



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

20 | 2018

Résonances d'Écho

Écho traductrice : ce qui survit

Camille Fort



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4278>

DOI : [10.4000/polysemes.4278](https://doi.org/10.4000/polysemes.4278)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Camille Fort, « Écho traductrice : ce qui survit », *Polysèmes* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4278> ; DOI : [10.4000/polysemes.4278](https://doi.org/10.4000/polysemes.4278)

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Polysèmes

Écho traductrice : ce qui survit

Camille Fort

Portrait du traducteur en nymphe étiolée

- Nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo* : « [elle] ne sait ni se taire quand on lui parle, ni parler la première, la nymphe qui répète les sons, Écho » (Ovide et Lafaye 81). Pour qui veut cerner les affinités de la nymphe et du traducteur, il est tentant de convoquer ce vers d'Ovide : le traducteur n'est-il pas celui dont la parole vient en second, mue par le désir de réverbérer la voix de l'auteur (le premier, le légitime, l'authentique) ? Ainsi, du moins, l'a dépeint Georgy Katzarov dans un texte intitulé « L'éc(h)onomie de la traduction », lequel s'appuie sur le mythe ovidien pour tramer une « libre association » de pensées entre ces deux figures. À l'instar d'Écho punie par Junon, le traducteur « a du mal à avoir un corps et un nom propres » (Katzarov 7) ; si sa présence témoigne de l'itérabilité structurelle du discours, susceptible d'être réactualisé dans une autre langue, son instance serait estompée. Il faudrait à ce ventriloque, soit être infidèle au texte, soit laisser sa voix se fondre à celle de l'auteur sans revendiquer l'originalité pour lui-même, hormis dans les changements « subtils ou violents » qu'il apporte au texte et par où sa personnalité de scripteur refait brèche. À l'éclat narcissique de l'original, investi, comme le corps de l'éphèbe, d'une beauté que le temps ni la mort ne peuvent altérer, correspondrait l'étiollement du traducteur. Et de fait, aujourd'hui encore, son « invisibilité » – pour emprunter à Lawrence Venuti un paradigme approfondi dans *The Translator's Invisibility* (1995) – se fait remarquer. Pour citer un seul exemple, emprunté à ma propre expérience de traductrice pour la jeunesse, il suffit de consulter les recensions d'ouvrages sur les sites consacrés à cette littérature de genre, plateformes éditoriales, sites de vente électronique ou blogs d'amateurs, pour voir que l'auteur étranger y partage la vedette avec l'illustrateur et l'éditeur... mais guère avec le traducteur¹. La présence nominale de ce dernier est vouée à disparaître sous couvert de sa fusion avec l'auteur, évoquant l'*aphanisis* du sujet telle que la postule Lacan dans le tome VI du *Séminaire* : « un certain évanouissement, une certaine syncope signifiante du sujet en présence d'un objet, qui satisfait à une certaine accommodation, à une certaine fixation du sujet à quelque chose qui a une valeur élective » (Lacan 2013, 209). Élire l'autre

pour objet de désir (de le parler, de lui donner emprise sur sa langue) aurait pour première conséquence une déperdition de soi. Dans cette logique, la légende d'Écho, dont l'obsession pour Narcisse résulte en une éclipse du moi corporel, se laisse projeter sur l'événement traductif. En attribuant une « valeur élective » au texte qu'il choisit de faire sien, le traducteur prend le risque de subir, au moins sur le plan symbolique, nominal, cette « annulation subjective » (Lacan 2013, 152). C'est le prix qu'exige une fusion pourtant toujours déjà interdite. *Huc coeamus* (« Réunissons-nous », Ovide et Lafaye 82), incite Narcisse dans le mythe... avant de se dérober à l'étreinte. Rejoignons-nous, invite de même le texte, quand le traducteur est conscient que cette jonction ne peut être que ponctuelle, une presque-union. Ce qui se rejoint est une intention de parole, un vouloir-dire plus souvent qu'un dit identique. Lorsqu'il creuse les procédés qui permettent d'aboutir à cette invisibilité apparente du traducteur, à l'illusion d'une voix entièrement fluide, faisant entendre immédiatement l'auteur étranger, Venuti montre que dans les faits, la déperdition frappe trop souvent le texte-source. En écho aux changements « subtils et violents » évoqués, mais non glosés, par Katzarov, il dénonce l'étiollement du texte étranger, nécessaire au leurre de la transparence : « A translator is forced [...] to eliminate aspects of the signifying chain that constitutes the foreign text, starting with its graphematic and acoustic features » (Venuti 14). Si le texte traduit fait figure d'Écho, c'est plutôt de renoncer à héberger le tout de l'énonciation étrangère, son intégrité acoustique ou phonique, comme l'ont souvent déploré les traducteurs de poésie.

