

Paret Passos, M.-H. (2015). Les cahiers de travail d'un traducteur : analyse d'un traduire-écrire. Donaldo Schüler traducteur de James Joyce. *Linguistica Antverpiensia New Series Themes in Translation Studies*, 14, 54–71.

Les cahiers de travail d'un traducteur : analyse d'un traduire-écrire. Donaldo Schüler traducteur de James Joyce

Marie-Hélène Paret Passos

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – CAPES, Brésil
marie-helene@pucrs.br

I will analyse Donaldo Schüler's 11 notebooks, where the Brazilian writer and translator, translated James Joyce's Finnegans Wake into Portuguese. This analysis will help to bring to light the process of (re) creation of Joyce (multi) language text in Schüler's (multi) language text. This creation goes through several work phases: reading and writing the text to be translated; pre-translating through the comments of three notebooks; preparing the first draft of the translation on seven notebooks; garnering lexical resources on a notebook. My aim is to analyse this peculiar "multi" language that makes a language-more-than-a-language. This language underlies the invention of the translator's speech in his creation, as we can see from some notebooks, it is also apparent in the translator's comments, that is to say, in a moment of reflexive and analytical reading and writing, that precedes the first draft of the translation. However these comments are also invention of speech, and therefore of the translator's subjectivity. They are the expression of what I call the third degree of language. I will tackle this third degree of language focusing on Henri Meschonnic's theories on translation.

1. Génétique et traduction littéraire

Henri Meschonnic, dans l'ensemble de ses essais sur la traduction, a développé une réflexion que ne dissocie pas l'activité de traduire de l'activité de réfléchir sur ce qu'est traduire, refusant de séparer la pratique de la théorie. C'est dans l'acte de traduire que s'inscrit l'activité du sujet traducteur, c'est-à-dire, l'activité d'un sujet dans son historicité, sa subjectivité, son identité culturelle, individualités qui sous-tendent sa traduction.

Se pencher sur l'activité du traducteur implique de se pencher sur son faire. « Le faire comme principal et telle chose faite comme accessoire, voilà mon idée », écrit Paul Valéry dans l'un de ses cahiers (Cahier I) en 1926 qui a laissé des traces matérielles, visibles sur les seuls documents de travail, notes, brouillons et manuscrits avant-textuels. Ces traces appartiennent à l'espace génétique, la « troisième dimension » du champ littéraire selon Louis Hay (2002, p. 69) qui écrit : « [...]

longtemps, nous avons cru que la littérature tenait tout entière dans le livre. À découvrir son devenir, nous avons compris qu'elle naissait et existait encore dans un autre espace » (2002, p. 30). Le texte publié ne donne pas accès à un mouvement d'écriture mais à un écrit, à un fait et non à un faire. L'imprimé donne à voir l'inertie de la chose écrite, selon le mot de Paul Valéry. Les documents de travail avant-textuels, qui sont généralement des écrits pour soi, restent dans l'atelier du traducteur. C'est donc de cet atelier qu'il faut pousser la porte pour accéder aux documents processuels, situés dans l'espace de la genèse de la traduction, dans la temporalité de sa préparation, de sa création.

Pour donner ici un exemple de cette activité traductrice, je m'appuie sur l'analyse de 11 cahiers de travail de Donaldo Schüler, professeur, écrivain et traducteur brésilien qui a traduit en intégralité le roman de James Joyce, *Finnegans Wake* entre 1999 et 2003. Pour cette traduction, il a reçu, en 2004, le prix *Jabuti* de la meilleure traduction.

Selon la typologie établie par Pierre-Marc de Biasi à partir des carnets de Gustave Flaubert, les cahiers de Donaldo Schüler s'apparentent aux « grands carnets de Flaubert, destinés au 'silence du cabinet' » (Biasi, 1990, p. 44) et constituent un outil utilisé pendant toute la période du travail de traduction, même si, s'étant familiarisé avec l'utilisation de l'ordinateur, Donaldo Schüler, au cours de son travail qui s'étend de 1999 à 2003, change d'instrument d'écriture.

