De la traduction comme recréation

Note de lecture
Charles Le Blanc. *Le complexe d'Hermès. Regards philosophiques sur la traduction*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, 155 pages.

MARTINE BÉLAND

Finaliste aux Prix du Gouverneur général en 2009 et lauréat d'un prix offert par l'Académie des lettres du Québec en 2010, *Le complexe d'Hermès* est un essai dont les mérites littéraires et culturels ont été soulignés. Les éloges qu'a reçus cette « réflexion brillante et riche[1] » sont sans conteste justifiés, et si nous prenons la plume en ces pages pour discuter de l'essai de Charles Le Blanc, c'est moins pour ajouter aux compliments mérités, diffusés par la presse culturelle, que pour entrer en dialogue avec les thèses philosophiques présentées par l'auteur.

Philosophe de formation, professeur agrégé à l'École de traduction et d'interprétation de l'Université d'Ottawa, Charles Le Blanc est spécialiste des rapports entre la philosophie et la traduction, plus particulièrement quant à la tradition allemande du XVIII^e^ siècle, comme le démontrent, au fil de son ouvrage de 2009, ses renvois à la poétique allemande ainsi qu'aux théories esthétiques romantiques sur l'interprétation et la création. Avant ses *Regards philosophiques sur la traduction*, en plus d'avoir publié des traductions de F. Schlegel, Swift, Kierkegaard ou L. Bruni, Charles Le Blanc a assuré l'édition critique des œuvres de Lichtenberg en français (José Corti, 1997), il a publié un essai sur Kierkegaard et il a assuré la codirection

PhaenEx 6, no. 1 (spring/summer 2011) : 155-166
© 2011 Martine Béland

d'une anthologie du romantisme allemand, *La forme poétique du monde*, à la perspective duquel *Le complexe d'Hermès* se trouve lié[2]. Dans les pages du dernier livre de Charles Le Blanc, pourtant, certains représentants de la réflexion germanophone sur le texte et le langage sont absents : ce sont précisément eux que nous souhaitons faire intervenir ici, de manière à rattacher la discussion entamée par Le Blanc à certains auteurs avec lesquels son livre se trouve manifestement en harmonie.

Sous la plume de Charles Le Blanc, la figure du dieu Hermès devient l'emblème d'un constat : « Le traducteur ne parle pas en son propre nom, mais en celui de l'auteur dont il se fait le messager. » (Le Blanc § 49)[3] S'il s'agit, en traduction, de penser quelque chose comme un « complexe » d'Hermès, c'est que trop souvent, comme le dieu messager, le traducteur se retrouve « soumis à l'esprit et à la lettre du message » (§ 105), loin d'être le libre auteur du texte. Dans le domaine de la traduction, le complexe d'Hermès nomme ainsi la « velléité du traducteur de parler en son propre nom, de fonder éthiquement son discours ou bien d'échapper à la simple méthodologie » (§ 49) — autant d'intentions critiquées par Le Blanc.

Toutefois, la position du traducteur se laisse plus complètement saisir par un *dilemme* que par un complexe, à savoir le dilemme entre Hermès et Apollon : soumis à l'esprit et à la lettre du texte à traduire, le traducteur oublie que, comme le messager des dieux, il n'est pas « dépourvu de sens pour l'art » (§ 81) et qu'il peut aussi pencher du côté d'Apollon — du côté de l'« énonciation douée de sens propre », du côté de la poétique qui « fait de la communication un art » (§ 105). Charles Le Blanc résume ce dilemme ainsi : « *ou bien* cantonner la traduction à la linguistique (Hermès), *ou bien* l'inscrire dans une esthétique de la communication (Apollon). » (§ 105) Si son livre déconstruit le complexe d'Hermès, il vise surtout à montrer que le dilemme Hermès/Apollon peut être surmonté par une approche *poétique*[4] de la traduction. Pour ce faire, il

s'engage dans une réflexion sur la définition de la traduction comme art, sur la création du sens et sur l'esthétique du langage.

