

Pour une approche proactive : l'établissement d'une grammaire conceptuelle

Magdalena Nowotna

Volume 50, numéro 4, décembre 2005

Pour une traductologie proactive — Actes
For a Proactive Translatology — Proceedings
Por una traductología proactiva — Actas

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019852ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/019852ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0026-0452 (imprimé)
1492-1421 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nowotna, M. (2005). Pour une approche proactive : l'établissement d'une grammaire conceptuelle. *Meta*, 50(4). <https://doi.org/10.7202/019852ar>

Résumé de l'article

L'analyse sémio-linguistique est préalable à toute démarche traductologique. Elle est aussi la création d'une version intermédiaire (entre les deux langues), mais non subalterne, d'un troisième texte dont parle Ricoeur. L'analyse de texte donnera les bases d'une grammaire conceptuelle permettant la formation de la traduction et, dans ce sens, l'analyse sera une approche proactive guidant le traducteur dans le magma des apriorités. Elle sert à déceler les points de repères qui permettent l'établissement d'une certaine hiérarchie de valeurs, autrement dit la prise de conscience de ce qui est plus et ce qui est moins important pour la sémiosis du texte et par conséquent pour sa traduction. Ces phénomènes supportant la structure sensible sont souvent difficiles à interpréter et à traduire. Plusieurs chercheurs ont déjà remarqué que les difficultés de traduction sont là où se logent des étrangetés dans la langue même. La coïncidence de l'importance sémiotique de ces phénomènes et de leur caractère « étrange » est due à la recherche de l'expression littéraire, et plus visiblement poétique, qui explore souvent les périphéries, les espaces situés loin des habitudes langagières. Ces spécificités portent le message du sujet et contribuent à la caractéristique de son identité et de l'identité du texte parce que, justement en tant qu'étranges et bizarres, ils sont repérables et « saillants ». Le terme « étrangeté » ou « bizarrerie » s'impose de façon spontanée, il est utilisé par Paul Ricoeur, George Steiner et aussi Jean-Claude Coquet et il rend bien le caractère spécifique, à la fois concis, ramassé, parfois symbolique d'unités de forme/sens qui métaphorisent notre réalité dans le processus de la création artistique et qui doivent être comprises et rendues, recomposées dans l'autre idiome pour pouvoir soutenir une structure sensible équivalente, avec les mêmes dispositions linguistiques, sémiotiques et sensorielles.

Le différent attire l'attention. Cela est valable pour toute manifestation humaine pourvu qu'il existe un observateur, un oeil qui enregistrera cette différence. Ces <noeuds>, les unités difficiles, ces transgressions des habitudes langagières qui logent dans la langue même, sont appelés transèmes dans mes réflexions traductologiques. Les exemples proposés proviennent de la poésie polonaise romantique analysée, conceptualisée et traduite en français.

Pour une approche proactive : l'établissement d'une grammaire conceptuelle

MAGDALENA NOWOTNA

Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, France

magdalena@nowotna.net

RÉSUMÉ

L'analyse sémio-linguistique est préalable à toute démarche traductologique. Elle est aussi la création d'une version intermédiaire (entre les deux langues), mais non subalterne, d'un troisième texte dont parle Ricoeur. L'analyse de texte donnera les bases d'une grammaire conceptuelle permettant la formation de la traduction et, dans ce sens, l'analyse sera une approche proactive guidant le traducteur dans le magma des apriorités. Elle sert à déceler les points de repères qui permettent l'établissement d'une certaine hiérarchie de valeurs, autrement dit la prise de conscience de ce qui est plus et ce qui est moins important pour la sémios du texte et par conséquent pour sa traduction. Ces phénomènes supportant la structure sensible sont souvent difficiles à interpréter et à traduire. Plusieurs chercheurs ont déjà remarqué que les difficultés de traduction sont là où se logent des étrangetés dans la langue même. La coïncidence de l'importance sémiotique de ces phénomènes et de leur caractère « étrange » est due à la recherche de l'expression littéraire, et plus visiblement poétique, qui explore souvent les périphéries, les espaces situés loin des habitudes langagières. Ces spécificités portent le message du sujet et contribuent à la caractéristique de son identité et de l'identité du texte parce que, justement en tant qu'étranges et bizarres, ils sont repérables et « saillants ». Le terme « étrangeté » ou « bizarrerie » s'impose de façon spontanée, il est utilisé par Paul Ricoeur, George Steiner et aussi Jean-Claude Coquet et il rend bien le caractère spécifique, à la fois concis, ramassé, parfois symbolique d'unités de forme/sens qui métaphorisent notre réalité dans le processus de la création artistique et qui doivent être comprises et rendues, recomposées dans l'autre idiome pour pouvoir soutenir une structure sensible équivalente, avec les mêmes dispositions linguistiques, sémiotiques et sensorielles.

Le différent attire l'attention. Cela est valable pour toute manifestation humaine pourvu qu'il existe un observateur, un œil qui enregistrera cette différence. Ces <nœuds>, les unités difficiles, ces transgressions des habitudes langagières qui logent dans la langue même, sont appelés transèmes dans mes réflexions traductologiques. Les exemples proposés proviennent de la poésie polonaise romantique analysée, conceptualisée et traduite en français.