Dans ces cahiers d'écoliers, de grand format et à spirales, Donaldo Schüler note des listes de mots et de phrases (1 cahier) qu'il recueille dans l'œuvre de divers auteurs brésiliens¹ qui « subvertissent » la langue portugaise. Il y écrit également son accès au texte dans une lecture-écriture qui engendre trois cahiers de commentaires, tandis que les sept autres cahiers contiennent le premier jet de sa traduction, accompagné de notes lexicales dans lesquelles s'immiscent de nombreux commentaires. Ce cheminement créatif passe donc par plusieurs phases de travail : l'engrangement d'exemples de créations lexicales puisées dans les œuvres d'auteurs brésiliens, la lecture-écriture du texte à traduire, le premier jet traductif et ses notes lexicales. Je n'aborde ici que les cahiers de commentaires.

2. La lecture traductive: quand lire est traduire-écrire

Il est par ailleurs généralement admis que traduire est la façon la plus accomplie, la plus complète de lire. (Plassard, 2007, p. 21)

La lecture traductive, c'est-à-dire lire pour traduire, est une activité multiforme. Chaque traducteur met en œuvre une pratique de lecture singulière dans cette phase du processus traductif où se fait une approximation : « lire pour traduire, c'est illuminer le texte d'une lumière qui n'est pas de l'ordre de l'herméneutique seulement, c'est opérer une

lecture-traduction – une *pré-traduction* » (Berman, 1994, p. 248). Nous verrons que la lecture traductive de Donaldo Schüler est souvent très éloignée d'un mouvement herméneutique. C'est également dans cette phase que s'ancre la relation qui sous-tend la traduction et dont parle Henri Meschonnic.

La traduction est cette activité toute de relation qui permet mieux qu'aucune autre, puisque son lieu n'est pas un terme mais la relation elle-même, de reconnaître une altérité dans une identité. La traduction est cette activité où s'inversent le caché et le montré. (Meschonnic, 1999, p. 194)

C'est un texte préexistant, texte de départ, qui donne lieu à un texte autre, à la substance similaire et à l'apparence différente. Valéry Larbaud écrit qu'il est nécessaire de saisir le sens avant de le recréer.

En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens là qu'il s'agit de traduire [...] il faut d'abord le saisir; et il ne suffit pas de le saisir; il faut encore le recréer. (Larbaud, 1997, p. 65).

Ce mouvement de saisissement, ce « com-prendre », prendre ensemble, est accompli par Donaldo Schüler dans sa lecture-écriture consignée dans ses cahiers. Il a formulé, dans une annotation, la question suivante.

Avant de demander si FW [Finnegans Wake] est traduisible, il faut se demander si le roman est lisible, ce qui, dès le début, fut contesté par des lecteurs qualifiés. A l'instant où l'on commence la lecture, peu importe le niveau de compréhension nous commençons à traduire. (Ma traduction)

Les cahiers de commentaires, selon Pierre-Marc de Biasi (1990, p. 45) relèvent d'une « utilisation active d'enregistrement » de la réflexion du traducteur qui passe par une écriture dans laquelle lecteur/traducteur dialoguent, et qui sera suivie par une période « d'exploitation » effective de ces commentaires. En effet, cet écrit sera repris, et utilisé, dans la confection des « Notes de lecture » publiées à la fin de chacun des 5 volumes de la traduction.

Ce dialogue inscrit dans les cahiers repose sur trente ans de lecture,² d'étude et de pratique du texte joycien, dans un contexte de loisir mais aussi dans le cadre de séminaires d'étude que Donaldo Schüler coordonne. Ainsi, lorsqu'un éditeur sollicite la traduction de *Finnegans Wake* dans son intégralité, le processus de lecture est à la fois continué et recommencé par le traducteur. Il donne lieu, dans une première phase, à

une lecture-écriture et à une écriture traductive dans une phase suivante. J'y reviendrai.

