



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

38 | 2014

Traduire

Vulnérabilité de l'œuvre en traduction

Tiphaine Samoyault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1286>

DOI : [10.4000/genesis.1286](https://doi.org/10.4000/genesis.1286)

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 : 57-68

ISBN : 9782840509370

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Tiphaine Samoyault, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis* [En ligne], 38 | 2014, mis en ligne le 29 juin 2016, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1286> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1286>

Tous droits réservés

Vulnérabilité de l'œuvre en traduction

Tiphaine Samoyault

La traduction comme brouillon de l'œuvre

La traduction a deux façons de devenir mémorable : en remplaçant l'œuvre pour la plupart des lecteurs de textes traduits, elle en prend les caractères et donc la puissance de durer ; en tant qu'elle-même, elle peut marquer une date dans l'histoire de la transmission et de la tradition d'une œuvre. Sa capacité à faire date va ainsi de pair avec sa propension à dater, comme le souligne Jacques Aubert dans sa postface à la nouvelle traduction d'*Ulysse* : traduire de nouveau se justifie moins par le souci de rectifier des erreurs ou d'améliorer la traduction précédente que par le « caractère nécessairement daté du travail d'Auguste Morel. Si ce dernier constitue bien un témoignage de l'état de la langue, et de la prose, française, en un moment de l'histoire littéraire de notre pays, et s'il témoigne, à coup sûr, de la culture et de la sensibilité, également remarquables, d'Auguste Morel et de Valéry Larbaud, il autorise aisément une seconde proposition¹ ». Appliqué au texte de Joyce, ce propos peut valoir pour toute traduction. La mémoire de la traduction est ainsi inséparable d'un mouvement de pluralisation de l'œuvre. Le pluriel des possibles de l'œuvre n'est pas, comme dans le cas des genèses, en amont, logé dans les brouillons, les ébauches, les scénarios, les repentirs, mais transporté en aval, dans la multiplicité des traductions, à l'intérieur d'une même langue, dans des langues différentes. Penser la traduction comme brouillon postérieur de l'œuvre, qui est l'hypothèse que je fais ici, permet de prendre en charge au moins deux questions : celle de l'imperfection des traductions, toujours à refaire, toujours reprises dans le temps, et celle de l'imperfection des œuvres elles-mêmes, rendues au multiple et à l'inachèvement. La vulnérabilité est ainsi d'abord celle de l'œuvre. La traduction la révèle. Puisque le texte peut être

touché, déporté, transformé, éventuellement malmené, il est fragilisé par la traduction, qui place le même dans un état de différence. Et de différence continuée. L'un, l'original, laisse la place à la différence, moins pensée comme altérité éventuellement menaçante que comme état permanent de variations, d'hétérogénéités, d'hybridations.

Dans une analyse extrêmement pertinente de différentes traductions (en anglais et en chinois) du poème de Baudelaire *Une charogne*, sous le titre « Death and Translation² », Haun Saussy développe une pensée de la traduction qui n'est ni reproduction ni mimésis mais procédure de digestion et d'appropriation par quoi le même devient l'autre. Mais, comme le suggère le poème lui-même, ce processus ne donne pas lieu à l'émergence d'une nouvelle forme ou d'un nouveau corps, mais à une « ébauche lente à venir » qui montre que la forme ne se transporte pas. Il faut qu'il y ait dislocation, putréfaction, décomposition pour que se donne à lire le mouvement par quoi la forme advient. C'est ce que permettrait la traduction : non pas une juxtaposition de deux formes non identiques mais l'essence même de la formation, le mouvement inlassable par quoi s'approprier c'est être approprié, manger c'est être mangé et traduire c'est être traduit. Haun Saussy cite ici la scène 3 du quatrième acte de *Hamlet* : « Now, Hamlet, where's Polonius ? » – « At supper... not where he eats, but where he is eaten ». Parce que la traduction ne retient que des morceaux et des fragments qu'elle recompose dans un autre langage, elle est au plus près de l'expérience au-delà de sa limite,

1. Jacques Aubert, *Ulysse*, Postface, nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

2. Haun Saussy, « Death and Translation », *Representations*, n° 94, printemps 2006, University of California Press, p. 89-107.

venir de leur difficulté à retourner à l'état d'ébauche, de leur résistance au devenir brouillon dans la traduction. Une fois décomposées, elles ne pourraient se recomposer dans une autre langue, parce que leur forme ne serait pas transposable ou que cette transposition serait précisément ce qui les décompose, en ne laissant plus voir que des lambeaux. Cette vulnérabilité particulière des œuvres qui ne parviennent pas à rester « grandes » en traduction tient paradoxalement à leur relative traduisibilité. Les œuvres réputées intraduisibles sont à l'inverse celles qui sont toujours traduites, qui invitent à la traduction et la rendent possible. Elles poussent à ce mouvement d'inachèvement dans lequel elles sont conduites par la traduction. Inversement, les œuvres apparemment traduisibles sont celles qui mettent la traduction dans une telle forme d'évidence qu'elles la rendent beaucoup plus difficile. Leur apparente perfection serait de ce point de vue leur limite puisqu'elle restreindrait leur capacité à se mettre à l'épreuve de la pluralisation et de l'*infini* – aux sens d'imperfection et d'inachèvement – ouverts par la traduction.

