

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE TRAVAIL DE RÉÉCRITURE À PARTIR DE TRADUCTIONS FRANÇAISES DE ROMANS ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

LAURENCE MALINGRET

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La traducción literaria es un proceso de lectura interpretativa y de reescritura que revela las normas dominantes de la lengua de llegada. Se perciben estos rasgos en todos los niveles del texto. Así, el análisis del aspecto visual (uso de la cursiva, de los paréntesis, por ejemplo) de las traducciones francesas de novelas españolas contemporáneas desvela tendencias propias del sistema literario francés.

Palabras clave: traducción literaria, reescritura, aspecto visual.

RÉSUMÉ

La traduction littéraire est un processus de lecture interprétative et de réécriture qui dévoile les normes dominantes du système d'accueil. Nous en trouvons les traces à tous les niveaux du texte. Ainsi l'analyse de l'aspect visuel (l'usage des italiques ou des parenthèses, par exemple) des traductions françaises de romans espagnols contemporains nous révèle certaines tendances propres au système littéraire français.

Mots-clés: traduction littéraire, réécriture, aspect visuel.

ABSTRACT

Literary translation is an interpretative reading process as well as a rewriting that unveils the predominant rules of the target text. Those features are perceptible at all levels of the text. Consequently, the analysis of the visual aspect (the use of italics, of brackets, for instance) in the French translations of contemporary Spanish novels reveals trends peculiar to the French literary system.

Keywords: Literary translation, rewriting, visual aspect.

La littérature traduite est un lieu privilégié pour l'étude des relations entre les systèmes littéraires, les stratégies traductionnelles nous donnant des indications pertinentes sur les normes et les modèles dominants¹. En effet la traduction littéraire est un processus, d'une part, de lecture interprétative et sélective et, d'autre part, de réécriture en fonction notamment des obligations imposées par le code d'arrivée. Nous voulons montrer que ce travail de réécriture est perceptible dans les moindres détails du texte, comme peut l'être l'aspect visuel, qui, s'il n'est pas déterminant pour le roman, n'en est pas pour autant innocent car il peut influencer les conditions de lecture, et donc orienter l'interprétation du texte.

Nous analyserons, dans quelques traductions de romans espagnols contemporains², le choix des italiques, des parenthèses et des guillemets, qui d'ailleurs dépend tout autant de l'éditeur que du traducteur. On sait que la mise en page est souvent le cachet des maisons d'édition ou des collections.

Au niveau de la macrostructure, que nous n'envisagerons pas ici, elle peut toucher plus directement la structuration du récit quand elle modifie les paragraphes, voire les chapitres, quand elle introduit ou supprime des espaces blancs à l'intérieur du texte, créant des subdivisions originales, ou quand elle organise différemment les rapports entre narration et dialogues. Au niveau des microstructures, les variations observées par rapport au texte original sont le résultat d'un choix réel de stratégie traductionnelle, révélant des tendances propres au système français, ou au processus de traduction, car elles sont rarement imposées par des contraintes strictement linguistiques. En effet, mis à part quelques cas précis, les normes d'utilisation des italiques, des parenthèses ou des guillemets, représentées par les recommandations des grammaires, sont fondamentalement les mêmes³. D'ailleurs les transformations ne sont pas systématiques, loin de là (plus nombreux sont les cas où l'option du texte original est conservée), et en sont d'autant plus significatives. Afin d'avancer une explication à ces modifications aléatoires et d'en évaluer les effets et conséquences pour le lecteur, nous aborderons quelques-unes des différences les plus fréquemment rencontrées entre les éditions espagnoles et les éditions françaises.

LES ITALIQUES

a. 'so brainsickly of things' como le dijeron que no hiciera a Macbeth (Marías, 1992: 200).

