. Or le traducteur est bien une sorte d'alter-ego de l'auteur. Nous l'avons vu, il « augmente » le texte de son style et de son historicité, même malgré lui. Mais quels seraient les signes qui renvoient au traducteur ? En principe, s'ils existent, ils ne devraient pas être visibles. Le traducteur n'a aucune raison – et n'est pas tenu – de s'immiscer dans le texte qu'il traduit. La

¹³⁴ *Les dits et écrits de Michel Foucault*, p. 804

¹³⁵ *Ibid.*, p. 803

seule visibilité du traducteur, c'est son nom, et les fameuses « N.d.T. » (notes du traducteur), qui renvoient bien à lui et seulement à lui.

Le traducteur, d'une certaine manière, est d'autant plus « multiple », d'autant plus « éclaté » qu'il n'est pas un auteur, mais un ré-écrivain, un re-locuteur, etc. Ce qui ne rend pas impossible une étude des « signes qui renvoient à lui ».

Barbara Folkart, par exemple, parle de « voix du traducteur » ou, en termes plus « scientifiques », « isotopie subjective » :

« la voix du ré-énonciateur est l'ensemble des lieux où s'inscrit dans le syntagme la présence de celui-ci, c'est l'isotopie subjective à travers laquelle s'énonce le ré-énonciateur ».¹³⁶

Ce ré-énonciateur étant bien sûr le traducteur. Disons que d'une manière générale, le traducteur ne devrait pas chercher à s'immiscer dans le texte. Les signes qui renvoient à lui devraient donc être inexistants, ou tout au moins indécélables. Or il arrive que des traducteurs interviennent délibérément dans la traduction, de sorte justement à ce qu'ils soient visibles. Il s'agit souvent d'interventions d'ordre idéologique, en termes de rapports de pouvoir, notion chère à Foucault, nous en avons parlé. Aussi, certaines traductrices féministes changent-elles délibérément le texte original.

4.1. Interventionist Feminist Translation – Luise von Flotow

Luise von Flotow aborde la question dans *Translation and Gender*. C'est ce qu'elle appelle « Interventionist Feminist Translation » :

« Over the past decade a number of women translators have assumed the right to query their source texts from a feminist perspective, to intervene and make changes when the texts depart from this perspective. Drawing attention to the political clout they personally assign to language and to the impact of a translator's politics, they openly intervene in their texts. »¹³⁷

Von Flotow précise toutefois, à leur décharge, qu'elles avertissent le lecteur de ces interventions :

« When feminist translators intervene in a text for political reasons, they draw attention to their action. In so doing, they demonstrate how easily misogynist aspects of patriarchal language can be dismantled once they have been identified. They also demonstrate their decision-making powers. »¹³⁸

Cet interventionnisme a une double fonction : d'une part, dénoncer ce qui va à l'encontre des principes de ces traductrices et, d'autre part, faire entendre leur voix dans le texte. Elles n'oublient toutefois pas de le signaler, ce qui n'est pas forcément le cas de l'adaptation théâtrale au Québec dont nous parle Annie Brisset.

4.2.L'adaptation théâtrale au Québec – Annie Brisset

Les traducteurs québécois qu'étudie Annie Brisset (de 1968 à 1988) « québécoisent », entre autres, Shakespeare. Le traducteur, la traductrice, se rendent ici visibles parce qu'il ou elle le veut, parce qu'il ou elle sert une cause bien précise.

Annie Brisset précise le mode de traduction théâtrale au Québec :

¹³⁶ Barbara Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Collection L'Univers des discours, Les Éditions Balzac, Candiac, Québec, 1991, p. 393

¹³⁷ Luise von Flotow, *Translation and Gender*, St. Jerome Publishing, Manchester, U.K. and University of Ottawa Press, Ottawa, 1997, p. 24

« [...], le traducteur inverse le sens habituel de la communication. Sa tâche n'est plus de présenter l'œuvre étrangère dans ce qu'elle a de singulier ou d'inédit, mais de prêter à cette œuvre étrangère le dessein de mettre en scène le « fait québécois ». Portée par cette préoccupation identitaire, la traduction remplit d'abord une fonction doxologique. Elle n'a plus pour objet de transmettre le discours de l'Étranger, mais d'utiliser l'Étranger pour cautionner son propre discours celui de l'émancipation nationale. »¹³⁹