Brouillons d'une traduction

La traduction met l'œuvre en loques, en haillons. L'analyse des pratiques peut sans doute contribuer à la réflexion théorique, en l'illustrant ou en la déplaçant. L'étude des brouillons des traducteurs est certes rendue délicate par leur rareté : le texte d'une traduction ne fait l'objet d'aucune sacralisation et il paraîtrait incongru, voire outrecuidant d'en conserver les différents états comme on le fait avec les œuvres originales. Une autre motivation psychologique à la destruction des brouillons d'une traduction tient aussi à la peur que peut ressentir le traducteur de se montrer vulnérable, de laisser voir ses erreurs ou ses fautes, comme si sa compétence pouvait être mise en cause dans cette « épreuve », au double sens du terme. Je ferai pourtant reposer cet examen pratique sur mes propres brouillons conservés – et encore ne l'ont-ils pas tous été, loin de là – de la traduction d'une partie d'*Ulysse* dans la deuxième traduction du texte en français⁵. Coordonnée par Jacques Aubert, l'équipe qui comprenait des traducteurs professionnels, des écrivains

et des spécialistes de Joyce⁶ a été amenée à produire un travail individuel aux résonances collectives. Elle s'est réunie environ une fois tous les deux mois pendant deux ans dans une petite bibliothèque de l'université Lyon II et ces rencontres ont été l'occasion de partager des « trouvailles » (lieu par excellence du partageable) et de parvenir à faire entendre de manière systématique les échos, retours d'expressions et jeux de mots inscrits sur la trame des dix-huit épisodes. De ces réunions, comme du travail de relecture individuel, j'ai conservé un certain nombre de témoignages permettant d'analyser non seulement une expérience mais aussi l'opération de pluralisation et de décomposition mise en branle par la traduction. On dispose des notes de Stuart Gilbert, relecteur attentif de la traduction d'Auguste Morel. On y voit lisiblement ce travail de dislocation du texte qui s'exprime par deux traits principaux : la réduction de la phrase au mot ou au groupe de mots et le mélange du français et de l'anglais. Ainsi, à propos des premières phrases de « Télémaque » :

types That's folk, meaning folklore, I think.
Pour Car is right
Why not say a litre and avoid the note ?

Ou des dernières pages de « Pénélope » :

Dieu fera God helps the world if all the women wer her
sorts. i.e. it would be a sad thing for the world if...
costumes de bain bathing suits Perhaps
« maillots » would be clearer
comment ça se fait... a wonder she didn't want... c'est étonnant qu'elle n'insista pas...
[...]
allé « came » here, I think, means « had a seminal
emission⁷.

5. J'ai eu la responsabilité de quatre épisodes sur les dix-huit que compte le livre : « Les Lestrygons », « Les Sirènes », « Le Cyclope » et « Pénélope ».

6. Jacques Aubert, Pascal Bataillard, Michel Cuzin, Sylvie Doizelet, Patrick Drevet, Bernard Hœpffner, Marie-Danièle Vors et moi-même.

7. Stuart Gilbert, « Notes à propos de la traduction », conservées dans le fonds Stuart Gilbert du Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université d'Austin, Texas.

Le texte de Joyce comme la traduction de Morel sont tous deux mis en pièces, produisant un document curieux, avec des dimensions linguistique et herméneutique qui les reconduisent à l'ébauche. Rien ne se laisse franchement reconnaître, juste deviner. Ce n'est ni un brouillon du texte, ni un brouillon de la traduction, mais une reprise simultanée de l'un et de l'autre en un texte bilingue qui remet sans cesse la formule sur le métier. Si l'on ne dispose pas, pour la première traduction d'*Ulysse*, d'un dossier de genèse complet, on a suffisamment de documents à disposition non

seulement pour connaître la part qui revient à chacun dans la traduction publiée – contrairement à ce que la mémoire retient, c'est à Auguste Morel que revient la presque totalité de la traduction : Stuart Gilbert et Valéry Larbaud n'ont fait qu'intervenir ponctuellement, même s'ils l'ont fait parfois de façon décisive, et la contribution de Joyce a consisté pour l'essentiel à répondre aux questions qui lui étaient posées par l'un ou l'autre –, mais aussi pour lire ce travail de reprise et de correction qui déstabilise littéralement le texte, le sort de sa forme et de son intégrité.

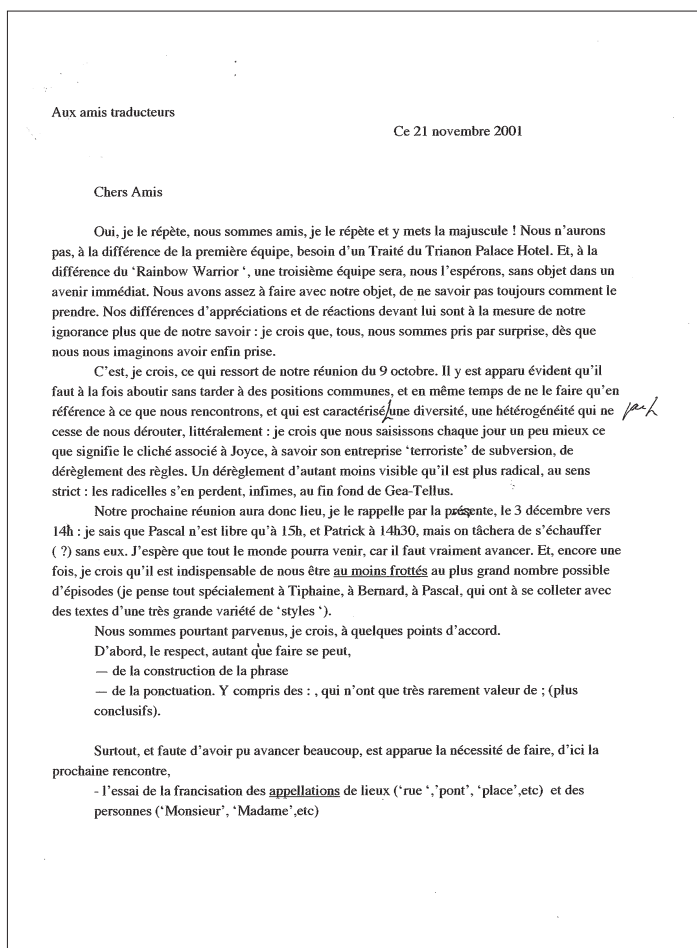


Fig. 1 : Programme de réunion (A.1)

