

La Retraduction

Tous droits de traduction, d'adaptation, sous quelque forme que ce soit,
réservés pour tous pays.

Composition : Laurent LECLAIR (TypoT_EX)

© Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010
Rue Lavoisier, 76821 Mont-Saint-Aignan Cedex
www.univ-rouen.fr/purh
ISBN : 978-2-87775-490-3

traducteur et, à plus forte raison, le retraducteur serait ainsi l'homme de l'œuvre ouverte par excellence, celui dont le propos peut être prolongé, corrigé, révisé à l'infini, alors que l'écrit de l'auteur reste immuable.

Si les textes qui suivent font la part belle à l'allemand ou à l'anglais, à l'italien ou à l'espagnol, d'autres aires linguistiques sont également explorées. Grec ancien et moderne, russe ou même tibétain interrogent les participants. De l'œuvre canonique à des versions de contes oraux, du roman au théâtre et au texte philosophique, aucun domaine n'a été exclu. Sans prétendre fournir un panorama complet de la question, ni dicter l'adoption de telle ou telle posture théorique, les études regroupées dans ce volume s'attachent à des aspects très divers de la retraduction, à des œuvres uniques comme à des faisceaux de textes, au proche et à l'éloigné, dans le temps comme dans l'espace. Elles esquissent de grandes tendances, mais aussi des micro-lectures, dans un aller-retour entre débat théorique et expérience pratique, confrontations minutieuses ou comparaisons précises, et mise à l'épreuve de grands travaux théoriques de Meschonnic, de Berman ou encore de Bollack, lui-même contributeur de ce volume. Elles livrent ainsi les réflexions de ceux qui ont pratiqué l'exercice même de la retraduction, sur des auteurs allant d'Homère à Joyce et de Shakespeare ou Cervantès à Kafka, ou se sont attachés à en interroger le phénomène. Elles témoignent de questionnements et d'espérances, d'échecs et d'innovations, de la vitalité de textes qu'aucune frontière n'arrête et qui continuent de vivre, sans être ni tout à fait autres ni tout à fait les mêmes.¹

Quant au volume lui-même, il est, à sa façon, un hommage à ce passage entre deux rives qu'est tout traducteur. Il est tourné vers l'autre et l'ailleurs dans un essentiel mouvement de générosité et d'accueil.

Introduction : la retraduction – und kein Ende

Yves CHEVREL

Le *Trésor de la langue française*, dans sa version électronique, n'a pas (encore) d'entrée *retraduction*; le même dictionnaire signale toutefois, à l'entrée *retraduire*, que ce verbe est attesté en 1556 au sens de « traduire de nouveau » (renvoi est fait au *Dictionnaire* de Huguot, lequel donne une phrase de Charles Fontaine, traducteur des *Epistres* d'Ovide : « Aymerois autant les retraduire tout de nouveau »), puis en 1672 au sens de « traduire un texte qui est déjà une traduction »; ce n'est qu'à la fin de cette entrée que mention est faite du substantif *retraduction*, qui n'apparaîtrait qu'en 1922, avec le sens de « nouvelle interprétation », dans une traduction (!) d'un texte de Freud par Jankélévitch (pour rendre l'allemand *Rückübersetzung*), puis en 1935 pour signifier la « traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue ». Le sens de « nouvelle traduction d'un texte déjà traduit dans la même langue » n'apparaît pas.

Ces brèves considérations lexicales rappellent d'abord que la notion de retraduction est complexe, comme l'ont montré les vingt-deux communications présentées au colloque. Elle peut effectivement désigner ce qu'on nomme parfois une traduction *au carré*, c'est-à-dire la traduction d'une traduction (le poème *Lenore* de Bürger d'abord traduit en français à partir d'une version anglaise); elle peut aussi renvoyer à une *rétraduction* (ce qu'exprime normalement l'allemand *Rückübersetzung*), c'est-à-dire le fait de retourner à la langue originelle du texte (*Le Neveu de Rameau* a d'abord été connu en France par la retraduction du texte allemand dû à Goethe). Aujourd'hui le terme français indique le plus souvent une *nouvelle traduction*, dans une même langue cible, d'une œuvre déjà traduite dans cette langue; c'est le sens dans lequel les intervenants du colloque ont pris le terme: toute traduction effectuée après une première traduction. Toutefois il faut encore prendre en considération un fait et un problème: 1) « retraduction » est un terme d'usage universitaire, qui n'est guère employé par ceux qui tentent une nouvelle traduction (aucun d'eux ne se nomme d'ailleurs « retraducteur »); 2) on peut se demander, de façon spéculative, si le texte originel (non encore traduit dans une autre langue) ne peut pas être considéré lui-même comme une traduction de l'auteur, qui serait à la recherche de son propre langage;

l'usage de retrad.

