

Pont de suspension. La collaboration auteur-traducteur mise à nu

Kenneth R. Berri

Volume 62, numéro 3, décembre 2017

La traduction littéraire comme création

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1043951ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1043951ar>

[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

Berri, K. R. (2017). Pont de suspension. La collaboration auteur-traducteur mise à nu. *Meta*, 62(3), 599–613. <https://doi.org/10.7202/1043951ar>

Résumé de l'article

Lorsque l'auteur d'un roman et un traducteur travaillent ensemble, cela crée une situation unique, fondée sur la créativité et l'interprétation. Cet article expose les différents états et états d'une telle entreprise littéraire, et examine la collaboration de l'auteur et du traducteur dans la production de trois versions successives de deux passages du roman *De troublants détours* (Sanconie 2004). Chaque version représente le matériau du pont créatif qui symbolise la distance entre les textes source et cible. L'auteur et le traducteur sont temporairement suspendus dans cet espace créatif où l'un et l'autre attendent leurs commentaires réciproques sur les étapes de la traduction. L'alliance de l'auteur et du traducteur crée un nouvel espace où les textes source et cible convergent et cohabitent en dépit de leur altérité. La nouvelle traduction, en tant que création, est le produit d'un recyclage des différentes versions ainsi que de négociations impliquant la narration et les stratégies de représentation et d'interprétation, dans des circonstances et selon des paramètres qui repoussent les frontières de la traduction classique.

Pont de suspension. La collaboration auteur-traducteur mise à nu

KENNETH R. BERRI

Chercheur et traducteur indépendant, Berlin, Allemagne

krberri@sonic.net

RÉSUMÉ

Lorsque l'auteur d'un roman et un traducteur travaillent ensemble, cela crée une situation unique, fondée sur la créativité et l'interprétation. Cet article expose les différents états et états d'une telle entreprise littéraire, et examine la collaboration de l'auteur et du traducteur dans la production de trois versions successives de deux passages du roman *De troublants détours* (Sanconie 2004). Chaque version représente le matériau du pont créatif qui symbolise la distance entre les textes source et cible. L'auteur et le traducteur sont temporairement suspendus dans cet espace créatif où l'un et l'autre attendent leurs commentaires réciproques sur les étapes de la traduction. L'alliance de l'auteur et du traducteur crée un nouvel espace où les textes source et cible convergent et cohabitent en dépit de leur altérité. La nouvelle traduction, en tant que création, est le produit d'un recyclage des différentes versions ainsi que de négociations impliquant la narration et les stratégies de représentation et d'interprétation, dans des circonstances et selon des paramètres qui repoussent les frontières de la traduction classique.

ABSTRACT

When author and translator work together on the translation of fiction, a unique situation of exchange based on creativity and interpretation occurs. This paper exposes the underpinnings of such a literary enterprise and discusses the collaborative efforts of author and translator on the development of three successive versions of two specific passages in the novel *De troublants détours* (Sanconie 2004). Each version of these passages represents the bricks-and-mortar of the creative bridge that arches over the literary distance between the original and target texts. Author and translator are temporarily suspended in this creative space as each awaits the other's commentary on the first and second stages of translation. The alliance of author and translator creates a new space for inventive translation where source and target texts converge and cohabit, despite their alterity. The new literary translation as creation recycles the old and is the product of a series of negotiations, involving narrative, representational, and interpretive strategies, under circumstances and parameters that push the boundaries of standard translation.

RESUMEN

Cuando el autor de una novela y un traductor trabajan juntos para traducir esa obra de ficción, se da un estado único en el que reinan la creatividad y la interpretación. Este artículo presenta las situaciones y los sustentos que apuntalan una empresa literaria de esa naturaleza, examinando la colaboración entre el autor y el traductor en la producción de tres versiones sucesivas de dos pasajes de la novela de *De troublants détours* (Sanconie 2004). Cada versión constituye el material del puente creativo que simboliza la distancia entre el texto original y el texto meta. Autor y traductor, detenidos temporalmente en ese espacio creativo, esperan sus comentarios recíprocos en las distintas etapas de la traducción. La alianza entre el autor y el traductor genera un nuevo espacio hacia el que convergen el texto original y el texto meta, y donde coexisten a pesar de su alteridad. La nueva traducción, como creación, es el producto de un reciclaje de distintas versiones y

de negociaciones en las que entran en juego la narración y las estrategias de representación e interpretación, en circunstancias y según parámetros que traspasan los límites de la traducción clásica.

MOTS CLÉS/KEYWORDS/PALABRAS CLAVE

auteur-traducteur, collaboration, négociation, créativité

author-translator, collaboration, negotiation, creativity

autor-traductor, colaboración, negociación, creatividad

1. Préambule

L'objectif de cette étude est de tenter de donner une certaine transparence au processus de traduction, dans le but, sans doute utopique, de parvenir au plus près d'une création commune entre auteur et traducteur. Le corpus étudié est composé des extraits d'un roman en cours de traduction, intitulé *De troublants détours* (Sanconie 2004)¹. Le roman se déroule à Lucques, en Toscane, à la fin des années 1990. Ottavia Mandorla y ouvre une librairie qu'elle nomme « Au Transport amoureux », et qui devient le centre d'un jeu de l'amour et du hasard. Les personnages sont pris par les détours qu'impose la ville à leurs pas mais leur destin se joue autour de livres qui vont les révéler à eux-mêmes. La ville est elle aussi parcourue selon les règles d'une mystérieuse topographie sentimentale et littéraire.

En accord avec l'auteur, j'ai choisi de présenter les traductions de deux passages. Dans le premier, Ottavia, au cours d'une nuit, voit en rêve plusieurs personnes entrer dans sa librairie, dont un jeune homme, qui l'intrigue. Le deuxième extrait est une lettre qu'un antiquaire de la ville, Hector Foscolo, adresse à la librairie après avoir passé une journée à ses côtés.