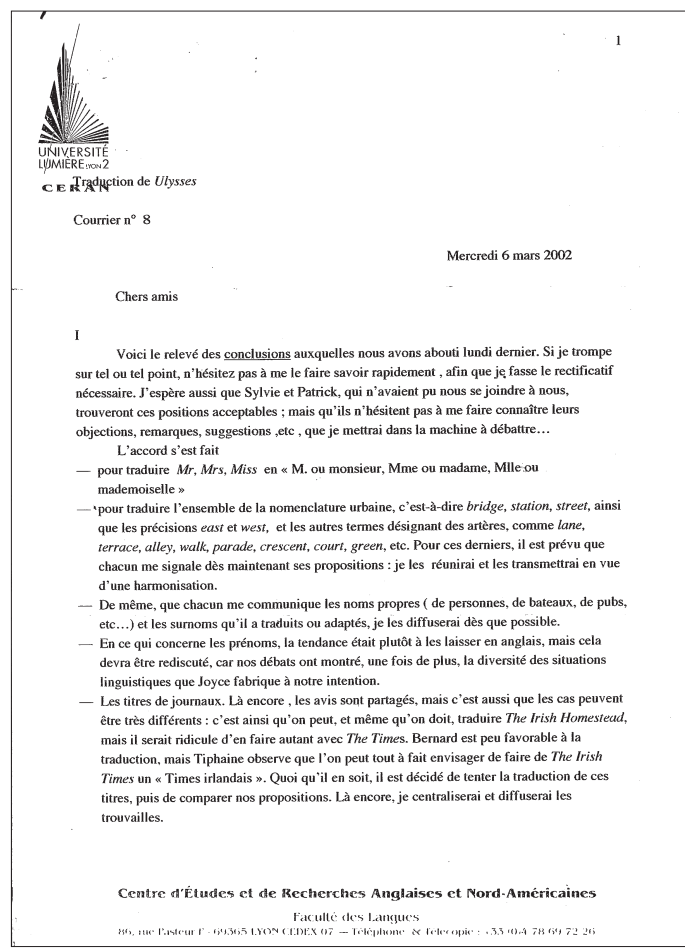


Fig. 2 : Relevé de conclusions (A.1.)

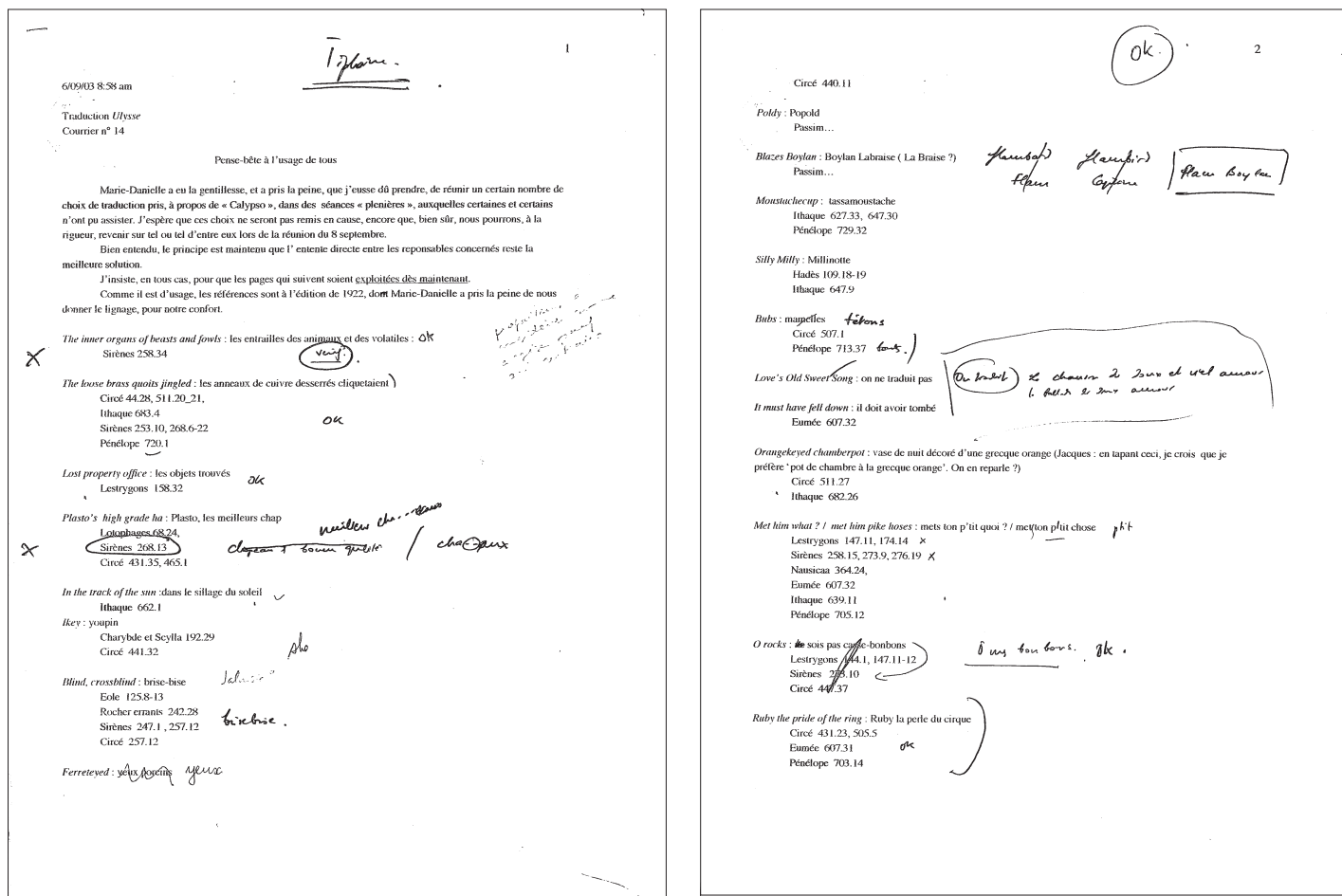


Fig. 3 : Notes de réunion, annotations manuscrites de Tiphaine Samoyault (A.2)