l'usage de retrad.

l'usage de retrad.

l'usage de retrad.

mais c'est là entrer dans une réflexion sur les relations entre le langage et l'ensemble pensées/sentiments – qui relève d'un autre débat...

La retraduction reste une traduction, et pose par conséquent tous les problèmes liés à l'acte de traduire. Ce point n'a jamais été oublié au cours du colloque. Ainsi les communications sur les traductions anglaises de *Madame Bovary*, sur les traductions françaises de *Moby Dick* or *the Whale* ou du théâtre de Shakespeare, entre autres, ont passé en revue la plupart des problèmes à affronter – en commençant par celui du titre –, celle portant sur les nouvelles de Pirandello a mis l'accent sur les difficultés soulevées par la composition des recueils; la communication consacrée aux versions tibétaines de *Cendrillon* a donné l'exemple des complications liées à la différence entre langues ergatives et langues accusatives, tout en marquant fortement que toute langue est une langue de culture, une *gebildete Sprache*. Toute langue exprime une conception particulière du monde et, à ce titre, est étrangère à toute autre langue. À l'arrière-plan des travaux du colloque a donc été constamment présente la remarque capitale de Wilhelm von Humboldt dans l'« Introduction » qu'il a rédigée pour présenter sa traduction d'*Agamemnon* d'Eschyle:

Tant que l'on ne sent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction a rempli son but suprême; mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original¹.

Pourquoi retraduire ?

La décision de retraduire prend place, semble-t-il, sur une ligne dont le curseur va de l'intérêt intellectuel – faire (mieux) connaître une œuvre jugée importante – à l'intérêt financier – gagner de l'argent en exploitant le succès d'une œuvre déjà connue; ces deux types d'intérêt ne s'excluent d'ailleurs nullement l'un l'autre. Si toute première traduction affronte le risque lié à tout ce qui est inhabituel ou anormal, une nouvelle traduction s'inscrit dans un processus déjà enclenché – à condition, bien entendu, que la première traduction ne soit pas passée totalement inaperçue. La traduction de *Paradise Lost* par Dupré de Saint-Maur, parue en 1729, peut à bon droit passer pour la première traduction française du poème

1. « Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Uebersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verräth der Uebersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist » (cité dans la traduction de Denis Thouard: W. von Humboldt, *Sur le caractère national des langues*, Paris, Seuil, 2000, p. 39).

de Milton, étant donné que le manuscrit de Jean Gaspar Schleuchzer, qui rédige, vers 1722, une traduction partielle du premier chant, demeura totalement inconnu jusqu'en plein XX^e siècle².

Entreprendre une « retraduction » – on a vu que ce n'est jamais ainsi qu'un éditeur présente ce genre de travail – c'est d'abord se lancer dans une entreprise nouvelle. Cette aspiration à la nouveauté peut répondre à plusieurs intentions. Traduire pour la deuxième fois peut signifier vouloir traduire contre une première traduction, jugée insatisfaisante: en 1983 Bernard Lortholary entend traduire Kafka contre Alexandre Vialatte (dont il reconnaît toutefois qu'il « n'avait pas si mal travaillé³ ») pour tenter lui-même de « restituer toute la force » de l'écriture de l'auteur pragois⁴, de même que Paul Mazon, en 1903, voulait retrouver l'opacité, mais non l'obscurité supposée, d'Eschyle, en se dressant contre toute une tradition de traducteurs français qui faisaient du tragique grec un auteur irrationnel. Il peut s'agir aussi de tenir compte, tout simplement, de l'évolution de l'œuvre originale en fonction des modifications apportées par son auteur: lorsque Sophie de Condorcet traduit, en l'an VI de la République française (1798), la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith († 1790), elle travaille sur la dernière édition, revue et fortement remaniée par l'auteur, d'un ouvrage d'abord paru en 1759, dont une première traduction, due à Marc-Antoine Eidous, avait été publiée dès 1764 sous le titre *Métaphysique de l'âme ou Théorie des sentiments moraux*, tandis qu'une deuxième, due à l'abbé Blavet en 1774-1775, était passée pratiquement inaperçue: elle donne ainsi une version conforme aux dernières intentions connues de l'auteur.

