La re-traduction à l'œuvre

de El Alquimista à Opus nigrum, deux versions de L'Œuvre au Noir de
Marguerite Yourcenar

Jesús Cabello

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2833>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2833

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 28 décembre 2013

Pagination : 653-667

ISBN : 978-2-86781-908-7

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Jesús Cabello, « La re-traduction à l'œuvre », *Bulletin hispanique* [En ligne], 115-2 | 2013, mis en ligne le 14 février 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2833> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2833

La re-traduction à l'œuvre : de *El Alquimista* à *Opus nigrum*, deux versions de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar

JESÚS CABELLO
Université Paris-Sorbonne

Les traductions vieillissent-elles ? En se focalisant sur quelques aspects stylistiques du roman L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar, l'analyse de deux traductions espagnoles réalisées à douze ans d'intervalle conduit à envisager une stylistique de chacune des deux traductions ; on parlera plutôt de dialectique entre elles que de vieillissement de l'une par rapport à l'autre.

Mots-clés : traduction, linguistique romane, stylistique, Marguerite Yourcenar.

¿Envejecen las traducciones? Tomando como base algunos aspectos estilísticos de la novela L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar, el análisis de dos traducciones españolas realizadas con doce años de intervalo conduce a considerar una estilística de cada una ellas; se hablará más bien de dialéctica entre ellas que de envejecimiento de una con respecto a la otra.

Palabras claves: traducción, lingüística románica, estilística, Marguerite Yourcenar.

Do translations become obsolete? By focusing on some stylistic aspects of the novel «L'Œuvre au Noir» by Marguerite Yourcenar, the analysis of their two translations into Spanish, written at an twelve-year interval, will bring us to find a specific stylistic approach in each translation; one being not more obsolete than the other, but the two translations dialoguing with each other.

Keywords: translation, romance linguistics, Tylistics, Marguerite Yourcenar.

INTRODUCTION

L'acte de transposition d'un texte de sa langue originale à une autre connaît un phénomène bien connu : la re-traduction¹. Cette communication tentera de montrer un exemple de ce fait, en prenant appui sur un texte de la littérature française contemporaine, *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar, roman publié en 1968, et particulièrement sur deux de ses traductions en espagnol, publiées en 1970 et en 1982.

Le roman est une œuvre riche en figures de style et son auteur a réalisé, par étapes successives de réécriture, un long travail pour recréer un langage avec une couleur seiziémiste. Nous essaierons de pointer les réussites et les échecs des deux versions en espagnol sur la traduction de ces aspects et de montrer que chacune d'elles peut en réalité répondre à ce qu'Antoine Berman appelle un « projet de traduction » différent, dans son ouvrage intitulé *Pour une critique des traductions : John Donne*. En plus, chaque projet de traduction pourra être examiné à la lumière du concept de « figure de traduction », développé par Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier, entre autres lieux, dans *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*².

Ces réflexions proviennent d'un travail de doctorat en cours intitulé « Propositions pour une stylistique comparée des langues romanes : analyse contrastive des traductions catalane, espagnoles, italienne et portugaises de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar ». Les notices de la bibliographie concernant ce roman de Marguerite Yourcenar reprennent tout d'abord le texte original, puis les éditions étudiées dans ce travail de doctorat, dans la chronologie de leur publication et dans plusieurs systèmes linguistiques du domaine roman. Les versions de Vicente Villacampa et d'Emma Calatayud retiendront particulièrement notre attention ici. Cependant, le cas échéant, et pour illustrer nos propos, des allusions aux autres traductions pourront s'avérer pertinentes.

« ZONES SIGNIFIANTES » DE *L'ŒUVRE AU NOIR* : LES FIGURES DE STYLE

Une des étapes fondamentales dans l'analyse d'une traduction pour en faire une critique est, selon Antoine Berman, celle qui consiste à déterminer les aspects de l'œuvre originale qui vont être observés. Il s'agit d'effectuer une « sélection d'exemples stylistiques [...] pertinents et significatifs dans l'original. » Ces exemples constituent ce que l'auteur nomme des « zones signifiantes » et qu'il définit ainsi :

1. Le terme est pris dans le sens de « traduire à nouveau dans la même langue » et non dans celui de « traduire à nouveau vers la langue de départ » ou « retraduction », d'où le trait d'union employé dans cette communication.

2. Les références complètes de ces deux ouvrages figurent dans la bibliographie.

[...] lieux où [l'œuvre] se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. » Ils manifestent également « la signifiance de l'œuvre en une écriture qui possède[...] le plus haut degré de nécessité possible. Toutes les autres parties de l'œuvre sont marquées, à des degrés divers, et quelle que soit leur perfection formelle, par un caractère aléatoire, en ce sens que, n'ayant pas cette nécessité scripturaire absolue, elles pourraient toujours avoir été écrites « autrement ». Ce dont témoignent, sur toute l'étendue de la littérature, les « brouillons », « versions », « états » et « variantes » d'un texte. L'œuvre finale est achevée, définitive, mais elle garde toujours quelque chose de cette phase de gestation, de tâtonnement, à partir de laquelle elle a bifurqué vers sa figure finale³.