ABSTRACT

A semiolinguistic analysis is prerequisite to all process of translation. It is a creation of an intermediary though not subordinate version between two languages, a third text mentioned by Ricoeur. The analysis of a text lays the foundations for a conceptual grammar which makes a translation possible. In this respect, the analysis is a proactive approach guiding the translator through a jumble of priorities. It allows him to identify the reference marks necessary to establish a certain hierarchy of values, or in other words, to realise what is more and what is less important for the semiosis of the text and, by consequence, for carrying out its translation.

These phenomena underpinning the conceptual structure are often difficult to interpret and translate. Many researchers have already observed that the difficulties of translation derive from the peculiarity of the language itself. The coincidence of semiotic importance of these phenomena and their "odd" character is due to the research of literary or poetic expression as it frequently explores the areas far behind linguistic habits. These particularities convey a message of the subject and build up the characteristics of its

identity as well as the identity of the text itself since precisely because of their peculiarity and oddity they are easily spotted and singled out.

The term particularity or peculiarity powers its way spontaneously. It is used by Paul Ricoeur, George Steiner and Jean-Claude Coquet and it expresses well the specific, concise, compact, and sometimes symbolic character of the form-sense units which depict our reality in metaphors through a process of artistic creation. These units need to be understood, rendered and reconstructed in another idiom in order to offer an equivalent structure with the same linguistic, semiotic and sensorial pattern.

What is different draws attention. It is valid for all human activity given that there is an observer, an eye that records that difference. In my translational reflections, these difficult units, transgressions of linguistic habits are called transems. The quoted examples come from Polish romantic poems analysed, conceptualised and translated into French.

MOTS-CLÉS/KEYWORDS

traductologie, sémiotique, grammaire conceptuelle

La traductologie littéraire touche de près plusieurs disciplines voisines des sciences humaines. En choisissant une certaine combinaison de quelques unes de ces disciplines je construis mes réflexions en mettant en avant la question du sujet et de son identité.

1. Établissement d'une grammaire conceptuelle

La matière de ces réflexions se décline en sémiotique et traductologie, inséparables. La sémiotique est comprise ici en tant que vision du monde et du langage, théorisation des objets, théorisation de la matière phénoménale, y compris de la matière littéraire et pas uniquement comme un support méthodologique. L'analyse sémio-linguistique est préalable à toute démarche traductologique. En amont elle guide la traduction et en aval elle peut donner une légitimation aux formes traduites. Elle est bien évidemment autonome dans l'ensemble des démarches herméneutiques, mais, conjuguée à la traduction, elle peut la justifier. Cette analyse s'appuie sur un triangle épistémologique qui nous permet de trouver une structure organique vivante à l'intérieur de laquelle se placent nos réflexions avec leurs matières. Elle est composée de :

- la vision du monde et du langage de M. MERLEAU-PONTY et de P. RICŒUR
- la philosophie et la science du langage de E. BENVENISTE
- la théorie sémiotique des instances énonçantes d'inspiration phénoménologique de J.-C. COQUET.

L'analyse de texte qui précède la traduction est aussi la création d'une version intermédiaire (entre les deux langues), mais non subalterne, d'un troisième texte dont parle RICŒUR. Elle sert à déceler les points de repères qui permettent l'établissement d'une certaine hiérarchie de valeurs, autrement dit la prise de conscience de ce qui est plus et ce qui est moins important pour la sémosis du texte et par conséquent pour sa traduction. Tout est important dans un texte mais certains phénomènes le sont plus que d'autres dans l'analyse et dans la transmission du sens. Ces phénomènes supportant la structure sensible sont souvent difficiles à interpréter et à traduire.

Plusieurs chercheurs ont déjà remarqué que les difficultés de traduction sont là où se logent des étrangetés dans la langue même¹. Ces étrangetés devraient être repérées par le discours explicatif et prises en charge conceptuelle par le troisième texte. Les « nœuds » langagiers, sémantiques, syntaxiques, particularités sonores, connotatifs (ramifications des sens), ces nœuds existent d'abord dans la langue « source » et c'est là où ils doivent être considérés, « traités ».

Le terme <étrangeté> ou <bizarrie> s'impose de façon spontanée, il est utilisé par Paul RICŒUR, George STEINER et aussi Jean-Claude COQUET² et il rend bien le caractère

spécifique, à la fois concis, ramassé, parfois symbolique d'unités de forme/sens qui métaphorisent notre réalité dans le processus de la création artistique et qui doivent être comprises et rendues, recomposées dans l'autre idiome pour pouvoir soutenir une structure sensible équivalente, avec les mêmes dispositions linguistiques, sémiotiques et sensorielles.

Le différent attire l'attention. Cela est valable pour toute manifestation humaine pourvu qu'il existe un observateur, un oeil qui enregistrera cette différence. Ces <nœuds>, les unités difficiles, ces transgressions des habitudes langagières qui logent dans la langue même, sont appelés transèmes dans mes réflexions traductologiques. L'étrangeté étant un message du sujet énonçant fait partie, de façon essentielle, de son identité et de l'identité du texte. Les exemples proposés proviennent de la poésie polonaise romantique analysée, conceptualisée et traduite en français.

Si l'on se pose la question : qu'est-ce qu'on traduit ?