En définissant la traduction comme « un art *appliqué* de l'interprétation » (§ 19), Le Blanc montre que la traduction est d'abord un *art de lecture*. Dans le cas des ouvrages traduits, le traducteur se présente comme une figure mitoyenne entre l'auteur et le lecteur : le traducteur « est tout à la fois *lecteur* du texte original et *auteur* du texte traduit. Ce que nous donne toute traduction, fût-elle excellente, *n'est jamais que la lecture de l'original faite par le traducteur*. » (§ 119) Le Blanc insiste à plusieurs reprises sur le fait que le traducteur, par son travail d'interprétation du sens du texte premier et d'invention d'une nouvelle manière de dire ce sens, se place « au rang d'auteur » (§ 95). La traduction est donc essentiellement « une entreprise de *recréation* du sens de la langue donatrice dans une langue d'accueil. » (§ 65) Par sa conception du sens, mais aussi, en mettant l'accent sur le rôle de la lecture dans le travail de traduction et en soulignant qu'une « histoire de la littérature devrait porter son attention sur le rôle des lecteurs selon les époques » (§ 95), Charles Le Blanc se rapproche des positions de l'école de Constance, sans, curieusement, que les travaux de Hans Robert Jauss ou de Wolfgang Iser n'apparaissent parmi les nombreuses études auxquelles il rattache son propos.

Dans les années 1970, Jauss, qui était professeur de littérature à l'Université de Constance depuis sa fondation en 1966, a décrit le texte littéraire comme une structure ouverte où se développe un sens « dans le champ libre d'une compréhension dialoguée » (Jauss 272). Le sens n'est pas immédiatement révélé : plutôt, il se « concrétise » au fil des réceptions successives du texte, « dont l'enchaînement répond à celui des questions [posées par le lecteur] et des réponses [proposées par le texte] » (272). Les « deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens » (284) sont l'effet (*Wirkung*) produit par l'œuvre (lequel est fonction de l'œuvre elle-

même) et la réception (*Rezeption*) de l'œuvre (laquelle est déterminée par le destinataire de l'œuvre). Jauss en est ainsi venu à définir une « œuvre » littéraire comme étant le résultat de la convergence du texte et de sa réception : l'œuvre est une structure ouverte et dynamique « qui ne peut être saisie que dans ses "concrétisations historiques" successives » (269). Le théoricien de la littérature insistait aussi pour montrer que le rapport du texte au lecteur est toujours à la fois *réceptif* et *actif* : en lisant (en recevant) un texte, le lecteur *fait parler* ce texte, c'est-à-dire qu'il concrétise « le sens potentiel de l'œuvre en une signification actuelle » (284). Le sens d'un texte est donc une « réponse » impliquée dans l'œuvre, mais qui ne peut être dite ou concrétisée que pour autant que le texte soit lu par un destinataire, en fonction des attentes de sens[5] dont ce destinataire est porteur. Autrement dit, le sens est un « facteur du processus social » (273). Ces idées ont permis à Jauss de relier le travail de lecture comme comportement à une attitude essentiellement esthétique : puisque lire, c'est actualiser un sens potentiel (parmi d'autres possibles), la lecture permet de « reprendre à son compte un univers où d'autres vivent déjà » (285), en transmettant ou en modifiant une norme existante, ou encore en en créant une nouvelle.

Le Blanc est très proche de ces théories de l'esthétique de la réception. La démonstration menée dans son livre a comme objectif de présenter la traduction comme un processus esthétique. Lorsqu'il écrit que la traduction est un acte interprétatif qui consiste en « une recréation subjective d'un original compris comme idéal » (Le Blanc § 97, n.) et que cet « original est lui-même une hypothèse de sens » (§ 95), ses idées sont un écho de celles de Jauss. Le foyer est simplement déplacé : de la constitution même d'un texte littéraire, qui intéresse Jauss, on se trouve face, chez Le Blanc, à la question de la constitution d'une traduction. Mais dans les deux cas, la traduction étant elle-même un texte, l'essentiel demeure le processus de *constitution du sens du texte*, et sur cette question, les deux théoriciens s'entendent. Le Blanc

réitère l'idée qu'un « texte littéraire n'est pas clos, mais, au contraire, "ouvert" » : voilà qui explique la possibilité même de l'acte de traduire. En effet, c'est « parce que cohabitent dans le texte à traduire de nombreux sens possibles, que ce texte peut connaître de multiples traductions » (§ 95).

Arrimer ses perspectives à celles de l'esthétique de la réception eût pu permettre à Charles Le Blanc de présenter clairement sa définition esthétique de la traduction dans le cadre plus global d'une théorie de l'œuvre littéraire. Celle-ci, en fait, se développe en filigrane de son texte, sans jamais qu'elle ne prenne réellement le devant de la scène. Sa conception poétique de la traduction, en effet, est tributaire d'une théorie de l'œuvre littéraire suivant laquelle une œuvre véhicule une polysémie par la voie d'un certain usage de la langue. Cet usage, comme le sens du texte d'ailleurs, « n'est pas que linguistique, mais aussi esthétique » (§ 95). Traduire un texte, c'est donc une entreprise d'interprétation du sens de ce texte par l'entremise d'une mise en forme de ce sens, qui doit opérer une restitution de l'usage de la langue fait par le texte original. Autrement dit, la traduction est un travail poétique : une traduction « "fidèle" à l'original » (§ 95, n.) sera une traduction ayant su préserver la polysémie de l'original, grâce à un dialogue « entre l'auteur et le traducteur » — un dialogue qui est « fils de la lecture » (§ 119).