Dans les faits, cela se manifeste par la québécoïsation de l'Étranger, sur le plan du contenu. Le traducteur introduit dans le texte d'arrivée un travail perlocutoire :

« Le travail perlocutoire désignera donc l'ensemble des transformations qui confèrent au texte d'arrivée une fonction persuasive ou incitative. Cette fonction, absente du texte de départ, est de nature à induire certains comportements chez le récepteur. »¹⁴⁰

« Le traducteur [...] construit une représentation intelligible du texte original à partir d'une certaine position discursive. La déformation est donc relative à ce point de vue, construite ou dissoute par lui. En déterminant le spectateur à voir le texte depuis cette position unique, la traduction s'apparente à une technique d'influence.

Dans l'état de société où nous situons l'analyse, la traduction transforme le texte esthétique en un texte persuasif. Les thèmes et les images du texte original sont remotivés, investis d'un contenu idéologique de nature à déboucher sur une action précise. »¹⁴¹

Sur le plan de la forme, – c'est-à-dire de l'édition, voire du marketing – l'auteur étranger cède la place au traducteur. À l'affiche, en couverture, c'est le nom du traducteur qui prédomine. On va même jusqu'à assimiler la traduction à une œuvre originale, à l'œuvre originale.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 25

¹³⁹ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Collection L'Univers des discours, Les Éditions Le Préambule, Longueuil, Québec, 1990, p. 312

¹⁴⁰ Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction*, p. 195

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 254-255

À prime abord, il semblerait que les textes pourvus de la « fonction-traducteur » ne comportent pas tous des signes qui renvoient au traducteur. Il s'agirait uniquement des textes ayant une visée idéologique bien précise, comme les adaptations théâtrales dont parle Brisset. Pour conclure sur la question des signes qui renvoient au traducteur, voici un autre exemple tiré de l'ouvrage de Sherry Simon, *Le Trafic des langues*. Elle parle de l'entreprise de traduction d'œuvres québécoises en anglais ayant une « visée ethnographique », c'est-à-dire qui cherchent à « représenter le Canada français dans ce qu'il a de plus authentique » :

« La traduction ne peut pas être une activité de médiation sans traces. [...] la visée ethnographique sera toujours une mise en échec dans la mesure où le processus de traduction suppose l'intervention du sujet traduisant et l'impossibilité d'un rapport transparent au texte de départ. »¹⁴²

En d'autres termes, l'intervention du traducteur est systématique. Elle fait partie du processus de traduction. Même si le traducteur est « bien intentionné », même s'il ne cherche pas à intervenir dans le texte, il le fait. Or, à moins qu'il ne s'agisse d'un « projet idéologique »¹⁴³, où les interventions sont visibles puisque délibérées, il demeure difficile d'identifier ces « signes qui renvoient au traducteur ». On pourrait émettre l'hypothèse qu'il y en a dans toutes les traductions, mais on ne saurait comment les déceler.

La fonction-traducteur tantôt diverge de la fonction-auteur, tantôt s'y superpose... La traduction se démarque aussi des découpages opérés par Foucault dans *Les mots et les choses*. Mais surtout, il semble que la fonction-traducteur, s'il en est, soit dotée d'un caractère qui lui est propre.

CONCLUSION : UN CARACTÈRE SPÉCIFIQUE DE LA FONCTION-TRADUCTEUR

Nous l'avons vu, le modèle de Foucault ne s'applique pas à la lettre à la traduction. Ce qui démontre que la traduction, si elle ne s'est pas – encore – constituée en savoir autonome, est un objet du savoir à part entière. Foucault propose quatre caractères pour la fonction-auteur, dont deux, l'appropriation et l'affiliation, « s'appliquent » à ce qui pourrait être une fonction-traducteur. L'émergence pourrait s'y insérer aussi si l'on entreprenait une critique des traductions comme le propose Berman. Quant à la stylisation, elle ne semble s'appliquer qu'aux cas extrêmes, du moins en apparence. Or la fonction-traducteur semble réclamer un autre caractère qui serait, en quelque sorte, le lien entre la fonction-auteur et la fonction-traducteur : la traduction comme vecteur de la fonction-auteur.