Les traces matérielles laissées sur les cahiers, au cours de cette première phase de travail, sont examinées par le généticien qui cherche à reconstruire un processus d'écriture mu par un processus de réflexion du traducteur. Ce dernier, afin de recréer son propre discours, cherche à entendre ce que fait le texte et comment il le fait car « traduire suppose et impose de savoir comment fonctionne un texte [...] » (Meschonnic, 1999, p. 437). Le langage de Joyce n'est pas accessible directement et demande une lecture traductive qui devient lecture-écriture, réflexive et analytique, qui est déjà une forme de traduction. Comme nous le verrons plus loin, d'entrée de jeu Donaldo Schüler pose la question de la brisure du système de la langue anglaise à la faveur de la langue de Joyce. Le souffle de l'étrangeté discursive de Joyce plane sur le traducteur et participera de son processus créatif de traduction. Henri Meschonnic, dans *Poétique du traduire*, écrit que le texte à traduire n'est pas directement accessible compte tenu qu'on ne peut accéder directement au langage. Le texte de départ est accessible à travers les idées du traducteur qui forment une sorte de réseau invisible auquel un traducteur n'échappe pas. En effet, tout traducteur ayant son idée sur la langue, le langage et le traduire, c'est cette idée qui s'inscrit dans sa traduction peut-être plus que sa propre compréhension et qui constitue un milieu métalittéraire et métalinguistique entre le texte et la traduction, comme le souligne encore Henri Meschonnic (1999, p. 24) : « ce milieu composite, mal connu, mal dominé, est le goût, la culture, la situation du traducteur ». Cet extrait d'un commentaire, relevé dans l'un des cahiers de Donaldo Schüler, illustre ce propos :

La traduction ne finit pas elle devient *riverrun*. A mesure que l'on avance dans la lecture on perçoit que l'unité précède la pluralité. *River*, qui dans la langue anglaise n'a pas de genre, correspond à l'androgène qui précède la partition masculin féminin. C'est seulement au long de la lecture que le *River* se féminise. Le roman féminise le fleuve. Le fleuve se transforme graduellement en souffle. L'article *the* est un pur souffle vivifiant qui réanime. A l'instant où à *run* se superpose *rune* — écriture germanique ancienne, mystérieuse —, le fleuve se textualise [...] (Ma traduction)

L'approche génétique de ces cahiers vise à essayer de comprendre le processus dynamique d'une écriture, du mouvement de son faire. Les commentaires formulent le processus de lecture qui, selon Barthes, ne consomme pas le texte mais le reproduit. Le traducteur est alors une sorte de lecteur prototypique qui exerce sa compréhension au-delà de la signification apparente et/ou de la non-signification apparente, plongeant dans la multiplicité, les excès signifiants du texte contenus dans le

transbordement de l'écriture afin d'atteindre ce que Barthes a appelé l'*enchantement*³ caractéristique d'un idiolecte. Et qui passe par l'entendement du discours, de la subjectivation de ce discours dans ses associations et non dans le seul sens de ses mots. Cette zone d'*enchantement* se donne à voir ici dans les cahiers de travail, et, plus généralement, dans les avant-textes. C'est dans cet espace de genèse que l'analyse des traces de l'écriture peut montrer ce qu'un texte fait et aider à « savoir ce qu'est un texte et comment il est construit [...] » (Meschonnic, 1999, p. 191). Nous voyons, dans les exemples de commentaires extraits de ces cahiers, cités plus haut, que le traducteur s'inscrit et s'écrit dans son commentaire car il est dans un processus et une phase d'écriture pour soi. L'accès au texte ne se fait pas par une analyse planifiée ou segmentée, elle englobe le tout du texte, le littéraire, le linguistique, le sémantique, la réflexion sur le traduire comme sur l'écrire. Nous le voyons dans cet extrait d'un cahier :

L'unité se fragmente dans l'acte d'écrire. L'unité n'est possible que dans le silence. Le propre acte de dire ou de parler fragmente. D'un monde en éclats monte la prière pour l'unité niée et perdue dont on se souvient dans les intervalles de paix qui se logent au début et à la fin du texte. (Ma traduction)