"so brainsickly of things", comme on déconseillait à Macbeth de le faire (Kéruzoré, 1993: 182).

b. sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, lo indica la propia palabra, a nuestras espaldas, como en inglés también, to back (Marías, 1992: 78).

nous ne nous sentons vraiment protégés que lorsqu'il y a quelqu'un derrière nous, dans notre dos, comme le dit l'expression anglaise, to back (Kéruzoré, 1993: 71).

c. Los historiadores, te respondí, presentáis ex-abrupto a los personajes históricos (Torrente Ballester, 1980: 97).

1.- Voir à ce propos José Lambert et Hendrik van Gorp (1985: 42-53).

2.- *San Camilo 1936* de Camilo José Cela, *Un cœur si blanc* de Javier Marías, *L'île des jacinthes coupées* de Gonzalo Torrente Ballester, *Le royaume des voix* d'Antonio Muñoz Molina et *Vu des toits* de Manuel Vázquez Montalbán (Cf. bibliographie).

3.- Il existe évidemment des tendances propres à chaque système linguistique.

Vous autres historiens, t'ai-je répondu, vous présentez les personnages historiques *ex abrupto* (Bleton, 1989: 122).

d. a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde (Muñoz Molina, 1991: 24).

à un héros aussi inexistant que le *Cosaque vert* (Bleton, 1994: 27).

e. Antonio Arévalo sube por Santa Isabel, se mete por la calle de la Magdalena y también entra en el café Toki-Ona (Cela, 1969: 359).

Antonio Arévalo remonte la rue Sainte-Isabelle, tourne au coin de la rue de la Madeleine et entre également au café *Toki-Ona* (Bourguignon et Couffon, 1974: 368).

f. pronunciando de paso la palabra perrera (Muñoz Molina, 1991: 64).

prononçant au passage le mot *fourrière* (Bleton, 1994: 67).

g. Y lo que canturreó fue esto:

'Mentira mi suegra [...] yen yen yen.' (Marías, 1992: 50-51).

Et voici ce qu'elle fredonna:

"*Belle-maman ce n'est pas vrai [...] yen yen yen.*" (Kéruzoré, 1993: 46).

Si en théorie⁴, il n'existe pas de grandes différences dans les recommandations d'emploi des italiques et dans la définition de leurs fonctions par les grammaires françaises et espagnoles, nous remarquons néanmoins des différences notoires dans la pratique de la traduction. La suppression des italiques, assujettie à des transformations profondes de la phrase au niveau lexical ou syntaxique, représente l'exception. Par contre, les ajouts sont très fréquents, le cas de figure le plus récurrent étant celui des termes non-traduits.

Dans cette fonction, il est logique qu'une traduction confrontée par sa nature à la question de l'introduction de termes étrangers, y ait recours de façon, sinon systématique, du moins plus fréquente. Ces modifications sont dès lors la conséquence directe de la traduction et trahissent ainsi, pour le lecteur attentif, son statut de littérature traduite. En soulignant par la graphie les expressions espagnoles, le traducteur (ou l'éditeur) reconnaît leur statut particulier et une certaine distance linguistique et culturelle qu'il marque visuellement. Si c'était toujours le cas, ce ne serait guère pertinent mais, premièrement, tous les mots non-traduits ne sont pas discriminés par la graphie, quoiqu'une écrasante majorité le soit, et surtout, l'observation du traitement des termes étrangers aux deux langues, les expressions (ou les citations) anglaises principalement (exemples a et b), nous montre que, là où le texte espagnol a tendance à les assimiler sans encombre, la traduction française opte pour une attitude opposée. En effet, elle visualise le décalage, quand elle ne choisit pas de traduire (quand la cohérence du texte le permet, ce qui n'est pas le cas dans les exemples a et b), gommant ainsi le métissage culturel qui ne l'intéresse pas, comme dans l'exemple suivant:

algún usufructario de los P.O. Boxes (Marías, 1992: 184).

un usufruitier des boîtes postales (Kéruzoré, 1993: 168).