La réponse triviale qui consiste à dire que l'on traduit un texte doit être écartée d'emblée car elle ne répond à rien étant donné la complexité de chaque production verbale et à fortiori littéraire. Donnons-nous la priorité au « sens » ou à la « forme » ? À la subjectivité du texte ou au contraire à son côté objectif, une carcasse commune, universelle lisible pour tous, pour les êtres humains différents par leurs langues et cultures ? Si l'on élimine pour des raisons de manque de pertinence quelques notions présentées ci-dessus, par exemple sens et forme qui sont indissociables, ainsi que le terme texte pour lequel nous rencontrons des définitions trop souvent divergentes, nous nous retrouvons face à la subjectivité qui fait partie de l'identité de l'œuvre et on arrive à la conclusion que seul l'être /entité traduisible est justement un ensemble de phénomènes décelables en tant qu'ensemble signifiant autrement dit constitutif du texte. Facile à dire, plus difficile à prouver et de procéder à la construction de cette identité. Mais c'est une tâche indispensable qui peut s'avérer utile et efficace.

Le malheur des traducteurs, et parfois leur délice, consiste dans le fait que le plus important, et cela peut être senti de manière intuitive comme cela peut être prouvé par l'analyse et la déduction, est aussi parfois très difficile à traduire car il représente une torsion par rapport au large courant de la langue.

La coïncidence de l'importance sémiotique de ces phénomènes et de leur caractère « étrange » est due à la recherche de l'expression littéraire, et plus visiblement poétique, qui explore souvent les périphéries, les espaces situés loin des habitudes langagières. Ces spécificités portent le message du sujet et contribuent à la caractéristique de son identité parce que, justement en tant qu'étranges et bizarres, ils sont repérables et « saillants ». Paul RICŒUR en parle en termes de stratégies discursives : « (...) *la rhétorique avec ses figures de style, ses tropes, métaphores et autres, et tous les jeux de langage au service de stratégies innombrables, parmi lesquelles la séduction et l'intimidation (...)* ».³

Et justement, *tous ces jeux de langage* sont souvent au cœur de problèmes de littérarité et, fatalement conjointement, des préoccupations traductologiques. La question cruciale de l'identité s'étale à tous les niveaux de transmission : L'identité de l'auteur (instance d'origine dans la terminologie de J.-C. COQUET), du texte, du traducteur et de l'instance de réception. Il est donc important de les garder intactes. Le principal garant de l'identité du texte est bien évidemment le sujet de l'énonciation médiateur entre la réalité réelle et le monde projeté, créé par l'auteur, pilier de la structure actantielle de l'ensemble qu'il met en scène. Et voilà que les choses s'éclairent : la subjectivité prend la place qui lui est due. Au cœur de la transmission de l'identité.

Mais pour repérer les éléments de cette identité il faut connaître le point de départ, il faut se connaître. Connais-toi toi-même, voilà la maxime qui illustre parfaitement la nécessité de l'analyse de nous-mêmes, la langue, le texte source, les enchevêtrements sémantiques, les connexions sémiotiques, les racines sémantique et culturelles parfois si dures et solides qu'il est difficile de les « détacher » pour les transmettre dans un autre

idiome. Le concept du troisième texte peut nous faciliter cette tâche. La construction d'une grammaire conceptuelle identique pour les deux textes, à traduire et traduit, peut nous rendre moins dangereux le saut d'une langue/culture à l'autre.

Les deux textes de départ et d'arrivée devraient, dans une bonne traduction, être mesurés par un troisième texte inexistant. Le problème, c'est dire en effet la même chose ou prétendre dire la même chose de deux façons différentes. Mais ce même, cet identique n'est donné nulle part à la façon d'un tiers texte dont le statut serait celui du troisième homme dans le Parménide de Platon, tiers entre l'idée de l'homme et les échantillons humains supposés participer à l'idée vraie et réelle. À défaut de ce texte tiers, où résiderait le sens même, l'identique sémantique, il n'y a pour seul recours que la lecture critique de quelque spécialistes sinon polyglottes du moins bilingues, lecture critique équivalant à une retraduction privée, par quoi notre lecteur compétent refait pour son compte le travail de traduction, assumant à son tour l'épreuve de la traduction et se heurtant au même paradoxe d'une équivalence sans adéquation.⁴

Cette présentation relève des observations aussi bien pratiques qu'idéalisantes. La virtualité du troisième texte permet de lui donner ce caractère inatteignable, qui ne peut pas exister mais qui est nécessaire pour la prise en charge de la recherche de la perfection, plus encore : de la prise de conscience d'une mesure se situant au-dessus des deux oeuvres. Le sens identique des deux textes, n'est-ce pas le rêve de chaque traducteur, le rêve de s'élever au-dessus des langues avec leurs exigences, leurs particularités, leurs grammaires difficiles et non flexibles au vœu du traducteur, et qui montrent sans pitié l'erreur d'une phrase mal construite où la sémantique est faussée car la faculté combinatoire des mots ne se plie pas à nos volontés de transposition, les langues avec leurs ramifications de sens, leurs « queues » sémantiques traînées par les mots à la moindre occasion de chaque usage, indépendamment de la volonté du traducteur, ou qui échappe malicieusement à sa vigilance? Ces langues si incommodes dans leurs pratiques syntaxiques où les temporalités précises ne veulent pas signifier la même perception du temps? Enfin, quelque chose comme le troisième texte qui, tout en étant idéal, bien sûr, et inexistant est enfin parfait. Si on réfléchit à ces problèmes de l'idéalité et ses applications pratiques on peut constater que le troisième texte est complexe et que son idéalité nécessaire peut parfois céder la place à une concrétisation dans la formation de notre analyse et aboutir à une sorte de grammaire conceptuelle, une combinatoire des sens et des formes propre à un texte particulier, mais s'exprimant en termes universels et qui, s'élevant au-dessus de la langue source, permet le passage vertigineux vers la langue cible.

