Genèse d'une traduction

Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

Jean-Louis Lebrave

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1285>

DOI : 10.4000/genesis.1285

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2014

Pagination : 35-56

ISBN : 9782840509370

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Jean-Louis Lebrave, « Genèse d'une traduction », *Genesis* [En ligne], 38 | 2014, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 12 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1285>

Genèse d'une traduction

Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

Jean-Louis Lebrave

Je présente ici une étude de cas consacrée aux traces d'un travail au jour le jour effectué par un grand traducteur, Elmar Tophoven, au cours et à l'occasion de la traduction en allemand du roman *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Sur cet exemple concret, je m'efforcerai de dégager des stratégies d'appropriation de l'œuvre à traduire, à la fois au niveau global d'appréhension du texte dans son ensemble et au niveau local des micro-opérations de traduction à l'intérieur de la phrase. L'objectif est donc de contribuer à une génétique de la traduction par l'étude des traces que le processus de traduction a laissées derrière lui.

Étude partielle, car on n'a pu disposer des manuscrits eux-mêmes. Les seuls documents accessibles sont l'exemplaire français de *La Jalousie*, abondamment annoté, qui a servi à Tophoven pour la traduction, et un exemplaire partiellement annoté de la première édition de la traduction allemande¹. C'est donc seulement un fragment du chantier de traduction qui sera analysé ici. Manquent des informations précieuses sur la construction des énoncés et leur agencement interne au cours de la traduction, et sur le processus d'approximations successives par lequel le traducteur construit un équivalent du texte d'origine. Vu sous cet angle, le processus de traduction peut être décrit comme la recherche d'un équilibre autour de ce qui constitue pour le traducteur, à l'instant *t*, la meilleure solution de traduction possible, équilibre toujours fragile, et susceptible d'être remis en cause et remplacé au profit d'autres hypothèses de traduction. On pourrait encore décrire une bonne traduction en la comparant à un vêtement *bien ajusté* : le travail de traduction consisterait à ajuster les phrases et leur enchaînement au corps de l'œuvre à traduire.

Afin de mieux évaluer l'apport du dossier de la traduction de *La Jalousie* à une génétique de la traduction, je voudrais commencer par revenir un instant sur l'activité de traduction dans son ensemble. Je donnerai ensuite deux exemples des données disponibles. Enfin, j'analyserai de manière plus globale les grands types d'annotations effectuées par Tophoven.

1. Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957. Exemplaire dédié à Elmar Tophoven par Alain Robbe-Grillet ; *Die Jalousie oder die Eifersucht*, München, Carl Hanser, 1959. Je remercie Erika Tophoven d'avoir bien voulu mettre ces deux documents à ma disposition pour le présent travail, et de m'avoir autorisé à en reproduire des extraits.

Traduire

Le processus de traduction comporte une série d'essais et d'erreurs à l'intérieur de laquelle on observe les heuristiques suivantes.

S'écloigner

Il n'est pas rare que le traducteur doive accepter de s'écloigner temporairement du texte à traduire pour en approfondir la compréhension. Ce peut être parce qu'il faut démonter la structure syntaxique et évaluer sa signification propre, ou parce qu'il est nécessaire de faire le détour d'une paraphrase pour rendre la valeur d'un mot ou d'une tournure, ou parce qu'on doit déterminer l'incidence exacte d'une relation logique dans l'enchaînement des énoncés, sa portée et son importance réelle. Ce peut être encore parce que le texte à traduire impose plusieurs contraintes hétérogènes dont il faut évaluer le poids respectif et le degré d'acceptabilité du non-respect de l'une d'entre elles. Un exemple courant de ces problèmes de congruence configurée par un jeu serré de contraintes est fourni par l'incompatibilité entre un parallélisme formel constitutif du texte dans la langue d'origine et les contraintes syntaxiques ou lexicales propres à la langue d'arrivée, qui rend la restitution directe de ce parallélisme impossible et impose un renoncement, ou au moins la recherche d'une transposition.

Pour être efficace, cet écloignement suppose que le traducteur parvienne à se libérer du texte qu'il doit traduire, et donc qu'il parvienne à se redonner des degrés de liberté dont l'exigence de fidélité le prive, afin de pouvoir s'approcher davantage du texte. C'est tout le paradoxe de la « bonne traduction », qui implique écloignement, puis recherche progressive du retour au plus près de toutes les dimensions du texte.

Rapprocher

De même, le traducteur doit identifier les causes de blocage dans la restitution de la continuité textuelle, repérer la trame et les liens pertinents dans le tissage de celle-ci et les exploiter pour résoudre les difficultés. Ainsi, tel ou tel mot serait la traduction la plus naturelle à un endroit donné du texte, mais son utilisation est incompatible avec la construction exigée par la phrase. Un synonyme de ce mot serait tout aussi adéquat sur le plan sémantique, et s'accorderait avec le reste de la structure syntaxique, mais il a déjà été utilisé quelques lignes plus haut pour traduire un autre vocable. L'attention du traducteur est alors reportée vers cette première occurrence, où il faut examiner s'il existerait une autre solution de traduction. Il n'est pas rare que ce travail de mise en relation fasse apparaître qu'en réalité, le mot employé dans ce premier contexte ne représente pas la meilleure traduction possible. Une solution plus réussie existe, qui sera par exemple aussi proche de l'original sur le plan sémantique, mais restituera plus adéquatement le rythme de la phrase, ou respectera plus fidèlement l'ordre des mots et les mises en relief du texte à traduire.

Détisser-retisser

C'est dire que le traducteur doit progressivement identifier à l'intérieur du texte un ensemble de *liaisons à distance*. On sait que ce phénomène apparaît dans l'écriture littéraire, où les généticiens ont très tôt repéré des systèmes de corrections interdépendantes intervenant en plusieurs points de la chaîne textuelle. Il s'agit de ce qui a été appelé les

*variantes liées*². Ce qui apparaît ici dans le processus de traduction en constitue une généralisation qui correspond à un système de *variations liées* sur le plan syntagmatique. C'est en les mettant au jour et en s'efforçant de les restituer que le processus de traduction lui-même met progressivement en place, d'une manière dont le traducteur n'a pas forcément directement conscience, un *système isotopique*³. Grâce à celui-ci, la compétence du traducteur *s'accorde*, en un sens très proche du sens musical, au texte à traduire. Cet accord permet au traducteur d'élaborer tout un préconstruit sous-jacent à l'activité de traduction, grâce auquel ses capacités de performance approcheront le texte à traduire d'une manière plus harmonieuse, plus fine, plus riche, plus exhaustive.

Ruminer

C'est peut-être ce qui explique une anomalie cognitive fréquemment observée : lorsqu'on s'attaque à la traduction d'un texte long, les premières pages de traduction sont généralement malhabiles, voire ratées ; la traduction est pleine d'aspérités, les solutions de traduction sont imparfaites ou grossières. Et il est par la suite extrêmement difficile de corriger ces défauts, comme si le texte traduit s'était figé dans l'imperfection d'une isotopie négative, alors que, mieux rodé, le traducteur inventera d'une manière en apparence spontanée une traduction plus fluide et mieux ajustée à l'original.

Un recours à certaines données de la psychologie cognitive peut nous aider à éclaircir ce paradoxe. On sait en effet que lorsqu'on lit un texte, celui-ci n'est pas enregistré par le cerveau de manière littérale, à la manière dont on peut apprendre un texte par cœur ; son contenu est stocké dans la *mémoire à long terme*, par un jeu de reformulations, de résumés, de rapprochements, de réorganisations dans des catégories sémantiques hiérarchiquement supérieures, hyperonymes, notions englobantes, formes résumées diverses. Et lorsqu'on demande à un sujet de restituer un texte qu'il a lu, c'est un nouveau texte qu'il produit, apparenté au premier, mais différent. La rumination du détail à laquelle le traducteur doit se soumettre ne peut que contribuer puissamment à cette appropriation par réélaboration du contenu textuel. On peut reprendre ici le terme de *manducation* qu'Ivan Illich a emprunté à Marcel Jousse pour désigner la manière dont on mâchait et remâchait les textes sacrés avant la généralisation de la lecture silencieuse au milieu du ^{xiii}e siècle⁴. On verra dans un instant qu'Elmar Tophoven se livre avec son crayon à une véritable manducation des pages imprimées du livre pour préparer son travail de traduction.