J'ai pour ma part conservé plusieurs documents du travail collectif et du travail individuel sur les quatre épisodes qui ont été à ma charge. Je les décrirai en les partageant en deux groupes :

A. Les documents du collectif

A.1. Programme ou relevés de conclusions des réunions, établis par Jacques Aubert (fig. 1 et 2)

A.2. Notes manuscrites prises en réunion (fig. 3)

A.3. Remarques personnelles sur la traduction adressées à tous (fig. 4)

B. Les brouillons individuels

B.1. Quelques brouillons manuscrits (fig. 5 et 6)

B.2. Un état de la traduction qui correspond à un deuxième ou troisième état (fig. 7)

B.3. Un état quasi définitif, avant la dernière relecture (fig. 8).

Il est à noter que je n'ai pas conservé le premier état de ma traduction, sans doute pour les raisons psychologiques évoquées plus haut, de crainte qu'on y lise un jour ma propre vulnérabilité.

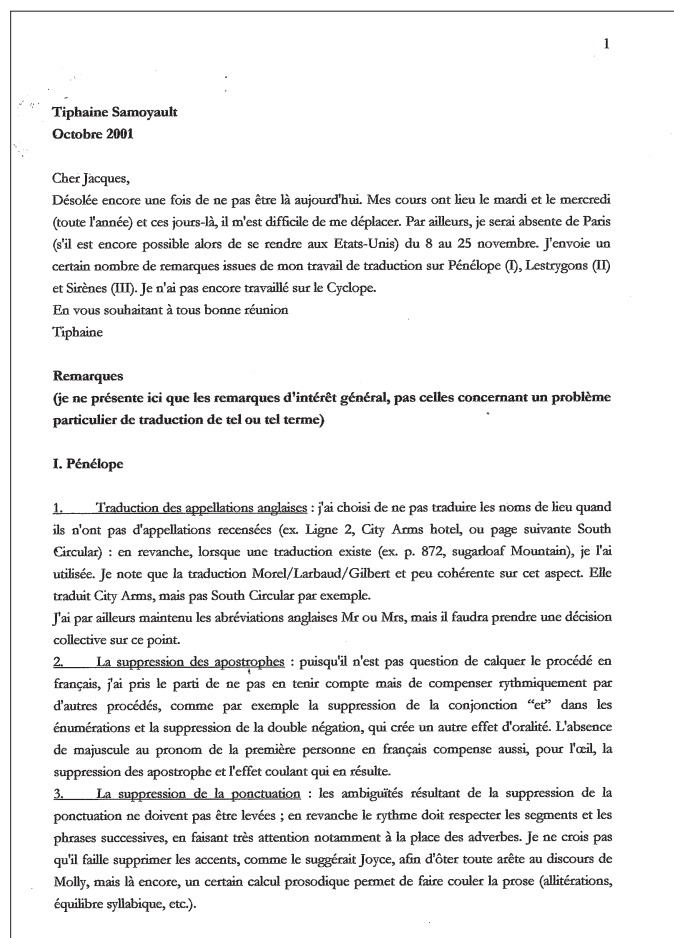


Fig. 4 : Remarques personnelles sur la traduction adressées à tous (A.3)

Que nous apprennent ces documents ? Et en particulier, que nous apprennent-ils de la mise en pièces de l'original dans la traduction ? Que nous disent-ils du labeur essentiellement inachevable de la traduction ? Comment l'entreprise collective témoigne-t-elle de ce travail de pluralisation de l'original ?


Pour ne pas succomber à la tentation de l'ego-histoire concernant ma propre traduction, je me bornerai à quelques remarques. La traduction s'est faite directement à l'ordinateur, mais conformément à la technique du double support dont je fais aussi usage en écrivant, je disposais d'une feuille de papier et d'un stylo posés à côté de l'ordinateur où j'essayais des formules, indiquais des définitions de dictionnaire, suggérais des solutions (fig. 5 et 6). La spatialisation particulière de ces feuillets

manuscripts, l'impression d'éparpillement qu'ils donnent, tient donc foncièrement à leur nature de brouillon. Ils peuvent comporter parfois plusieurs versions d'un même passage. Pour le poème du « Cyclope » par exemple, un premier état faisait apparaître une tout autre variation que celle qui figure dans son état intermédiaire sur le brouillon manuscrit (fig. 5) et dans son état quasi définitif dans le dernier état du tapuscrit (fig. 8)⁸. Ainsi, au lieu de la rime en *-oi* finalement retenue, j'avais tenté la rime en *-i* : « Après les lumières de Lowry/Sois sept fois maudit », finalement intenable sur les huit vers que comporte le poème tiré des aboiements du chien Garryowen. Une deuxième remarque concerne les corrections. Elles s'effectuent toujours de façon manuscrite, à partir d'une version imprimée du tapuscrit. Elles sont ensuite reportées sur l'ordinateur, avec d'autres modifications possibles qui sont faites directement. La non-conservation des états non imprimés du tapuscrit ne permet pas de suivre les étapes du travail dans leur totalité. La troisième remarque porte sur le caractère expérimental de la traduction considérée. Elle ne s'est faite ni « au kilomètre », ni dans l'autonomie d'un travail exclusivement solitaire. Son caractère collectif a beaucoup contribué à assurer son mouvement vers la pluralisation du texte.