2. Introduction

Il n'est pas vrai qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, comme on peut le lire dans la traduction de *l'Ecclésiaste* (1 : 9) par Louis Segond. On le sait, d'ailleurs, au moins depuis que Lucrèce a affirmé dans *De rerum natura* « que la lumière d'un nouveau soleil naît chaque jour² » et que Virgile a constaté dans *Les Bucoliques* que « le grand ordre des âges est né à nouveau³ ». Mais si, *for the sake of argument*, l'on accepte cette dualité « rien de nouveau/toujours du nouveau », l'on est en droit de se demander quel est le statut phénoménologique de la traduction d'un texte source. Qu'est-ce qu'une traduction en tant que représentation et synthèse littéraire qui se veut fidèle à la version originale, mais qui existe également en soi et pour soi comme le fruit d'une *poïesis*, d'un acte de création ? Comment cerner cet acte créateur, qui représente une nouvelle version du texte source, voire une nouvelle collaboration (qu'elle soit indirecte ou, dans notre cas, directe) entre l'auteur et le traducteur, dans une nouvelle langue cible et dans un nouveau langage métaphorique ?

Il s'agit bien, en effet, au-delà d'un dédoublement du texte original, de la métamorphose d'un discours littéraire initial sous une autre forme discursive. Comme l'élaboration d'un texte travaillé à plusieurs reprises, la traduction littéraire est également une peinture dans laquelle les retouches successives du pinceau du traducteur reproduisent le tableau discursif original en s'en approchant par une perspective

culturelle et linguistique différente. Finalement, et surtout quand l'enjeu stratégique est la collaboration de l'auteur avec le traducteur, l'on devrait arriver à dire *presque* la même chose – « quasi la stessa cosa » pour citer Eco (2007) – et aboutir à un nouveau texte qui dément l'injonction du « nihil novum sub sole », pour reprendre les termes de Saint Jérôme dans la *Vulgate*. Qui peut dire que la source est plus « vraie » que la cible, et que le texte cible, qui traduit une certaine vérité fictive, est mimétiquement une création moins valable que son antécédent à cause de l'altérité de ses divergences ? D'une certaine façon, quand l'auteur participe à la traduction de son roman, il participe également – discursivement et aussi créativement – à l'écriture d'un texte « autre ». En ce cas, la traduction est à la fois une métaphore – trope par ressemblance – qui fonctionne en même temps comme une métonymie – trope par correspondance⁴ – du texte source, qu'elle rejoint.

3. Rhapsodie sur la traduction

J'ouvre ici une parenthèse avec quelques réflexions sur le verbe *traduire* par rapport à d'autres langues que j'utilise dans mon métier. En l'honneur de ce colloque organisé dans la cité des Papes, j'ai choisi, pour illustrer mon propos, l'image du pont d'Avignon dans sa forme complète, et sinueuse, du XI^e siècle. En tant qu'orfèvre du langage qui partage le rôle d'écrivain avec l'auteur de l'œuvre première, le traducteur ne cesse de défaire et refaire le texte à traduire. Comme le peintre, il travaille et retravaille sa matière en portant la toile de sa traduction sur le tablier d'un pont imaginaire jeté entre l'auteur et son traducteur. C'est le sens étymologique du verbe anglais (*to*) *trans* + *late* composé du préfixe *trans* (à travers) et du participe passé *latus* (porté) du verbe *ferre* (porter). On traduit donc en transportant le texte vers sa nouvelle destination. C'est la même chose en italien, **tradurre**, **condurre** étant eux aussi des verbes impliquant la responsabilité de prendre la charge du texte à traduire jusqu'à sa remise finale.

La langue allemande, cependant, ajoute une nouvelle dimension à l'activité traductrice, puisque l'infinitif **übersetzen** se compose de la préposition **über** (sur) combiné avec le verbe **setzen** (poser). Le verbe allemand décrit l'action mécanique qui consiste à placer ou poser la traduction sur le texte original, à l'y superposer, en quelque sorte, en créant une stratification de textes différents.

Cette dimension de profondeur vient donc s'ajouter au substrat archéologique de la traduction, laquelle se superpose au texte original en créant une sorte de palimpseste des textes qui, dès lors, se lisent différemment dans le temps. La synthèse de l'ensemble de tous ces verbes inter-linguistiques confirme le rôle du pont créateur entre l'auteur et le traducteur, pont qui se construit en liant ces deux pôles d'écriture au fur et à mesure que la traduction se développe dans l'espace discursif. Comme le pont d'Avignon sous sa forme première, cette connexion ne se fait pas en ligne droite mais s'adapte à la géographie du texte. Par rapport au processus traductif traditionnel, la collaboration auteur-traducteur apporte encore une nouvelle strate à ce palimpseste, à un méta-niveau de la création. Plutôt qu'une opposition duelle entre texte source et texte cible, la créativité collective mène à son terme un complément convergeant du texte source qui peut en diverger au gré consensuel des acteurs.

Je vais maintenant m'éloigner quelque peu de l'aspect archaïque de l'ouvrage d'Avignon pour élaborer la métaphore du pont suspendu ou *suspension bridge* en

anglais. La «suspension», par laquelle auteur et traducteur s'arriment l'un à l'autre, correspond à l'arrêt temporel entre chaque étape successive d'une traduction, c'est-à-dire le «suspens» vécu par le traducteur tandis que l'auteur lit le texte traduit, et symétriquement celui vécu par l'auteur. L'image du pont suspendu, où le mouvement textuel s'effectue à partir de chaque rive en se dirigeant vers le milieu, n'existe, bien sûr, que dans notre imagination. Si l'on préfère se représenter un pont métonymique plus solide, comme le pont d'Avignon, mais qui traverserait un fleuve de mots, l'état de suspension (et donc de suspens) chez l'auteur comme chez le traducteur correspond à l'espace vide entre les arches du pont, soutenues par les piles discursives qui portent le tablier du pont, c'est-à-dire les versions successives de la traduction collaborative.