- 2 Tel que le profile Katzarov, le traducteur en écho-graphe génère un portrait au noir. Il « ne se détermine d'aucune *philia*, mais d'un amour interdit d'expression, indéclarable, anonyme, mortifère » (Katzarov 8). Mots forts, auxquels on pourrait opposer le démenti d'autres auteurs-traducteurs, pour qui la traduction atteste au contraire cette *philia* que Derrida a choisi de traduire par « aimance ». Cet amour ne relève plus du pâtir, de l'effacement de soi causé par la prépondérance de l'autre, mais bien d'un mouvement d'ouverture. Ainsi glosée dans *Politiques de l'amitié* et le petit texte qui suit cet essai, *L'Oreille de Heidegger*, l'aimance consiste à porter en soi la voix d'un autre. La voix de l'autre peut ne rien dire, se dérober, s'entourer de silence ou de mystère ; elle n'en est pas moins ce dont je réponds dès lors que je me laisse interpeller par elle. De même, lorsqu'Écho réapparaît à la fin du mythe ovidien, elle n'est plus celle qui veut la jonction – désormais forclosée – avec l'objet aimé, mais celle qui embrasse la dissymétrie de leurs paroles. Elle restitue à Narcisse un peu de sa voix selon l'injonction éthique de Derrida : « la *philia*, c'est en somme [...] le don à l'autre de ce qui est à l'autre, son propre ou sa propriété même » (Derrida 388). Répondant à Narcisse qui se pleure, Écho fait davantage que prolonger sa plainte : elle la décrète audible, transmissible, émouvante et en fin de compte signifiante. Le traducteur est tenu à n'en pas faire moins (même s'il ne traduit pas – heureusement ! – que des lamentations). C'est la mort de Narcisse qu'Écho délaie, comme le traducteur retarde la mort de l'œuvre dans l'oubli en suscitant pour elle un nouveau public.

Écho traductrice, ou les voix d'outre-tombe

- 3 Peut-on, dès lors, reconsidérer ce portrait du traducteur en Écho sous un jour moins doloriste ? Peut-être faudrait-il faire le détour par son pendant, la figure d'Écho traductrice. On la trouve esquissée au XVII^e siècle français dans un traité de Marin Mersenne, publié en 1637 et intitulé *Harmonie universelle*. Religieux français de l'ordre des

Minimes, Mersenne y trace les principes d'une science des échos, l'échométrie, laquelle s'appuie sur une conception mécaniste du son. Correspondant de Descartes, Mersenne envisage le son comme un mouvement de la matière agissant sur l'oreille. Ce mouvement peut-il être contrôlé, recréé, diversifié ? Si Mersenne n'aborde que brièvement la question, celle-ci l'amène à évoquer une pratique qui reste encore de l'ordre du rêve : forger des échos artificiels. Parmi ceux-ci, un écho portatif, analogue sonore du miroir de poche, un autre à vingt rebonds ou plus, un écho allant crescendo... et un écho susceptible de « répondre d'un autre idiome que celui dont on use en lui parlant » (Mersenne 219), par exemple en français à qui l'interpelle en espagnol. Un écho qui, non content de redoubler le son ou le mot crié à son intention, ferait acte d'intentionnalité signifiante en les déportant dans une autre langue. Ce rêve n'en est pas tout à fait un, car il fait suite à une observation factuelle. L'analyse que fait Mersenne des phénomènes acoustiques, fondée sur des mesures très précises, l'amène à dire que le son, une fois approprié puis recréé par l'espace, revient changé ; de même, la longueur du silence qui précède la redite varie selon le contexte géographique. Si le son harmonique de l'écho varie, peut-on concevoir un système où ces fréquences altérées se laisseraient interpréter comme les sons d'une autre langue ?

- 4 Ce système existe, mais sous forme de trucage littéraire. Mersenne cite une expérience poétique, laquelle tient à convoquer un signifié neuf sous le signifiant reconduit à la fin d'un vers. Il cite le cas d'une épitaphe composée en grec ancien et récitée à voix haute en 1610, dans l'église Saint-Julien de Tournon, lors de la messe funéraire d'Henri IV : les derniers mots de chaque vers, renvoyés par l'écho de la crypte, prenaient une résonance nouvelle en français. « Or bien qu'il faille un peu aider à la lettre », conclut Mersenne, le procédé a ses vertus. Un homme qui n'entend pas le grec comprendra toujours assez bien ce qui émane de l'écho traducteur : un supplément de sens, lequel vient éclairer ou compléter l'énonciation première dont il traduit sinon la lettre, du moins l'esprit. Ici, il s'agit de faire entendre la tonalité élégiaque du texte grec. Le premier signifiant restitué par l'écho, *hélas*, « translate » ainsi les derniers mots (soigneusement choisis), *hod'ai las*, du premier vers grec. L'écho condense ce que le vers anapestique déployait ; il est à la fois coda et diapason. La translation sonore à laquelle se livre l'auteur repose sur cette tension entre identité et altérité qui caractérise à la fois l'écho et la pratique traductive : pour citer Véronique Gély-Ghedira, c'est parce qu'il est répété que le discours même « devient autre, soit qu'il est altéré, déformé par une série de métaplasmes qui transforment son sens, soit parce qu'il est aliéné, puisque attribué à un autre sujet parlant » (Gély-Ghedira 167).
- 5 Du moins cette aliénation a-t-elle pour effet paradoxal de ramener du familier (le français) dans l'expérience auditive. En cela, on pourrait dire que la translation participe du travail de deuil : elle rémunère la perte du sens (dans l'événement, l'assassinat du roi, et dans le discours, l'élégie incompréhensible) en la verbalisant de manière à ce qu'elle soit entendue. Ce supplément de sens peut dès lors être translaté à son tour : en 2001, à l'occasion d'un concert donné par les chœurs de l'école Julliard, le compositeur américain Jonathan Wild met en musique le texte grec et son écho français sous le titre *Wreath of Stone* (Couronne de pierre). Ce faisant, il prolonge le jeu acoustique et expressif. C'est du moins ainsi que l'entend la musicologue Eleanor Stublely : « [...] while the music sounds new and I have no knowledge of either archaic Greek or Old French, I hear it as a lament from the past, the echo of another people's expression of grief » (Stublely 330).