4.- "Les caractères italiques servent: soit à indiquer que les mots sont employés avec une valeur différente de leur valeur ordinaire; -soit à marquer que le scripteur ne les reprend pas à son compte; -soit à attirer l'attention sur leur importance. En particulier, on emploie l'italique: pour les mots employés par autonymie [...], pour les notes de musique et les lettres minuscules utilisées comme symbole [...], pour les titres [...], pour les noms propres donnés à un bateau, à une maison [...], pour les mots que celui qui écrit considère comme n'appartenant pas à l'usage ordinaire [...], pour attirer l'attention [...], pour différencier des éléments considérés comme extérieurs au texte." (Grévisse, 1986: 96-99).

Ce type d'équivalence prouve la forte réticence du système littéraire français à l'intégration de termes étrangers. La présence de termes en espagnol (dont l'introduction est savamment dosée) est néanmoins tolérée dans la mesure où elle répond au besoin de couleur locale, d'exotisme, qu'assume en partie la littérature traduite. Mais la graphie affiche généralement explicitement la perspective française.

L'édition française multiplie l'usage des italiques dans de nombreux autres cas de figure:

-différencier des expressions et citations latines qui sont pourtant parfaitement intégrées dans le système linguistique français (l'expression de l'exemple c est tout aussi assimilée par la langue française que par la langue espagnole).

-différencier les noms propres tels que les titres, les noms de lieux, etc. (exemples d et e).

-différencier les emplois de type autonymique (exemple f).

-rendre à l'écrit diverses particularités de l'oral (dans l'exemple g, le traducteur différencie, grâce aux italiques, les paroles prononcées des paroles chantées).

Le traducteur adopte ainsi une graphie différente pour attirer l'attention sur une particularité du langage, voire pour introduire des nuances dans la perception et l'interprétation de la fiction. Bien sûr, l'édition espagnole utilise aussi les italiques dans ces emplois mais de façon moins systématique. Cette tendance à éclairer, à expliquer, est intrinsèquement liée au processus de traduction mais est aussi à mettre en rapport avec le statut du texte. La littérature traduite espagnole est souvent une littérature de prestige éditée avec grand soin.

Notons que cette volonté constante, dans les différentes traductions analysées, d'homogénéiser l'aspect visuel (en unifiant la graphie), de faciliter la lecture (en introduisant parfois des nuances absentes dans le texte d'origine) se traduit souvent par une surenchère des indications visuelles qui peut déboucher sur une redondance de l'information déjà présente, sous une autre forme, dans le texte.

LES PARENTHÈSES

a. Bueno, hoy no pretendía hablarte de tu cuerpo, ni tampoco (al menos largamente) del asunto de Claire (Torrente Ballester, 1980: 36).

Bon, aujourd'hui je ne voulais pas parler de ton corps ni m'étendre sur l'affaire de Claire (Bleton, 1989: 49).

b. martes 21 de julio san Daniel profeta y por detrás una charada o un verso (Cela, 1969: 356).

mardi 21 juillet fête de saint Daniel le prophète (à la suite il y a une charade ou un vers) (Bourguignon et Couffon, 1974: 263).

c. ¿Ves cómo van enredándose las cosas, o mejor unas palabras con otras? [...] un pájaro cuyo nombre dijiste y he olvidado (Torrente Ballester, 1980: 22-23).

Vois-tu comme une chose (je devrais dire un mot) en appelle une autre? [...] un oiseau dont tu me donnas le nom (je l'ai déjà oublié) (Bleton, 1989: 34).

d. en tu familia nadie se dedica a las ciencias ni al comercio, el Cid tampoco se dedicó a las ciencias ni al comercio, en tu familia son agricultores (Cela, 1969: 390).

Personne dans ta famille ne se consacre aux sciences ni au commerce (le Cid Campeador ne s'y était pas consacré non plus), ce sont des agriculteurs (Bourguignon et Couffon, 1974: 397).