Comment Platon, Dante, Shakespeare et tant d'autres nous sont-ils parvenus ? Comment des auteurs étrangers se sont-ils retrouvés pourvus d'une fonction-auteur ? Parce qu'ils ont été traduits. Et retraduits. Et le seront encore. D'ailleurs, pourquoi retraduit-on un auteur ? Le questionnement est loin d'être exhaustif, mais c'est pour esquisser une réponse à ces questions que l'on pose l'hypothèse d'un caractère propre à la fonction-traducteur qui, semble-t-il, amènerait un regard nouveau sur la fonction-auteur, mais aussi sur la traduction.

¹⁴² Sherry Simon, *Le Trafic des langues*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 1994, p. 54

¹⁴³ *Ibid.*, p. 68

Si l'on reprend les notions d'auteur et d'œuvre, au sens de Foucault, on s'aperçoit que l'image que l'on a d'un auteur étranger et de son œuvre est celle qui est véhiculée par sa ou ses traductions et bien sûr, les analyses qui en ont été tirées. Pour le lecteur unilingue, il n'y aurait pas d'auteurs et d'œuvres étrangers s'ils n'étaient traduits. Et donc pas de fonction-auteur qui leur serait attachée dans la société d'accueil. D'ailleurs pourquoi retraduit-on, si ce n'est pour se rapprocher de ces deux figures, celles de l'auteur et de l'œuvre ? Chaque époque retraduit ses « classiques » à son image, et ces pratiques font partie intégrante de la fonction-traducteur.

Reprenons rapidement les quatre caractères de la fonction-auteur en regard de la traduction. Le premier, l'appropriation, traite de l'accueil réservé à un discours dans une société donnée à une période définie. La « matrice d'accueil » sera disposée ou non à recevoir tel discours. Selon les époques, donc, il y aura beaucoup de traductions, ou peu, les traductions seront teintées de ce discours, ou pas, il y aura des retraductions, ou pas, etc. Mais quoi qu'il en soit, c'est la traduction qui est le vecteur ou l'instrument de ces discours étrangers. Encore une fois, selon les époques et les sociétés, ce discours sera transmis de différentes manières. Nous doutons que les traductions en temps de dictature – s'il y a traduction – aient la même teneur que celles qui sont réalisées dans une démocratie. Et nous l'avons vu, l'acte même de traduire n'est pas sans risques.

Le second caractère, l'affiliation, traite de la paternité d'un texte, qui en détermine ou non la validité, selon les époques. Le nom d'auteur comme preuve de validité. On en revient à la question du nom d'auteur, soulevée par Foucault. C'est bien par la traduction qu'un auteur se fait un nom à l'étranger et sur son nom qu'on décide de

traduire ses œuvres, ce qui nous amène au troisième caractère : l'émergence. L'émergence de cet être de raison que l'on nomme « auteur », qui découle d'une série d'opérations complexes. L'analyse de ses textes, entre autres, de son discours. Or qu'analyse-t-on chez un auteur étranger ? Les traductions de ses textes, entre autres. Pas exclusivement, mais en grande partie. Les traductions successives d'un auteur dit important contribuent d'ailleurs, en retour, à « l'émergence » de cet auteur.

Le dernier caractère, la stylisation, concerne les signes qui renvoient à l'auteur. On se doute qu'ils varient d'une traduction à l'autre, en partie à cause des divers systèmes linguistiques, mais aussi parce qu'un alter ego, le traducteur, vient s'immiscer dans ce système de signes.

La traduction comme vecteur de la fonction-auteur doit toutefois être analysée en d'autres termes. Ce qu'il faut démontrer, c'est l'apport de la traduction en général, à l'œuvre et à l'auteur en particulier et par conséquent, à la fonction-auteur.