On peut donc faire l'hypothèse que l'instrument de traduction se construit progressivement grâce à son fonctionnement même et que sa qualité s'améliore au fur et à mesure que le traducteur en joue. Lorsque celui-ci aborde le texte à traduire pour la première fois, il ne dispose pas encore de cette réorganisation-restructuration des contenus, et ne circule pas avec la même aisance dans l'ensemble des données du texte à traduire.

2. Voir par exemple Almuth Grésillon, « Les variantes de manuscrits : critères et degrés de pertinence », dans *Die Nachlassedition. La publication des manuscrits inédits*, Bern, Peter Lang, 1979, p. 179-189.

3. Au sens linguistique d'isotopie textuelle.

4. Voir Ivan Illich, *Du lisible au visible. Sur l'Art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Éditions du Cerf, 1991. Voir aussi Jean-Louis Lebrave, « La production littéraire entre l'écrit et la voix », dans Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.), *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes et théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 169-188.

D'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence, c'est au fur et à mesure qu'il s'est approprié – qu'il a emmagasiné dans sa mémoire à long terme – les contraintes engendrées par le *tissu textuel* à traduire que le traducteur conquiert les degrés de liberté nécessaires à une « bonne » traduction.

Comme on verra, le texte de Robbe-Grillet se prête particulièrement bien à la reformulation « par le contenu » et à la réorganisation dans la mémoire à long terme : un des principes de construction du discours quasi hallucinatoire de l'observateur jaloux invisible du roman est le retour obsessionnel d'énoncés presque identiques en différents endroits du texte.

Le temps

Il y a là un rapport au *temps* de la genèse textuelle qui est probablement consubstantiel à toute forme d'écriture, mais qui n'est pas perceptible avec la même clarté dans la genèse d'œuvres originales pour au moins deux raisons. D'une part, le scripteur jouit d'une liberté d'invention qui est refusée au traducteur. D'autre part, l'appréhension du processus d'ajustement par l'observateur chercheur est perturbée dans le cas de l'écriture littéraire par l'incidence du paramètre téléologique. Dans le cas de la traduction – en tout cas des traductions modernes –, il n'est pas discutable que le traducteur cherche et doit chercher à parvenir à la meilleure traduction possible, et que le temps joue un rôle important dans la mise en œuvre de cette intentionnalité. Le processus de traduction dans son ensemble est subordonné à cette finalité. Sensible à la diversité des possibles qui s'affichent dans les traces manuscrites, et soucieuse d'éviter des jugements qualitatifs trop hâtifs, la critique génétique a toujours eu à cœur de ne pas appliquer ce principe d'une manière mécanique aux reformulations qu'on observe dans les manuscrits d'écrivains, et elle a toujours affiché une certaine méfiance vis-à-vis de l'idée que toute correction viserait par essence à améliorer le texte en le rapprochant d'une forme idéale qui prendrait corps dans le dernier état de l'œuvre. Il n'en est pas moins vrai que du point de vue de celui qui écrit, le processus de réécriture dans la genèse d'un texte original répond à une intentionnalité comparable à celle qui préside au travail du traducteur.

La difficulté à *commencer* une traduction met en lumière une autre dimension de la relation au temps dans le processus de traduction, qu'il serait intéressant de confronter avec les analyses que la critique génétique a proposées des *incipit*. C'est très tardivement dans la genèse de la *Recherche du temps perdu* que Proust « invente » la célèbre première phrase du roman. De même, Flaubert laisse très longtemps la rédaction du début d'*Hérodias* en réserve. Comme si les premières phrases d'un roman avaient besoin que le roman soit déjà écrit pour lui être correctement « accordées ». Dans la tradition des analyses structuralistes, on est plus spontanément sensible aux déterminations que l'*incipit* engage pour la totalité de l'œuvre à venir, en créant un système de contraintes qui réduit les « degrés de liberté » de l'écriture. En réalité, les deux phénomènes sont indissociables.

On notera d'ailleurs que cette appropriation du texte à travers sa matérialité de succession de signes graphiques a un correspondant dans les modalités concrètes de la réécriture sur ordinateur. Pour corriger un fragment d'écrit manuscrit (ou dactylographié), on a deux possibilités : soit on biffe l'ensemble du fragment et on le remplace par un nouveau fragment qu'on écrit dans sa totalité ; soit on conserve dans le premier état

toutes les parties de mots qui sont préservées dans le second état, on ne biffe que les morceaux qui sont matériellement remplacés, et on entrelace plus ou moins habilement (et lisiblement) l'ancien et le nouveau par un jeu de signes graphiques souvent complexe. C'est le régime de réécriture fréquemment utilisé par exemple par Heine lorsqu'il se relit. La première stratégie d'écriture est généralement utilisée soit après une multiplication des corrections partielles, soit lorsque le scripteur fait subir des bouleversements plus importants à son texte. Dans l'écriture au clavier d'un texte spontané, il sera plus rapide pour un scripteur tapant facilement de couper un membre de phrase qu'il veut corriger et de le réécrire entièrement que d'intervenir à l'intérieur de la chaîne graphique pour une série de corrections partielles. Mais on observe qu'avec une habileté dactylographique similaire, le même scripteur aura tendance, s'il corrige une traduction, à pratiquer la microchirurgie, comme s'il était crucial que la matière même du texte reste aussi présente que possible. On peut mettre cette donnée en relation avec le fait que dans le cas d'une traduction, les réfections et corrections portent sur un texte *existant*, et non sur la transformation ou la création d'un texte *nouveau*.

Bien sûr, on ne dispose pas des traces de ce travail du traducteur dans le cas de la traduction de *La Jalousie* par Tophoven. Mais les documents dont on dispose apportent néanmoins une forme de confirmation indirecte des hypothèses qu'on vient de formuler pour peu qu'on les examine avec discernement.

On peut partir des pages 64-65 du texte imprimé français (fig. 1) et 116-117 du texte imprimé de la première édition de la traduction allemande (fig. 2) car, pour l'essentiel, elles constituent un bon exemple de l'activité de traducteur d'Elmar Tophoven telle qu'elle se reflète dans les annotations qui ont accompagné son travail sur *La Jalousie* : les annotations y sont abondantes et variées.

**Annoter dans
les interstices
de l'imprimé**

Le français

On trouve d'abord des marques de couleur. L'expression *plus ténus* est soulignée au crayon rouge ; la saillance visuelle de ce marquage est accentuée par une croix rouge placée en face dans la marge, et par une autre croix rouge dans le coin inférieur de la page. Juste en dessous se trouvent, au stylo bleu, une autre croix et le nombre « 11 ». On verra dans la troisième partie que cette annotation n'est pas isolée et fait partie d'un ensemble cohérent.

Le reste des traces conservées dans cette double page est constitué par diverses annotations au crayon. C'est d'abord, dans le coin inférieur de la page 64, un dessin représentant deux ellipses emboîtées l'une dans l'autre. En face, dans le coin inférieur de la page 65, et partiellement recouvert par d'autres annotations, on trouve le signe mathématique « différent de » ($\neq$). Énigmatiques au premier abord, ces dessins sont eux aussi des éléments d'un système de découpage que je décrirai dans la troisième partie.

Ensuite, l'espace blanc qui marque typographiquement la séparation entre la deuxième et la troisième partie du roman (les « chapitres ») sur la page 64 est souligné par un trait horizontal au crayon.