La lecture du roman *L'Œuvre au Noir* permet de constater qu'un de ses aspects caractéristiques est la présence dans le texte d'une série de procédés de style où l'auteur semble avoir une volonté de « marquer » certains éléments de ses énoncés. Ces faits de style consistent en une série de mécanismes de substitution qui marquent le langage utilisé par la romancière à travers ce que l'on a appelé traditionnellement dans la rhétorique classique, puis dans la stylistique, des figures, plus particulièrement des tropes ou des figures de sens : périphrase, archaïsme, métaphore, métonymie, synecdoque et personnification sont autant de figures de style qui trouvent une place dans cette esthétique de la substitution.

La critique littéraire sur *L'Œuvre au Noir* est là pour nous confirmer que cette piste d'analyse est bel et bien une des « zones signifiantes » du roman. Les premiers travaux critiques à s'interroger sur la langue de Marguerite Yourcenar et, en particulier, sur celle de *L'Œuvre au Noir* sont ceux de deux auteurs du premier colloque international sur l'œuvre yourcenarienne tenu à Valencia (Espagne) en 1982 : Amalia Sopena Balordi a étudié les images discordantes dans les traductions du roman, dans les versions espagnoles et catalane de celui-ci et Brigitte Lépinette la problématique de la traduction de l'archaïsme dans ces mêmes versions analysées⁴. L'une et l'autre abordent donc ces questions stylistiques.

Brigitte Lépinette a également analysé quelques années plus tard les procédés scripturaux du roman dans la revue *Sud*, consacrée à l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Reprenant en partie les propos d'Amalia Sopena Balordi, un aspect fondamental qu'elle y évoque est la valeur de certaines figures de style dans le roman et notamment celle des figures « rénovées » que nous appellerons dans notre travail les figures « réactivées ».

Quelques années plus tard, Anne-Marie Prévot publie une étude sur l'œuvre yourcenarienne dans le domaine de la stylistique à proprement parler : un travail monographique et approfondi intitulé *Dire sans nommer*. Bien que ne portant pas sur *L'Œuvre au Noir* mais essentiellement sur d'autres livres

3. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, p. 71.

4. Les références complètes de ces travaux apparaissent dans la bibliographie.

de Marguerite Yourcenar (*Alexis ou le traité du vain combat*, *Anna, soror...*, *Mémoires d'Hadrien*, *Un homme obscur* et *Quoi ? L'Éternité*), sa publication est une analyse de la présence de la périphrase dans l'œuvre yourcenarienne.

D'UNE VERSION À L'AUTRE : LA TRADUCTION DES FIGURES DE STYLE

Observons pour commencer un exemple de métaphore que l'on peut trouver au tout début de *L'Œuvre au Noir* et ensuite les propositions des deux traducteurs espagnols, Vicente Villacampa et Emma Calatayud :

(1) Il dormait à demi ; ses chaussures pointaient vers le ciel comme des tours d'église ; les hautes avoines étaient une compagnie de lansquenets en souquenilles vertes ; un coquelicot était une belle fille au jupon fripé. À d'autres moments, le jeune géant épousait la terre.

M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* (1968), p. 14.

Il peut être intéressant de signaler que cet exemple, comme la plupart de ceux retenus dans le corpus, apparaissent dans la version définitive de *L'Œuvre au Noir* et qu'ils sont absents dans la nouvelle « D'après Dürer » de 1934, une version antérieure du roman⁵. La nouvelle fait donc état de brouillon par rapport au texte définitif. Bien que l'exemple soit absent dans la nouvelle, il trouvera sa place dans le roman sur un matériau diégétique déjà existant dans celle-là : l'épisode qui narre les aventures du personnage Henri-Maximilien fait partie du début de la nouvelle. Ce fait confirme qu'un travail de refonte textuelle est intervenu et a contribué à la création du contexte seiziémiste appelé par la fiction, en introduisant davantage de figures de substitution dans le texte final. C'est une preuve du travail de maturation littéraire de Marguerite Yourcenar qui, d'une version à l'autre, nourrit son œuvre d'un discours romanesque plus riche en procédés stylistiques.

Dans une métaphore, les signes (ou groupe de signes) linguistiques mis en relation par un effet de similitude appartiennent à ce que l'on nomme traditionnellement en linguistique deux champs sémantiques différents. Il sera nécessaire qu'au moins un aspect, aussi particulier soit-il, puisse être commun entre les deux termes (ou ensemble de termes) apparentés pour opérer cette violation sémantique et pour que celle-ci soit correctement interprétée. On pourrait donc représenter sur deux colonnes différentes l'ensemble des

5. En 1934 Marguerite Yourcenar a publié un recueil de trois nouvelles sous le titre générique *La Mort conduit l'attelage*. Ces trois nouvelles étaient : « D'après Dürer », « D'après Greco » et « D'après Rembrandt ». Jamais republiées sous ces titres, chaque nouvelle est devenue un roman : la première est aujourd'hui *L'Œuvre au Noir*, la deuxième, *Anna, soror...* et la troisième, *Un homme obscur*. La référence complète de *La Mort conduit l'attelage* apparaît dans notre bibliographie.