À ce stade, j'aimerais expliciter le paronyme *pont/point* dans le titre de mon intervention en tant que *mixed metaphor*, une métaphore multiple ou osée, voire incongrue. Dans la continuité de la métaphore du pont suspendu entre auteur et traducteur, les points de suspension marquent les différentes étapes de cette collaboration et désignent le vide spatial, l'absence à la fois temporelle et matérielle, évoquant ainsi, en quelque sorte, la blancheur de la page. La mise à nu à laquelle je me propose de procéder consiste à révéler les traductions successives qui jalonnent notre expérimentation de l'opacité et du reflet en traduction. Dans la dimension textuelle, ces points de suspension, ces instances de mots traduits, représentent la matière du pont virtuel, suspendu entre auteur et traducteur, une matière créatrice qui, à l'instar des atomes de Lucrèce, est toujours en mouvement. Ce dévoilement au grand jour évoque également la tentative de transparence de Marcel Duchamp dans son œuvre peinte, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le grand verre* (1915-1923), dont je me suis inspiré pour le titre de cette présentation.

Par ailleurs, les points de suspension en tant que signes graphiques peuvent parfois marquer un inachèvement qui sollicite l'imagination du lecteur, ou ici, du traducteur. Or toute traduction relève de l'inachèvement par sa nature interprétative et dans sa relation aux traductions ultérieures. Notre démarche s'inscrit également dans le cadre de la négociation qu'Eco explicite dans *Dire presque la même chose* :

Je me demande si, pour élaborer une théorie de la traduction, il ne serait pas nécessaire d'examiner de nombreux exemples de traduction, mais aussi d'avoir fait trois expériences: avoir vérifié les traductions d'autrui, avoir traduit et été traduit, ou mieux encore, avoir été traduit en collaboration avec son traducteur. (Eco 2007: 19)

Dans ma démarche, cette négociation s'est tout naturellement établie en fonction de ma collaboration avec l'auteure. Ainsi, j'ai parfois traduit une description ou l'état d'âme d'un personnage par rapport à ma propre interprétation du texte, et il est arrivé que l'auteure, qui avait des doutes dans une étape intermédiaire, ait préféré en fin de négociation l'altérité de la traduction.

La production littéraire de l'auteur ainsi que celle du traducteur dépendent de l'exercice constant des facultés kantienne de cognition et de désir, c'est-à-dire de la tension esthétique créée par la dialectique entre la faculté rationnelle et la faculté affective. Le véhicule commun de cet exercice, parfois sublime, de transport philosophique, est l'imagination. Dans un cadre poétique, la tâche du traducteur peut devenir une activité plus intérieure et intuitive qu'objective et rationnelle, donc plus créatrice. Ainsi, lorsque j'ai traduit l'*Essai sur le Royaume de la Nouvelle-Espagne*⁵ d'Alexandre von Humboldt (1825-1827), ma tâche était plutôt scientifique. Mais quand j'aborde la traduction du roman *De troublants détours*, je deviens poète, c'est-

à-dire beaucoup plus lyrique. En ce cas, je dépends surtout de mon imagination pour traduire les strates littéraires, affectives et stylistiques qui se cachent dans ces détours.

La gamme des variations imaginaires possibles devient quasi infinie, parfois effrayante. Mais c'est un travail qui apporte également un immense plaisir lorsque l'on a l'impression d'avoir réussi à capter les intentions de l'auteur. C'est le plaisir de créer un nouveau texte qui soit tout aussi riche que l'original, malgré ou peut-être justement à cause de ses divergences. C'est le plaisir du jeu. Et cet aspect du jeu textuel (que je traduirais en anglais par *playfulness*) éprouvé en traduisant – c'est-à-dire, en tissant deux textes différents en un seul – est double quand on a le privilège de dialoguer avec un frère, ou en l'occurrence, avec une sœur de plume. L'espace créateur semble beaucoup plus élargi. Le plaisir de la création, qui est aussi le plaisir d'anticiper le texte à venir, coïncide avec ce plaisir de se sentir « en suspension » sur ce pont conducteur. Sans négliger par ailleurs le plaisir de la solidarité, qui met fin à la solitude du traducteur face au texte.

4. Sur le pont : l'espace architectonique imaginaire de la traduction

Il s'agit maintenant de compléter, virtuellement, le schéma du pont suspendu en indiquant le(s) po(i)nt(s) de suspension entre auteur et traducteur sous les arches du pont. Imaginons donc trois arches désignant l'espace vide, l'attente et l'inachèvement temporel entre chaque version successive; deux piles de chaque côté du milieu du pont (côté auteure et côté traducteur) représentant la première et la deuxième version des deux passages de *De troublants détours* présentés ici, et une pile centrale au milieu représentant la troisième version de notre expérimentation, ce qui donne une belle symétrie, également imaginaire.

Auteur	Espace créateur	Traducteur
(Texte source)	(Texte cible)	(Langue ciblée)

L'introduction de ce tiers espace dans l'habituelle polarité entre texte source et texte cible laisse enfin place, selon nous, au potentiel créateur généralement passé sous silence, ou plus exactement relégué, confiné, dans l'intention cibliste (et refoulé dans l'intention sourcière).

5. Les négociations

Une présentation plus détaillée de ma collaboration avec l'auteure permettra de mieux pénétrer dans le processus de re-création et de dévoiler, de « mettre à nu » mes traductions successives des deux extraits du roman en suivant les différentes étapes de cette collaboration.

5.1. Le rêve d'Ottavia

5.1.1. Texte source

Via Santa Zita, des lambeaux de nuage se reflétaient dans la vitrine de l'ancienne pâtisserie. Les visiteurs en franchissaient le seuil dans une invite légère, quasiment sans s'en apercevoir, passant de la rue à la boutique comme au détour d'une rue à l'autre. L'azur du ciel était d'une égale transparence avec la porte de verre qu'ils avaient poussée

comme ils auraient fait le geste de s'abriter un instant du soleil. Une fois à l'intérieur de la librairie, cependant, ils prenaient conscience de leur situation. Ils contemplaient les murs de livres comme s'ils abritaient le reflet de souvenirs troublants, de désirs mal gardés qui auraient fait irruption devant eux. Un excès de douceur les alanguissait, les maintenait immobiles. Un homme jeune se retourna soudain vers Ottavia. Un étonnement sans fin se peignait sur son visage. Ottavia le fixa avec intensité, scrutant les traits inconnus jusqu'à ce que le visage se confondît avec le sien. Elle s'éveilla, le drap tendu devant elle comme un écran.

Elle le laissa retomber et il barra de sa masse molle et blanche la chevelure brune qui coulait sur son flanc.