Nous avons mis parfois de longs mois avant de parvenir à une décision commune s'agissant notamment de la traduction des noms propres et des noms de lieux (fig. 1 et 2). Pourtant, plus le travail avançait pour chacun, plus s'est imposé de maintenir, voire d'accentuer, l'étrangeté du texte joycien. Et alors qu'au début il semblait nécessaire de traduire les noms de rues avec lesquels l'auteur manifestement joue (*Bride street, Bachelor's Walk, Dame street*, etc.), il nous a paru ensuite que les traduire remplaçait le référentiel dublinois par un référentiel parisien ou plus généralement français, sans pour autant exploser la référence comme peut le faire la langue de Joyce (fig. 1). Nous nous sommes donc passés des quelques trouvailles que nous avons pu faire dans ce domaine, et nous nous sommes effacés derrière le texte, tout en étant conscients que les déplacements constants qu'il pratique à l'égard des référents devaient

8. Voir James Joyce, *Ulysse*, nouvelle traduction, *op. cit.*, p. 388.

Même nature à nouveau.

dedans
↳ lire b/p
shit = shit. 

Dans la réalité: il s'agit en fait
 Barney Kiernan, qui elle s'agit en fait
 être son bi ~~qui~~ qui me ~~leur~~ avec abois
 dans son gorge. Je me pour un homme bi
 au point que j'ai dit mal au pied ~~dit~~
 bien, ça s'
 à voir après Barney du monde ball le roi
 par qu'il ~~me~~ ~~me~~ hit.
 ne remille sur son
 après qu'il me prenne un me hit.

loi
 fait.
 roi
 fin
 cri
 /on
 pose
 lire.
 204.

En fait il a demandé à Tony J'ajoute à → un reporté qu'on
 l'com pour le chien et il l'a ~~l'effi~~ ~~dit~~ choix
 fait pubère, on aurait pu l'entendre un peu à la radio. Et Joe
 - On va remettre sa son pour remettre qu'il a 19 de mail.
 il est par avec ceillon qu'il en a l'air, pubère. S'ennuie dans cet à l'autre,
 le courtisane to dire
étrangler
ébarber.

toutes: vers
 sotelet. aux termes de la loi.
 adde: braille, faire pour.
 adde: embrouille.

Représentation.

1 inch : 2,54 cm.
 8 inches. 2,54
 x 8
 20 cm 2 franc

Fig. 5 : Brouillon manuscrit : travail sur un poème du « Cyclope » (B.1)

bwinful: Eiborhand
 pleat: unroy
 Eblaua
 poll: Ebita
 Eimien
 Dufisua
 Haxeyez.
 New will be the
 be) affrontant

rejandre la (colonne)
 la
 la bon qui s'unent avec l'écrit
 leur non, les qui ps

(b) (b) dainty: Ebita.
 (b) (b)
 pishope.
 irlandes.
 mille mas
 (b) (b) le culote en la culome.

la diffamation se fait ps
 luy sans.
 c'est avant
 de la fin.
 Duns.
 Dore.
 Tap kan
 d'abord
 tapa
 foye, foye
 enlita.
 tonneau
 faut en la culome / culote.
 brecch.
 Sif i My
 spattling
 II, 187, 38

ifabeao
 italiano.
 i taille
 i tali à no
 taille à
 post à l'œuvre.
 15 vivants.
 0664 431209
 Dantes: au poil.
 windant on the wine-dark waterway
 Louis Jean
 Carr
 des brun foncé
 duckety sombre
 mud colour: couleur à
 sang: sursable
 sous

Dictionary of slang &
 canting.
 National Police Gazette.
 Chi. Colico.
 + bandelette 9 15:1/2 sur
 le se s'arrête.

Fig. 6 : Notes manuscrites pour la traduction du « Cyclope » (B.1)

apparaître ailleurs. Pour les noms propres, en revanche, le problème fut plus épineux. On connaît la position de Joyce, transmise à plusieurs reprises à Larbaud, qui souhaitait franciser l'ensemble du texte. Il était partisan par exemple de traduire Stephen Dedalus par Étienne Dédale et ses consignes vont toujours dans le sens d'une « francisation jusqu'à l'extrême gauche⁹ ». Nous savons que l'obéissance de Morel, Gilbert et Larbaud n'a pas été systématique et nous avons pour notre part cherché à adopter une position qui soit au moins cohérente. En outre, la mémoire que nous avons aujourd'hui du texte, en français comme dans sa langue originale, nous interdit d'aller dans ce sens. On n'ose imaginer comment Étienne

Dédale ou Léopold Florissant ou Fleurance auraient été reçus par les lecteurs contemporains ! Pour nous tous, en français comme en italien, en allemand comme en anglais¹⁰, Bloom est Bloom et Dedalus Dedalus. Il paraît difficile, en revanche, de se passer des jeux élaborés sur tous les noms propres et notamment sur les surnoms. C'est donc sur les patronymes ou les prénoms d'un

9. Voir la lettre de Valery Larbaud à Adrienne Monnier du 1^{er} octobre 1927.

10. C'est intentionnellement que je mets ici ces quatre langues qui sont celles dans lesquelles j'ai pu lire Joyce, du moins les chapitres que j'ai entrepris de traduire.