- 6 Certes, la « traduction » citée par Mersenne n'en est pas une *stricto sensu*, dans la mesure où le signifiant redoublé, étrangéisé, n'offre pas d'équivalence sémantique avec le signifiant-source. Elle rappelle toutefois la vocation du traducteur : prolonger la vie du texte, ses effets de sens, en tirant parfois de l'original des résonances qu'il ignorait receler. Cette puissance résonante de la traduction apparaît dans le *Dialogue sur la traduction* publié naguère en 1960 par deux poètes québécois, Anne Hébert et Frank Scott. Ce document est précieux en ce qu'il archive, étape par étape, la traduction en anglais par Scott d'un texte français de Hébert, *Le Tombeau des Rois* (l'écho avec Henri IV est cette fois fortuit !). Le dialogue entre les deux traducteurs tient à leur confrontation irénique avec la résonance, l'écho cette fois intérieur, mnésique, fait d'impressions et de souvenirs, que suscite chez chacun le texte de l'autre. Ainsi, l'attaque du poème, le vers « J'ai mon cœur au poing », est-il d'abord traduit par Scott par « I hold my heart in my clenched hand » (Je tiens mon cœur dans ma main serrée). Scott entend « au poing » comme à l'intérieur du poing : s'il passe à côté de l'image empruntée à la chasse au vol, le faucon posé sur le poing, dit-il, c'est en raison des répercussions du mot *poing* et de ses variantes sémantiques : poindre, poignant, empoigner. *Poing* suscite chez Scott une série d'associations violentes qui trouvent leur confirmation dans le vers suivant, « Le taciturne oiseau pris à mes doigts ». Cet écho affectif une fois récusé par l'auteur, il disparaîtra de la seconde, puis de la troisième version anglaise, désormais marquées par la fidélité à l'image : « I carry my heart on my fist ». Mais il demeure archivé dans la publication (Hébert et Scott 31), où il témoigne que l'activité traductive mobilise aussi l'inconscient de l'auteur, sa part irrationnelle, en ce qu'elle fait ressurgir les traces.
- 7 Anne Hébert, lisant la première traduction, s'arrête quant à elle sur la traduction que fait Scott du vers bref « L'auteur du songe » par « The maker of the dream ». *Maker* la frappe en ce qu'il convoque d'associations langagières et culturelles : « On voit un être fort qui fabrique et machine tout ce rêve maléfique », dit-elle. Plus qu'*auteur*, *maker* fait sa place dans le vers à la *poïesis*, l'action de faire, aménageant une correspondance heureuse avec le poème comme ouvroir du rêve. Hébert s'émerveille des ressentis sensibles provoqués en elle par la lecture de cette traduction : « Grâce à vous, écrit-elle à Scott, mon poème m'atteint à nouveau profondément, mais venant de l'extérieur cette fois. C'est un peu comme s'il faisait à l'inverse le chemin de sa naissance jusqu'à mon cœur » (Hébert et Scott 41). Ou encore : Narcisse peut se rapprocher sans dommage de son double, car l'aimance a succédé au désir. La traduction est devenue un acte intime, tel que le définit François Jullien : un acte « qui restaure du dedans et l'affirme » (Jullien 15). Au-delà d'une fonction ancillaire du traducteur, l'écho fait ici figure de cette appropriation forte et intime qui se produit quand la parole de l'autre fait brèche dans ma subjectivité. Sans cette appropriation, le travail du traducteur ne pourrait pas commencer.

Raison, réseau, résonances : le traducteur « faiseur » de sens

- 8 Le statut du traducteur comme *faiseur*, et non simple suiveur, est ce que défend Douglas Robinson dans l'un de ses récents essais, où il revient sur la posture subjective du traducteur « au-delà de la raison ». Robinson propose ici un long parcours de pensée dont le point de départ est le modèle « chamannique » d'un traducteur qui ne ferait que canaliser une voix toute-autre et toute-autoritaire, modèle hérité d'une approche spiritualiste de l'exégèse dont Robinson retrace les jalons, de saint Paul aux Mormons.