Fig. 1 : *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, p. 64-65, annoté par Elmar Tophoven (coll. particulière)

Les marges supérieures des pages contiennent des annotations qui paraissent recopiées d'entrées de dictionnaire⁵ :

crepitement	prasseln [crépiter]
	knattern [crépiter]
	knistern [crépiter]

ténu, ue	dünn, fein [mince, fin]
	zart, hell [délicat, clair]

En ce qui concerne *ténu*, on peut mettre en rapport le marquage au crayon rouge et l'annotation au crayon gris. En lisant le texte, Tophoven a sans doute souligné le mot en rouge, et signalé par une croix dans la marge et dans le coin inférieur de la page qu'il devait vérifier le sens du mot dans un dictionnaire. C'est probablement le résultat de cette vérification qui est noté au crayon.

La marge inférieure de la page 65 contient d'autres indications qui semblent elles aussi empruntées à des entrées de dictionnaire :

poignet	Handgelenk [poignet]
paume	flache Hand [main plate]
entourer	Ballen [partie antérieure de la plante du pied]
petiller	fünkeln knistern [étinceler, crépiter]

5. Pour tous les exemples allemands, une traduction littérale des mots et expressions est donnée entre crochets.

Le mot *crépitemment* n'est pas souligné sur l'imprimé. Mais c'est un mot important dans le roman, puisqu'il occupe une place centrale dans l'hallucination du « chapitre » VII, où il renvoie à la fois au bruit de la brosse dans les cheveux de A... et à celui des flammes de l'incendie provoqué par l'accident de voiture de Franck imaginé par le narrateur.

Dans le premier tiers de la page 64, quatre lignes sont marquées d'un trait vertical dans la marge, accompagné du nombre « 113 ». De même, sur la page 65, Tophoven a souligné l'expression *la branche ascendante du cycle*, marqué les lignes contenant cette expression d'un trait vertical et associé celui-ci à une flèche qui pointe vers le nombre « 167 ». Toujours à la page 64, il a encore souligné l'expression « s'estompant à demi d'un côté », et noté en face, dans la marge, « ARG », qui renvoie à « Alain Robbe-Grillet » et correspond selon toute vraisemblance à un passage à propos duquel il voulait interroger Robbe-Grillet lui-même.

Sur la page 65, le mot *lui* à la ligne 7 est entouré, et en face, dans la marge droite, Tophoven a écrit le mot *Borsten* [soies d'une brosse]. Dans le texte français, *lui* reprend sans ambiguïté *la brosse* de la phrase précédente. Dans la traduction du passage (page 48 de l'édition allemande annotée), Tophoven a effectivement utilisé *Borsten* (*Die linke Hand [...] läßt die Borsten kurz vorbeistreichen* [La main gauche laisse brièvement les soies passer dans les cheveux]) : Tophoven ayant choisi de ne pas reprendre les tirets de l'original français, il a probablement perçu la reprise de *brosse* par le pronom *sie* comme trop ambiguë et explicité la relation anaphorique.

Sont encore soulignés les mots *geste*, *arrondi* et *une raie médiane*. Enfin, un trait isole *La main gauche* à la ligne 4.

L'allemand

Pour faciliter la lecture de ces deux pages (fig. 2), je les reproduirai sous forme de transcription diplomatique. L'imprimé d'origine est reproduit en Times New Roman corps 12 ; les annotations et corrections sont en Helvetica corps 10 ; les couleurs des instruments d'écriture sont respectées.

Dans ces deux pages, on est frappé par plusieurs éléments saillants. D'abord, la présence de trois instruments d'écriture différents, un crayon, un stylo-bille bleu et un stylo-bille noir. Il y a donc eu plusieurs campagnes d'annotations sur ces deux pages. En liaison avec cette diversité des instruments utilisés, on ne peut que constater l'hétérogénéité des contenus. Certaines annotations sont de véritables corrections. Ainsi, Tophoven réintroduit *vielleicht* [peut-être] qu'il avait omis de traduire à l'avant-dernière ligne du troisième paragraphe (p. 116). De même, il effectue deux réécritures successives au stylo-bille bleu de *keine Rolle mehr spielen* [ne jouent plus de rôle] à la fin du deuxième paragraphe pour traduire le français *n'entrent plus en ligne de compte* : Tophoven opte d'abord pour *nicht mehr in Betracht kommen*, traduction presque littérale du français, puis le remplace par *unerheblich werden* [deviennent insignifiants]. D'autres annotations sont plus difficiles à interpréter. Pour traduire le français *l'élément générateur*, Tophoven avait initialement retenu le groupe nominal *das Grundelement* [l'élément de base] (lignes 5 et 6 de la page 116). Comme dans les cas précédents, une correction au stylo-bille bleu le remplace par *die treibende Kraft* [la force motrice]. Mais *élément générateur* est en même temps noté au crayon dans la marge gauche, et, dans le haut de la page, Tophoven a écrit, aussi au

crayon, *élément générateur de troubles* et *Unruhestifter* [fauteur de troubles], qui ne paraît survenir à cet endroit que par attraction sémantique, dans le cadre général d'un travail sur le vocabulaire allemand. Il en va probablement de même de la série d'annotations au crayon dans la marge à gauche de la fin du deuxième et des premières lignes du troisième paragraphe. Je reviendrai sur cette annotation dans l'étude globale des types d'annotations en raison de son lien avec des annotations comparables sur l'exemplaire français de *La Jalousie*.

élément générateur de troubles
Unruhestifter

V !!

écart
treibende Kraft
élément
générateur

nahe ~~berühren~~. Sie sind dann, was ihre beiden Achsen
anbetrifft, auf ihre Mindestmaße zurückgeführt, und
sie erreichen ihre Höchstgeschwindigkeit. aber sie
halten diesen beschleunigten Rhythmus nicht lange
dann
durch : nach einer plötzlichen Abschweifung kehrt ~~das~~ die
Grundelement wieder zu einer ruhigeren Gravitation
zurück.

Ob es sich übrigens um die Schwingungsweite, die
Form oder die mehr oder weniger exzentrische Situa=
tion handelt, die ^{Veränderungen} Variationen hören innerhalb des
Schwarms wahrscheinlich nie auf. Um ihnen zu fol=
gen, müßte man die einzelnen Tierchen unterscheiden
können. Da dies unmöglich ist, ergibt sich eine ge=
Beständigkeit
wisse Permanenz des Ganzen, bei der die ~~öflichen~~

Wendepunkte, die An= und Abflüge und die Per=
mutationen ~~keine Rolle mehr spielen~~ ^{nicht mehr in Betracht kommen}

SchriII und kurz erschallt der Schrei eines Tieres,
ganz nahe, anscheinend vom Garten her, genau vom
Fuß der Terrasse. Dann, drei Sekunden später, ver=
kündet der gleiche Schrei die Gegenwart des Tieres
jenseits des Hauses. Und wieder herrscht die Stille,
die keine Stille ist, sondern eine Folge von gleichen,
leiseren
dünnere Schreien, weiter weg, in der Masse der
Bananenbäume, am Fluß, am gegenüberliegenden
Hang, von einem Ende des Tals zum anderen.
kleinen
dümpferes

Nun ist es ein leiseres, weniger flüchtiges Ge=
räusch, das die Aufmerksamkeit erweckt : eine Art
Schnurren, Knurren oder Surren...

grognelement, ronflement ou de
116 ronronnement

Aber noch bevor das Geräusch deutlich genug zu ver=
nehmen war, ist es verklungen. Das Ohr, das vergebens
versucht, es aus der Nacht herauszuhören, nimmt statt
dessen nur das Sausen der Drucklampe wahr.

Es ist ein klagender, hoher, ein wenig nölender
Ton. Aber seine komplexe Zusammensetzung läßt in
allen Höhen harmonische Töne mitklingen. Ganz un=
veränderlich, gedämpft und durchdringend zugleich,
erfüllt er den Kopf und die ganze Nacht, als käme
er nirgendwo her.

Rund um die Lampe tanzen die Insekten immer
noch ^{den gleichen} ~~genau denselben~~ Reigen. Schaut man jedoch
länger hin, so entdeckt das Auge schließlich Kor=
puskeln, die dicker sind als die anderen. Das genügt
jedoch nicht, um ihre Beschaffenheit zu beschreiben. zu können.