La traduction a, depuis Babel, bien mauvaise réputation. En partie parce que dans 80 % des cas, comme le fait remarquer Steiner, on a affaire à des mauvaises traductions. Ce qui ne veut pas dire qu'elles soient inutiles. Comme le dit Antoine Berman, il est temps de s'atteler à élaborer une critique des traductions qui soit constructive, et pas destructrice. 80 % de mauvaises traductions, cela nous laisse tout de même 20 % de bonnes traductions : en volume, cela représente beaucoup. La question ici est donc de savoir ce qu'apporte une traduction. Parce qu'il y a un apport indéniable. À une culture, une langue, mais aussi à un texte et à son auteur. C'est de cet apport dont nous allons traiter ici.

L'apport culturel n'est pas à démontrer. Il est évident que la pensée occidentale ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui si la Bible, les Grecs, et tous les auteurs majeurs n'avaient pas été traduits. Car l'influence de la littérature dépasse le cadre de la seule littérature. C'est toute une culture qui se retrouve bouleversée, sur divers plans, à des degrés plus ou moins élevés, lorsqu'une œuvre majeure lui parvient. C'est la traduction qui permet au savoir de se « propager », mais aussi de subsister, de ne pas tomber dans l'oubli et surtout, de vivre. En outre, le savoir « étranger » nous instruit. La traduction contribue à nous rendre moins ignorants. Tant de richesses nous sont parvenues, nous parviennent et nous parviendront encore par la traduction.

Quant à l'apport au texte et à l'auteur, tout – ou presque – reste à démontrer. On devine facilement les effets néfastes d'une traduction, mais on connaît mal ses effets positifs, qu'il s'agisse d'une bonne ou d'une mauvaise traduction d'ailleurs. Georges Steiner, dans *Après Babel*, nous parle du « parcours herméneutique » que le traducteur doit franchir. Ce parcours comporte quatre étapes : l'élan de confiance qui le pousse à traduire (il y a quelque chose dans ce texte), l'agression (indispensable à la compréhension), l'incorporation (dans la matrice d'accueil, la culture d'accueil) et le retour du piston, ou la compensation (corriger le déséquilibre inévitablement créé). C'est surtout la dernière étape qui importe, dans la mesure où c'est le talent du traducteur à « compenser » qui détermine la valeur de la traduction, sa fidélité, en quelque sorte. Ce que l'on vise, dans l'absolu, c'est de rétablir l'équilibre rompu par l'acte traductif, de sorte que l'original et la traduction se correspondent parfaitement. D'après Steiner, cela est impossible, mais quelques exemples s'en approchent.

« Ce sont les textes où l'engagement initial d'affronter les risques affectifs et intellectuels qu'offre une altérité compacte et non encore explorée est respecté, scrupuleusement, sans défaillance, jusqu'à ce qu'on ait en main le produit fini. Il est des traductions qui sont des chefs-d'œuvre d'exégèse critique, dans lesquels l'intelligence analytique, l'imagination historique, la maîtrise totale de la langue charpentent une évaluation critique qui est du même coup exposition parfaitement honnête et lucide. Il en est qui n'illustrent pas seulement la vie de l'original dans son intégrité mais, ce faisant, enrichissent et élargissent les instruments de travail de leur propre langue. Enfin, en des occasions tout à fait exceptionnelles, il est des traductions qui restituent, qui établissent un équilibre, un moment d'équité parfaite entre deux œuvres, deux langues, deux mondes d'expérience historique et de sensibilité contemporaine. Que les quatre aspects s'accomplissent à égalité et dans leur plénitude et on se trouve, c'est évident, devant un « miracle d'invention rare ». »¹⁴⁴

Steiner cite deux exemples qui frôlent cet idéal : la version de C.K. Chesterton de « Heureux qui, comme Ulysse... » de Du Bellay et les traductions de Gerald Manley Hopkins par Pierre Leyris. Le traducteur qui arrive à un tel niveau fait bien plus que rendre hommage au texte, à l'auteur : il se hisse lui-même à son niveau, sans toutefois chercher à le surpasser. On pourrait appeler cela l'idéal de la fonction-traducteur. Mais revenons à des sphères plus accessibles, à une traduction plus « courante ».