Lui-même entend dresser un portrait plus insoumis du traducteur. Loin de laisser sa parole être absorbée par une force transcendante, il s'inscrit par son truchement dans un réseau immanent de voix et de discours. Sa parole interagit non seulement avec le texte, mais avec le réseau complexe d'individus, d'institutions et d'influences (conscientes ou inconscientes) qui entourent la mise en œuvre d'une traduction. Comme Katzarov, Robinson conclut sur la notion d'un « agent désagrégé » de la traduction, mais en apportant une nuance cruciale à ce portrait : si cet agent est désincarné, c'est d'être pluriel, composé d'instances variées (traducteurs, relecteurs, éditeurs, responsables de projet...) dont chacune impose sa part de désir, au-delà du consensus rationnel postulé par la quête du sens. Le traducteur lui-même occupe un corps actif et imaginaire : campé devant son clavier, il revendique une volonté propre. Sa mission est dès lors de se faire prisme parmi les prismes, sujet répondant des choix qu'il forme : ce que défend Robinson dès l'introduction de son essai, en citant une partie d'un débat à trois voix mené sur le forum Internet de traducteurs LANTRA-L.

Paul Merriam: The American Translator's Association has in their Translators' Code of Professional Conduct and Business Practices in part 1A: "I will endeavor to translate with utmost accuracy and fidelity, so that I convey to the readers of the translation the same meaning and spirit the original conveyed to me." As I read this, if the original was sexist, the translation should be as well. [...]

Carlos Mayore: [...] Let's not forget that translating can look like writing, but it is not.

Doug Robinson: Translating IS writing. When I translate I sit at the computer and form sentences in my head and my fingers move across the keyboard and words appear on the screen. Same thing I do when I "write"—i.e., write "original" things, or write postings to Lantra. There are differences, of course—my imagination is more constrained by someone else's words when I translate than when I write articles or books [but] since I am choosing the target-language words, everything I write has to be filtered through my experience, my interpretation. (Robinson 1-2)

- 9 Mais qu'en est-il lorsque l'original prend les devants ? Qu'il se montre créant, colorant, forgeant *a priori* une résonance qui n'est plus laissée au hasard ? Quand la voix-écho se donne déjà pour un fait d'écriture, à quels compromis, à quelles pertes ou gains expose-t-elle son traducteur ? Pour l'exemple, voici un texte de George Herbert, homme de lettres et pasteur anglican du XVII^e siècle, auquel je me suis confrontée l'an dernier alors que je traduais une sélection de ses poèmes. Intitulé *Heaven*, ce texte est l'avant-dernier du recueil *The Temple*, publié après le décès de Herbert en 1633. L'auteur s'est inspiré d'une convention poétique en vogue en Angleterre, le contrepoint entre un locuteur qui interroge et l'écho qui reprend son dire, fournissant tout à la fois une rime, une pointe et une relance (l'amorce, pour le locuteur, d'une nouvelle question). Comme l'ont montré Joseph Loewenstein et Véronique Gély-Ghedira, ces dialogues avec l'écho deviennent un genre à part entière aux XVI^e et XVII^e siècles, essentiellement dans la pastorale dramatique ou romanesque. D'abord pratiqué dans la littérature antique, même s'il n'en subsiste qu'un exemple, le genre renaît dans l'Italie de la Renaissance, où le *Pastor Fido* de Guarini (1590) sert de modèle aux auteurs européens après que Poliziano a fait paraître une description du poème-écho (Loewenstein 60). En Angleterre, où la première scène d'écho date de 1576, Ben Jonson popularise notamment le trope dans sa pièce *Cynthia's Revels* (1600).
- 10 Le poème-écho consiste à « montrer un personnage, soit un héros malheureux en amour, adressant ses plaintes aux rochers, aux arbres, à la nature, et recevant de l'écho une réponse à ces lamentations. L'écho récupère les derniers mots des questions qu'on lui

pose de sorte que ces mots prennent un sens qui forment réponse » (Gély-Ghedira 167). Si ces réponses forgent un prolongement au vers, celui-ci n'est pas moins marqué par l'aporie. Le jeu, au sens de l'écart qui sépare le dernier mot de l'amant de sa redite parcellaire par l'écho, aboutit rarement à une résolution heureuse, dans ce monde ou dans l'autre. En contraste avec l'univers fécond, printanier de la pastorale, l'écho dénonce la stérilité des amours non réciproques. Dans *Elegy 1* de Thomas Campion, il ne fait que souligner la claustration d'un amant jaloux, enfermé dans le soupçon : s'il évoque à l'accusatif sa bien-aimée, *Sybillam*, l'écho lui rappelle avec *illam*, cette femme-là, qu'il la voit par le prisme du soupçon (Campion 315). Au Philisidès de Sidney qui demande « Then to an earnest love what doth best victory end? », Écho riposte, équivoque, *End* (Sidney 160). Dans *La Duchesse de Malfi* de Webster, l'époux qui, recueilli sur la tombe de l'épouse assassinée, espère la revoir au Ciel entend la morte répondre à son « *Shall I never see her more?* » par un « *Never see her more* » (Webster 107), qu'Edgar Poe a pu se rappeler. Si miracle il y a, et dialogue d'outre-tombe, le message n'est pas celui de l'espoir².

- 11 Dans *Heaven*, c'est l'inverse. Comme souvent, Herbert transfère son modèle, le discours amoureux, sur un plan dévotionnel³. Il ne s'agit plus d'interroger la survie de l'amour, mais celle de l'âme, garantie par la promesse oraculaire d'un au-delà.