(Sanconie 2004: 10-11)

5.1.2. *Première version (texte cible)*

Meanwhile, back on the via Santa Zita wisps of clouds were reflected in the main window of the former pâtisserie. Scarcely noticing what they were doing, visitors were gently incited to cross its threshold, gliding from the street into the shop as if turning from the corner of one street into another. The transparency of the azure-blue sky was replicated in the glass door that they pushed open with the same movement as if they were taking refuge from a violent sun. Once inside the shop, however, they began to realize where they had landed. As they contemplated the walls of books, the volumes seemed to harbor images of disturbing memories and wayward desires that might suddenly materialize before their eyes. A pervasive softness crept over them, impeding any movement. Then a young man suddenly turned to face Ottavia, a look of endless astonishment tracing the contours of his face. Ottavia glared at him with a curious look, scrutinizing his unfamiliar features intently until his face dissolved into hers. She awoke with the sheet draped in front of her like a screen.

She let it fall, and with its soft white heap, it effaced/blotted out the mane of long brown hair that flowed over her side.

Ou :

She dropped it, and as it fell, like a drift of falling snow, it covered the thick brown hair that flowed over her side.

La première problématique à laquelle je me suis heurté, après avoir lu les commentaires de l'auteure sur ce premier jet, a été de choisir entre narration et description. En effet, le passage décrit un rêve, mais je l'avais rendu trop narratif pour tenter de compenser le fait qu'il était traduit hors contexte, séparé de la structure narrative du roman. J'ai donc supprimé les marqueurs temporels et directionnels «Meanwhile» et «Back on» de sorte que la première image du rêve d'Ottavia place immédiatement le lecteur devant la porte de la nouvelle librairie de la via Santa Zita, comme s'il venait de tomber du ciel. «Main window», trop solide, est devenue «the windowpane», matériau plus léger, transparent et doté de reflets à l'instar d'un miroir. En raison de la nature du passage, l'auteure voulait que les descriptions soient plus oniriques, plus éphémères et plus décousues – autrement dit, tout le contraire d'un récit continu et cohérent.

Je me suis ensuite attaché à modifier le rythme de ce premier jet pour le rendre plus proche de la syntaxe française. À ma grande surprise, l'auteure avait trouvé ma prose plus cartésienne et plus logique que la sienne, dans ce passage, alors que pour elle, les images «s'emboîtent les unes dans les autres» dans une sorte de mise en abyme. Je me suis alors interrogé sur la dimension féminine de cette écriture, la mienne me paraissant plus masculine, peut-être trop analytique. Puis j'ai compris

que pour m'approcher de la vibration stylistique du texte français, je devais me concentrer non pas sur la recherche d'une équivalence de force et de couleur des mots mais plutôt sur la cadence et le rythme syntactiques des phrases en anglais.

Les mots « scarcely noticed » ont été déplacés de leur position d'accroche. Leur nouvelle position, au milieu de la phrase, suggère que les visiteurs de la librairie sont presque inconscients de leurs mouvements, comme dans une transe. « Corner », trop anguleux, trop dur, peut-être encore trop « masculin » est devenu « a bend in the road », qui ne permet pas de voir devant soi au-delà du tournant. Plus sobrement, et aussi avec un peu moins de lyrisme, « azure-blue sky » devient simplement « the azure sky », comme dans une rêverie mallarméenne. L'élimination de « reflected » dans la deuxième version (ci-dessous) crée une équivalence ambivalente entre le ciel et la porte, renforçant leur similitude. Cela correspond plus étroitement à la suggestion de l'auteure, selon laquelle les visiteurs ont l'impression de pénétrer dans le ciel, dans l'espace même du rêve.

5.1.3. Deuxième version (après commentaire)

On the via Santa Zita, wisps of clouds were reflected in the windowpane of the former pâtisserie. Visitors were gently incited to cross its threshold, almost unaware, gliding from the street into the shop as if turning a bend in the road from one street into another. The azure sky was as transparent as the glass door they opened with a slight gesture, as if shielding their eyes a moment from the sun. Once inside the bookstore, however, they began to realize where they had landed. As they contemplated the walls of books, the volumes seemed to reflect unsettling memories and wayward desires that might be suddenly discharged in their presence. A pervasive softness crept over them, impeding any movement. A young man turned suddenly and discovered Ottavia. A look of endless astonishment was painted on his face. Ottavia fixed him intently with her regard, scrutinizing his unfamiliar features until his face dissolved into hers. She awoke with the sheet draped in front of her like a screen.

She let it fall, and with its soft white heap it blotted out the mane of long brown hair that flowed over her side.

Ou :

She dropped it, and as it fell, like a drift of falling snow, it covered the thick brown hair that flowed over her side.

De plus, l'auteure a indiqué que le geste de pousser la porte de verre pour franchir le seuil de la librairie devait être plus fugace (en français, cela ne prend qu'« un instant »). Ce geste s'accomplit quasiment sans effort, comme si la porte était dématérialisée. L'image un peu tonitruante « taking refuge from a violent sun » a laissé place à un geste plus éphémère : « as if shading their eyes a moment from the sun ».

À présent, le lecteur est pour ainsi dire passé de l'autre côté du miroir d'Alice. Il me restait alors la tâche délicate, et déterminante, de trouver un équivalent anglais à *troublant* dans « le reflet de souvenirs troublants », en lien direct avec le titre du roman, *De troublants détours*. Les choix évidents étaient disturbing, perturbing, unsettling. L'auteure m'a demandé ce que le mot unsettling évoquait pour moi, et j'ai répliqué qu'il suggérait une impression de déséquilibre, comme lorsqu'on est pris au dépourvu par un souvenir que l'on aurait préféré oublier. Le mot français *troublant* étant remarquablement riche et polyvalent, il induit des connotations secondaires en anglais, telles que arousing, seductive. Nous avons opté pour unsettling car ici le

trouble relève plutôt du surgissement, dans la mémoire, d'un amour perdu ou d'un désir contrarié. Dans ma traduction, la possibilité que ces souvenirs et ces sentiments puissent soudain se « matérialiser » devant les « yeux » du visiteur n'était pas assez manifeste. En revanche, l'emploi de « discharge », substantif doté de connotations multiples – décharge électrique, pulsion sexuelle, fluide corporel – laisse penser que si jamais les souvenirs et les désirs incontrôlables sont libérés, ils vont investir la totalité du corps du visiteur.