Dans la recherche de la compréhension, chaque mouvement de lecture est autre et il est vain d'y chercher un sens à reproduire. Pour Donaldo Schüler, « ce processus herméneutique est un processus créatif et non un processus d'exploration descriptive⁴ » qui consisterait à trouver un sens à faire « passer ». Le discours joycien est subjectivation absolue dans laquelle l'inscription maximale du sujet se fait dans cette langue-unique-de-Joyce-de-*Finnegans Wake*, troisième degré de langage. Donaldo Schüler, dans sa lecture-écriture, cherchant peut-être ce silence propice à la recréation d'une unité, pour inventer son discours propre, déplie le signifiant joycien afin de le faire résonner dans cette langue-unique-de-Schüler-de-*Finicius Revém*. Dans le processus de lecture-écriture surgissent des tentatives de création lexicale, comme l'illustre cet exemple extrait d'un des cahiers de travail (fig.1) sur lequel nous pouvons suivre le processus de (re)création du signifiant joycien *otherdogs* : « *Otherdogs* au lieu de *orthodox* – *otherdogs* – *outrossued* au lieu de *outras sedes* (outras soifs). Le liquide qui circule dans la taverne rassemble les représentants de nombreux credo. La taverne et la radio ont créé des espaces pour l'*algaravie*.⁵