Heaven

O who will show me those delights on high?

[O qui me montrera ces délices haut-placés ?]

Echo. I. [Moi]

Thou Echo, thou art mortall, all men know.

[Toi, Écho, tu es mortelle, tous les hommes le savent.]

Echo. No. [Non.]

Wert thou not born among the trees and leaves?

[N'es-tu pas née parmi les arbres et les feuilles ?]

Echo. Leaves. [Feuilles]

And are there any leaves, that still abide?

[Et ces feuilles, en est-il encore qui résident ?]

Echo. Bide [Reste[nt] dans l'attente, patiemment]

What leaves are they? Impart the matter wholly.

[Quelles sont-elles? Dis-moi ce qu'il en est, sans réserve.]

Echo. Holy. [Saintes, sacrées]

Are holy leaves the Echo then of bliss?

[Les saintes feuilles se font l'écho de la félicité ?]

Echo. Yes. [Oui.]

Then tell me, what is that supreme delight?

[Dis-moi alors, quel est ce suprême délice ?]

Echo. Light. [La lumière]

Light to the mind: what shall the will enjoy?

[L'esprit illuminé, de quoi jouira la volonté?]

Echo. Joy. [De la joie.]

But are there cares and businesses with the pleasure?

[Mais ce plaisir s'accompagne-t-il de soucis et de tracas ?]

Echo. Leisure. [De loisir.]

Light, joy, and leisure; but shall they persevere?

[Lumière, joie et loisir, mais persisteront-ils ?]

Echo. Ever. [Toujours]

- 12 Au-delà de la convention, c'est le mythe d'origine, la légende ovidienne, qui se trouve métamorphosé. L'écho-pivot, le calembour qui prend tout son sens à la charnière du

poème, repose sur l'homonyme *leaves*. Celui-ci est réitéré de façon à produire un écho au sein de l'écho, sous forme de répétition avec variation. Il est d'abord la feuille d'arbre qui donne naissance à l'écho, porté par les frondaisons, avant d'être retournée en emblème de la mortalité : vouée à la chute du fait du cycle saisonnier. Le troisième vers, articulant le nom au pluriel, *leaves*, à un sujet nommé, Écho, autorise aussi bien une lecture syntaxique, *Echo leaves*, Écho s'en va, clin d'œil au texte ovidien lorsqu'il décrit l'étiement de la nymphe : *et in aera succus/corporis omnis abit*, « toute la sève de son corps s'évapore » (Ovide et Lafaye 82). Puis la feuille devient support d'écriture : clin d'œil intertextuel, *Echo born among leaves*, Écho née parmi les feuilles de parchemin. Allusion à la genèse du personnage ovidien, avant qu'Écho suscite à son tour le pendant du manuscrit profane, le « livre des livres », la sainte Bible dont les feuilles abritent un sens éternel. Autre écho intertextuel, faisant signe aux poètes élisabéthains dont Herbert prend la suite : Shakespeare, dans le sonnet 73, n'opposait-il pas déjà aux feuilles d'automne, prédisant la déchéance du beau jeune homme, l'immortalité conférée par la feuille du poème, même jaunie ?

- 13 Mais l'écho se trame aussi bien entre *holy*, sème du sacré, et *holly*, le houx, dont Inge Leimberg rappelle dans sa lecture du poème qu'il était orthographié avec un seul l au temps de Herbert. Dans l'ancien chant de Noël *The Holly and the Ivy*, le houx est ce bois sacré car toujours vert qui a donné la couronne d'épines, partie prenante de la mort et de la résurrection du Christ : « *the holly bears the crown* » (Leimberg 17).
- 14 Ce qui demande à être traduit, c'est donc un sens en filigrane, semblable au dessin qui émerge en transparence – ici, la coïncidence de l'homonymie – lorsqu'on expose la feuille (de papier) à une source de lumière. C'est à la lumière du sacré que l'idiome humain révèle un supplément de sens. Idéalement, la traduction devrait reconduire ce procès : faire entendre dans le son redoublé le sens approfondi, de la feuille à la fuite, de la fuite au feuillet, du houx au sacré. Idéalement. Or, dans le gouffre qui sépare les langues comme viviers de signifiants, le son et ses alliances sont les premiers à disparaître lors d'une traduction. Très souvent, ils ne subsistent que par le biais d'une note de traducteur, signalant tant leur présence dans le texte premier que l'impossibilité de les conserver.