La phrase suivante : « A pervasive softness crept over them, impeding any movement » correspond exactement aux qualités à la fois oniriques et physiques induites par l'auteure : « Un excès de douceur les alanguissait, les maintenait immobiles. »

Cependant, le mouvement du jeune homme, qui « suddenly turned to face Ottavia », était trop délibéré et trop volontaire. Le facteur de surprise a été apporté par l'ajout du verbe « discover ». Qui plus est, ma première description de la réaction d'Ottavia était trop réductive. L'étonnement qui anime les traits du nouveau venu – « the contours of his face » – n'est pas suffisant. Le jeune homme est, selon les propres mots de l'auteure dans son commentaire, « l'image de la stupeur », avec « a look of endless astonishment painted on his face ».

La façon de décrire le regard qu'Ottavia jette à cet intrus a donné lieu à un dialogue exégétique de premier ordre. Tout d'abord, l'auteure a pensé que « glared » donnait à Ottavia l'air trop furieux, alors qu'elle est simplement intriguée – (« elle cherche à savoir qui se tient devant elle »). Pour justifier l'emploi de to glare, j'ai proposé mon interprétation psychologique. Selon moi, Ottavia est déçue par sa propre réaction, dès l'instant où elle prend conscience qu'elle aussi pourrait bien tomber, de façon subliminale, dans le piège de l'amour. Mais elle reporte et projette aussitôt cette désapprobation sur le jeune homme, en lui reprochant d'avoir forcé ses défenses – « by invading her literary space ». J'ai donc abandonné la proposition « Ottavia fixed him intently with her regard », qui me semblait plus fidèle, lorsque l'auteure m'a répondu qu'après mon explication – ou dois-je dire, mon interprétation –, elle préférerait glared.

5.1.4. Troisième version (négociation finale)

On the via Santa Zita, wisps of clouds were reflected in the windowpane of the former pâtisserie. Visitors were gently incited to cross its threshold, almost unaware, gliding from the street into the shop as if turning a bend from one street into another. The azure sky was as transparent as the glass door they opened with a slight gesture, as if shading their eyes momentarily from the sun. Once inside the bookstore, however, they began to realize where they had landed. As they contemplated the walls of books, the volumes seemed to harbor the reflection of unsettling memories and wayward desires that might suddenly be discharged in their presence. A pervasive softness crept over them, impeding any movement. A young man turned suddenly and discovered Ottavia. A look of endless astonishment was painted on his face. Ottavia glared at him intently, scrutinizing his unfamiliar features until his face dissolved into hers. She awoke with the sheet draped like a screen in front of her.

She let it fall⁶, and its soft white heap blotted out the mane of thick brown hair that flowed over her side.

Dans la version finale, le déplacement de la comparaison au centre dans « She awoke with the sheet draped like a screen in front of her », plutôt que « She awoke with the sheet draped in front of her like a screen », accentue la puissance filmique de l'image de l'écran. En outre, c'est Ottavia qui tient le drap, ce qui induit également la possi-

bilité que le rêve, surtout avec la présence du jeune homme, soit une projection de son propre état d'esprit et la manifestation d'un désir refoulé, voire la réalisation hallucinatoire d'un désir inconscient.

Donner forme à la dernière phrase a été pour moi un exercice d'écriture poétique, dans mes tentatives de rendre la cadence et le rythme du texte français. Au début, ma cadence était trop lente, principalement parce que je tentais d'y introduire une discontinuité : « *She let it fall, and with its soft white heap, it effaced out the mane of long brown hair that flowed over her side* ». En anglais, « *mane of brown hair* » étant trop peu nuancé, j'ai suggéré de lui substituer, *a contrario*, la métaphore d'une neige tombant lentement, « *as it fell, like a drift of falling snow* », pour imiter le mouvement du drap qui tombe. Mais la syntaxe irrégulière ralentissait trop l'image. La synthèse finale – « *She let it fall, and its soft white heap blotted out the mane of thick brown hair that flowed over her side* » – permet d'accentuer le geste, de préserver la douceur du mouvement et de ne pas trop s'éloigner de la cadence initiale, tout en gardant un peu de la beauté poétique baudelairienne évoquée par le mot français « chevelure ».

5.2. La lettre de Hector

J'en viens maintenant au deuxième extrait choisi pour montrer les arcanes de notre collaboration. Dans cette lettre, Hector Foscolo, encore bouleversé par des sentiments dont il vient seulement de prendre conscience, avoue son amour à Ottavia.

5.2.1. Texte source

Chère Ottavia,

Je ne suis pas homme à faire des déclarations ni à m'élancer promptement dans les transports amoureux que vous défendez avec tant de culture. À vrai dire, c'est moi jusqu'ici qui me suis défendu de vous.

Je ne l'ai compris que ce matin, en vous voyant dans la splendeur de vos cheveux dénoués. J'ai également compris que vous n'aviez pas besoin de moi, que vous étiez heureuse dans votre univers littéraire. Peut-être est-ce à force de m'être écarté si longtemps de tout ce qui pouvait ressembler à une passion qu'en vous rencontrant, j'ai nié l'évidence de mes sentiments. Et c'est la douleur, le chagrin de les voir ignorés qui me pousse à vous écrire ce soir.

J'ai passé près de vous une journée de bonheur profond, muet, humble et exaltant. J'aurais voulu qu'il fasse nuit à quatre heures pour vous prendre dans mes bras, défaire votre tresse et lier nos corps dans son long, soyeux et odorant déroulement.

Mais la nuit est tombée froidement, loin de vous, sans que j'aie eu le courage de vous parler.

Je crois savoir que personne ne partage votre vie, que vous n'attendez personne, que vous êtes absolument libre. Si vous ne me détrompez pas, je continuerai à espérer en cette nuit diurne où nous serions unis.

Je vous ai dit un jour que je ne croyais pas en l'amour et m'en voilà pénétré, incapable de raisonner autrement que par sa loi. Incapable de ne pas vous attendre, si heureux de savoir que vous dormez à quelques rues de moi et que j'ai échappé à l'incroyable tourment de ne vous connaître jamais.