signes qui participent à la construction des métaphores, dans leur contexte morphosyntaxique immédiat. Les termes au sens propre sont associés aux termes au sens figuré selon les énoncés où ils apparaissent :

Termes au sens propre :		Termes au sens figuré :
« hautes avoines »	↔	« compagnie de lansquenets en souquenilles vertes »
« coquelicot »	↔	« belle fille au jupon fripé »
[« s'allongeait sur le ventre »]	↔	« épousait »

Fig. 1. construction des figures de la ressemblance

Un bref rappel du contexte du roman peut s'avérer utile pour comprendre les figures de l'exemple précédent. Un des protagonistes du roman, Henri-Maximilien, aventurier de l'amour et de la guerre (au sens seiziémiste du terme), vient de quitter sa maison familiale et, dans l'énoncé proposé, est présenté par la narratrice en pleine observation songeuse de la nature. Cela explique que celle-ci adopte dans le récit le point de vue du personnage pour évoquer les éléments suivants : les *hautes avoines* et le *coquelicot* de l'énoncé, qui sont les termes au sens propre et les termes au sens figuré correspondants, à savoir, la *compagnie de lansquenets en souquenilles vertes* et la *belle fille au jupon fripé* respectivement. Ces éléments qui désignent des réalités du monde végétal apparaissent donc mis en relation sémantique avec les référents de guerre et d'amour qui feraient partie des rêves ou des souvenirs du personnage.

Marguerite Yourcenar, lorsqu'elle restitue dans le discours de son roman l'imaginaire de son personnage Henri-Maximilien, soldat et poète, à la vue des champs qu'il est en train de parcourir, établit un lien de ressemblance entre des termes qui désignent ces deux réalités n'ayant, en principe, rien à voir entre elles. Elle trouve des traits communs aux unités lexicales mises en relation et veut les rendre perceptibles à ses lecteurs. Ainsi, les *hautes avoines* en grand nombre plantées sur les champs ont dû lui faire penser à une compagnie de soldats alignés, les *lansquenets*, ces « fantassin(s) allemand(s) servant en France comme mercenaires aux XV^e et XVI^e siècles »⁶. Par ailleurs, la couleur verte des *hautes avoines* est apparentée à la couleur éventuelle des *souquenilles* ou « longues blouses »⁷ que ces soldats allemands pouvaient très bien porter. Pluralité, sens de l'alignement vertical et couleur sont donc les traits communs que la romancière établit entre ces unités lexicales désignant des réalités du

6. Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1984, p. 1 073.

7. *Ibid.*, p. 1 844.

monde différentes. Toujours dans le domaine des plantes, l'auteur établit un lien de ressemblance entre une fleur, le *coquelicot*, et *une belle fille au jupon fripé*. Le trait sémantique commun aux deux syntagmes est dans ce cas la ressemblance entre l'aspect naturellement froissé des pétales de cette fleur et l'apparence spécifique du jupon de la fille imaginée.

L'auteur convoque grâce à ces métaphores la dualité soldat-poète de son personnage et exprime à travers sa description le lyrisme rustique qui le caractérise : en effet, les *lansquenets* d'Henri-Maximilien ne sont pas de nobles guerriers mais de simples mercenaires et la fleur symbolisant la jeune fille n'est pas la rose ronsardienne éclose en son jardin mais un vulgaire *coquelicot* jailli des champs.

Qu'en est-il des traductions en espagnol ?

(1.1) *Se adormilaba. Sus zapatos apuntaban al cielo como torres de iglesia; la alta avena era como una compañía de lansquenets con casacones verdes; una amapola era una linda muchacha con la enagua arrugada.*

Trad. V. Villacampa, *El Alquimista* (1970), p. 11.

(1.2) *Se quedaba medio dormido; sus zapatos apuntaban al cielo como torres de iglesia; las matas altas de avena le parecían una compañía de lansquenets con blusones verdes; una amapola se convertía en una hermosa muchacha con la falda arrugada. En otros momentos, el joven gigante se casaba con la tierra.*

Trad. E. Calatayud, *Opus nigrum* (1982), p. 17.

Un premier constat dans ces deux traductions : les métaphores attributives du texte yourcenarien (substantif + verbe *être* + substantif) deviennent des comparaisons, suivant la structure syntaxique qui ouvre le passage : *ses chaussures pointaient vers le ciel comme des tours d'église*. Vicente Villacampa à l'aide de *como*, Emma Calatayud à travers les structures verbales *parecerse a* ou *convertirse en* explicitent dans leurs versions respectives l'énoncé de départ, préférant des structures qui évoquent clairement la similitude entre les termes au sens propre et les termes au sens figuré mis en relation. L'explicitation serait une des figures de traduction, concept développé par Marie-France Delport et Jean-Claude Chevalier, un de ces mécanismes à travers lesquels les traducteurs proposent des transformations en langue d'arrivée « que le système linguistique d'arrivée n'impose pas », « des écarts non nécessaires (donc, libres) par rapport à des structures « littérales. » Concrètement, Marie-France Delport nous dit de l'explicitation qu'elle

consiste pour le traducteur à mettre au jour des informations contenues dans la situation qu'évoque la phrase à traduire. Ces éléments, le texte source les laissait implicites, mais à tout lecteur questionné à leur sujet, la réponse eût semblé évidente. Le traducteur les a déclarées explicitement⁸.