Ce qui survit : le relais des énonciations

- 15 Qu'est-ce qui survit à la place, dans et par la traduction ? Peut-être le relais des énonciations, auquel elle ajoute son maillon : prolongeant Herbert qui lui-même prolonge Ovide, de même qu'Écho au sein du poème ressaisit à la fois la voix du locuteur et la voix divine dont elle est le canal. Car Écho est ici médiatrice autant qu'émettrice d'un sens sacré, livré de manière parcellaire ; elle est l'interface païenne d'une épiphanie chrétienne. Ce qu'Écho traduit, c'est un dire providentiel, promesse d'au-delà. Le lecteur est bel et bien invité à entendre la manifestation d'une voix d'en haut, de façon à donner à ce Dieu qui demeure caché le dernier mot du poème (Soubrenie 99). Et cette promesse, en retour, projette l'héritage littéraire du mythe païen sur un plan sublime. La présence sonore ne se soutient plus d'une perte ou d'un châtement ; Écho repasse, si l'on peut dire, du côté de l'incarnation. En elle se manifeste cette persistance de l'être par-delà le néant qui doit faire l'espoir du croyant. Si jeu de mots il y a, dit Soubrenie, sa fonction est d'amplifier et de répercuter cette voix divine.

- 16 L'on ne peut traduire ce poème en faisant l'économie du son. Il s'agit ici de respecter une contrainte quasi-oulipienne, laquelle oblige à crypter la lettre, puis à mettre en scène son décryptage. Ce que fait entendre Écho au locuteur, c'est ce que contenait déjà sa parole, mais qui nécessite la perte, la troncature du mot ou de la phrase, pour advenir à l'éclat. Le locuteur, sans le savoir, avait le dernier mot : Écho ne le tire de sa gangue de syllabes que pour le lui rendre en une chute brève mais scintillante. C'est alors, pour reprendre la formule d'Anne-Marie Miller-Blaise, que « le moins devient le plus », faisant entendre un excédent de sens qui ressort de l'écriture (Miller-Blaise 205 : l'auteure insiste sur l'écart graphique de certaines rimes, mettant en exergue le caractère scripturaire de l'écho). On ne peut, en traduisant, faire l'économie de cette brièveté qui relève à la fois du trait d'esprit, de la pointe – *brevity is the essence of wit* – et d'une éthique de la purgation. Il faut la conserver, quitte à changer l'encryptage. La belle osmose de certains doublets, sonores et sémantiques, peut s'en trouver ternie : pour conserver le « moi » de la première rime, *I*, j'ai dû desceller celle-ci de *high*, quand ce moi tire son autorité d'être voix du Très-Haut : Écho dans les airs, Dieu au plus haut des cieux. Pour ménager la rime, j'ai dû substituer au glissement de *enjoy* (jouir de) à *joy* (la joie spirituelle) un redoublement de « jouir »⁴. Pour signifier la dimension intertextuelle du poème, j'ai introduit le doublet *feuillée/feuillets*, qui fournit un indice visuel sans trop compromettre l'écoute du vers. Enfin, où Herbert amplifie l'écho dans les derniers vers avec un dissyllabe – *leisure, ever* – j'ai joué moi aussi les prolongations, mais avec un écho trissyllabique.
- 17 Il y a là un risque dont je suis consciente : fabriquer de la ritournelle ou, pire, du calembour. Derrida, toujours dans *Politiques de l'amitié*, a des mots très durs pour l'écho poétique. Il suffit de peu, dit-il, pour que la rime déchoie en simple « feu de signalisation ». Elle ne fait alors que « se mécaniser pour servir la loi du pire » (Derrida 192). Ma pire perte, en traduisant *Heaven*, touche au dernier vers : *ever*, extrait de *persever*, où la persistance ne qualifie plus la feuille ni l'écho, mais l'éternité promise au croyant. Impossible de conserver l'emboîtement avec *persévère* (à moins de terminer sur un *sévère* peu amène !), ni de tenter un écho méta-poétique avec *vers* qui escamoterait l'enjeu consolateur du salut. À défaut, j'ai tramé autour de *toujours* une chaîne signifiante qui l'associe à *jour*, sème de la lumière, et *jour* à *jouir*, son corollaire au sein de la promesse.
- 18 Voici à quoi aboutirait, en l'état, la traduction : à une tentative de ressusciter un peu de la musique du texte, de sa visée invocatrice, quitte à ne pas tout redire.

Du Ciel
 O, qui me montrera là-haut le pur émoi ?
 Écho. *Moi.*
 Écho, tu es mortelle : tel est ton renom.
 Écho. *Non.*
 Ne vis-tu pas le jour entre arbres et feuillées ?
 Écho. *Effeillée.*
 Et quelle feuille un jour ne tombe, triste et preste ?
 Écho. *Reste.*
 L'une persiste ? Dis quelle, du reste te délivre.
 Écho. *Livre.*
 Les saints feuillets sont l'Écho d'un délice inouï ?
 Écho. *Oui.*
 Dis-moi donc où trouver un si parfait séjour ?
 Écho. *Jour.*
 Jour en l'esprit ! Mais pour la volonté, quel jouir ?
 Écho. *Jouir.*

Pour ce plaisir, soucis et charges sont autant de paie ?

Écho. *Temps de paix.*

Jour et joie, temps de paix, toute nuit et tout jour ?