Votre ami fidèle, Hector Foscolo.

(Sanconie, 2004: 114-115)

5.2.2. *Première version*

Pour ma première version de la lettre d’Hector, j’ai intégré dans cette présentation-ci, entre crochets, des commentaires de l’auteure afin de simuler d’une manière un peu plus explicite le dialogue de négociation entre auteure et traducteur qui a suivi la lecture de la première version de la lettre.

Dear Ottavia,

I am not the kind of man who makes declarations of love or abandons himself quickly [trouver quelque chose de plus classique] to the amorous transports that you defend so knowledgeablely. In fact I am the one who has sought to defend himself from you until now.

It was not until this morning, when I saw you in all the splendor of your unknotted [Ottavia a une tresse, pas un chignon] hair, that I understood [Est-ce clair qu’il a compris qu’il se défendait?]. I also realized that you had [concordance des temps] no need of me, since you were perfectly content in the literary universe of your choice. [Un peu explicatif? ...En même temps, j’aime bien ton idée, comme si Ottavia était rentrée dans les ordres, comme si elle avait prononcé des vœux de chasteté en choisissant la littérature.] Perhaps it is because I have distanced [Oui, la notion ici est de se mettre à l’écart, de fuir le contact avec] myself for so long from anything that might vaguely resemble a passion that upon meeting you I denied any evidence [“Evidence”? Je voudrais juste éviter l’ambiguïté. Ses sentiments sont absolument indiscutables.”] of my feelings. But it is the very pain and disappointment of seeing them ignored that compels me to write to you this evening.

I spent a day of profound, silent [Est-ce qu’on comprend que c’est seulement lui qui se tait?], humble and exhilarating happiness with you. I wanted night to come at four o’clock so that I could take you in my arms, undo your braid and bind us together [Je me demande si l’image est assez physique? Ce sont les corps qui s’êtreignent, pas seulement «us»] in its long, silky, fragrant coils.

But night fell mercilessly, [Oui, encore plus fort que ‘froidement’] far from you, leaving me alone without the courage to speak.

I believe it to be true that no one else shares your life, that you are not waiting for someone, and that you are absolutely free. If you do not disillusion me, I shall continue to hope for that day for night [Auteure: Idiomatique? Traducteur: “Day for night” is the English version of “la nuit américaine”: filming a nocturnal scene by daylight, making it seem like night when it’s still day. Isn’t that what Hector wants?] when we will be together. [Là aussi, il faut quelque chose de plus physique. Leurs corps seront unis. C’est la finalité de l’assaut que j’évoquais au début...]

I told you once that I did not believe in love, but now I find myself so completely penetrated by its ardor [Oui, c’est très bien] that I can only obey its command. [C’est beau, mais je voudrais encore éviter l’idée de passivité. Hector a changé son système de valeurs, et maintenant, il donne l’assaut, si je puis dire. Il ne peut pas faire autrement, il adopte le raisonnement imposé par l’amour.] I am powerless [Même commentaire: il n’est pas passif ni impuissant devant l’amour. Il ne peut s’empêcher de la désirer, il est tout animé par cette ardeur...] not to desire you, not to wait for you, and so happy to know that you are asleep only a few streets away from me and that I have finally escaped from the unbearable torment of never knowing you.

Faithfully yours, [Me paraît trop convenu] Hector Foscolo

Si elle était stylistiquement satisfaisante, ma première traduction n'était pas encore assez proche des personnages. Je n'avais pas encore saisi la véritable nature des sentiments que Hector éprouvait pour Ottavia. L'auteure m'a éclairé en parlant des « implications physiques » de cette déclaration : « Il faut imaginer Hector vibrant de désir et tout abasourdi par ce qui lui arrive, mais jamais passif, au contraire. Il retient son ardeur, afin de ne pas étouffer Ottavia par ses sentiments, mais il la veut physiquement. Et il l'attend; c'est ce qu'il veut dire par "votre ami fidèle", dans le texte source. »

Pour l'auteure, Hector est, je cite, « un conquérant timide ». Ce commentaire, ainsi que la suggestion de troquer le verbe *abandon himself*, trop passif, pour un terme beaucoup plus actif comme *s'élançer à l'assaut de* – à l'agressivité quasi militaire, m'a donné l'idée de présenter Hector comme une sorte de Don José, de brigadier amoureux désormais décidé à conquérir Ottavia, quoi qu'il advienne. Son désir physique pour Ottavia devait aussi être signalé plus explicitement. « *Bound together* », dans ses longues tresses défaits, ne suffisait pas. Si « *penetrated by love's ardor* » convenait à l'auteure, et a été gardé dans la seconde version, « *obeying love's command* » le rendait encore trop passif. Avec l'expression « *I am powerless* », j'avais transformé Hector en amoureux bien trop timide, et surtout défaitiste. Pour finir, « *faithfully yours* » était une formule trop convenue pour correspondre à l'offre d'amitié éternelle de Hector.

5.2.3. Deuxième version de la lettre

Dear Ottavia,

I am not ~~the kind~~ of a man who makes declarations of love easily or hurls himself at beck and call into the amorous transports that you defend so knowledgeably. In all honesty, I am the one who has sought until now to defend himself from you.

~~It was not until~~ Only this morning, when I saw you in ~~all the splendor~~ the magnificence of your unbound hair, ~~that~~ did I understand my former actions. I also ~~realized~~ sensed that you ~~had~~ have no need of me as a man, since you are perfectly content in the literary universe of your choice. Perhaps it is because I have distanced myself for so long from anything that might vaguely resemble a passion that upon meeting you, I repressed the obviousness of my feelings. ~~Now it is~~ The ~~very~~ physical pain I now feel and the disappointment of seeing these ~~feelings~~ passions ignored ~~that~~ compel me to write to you this evening.

I spent a day of profound, ~~silent~~, ~~humble~~ shy, humble and ~~exhilarating~~ rapturous happiness with you. I ~~wanted~~ prayed for night to come at four o'clock so that I could take you in my arms, unbind your braid and couple our bodies together in its long, silky, fragrant coils.