8. Marie-France Delport, « Le traducteur omniscient », *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 47.

Emma Calatayud parvient à « sauver » la métaphore *in absentia* qui clôt le passage observé, les deux sens donnés au verbe *épouser*. La version de Vicente Villacampa omet purement et simplement le dernier énoncé. Sur cette absence de traduction, nous ne pouvons que formuler des hypothèses. S'agit-il pour lui d'éviter des problèmes avec la censure ? Il est important de rappeler que ce ministère du régime franquiste n'a disparu qu'en 1976, un an après la disparition du dictateur et six ans après la publication de cette traduction. Les aspects idéologiques, religieux ou sexuels faisaient partie des idées que le régime réprimait lors d'une publication.

À d'autres endroits dans le roman, nous pouvons constater comment Marguerite Yourcenar file ses métaphores ou comment elle intègre des termes archaïques ou d'un niveau de langue populaire dans son texte, comme dans l'exemple suivant :

(2) Il était tombé du haut mal dans une boutique du faiseur d'habits où il était apprenti, et d'où on l'avait chassé ; dans les cris et la bave, il était entré au ciel. Il avait de nouveau éprouvé ce tremblement qui était Dieu dans les coulisses du théâtre ambulant où il jouait son rôle de pitre battu ; dans une grange, où il avait eu sa première fille, il avait compris que Dieu était cette chair qui bouge, ces corps nus pour qui la pauvreté n'existe pas plus que la richesse, ce grand flot de vie qui emporte aussi la mort et coule comme du sang d'ange.

M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* (1968), p. 91.

La lexie *haut mal*, désignant l'épilepsie sous une forme populaire ou vieillie, apparaît dans le passage mise en relation avec Dieu et avec la foi religieuse. Il s'agit pour Marguerite Yourcenar de montrer comment ce personnage qui se met à la tête de la secte anabaptiste justifie sa nature divine. Tout d'abord, le syntagme *dans les cris et la bave* désigne, à travers une synecdoque, les manifestations de l'épilepsie. Le premier élément métaphorique lexicalisé serait la proposition *il était entré au ciel*, dont le sens serait celui d'entrer en contact avec Dieu. Le lecteur est donc invité à saisir l'expression de la ressemblance entre les manifestations de la maladie et une union divine fortement mystique.

À travers le syntagme *ce tremblement qui était Dieu*, la construction métaphorique est encore plus claire, maladie et divinité étant directement identifiées. Mais la romancière n'arrête pas à ce point un jeu de glissement sémantique qui conduit son texte à l'identification ironique entre la divinité et la chair et le sexe. Elle entreprend un retour vers des notions bien plus matérielles, comme les manifestations de la maladie qui ont constitué le point de départ. Ces évolutions sémantiques sont perceptibles dans les propositions suivantes qui, elles, dérivent vers les désignations de la chair et du sexe : *Dieu était cette chair qui bouge, ces corps nus [...], ce grand flot de vie [...]*.

Il serait donc possible, ne prenant en considération que les syntagmes ou les propositions qui construisent la métaphore filée, de percevoir de celle-ci un fonctionnement sémantique circulaire. Au départ, les manifestations de l'épilepsie, puis son identification avec Dieu et pour finir un retour vers les notions de sexe et de chair.

En ce qui concerne les traducteurs, nous pouvons observer les deux propositions de Vicente Villacampa et d'Emma Calatayud et les mettre en contraste avec la version catalane de Felícia Fuster. La version de Vicente Villacampa se solde par un faux sens. Le syntagme prépositionnel marquant la cause dans l'original est devenu pour ce traducteur un marqueur du lieu. Pour quelles raisons Villacampa a-t-il fait cette interprétation ? Il a probablement désintégré la lexie *haut mal* de l'énoncé original et son contenu sémantique pour interpréter une structure différente : une forme verbale (*tomber*), suivie de deux marqueurs, l'un indiquant le lieu ; l'autre, la manière : « tomber du haut » et « tomber mal ». Par excès de retenue peut-être, il fait par ailleurs disparaître le terme *baves* de son énoncé :

(2.1) *Había caído desde lo alto de la tienda del sastre de quien era aprendiz, y de la que lo habían despedido. Entre gritos, entró en el cielo. Había experimentado de nuevo aquel temblor que era Dios entre bastidores del teatro ambulante en el que interpretaba su papel de payaso apaleado. En una granja, donde había poseído a su primera muchacha, había comprendido que Dios era esa carne que se estremece, esos cuerpos desnudos para los que no existe la pobreza como tampoco la riqueza, esa gran oleada de vida que arrastra también la muerte y que fluye como sangre de ángel.*

Trad. V. Villacampa, *El Alquimista* (1970), p. 72.