Auf dem schwarzen Hintergrund bilden auch sie nur
helle Flecke, die glänzender werden, je mehr sie sich
dem Licht nähern, ^{sich} ~~verfärben~~ plötzlich schwarz ~~aussehen~~,
(während sie im Gegenlicht vor der Kugel vorbei=
fliegen) und dann ihren vollen glanz wiedergewinnen,
dessen ^{Leuchtkraft} ~~Intensität~~ ^{dann} zum Scheitelpunkt der Flugbahn hin
abnimmt.

Beim brüskten Zurück in Richtung auf das Glas
ist der Fleck gerade heftig aufgeprallt, wobei er einen
kurzen Klang erzeugt. Nach dem Sturz auf den Tisch
erweist er sich als ein kleiner rötlicher Hartflügler
mit geschlossenen Rückenschilden, der auf dem dunk=
leren Holz langsam im Kreis herumkrabbelt.

17/4/77

Fig. 2 : Première édition traduite en allemand de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, annotée par Elmar Tophoven (coll. particulière)

En deuxième lieu, on relève une date, « 17/4/77 », avant le dernier paragraphe de la page 117. Il est intéressant de noter qu'au même endroit du texte français, on trouve, à la page 151, la même date, écrite avec le même stylo à bille bleu. Je proposerai dans un instant une interprétation de ces dates qui figurent à la fois dans l'exemplaire français et l'exemplaire allemand de *La Jalousie*.

Dans le bas de la page 116, on constate encore que Tophoven a recopié au crayon un fragment du texte français, *grognelement, ronflement ou de ronronnement*, comme s'il avait voulu mettre en parallèle l'original français et sa traduction.

Enfin, de nombreuses phrases ou membres de phrase sont soulignés. Ainsi la première phrase du troisième paragraphe de la page 116 (*Schrill und kurz erschallt der Schrei eines Tieres, ganz nahe, anscheinend vom Garten her, genau vom Fuß der Terrasse*), ou les mots *Aufmerksamkeit erweckt* à l'avant-dernière ligne.

Les dates

L'exemplaire imprimé français et son correspondant allemand sont balisés par des dates. Il faut mettre à part celle du « 26. März 58 23 h [26 mars 1958 à 23 h] » qui figure à la dernière page du livre : elle correspond certainement au moment où Tophoven a terminé la traduction de *La Jalousie*. D'autres dates notées dans l'ouvrage français paraissent aussi renvoyer au calendrier de la traduction. Elles comportent seulement l'indication du jour et du mois, voire, sur les dernières pages, la seule donnée du jour. Cette datation n'est pas

Découper

exhaustive : Tophoven n'a pas daté systématiquement ses périodes de travail. Vers la fin du livre, d'autres indications qui pourraient correspondre à des heures apparaissent seules ou associées à une date, ainsi, « 1207 » associé à « 24/3 » à la page 194, ou « 1245 » à la page 199. Ces indications sont précieuses, car elles restituent le rythme du processus de traduction et permettent de l'inscrire dans une durée vécue. À en juger par la progression de la traduction à partir du 3 février, Tophoven a dû commencer à traduire au début de l'année 1958, et la traduction – en tout cas son premier jet – l'a occupé environ trois mois.

p. 32	p. 76	p. 81	p. 97	p. 105	p. 148	p. 194	p. 208	p. 214	p. 218
3.2	$\frac{7/26}{8/2}$	$\frac{8/2}{9/2}$	$\frac{10/2}{11/2}$	$\frac{11/2}{12/2}$	18.3.	$\frac{24/3}{12\ 07}$	25	26	26 März 58 23 h

Dates inscrites par E. Tophoven dans les marges de *La Jalousie*

Neuf autres indications de date, correspondant toutes aux années soixante-dix, ne peuvent pas être en rapport avec l'activité de traduction initiale et ne peuvent que renvoyer à un autre type de travail. Ainsi, « 1.2.74 » figure dans la marge de la page 12. Ou « 8.2.74 » en face du troisième paragraphe de la page 20. Certaines de ces dates apparaissent aussi, au même endroit du texte, dans l'exemplaire de la traduction allemande annoté par Tophoven. Celui-ci est donc intervenu simultanément sur l'exemplaire français et sur l'exemplaire allemand de *La Jalousie*. Il en résulte que certaines des annotations de l'imprimé français sont contemporaines d'annotations portées sur l'imprimé allemand, et sont donc très postérieures au processus de traduction initial. Il est malheureusement le plus souvent impossible de distinguer graphiquement les différentes couches d'annotations. On verra néanmoins dans un instant que les corrélations entre l'exemplaire allemand et l'exemplaire français permettent de trancher dans un certain nombre de cas.

La première question qui se pose est celle du statut génétique de ces datations « tardives ». Relèvent-elles de ce que Rudolf Mahrer a proposé d'appeler *genèse éditoriale*, en désignant ainsi les réécritures d'un texte postérieures à sa première publication, mais opérées du vivant de l'écrivain (même s'il n'en est pas forcément l'auteur au sens strict)⁷ ? Ou relèvent-elles d'autre chose, et de quoi ? Les deux hypothèses peuvent être envisagées. On peut d'abord supposer que Tophoven est revenu sur sa traduction au début des années soixante-dix pour l'améliorer. C'est ce que suggèrent certaines interventions dans le volume allemand, qui sont purement et simplement la correction d'une erreur ou d'une maladresse oubliée lors de la traduction initiale. Ainsi à la page 114, dans la phrase *Aber ein leises Geräusch, eine Art Surren, läßt das Ohr aufhören*, dont l'original français est *Mais un bruit plus discret, comme un ronronnement, fait dresser l'oreille*, Tophoven corrige *leises*

6. Dans un certain nombre de cas, Tophoven indique la date de fin d'une campagne de traduction et le début d'une nouvelle période de travail en notant les deux dates d'arrêt et de reprise de part et d'autre d'un trait horizontal qui découpe la page imprimée. Ainsi par exemple, à la page 76, il traduit le 7 février jusqu'à la fin du paragraphe qui se termine par « refermée » ; ce paragraphe est séparé du suivant par un trait horizontal au crayon ; au-dessus, Tophoven a écrit « 7/2 », et au-dessous « 8/2 ».

7. Séminaire 2012-2013 de l'équipe *Manuscrit – Linguistique – Cognition* de l'ITEM (CNRS-ENS).

[léger] en *leiseres* [plus léger], et remplace *läßt das Ohr aufhorchen* [fait que l'oreille écoute] par l'expression plus idiomatique *läßt einen aufhorchen* [fait qu'on écoute]. Et à la page suivante, il corrige une coquille typographique en ajoutant le *n* du pluriel oublié à la fin du mot *Partikel* [particule]. Peut-être Tophoven envisageait-il une réédition de sa traduction. Toutefois, on ne peut qu'être surpris dans ce cas par le caractère fragmentaire et discontinu des annotations de l'exemplaire allemand. Les pages 36 à 112 n'en contiennent par exemple aucune, et après avoir été abondantes aux pages 114-119, elles deviennent sporadiques et disparaissent pratiquement de la page 129 à la page 142.