M'inspirant de l'observation de P. RICŒUR, je postule la nécessité de l'analyse qui donnera les bases d'une grammaire conceptuelle permettant la formation de la traduction et dans ce sens l'analyse sera une approche proactive guidant le traducteur dans le magma des priorités. Elle déterminera clairement des prises de position et établira une hiérarchie de valeurs dans le processus traduisant. Regardons maintenant quelques exemples pris dans la poésie polonaise romantique où les particularités langagières servent à l'expression de l'identité du sujet énonçant.

2. La valeur du sujet et la caractéristique de la structure actantielle

A - Citons d'abord en polonais le sonnet du poète A. Mickiewicz intitulé *Pielgrzym* (*Le Pèlerin*), 1826.

*U stóp moich kraina dostatków i krasy,
nad głowa niebo jasne, obok piękne lice;
Dlaczegoż stąd ucieka serce w okolice
Dalekie, i- niestety! jeszcze dalsze czasy?*

*Litwo! piaty mi wdzięczniej tve szumiące lasy
Niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice;
I weselszy deptałem twoje trzęsawice
Niż rubinowe morwy, złote ananasy.*

*Tak daleki! tak różna wabi mnie ponęta!
Dlaczegoż rotargniony wzdycham bez ustanku
Do tej, którą kochałem w dni moich poranku?*

*Ona w lubej dziedzinie, która mi odjęta,
Gdzie jej wszystko o wiernym powiada kochanku;
Depcząc świeże me ślady czyż o mnie pamięta?*

Et ma traduction :

À mes pieds un pays d'abondance et de beauté
Au-dessus le ciel clair, partout de beaux visages
Pourquoi donc mon cœur s'enfuit-il d'ici vers des contrées
lointaines et malheureusement des temps encore plus lointains?

O Lituanie ! Tes forêts murmurantes chantaient plus agréablement pour moi
que les rossignols de Baïdar et les vierges de Salhir
Et j'étais plus gai dans tes marécages
qu'ici parmi les mûriers rubis et les ananas dorés.

Si loin! Si diverses les tentations qui m'attirent !
Pourquoi donc songeur soupiré-je sans cesse
Vers celle que j'ai aimée en mes jours de jeunesse?

Elle est dans ce pays chéri, qui m'a été ravi,
Où tout lui rappelle son fidèle bien-aimé;
Foulant mes traces fraîches pense-t-elle à moi?

« *Tak dalek* » signifie « je suis lointain », ce qui n'a pas été compris par R. LEGRAS dans sa traduction :

À mes pieds, un royaume admirable, opulent;
Sur ma tête, un ciel clair; tout près, de beaux visages;
Pourquoi mon cœur fuit-il vers d'autres paysages
Lointains? - et, plus lointains, hélas! vers d'autres temps?

Plus me charmait la voix de mes bois que vos chants,
Rossignols de Baïdar ou vierges du Salguire!
La mûre de rubis, l'ananas d'or, peut luire
Sous mon pied : je foulais tes bourbiers plus gaiement,

O mon lointain Pays! M'attirent tant de leurres...
Mais, sans rien voir, pourquoi soupiré-je à toute heure
Vers celle que j'aimai, dès l'aube de mes jours?

Aux lieux que j'ai perdus, ma terre maternelle,
Où tout doit lui parler de son amant fidèle,
Croisant mes derniers pas, m'aime-t-elle toujours?

(Notons dans le troisième vers de la deuxième strophe la forme verbale au singulier: *peut* alors que convient le pluriel *peuvent*, ainsi qu'une faute d'imprimerie dans le vers suivant : *j'aimai* au lieu de *j'aimais*)