Les parenthèses⁵, comme les italiques, sont recommandées par les grammaires espagnoles et françaises dans des emplois similaires qui n'impliquent pas de différences fondamentales.

Dans le cas exceptionnel de la suppression, on s'aperçoit que la traduction remplace celles-ci, soit par d'autres moyens graphiques, soit en bouleversant plus profondément la phrase (exemple a). Elles sont généralement supprimées au profit d'une plus grande recherche lexicale ou de structures syntaxiques plus complexes qui peuvent élever le niveau littéraire, au détriment de la vivacité du récit, ou rendre évident un lien sémantique sous-entendu dans le texte original.

Elles sont ajoutées (exemples b, c et d) dans différents buts: éviter des déséquilibres syntaxiques, structurer des phrases complexes, différencier les niveaux, les tons du discours (en particulier le ton de l'oralité), les perspectives (et, en particulier, les interventions du narrateur), compartimenter les modes de narration, voire émettre un jugement de valeur en hiérarchisant l'information.

La tendance générale du traducteur est donc de réduire les difficultés de lecture, d'apporter des éléments supplémentaires de structuration, de rationalisation, et donc d'interprétation, à travers les marques visuelles. Cette tendance explicatrice est parfois doublée d'une tendance orthonymique. En rééquilibrant la phrase, le traducteur répond à l'injonction du naturel et oriente le texte vers une forme, sinon plus courante de l'expression, du moins plus attendue, plus logique en quelque sorte, réduisant l'effet de surprise qui est le propre de l'écriture littéraire. Le texte est dès lors plus facilement assimilable par le système-cible mais, dans certains cas de figure, perd peut-être les aspérités gênantes et inconnues qui sont, en définitive, les seules à même d'exercer une influence sur l'activité littéraire. Cette tendance pourrait en partie expliquer la position marginale, ou secondaire⁶, qu'occupe souvent la littérature traduite au sein du système littéraire français.

LES GUILLEMETS

a. la comida era excelente y Carvalho la homenajeó encendiendo un Cerdán, un puro dominico-catalán [...] (Vázquez Montalbán, 1987: 74).

Le repas était excellent et Carvalho le couronna en allumant un "Cerdán" (Dana, 1996: 35).

b. La casa de Espíritu Santo no tiene mujeres, es tan solo casa de citas, en la guía *Madrid de noche* de don Antonio Aullón Gallego a las casas de lenocinio se les llama casas discretas autorizadas y a las casas de citas maisons meublées (Cela, 1969: 22).

La maison d'Espiritu Santo n'a pas de pensionnaires, c'est seulement une maison de rendez-vous du genre de ces "maisons meublées*" dont parle Antonio Aullon Gallego dans son

5.- "Les parenthèses s'emploient surtout pour intercaler dans un texte quelque indication accessoire; celle-ci peut, - soit être grammaticalement indépendante et même avoir sa propre ponctuation, - soit avoir une fonction dans la phrase, mais sans influencer les accords en dehors de la parenthèse." (Grevisse, 1986: 181).

6.- Selon la terminologie de la théorie du polysystème.

guide *Madrid la nuit*, où les bordels sont baptisés “maisons discrètes autorisées” (Bourguignon et Couffon, 1974: 40).

* En français dans le texte (N. des T.)

Les guillemets⁷ sont moins utilisés que les italiques mais leurs emplois s'apparentent très sensiblement. Il s'agit, en effet, d'attirer l'attention du lecteur ou de marquer un terme pour les raisons et dans les cas de figure vus précédemment (exemple a). Dans le cas de termes français dans le texte-source (exemple b), on remarque à nouveau que le texte espagnol les introduit sans nécessité de les souligner systématiquement. Légitimement le traducteur avertira son lecteur, par le biais de la graphie ou des notes érudites, de cette particularité du texte-source qui renforce le prestige du système d'arrivée et ne peut passer inaperçue. Que ce soient donc des mots en français (ou d'une autre langue) dans le texte original, ou des termes espagnols non-traduits, la traduction française, réticente à l'introduction non-différenciée de mots étrangers, qui peut-être signifierait ses propres limites d'expression, prend soin de marquer la distance ou de la faire complètement disparaître.