Une retraduction peut aussi être suscitée par une meilleure connaissance de l'œuvre originale. B. Lortholary, encore, fait observer, à propos d'un autre roman de Kafka, que sa « traduction nouvelle [...] rend enfin son véritable titre, celui qu'avait incontestablement choisi l'auteur, *Le Disparu*⁵ [*Der Verschollene*] », à l'œuvre que Max Brod avait fait connaître en 1927 sous le titre *Amerika*, qu'A. Vialatte avait normalement

2. Voir E. Avigdor, « Une traduction française inconnue du *Paradis perdu* de Milton », *Revue de littérature comparée*, 61, 1987-1, p. 69-79 (trad. en prose des vers 1-247, à l'exception des vers 133-174, reproduite p. 75-79).
3. B. Lortholary, « Note sur la traduction », dans Kafka, *Le Procès*, Paris, GF Flammarion, 1983, p. 24.
4. *Ibid.*, p. 25.
5. B. Lortholary, « Préface du traducteur », dans Kafka, *Amerika ou Le Disparu*, GF Flammarion, 1988, p. 5.

traduit par *L'Amérique* (1946). Le fait que l'œuvre de Kafka aujourd'hui connue soit très largement posthume et comprenne des textes qui n'étaient pas destinés à être publiés en fait d'ailleurs une sorte de cas d'école, comme le montre la communication portant sur la confrontation des différentes traductions françaises de son *Journal*.

Le cas de Shakespeare se révèle tout autant exemplaire, au moins dans deux domaines. D'abord dans le choix du texte à traduire : l'histoire des éditions anglaises témoigne de la difficulté à établir un texte de base ; d'autre part – question encore davantage débattue quand il s'agit de traduction – dans la recherche d'un texte qui « passe la rampe », dans la mise en forme d'un texte qui puisse être dit tout autant que lu.

S'il peut arriver qu'une investigation rigoureuse ne puisse découvrir les raisons d'une retraduction, comme dans le cas du *Cercle de craie caucasien* dans la version de Georges Proser, et si les questions d'ordre juridique (détermination des droits de traduction) sont partie prenante de toute interrogation sur les possibilités de retraduction d'auteurs contemporains, il faut malgré tout souligner deux grandes perspectives intellectuelles manifestées durant le colloque : d'une part le désir de revenir à la source même, à l'œuvre originale, d'autre part la recherche d'une nouvelle langue au travers de la tentative même de l'acte traductif : dans ce dernier cas, les essais de Walter Benjamin pour retraduire *Les Fleurs du mal* après Stefan George représentent une tentative particulièrement marquante.

Retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture.

L'individuel et le collectif, ou le singulier et le pluriel

Toute retraduction, qu'elle soit le fait d'une seule personne ou qu'elle émane d'un groupe, se place d'emblée dans une continuité, dialoguant avec au moins deux composantes antérieures : l'œuvre originale et la première traduction (ou l'ensemble formé par la totalité des traductions antérieures). La triade ainsi constituée (œuvre originale, première traduction, retraduction) est au fondement d'une singularité de la retraduction, qui est presque toujours confrontée au pluriel, et même au collectif.

Retraduire peut être le fait d'un individu : c'est le cas de S. de Condorcet, de W. Benjamin, de chacun des traducteurs anglais de *Madame Bovary* étudiés dans le colloque, et d'autres encore. Il semble toutefois que, plus que la première traduction, la retraduction soit assez souvent réalisée par un groupe, plus ou moins étendu. Cette équipe peut être

minimale – Mayotte et Jean Bollack –, ou ne comporter que quelques membres – les retraducteurs de *Don Quichotte* pour la Bibliothèque de la Pléiade –, ou encore réunir jusqu'à huit personnes – celles qui ont retraduit *Ulysses* pour la même collection ; le fonctionnement d'un groupe pose évidemment des problèmes de cohérence, réglés en fonction de l'œuvre à retraduire : le roman de Joyce ne pose pas les mêmes problèmes que ceux de Dostoïevski et de Woolf.