La valeur du sujet dans la théorie actantielle de la sémiotique subjectale consiste à faire la distinction entre sujet autonome et sujet hétéronome⁵. Le premier est maître de ces jugements et de sa vision du monde. Rien ne s'impose entre lui et les phénomènes du monde, aucune force, aucune nécessité, aucun *fatum*, aucun régime ni idéologie. Par contre si une force extérieure influence sa vie et si cette emprise est ressentie comme une contrainte, une entrave, dans ce cas il n'est plus autonome mais entre dans l'espace hétéronomique. Cette entrave peut aussi être produite par une force intérieure au sujet, par exemple ses passions, amours, colères ou haines. Quand le sujet du poème cité dit : « Si loin », avec l'ellipse du verbe être, cela veut dire « je suis loin de mon pays » ce qui est un jugement libre et lucide et bien qu'il n'y ait pas d'expression formelle du « je », ce « je » est discursivement présent et met en place la conscience du sujet qui se trouve, qui se sent, qui se place loin du pays qui lui est cher. Par contre si la traduction nous présente une version où s'opère un changement d'optique actantielle par lequel le pays devient lointain, le pays devient donc le sujet sémiotique, mis au premier plan et de ce fait occultant le jugement du sujet : « O mon lointain Pays ! » s'exclame le sujet de la traduction de R. LEGRAS. La définition spatiale du sujet de la version originale, son lieu d'énonciation, est aussi altérée. À notre argument sémiotique se joint celui de la syntaxe, en effet si on regarde bien ce vers dans son ensemble suivant ma traduction : « Si loin! Si diverses les tentations qui m'attirent ! », on ne peut pas ne pas remarquer le lien transphrastique qui lie les deux propositions. En effet il s'agit, dans ces deux exclamations, de l'identité spatiale, du même lieu : celui où le sujet se trouve et où tant de choses agréables le tentent. Dans cette logique discursive les deux intensifs disposés symétriquement et traduits par *si* sont là pour souligner la tristesse et l'angoisse de l'insoluble dilemme de songer au pays aimé et lointain et d'être attiré par les charmes si différents du lieu où l'on est. Malgré l'ellipse du verbe être et l'absence de la marque formelle du « je » dans l'original polonais où nous avons dans la première proposition l'adjectif *daleki*/lointain⁶ le lien avec la deuxième proposition et l'expression formelle du pronom personnel : « des tentations m'attirent » constituent le sens de l'unité du lieu et du sujet parlant. Dans ce cycle des sonnets, le schéma affectif et sémantique est clair, les deux quatrains expriment l'enchantement par rapport au magnifique pays où l'on séjourne et les tercets: le regret, la langueur obsédante concernant le pays lointain, moins beau mais plus cher. Le lien entre les deux propositions, l'une exclamative, un cri d'éloignement et l'autre apportant une réflexion d'un étonnement (presque) concessif : je suis sensible aux charmes de ce pays malgré mon chagrin, malgré l'absence de ma bien-aimée restée dans ce pays lointain, est essentiel pour l'expression du sens de ce vers. Ce sens qui s'intègre parfaitement dans la logique de ce poème ainsi que de celle du cycle. Les tentations qui se présentent comme un tiers actant n'ont pas encore entraîné notre sujet dans l'espace hétéronomique : il est au bord mais pour l'instant il n'est pas tombé dans le gouffre. Il n'a pas succombé.

La version de R. LEGRAS a déplacé les accents sémiotiques (et grammaticaux) en altérant l'expression du lieu du sujet ce qui, nous le savons, est important phénoménologiquement parlant pour son identité, détruisant le lien transphrastique entre deux propositions et provoquant une suite phrastique illogique et incohérente. Une autre entorse grave par rapport à la caractéristique originale du sujet énonçant se produit dans la dernière strophe. La traduction de R. LEGRAS indique en effet : « (...) lieux que j'ai perdus », alors qu'il s'agit dans l'original (traduit par moi) de : « (...) ce pays chéri, qui m'a été ravi », ce qui change totalement le statut du sujet. Le sujet souligne qu'il est privé

de son pays par une force extérieure à sa volonté, un vrai fatum, destin, conditions de vie, décision arbitraire d'un pouvoir. « J'ai perdu » –introduit l'expression formelle du « je » (inexistante dans l'original) et le place au centre de l'énonciation. Cette fausse gravitation vers le sujet n'est pas amoindrie par l'existence en français de phraséologismes comme : j'ai perdu un être cher, voire il est décédé, ce qui impliquerait une force transcendante comme la mort. En effet il existe d'autres phraséologismes comme : j'ai perdu mon stylo, concernant un objet ou autre chose de moindre gravité qu'un être (et d'une banalité quotidienne) et qui impliqueraient une « faute » du sujet, son manque d'attention, son étourderie, voire une mauvaise volonté de sa part, engageant sa responsabilité même minime ou partielle. Au final l'expression formelle du « je » pèse d'un poids discursif plus fort que la nébuleuse des phraséologismes.

Le premier exemple efface la position du sujet et met l'accent sur le « pays », le deuxième fait le contraire et donne l'importance au « je » alors que le sujet de l'énonciation souligne la force d'un pouvoir qui agit dans cette situation. Les deux exemples de traduction de R. LEGRAS sont contraires à la version originale. Ces traductions changent de façon arbitraire les accents sémiotiques et sémantiques du discours en changeant la position du sujet par rapport à sa vie, son destin, les forces de l'histoire. Il s'agit donc de l'identité du sujet de l'énonciation et par ce fait de l'identité du discours et de l'auteur, sa conception littéraire, son message par rapport à soi et l'autre.

La grammaire conceptuelle retiendra la position du sujet par rapport au monde et à son destin, sa spatialité, l'unité du lieu et du sujet dans les propositions exclamatives, leur symétrie syntaxique, la désignation consciente du tiers actant tantôt attirant, tantôt régissant malencontreusement le cours de sa vie, constituant ainsi nos priorités pour la traduction.