QUELLES CONCLUSIONS?

Ces modifications minimales sont, à notre avis, paradigmatiques de la réécriture de la traduction littéraire et nous amènent à formuler quelques réflexions d'ordre général.

Toute traduction littéraire intègre les textes en les transformant plus profondément que ne l'exige l'adaptation au système linguistique et ce degré de transformation dépend des rapports de force entre systèmes littéraires (et culturels au sens large), du statut et des fonctions du texte ainsi que de mécanismes propres au processus de la traduction (l'explicitation, la rationalisation ou l'orthonymie notamment). Cette transformation n'est en rien surprenante. Le statut et les fonctions du texte traduit ne peuvent que diverger de ceux du texte original si on envisage la littérature comme un acte de communication. Ainsi, on s'aperçoit que certaines traductions françaises de textes hispaniques orientent ceux-ci vers l'image attendue, d'une perspective française, d'une littérature prestigieuse ou d'une littérature exotique. De plus, des fonctions propres au texte traduit⁸, inexistantes dans le texte-source et dont le traducteur est plus ou moins conscient, peuvent interférer (renforcer le système d'arrivée par exemple). D'autre part, la réception du texte littéraire étranger se particularise par un décalage culturel générateur de fiction. Si le texte est lu “en version originale”, le simple contact avec une langue qui n'est pas celle de référence du lecteur suffit à augmenter la potentialité de l'aspect fictionnel du texte. S'il est lu en traduction, le décalage n'est que partiellement réduit. La lecture d'un texte appartenant à la littérature espagnole en France, la lecture hors-contexte, peut ainsi, partiellement, être ressentie, comme une lecture doublement fictionnelle⁹

7.- “Les guillemets s'emploient surtout au début et à la fin d'une citation, d'un discours direct (représentant des paroles, des pensées) [...] les guillemets s'emploient parfois, au lieu des italiques, pour un mot se désignant lui-même, pour des mots ou tours considérés comme ne faisant pas partie du langage régulier (néologismes, régionalismes, mots étrangers, mots ou tours populaires, voire simplement familiers), pour des mots que l'on veut mettre en évidence, pour des enseignes, ou même pour un titre de livre, de revue, d'œuvre artistique.” (Grevisse, 1986: 184 -185).

8.- Voir à ce propos, entre autres, André Lefevere (1992: 113-132).

9.- Voir à ce propos Antón Figueroa (1996: 19-27).

Pourtant dans la pratique, ne pas trahir le texte est une des préoccupations principales de tout traducteur; il suffit de jeter un coup d'oeil sur les préfaces pour s'en rendre compte. On peut se demander à quel niveau se situe cette trahison; d'abord parce que le traducteur est avant tout un lecteur et donc un interprète du texte (avec la restriction supplémentaire que le traducteur doit choisir une lecture parmi celles qu'il fait du texte). Or, on sait que la lecture elle-même est un acte personnel ne dépendant que partiellement des signes écrits du texte. La construction du sens est en effet le résultat de l'interaction entre les signes lus, les référents de ceux-ci et les connaissances préalables du lecteur¹⁰, l'extralinguistique et la linguistique s'unissant dans le processus d'interprétation. Le lecteur évolue du sens universel, objectif, du signe écrit, au sens subjectif, particulier, de son interprétation corrélative à ses connaissances et aptitudes (dans le même ordre d'idées, mais côté public, cet aspect des choses prête au traducteur une position d'omniscience et l'oblige à jauger son lecteur afin d'ajuster sa stratégie traductionnelle).