Il est bien sûr possible que ce travail de révision n'ait pas été effectué de manière systématique, et qu'il ait plutôt été mené à bien au gré d'un feuilletage plus ou moins aléatoire du volume. On peut aussi imaginer une autre hypothèse. On sait que Tophoven, lecteur à l'École normale supérieure où il était responsable d'un cours de traduction, avait l'habitude de donner des extraits des œuvres qu'il avait traduites comme exercices de thème à ses étudiants⁸. Il se peut donc que le livre français et sa traduction allemande aient été utilisés comme des supports de cours. Dans ce cas, certaines des annotations qui figurent sur l'exemplaire français et l'exemplaire allemand de *La Jalousie* seraient à rapporter à cette activité d'enseignement. Cette hypothèse est la plus plausible pour certaines annotations concernant des mots dont Tophoven n'avait certainement pas besoin de chercher le sens dans un dictionnaire, et en tout cas de noter une acception sans rapport avec le contexte de la traduction en cours. Ainsi, à la page 16 de l'imprimé français, le texte *On entend [...] celle [la voix] du cuisinier noir, volubile et chantante* suscite dans le pied de page l'annotation suivante, qui paraît provenir de la consultation d'un dictionnaire : « volubile geschwätzig [bavard/zungenfertig [volubile]/windend [qui tourne] ». Certes, le sens de *qui tourne* est attesté pour *volubile* en français, mais seulement en botanique (une « plante volubile » est une plante dont les tiges s'enroulent autour d'un support) ; il ne fait pas partie de l'usage courant du terme, et il est totalement exclu dans le contexte de la phrase à traduire⁹. Les notes de ce type sont abondantes, précisément dans les passages qu'une date identique met en relation dans l'original français et dans sa traduction allemande.

Comme pour rendre encore plus malaisée toute interprétation univoque des annotations portées par Tophoven sur l'exemplaire français, certaines données restent énigmatiques. Les deux dernières dates ajoutées dans la marge sur l'exemplaire allemand sont le 17 avril 1977, qui figure à la page 117, et qui a son équivalent à la page 151 du texte français, et le 21 avril 1977 à la page 118, dont l'équivalent est à la page 152 du texte français. Il s'agit d'un assez long passage, qui, de la page 146 à la page 152, est entouré de rouge. On y devine la trace d'un certain nombre d'annotations au crayon qui ont été gommées, mais qui sont partiellement lisibles grâce au fouflage laissé par la pointe du crayon sur le papier. Par exemple, on peut

8. On trouvera par exemple une évocation de l'enseignement de Tophoven à l'École normale supérieure dans le texte suivant : Jürgen Ritte, « La méthode Tophoven : Elmar Tophoven à la rue d'Ulm », *Translittérature*, n° 10, hiver 1995, p. 35-37.

9. Le fait même de noter ce sens exotique de *volubile* rappelle la volonté de permettre aux traducteurs de sortir de leur isolement et de mettre en commun leurs connaissances qui a présidé à la naissance de la « laiterie coopérative » en 1970, puis à la création par Tophoven lui-même du Collège européen des traducteurs de Straelen. Voir Elmar Tophoven, « La traduction transparente », *Translittérature*, n° 10, hiver 1995, p. 22.

reconstituer ceci dans le haut des pages 148 et 149 du texte français (le mot *ellipse* se réfère au mouvement incessant des insectes dans la lumière de la lampe qui éclaire la salle à manger) :

ellipse Schrägschnitt [coupe oblique ¹⁰] mettre en ligne de compte in Rechnung stellen in Betracht ziehen [facturer, prendre en considération]
--

élément générateur Grundelement [élément de base]
--

ou bien, à la page 150, un paradigme autour du *ronflement*, et à la page 151, une recherche de vocabulaire sur les mots *coléoptère* et *élytre* :

grognement ronflement ronronnement
--

coléoptère Käfer élytre Flügeldecke(n)

Une explication simple serait de considérer que lorsque Tophoven estime avoir résolu un problème, il supprime les notes qui portaient sur ce problème. On peut toutefois se demander dans ce cas pourquoi seules ces quelques pages ont été gommées parmi toutes celles où l'annotation porte sur un problème de traduction résolu.

Certaines annotations restent surprenantes. Ainsi, à la page 14 du texte français, la phrase *A..., sans y penser, regarde le bois dépeint de la balustrade, plus près d'elle l'appui dépeint de la fenêtre, puis, plus près encore, le bois lavé du plancher* fait l'objet de plusieurs annotations. La seconde occurrence de *dépeint* est encadrée, de même que l'adjectif *lavé*. Dans la marge supérieure, Tophoven a noté « *dépeindre schildern/darstellen* [décrire, représenter] ». Tophoven n'avait certainement pas besoin de noter ce sens du verbe *dépeindre*, et encore moins de l'invoquer à propos des expressions *bois dépeint* et *appui dépeint*. Peut-être a-t-il seulement souhaité profiter de l'occasion pour rappeler à ses étudiants deux verbes utiles dans un commentaire de texte ou une dissertation. Néanmoins, les annotations de la traduction allemande laissent perplexe : Tophoven avait traduit le premier *dépeint* par « *verwittert* » [abîmé par les intempéries], approximatif mais pas inexact, et le second par « *angerostet* » [qui a commencé à rouiller], qui est nettement inexact. Et il a souligné les deux mots en les accompagnant d'un point d'interrogation dans la marge. Le passage correspondant paraît donc avoir été à la fois une zone d'incertitude quant au sens exact des termes du français¹¹ et un point d'ancrage de la conception collaborative que Tophoven se faisait de la traduction,

10. Ce sens à première vue inattendu s'explique dans un contexte de géométrie dans l'espace : la coupe d'un cylindre par un plan oblique est une ellipse. Le texte de Robbe-Grillet invite à cette lecture, puisqu'il y est question d'« ellipses plus ou moins aplaties dans des plans horizontaux, ou d'inclinaison très faible, coupant à divers niveaux le manchon allongé de la lampe ».

11. Indice supplémentaire de ce trouble sur le sens : dans l'exemplaire français, « l'appui » est encadré de rouge et accompagné d'un grand point d'interrogation rouge dans la marge. Il a pourtant été traduit correctement par « *Fensterbrüstung* ».

puisque'il a toujours cherché à partager avec ses collègues et ses élèves les problèmes de traduction et la recherche des solutions.

En conclusion, les dates apportent des informations précieuses sur la genèse de la traduction chez Tophoven. Elles balisent d'abord le déroulement au jour le jour du processus de traduction proprement dit. Elles attestent en outre de la démarche, propre à Tophoven, de retour sur le travail de traduction, pour améliorer celle-ci ou pour transmettre son savoir-faire de traducteur à ses étudiants.

Les tranches

L'élément le plus saillant dans les annotations de l'exemplaire français est constitué par l'abondance des décomptes et des numérotations. Voici le premier de ces découpages. Tophoven a inscrit, à cheval sur les pages 104 et 105, dans la marge basse, le mot « *Hälfte* » [moitié] qu'il a souligné. Pour procéder à cette identification, il a fait sur la page 219 (non paginée, qui porte le mot « TABLE »), les calculs suivants :

218		210
8	et	- 104
210		106

Dans un deuxième décompte, réalisé cette fois à partir de la dernière page du livre imprimé, Tophoven a inscrit le chiffre *zéro* (« 0 ») sur la dernière page, et numéroté au crayon à l'envers les pages de 0 (page 218) à 88 (page 130), comme si, après avoir dépassé la moitié du texte, il avait voulu savoir à chaque instant combien de pages restaient à traduire.

En troisième lieu, il a systématiquement découpé le texte français en tranches qui s'emboîtent les unes dans les autres. Plus haut, dans la présentation des pages 64 et 65, j'ai relevé la présence d'une croix à l'encre bleue et du nombre 11 sur la page 64. C'est la première manifestation de ce processus de fragmentation du texte. En partant du début, il apparaît pour la première fois au bas de la page 24, où figure, à l'encre bleue, une croix de Saint-André et le chiffre 6. De même, le bas de la page 32 comporte, aussi à l'encre bleue, une autre croix de Saint-André et le chiffre 7. Ce marquage toutes les huit pages se poursuit jusqu'à la page 200, qui est numérotée 28. Il correspond donc au découpage du texte imprimé en vingt-trois tranches de huit pages. Cette numérotation commence à 6 en s'interrompant à 28. Toutefois, le principe de ce découpage en tranches de huit pages ne disparaît pas. La page 208 porte quant à elle le chiffre 1, et la page 216 le chiffre 2. Un compte à rebours à partir de la page 32 permettrait d'attribuer virtuellement à la page 24 le chiffre 5, à la page 16 le chiffre 4, et à la page 9, première page du texte, le chiffre 3. On peut donc reconstituer le principe du découpage de la totalité du texte en tranches d'approximativement huit pages. L'opération paraît avoir commencé par une première tranche de huit pages débutant à la page 201, donc vers la fin du roman. Faut-il supposer que Tophoven n'a pas commencé la traduction par le début, mais par la fin ? Ce serait une confirmation empirique de l'hypothèse cognitive que j'ai, au début de ce travail, associée à la *rumination* du traducteur.