Si la théorie de l'œuvre littéraire qui se dessine dans le livre de Charles Le Blanc n'est pas nouvelle, elle n'en ajoute pas moins à l'intérêt philosophique de son ouvrage. Mais l'originalité propre de la perspective défendue par Le Blanc se trouve plutôt du côté des répercussions méthodologiques qu'entraîne cette théorie de l'œuvre pour l'activité qu'est la traduction. À ce niveau, d'ailleurs, les positions de C. Le Blanc ont plusieurs cibles qui sont attaquées avec force en ces pages, qu'il s'agisse de Jacques Derrida ou d'Antoine Berman. Contre les théoriciens qui ont eu tendance à dissocier la traduction de la pratique, Le Blanc

rappelle que « [l]a “traduction en soi” n’existe pas, parce que la traduction est toujours la traduction *de quelque chose* » (§ 56). La traduction est une activité « pragmatique » (§ 59) à laquelle appartient en propre, plutôt que l’herméneutique (la réflexion sur l’art d’interpréter) ou la critique (la réflexion sur l’art de juger), la *poétique du langage* (à savoir « la capacité du langage à créer le sens » [§ 65]). En effet, comme le langage n’est pas seulement communicationnel (une *transmission* de sens) mais aussi poétique (une *création* du sens), la traduction elle-même n’est pas seulement affaire de transmission, mais aussi de création. Voilà un constat, théorique tout autant que pratique, qui peut venir calmer les angoisses suscitées par le complexe d’Hermès, Charles Le Blanc allant jusqu’à proposer que le travail du traducteur révèle et exalte, peut-être plus que tout autre, « la capacité du langage à créer le sens » (§ 72).

Comme nous l’avons souligné, Le Blanc montre que la traduction fait passer un sens ainsi qu’un usage d’une langue à une autre. Ce faisant, la traduction rend plus qu’un sens, puisque le texte original, à travers un usage de la langue, renvoie à « une manière d’être, de s’exprimer et de penser » (§ 125). Si on tend à oublier ce constat, une « approche de la traduction par la lecture » (§ 125), selon Le Blanc, devrait permettre de raviver ces questions. Le bon traducteur sera un bon lecteur, c’est-à-dire qu’il sera à même de discerner que le style d’un texte révèle « une manière d’être, […] la personnalité de l’artiste, sa vision particulière du monde, *son histoire*, sa culture, autant d’éléments qui participent au sens global du texte » (§ 112).

Dans le domaine de la philosophie, cette idée a trouvé un ferme défenseur en la personne de Nietzsche (que Le Blanc ne cite pas en ce sens). En écho à une certaine conception ancienne de la philosophie, Nietzsche a fréquemment rappelé que les écrits d’un philosophe donnent un exemple de vie[6]. Il a souligné que « la seule chose qui peut encore nous intéresser dans des systèmes qui ont été réfutés, c’est précisément la personnalité » de l’auteur (Nietzsche,

Philosophie tragique 11), à savoir son effort de philosopher. L'œuvre philosophique présente une « *possibilité de vie philosophique* » que le lecteur de cette œuvre doit déchiffrer (*Humain* § 261). On constate ainsi que pour Nietzsche (comme pour Charles Le Blanc), la lecture est une activité interprétative qui dépasse largement sa dimension linguistique. Nietzsche a développé cette idée dans son cours de l'hiver 1872-1873 sur la rhétorique grecque et romaine : sa conception de la lecture[7] est fondée sur son étude philologique de la rhétorique grecque et de la distinction entre le discours oral et le discours écrit. Le jeune professeur de philologie avançait que le langage est essentiellement *rhétorique* (*Rhétorique* 112-113) : dans un texte, la personnalité de l'auteur joue un rôle déterminant, et le philosophe (dirait Nietzsche) comme le traducteur (dirait Le Blanc) doivent y être attentifs. C'est pourquoi — pour revenir aux idées de Charles Le Blanc que l'on peut faire ici dialoguer avec le professeur bâlois — « il est difficile de limiter le travail de la traduction aux seuls critères linguistiques en faisant fi de la personnalité de l'auteur, du style et, d'une manière globale, de la rhétorique » (Le Blanc § 112).