Au point de départ du travail retraductif se pose une question : faut-il faire table rase de la ou des traductions antérieures, doit-on au contraire laisser, voire faire remonter tout le passé de ces tentatives ? Qu'il s'agisse d'un groupe ou d'un individu, ce choix conditionne le travail. Les témoignages des retraducteurs participant au colloque – Jean et Mayotte Bollack, Tiphaine Samoyault, Jean Canavaggio, Gabriel Bianciotto, Jean-Michel Déprats – montrent que la consultation des traductions antérieures ne vient qu'après la mise en chantier de la nouvelle traduction. Mais est-il possible de ne pas tenir compte de cette continuité évoquée plus haut, qui s'impose en dépit de tout ? Le même Lortholary, dont on a vu qu'il rendait à *Der Verschollene* son « véritable titre », observe, aussitôt après, que « le traducteur [Lortholary] a estimé que, pour autant, on ne pouvait pas gommer soixante ans de « réception » sous le titre *L'Amérique*, même si ce titre est apocryphe⁶ », et il choisit de publier sa traduction sous le double titre *Amerika ou Le Disparu*, en gardant ostensiblement la graphie allemande d'*Amerika*, afin de manifester qu'il ne s'agit pas de l'Amérique réelle⁷. On sait d'ailleurs qu'il a fallu du temps pour que le titre du roman de Dostoïevski soit rendu par *Les Démons*, et non plus par *Les Possédés*. Mais on peut se demander si l'ambiguïté de celui de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, sans doute mieux rendue par *L'Étrange Affaire du Dr Jekyll et de Mr Hyde* que par *L'Étrange Cas*⁸ [...], réussira à faire lire le roman, dans sa version française, comme une possible affaire judiciaire, étant donné que peu de lecteurs du XXI^e siècle, même de jeunes lecteurs, ignorent que Jekyll et Hyde sont les deux faces d'un unique personnage...

6. *Ibid.*, p. 5-6.

7. C. David avait choisi de titrer *L'Amérique* [*L'Oublié*] dans le t. I des *Œuvres complètes* de Kafka dans la Bibliothèque de la Pléiade (1976).

8. Voir la contribution de Danielle Risterucci-Roudnicki, dans les *Actes* du séminaire national « Enseigner les œuvres littéraires en traduction », Paris, 23-24 novembre 2006 (atelier D « Traductions, retraductions, traductions comparées »).

La pratique de traduire soit en solitaire soit en groupe induit sans doute un autre choix. Une retraduction faite à plusieurs entraîne probablement vers la reconnaissance de la chaîne des traducteurs : le travail collectif semble avoir tendance à réintégrer l'œuvre traduite dans la série des traductions, à reconnaître que cette nouvelle version s'inscrit dans un écart par rapport tant aux précédentes traductions qu'à l'œuvre originale. Le traducteur « individuel », tout en sachant qu'il vient s'ajouter à la liste de ses prédécesseurs, est peut-être davantage tenté de marquer sa fidélité envers l'auteur, auquel il entend rendre son originalité... Mais, dans les deux cas, la retraduction est au service de l'œuvre. Faut-il rappeler les deux critères qui, pour Antoine Berman, servent à évaluer, plus que la traduction elle-même, le travail du ou des traducteurs : ceux de poéticité et d'éthicité ?

La poéticité d'une traduction réside en ce que le traducteur a réalisé un véritable travail textuel, a fait texte, en correspondance plus ou moins étroite avec la textualité de l'original. [...] L'éthicité, elle, réside dans le respect, ou plutôt un certain respect de l'original⁹.

Berman se réfère lui-même sur ce point à une autre autorité, Jean-Yves Masson :

Si la traduction *respecte* l'original, elle peut et *doit* même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l'anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d'abord une offrande faite au texte original¹⁰.

L'œuvre et la langue

Berman demande au traducteur de « faire texte » ; ce dernier terme, privilégié depuis plusieurs décennies par la critique universitaire, pourrait être remplacé ici par celui d'œuvre, qui a le mérite d'insister autant sur l'aspect matériel du texte traduit, qu'il s'agisse d'un ouvrage ou d'une publication dans un périodique, que sur l'ensemble de signes qui le composent.