Emma Calatayud corrige l'erreur d'interprétation. Mieux encore : elle la sur-corrige, faisant disparaître par la même occasion un trait stylistique de l'original. *Le dieron ataques de epilepsia* donne au texte une touche scientifique absente du texte de Marguerite Yourcenar. La romancière a recours, au contraire, à une expression d'usage archaïsant ou populaire :

(2.2) *Le dieron ataques de epilepsia en la tienda en donde trabajaba de aprendiz, y lo echaron. Entre gritos y babas había entrado en el cielo. Había vuelto a sentir aquel temblor que era Dios entre los bastidores de un teatro ambulante, en donde representaba el papel de un payaso apaleado. En la granja, donde poseyó por primera vez a una muchacha, había comprendido que Dios era la carne que se mueve, los cuerpos desnudos para los que deja de existir la pobreza o la riqueza, el gran chorro de vida que lleva también a la muerte y corre como la sangre de los ángeles.*

Trad. E. Calatayud, *Opus nigrum* (1982), p. 81.

Lorsque l'on consulte des dictionnaires dans d'autres langues romanes que le français on constate que les répertoires lexicographiques de plusieurs de ces systèmes possèdent des termes pour désigner cette maladie et avec les mêmes valeurs populaires ou archaïsantes. Ainsi, en italien : *mal caduco* ; en espagnol : *mal caduco*, *gran mal*, *gota coral* ; en portugais : *gota coral* ; en catalan : *mal de sant Pau* ou *mal de caure*. C'est le choix que fait Felícia Fuster dans sa traduction en catalan :

(2.3) *Havia caigut des del mal de sant Pau a la botiga d'un que cosia vestits, com aprenent i d'on l'havien tret; entre crits i babes havia entrat al cel. Altre cop havia sentit aquest tremolor que el feia sentir-se Déu als bastidors del teatre ambulat*

on feia el paper de pallasso bastonejat; en una masia on conegué la primera dona, havia comprès que Déu era aquesta carn que s'agita, aquests cossos nus per als quals la pobresa no existeix ni més ni menys que la riquesa, aquest gran flux de vida que també s'emporta la mort i que raja com si fos sang d'àngel.

Trad. F. Fuster, *Obra negra* (1984), p. 76.

Elle refuse l'explication, qui a valu à Emma Calatayud et à d'autres traducteurs un éloignement par rapport au ton du texte original. Cela dit, on s'aperçoit dans cette version de Felícia Fuster d'un usage erroné de la préposition *des*. Elle ne devrait pas apparaître et l'énoncé attendu devrait être *Havia caigut del mal de sant Pau*. Il est fort probable qu'il s'agisse ici d'une simple coquille, mais serait-ce le fossile d'une première version où elle aurait suivi Vicente Villacampa dans son énoncé qui l'aurait éloignée du sens de l'original ?

Les traducteurs, comme nous l'avons vu à travers ces quelques exemples, montrent une nette tendance à expliciter, à clarifier et parfois même à occulter. Sur ce dernier aspect observons comment dans cet autre exemple les traducteurs versent le modalisateur *peut-être* :

(3) Le monde est grand, dit gravement Zénon. Plaise à Celui qui Est peut-être de dilater le cœur humain à la mesure de toute la vie.

M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* (1968), p. 19.

Cet énoncé du début du roman correspond à une des interventions de Zénon, le protagoniste, dialoguant avec son cousin, lorsqu'ils se retrouvent sur un chemin. Chacun des deux cherche une aventure, le premier, celle du savoir ; le second, la gloire du guerrier. Le protagoniste donc, qui vient de quitter son école de théologie pour parcourir le monde, a un discours de dissident, mettant en doute l'existence de Dieu. C'est dans ce discours que l'invocation *Plaise à Celui qui Est peut-être* trouve tout son sens et toute sa cohérence par rapport au personnage.

Si nous observons dans ce cas une des deux traductions en espagnol et une des propositions en portugais, nous constatons qu'elles modifient l'emploi des équivalents modalisateurs de *peut-être* dans les langues cibles concernées. Ce modalisateur est totalement absent dans la version de Villacampa :

(3.1) *El mundo es grande –repetió Zenón con gravedad–. ¡Plegue a Aquel que Es dilatar el corazón humano a la medida de toda la vida!*

Trad. V. Villacampa, *El Alquimista* (1970), p. 14.

Il est présent dans la version brésilienne d'Ivan Junqueira mais il est modalisateur de *dilatar* et non pas de *É*, ce qui change naturellement tout le contenu sémantique de l'énoncé par rapport à l'original :

(3.2) *O mundo é grande –repetiu gravemente Zénon. –Praza Àquele que É dilatar talvez o coração humano na medida de toda a vida.*

Trad. I. Junqueira, *A Obra em negro* (1981), p. 18.

Toute la dimension du personnage qui doute de l'existence de Dieu est perdue dans les versions de ces deux traducteurs. On pourrait donc parler d'une figure de traduction mise en œuvre dans ces deux versions, que l'on pourrait nommer changement de modalité.

Parfois les énoncés métaphoriques du texte de Marguerite Yourcenar proviennent d'expressions lexicalisées de la langue française. Dans l'exemple (4) la romancière évoque les sentiments éprouvés par Bernard Rottmann, un personnage inventé et membre de la secte anabaptiste décrite dans le chapitre « La mort à Münster », à l'égard de Luther, le personnage historique.