Il semble en effet que pour Le Blanc, ce qui garantit la possibilité de traduire un texte se joue précisément au niveau de la rhétorique. Plus un texte sera le produit de la personnalité de l'auteur, plus il comptera de possibilités de traduction : « Plus un texte est objectif, moins il est traduisible; plus il est subjectif, plus on peut le traduire » (§ 99, n.). Ainsi, le sommet de la possibilité de traduction d'un texte est la poésie, tandis que le gouffre est le langage logique (tel celui des mathématiques), lequel ne laisse aucune place à l'interprétation. La poétique d'un texte est donc un indice de la possibilité que l'on a de le traduire, c'est-à-dire d'en interpréter le sens, de l'énoncer et, ainsi, de le *recréer*. Le Blanc va jusqu'à affirmer que ce faisant, la traduction participe « à l'achèvement de l'œuvre originale » (§ 70), une idée qu'il reprend des premiers romantiques allemands, dont Schleiermacher et A. W. Schlegel. Autrement dit, la forme de

l'œuvre originale ne peut épuiser les possibilités poétiques, et la traduction vient ainsi enrichir l'œuvre première en signalant sa polysémie.

Outre ses références aux traductions, aux théories du langage et au concept de *Bildung* issus de la tradition romantique allemande, qu'il connaît bien, Charles Le Blanc dresse ici un parallèle fort utile avec le domaine musical, lorsqu'il note que l'interprète d'une œuvre musicale recrée cette œuvre à partir de sa lecture de la partition écrite. En musique (comme en lettres), il s'agit de *recréation* plutôt que de *mimésis*, car la partition (le texte) contient un langage qui n'est pas fait que de règles, mais aussi d'usages. Comme le rappelle Le Blanc, dans une partition, « il y a certes des notes, mais aussi des indications de *tempi* et d'expressions qui informent l'exécutant de la façon d'interpréter ces notes. En eux-mêmes, les signes de *tempi* et d'expressions ne sont pas de la musique, ils ne sont pas le message lui-même » (§ 93). La musique devient possible lorsque l'ensemble des signes est interprété en une expérience subjective de lecture musicale. En traduction comme en musique, l'objectif n'est pas de *reproduire l'original*, mais bien de le *recréer*.

Cette comparaison avec la musique, pour brève qu'elle soit dans le texte de Le Blanc, renvoie à des discussions bien vivantes en musicologie, et elle s'avère riche pour comprendre le propre d'une œuvre écrite et le travail de la traduction comme interprétation du sens. Les travaux récents de la musicologue britannique Margaret Bent ont montré qu'en musique, la tentative pour copier, voire pour tenter de reproduire le son original sont vouées à l'échec. Bent a ainsi contribué à signer l'arrêt de mort (sinon encore en pratique, du moins en théorie) de la tendance aux interprétations musicales dites « authentiques » ou « historiques », qui prétendent offrir une « restitution » des sons du passé. Comme le rappelle la musicologue, « les *sons* comme tels ne peuvent jamais être écrits, aussi bien quand il s'agit de mots que de musique. […] La notation

musicale est comme une carte routière qui doit être décodée, complétée et communiquée aux contemporains par les lecteurs-interprètes appartenant à une tradition vivante » (Bent, *Sons* 1). Sur la base d'une étude minutieuse de partitions et de traités médiévaux, Margaret Bent souligne que la musique possède des critères grammaticaux (correspondant aux inflexions essentielles pouvant être jugées correctes ou non) ainsi que des critères rhétoriques (qui renvoient aux choix laissés par le compositeur aux interprètes de son œuvre). La partition musicale est donc un texte dans lequel est inscrite la possibilité même d'interprétations multiples et différentes qui dépendront de chaque interprète. Une connaissance de la grammaire musicale médiévale (par exemple) est donc essentielle à la compréhension de la musique ancienne, mais cela n'est en rien un gage d'interprétation « fidèle » à l'original, puisqu'il n'y a pas, à strictement parler, d'œuvre « originale » : il n'y a que les performances, lesquelles sont des interprétations de l'œuvre à travers le temps, depuis ses débuts[8]. Le compositeur d'une œuvre musicale, pour autant qu'il la joue, en est le premier interprète, tout comme l'auteur d'un texte en est le premier lecteur (pour reprendre les idées d'Iser et de Jauss, mais aussi de Le Blanc). Du point de vue de la pratique musicale, et précisément à l'époque du grand succès commercial de la recherche du « son authentique », un musicien canadien a incarné cette idée voulant que la musique soit affaire de *recréation* plutôt que de *reproduction* : dans ses écrits sur la musique, Glenn Gould caractérisait l'écoute comme un « rite de recréation » (Gould 308) et expliquait que la musique, comme expérience esthétique, consiste en une participation à l'œuvre.