Aujourd'hui, beaucoup s'accordent à dire que la traduction fait quelque chose de plus que de permettre au lecteur unilingue de lire un auteur étranger. Chaque traduction amène un regard nouveau sur le texte. Chaque traduction ressuscite le texte, en quelque sorte. On peut dire qu'elle lui donne la vie dans une autre langue, et le ressuscite à chaque nouvelle traduction; elle peut même le ressusciter dans sa langue d'origine, éclairer des passages obscurs, et bien d'autres choses encore. D'après Berman, même les traductions qui ont « échoué » méritent l'attention de la critique (constructive), au sens où elle permettra de « préparer l'espace de jeu d'une

¹⁴⁴ Georges Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, 1978, p. 282 (*After Babel*, 1975, traduit de l'anglais

retraduction sans faire « le donneur de conseils »¹⁴⁵. On retraduit parce qu'il y a eu des erreurs, mais aussi parce que la lumière d'une époque éclaire le texte différemment, parce que la langue, les mentalités évoluent. Antoine Berman souligne la parenté entre traduction et critique :

« On sait que la traduction n'est pas moins nécessaire aux œuvres – à leur manifestation, à leur accomplissement, à leur perpétuation, à leur circulation – que la critique, sans parler du fait qu'elle possède une nécessité empirique plus évidente. Benjamin dit même : « [...] la critique, qui représente également, mais à un degré moindre, un moment de la survivance des œuvres ». [...] Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle », au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques : on a, de nouveau, la dualité d'un acte critique. »¹⁴⁶

Voici peut-être un autre aspect de la traduction comme vecteur de la fonction-auteur : la critique. Or amener un regard nouveau sur un texte, le critiquer même malgré soi, ne se fait pas sans violence : le parcours herméneutique est ardu, semé d'embûches, et l'on risque de s'y perdre. Quant aux traductions qui ont « réussi », elles méritent évidemment toute notre attention. Steiner décrit ces rapports avec le texte original dans les termes suivants :

« Quand elle passe au-dessous de l'original, la traduction digne de ce nom souligne avec plus d'acuité ses qualités intrinsèques : c'est ainsi que les faiblesses de Voss se distribuent dans son Homère selon des centres de gravité bien caractéristiques, mais l'honnêteté transparente de cette insuffisance fugitive met en relief les temps forts du texte grec. Quand la traduction authentique l'emporte sur l'original, elle laisse entendre que le texte-source recèle un potentiel, des réserves essentielles dont il n'a pas conscience lui-même. C'est la conception de Schleiermacher d'une

par Lucienne Lotringer), p. 376

¹⁴⁵ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, p. 17.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 40

herméneutique « qui en sait plus que l'auteur » : qu'on pense à Paul Celan traduisant Salomé d'Apollinaire. L'idéal, jamais atteint, est la symétrie absolue, la répétition – la question posée encore une fois – qui ne soit pas tautologie. Il n'est pas « double » aussi parfait. Mais à travers l'idéal se révèle l'exigence d'équité au cours de la démarche herméneutique. »¹⁴⁷

Le contrat de la traduction est double : d'un côté, le traducteur « malmène » le texte, parce qu'il l'agresse, l'annexe, etc. L'original perd momentanément un peu de sa substance, mais la traduction la lui rend, l'épaissit même, en lui offrant des compensations : une nouvelle clarté, une nouvelle lumière, mais aussi un nouveau public, une renommée potentielle.

« La traduction fait œuvre de compensation dans la mesure où elle apporte à l'original une espérance de vie et une zone géographique et culturelle où il peut se maintenir et qui lui manqueraient sans elle. La culture moderne étant ce qu'elle est, les classiques grecs et latins sont redevables au traducteur d'avoir, en partie, échappé au silence. [...] Elle est capable d'illuminer l'original et, si l'on veut, de le contraindre à une clarté qui ne lui viendrait pas spontanément. »¹⁴⁸

L'apport de la traduction est global (sur les plans culturel, littéraire, critique etc.) et difficilement dissociable. Le traducteur a un rôle bien étrange, celui qui s'approprie le texte, mais aussi celui qui lui rend parfois le plus bel hommage, le travaille, l'élève. Et son auteur avec, bien entendu. Steiner cite le cas de « Faulkner [qui] n'est entré dans la conscience américaine qu'après avoir été traduit et passé au crible en France ».