Pur choc. Pur frisson.
 Gazouillis. Ah, leurre ! Alléchant leurre.
 Martha ! Reviens !
 Clap clap. Clip clap. Clap ~~clap~~ ^{clap}.
 Dieubon ilen tenja maistout
 Sourd et chauve, ~~de~~ ^{Bureau} apporte Pat couteau remporte. *Pat le noir, Pat le chapeau apporté le bureau remporte le couteau*
 Un appel nocturne par une nuit de lune : loin : loin.
 Je me sens tellement triste. P.S. Tellement seul, bloom blême ~~blême~~
 Ecoutez !
 La ~~compette~~ ^{longue} marine glaciale, ~~et~~ incurvée et couverte de pointes. Avez-vous les ?
~~Chaque~~ ^{une} et pour l'autre clapotement et silencieux hurlement.
 Perles : quand elle. Les Rhapsodies de Liszt. Isztszt.
 Vous n'avez ?
 Pas : non, non : cru : Lidlyd. *pas la main avec une main de papier*
 Avec un coco avec un cara.
 Noires.
 Tréfondsonnant. Oui, Big Ben, oui.
 Tendez pendant que vous attendez. Hé, Hé Tendez pendant que vous Hé
 Mais attendez !
 Loin dans les profondeurs de la terre. Fer dans sa gangue.
~~Namined~~ ^{miné}. Tous partis. Tous tombés.
 Frêles, les frémissantes frondaions de son arbre aux écus.
 Amen ! Hors de lui, il en grinçait des dents.
 En arrière, en avant, en arrière. Un bâton qui s'enfonce bien, *fois et seillout*
 Bronzelydie près de Minador.
 Près de bronze, près d'or, dans la pénombre océanique. Bloom. Ce vieux Bloom.
 Quelqu'un frappa, quelqu'un toqua *pas la main avec une main de papier*
 avec un cara, avec un coco
 Priez pour lui ! Priez braves gens !
 Ses doigts goutteux craquent
 Big benboum, Big benben.
 Dernière rose Castille de l'été laissa fleur bleue, je me sens tellement triste ainsi
 seul.
 Pfuît ! ^{puît} ul ventcoulis chuinta.

Fig. 7 : Tapuscrit annoté des « Sirènes ». État 2 (B.2)

certain nombre de personnages secondaires que notre effort a porté, et le travail que nous avons mené sur eux a permis de mettre au jour certains principes de traduction. Les notes de réunion gardent la mémoire du moment où Blazes Boylan est devenu Flam Boylan, après avoir été Braise Boylan ou Boylan la Braise (fig. 3). On peut évoquer aussi la figure *Buck Mulligan*, par exemple, qui débarque à la première ligne du livre, et qui pose d'emblée la question du surnom et de sa traductibilité puisque très vite Joyce joue avec ce *Buck* (à la ligne 13 : « *tripping and sunny like the buck himself* ») puis à la fin de l'épisode (« *Redheaded women buck like goats* ») : l'effacement des frontières entre nom propre et nom

commun atteint ici son comble. Il paraît légitime, dès lors, comme l'a proposé assez vite Jacques Aubert qui avait la responsabilité de « Télémaque », de traduire *Buck* par *Bouc*, le premier sens du mot selon l'*Oxford English Dictionary*, qui évoque la salacité de Mulligan et annonce le thème de la chèvre des dernières pages de l'épisode. « *Buck like goats* » peut alors être traduit par « bouquinet comme des chèvres », où bouquiner prend le sens que signale le *Litttré* : « se dit d'un lièvre ou d'un lapin qui s'accouple ». De plus, « Bouc » fait entendre la prononciation irlandaise de *Buck* (de même que *pub* se prononce à Dublin *poob*) et qu'on puisse y entendre *book* ne pose aucun problème. Ce qui en pose un, en

romances qu'un auteur qui se dissimule derrière le charmant pseudonyme de Douce Petite Branche a rendu familières aux lettrés mais bien plutôt (ainsi que le souligne un intervenant D.O.C. dans une communication passionnante publiée dans un journal du soir) de la note plus âpre et plus personnelle que l'on trouve dans les effusions satiriques d'un Raftery ou d'un Donald MacCossidine pour ne rien dire d'un poète encore plus moderne qui retient en ce moment l'attention du public. Nous joignons ci-dessous un exemple qui a été transposé en anglais par un éminent universitaire dont nous ne pouvons dévoiler l'identité pour le moment, mais nous sommes sûrs que nos lecteurs verront dans les références topographiques plus qu'une simple indication. La prosodie de l'original canin, qui n'est pas sans rappeler la difficulté des règles allitératives et isosyllabiques de l'Englyn gallois, est infiniment plus complexe mais nous pensons que nos lecteurs seront d'accord pour trouver que l'esprit du texte a été bien rendu. Peut-être faudrait-il ajouter que les effets se trouvent notablement accrues en récitant les vers d'Owen relativement lentement et indistinctement afin de suggérer une rancune contenue.

*Que la malédiction soit sur toi
Barney Kiernan, qu'elle soit sur toi sept fois
Être sans loi qui me mets aux abois
Sans une gorgée d'eau pour me donner la foi
Tant et si bien que j'en ai mal au foie
Qu'après Lowry je ferai n'importe quoi
L'ami Lowry du music hall le roi
Afin qu'il me recueille sous son toit.*

Alors il a dit à Terry d'apporter de l'eau pour le chien et il l'a lappée putain, on aurait pu l'entendre un kilomètre à la ronde. Et Joe lui a demandé au citoyen s'il revoulait quelque chose.

— Je remettrais bien ça, mon bon, pour te prouver qu'y a pas de mal.