But night fell mercilessly, far from you, leaving me alone without the courage to speak my mind.

I believe it to be true that no one else shares your life, that you are not waiting for someone, and that you are absolutely free. If you do not disillusion me, I shall continue to hope for that day for night / that endless night ~~where~~ when we will be together as one / when the bond of love will unite us.

I told you once that I did not believe in love and here I am so completely penetrated by its ardor that its law commands me to take up the charge. I am ~~powerless not to desire~~ commanded to long for you and wait for you forever, and so thrilled to know that you

are sleeping asleep only a few streets away from me and that I have finally escaped from escaped / eluded the unbearable torment torture of never knowing you.

Your faithful friend, Hector Foscolo

La deuxième version de la lettre présente un Hector bien différent. La plupart des changements sont soit barrés, soit soulignés ci-dessus. Le mot « repressed » était peut-être trop lourd et trop psychologique, et cette fois-ci, l'auteure trouvait que la réalité physique de l'image « couple our bodies together » était un peu trop explicite. L'image des deux protagonistes « bound by the bond of love », également trop explicite, nous a fait opter pour l'euphémisme plus subtil de Hector et Ottavia « together as one ».

Le dernier paragraphe a également été l'objet d'autres négociations. Dans mon premier jet, il y avait une opposition entre les deux propositions principales, séparées par la conjonction but. Cependant, l'auteure trouvait qu'il aurait dû y avoir là une ellipse – un simple *glissando* – unissant les deux moments dans la même temporalité, puisque Hector vient de se rendre compte qu'il est éperdument amoureux. Néanmoins, la métaphore militaire « taking up the charge » pour conquérir Ottavia était trop agressive, et trop éloignée de la façon dont le véritable Hector choisirait de manifester ses sentiments.

5.2.4. Troisième version (négociation finale)

Dear Ottavia,

I am not a man who makes declarations of love easily or hurls himself headlong into the amorous transports that you defend so with such refinement. In all honesty, I am the one who has sought until now to defend himself from you.

Only this morning, when I saw you in the magnificence of your unbound hair, did I understand my former actions. I also sensed that you have no need of me, since you are perfectly content in your own literary world. Perhaps it is because I had distanced myself from anything that might vaguely resemble passion for so long, that upon meeting you I denied any sign of my feelings. Now it is the very pain and disappointment of your indifference to my ardor that compel me to write to you this evening.

I spent a day of profound, shy, humble and rapturous happiness with you. I prayed for night to come at four o'clock so that I could take you in my arms, unbind your braid and entwine our bodies in its long, silky, fragrant coils.

But night fell mercilessly, far from you, leaving me alone without the courage to speak my mind.

I believe it to be true that no one else shares your life, that you are not waiting for someone, and that you are absolutely free. If you do not disillusion me, I shall continue to hope for that day for night when we will be together as one.

I once told you that I did not believe in love and here I am so completely penetrated by its ardor that only its law guides my thoughts. Love's reason commands me to long for you and wait for you. I am thrilled to know that you are asleep only a few streets away from me and that once and for all I have eluded the unbearable torment of never knowing you.

Your faithful friend, Hector Foscolo

Dans la version finale, Hector apparaît comme un amoureux plus retenu. S'il n'en reste pas moins toujours irrésistiblement soumis aux raisons du cœur, il a trouvé un point d'équilibre entre ardeur et dévouement. Stylistiquement, j'ai vainement essayé

de recréer la beauté syntactique de l'anaphore « incapable de raisonner, [...] incapable de ne pas vous désirer, de ne pas vous attendre ». J'ai dû renoncer à l'équilibre classique de la phrase française, balancée par la répétition élégante de sa négation, pour garder l'image d'un Hector prêtant allégeance à la loi de l'amour – ce qui le fait demeurer pour Ottavia, plus que jamais, son « faithful friend ».

6. Conclusion

Cette étude appelle encore une référence: les *Cantos* d'Ezra Pound, œuvre annonciatrice, comme celle de Duchamp, et qui, à l'instar d'une traduction, associe des éléments historiques et hétéroclites dans un dernier palimpseste. Dans le canto LIII, le poète nous exhorte à faire et à refaire du nouveau chaque jour: « MAKE IT NEW ... Day by day, make it new » (Pound 1970/1975: 265). Sur la même page, il imprime le caractère chinois xin (signifiant: nouveau, renouveler) suivi du caractère jih représentant pour lui le soleil – ce qui évoque l'image du nouveau soleil quotidien de Lucrèce, mentionnée plus haut.

Mais cette exhortation de Pound n'est pas du tout nouvelle. En lisant le premier des quatre volumes de la philosophie morale de Confucius, le *Da Xue*, Pound retrouve une anecdote racontant qu'afin de l'aider à bien gouverner, Ch'eng T'ang, premier roi de la dynastie Shang (1766-1753 avant notre ère), a fait inscrire la maxime sur son bassin de toilette: « Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de nouveau, encore de nouveau, et toujours de nouveau » (traduction française de Pauthier, que Pound a lue⁷). Certains croient que Pound, en tant qu'un des pères du modernisme, a inventé cet éloge de la nouveauté pour ses *Cantos*, mais en fait il recycle une légende historique et en prolonge la force créatrice⁸. Comme un traducteur, il représente un texte source sous une autre forme et dans un autre contexte; il le régénère, lui donne une nouvelle vie. Et ce faisant, il inaugure une nouvelle étape dans une longue tradition de la redécouverte et de la refabrication culturelle. Voir, par exemple, le *Nouveau Testament*, en particulier l'Apocalypse de Jean (Révélation 21 :5), qui promet: « Voici. Je fais toutes choses nouvelles. » Je vous invite à mon tour à y réfléchir en traduisant: « Make it new, day by day, make it new. »

7. Épilogue

Conçu comme un atelier entre deux traducteurs partageant deux langues communes, l'anglais et le français, ce projet avait pour ambition de prendre la mesure, ou plutôt l'empreinte, de la créativité à l'œuvre chez l'auteur de l'œuvre seconde, dans un échange permanent avec l'auteur de l'œuvre première. Il n'y a donc aucune hiérarchie entre les protagonistes de cet échange, conçu comme un dialogue. C'est à l'auteure du roman que nous rendons la parole pour clore cet exercice rétrospectif mettant en lumière la genèse d'une traduction:

En lisant la traduction de Kenneth Berri, j'ai d'abord réagi en romancière: je découvrais là une interprétation, à la fois fidèle et marquée par l'altérité du traducteur. Mon texte avait changé de matière, il était désormais porté par un intermédiaire. Il avait une autre vie et les premières versions du texte anglais étaient parfois bien différentes de mes intentions originales; et pourtant, ce texte avait une cohérence qui m'aurait empêchée d'intervenir si Kenneth Berri ne m'en avait pas prié. Cela soulevait plusieurs questions.