Écho. *Toujours.*

- 19 Sagesse d'Écho. Si elle est exemplaire, c'est d'avoir démontré que traduire, c'est renoncer au tout-dire ; et, par conséquent, nuancer l'injonction première de Katzarov au traducteur d'opter entre transparence et infidélité. Mais ce « pas-tout » est aussi le gage d'une liberté paradoxale. Il est ce qui permet à Écho de répondre à l'invocation par la provocation, l'appel à intercepter les multiples réverbérations du sens. Comme il invite le traducteur à marquer le texte traduit d'une subjectivité non narcissique, qui certes l'inscrit dans l'altérité, mais peut s'avérer un moyen de prolonger la force illocutoire de l'original. À propos des sacrifices consentis par la traduction, George Steiner affirme ainsi : « Pourtant, il est indiscutable que l'écho enrichit, qu'il est plus qu'une ombre ou un mannequin inerte. On retombe sur le problème du miroir qui ne se contente pas de refléter un objet, mais engendre de la lumière » (Steiner 409). Chez l'Écho de Herbert, la ré-énonciation ajoute de la valeur, alors même qu'elle dépouille le signifiant, procédant par élision, apocope et resémantisation. Traduire, c'est de même, et simultanément, affronter l'aporie au sein de sa propre langue et parier sur sa capacité à tourner la perte en profit.

BIBLIOGRAPHIE

- Campion, Thomas. *Campion's Works*. Percival Vivian (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1909.
- Colby, Elbridge. *The Echo-Device in Literature*. New York: The New York Public Library, 1920.
- Derrida, Jacques. *Politiques de l'amitié*, suivi de *L'Oreille de Heidegger*. Paris : Galilée, 1994.
- Gély-Ghedira, Véronique. *La Nostalgie du moi : Écho dans la littérature européenne*. Paris : PUF, 2000.
- Hébert, Anne et Frank Scott. *Dialogue sur la traduction : à propos du « Tombeau des rois »*. Québec : Bibliothèque Québécoise, 2000.
- Herbert, George. *The English Poems of George Herbert*. Helen Wilcox (ed.). Cambridge: CUP, 2013.
- Hollander, John. *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley/Los Angeles/London: U of California P, 1981.
- Jullien, François. *De l'intime : loin du bruyant amour*. Paris : Grasset, 2015.
- Katzarov, Georgy. « De l'éc(h)onomie de la traduction ». *Violence et traduction : actes du colloque de Melnik, Bulgarie (7-10 mai 1993)*. Yves Hersant, Stoân Atanasov, Fabienne Durand-Bogaert (dir.). Sofia : Université de Sofia Saint Clément d'Ohrid/Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1994.
- Lacan, Jacques. « Fonction et champ de la parole et du langage » (1953). *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

- Lacan, Jacques. *Séminaire, livre VI : le désir et son interprétation*. Paris : La Martinière, « Le Champ freudien », 2013.
- Leimberg, Inge. “Echo Restored: A Reading of George Herbert’s ‘Heaven’”. *Connotations* 16.1-3 (2006/2007): 11-25.
- Loewenstein, Joseph. *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic and the Jonson Masque*. New Haven/London: Yale UP, 1985.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, livre I. Paris : chez Sébastien Cramoisy, 1636. Une reproduction est consultable sur le site de la Bibliothèque Nationale : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.texteImage> (dernière consultation le 18 novembre 2018)
- Miller-Blaise, Anne-Marie. *Le Verbe fait image : iconoclasme, écriture figurée et théologie de l’incarnation : le cas de George Herbert*. Paris : PSN, 2010.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. Georges Lafaye (trad.). Paris : Gallimard, « Folio Classiques », 1961.
- Robinson, Douglas. *Who Translates? Translator Subjectivities Beyond Reason*. Albany: State University of New York, 2001.
- Sidney, Sir Philip. *The Countess of Pembroke’s Arcadia (The Old Arcadia)*. Jean Robertson (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Soubrenie, Élisabeth. « Échos poétiques des voix de Dieu ». *Les Voix de Dieu*. Line Cottagnies (dir.). Paris : PSN, 2008, 89-100.
- Steiner, George. *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction* (1975). Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dozat (trad.). Paris : Albin Michel, 1998.
- Stubley, Eleanor. *Compositional Crossroads*. Montréal: McGill-Queen’s UP, 2008.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (1995). New York/Abingdon: Routledge, 2008.
- Webster, John. *The Duchess of Malfi*. Michael Neill (ed.). New York/London: Norton Critical Edition, 2015.

NOTES

1. Prenons l’exemple d’*Alice au Pays des Merveilles*, album pour la jeunesse que j’ai traduit en 2016 pour les éditions La Martinière. Sur la page de l’éditeur, seul apparaissent les noms de Lewis Carroll, l’auteur premier, et d’Éric Puybarret, l’illustrateur. Il n’est fait mention ni des adaptateurs du texte, Joe Rhattigan et Charles Nurnberg, ni de la traductrice. Même chose pour le site Babelio, où ne figure qu’Éric Puybarret, désigné implicitement quoiqu’à tort comme l’auteur de l’adaptation (<https://www.babelio.com/livres/Puybarret-Alice-au-pays-des-merveilles-A-lheure-du-the-av/930443>). Cette erreur est en partie corrigée dans les blogs individuels qui promeuvent l’ouvrage : ainsi, Sous le feuillage (<http://souslefeuillage.blogspot.com/2015/10/alice-au-pays-des-merveilles-dans-le.html>) ou Paperblog (<https://www.paperblog.fr/7811119/alice-au-pays-des-merveilles-dans-le-terrier-du-lapin-blanc-eric-puybarret-la-martiniere-jeunesse/>), sans toutefois qu’ils fassent état de la traduction.
2. Sur ces exemples et leur glose, voir John Hollander, “Echo Allegorical”, *The Figure of Echo*. Loewenstein y voit une façon d’ébranler la notion même d’auteur ; Elbridge Colby (1920) les replace dans la double tradition de la pastorale élisabéthaine et du drame jacobéen.