J'ai signalé les deux ellipses emboîtées au bas de la page 64. Elles appartiennent à un système de marquage qui se met en place à partir de la page 32, et qui associe les pages de chacune des tranches à un symbole spécifique, dont voici la liste.

Pages	Symboles
32-39
40-47	un petit triangle équilatéral pointe en haut $\triangle$
48-55	un astérisque *
56-64	deux ellipses qui se coupent
65-72	le signe mathématique $\neq$
73-80	deux pointes l'une dans l'autre
81-88	dessin évoquant les lettres « So »
89-96	dessin ressemblant à un M terminé par une crosse
97-104	« Di »
105-112	une sorte de flèche
113-120	deux ellipses tangentes l'une à l'autre par la base
121-130	deux demi-cercles emboîtés
131-134	rien !
135-143	« y »
144	peut-être un symbole gommé
145-151
152-159

Ce système de marquage graphique n'est pas poursuivi au-delà de la page 159. Il est alors relayé par un autre découpage. Dans le coin inférieur de la page 159, on trouve le chiffre 20 entouré d'un cercle. Cette nouvelle numérotation se prolonge jusqu'à la page 218, qui porte le chiffre 28. Le pas de huit n'est utilisé cette fois que d'une manière approximative : on passe de 21 sur la page 167 à 22 sur la page 173, et de 27 sur la page 213 à 28 sur la page 218. On ne trouve pas les chiffres antérieurs à 20, mais un compte à rebours permet de remonter de huit pages en huit pages jusqu'à la première page du texte imprimé. Par rapport au premier découpage, qui commençait à la page 200, celui-ci correspond donc à un second parcours du texte imprimé, commençant cette fois par le début de l'ouvrage : en partant de la page 7, première page de l'imprimé, c'est bien la vingtième tranche de huit pages qui commence à la page 159. Cette seconde lecture se termine, plus logiquement que la première, à la dernière page du livre.

Je signale encore d'autres formes de comptages et de découpages dont les deux ouvrages imprimés ne donnent pas la clé. Ainsi de la numérotation de paragraphes successifs, rigoureuse, comme aux pages 13-14, ou approximative comme aux pages 32-34. Faut-il y voir des phases dans lesquelles Tophoven a compté le nombre de paragraphes à traduire, ou le nombre de paragraphes traduits, au cours d'une période de travail donnée ?

Ces découpages introduisent bien sûr la dimension du temps. L'espace matériel de l'imprimé devient le marqueur graphique de l'inscription du processus de traduction dans la durée. La datation ponctuait le temps qui avait été nécessaire pour traduire. Les tranches et leurs symboles matérialisent le temps qu'il faudra passer, tranche après tranche, à traduire, et aident à baliser le temps qu'il reste à passer pour terminer la traduction. L'objectif premier des découpages est donc d'ajuster le temps biographique du traducteur à la durée prévisible du travail qu'il devra fournir pour respecter l'échéance imposée par l'éditeur. Mais il est aussi une forme élémentaire d'appropriation du texte à traduire : l'ingestion et la digestion de celui-ci sont facilitées par un découpage qui réduit la matérialité du texte à une suite de tranches de taille comparable.

Les pointeurs

On a vu dans l'exemple des pages 64-65 qu'il existe dans le texte imprimé français des passages marqués d'un trait vertical accompagné d'une flèche qui pointe vers un chiffre. On comprend rapidement que ces marqueurs mettent en correspondance différents passages dans lesquels une même phrase ou expression réapparaît dans le texte français¹². Voici par exemple, en vis-à-vis, les passages dont Tophoven a marqué la corrélation aux pages 65 et 167 (pour plus de lisibilité, les parties identiques sont en gras).

une fois que la brosse, quittant les plus longs cheveux, est en train déjà de remonter la branche ascendante du cycle, décrivant dans l'air une courbe rapide qui la reporte au-dessus du cou (p. 65).	À peine arrivée au bas de sa course, très vite elle remonte la branche ascendante du cycle, décrivant dans l'air une courbe qui la ramène à son point de départ (p. 167).
---	--

De même, il a balisé la répétition d'un texte pratiquement identique entre les pages 18 et 207. Cette fois, la reprise est indiquée aussi dans la traduction en allemand, aux pages 11 et 162. Tophoven a reproduit la variation entre *tout à fait nuit* et *nuit noire* en les traduisant respectivement par *ganz dunkel* et *stockfinster*.

Bien qu'il fasse tout à fait nuit maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques (p. 18).	Bien qu'il fasse nuit noire maintenant, elle a demandé de ne pas apporter les lampes, qui – dit-elle – attirent les moustiques (p. 207).
--	---

12. Ce phénomène a été remarquablement étudié d'un point de vue linguistique par Pierre Le Goffic et Laure Sarda, voir « Localisation et perception : l'observateur invisible omniprésent », dans *L'Inversion locative dans La Jalousie et ses traductions en anglais, allemand, italien et hongrois*, dir. Catherine Fuchs, à paraître.

Ce balisage n'est toutefois pas effectué de manière mécanique. Ainsi, Tophoven a relevé à la page 14 la première occurrence du motif de la lettre pliée et du papier d'un bleu très pâle, et mis par un pointeur celle-ci en rapport avec une autre occurrence presque identique à la page 105. Ce motif, qui constitue un des points de fixation par lesquels se manifeste la jalousie de l'énonciateur invisible et omniprésent du roman, revient à dix reprises dans le texte de Robbe-Grillet. Pourtant, Tophoven n'en a pas fait un recensement systématique. Outre le premier pointage, il a souligné d'un trait vert deux occurrences situées simultanément page 107. Mais il n'a pas relevé les sept autres occurrences de ce « bleu (très) pâle ».

On observe d'ailleurs que le traducteur a respecté de manière globalement très stricte ces reprises dans son travail de traduction, comme en témoigne ce passage pour lequel il a placé des pointeurs aux pages 18 et 58 de l'imprimé français, et où les seules entorses à la reprise littérale (ici marquées en gras) sont de menus déplacements de mots et la transformation d'un présent en accompli pour traduire le participe présent « tenant », sans doute par attraction exercée par l'accompli de « s'est approchée ». Par contre, on notera que Tophoven a négligé de reproduire la légère différence entre les deux textes portant sur A..., désignée par le pronom *elle* à la page 18 et par l'initiale de son prénom à la page 59.

Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, elle s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots : sans doute un remerciement (p. 18).	Pour ne pas risquer d'en renverser le contenu par un faux mouvement, dans l'obscurité complète, A... s'est approchée le plus possible du fauteuil où est assis Franck, tenant avec précaution dans la main droite le verre qu'elle lui destine. Elle s'appuie de l'autre main au bras du fauteuil et se penche vers lui, si près que leurs têtes sont l'une contre l'autre. Il murmure quelques mots : un remerciement, sans doute . Mais les paroles se perdent dans le vacarme assourdissant des criquets qui monte de toutes parts (p. 58-59).
Um in der Finsternis den Inhalt nicht bei einer ungeschickten Bewegung zu verschütten, ist sie möglichst nahe an den Sessel, in dem Franck sitzt, herangetreten. Dabei hält sie das ihm zugedachte Glas behutsam in der rechten Hand. Sie stützt sich mit der freien Hand auf die Sessellehne und beugt sich so nahe zu ihm, daß ihre Köpfe sich berühren. Er murmelt ein paar Worte: Dankesworte wahrscheinlich (p. 12).	Um den Inhalt nicht bei einer ungeschickten Bewegung in der Finsternis zu verschütten, ist sie möglichst nahe an den Sessel, in dem Franck sitzt, herangetreten. Dabei hat sie das ihm zugedachte Glas behutsam in der rechten Hand gehalten . Sie stützt sich mit der freien Hand auf die Sessellehne und beugt sich so nahe zu ihm, daß ihre Köpfe sich berühren. Er murmelt ein paar Worte: wahrscheinlich Dankesworte , die jedoch in dem allerseits aufsteigenden Lärm der Grillen untergehen (p. 12).