Cette lecture interprétative est doublée d'une certaine trahison inhérente à l'acte même de traduire comme elle l'est d'ailleurs à tout processus de reformulation au sein d'une même langue. En effet, elle fait inmanquablement intervenir une "conscience" entre la première formulation et la seconde, qui, pour exprimer différemment, doit construire le sens, interpréter, et donc dans une certaine mesure modifier, transformer, trahir. La différence entre traduction et adaptation littéraire n'est qu'une question de limites de tolérance dans la trahison. Or, ces limites, c'est le système littéraire qui les fixe, et celui-ci étant dynamique, les fait varier. En effet, le fait que la lecture s'effectue dans une langue différente et dans un système culturel différent constitue le seul écart, le seul détournement, la seule transgression réelle par rapport à l'acte de communication initial. À partir de là, traduire littéralement, ajouter ou supprimer ne constituent que des choix d'équivalences qui, par nature, ne sont pas plus proches du texte original mais correspondent à des priorités différentes.

Pourquoi quand il s'agit de traduction, cette lecture interprétative inévitable se teinte souvent d'une valeur négative? Peut-être parce que la traduction vit (quoique probablement de moins en moins en ce qui concerne la littérature traduite) de cette illusion de transparence du traducteur et qu'elle peut difficilement mettre en évidence cette impossibilité théorique qui ruine les espoirs d'un public soucieux de découvrir un texte, un auteur, une littérature (du moins dans le cas de figure qui nous concerne, la littérature hispanique en France).

Le traducteur se révèle donc à tous les niveaux de la traduction de façon implicite ou explicite. Selon le public avide d'"étrangéité" ou de familiarité, le traducteur canaliserait plus ou moins cette inquiétante et séduisante "étrangéité" du texte dans un périlleux exercice qui consiste à "faire français" tout en restant exotique, oscillant, consciemment ou pas, entre les positions théoriques de l'ethnocentrisme, de la littérarité ou du littéralisme. Mais il est clair que l'infrastructure éditoriale a assimilé, en partie, l'opération "traduisante" à une opération commerciale (la traduction est souvent une commande) convertissant le texte d'arrivée en priorité.

Les modifications apportées à l'aspect visuel sont-elles à attribuer au processus même de la traduction ou aux normes du système d'accueil? Il est hasardeux de répondre mais il est indéniable qu'elles participent pleinement à la métamorphose du texte littéraire espagnol et qu'elles en sont probablement un fidèle reflet.

10.- Voir à ce propos Jean-Claude Gémar (1995: 188-189).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Théorie

- FIGUEROA, A. (1996) *Lecturas alleas. Sobre das relacións con outras literaturas*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- GÉMAR, J.-Cl. (1995) *Traduire ou l'art d'interpréter. Fonctions, statut et esthétique de la traduction*. Presses de l'Université du Québec.
- GREVISSE, M. (1986) *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.
- LAMBERT, J. VAN GORP, H. (1985) "On describing Translations", *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Hermans, Th. (éd.), London, Croom Helm, pp. 42-53.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York, The Modern Language Association of America, 1994.

Textes

- CELA, C. J. (1969) *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid, Alfaguara.
- CELA, C. J. (1974) *San Camilo 1936*, Paris, Albin Michel (Trad.: Claude Bourguignon et Claude Couffon).
- MARÍAS, J. (1992) *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- MARÍAS, J. (1993) *Un cœur si blanc*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Trad.: Alain et Anne-Marie Keruzoré).
- TORRENTE BALLESTER, G. (1980) *La Isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1989) *L'île des jacinthes coupées*, Paris, Actes Sud, (Trad.: Claude Bleton).
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991) *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1994) *Le royaume des voix*, Paris, Actes Sud (Trad.: Claude Bleton).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1987), *Historias de padres e hijos*, Barcelona, Planeta.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1996) *Vu des toits, Desde los tejados* (Trad.: Marie-Claude Dana), Paris, Presses Pocket, Bilingue.