Le point de départ est bel et bien une expression lexicalisée, un énoncé métaphorique dans lequel il est facile d'identifier des éléments d'une expression figée du système linguistique français. Au final, le sémantisme de ce nouvel énoncé est similaire à celui de l'expression, mais l'effet qu'il produit est enrichi. Du point de vue syntaxique, les différences sont évidentes entre l'expression qui sert de base et l'énoncé où celle-ci apparaît rénovée ou réactivée :

(4) Parmi eux, plus humble que tous, cachant son grand savoir, volontairement abêti pour laisser plus librement descendre en lui l'inspiration divine, on apercevait dans son vieil habit de fourrure Bernard Rottmann, jadis le plus cher des disciples de Luther, et qui vomissait maintenant l'homme de Wittemberg, ce faux juste, flattant d'une main le chou du riche et de l'autre la chèvre du pauvre, mollement assis entre la vérité et l'erreur.

M. Yourcenar, *L'Œuvre au Noir* (1968), p. 82.

Les premières lignes de ce passage construisent un ensemble métaphorique servant à exprimer l'hostilité du personnage Bernard Rottmann à l'égard de Luther. Le verbe *vomir* est pris dans le contexte pour « haïr » ou « détester ». Quant au syntagme *l'homme de Wittemberg*, il s'agit d'une référence à Luther. Il n'y a pas de réactivation particulière dans ce premier énoncé métaphorique, mais celui-ci est suivi d'une série d'éléments qui expliquent l'hostilité du personnage par rapport au personnage historique mentionné, et qui composent bel et bien une métaphore réactivée.

L'énoncé en question est construit syntaxiquement à partir de deux subordonnées qui se reportent à Luther. Chaque construction subordonnée est une rénovation d'une expression lexicalisée : *Le chou du riche, la chèvre du pauvre* d'un côté et puis *mollement assis entre la vérité et l'erreur* (*assis*, une propriété physique au service d'une attitude intellectuelle).

Dans la mesure où *ménager la chèvre et le chou* est une expression lexicalisée, elle est répertoriée dans les dictionnaires de langue française. Le *Trésor de la langue française*⁹ donne les informations suivantes sur l'expression : « Ménager deux personnes, deux partis opposés. *Ménager la chèvre royaliste et le chou républicain* (BALZAC, *Une Ténébreuse affaire*, 1841, p. 102). »

9. Université de Lorraine, *Trésor de la langue française*, [En ligne], [consulté le 7 septembre 2011], disponible sur : <http://atilf.atilf.fr>

On voit grâce à cet exemple que Balzac s'était déjà prêté au jeu de la réactivation de l'expression lexicalisée, et ce avant Marguerite Yourcenar. Il est assez probable, d'ailleurs, que Yourcenar se soit inspirée du procédé de Balzac dans son texte. Mais les éléments de cette expression lexicalisée sont engagés dans un autre contexte. On reconnaît l'expression mais ses éléments sont adaptés sémantiquement à une nouvelle situation de communication et dans un énoncé nuancé et moins général que ceux dans lesquels l'expression peut être employée.

Comment « réactiver » des expressions de ce type dans une traduction sans altérer la déviation sémantique qu'elles proposent ? L'observation de six traductions de *L'Œuvre au Noir* nous permet de constater que Marcello Mongardo a été en quelque sorte le plus avantagé : il a pu fournir aisément une traduction littérale parce que dans le répertoire lexicographique de la langue italienne il existe l'expression *salvare capra e cavoli*. Celle-ci est définie par Zingarelli sous l'article *capra* de la manière suivante : « *fig. risolvere vantaggiosamente insieme due opposte esigenze*¹⁰. » Par conséquent, la version italienne ne pose pas de problème particulier à son traducteur :

(4.1) *Tra costoro, più umile di tutti perché dissimulava il suo gran sapere, volontariamente istupiditosi per lasciar scendere in sé l'ispirazione divina, si presentava nella sua vecchia pelliccia Bernardo Rottmann, già discepolo prediletto di Lutero e che ora rinnegava con esecrazione l'uomo di Wittenberg, quel falso giusto che accarezzava con una mano il cavolo del ricco e con l'altra la capra del povero, mollemente assiso tra la verità e l'errore.*

Trad. M. Mongardo, *L'Opera al Nero* (1969), p. 56.

Dans d'autres systèmes linguistiques, les traducteurs se trouvent dans une impasse. Bien qu'il soit possible de trouver dans les différents répertoires lexicographiques des expressions qui, sémantiquement, évoquent la dualité véhiculée par *ménager la chèvre et le chou*, ces expressions sont construites à partir d'autres séries de signes linguistiques désignant d'autres réalités du monde. *Saber nadar y guardar la ropa* ou *nadar entre dos aguas* auraient pu convenir en espagnol. Cependant, une adaptation de ces expressions au contexte du livre était difficile et les deux traducteurs ont versé littéralement :

(4.2) *Entre ellos, el más humilde de todos, escondiendo su vasto saber, voluntariamente embrutecido para dejar descender con más libertad sobre sí la inspiración divina, aparecía con su viejo hábito de piel Bernardo Rottmann, antaño el más caro de los discípulos de Lutero, y que abominaba ahora del hombre de Wittemberga, aquel falso justo, lisonjeando con una mano el pastel del rico y con la otra, la cabra del pobre, muellemente sentado entre la verdad y el error.*

Trad. V. Villacampa, *El Alquimista* (1970), p. 66.