De nombreuses communications du colloque ont d'ailleurs montré que, plus encore que les premiers traducteurs, les retraducteurs avaient le souci du texte dont ils avaient choisi de s'occuper et, ainsi, eux-mêmes,

9. A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 92.

10. J.-Y. Masson, « Territoire de Babel. Aphorismes », *Corps écrit*, 36, 1990, p. 158.

de « faire œuvre ». En effet l'examen critique de leur travail a mis en évidence que, pour apprécier celui-ci, il fallait partir de critères fondés sur les œuvres retraduites prises dans leur ensemble. Préalablement à l'étude de chacune des quatre traductions anglaises de *Madame Bovary*, il a ainsi paru indispensable de définir quelques critères caractéristiques du maniement de la langue par Flaubert dans ce roman et d'apprécier, sur un extrait représentatif, comment les traducteurs avaient résolu des problèmes comme ceux de la focalisation (avec le délicat problème du style indirect libre), du choix des temps (jeu de l'opposition, en français, imparfait/passé simple). De la même façon, l'examen des traductions de *Penthesilea* postérieures à l'adaptation de Julien Gracq a été conduit en tenant compte des points de vue de ceux qui ont décidé de retraduire le drame de Kleist : les deux perspectives étudiées sont divergentes – théâtre littéraire d'un côté, destiné à la scène de l'autre – et permettent de mieux comprendre, en retour, les motivations de Gracq. Des remarques du même ordre valent pour les traductions de *Crime et Châtiment* qui suivent celle de Derély (1884) ; S. de Condorcet peut, de son côté, gloser certains titres intérieurs de *La Théorie des sentiments moraux* parce qu'elle anticipe sur la connaissance qu'elle possède du contenu de tel chapitre. Enfin les traductions allemandes de la célèbre première phrase d'*À la recherche du temps perdu* peuvent être critiquées parce qu'elles paraissent ignorer les développements qui suivent – qui excluent un sommeil immédiat.

Les nombreux exemples signalés au cours du colloque mettent ainsi en lumière un fait capital : on traduit, encore davantage on retraduit une œuvre (ou un texte), non une langue ; mais la principale difficulté inhérente à ce travail est qu'on traduit/retraduit *dans* une langue. Un traducteur, qui bénéficie de plus de recul, est sans doute plus à l'aise pour prendre conscience de ce qu'est la plénitude de l'œuvre qu'il traduit et tenter de trouver, à son tour, l'usage précis d'une langue qui, pour citer à nouveau Berman, « fera texte ». Les retraductions, non seulement actualisent, mais elles contribuent à ancrer toujours davantage l'œuvre étrangère dans le patrimoine national du pays d'accueil¹¹.

Si chaque œuvre a son usage propre de la langue, on comprend que le travail philologique soit fondamental et cherche à cerner le mieux possible ce qui est la matière même de l'œuvre ; simultanément, c'est un processus herméneutique qui est chaque fois instauré, dont on peut estimer

11. Voir *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 97/3 : *Les traductions dans le patrimoine français*, mai-juin 1997.

qu'il est toujours inachevé et qui repose la question de la possibilité d'une *tabula rasa* évoquée plus haut.

Ces considérations ne valent pas que pour les œuvres poétiques, littéraires, qui sont celles qui ont constitué l'essentiel du matériau présenté à ce colloque. Deux œuvres, précisément deux œuvres philosophiques, présentent un problème particulier. Le travail de Sophie de Condorcet, réédité encore en 1982, n'a pas rendu caduque toute nouvelle tentative de retraduction : en 1999 une équipe de trois traducteurs publie une traduction nouvelle de *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith, en rendant hommage à la traductrice, mais en signalant que leur entreprise se place du « point de vue d'une plus grande littéralité ». Mais comment se situer par rapport à l'œuvre de Jeremy Bentham, dont la collaboration avec Louis Dumont contribue à constituer une communauté complexe d'auteurs, et qui s'efforce peut-être plus de « faire parler la langue » que de « faire texte » ?