B - Dans le poème intitulé : *Do samotności* (*À la solitude*) nous retrouvons aussi ce problème du statut du sujet de l'énonciation (extrait) :

*Samotności ! do ciebie bieję jak do wody
Z codziennych życia upałów*

Dans ma traduction, suivant les dispositions actantielles de l'original, le sujet à la première personne dit :

O solitude ! Je cours vers toi comme vers l'eau
Fuyant la chaleur de tous les jours

Dans la traduction de R. LEGRAS, le statut du sujet est arbitrairement défiguré :

Solitude ! la vie où chaque jour s'embrace
Me lance à toi, comme vers l'eau :

Dans cette « version » la vie devient le sujet grammatical et sémiotique qui dirige et impose sa façon d'agir, la vie devient tiers actant transcendant qui soumet le sujet, le sujet subit l'action, *il est lancé* comme un paquet inerte alors que dans l'original c'est lui qui agit, lui qui décide de courir. La dimension corporelle n'est pas négligeable, le corps se lance vers la solitude comme vers l'eau pendant une chaleur intense. Mais ce corps se lance par la volonté du sujet, par sa force intérieure et non pas par « la vie » présentée ici comme un tiers actant transcendant parfait.

La métaphore qui réunit solitude et eau dans un même concept poétique a conduit notre énonciateur à se comparer à un poisson volant. En cherchant la solitude à la manière d'un assoiffé qui cherche l'eau il plonge dans ses profondeurs, il replonge, s'immerge pour en sortir aussitôt vers la surface et le soleil. L'expression du va et vient entre les deux éléments, l'eau et l'air, l'inassouvissement constant et partout, le besoin d'alternance plus que d'installation dans l'un ou dans l'autre, le besoin de mouvement et de changement,

réunit ces traits sémantiques dans une image parfaite autour de la figure de poisson volant :

C'est toi* mon élément : pourquoi donc tes miroirs clairs
Rendent mon cœur froid et obscurcissent mes sens,
Et pourquoi dois-je à l'instar d'un poisson volant
M'arracher vers l'air et chercher le soleil ?

*il s'agit de l'eau (ndt).

S'exprime ainsi l'éternel dilemme de quelqu'un qui est mû par le désir de chercher un lieu, un élément toujours différent toujours autre, qui vit dans un espace oxymoronique de son existence, déchiré entre ici et ailleurs. Et pour qui le ici et le ailleurs présentent des valeurs égales dans leurs attirances et leurs beautés.

La traduction de R. LEGRAS :

Mon élément !...mais quoi ? sous tes miroirs de glace
Mes sens s'imprègnent d'ombre et mon cœur de sommeil..
Pourquoi faut-il, tel l'exocet, qu'en l'air je fasse
Nouvelle irruption, l'œil cherchant le soleil ?

a opté pour le mot *exocet* dans la traduction de ce qui est appelé poisson volant (oiseau/poisson en polonais) Pourquoi ? Probablement pour une question de rythme mais en faisant ce choix le traducteur place dans un sonnet romantique un lexème qui a actuellement en français une connotation militaire et très moderne. En effet *exocet* vient de *exocetus* (grec) < qui sort de sa demeure > et le premier sens donné par Le Grand Robert correspond à : « Poisson des mers chaudes (familles des *exocétidés*) pourvu de nageoires qui lui permettent de sauter hors de l'eau, poisson volant. » Deuxième acception : « nom d'un missile surface –surface autoguidé de fabrication française. » Inutile d'ajouter que la deuxième acception est bien connue par les Français aujourd'hui. L'indélicatesse de traducteur a détruit l'effet poétique d'une signe/image se trouvant au cœur du sens de cette représentation.

La grammaire conceptuelle qui se concentrera sur le statut du sujet par rapport à son propre désir et la mise en discours de sa grande métaphore de la solitude/eau retiendra les signes iconiques de l'air et de l'eau et permettra ainsi de traduire cette identité poétique de façon fidèle.

Un autre exemple provient aussi de la poésie romantique polonaise : *Fatum*, poème de C. K. NORWID.

C - Le *fatum*, la force du regard et l'importance de l'art, éléments de l'identité actantielle

Fatum

I

*Jak dziki zwierz przyszło N i e s z c z ę ś c i e do człowieka
I zatopiło weń fatalne oczy...
Czy, człowiek, zboczy ?*

II

*Lecz on odejrzał mu, jak gdy artysta
Mierzy swojego kształt modelu
I spostrzegło, że on patrzy – co ? skorzysta
Na swym nieprzyjacielu :
I zachwiało się całą postaci wagą*

--I nie ma go !

Voici en premier lieu ma traduction :

Fatum

I

Comme une bête sauvage le Malheur est venu vers l'homme

En plongeant en lui son regard fatal

- Il attend-

L'homme s'écartera-t-il ?

II

Mais l'homme a regardé en retour, tel l'artiste

Mesurant la forme de son modèle ;

Et le Malheur s'est aperçu que l'homme regarde-comment ?! Pourra-t-il tirer parti

De son ennemi :

Et il a vacillé de tout son poids

-- et il n'est plus là !

La structure actantielle distingue ici deux actants : le Malheur et l'homme. Étant donné que la langue polonaise connaît trois genres : masculin, féminin et neutre, nous pouvons nous repérer facilement dans la syntaxe de ce texte : le malheur est neutre (*ono*) et l'homme est masculin (*on*).