10. Sous l'article *capra*, dans Miro Dogliotti et Luigi Rosiello (éd), *Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, Bologna, Zanichelli, 1988, p. 298.

(4.3) *Entre todos ellos, más humilde que ninguno, ocultando su gran saber y voluntariamente embrutecido para dejar que la inspiración divina bajara a él más libremente, podía verse a Bernard Rottmann con su traje raído de pieles. Había sido antaño el más querido de los discípulos de Lutero y ahora vomitaba al hombre de Wittenberg, al falso justo que acariciaba con una mano la col del rico y con la otra la cabra del pobre, blandamente sentado entre la verdad y el error.*

Trad. E. Calatayud, *Opus nigrum* (1982), p. 74.

Felícia Fuster aurait pu utiliser des tournures similaires en catalan, comme par exemple : *nedar i guardar la roba* ou encore *nedar entre dues aigües*. Lorsque l'on observe dans les répertoires lexicographiques catalans la définition de cette dernière expression on constate sans difficulté son équivalente avec celle employée en français : « *maintenir-se entre dues tendències*. »¹¹ Cependant, la traductrice catalane, tout comme les Espagnols, a choisi la neutralisation :

(4.4) *Entre ells, més humil que tots els altres, dissimulant el seu gran saber, voluntàriament embrutit per permetre que baixés amb més llibertat al damunt d'ell la inspiració divina, amb el vestit de pell, es veia Bernard Rottmann, en altre temps el deixeble més estimat de Luter i que ara detestava l'home de Wittenberg, aquest jutge fals que per un costat adulava el ric i per l'altre acariciava el pobre, assegut amb deixadesa entre la veritat i l'error.*

Trad. F. Fuster, *Obra negra* (1984), p. 70.

En portugais, les traducteurs auraient pu partir de l'expression *Jogar com um pau de dois bicos* (« jouer avec un bâton à deux pointes »). Leurs versions reproduisent mot à mot les termes de l'énoncé de Marguerite Yourcenar :

(4.5) *No meio destes, e mais humilde do que qualquer um, disfarçando o seu grande saber, voluntariamente embrutecido para que mais facilmente descesse até si a inspiração divina, via-se, metido no seu velho fato de pele, Bernardo Rottmann, que outrora fora o mais querido discípulo de Lutero, mas que agora já deitava pelos olhos o homem de Vitemberga, esse falso justo, esse que, tibiamente sentado entre a verdade e o erro, com uma mão afagava a couve do rico e com a outra a cabra do pobre.*

Trad. A. Ramos Rosa, L. Neto Jorge et M. J. Gomes, *A Obra ao negro* (1973), p. 70.

(4.6) *Dentre eles, mais humilde do que todos, dissimulando seu grande saber, voluntariamente embrutecido para que mais espontânea descesse sobre ele a inspiração divina, um havia que se destacava sob suas vestes de peles e que se chamava Bernardo Rottmann, outrora o mais querido discípulo de Lutero e que blasfemava agora contra o homem de Wittenberg, esse falso justo que acariciava com uma das mãos o repolho dos ricos e com a outra a cabra dos pobres, flacidamente sentado entre a verdade e o erro.*

Trad. I. Junqueira, *A Obra em negro* (1981), p. 61.

11. Joana Raspall, Joan Martí, *Diccionari de frases fetes* [1984], Barcelona, Proa, 2009, p. 222.

Dans la plupart des cas les traducteurs ont dû sacrifier cette « réactivation » et se contenter de traductions littérales sans les mêmes résonances sémantiques de l'original. Seule Felícia Fuster semble vouloir braver l'impasse en neutralisant complètement ses énoncés et en faisant disparaître les termes *chèvre* et *chou*.

PROJETS DE TRADUCTION

Toute traduction postérieure à une première traduction a un statut particulier, différent de cette première version qui rend son traducteur à la fois libre et soumis à une grande responsabilité. À ce propos, nous avons une note intéressante d'Antoine Berman qui évoque la question de la re-traduction :

Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle », au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes, soit caduques¹².

L'observation des écarts dans les traductions permettrait d'avancer légitimement l'hypothèse de deux projets de traductions différents en langue espagnole et à douze années d'intervalle : Vicente Villacampa semble conditionné par l'époque dans laquelle sa traduction voit le jour, mais en même temps par une vie éditoriale en pleine transformation. Une soif de montrer aux lecteurs espagnols les aventures d'un homme libre tel que Zénon dans *L'Œuvre au Noir* l'ont probablement amené à proposer une version qui semble réalisée dans l'urgence. En réaction aux nouvelles tendances du roman des années soixante, une décennie pendant laquelle des auteurs tels que Luis Martín-Santos ou Juan Goytisolo ont fait glisser le genre vers des voies de plus en plus expérimentales, le monde littéraire espagnol de l'époque vivait probablement aussi un moment de « boulimie » de textes littéraires étrangers interdits, de ceux qui sentent un peu le souffre. C'est à la même époque que Manuel Vázquez Montalbán, par exemple, commence à proposer des alternatives au roman policier imprégné d'intertextualité, dans un but de « nourrir la culture » des lecteurs espagnols privés d'une certaine littérature pendant si longtemps.