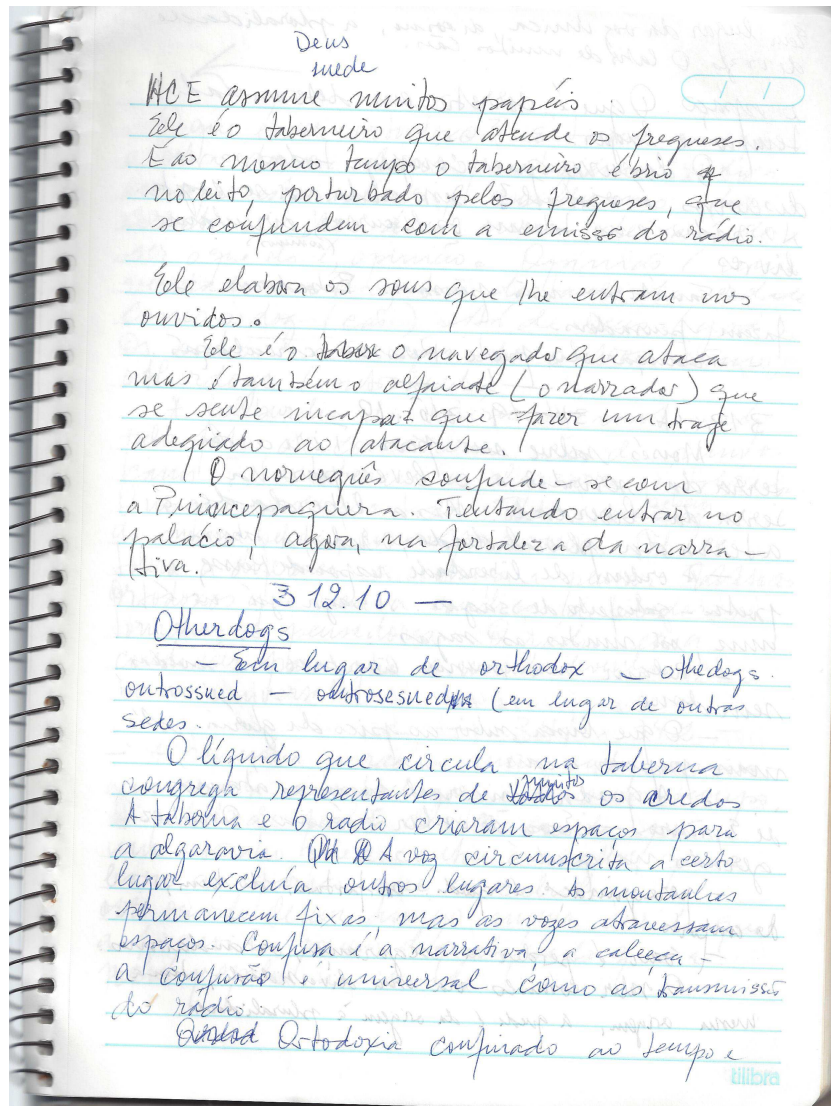


Figure 1

La voix circonscrite à certains lieux en excluait d'autres [...] mais les voix traversent les espaces. Confus est le récit. La confusion est universelle ». Cette (re)création, *outrossued*, me semble illustrer le processus qu'Henri Meschonnic a appelé sémantique sérielle, dans lequel la récréation du sens passe par l'élément phonique qui, dans *outrossued*, fait entendre aux lecteurs brésiliens *outras sedes*, cache *Deus* (Dieu) : observons, dans la marge supérieure de la page du cahier, écrits l'un sous l'autre : *Deus/suede*. Le sens absent résonne ici dans un champ lexical autre et dans une signifiante qui pérennise la possible circulation de la connaissance, sa multiplicité et surtout sa nécessité car, depuis qu'Adam et Eve ont découvert leur nudité, la soif de connaissances rend impossible

la satiété. Pérennisation d'un faire dans un effet qui absente le sens. En quelque sorte, le « processus matériel » est semblable à celui de Joyce qui cachait *God* dans *dog*, processus lourd de signifiante. Chez les deux créateurs, la signifiante porte un discours à valeur propre, dans un degré de rythme et de langage autres mais au cœur desquels résonne le sens absent, absenté pour mieux se faire entendre dans le sans fin (*ein sof*) de sa transmission, qui est rencontre, dans un ici-et-maintenant toujours en renouvellement.

Une analyse panoramique de l'ensemble des cahiers, me permet de dire que ce processus créatif, auquel Donaldo Schüler se réfère plus haut dans son commentaire, passe d'abord par l'écriture des commentaires, puis du premier jet de traduction accompagné de notes lexicales. Cependant, nombre de fois, des commentaires surgissent dans l'espace réservé⁶ aux notes lexicales, ce qui suggère qu'elles sont concomitantes avec le mouvement d'écriture traductive. A partir de cette constatation, il est possible de penser que ce retour au processus réflexif est déclenché lorsque l'écriture traductive achoppe sur un point, l'accès au texte de Joyce devant alors être renouvelé. Le mouvement de lecture-écriture fait alors irruption dans le mouvement de l'écriture traductive. Ceci montre que le processus herméneutique, comme Donaldo Schüler l'a décrit plus haut, est indissociable de l'acte traductif. Ainsi, premier jet (fig.2), notes lexicales et commentaires font partie d'un même moment de création, élaborés dans différentes opérations mentales (fig.3).