Putain il est pas aussi couillon qu'il en a l'air. S'arsouille d'un pub à l'autre, à toi l'honneur, avec le cabot du vieux Giltrap et s'en mettant plein le cornet aux frais des

Fig. 8 : Tapuscrit annoté du « Cyclope ». Dernier état (B.3)

revanche, c'est l'arrivée de ce Bouc, si peu anglais, si manifestement appropriateur, dès la première ligne de notre traduction. À la réflexion, nous avons décidé que dans un tel cas, nous laisserions apparents les signes du processus traductif : Buck Mulligan deviendra Bouc Mulligan dès que l'auteur justifie son statut intermédiaire entre nom propre et nom commun, c'est-à-dire au premier jeu de mots. Il pourra être ensuite et sans problème (il y a vingt-trois occurrences de Buck Mulligan dans *Ulysse*) notre bon vieux et sale Bouc Mulligan. Une fois ce principe adopté, et appliqué à tous les surnoms, il devenait possible de ne pas accuser trop de pertes quant à la lettre et au sens diffractés des noms propres.

Certaines décisions collectives ont porté sur la polyglossie du texte et le statut que nous devons donner aux langues étrangères. S'il paraissait évident que la multiplicité des langues présentes dans la matière même du livre participait des arêtes, obstacles et projections de sens en diverses directions, il est vrai aussi que les passages en italien, hongrois, allemand, japonais, etc. produisent des échos et des déplacements qu'il ne serait pas anodin de faire comprendre au lecteur (par exemple tout le développement sur Bloom, Flower, Fleury, Flor, Virág, etc.). Nous étions confrontés ici à la difficulté de tout traducteur qui se fait toujours aussi interprète, mais nous l'étions de manière considérable :

tout ce que nous comprenons en traduisant pour nous-mêmes ces passages dans une langue étrangère ne pouvait être transmis sans ruiner ce qui était sans doute plus important, l'hétérogénéité du langage et la déterritorialisation linguistique. Plus généralement, nous devons constamment reprendre la question de ce que traduit le traducteur. Que traduisons-nous quand nous traduisons Joyce ? Mais surtout, quelle langue traduisons-nous ? Là encore, une réponse forcément instable renforce le statut spécifique de la traduction du texte littéraire. Ne faudrait-il pas alors faire entendre toutes les virtualités du sens propagées par cette langue, y compris lorsqu'elle recourt à une matière linguistique manifestement étrangère ? Mais le traducteur est obligé de garder pour lui une part importante de la compréhension qu'il a du texte et d'accuser sans cesse les limites de la traduction en général, de sa traduction en particulier.

Deux langues « étrangères » ont fait néanmoins l'objet de discussions plus âpres à cause de leur statut particulier : l'irlandais et le yiddish. Elles interviennent presque exclusivement dans des discours de paroles et, contrairement aux autres langues, leur utilisation ne relève pas de la mise en œuvre d'un substrat culturel spécifique (comme le texte de l'opéra pour l'italien par exemple). Les « *A chara* », « *pishogue* », « *Badhachs* », « *Sassenachs* » et autres appellations ou jurons en irlandais qui émaillent les propos de bistrot dans « *Le Cyclope* », parce qu'ils contribuent au caractère argotique de ces dialogues et qu'ils ne s'introduisent pas dans l'anglais en tant que langue étrangère mais qu'ils soulignent au contraire que l'anglais est aussi une langue étrangère, devaient faire à mon avis l'objet d'un traitement particulier. Nous avons finalement opté pour le doublon : nous maintenons le texte irlandais que nous faisons suivre immédiatement de sa traduction (par exemple « – *A chara*, mon ami »). Pour les occurrences moins nombreuses d'énoncés yiddish, nous avons

considéré que *Paply* ou *Meschuggah* étaient suffisamment intelligibles pour ne pas faire l'objet d'une double traduction ; en outre, le croisement de cette langue avec toutes les langues européennes lui donne par rapport à l'anglais un statut différent de celui que possède l'irlandais. Dans les deux cas, on doit se poser la question de l'inscription des langues errantes, minoritaires, nomades. Toutes ces questions ont constitué le fonds de notre travail commun.

On ne peut pas dire en revanche que le style, la relation que chacun entretient avec le style de Joyce soit partageable. Certains de ses aspects les plus extérieurs, outre les échos thématiques, ont néanmoins fait l'objet de décisions communes et toujours dans le sens des choix de Joyce, sur la base des manuscrits mais surtout de la première édition corrigée par l'auteur (il avait suivi de près l'impression de son texte et il a revu lui-même plusieurs centaines de pages après publication). Sans doute que seul ou moins nombreux, nous aurions pris moins de risque. Nous sommes donc restés les plus fidèles possible à la ponctuation de l'original, même s'agissant des virgules dont l'anglais est déjà plus économe que le français mais dont Joyce raréfie encore l'usage, bien avant « *Pénélope* » puisque c'est son parti dès les premières nouvelles de *Dubliners*, en 1904. Pourtant, cette « fidélité » à laquelle tout traducteur se remet – et dont il revient d'établir les règles et la nature – reste une illusion. Ce qui ressort de la lecture des brouillons, c'est bien l'opération d'une contre-genèse. Il y a certes une genèse, qui est celle de la traduction elle-même, mais elle se fait au prix de la mise en pièces de l'original, dont ce dernier ne ressort pas indemne, ni dans la traduction, ni même dans sa propre langue. Ce mouvement de renversement de l'un est encore amplifié par la traduction collective. Les allers-retours, les discussions, les relectures par autrui des essais successifs multiplient les directions dans lesquelles l'œuvre peut être conduite et augmentent sa vulnérabilité, autant que celle du traducteur.