3. “The extraction of *light, joy and leisure* from the longer words is part of the extraction of a sacred poetry from an erotic or otherwise secular poetic language, a process Herbert is always writing about” (Hollander 29). Véronique Gély-Ghedira cite un poème baroque ultérieur, *Madeleine au désert* de Pierre de Saint-Louis, dont le message fait pendant à celui de *Heaven*. À Marie-Madeleine qui demande « Qui doit me faire voir mon bien essentiel ? », l'écho répond ainsi : « Ciel » (Gély-Ghedira 202).

4. Le glissement sémantique demeure toutefois si l'on attribue au premier « jouir » une acception mondaine (avoir la jouissance de) et au second une connotation mystique, celle que lui prête saint Bernard lorsqu'il dit « jouir du Verbe » lors des noces de l'âme et du Christ.

RÉSUMÉS

Cet article prend pour point de départ une analogie proposée par le traductologue Georgy Katzarov entre le traducteur et la figure d'Écho pour interroger ses modalités et ses limites. Si l'image paraît de prime abord doloriste, vouant le sujet traduisant à un étiolement sans recours, d'autres points de vue lui apportent un éclairage plus positif. L'écho comme modalité de la traduction invite au jeu sur les sons et les sens ; il est aussi ce qui prolonge la vie du texte, ses effets littéraires, en faisant émerger des résonances que l'original ignorait parfois receler, ce qu'atteste le dialogue tissé par Anne Hébert, poétesse québécoise, avec son traducteur anglophone. Un autre dialogue, celui de Douglas Robinson avec les membres de son réseau de traducteurs, fait apparaître le désir de surmonter l'idée selon laquelle le traducteur, « canal » ou « chaman » d'une voix toute-autoritaire, ne peut accéder à la dignité d'écrivain. Enfin, en se confrontant à un poème religieux de George Herbert qui dévoile lui-même l'inventivité salvatrice de l'écho, l'on reformulera la tâche du traducteur comme un devoir de ré-énonciation, rachetant la perte au moyen de la création, comme l'Écho du poème rémunère sa parole tronquée d'une chute brève mais toujours scintillante.

This article seeks to appraise the analogy between the figure of the translator and that of the nymph Echo as set forth by Georgy Katzarov: what are its restrictions and potential developments? While this simile seemingly confines the translator to being a sufferer, caught in a Lacanian process of fading, other perspectives highlight its more positive connotations. Echoing as a manner of translating can result in playful manipulation of sounds and meanings. It also provides the text with a new lease of effect, a form of survival, as it brings out this or that resonance which the text harboured unawares. This is demonstrated by the dialogue woven between poetess Anne Hébert from Quebec and her English-speaking translator. Another dialogue between Douglas Robinson and the members of Lantra-L, an Internet forum devoted to translation issues, showcases the former's desire to overcome the widespread idea that the translator, as channel or chaman of an all-powerful voice, cannot be endowed with a writer's status. Finally, we shall look into a religious poem by George Herbert, centered upon Echo as a figure of innovative salvation and the richness of cultural transfer, and reformulate the task of the translator as a duty to re-enunciate and redeem loss by means of creation – just as Herbert's Echo compensates for her truncated speech with curt but scintillating endwords.

INDEX

Keywords : cultural transfer, fading, loss, redemption, resonance, poetry, translation

Mots-clés : étiolement, perte, poésie, rachat, résonance, traduction, transfert culturel

AUTEURS

CAMILLE FORT

Ancienne élève de l'École normale supérieure, Camille Fort est actuellement professeure de littérature anglaise et de traduction/traductologie à l'université de Picardie-Jules Verne (Amiens). Auteure d'une monographie, *Dérives de la Parole : Les récits de William Golding* (L'Harmattan, Prix de la Recherche SAES/AFEA 2004), elle partage sa recherche entre le roman britannique contemporain et la traductologie. Elle est vice-présidente de la société savante SEPTET (Société d'Étude des Pratiques et Théories en Traduction) et rédactrice-en-chef de la revue *Des Mots aux Actes* rattachée à cette société. Elle a participé à l'organisation de plusieurs colloques autour de la traduction et organisé en 2013 le premier volet du colloque « Traduire le Sacré » à l'Université de Picardie-Jules Verne ; elle intervient aussi régulièrement aux Universités d'été de la traduction organisées par SEPTET et la Société Française de Traduction. Traductrice indépendante (La Martinière, Flammarion), Camille Fort va faire paraître une anthologie bilingue des poèmes de George Herbert chez UGA Editions, dans la collection « Paroles d'ailleurs ».