La rencontre entre les deux actants se base sur le regard. Le Malheur vient vers l'homme et plonge son regard fatal en l'homme (yeux fatals en polonais : *Fatalne oczy* de fatal, Le Grand Robert : « 1) du destin, fixé par le destin, 2) qui donne la mort, 3) qui entraîne inévitablement la ruine, qui a des effets désastreux, 4) qui doit arriver inévitablement, inévitable »). Les verbes du regard sont donc importants pour la traduction comme tous les éléments du regard dont l'adjectif *fatal* qui détermine les yeux (le regard) d'autant plus qu'il va de paire avec le titre du poème : *fatum* (Le Grand Robert : « chose dite, destin irrévocable, ce qui écrit, destinée, fatalité »). Traduire ce syntagme par les « yeux méchants » (R. LEGRAS) est une manière cibliste de mauvais goût. Ce « choix » (ou plutôt ce dérapage) change le registre du langage et place, là où il y a une combinaison nouvelle poétiquement surprenante (la surprise étant un des signes de poéticité) dans l'original, un syntagme courant dans la langue cible. Ce caractère banal et plat dévie considérablement l'art poétique de l'original.

L'homme répond par le regard : *odejrzał mu*. Ce néologisme (rendu dans la traduction par « regarder en retour ») est basé sur le modèle morphologique de *odpowiedział* (il a répondu), *oddął* (il a redonné), *odrzuć* (il a relancé) etc. où le morphème *-od* désigne la réplique aussi bien dans le geste que dans la parole et signifie répondre par le regard, le regard étant considéré comme un geste. Un geste qui est capable de forcer l'autre à partir, à rebrousser chemin, à s'écarter, l'homme défend sa dignité, ne cède pas.

Odejrzał ... jak artysta mierzy kształt modelu. *Mierzyć* est synonyme de *patrzeć*, regarder, regarder avec attention. Prendre la mesure en regardant. Regarder comme regarde l'artiste, avec discernement, pour pouvoir re-produire, re-construire le phénomène perçu ; il s'agit de la reprise (création) après la prise considérée comme expérience existentielle.

Le Malheur s'aperçoit que l'autre regarde et cela l'a fait partir, disparaître. Le Malheur s'est aperçu que l'homme regardant comme l'artiste peut profiter (dans le sens de l'expérience ?, de l'expérience artistique transformée par la suite en œuvre créée ?) de lui alors que cela n'est pas son but. Son but est de nuire, est de faire reculer l'homme, le faire s'écarter ; l'homme doit céder, souffrir, mourir, (voir le sens de *Fatum*, *fatal* mentionné plus haut) et non pas profiter dans n'importe quel sens de ce mot, ce qui donnerait à l'homme un avantage, un bénéfice. Le Malheur serait alors la cause ou le complice d'un bénéfice pour l'homme, ce qui est absurde. Le Malheur préfère partir, laisser le chemin libre, s'écarter pour ne pas donner cette chance à l'homme. Le regard de

l'artiste, et pas n'importe quel regard, fait reculer le malheur. Il s'agit, semble-t-il, de la force de l'art, si chère à Norwid. La modalité de possibilité contenue dans l'expression polonaise, l'exclamation, interjection : *Co ? skorzysta na swym nieprzyjacielu* est transmise par la forme modale « pourra-t-il » car nous avons ici l'exemple d'une ouverture discursive et non pas une certitude ni aucune affirmation, ce qui justifie le choix du verbe pouvoir dans sa forme interrogative. Exemple d'une « bizarrerie » en tant qu'élément constitutif du message du sujet énonçant.

La grammaire conceptuelle retiendra le champ sémantique et sémiotique du regard, la fatalité du malheur et son intention de nuire, la force de l'homme se manifestant par le regard de l'artiste qui mesure l'autre en tant que phénomène à reproduire, à recréer dans l'art et non pas comme force maléfique fatale. Encore une petite victoire du sujet sur le tiers actant menaçant pour sa liberté.

Regardons maintenant deux traductions différentes. Tout d'abord la traduction de F. KONOPKA :

Fatum

Menaçant et cruel, grondant comme une bête,

Le M a l h e u r vint à l'homme et brutal se carra...

-Il guette—

si l'homme obliquera ?

II

Mais l'homme le toisa de ce regard sévère

Dont l'artiste contemple un nu ; et ce voyant

Le Malheur s'aperçut qu'il cherchait seulement

Quel p r o f i t il pourrait tirer de l'adversaire...

Et du coup s'ébranlant – ô prodige inouï !-

Le Malheur chancela, pâlit, s'évanouit.

Le malheur est présenté par les lexèmes rajoutés : « menaçant et cruel, se carra, brutal » alors qu'il s'agit d'une présentation sobre et dépouillée : « bête sauvage ». Il en est de même pour : « pâlit, s'évanouit » qui reprécisent ce qui n'est pas précisé dans l'original ainsi que : « ô prodige inouï ». Le respect de l'original consiste à laisser imprécis ce qui est imprécis dans l'original si nous faisons confiance à l'auteur qui construit son discours souvent par des ouvertures polysémantiques; si nous les fermons par une fausse manœuvre de précision nous ne traduisons pas mais fabriquons un texte à côté de l'autre vaguement ressemblant ou, pire, défigurant son original.

« Contempler un nu » « traduit » : *mierzyc kształt modelu*, ni le verbe contempler ni la fausse précision qui consiste à concrétiser un modèle nu ne sont pas acceptables. Il est inconcevable de traduire l'expression du *regard plongé*, *zatopilo weń fatalne oczy*, par il *guette*. Le verbe *obliquera* est maladroit et inadéquat.