L'auteur n'aurait donc pas besoin du traducteur, l'un et l'autre pouvant exister en toute indépendance, voire sans lien aucun? Et le traducteur pourrait-il se dispenser de consulter l'auteur de l'œuvre sans pour autant faillir à sa tâche? Notre communication permanente allait-elle annihiler, inhiber la créativité du traducteur en le contraignant à une fidélité exigeante, voire tyrannique? Sur ce dernier point, notre expérience démontre qu'il n'en est rien. Au contraire, plusieurs versions émergent, comme autant de livres possibles. Le traducteur apparaît alors comme l'inventeur d'un trésor, mettant au jour non seulement ce qui était caché aux yeux du lecteur non francophone mais ce qui était enfoui dans mon propre texte, et dont je n'avais pas forcément conscience.

Cette découverte confirmait mes intuitions de traductrice: le principe de collaboration me mettait dans une situation d'exégèse plutôt que d'autorité, comme un compositeur qui donnerait au chef d'orchestre les indications impossibles à noter sur la partition. Mais il était clair dans mon esprit que le chef d'orchestre proposerait ensuite sa propre interprétation: ses gestes, son écoute, sa direction lui appartiennent. Ce travail, *in fine*, renforce donc la position autonome du traducteur, de même qu'il annule la notion de dépendance envers le texte source. Il contredit aussi la figure du traducteur en tant que double de l'auteur et/ou humble serviteur d'un texte, révélant au contraire l'existence de quatre entités: deux textes-frères et deux personnalités différentes, chacune sur une rive du fleuve – pour filer encore la métaphore du pont. Auteur et traducteur ne sont donc liés que par le texte – pour l'un, qui lui a donné vie, pour l'autre qui perpétue cette vie dans une autre langue. «De sorte, écrit Leopardi, que l'effet sur notre esprit d'un texte écrit en langue étrangère est semblable à celui des perspectives reproduites et vues à l'intérieur d'une chambre noire, lesquelles ne peuvent être distinctes et correspondre vraiment aux objets et perspectives réels que si la chambre noire est adaptée pour les rendre avec exactitude; si bien que tout l'effet dépend de la chambre noire plutôt que de l'effet réel⁹.»

L'évocation de la genèse de cette traduction rend compte de cette puissance de réel à l'œuvre dans les images inventées, une sorte d'imagination matérielle *in progress*, en quelque sorte. J'en veux pour preuve la plasticité avec laquelle le traducteur a remodelé ses traductions pour suivre mes indications. Finalement, sa production envoyée de l'autre rive m'offrait l'image du même fleuve. Seule changeait la perspective. Notre échange créait un effet de miroir saisissant, comme si la matière, les images de mon texte se reflétaient dans la dernière version de sa traduction, restée fidèle à la structure profonde du roman, à ces détours oniriques, à la psychologie des personnages. Pour autant, ce texte qu'un autre a écrit au plus proche de mes intentions garde une valeur interprétative, singulière, l'empreinte d'une autre plume, la matière d'un autre imaginaire. En témoignant du potentiel créatif du traducteur, cette méthode de travail participe sans doute de ce qu'Antoine Berman appelait «le dégagement de la vérité d'une traduction» (Berman 1995: 14), si tant est que l'imaginaire soit une vérité, et l'illusion romanesque son reflet fidèle.

NOTES

1. SANCONIE, Maïca (2004): *De troublants détours*. Meudon: Quidam Éditeur.
2. LUCRETIUS (s.d./2014): *De rerum natura* [De la nature des choses]. (Dirigé par Edward J. KENNEY) Cambridge: Cambridge University Press.
3. VIRGILE (s.d./2013): *Bucolica et Georgica* [Bucoliques et Georgiques]. Berlin/Boston: De Gruyter.
4. Voir FONTANIER, Pierre (1968): *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion.
5. HUMBOLDT, Alexander von (1825-1827): *Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle-Espagne*. Vol. 1-4. Paris: Renouard.
6. Je tiens à remercier Lance Hewson de m'avoir persuadé, malgré ma résistance initiale, de remplacer «*She dropped it*» par «*She let it fall*».

7. CONFUCIUS (s.d./1832): *Da Xue* [La Grande étude]. (Traduit par Guillaume PAUTHIER) *La Revue encyclopédique*. LIV(avril-juin):344-364.
8. Pour un excellent commentaire historique sur la régénération de l'injonction « Make it new » chez Pound – « a dense palimpsest of historical ideas about the new » – soit dans les *Cantos*, soit dans l'essai éponyme, voir le très bel essai de Michael North (2013).
9. LEOPARDI, Giacomo (1817-1832/1991): *Zibaldone di pensieri* [Pensées disparates]. (Édition critique de Giuseppe PACELLA) Milan: Garzanti. Cité par Prete (2011/2013: 29).

RÉFÉRENCES

- BERMAN, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*. Bibliothèque des Idées. Paris: Gallimard.
- ECO, Umberto (2007): *Dire presque la même chose*. Paris: Grasset.
- NORTH, Michael (15 août 2013): The Making of « Make It New ». *Guernica, A Magazine of Art and Politics*. Consulté le 1^{er} mai 2015, www.guernicamag.com/features/the-making-of-make-it-new.
- POUND, Ezra (1970/1975): *The Cantos of Ezra Pound*. New York: New Directions Books.
- PRETE, Antonio (2011/2013): *À l'ombre de l'autre langue – Pour un art de la traduction*. (Traduit par Danièle ROBERT) Cadenet: les éditions chemin de ronde.