Enfin, on peut citer l'exemple de la traduction de *Finnegans Wake* de James Joyce en italien, à laquelle Joyce a lui-même activement participé. Bien que dans ce cas précis,

¹⁴⁷ Georges Steiner, *Après Babel*, p. 282

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 365

il s'agit plutôt d'une réécriture. Umberto Eco en parle dans l'ouvrage intitulé

Experiences in Translation :

« ItJoyce [la traduction de *Finnegans Wake* en italien] is certainly not an example of "faithful translation". Yet many have written that, to understand *Finnegans Wake*, it would be a good idea to start with his Italian translation of it. Perhaps, or rather certainly because, on seeing the text wholly rethought in another language, one can understand its deep mechanisms, over and beyond the insistence on this or that play of quotations. »¹⁴⁹

La traduction peut donc être aussi un outil de compréhension, en quelque sorte. Il y a cependant un danger, celui de nuire à l'auteur. Le traducteur doit réécrire, mais pas transfigurer, même en bien.

Sous l'angle culturel et technique, les exemples les plus intéressants de « transfiguration » sont ceux dont la « trahison par exaltation »¹⁵⁰ est pour ainsi dire inconsciente. Le traducteur fabrique quelque chose qui surpasse l'original par la qualité du style ou la puissance de l'émotion. De tels exemples, bien que relativement rares, sont de la plus haute importance.¹⁵¹

Steiner cite, entre autres, la traduction de Rilke des poèmes de Louise Labé qui, « même si elle s'impose davantage que sa source, ou plutôt à cause de cela, [...] amoindrit le poème de Louise Labé »¹⁵². Il mentionne aussi la traduction de Paul Celan de Jules Supervielle :

¹⁴⁹ Umberto Eco, *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2001, p. 115

¹⁵⁰ Georges Steiner, *Après Babel*, p. 370

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 370

¹⁵² *Ibid.*, p. 372.

« On ne peut guère retourner à Supervielle quand on a lu cela; une traduction de cette valeur est, par un certain côté, le plus cruel des hommages. »¹⁵³

Comme le souligne Steiner, ces exemples sont rares, mais ils existent. S'ils représentent un danger pour l'auteur, ils représentent aussi une chance inouïe pour leurs horizons littéraires.

« L'art du traducteur est [...] profondément ambivalent : il s'inscrit au centre de tiraillements contraires entre le besoin de reproduire et celui de recréer soi-même. »¹⁵⁴

Berman souligne aussi cette double visée de la traduction :

« Mais une traduction ne vise-t-elle pas, non seulement à « rendre » l'original, à en être le « double » (confirmant ainsi sa secondarité), mais à devenir, à être aussi une œuvre ? Une œuvre de plein droit ? Paradoxalement, cette dernière visée, atteindre l'autonomie, la durabilité d'une œuvre, ne contredit pas la première, elle la renforce. Lorsqu'elle atteint cette double visée, une traduction devient un « nouvel original ». Que peu de traductions atteignent ce statut, c'est certain. Un certain nombre y parviennent; quelques unes, les « grandes traductions », atteignent au rang d'œuvres majeures et exercent alors un rayonnement sur la culture réceptrice que peu d'œuvres « autochtones » ont. »¹⁵⁵

En conclusion, nous citerons encore Steiner, qui commente Goethe :

« Comme Walter Benjamin après lui, Goethe avait compris que la vie de l'original est inséparable de risques de la traduction; l'entité qui n'est soumise à aucune transformation meurt. »¹⁵⁶

¹⁵³ *Ibid.*, p. 373

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 223

¹⁵⁵ Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, pp. 42-43

¹⁵⁶ Georges Steiner, *Après Babel*, p. 244

La transformation serait alors la règle discursive qui préside à la fonction-traducteur.