TIPHAIN SAMOYAU est professeure de littérature comparée à l'université Paris III Sorbonne nouvelle. Elle a participé à la nouvelle traduction d'*Ulysse* de Joyce sous la direction de Jacques Aubert (Gallimard, 2004). Essayiste, écrivain, elle a publié plusieurs livres sur la littérature, parmi lesquels *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (Armand Colin, 2001) et *La Montre cassée* (Verdier, 2004). Son dernier récit, *Bête de cirque*, a été publié en 2013 aux Éditions du Seuil.

Résumés

Vulnérabilité de l'œuvre en traduction

À partir de l'examen de brouillons de traduction de quelques épisodes d'*Ulysse* de James Joyce (pour la retraduction de 2004 publiée sous la direction de Jacques Aubert), cet article propose de faire de la genèse de la traduction une genèse à rebours ou une contre-genèse de l'œuvre. Le pluriel des possibles de l'œuvre n'est pas, comme dans le cas des genèses, en amont, logé dans les brouillons, les ébauches, les scénarios, les repentirs, mais transporté en aval, dans la multiplicité des traductions, à l'intérieur d'une même langue, dans des langues différentes. Penser la traduction comme brouillon postérieur de l'œuvre, qui est l'hypothèse faite ici, permet de prendre en charge au moins deux questions : celle de l'imperfection des traductions, toujours à refaire, toujours reprises dans le temps, et celle de l'imperfection des œuvres elles-mêmes, rendues au multiple et à l'inachèvement.

Based on the study of drafts from the translation of a few episodes of *Ulysses* by James Joyce (for the retranslation of 2004, published under the direction of Jacques Aubert), this article attempts to read the genesis of translation as a genesis a rebours or as a counter-genesis of the work. The virtualities of the work are not backwards anymore, as it is the case of genesis, in drafts, sketches, scenarii, but upwards in the multiple translations, within the same language or in different languages. Thinking translation as a later draft of the work, which is what is addressed here, raises at least two questions: the one of the imperfection of translation, and also the one of the imperfection of the works themselves, in their multiple and incomplete becoming.

Anhand der Untersuchung von Entwürfen aus der Übersetzung einiger Episoden von James Joyces *Ulysses* (für die unter der Leitung von Jacques Aubert veröffentlichte Neuübersetzung von 2004), hat dieser Artikel zum Ziel, aus der Genese der Übersetzung eine Genese „von hinten“ oder eine Gegen-Genese des Werkes zu leisten. Die Virtualität des Werks liegt nicht, wie im Fall der Genese, im Voraus, d.h. in Entwürfen, Skizzen, Szenarien, Korrekturen, sondern nachträglich, nämlich in der Vielfalt der Übersetzungen, innerhalb der gleichen oder in verschiedenen Sprachen. Das hier postulierte Verständnis der Übersetzung als dem Werk zeitlich nachgestellter Entwurf erlaubt es, auf mindestens zwei Fragen einzugehen: jene der Unvollkommenheit der Übersetzungen, die im Verlaufe der Zeit stets neu aufgegriffen und angegangen werden müssen, und jene der Unvollkommenheit der vielschichtigen und unabgeschlossenen Werke selbst.

Este artículo parte del análisis de borradores de traducción de algunos episodios del *Ulises* de James Joyce (para la nueva traducción, dirigida por Jacques Aubert, publicada en 2004), para proponer una génesis de la traducción que sea una génesis al revés o una contra-génesis de la obra. La pluralidad de los posibles de la obra no se sitúa, como en el caso de la génesis, en un *antes*-materializado en los borradores, esbozos, guiones, reescrituras- sino en un *después*: el de la multiplicidad de traducciones, en el seno de una misma lengua, en lenguas diferentes. Considerar la traducción como un borrador posterior a la obra -que es la hipótesis que planteamos aquí- permite asumir al menos dos cuestiones: la de la imperfección de las traducciones, siempre por rehacerse, siempre retomadas en el tiempo, y la de la imperfección de las obras mismas, reubicadas en lo múltiple y lo inacabado.

A partir do exame de rascunhos de tradução de alguns episódios de *Ulysses* de James Joyce (para a re-tradução de 2004 publicada sob a direção de Jacques Aubert), este artigo encara a genese da tradução como uma genese ao contrário, ou uma contra-genese da obra. A pluralidade de possibilidades da obra não se encontra, como no caso das geneses, a montante, entre os rascunhos, esboços, guiões, arrependimentos, mas sim a jusante, na multiplicidade das traduções dentro da mesma língua ou em línguas diferentes. Pensar a tradução como um rascunho feito depois da obra, como aqui se propõe, ajuda a lidar com dois problemas: a imperfeição das traduções, que sempre podem refazer-se, e a imperfeição das próprias obras, percebidas como múltiplas e inacabadas.

Sulla base dello studio dei progetti di traduzione di alcuni episodi dell'*Ulisse* di James Joyce (nuova traduzione del 2004, pubblicata sotto la direzione di Jacques Aubert), il saggio intende indagare la genesi della traduzione come genesi *a ritroso* ovvero come una sorta di *contro-genesi* dell'opera. Le possibilità molteplici dell'opera non sono allora da individuarsi, come nel caso dei processi genetici, "a monte" (rintracciabili tra le bozze, gli schizzi, le trame, e i pentimenti), ma "a valle", tra le molteplici traduzioni dell'opera, condotte all'interno di una stessa lingua o in lingue diverse. Pensando, cioè, la traduzione come tracciato per sua natura *seriore* rispetto alla stessa opera (che è l'ipotesi di lavoro qui presentata), che solleva almeno due questioni: quella della imperfezione delle traduzioni, sempre *in divenire*, sempre innovate nel corso del tempo; e quella della imperfezione delle opere stesse, nel multiplo ed incompleto divenire.