Enfin, ces pointages peuvent avoir des significations multiples. Ainsi, Tophoven a relevé le mot *anse* à la page 22, et a renvoyé par un pointeur à une autre occurrence du mot à la page 139. Mais ce cas relève probablement autant d'un problème de compréhension du sens exact de l'expression que d'un phénomène de reprise : outre le soulignement et la flèche, la page 22 porte deux dessins figurant schématiquement la manière dont Tophoven se représente la lampe et son anse (fig. 3).

Fig. 3

Tophoven s'est donc conformé au principe, enseigné à tout traducteur débutant, selon lequel on doit toujours traduire le même par le même. Et il a recherché dans le texte imprimé français les « retours du même ». On voit donc à l'œuvre quelque chose comme une méthodologie somme toute très classique. On peut aussi y voir la mise en œuvre d'un principe d'économie cher à tout traducteur : ce qui est déjà traduit n'a besoin que d'être recopié, pas d'être traduit à nouveau. Comme le montre l'exemple dont on a cité plus haut la traduction, le texte de Robbe-Grillet abonde en reprises presque littérales...

Plus intéressant pour mon propos est le fait que ce système de renvois et de pointeurs crée un maillage qui est une autre forme de mastication du texte. Il contribue à découper celui-ci en petites entités et à actualiser un système de *liaisons à distance* qui structure le texte en profondeur.

Les soulignements

Pour une partie au moins d'entre eux, les soulignements peuvent être rapportés à l'activité de Tophoven enseignant. Si on compare par exemple le début du passage annoté « 8.2.74 » à la page 20 de l'exemplaire français et à la page 13 de l'exemplaire allemand, on constate que les soulignements se correspondent terme à terme et ont essentiellement une valeur pédagogique (fig. 4) :

Fig. 4

On notera en particulier la mise en relation entre *continue de raconter* et sa traduction par *erzählt weiter*, le double soulignement de *von*, qui vise à rappeler que dans ce cas, le verbe *erzählen* [raconter] n'est pas employé de manière transitive, ou l'insistance sur la traduction idiomatique de *se fait entendre* par *ist zu hören*.

Toutefois, cette explication serait simplificatrice si on prétendait rendre compte de cette manière purement didactique de tous les soulignements de l'imprimé. Il faut beaucoup plus vraisemblablement faire l'hypothèse que les deux processus, celui de l'amélioration de la traduction et celui de l'enseignement de « l'art de la traduction », sont indissolublement liés. Un seul exemple. À la page 15 du texte allemand, le mot *Terrine*, qui traduisait le français *soupière*, est corrigé par une bulle dans la marge supérieure en *Schüssel*. De même, le mot *wegzustellen* [enlever] est d'abord souligné d'un trait ondulé, puis biffé, et un renvoi dans la marge supérieure le réécrit *woanders hinstellen* [placer ailleurs] et le déplace à la fin de la phrase. Mais en même temps, *A... lui demande* est souligné dans le texte français, comme l'est *fordert A... ihn auf* dans le texte allemand, de même que *dit-elle*, souligné en français, est mis en correspondance avec *angeblich* [prétendûment] souligné dans le texte allemand, ou *fait mal aux yeux* et *Augenschmerzen bereitet*.

Des marquages plus idiosyncrasiques

De nombreux passages du livre imprimé français portent l'annotation « ARG ». À l'évidence, cette annotation se réfère à des questions sur le sens du texte à traduire qu'Elmar Tophoven a souhaité poser à Robbe-Grillet lui-même. Malheureusement, l'archive d'Alain Robbe-Grillet conservée à l'IMEC¹³ ne comporte aucune trace écrite d'une telle consultation. Les passages marqués « ARG » sont innombrables, et on ne peut pas être sûr que Tophoven a pu consulter Robbe-Grillet sur la totalité d'entre eux. Au vu de quelques exemples, on peut toutefois être certain que Tophoven a disposé d'un certain nombre de réponses de l'auteur, soit à l'occasion de rencontres directes, soit par téléphone. Ainsi, à la page 69 (fig. 5), on trouve à la fois le soulignement de membres de phrase, le croquis d'une chaise correspondant au texte de Robbe-Grillet, et la mention « ARG ».

13. Institut Mémoire de l'Édition contemporaine, Fonds Alain Robbe-Grillet.

Fig. 5

De même, à la page 162 (fig. 6), on peut observer un va-et-vient entre un soulignement du mot *chevrons* accompagné de la mention « ARG », et l'ajout à l'encre bleue de la traduction allemande du terme (*Fischgrätenmuster* [motif en arêtes de poisson]), accompagné de la biffure, avec le même stylo bleu, de la mention manuscrite « ARG ».

Fig. 6

Mais que dire des très nombreux paragraphes portant en marge l'annotation « ego » ou « Ego », ou encore « Egon » ? S'agit-il d'une instruction que Tophoven se donnait à lui-même ? Faut-il l'interpréter de manière contrastive, comme formant système avec les mentions « ARG » qu'on vient de commenter, et désignant des difficultés qu'il doit résoudre par lui-même, à la différence de celles dont il attend la solution de l'auteur ? Que dire, dans l'ouvrage allemand, de tous les paragraphes des premières pages du deuxième « chapitre » marqués d'un « I » dans la marge ?

En obligeant à concentrer le regard sur les aspects les plus matériels du travail du traducteur, le dossier génétique de la traduction de *La Jalousie* par Elmar Tophoven apporte des informations précieuses sur le processus de traduction. L'œuvre à traduire est certes un texte, objet réputé immatériel et indépendant de ses manifestations empiriques. Ce n'est pourtant pas ainsi qu'il apparaît ici d'abord : pour le traducteur, l'œuvre commence par être un objet physique, en l'occurrence un livre imprimé, qui a une certaine épaisseur, un certain nombre de pages, et de caractères par page. Le traducteur dispose de cet objet pour le manipuler, le découper en morceaux, annoter ses feuillets, introduire divers types de marques qui seront autant de balises dans le processus de traduction. Et la première activité du traducteur est d'abord de compter, de couper, de dater, de créer différents systèmes de marquage graphique qui viennent s'ajouter à la substance graphique des pages imprimées. Ces premiers découpages sont à beaucoup d'égards indépendants du contenu du texte : ils portent sur les feuillets de papier et sur la suite linéaire de caractères qui constituent l'objet matériel livre. C'est un volume et un espace qu'ils fragmentent, mais ils sont en réalité une mesure du temps propre à la traduction. Les pages sont ensuite stratifiées par des découpages plus fins, soulignements, mise en relation de fragments disjoints, recherche de liaisons à distance, qui portent cette fois sur les sous-unités textuelles, et qui contribuent à créer cette hypertextualité des liaisons à distance grâce auxquelles, en modelant la mémoire du traducteur au gré de ces liens et de ces pointages, la traduction pourra s'ajuster au texte à traduire. Enfin, au niveau lexical, le traducteur isole des mots, construit des paradigmes qu'il extrait d'entrées de dictionnaires, note des traductions possibles... À moins qu'il ne pose, avec un point d'interrogation rouge, une alerte sur la page pour se souvenir qu'il s'interroge sur le sens de telle ou telle expression. Les deux volumes annotés par Tophoven soulignent d'une manière exemplaire la matérialité de ce processus de mastication du texte qui prépare l'activité de traduction proprement dite.