Cette discussion croisée entre l'esthétique de la réception, la musicologie et la rhétorique a voulu montrer que le cadre plus global dans lequel s'inscrivent les *Regards philosophiques sur la traduction* de Charles Le Blanc est constitué à la fois par une théorie de l'œuvre littéraire qui met l'accent sur le processus dynamique entre l'écriture et la lecture (entre l'effet de l'œuvre et

sa réception), ainsi que par une théorie de l'œuvre musicale qui rappelle que toute performance d'une œuvre en est une interprétation sur la base d'une connaissance de la grammaire musicale. Dans tous ces cas, les théoriciens ont mis l'accent sur l'idée que le sens se construit par un usage du langage, que la concrétisation de ce sens est affaire de lecture et donc d'interprétation, et que ce processus d'interprétation enrichit l'œuvre au point qu'il vient à *être œuvre*. L'essai de Charles Le Blanc est ainsi un plaidoyer pour une compréhension *esthétique* de l'activité traductrice qui rappelle que « [l]e sens d'une traduction fait partie du sens de l'œuvre traduite » (Le Blanc § 126). Lorsque l'on songe à certains exemples de traduction qu'une culture donnée a intégrés comme ayant fait école (pensons par exemple à la traduction de Poe par Baudelaire), l'on peut difficilement oublier que la traduction est une recréation de l'œuvre première.

Notes

[1] Conseil des Arts du Canada, Prix littéraires du Gouverneur général, 8 oct. 2009, <www.canadacouncil.ca/prix/plgg/2009/le128994826539494553.htm>, page consultée le 14 avril 2011.

[2] *Cf.* Charles Le Blanc, *Kierkegaard*, Paris, Belles Lettres, 1998 (2e éd. en 2004); et C. Le Blanc, L. Margantin et O. Schefer (dir.), *La forme poétique du monde. Anthologie critique du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003.

[3] À l'image des auteurs allemands auxquels il se réfère, l'auteur a divisé son livre en paragraphes numérotés : nous le citons donc en donnant le numéro du paragraphe (§) plutôt que le numéro de la page.

[4] Rappelons que le terme est toujours compris par Charles Le Blanc en son sens étymologique, qui renvoie à la capacité du langage à *créer* le sens (*cf.* § 65).

[5] Jauss précise que celles-ci incluent « les attentes concrètes qui correspondent à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins, expériences, tel qu'ils sont déterminés par la société et la classe auxquelles il appartient et par son histoire individuelle » (Jauss 284).

[6] Nietzsche écrit dans son *Inactuelle* sur Schopenhauer : « J'estime un philosophe dans la mesure où il est en état de donner un exemple. […] Mais l'exemple doit être donné par la vie visible et

non pas seulement par les livres; il doit être donné, comme l'enseignaient les philosophes de la Grèce, par l'expression du visage, l'attitude, le vêtement, le régime alimentaire, les mœurs, plus encore que par les paroles et surtout que par l'écriture » (§ 2, 29).

[7] Un lecteur, pour Nietzsche, est un individu « [c]alme, attentif, sans souci, oisif, un homme qui a encore du temps » (*Rhétorique* 131).

[8] À ce sujet, *cf.* les essais de M. Morrow, R. Taruskin et M. Bent (2001).

Ouvrages cités

BENT, Margaret, « Impossible Authenticities », *Il Saggiatore musicale*, vol. 8, 2001, p. 39-50.

———, « Quand les sons s'évanouissent : sens et non-sens dans la musique ancienne », document hors commerce composé à l'occasion d'une série de quatre conférences à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, octobre 2010, 14 p.

GOULD, Glenn, « Streisand as Schwarzkopf », *in* GOULD, *The Glenn Gould Reader*, éd. et intro. T. Page, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1984, p. 308-312.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. E. Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1976.

JAUSS, Hans Robert, « L'esthétique de la réception : une méthode partielle », postface à « De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe » (1975), *in* JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978, p. 266-287.

MORROW, Michael, « Musical Performance and Authenticity », *Early Music*, vol. 6, n° 2, 1978, p. 233-246.

NIETZSCHE, Friedrich, *Considérations inactuelles III et IV*, éd. Colli et Montinari, trad. H.-A. Baatsch *et al.*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001.

———, *Humain, trop humain*, vol. 1, éd. Colli et Montinari, trad. R. Rovini revue par M. B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1998.

———, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, éd. Colli et Montinari, trad. J.-L. Backès, M. Haar et M. B. de Launay, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990.

———, « Rhétorique et langage », trad. et prés. P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, vol. 2, n° 5, 1971, p. 99-142.

TARUSKIN, Richard, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995.