Cela expliquerait tout le paradoxe de la traduction de Vicente Villacampa : elle montre à la fois des erreurs de sens et une volonté de justesse et de respect stylistique de l'original. De la même manière, cette version de 1970 semble se situer entre les derniers souffles d'un contexte culturel de censure et le vif désir de faire connaître aux lecteurs espagnols l'œuvre d'un auteur étranger contemporain (rappelons à cet égard que *El Alquimista* fait partie d'une collection qui porte bien son nom : « Novelistas del día » des éditions Plaza & Janés). Sa traduction semble faite dans l'urgence mais dans l'objectif clair de combler un vide.

12. Antoine Berman, *op. cit.*, p. 40.

Le projet d'Emma Calatayud répondrait davantage à un contexte littéraire de divulgation propre aux années quatre-vingts. Les lecteurs de cette époque ont enfin accès à toute la littérature interdite ou censurée pendant quarante ans. La littérature devient accessible au plus grand nombre et pour rendre cela possible tous les moyens sont mis en œuvre : les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires se multiplient, ainsi que le développement des grands groupes éditoriaux. La version d'Emma Calatayud aurait une tendance à l'explicitation, à la neutralisation, à rendre compréhensibles les difficultés d'une prose érudite, parce qu'elle vise justement un public plus large de lecteurs.

CONCLUSIONS

Les traductions vieillissent-elles ? L'opération de re-traduction serait-elle nécessaire parce que le temps aurait eu raison d'une première version proposée ? Faut-il refaire le travail d'un premier traducteur pour s'accorder aux besoins des nouveaux lecteurs ? Lorsque deux versions d'un même texte sont proposées dans un même système linguistique à seulement douze années d'intervalle, comme c'est le cas de *El Alquimista* et *Opus nigrum*, il semble difficile d'admettre que le système linguistique d'arrivée ait évolué à tel point que l'acte de re-traduction soit rendu presque inévitable pour capter l'attention des nouveaux lecteurs.

Ce que nous voyons émerger au travers de l'étude des différentes traductions du roman de Marguerite Yourcenar n'est pas tant qu'elles aient été élaborées parce que le lecteur ne s'y retrouvait plus mais plutôt qu'elles expriment dans leurs différences le projet même de chaque traducteur. Le matériau observé (les « zones signifiantes ») et le travail de Marguerite Yourcenar (une langue érudite, retravaillée, remplie de références seiziémistes) forment un texte particulièrement difficile à traduire, et le rendu de sa traduction répond à la posture adoptée par le traducteur face à cette difficulté, entre souci de clarté, parfois elliptique, et respect scrupuleux de la construction du texte yourcenarien.

Les re-traductions d'un texte littéraire ne nous parleraient pas tant de l'érosion de la langue que de la traduction comme processus dynamique et dialectique. La re-traduction équivaldrait alors à un exercice de style au sens le plus noble du terme.

Bibliographie

- Berman Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1995, 278 p.
- Chevalier Jean-Claude et Delport Marie-France, *Problèmes linguistiques de la traduction. L'horlogerie de saint Jérôme*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995, 221 p.
- Lepinette Brigitte, « Archaïsmes et traduction. Étude du point de vue du vocabulaire vieilli de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar dans ses traductions espagnoles : *El Alquimista* et *Opus nigrum* », *Actes du premier colloque international de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY)*, València, Universitat de València, p. 135-141.
- « Procédés scripturaux dans *L'Œuvre au Noir* », *Sud, Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*, Marseille, 1990, p. 115-125.
- Prévot Anne-Marie, *Dire sans nommer : étude stylistique de la périphrase chez Marguerite Yourcenar*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.
- Raspall Joana, Martí Joan, *Diccionari de frases fetes* [1984], Barcelona, Proa, 2009.
- Sopeña Balordi Amalia, « Images et locutions discordantes dans les traductions de *L'Œuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar », *Actes du premier colloque international de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY)*, València, Universitat de València, 1986, p. 175-186.
- Yourcenar Marguerite, *La Mort conduit l'attelage*, Paris, Éditions Grasset, 1934, 239 p.
- *L'Œuvre au Noir*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », n° 798, 1968, 511 p.
- *L'Opera al nero*, Milano, Feltrinelli, « I narratori di Feltrinelli », n° 161, 1969, 299 p. (Mongardo Marcello, trad.)
- *El Alquimista*, Barcelona, Plaza y Janés, « Novelistas del día », 1970, 355 p. (Villacampa Vicente, trad.)
- *A Obra ao negro*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, « Biblioteca de bolso, literatura », n° 37, 1973, 371 p. (Ramos Rosa António, Neto Jorge Luísa et Gomes Manuel João, trads.)
- *A Obra em negro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, « Grandes Romances », 1981, 330 p. (Junqueira Ivan, trad.)
- *Opus nigrum*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1982, 380 p. (Calatayud Emma, trad.).
- *Obra negra*, Barcelona, Edicions Proa, « A tot vent », n° 221, 1984, 359 p. (Fuster Felícia, trad.).