Ils reflètent en même temps des aspects plus spécifiques d'Elmar Tophoven lui-même, et de la conception de la traduction qui était la sienne. L'imbrication qu'on a pu constater entre les annotations contemporaines du processus de traduction original de 1958 et les annotations ajoutées dans les années soixante-dix à l'occasion du travail d'enseignant de Tophoven à l'École normale supérieure est une illustration exemplaire des conceptions qui ont été développées ensuite par Tophoven autour de la notion de « traduction transparente¹⁴ ». Le caractère cumulatif des annotations de l'exemplaire français et du volume allemand de *La Jalousie*, le fait que ceux-ci ont été utilisés comme support de cours, la difficulté que l'interprète rencontre dans certains cas pour trancher

14. Voir Elmar Tophoven, « La traduction transparente », *op. cit.*

entre une note que Tophoven se destinait à lui-même en 1958 et une annotation à visée pédagogique : autant de résultats de l'étude génétique qui apportent une confirmation éclatante aux remarques qu'Antoine Berman consacrait en 1989 à Elmar Tophoven. « Une traduction qui, réfléchissant constamment sur elle-même, enregistrant ses étapes, ses phases, ses processus, garde mémoire d'elle-même, et peut, ainsi, à la fois promouvoir – pour la première fois sans doute dans l'Histoire – un échange fécond entre les traducteurs, une transmission d'expérience et, au-delà, permettre, pour la première fois également, un enseignement concret et systématique de la traduction littéraire¹⁵. » Mais comment ne pas y voir aussi la confirmation d'une affinité élective entre la traduction telle que la concevait Tophoven et la génétique elle-même ?

15. Antoine Berman, « *In memoriam* Elmar Tophoven », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. II, n° 1, 1989, p. 9.

JEAN-LOUIS LEBRAVE est directeur de recherche émérite à l'ITEM (CNRS-ENS). Il a travaillé notamment sur les manuscrits de Heine, de Proust, de Flaubert, de Barthes, de Vitez, de Robbe-Grillet. Outre des publications sur la théorie génétique, il s'est intéressé à l'hypertexte (« Hypertextes – Mémoires – Écriture », *Genesis*, n° 5, 1994), aux traitements informatiques des données manuscrites et à l'incidence des technologies de l'information sur l'écriture (*Texte et ordinateur : les mutations du lire-écrire*, Espace européen, 1991, avec J. Anis ; « Retour vers le futur. Supports anciens et modernes de la connaissance », *Diogène*, n° 196, 2001, avec J.-G. Ganascia). Il s'est attaché aussi à l'analyse des dimensions psycholinguistiques de la critique génétique. Enfin, il a eu lui-même à plusieurs reprises une activité de traducteur.

jean-louis@lebrave.name

Résumés

Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet

À partir d'un exemple concret, celui d'Elmar Tophoven traducteur de *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, cet article explore quelques pistes pour construire une génétique de la traduction. En focalisant le regard sur les aspects les plus matériels du processus de traduction (compter, découper, étiqueter, annoter, souligner...), les nombreuses annotations portées par Tophoven sur l'exemplaire français du roman et le volume allemand correspondant permettent de reconstituer des stratégies d'appropriation du texte par le traducteur dont la pertinence va bien au-delà du cas singulier de la genèse du texte allemand de *La Jalousie*. Elles illustrent aussi la manière dont Tophoven met en pratique les grands principes de traduction qu'il a constamment défendus. On y voit à l'œuvre un processus de traduction « transparent » qui, attentif à ses traces et soucieux de garder la mémoire de son déroulement, enregistre ses trouvailles comme ses échecs, et nourrit un processus d'échange permanent entre traducteurs.

This article will start with a concrete example, of Elmar Tophoven, the translator of Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*. We will then explore a few leads to construct a Genetics of translation. By focusing on the more material aspects of the translation process (counting, cutting, labeling, annotating, underlining...), the numerous annotations written by Tophoven on both the French and German volumes. They exemplify the way Tophoven implements the great principles of translation that he has always defended. One can see at work here a "transparent" process which, watchful of its traces and mindful of keeping in mind its proceedings, registers its findings as failures, and nourishes a permanent exchange process between translators.

Anhand von Elmar Tophovens Arbeit als Übersetzer des Romans *La Jalousie* von Alain Robbe-Grillet, werden einige Ansätze zu einer Genetik des Übersetzens vorgestellt. Indem sich der Blick auf die materiellsten Aspekte des Übersetzungsprozesses richtet (zählen, ausschneiden, markieren, anmerken, unterstreichen...), wird aufgezeigt, wie die zahlreichen Randbemerkungen und Anmerkungen, mit denen Tophoven das französische Original sowie das Handexemplar seiner Übersetzung versehen hat, Strategien entdecken lassen, durch welche der Übersetzer sich den Text aneignet. Die Tragweite dieser Strategien geht weit über den einzelnen Fall der deutschen *Jalousie*-Übersetzung hinaus. Sie sind auch ein Zeugnis dafür, wie Tophoven praktisch die Prinzipien durchführt, die er stets gefördert und gelehrt hat. Dabei wird ein „transparenter“ Übersetzungsprozess sichtbar, der für die Aufbewahrung seiner eigenen Spuren sorgt, seine Erfolge sowie auch seine Fehlschläge speichert und somit zu einem permanenten Dialog zwischen Übersetzern beiträgt.

A partir de un ejemplo concreto -el de Elmar Tophoven, traductor de *La jalousie* de Alain Robbe-Grillet- este artículo explora algunas pistas para construir una genética de la traducción. Las numerosas notas que Tophoven escribe en el ejemplar francés de la novela y en el volumen alemán correspondiente, al focalizar la mirada en los aspectos más materiales del proceso de traducción (contar, recortar, etiquetar, anotar, subrayar), permiten reconstituir las estrategias del traductor para apropiarse del texto, cuya pertinencia supera el caso singular de la génesis del texto alemán de *La jalousie*. Estas estrategias ilustran también la manera con que Tophoven pone en práctica los grandes principios de la traducción que defendió constantemente, y permiten percibir el funcionamiento de un proceso de traducción "transparente" que -atento a sus propias huellas y preocupado por conservar la memoria de su desenvolvimiento- registra tanto sus hallazgos como sus fracasos, y alimenta un proceso de intercambio permanente entre traductores.

A partir de um exemplo concreto – Elmar Tophoven tradutor de *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet –, este artigo explora pistas que permitam construir uma genética de tradução. Focando os aspectos mais materiais do processo de tradução (contar, recortar, etiquetar, anotar, sublinhar...), numerosas anotações feitas por Tophoven sobre o exemplar francês do romance e o volume correspondente em alemão permitem reconstituir estratégias de apropriação do texto pelo tradutor, cuja relevância ultrapassa o caso particular deste romance. Elas ilustram também como Tophoven coloca em prática princípios de tradução que constantemente defendeu. Assim se assiste a um processo "transparente" de tradução, atento aos passos que são dados, preocupado com a memória dos progressos, que registra tanto os achados como os fracassos e alimenta um canal de intercâmbio permanente entre tradutores.

Muovendo da un esempio concreto, cioè la traduzione condotta da Elmar Tophoven del romanzo *La Jalousie* di Alain Robbe-Grillet, il saggio esplora i percorsi utili a costruire una genetica della traduzione. Con lo sguardo agli aspetti più propriamente tecnici del procedimento traduttorio (contare, tagliare, segnare, annotare, sottolineare, etc.), si rileva come le numerose annotazioni dovute alla mano del Tophoven nell'esemplare francese del romanzo e nell'edizione tedesca originale, permettono di ricostruire le modalità di appropriazione del testo da parte del traduttore, il cui interesse va oltre il caso specifico della genesi del testo in lingua tedesca di *La Jalousie*. Coerentemente con quei 'principi teorici della traduzione che Tophoven ha formulato e costantemente sostenuto. E il lettore vede scorrere dinanzi ai suoi occhi un procedimento traduttorio "trasparente", che, attento ai suoi passi e ansioso di mantenere la memoria della sua condotta, registra i suoi reperti come fallimenti, e alimenta un continuo scambio tra traduttori.