Inacceptable aussi le *regard sévère* alors que dans l'original nous avons « mesurer du regard » ce qui est important pour le sens de l'ensemble, regard neutre et posé, tranquille décrit sans fioriture sémantique.

Puis la traduction de R. Legras :

Fatum

I

Vers l'homme, le malheur est venu comme un fauve...

Il plonge en lui ses yeux méchants :

Il attend ...

Que l'homme, peut-être, se sauve ?

II

Mais ce coup d'œil l'homme pose sur lui d'un artiste prenant d'un modèle mesures ;
Le Malheur s'aperçoit que son regard procure
Avantage à son ennemi !
Il vacille alors de toute sa masse...
...Disparaît sur place !

« Ses yeux méchants » est un syntagme banal et plat, la poéticité (écart poétique) de « yeux fatals » est anéantie. « Coup d'œil » connote le ponctuel, souvent furtif, sans attention et sans force, le contraire donc de ce que dit le poème d'autant plus que le champs sémantique du regard et tout ce qui gravite autour de lui est la priorité dans la hiérarchie de valeurs établie préalablement à la traduction. La question concernant le profit éventuel que l'homme pourrait tirer de cette rencontre est ici explicite, affirmée alors que dans l'original elle reste hypothétique et supposée. Ce qui est supposé doit rester supposé, jamais explicité car cela ferme de façon illégitime l'ouverture sémantique conçue par le poète.

Ne dédaignons pas l'analyse, elle nous permet, par l'intermédiaire du sujet de l'énonciation et de la structure actantielle, de veiller à la transmission de l'identité du texte, elle peut aussi justifier nos traductions et nous donner raison en défendant nos versions traduites.

NOTES

1. RICŒUR, P. (2004) : *Sur la traduction*, Paris, Bayard, p. 22, 44, 51, et aussi George STEINER G. (1998) : *Après Babel*, Paris, Albin Michel et ECO, U. (2003) : *Le plaisir des formes*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
 2. COQUET J.-C. : « L'étrangeté dans le langage », article à paraître dans *Analyser, interpréter, traduire*, Actes du colloque "Théorie littéraire et traduction", sous la direction de Magdalena NOWOTNA, INALCO, novembre 2003.
 3. Paul RICŒUR, op.cit. p.49
 4. Paul RICŒUR, op.cit. p. 14, George STEINER, op.cit. p. 109
 5. Dans la théorie sémiotique de Jean-Claude COQUET (*La quête du sens*, PUF, 1997) nous avons la structure actantielle suivante : Prime actant (sujet), second actant (les objets du monde, le monde extérieur), et tiers actant qui peut être transcendant (une force extérieure agissant sur le sujet comme par exemple : le destin, l'Histoire, un régime politique ou social, etc.) ou immanent (une force intérieure au sujet : sa passion, ses sentiments, ses vécus). Dans la relation binaire qui lie directement le prime actant avec les objets du monde, nous sommes dans l'espace d'autonomie; en effet, le sujet gère sa relation. Dans la configuration ternaire où entre en scène le tiers actant, le sujet est exposé au danger de l'aliénation et du passage à l'espace d'hétéronomie s'il ne résiste pas à la force du tiers actant qui exerce une pression sur lui. Il devient alors un <<non sujet> dépendant et soumis. Il ne gère pas sa relation avec le monde, il la subit. S'il lui arrive de résister, il garde son autonomie, son statut <sujet>, c'est-à-dire le jugement par rapports au monde, la capacité d'agir et de réagir, de réaliser sa volonté, de maîtriser les événements et soi-même. Il faut souligner que le statut <sujet> et <non sujet> sont des paquets de sens et en aucun cas des personnages ou êtres quelconques. La même instance du discours peut montrer, selon le développement du texte, les traits <sujet> et les traits <non- sujet>.
- Dans les textes examinés dans ce travail (ainsi que dans plusieurs exemples de la poésie polonaise contemporaine (cf. Magdalena NOWOTNA (2002) : *Le sujet, son lieu, son temps; sémiotique et traduction littéraire*, Paris-Louvain, Éditions Peeters/Inalco), la position du <sujet> est constamment menacée et notre personnage/actant est en train de lutter pour se maintenir à la surface de la « sujétisation » pour ne pas tomber dans le gouffre de l'hétéronomie, le pire danger pour l'être. Il est souvent à la limite de ces deux espaces.

⁶ *Daleki* : adjectif polonais qui convient aux objet ou idées <lointains> mais aussi plus rarement aux personnes (le grand dictionnaire de la langue polonaise de W. DOROSZEWSKI cite quelques exemples dans ce sens et notamment un de Adam MICKIEWICZ).

RÉFÉRENCES

MICKIEWICZ, A. (1994) : *Sonety Krymskie*, Krakow, Ewantis.

MICKIEWICZ, A.(1992) : *Sonnets de Crimée, suivi de Sonnets d'amour*, LEGRAS R. (trad.), Orphée/la Différence, 1992.

NORWID C. K.(1974) : *Fatum, Wybor poezji*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

NORWID C. K.(1999) : *Poèmes*, LEGRAS R. (trad.), Lausanne, Editions L'âge d'homme.

NORWID C. K.(1974) : *Fatum, Wybor poezji*, KONOPKA F. (trad.), Kraków, Wydawnictwo Literackie.,