Historicité des (re)traductions

Le couple œuvre/langue est au cœur des relations des traducteurs avec les différentes temporalités auxquelles ils doivent s'affronter : temporalité de l'œuvre originale, temporalité de la ou des traductions antérieures, temporalité de leur propre travail, à quoi peuvent s'ajouter les temporalités de traductions en d'autres langues que celle qui est la leur. La retraduction met en effet nettement en évidence l'asynchronicité (*Ungleichzeitigkeit*, dans le vocabulaire de W. Benjamin) de différents états de l'œuvre, d'autant que l'œuvre originale continue à exister et à se perpétuer dans sa textualité, apparemment sans changement¹², à la différence des traductions successives.

Il est difficile à un lecteur, qu'il soit ou non (re)traducteur, de se rendre contemporain d'une œuvre originale si celle-ci est très éloignée de lui dans le temps. Étant donné qu'une (grande) œuvre littéraire continue à agir au-delà de son époque, qu'il y a un travail de l'œuvre qui continue à s'accomplir parallèlement au travail sur l'œuvre – lequel doit être mené aussi à l'intérieur d'une même langue (comment lire Chrétien de Troyes, voire Montaigne, dans la France du XXI^e siècle ?) –, les (re)traductions se heurtent à une sorte d'aporie : à la différence de l'œuvre originale, il leur est difficile, presque impossible, d'approcher du statut de quasi-

12. On ne saurait toutefois négliger les changements typographiques intervenus au cours des siècles.

transtemporalité qui marque l'original. Cette difficulté apparaît plus particulièrement quand il s'agit de (re)traductions intralinguistiques. Les lecteurs sont en effet plus facilement à même de repérer les écarts de niveaux de langue, et on constate souvent, comme dans le cas du *Roman de Renart*, des tendances des traducteurs/adaptateurs à aller vers le vulgaire, le populaire, voire le grossier ; dans d'autres cas d'œuvres d'ancien français on multipliera, au contraire, les archaïsmes, voire on en inventera. Mais, dans le cas des traductions intralinguistiques, la traduction est souvent conçue comme une aide à la compréhension de l'original, plus que comme une œuvre véritable.

- On peut poser comme principe qu'une traduction est toujours historique. En ce cas, comme l'a montré l'exemple de *Crime et Châtiment*, il importe de toujours essayer de comprendre avant de s'indigner : Derély connaît le russe, est scrupuleux, et traduit conformément à l'idée qu'il se fait du style d'un roman des années 1880. Un autre exemple – qui n'a pas été abordé pendant le colloque – est fourni par les difficultés qu'a rencontrées Claude David pour élaborer ses « notes rectificatives » aux œuvres de Kafka traduites par A. Vialatte et devant figurer dans la Bibliothèque de la Pléiade : parfaitement à l'aise pour rectifier une erreur commise sur un terme (un *Prokurist* n'est pas un *gérant*, mais un *fondateur de pouvoir*...), il ne prend pas une vision d'ensemble de la traduction de son prédécesseur et ne remarque pas toujours, par exemple dans *Die Verwandlung* (*La Métamorphose*), que celui-ci a modifié, sans doute pour éviter des répétitions, les termes qui évoquent les relations familiales. Or, quand lui-même traduira cette œuvre quelques années plus tard, David verra bien les enjeux du type de vocabulaire utilisé par Kafka dans ce récit, focalisé sur le point de vue de Gregor – tant qu'il est encore vivant...

Il est possible que, faute de retraductions s'inscrivant dans l'expérience langagière d'une époque, des œuvres, même déjà traduites, ne jouissent pas d'une véritable tradition culturelle dans le pays d'accueil : *Andromaque* et *Hélène* d'Euripide, qui mettent en scène des figures mythiques connues en France, n'ont pas encore, semble-t-il, bénéficié d'une reconnaissance suffisante dans ce pays. Il est sans doute de nombreuses œuvres, connues certes, qui mériteraient d'être retraduites pour être vraiment connues.

Und kein Ende ?