BIBLIOGRAPHIE

- Actes des deuxièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1985)*, Actes Sud, Arles, 1986
- Actes des quatrièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*, Actes Sud, Arles, 1988
- Actes des dixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1993)*, Actes Sud, Arles, 1994
- BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1992
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984
Le degré zéro de l'écriture, Seuil, Paris, 1952 et 1972
- BERMAN Antoine, « La traduction et ses discours », in *Meta*, volume 24, n°4, 1989, pp. 672-679
L'épreuve de l'étranger, Gallimard, Paris, 1984
Pour une critique des traductions : John Donne, Gallimard, Paris, 1995
- BONNEFOY Yves, « Comment traduire Shakespeare », in *Études anglaises*, Didier, Paris, 1964
 « Traduire la poésie (1989). Un entretien avec Jean-Pierre Attal », in *La petite phrase et la longue phrase*, La TILV éditeurs, Paris, 1994
Entretiens sur la poésie (1972-1990), Mercure de France, Paris, 1990
 - « Boris de Schloezer (1981) »
 - « La traduction de la poésie (1976) »
- BRISSET Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1998)*, Collection L'Univers des discours, Les Éditions Le Préambule, Longueuil, Québec, 1990
- COLOMBET Claude, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, 7^e édition, Dalloz, Paris, 1994,
 Cour d'appel de Paris, 23 juillet 1935, *Gazette du Palais*, 1935, 2
 Cour d'appel de Paris, 3 novembre 1933, *Gazette du Palais*, 1934, 1
- DREYFUS Hubert et RABINOW Paul, *Michel Foucault Un parcours philosophique*, Collection Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1984
- DUMAS Roland, *La propriété littéraire et artistique*, Presses universitaires de France, Paris, 1987
- ECO Umberto, *Experiences in Translation*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London, 2001
- EDELMAN Bernard, *La propriété littéraire et artistique*, 2^e édition, Collection « Que sais-je ? », Presses universitaires de France, Paris, 1993, c1989
- FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Collection L'Univers des discours, Les Éditions Balzac, Candiac, Québec, 1991
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966
L'archéologie du savoir, Gallimard, Paris, 1969
- HORGUELIN P.A., *Anthologie de la manière de traduire*, Linguatex, Montréal, 1981
- GAUTIER P.Y., *Propriété littéraire et artistique*, 2^e édition mise à jour, Presses Universitaires de France, Paris, 1996

- LARBAUD Valery, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1946
- Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, édition entièrement revue et amplifiée du *Petit Robert*, 1993
- Les dits et écrits de Michel Foucault*, Gallimard, Paris, 1994, I
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? » – pp. 789-821
 - « Michel Foucault, « Les Mots et les Choses » » – pp. 499-504
 - « Nietzsche, Freud, Marx » - pp. 564-579
- Pandectes françaises; Nouveau répertoire de doctrine, de législation et de jurisprudence*, volume intitulé « Propriété littéraire, artistique et industrielle », Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1894
- LUCAS A., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Litec, Paris, 1994
- Nouveau répertoire du droit*, 2^e édition, Dalloz, Paris, 1964, Tome III
- POUILLET Eugène, *Traité de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 2^e édition, Paris, 1894
- Répertoire pratique de législation, de doctrine et de jurisprudence*, Dalloz, Paris, 1924, Tome X
- RIZA Salah, *Michel Foucault*, Collection « Les Maîtres à penser du XX^e siècle », Éditions Josette Lyon, Paris, 1997
- SCHULTE Rainer et John BIGUENET, *Theories of translation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992
- SIMON Sherry, *Le trafic des langues*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 1994
- STEINER Georges, *Après Babel*, Albin Michel, Paris
- TGI Paris, 21 juin 1973, *RIDA*, oct. 1973
- Trésor de la langue française*, Gallimard, Paris, 1974 et 1986
- VENUTI Lawrence, *Rethinking Translation*, Routledge, London and New York, 1992
- ZUBER Roger, *Les « Belles infidèles » et la formation du goût classique : Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Armand Colin, Paris, 1968