Les communications présentées à ce colloque, ainsi que les débats qui se sont instaurés, ont éclairé bien des aspects des retraductions, et c'est

en quelque sorte une réflexion collective qui s'est dessinée au fil de ces pages, plus qu'une simple collection d'opinions rapportées. Certes, des limitations sautent aux yeux. À l'exception d'une brève incursion dans le monde tibétain, les littératures en langues « occidentales » ont été au centre des investigations ; bien plus, ce sont des œuvres littéraires qui ont polarisé l'attention, à l'exception, déjà signalée, de trois œuvres philosophiques. Il serait sans nul doute intéressant d'étudier le cas des textes scientifiques, comme ceux d'Euclide ou de Darwin, comme celui des textes fondateurs de religion : ces textes ont été souvent retraduits. Il y aurait aussi à s'interroger sur les « autoretraductions », comme celles que Nerval a menées à bien dans le cas du *Faust* de Goethe ; à examiner les difficultés à réviser des traductions dont on n'est pas l'auteur, comme celles rencontrées par Claude David quand il a travaillé sur celle de Virolle ; à poser la question du rôle des dessins, images ou reproductions diverses : sont-ils transposés tels quels, ou négligés, ou remplacés par les premiers traducteurs (ou les responsables des maisons d'édition) – et quelles attitudes leurs successeurs ont-ils eues ?

Le phénomène de la retraduction met en jeu tout un ensemble d'éléments, qui sont loin de se limiter à des problèmes de type linguistique. S'il ne faut pas majorer les questions juridiques (qui a le droit de retraduire ?), il est exclu de les ignorer : la mésaventure des *Ceuvres complètes* de Kafka dans la Bibliothèque de la Pléiade est là pour le rappeler ! Les retraductions sont également inséparables des études de réceptions et de transferts culturels qui sont actuellement au cœur des approches comparatistes. Toutes ces questions, et d'autres encore, témoignent de la richesse du champ d'études abordé par le présent colloque – qui appelle d'autres rencontres.

Les retraductions rappellent qu'une œuvre n'est jamais finie, du moins qu'on ne peut finir de la comprendre. Toute traduction nouvelle est promesse d'aller au-delà, au moins ailleurs. Si on accepte, avec Renan, de considérer qu'une œuvre non traduite n'est qu'à demi publiée, on peut s'aventurer à penser qu'une œuvre se comprend d'autant mieux que traductions et retraductions, dans de nombreuses langues, en ont exploré et mis en évidence les virtualités et les énergies. La traduction est à recommencer sans cesse, peut-être parce que, à l'instar de la langue dans laquelle l'œuvre est chaque fois traduite, elle est déploiement d'une herméneutique appliquée.

Université Paris IV

Ouverture : écriture et retraduction

Jean BOLLACK

Le rapport à la langue

Avant de s'interroger sur le problème posé par la traduction et la traductibilité, et donc par les reprises, dans le « retraduire », il y a lieu de se tourner vers l'auteur à traduire et d'examiner son rapport à la langue. La langue n'est pas une unité, elle est un feuilletage de plusieurs langues, que les historiens isolent le plus souvent en situant un mot ou un tour dans la lexicographie. Le cadre d'un usage et une valeur sont ainsi définis. Une différence plus fondamentale est introduite par la littérature (ce que nous appelons de ce nom), parce qu'elle choisit de s'exprimer dans une langue réservée, déjà constituée, à distance de la langue parlée.

Le phénomène est un trait constant dans quasi toutes les cultures ; le statut de la poésie repose sur des conventions qu'on pourrait appeler artistiques. Les historiens de la langue n'ont pas pu étudier Homère au XIX^e siècle, sans en relever les artifices ; ils ont inventé le terme de « langue d'art » (*Kunstsprache*). L'artificiel surprenait ; les adeptes de la production naturelle défendaient la représentation héritée d'une spontanéité originelle et organique. C'était tout simplement l'art que l'on redécouvrait, à l'état brut, à savoir raffiné et savant, contre l'usage courant des mots. On a affaire dans ce cas à un usage particulier dans les langues de culture, au sein de différences relatives aux milieux ; on y reconnaît des traditions plus ou moins anciennes, formées dans des cercles de spécialistes ; ils exprimaient leur pouvoir, mais assuraient avant tout leur autonomie.

Le réseau

Ce que les poètes avaient à dire ne pouvait pas se dire dans la langue courante ; le savoir-dire réclamait une liberté de création, rattachée à une matière qui permettait la différence, l'invention et le nouveau. Le procédé est lié à l'existence d'une réserve linguistique, enceinte quasi technique, qui se constitue à part ; il traverse les civilisations et s'est reconstitué sans cesse dans les termes les plus divers à travers les âges, des épopées anciennes jusqu'à Mallarmé ou Celan, plus près de nous. C'est que