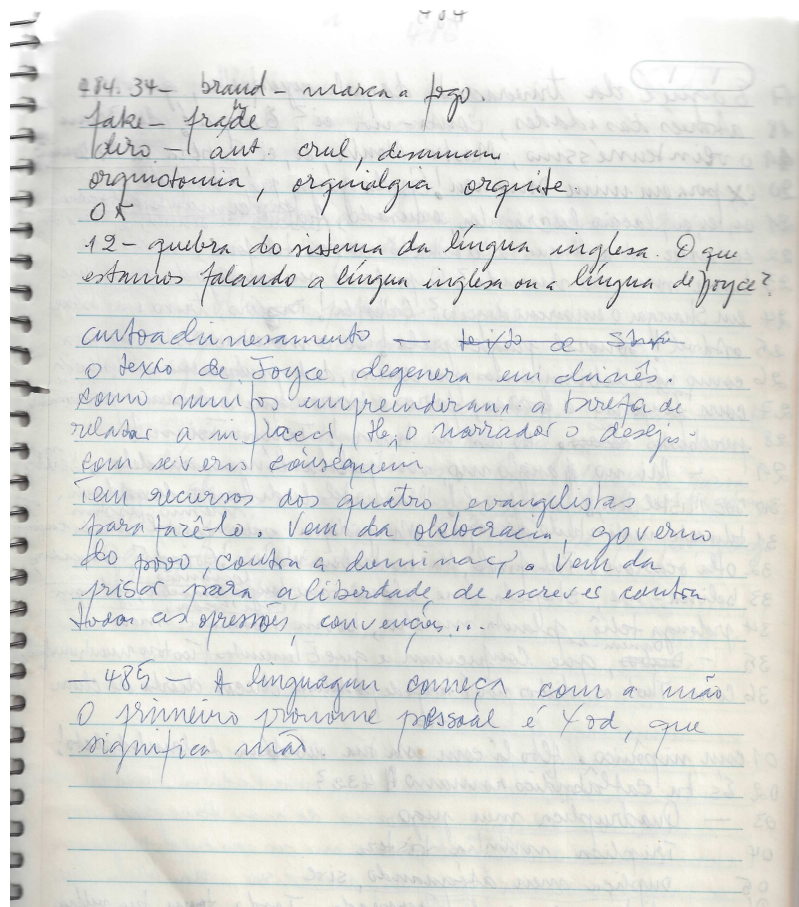


Figure 3

Me semble ici illustrée la pensée meschonnicienne de l'activité du sujet, sujet de l'énonciation, qui se fait « subjectivation du continu dans le continu du discours » (Meschonnic, 1999, p. 12). Donaldo Schüler, comme nous l'avons vu dans son commentaire, l'a bien senti qui récuse l'interprétation descriptive seule portée par la visée communicative et s'inscrit dans la recréation du continu d'un discours propre, qui s'invente et fait quelque chose à la langue portugaise (portugais du Brésil ou brésilien), à son système, exactement comme le discours joycien faisait quelque chose au système de la langue anglaise.

3. Faire quelque chose à la langue : un troisième degré de langage

Henri Meschonnic, dans *Poétique du traduire*, écrit qu'une pensée fait quelque chose au langage, il me semble que c'est dans ce « faire quelque chose » que se passe la création, se donne la singularité et se crée la langue unique de celui qui traduit-écrit. Ce « faire quelque chose » est

incommunicable, c'est peut-être « le langage pur » évoqué par Walter Benjamin, l'acte d'absolue subjectivation dont Henri Meschonnic (1999, p. 27) dit qu'elle est l'inscription maximale du sujet dans son discours, et qui sous-tend sa singularité. Pour ce dernier, si le texte de départ a été invention de discours, c'est-à-dire si ce « faire quelque chose » a eu lieu, alors le processus de traduction devra à son tour être invention de discours, « dans un autre temps, et une autre langue » (Meschonnic, 1999, p. 27), pour en faire un texte. Là se tient la pensée poétique qui est « la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir, de vivre langage. C'est un mode d'action sur le langage » (Meschonnic, 1999, p. 27) Le processus traductif est alors mode d'action dans et par lequel se crée le troisième degré de langage du discours propre. Et, si traduire est écrire, si la traduction est une écriture alors « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (Proust, 1971, p. 305). Cette sorte de langue étrangère est langue tierce, en elle résonne plus d'une langue. Elle n'est pas langue nouvelle mais incessante recréation à l'œuvre dans l'écriture et qui déclenche un sentiment d'étrangeté car son entendement demande un acte de reconnaissance : le lecteur ne la connaît pas mais est capable de la reconnaître et surtout de l'entendre. Cela amène Donaldo Schüller à écrire dans l'un de ses cahiers : « la non intelligibilité, la non lisibilité se trouve chez le lecteur et non dans le texte ».

Comme je l'ai dit au début de ce texte, c'est dans cette troisième dimension de la littérature, évoquée par Louis Hay, que se trouvent, dans les documents génétiques, les traces créatives dont l'étude « ne nous procure pas seulement une information supplémentaire. En nous faisant pénétrer dans la troisième dimension de la littérature, celle de son devenir, elle nous permet de voir les diverses composantes de l'écriture – socialité et individualité, pensée et inconscient, langue et forme – dans la combinatoire mouvante de leurs interactions dont naît le mouvement d'une genèse » (Hay, 2002, p. 87). C'est encore à une tierce dimension que se réfère Paul Ricœur (2004, p. 60) quand, pour évaluer une traduction, il évoque la nécessité de disposer d'un troisième texte, entre le texte de départ et celui d'arrivée, qui serait porteur du sens identique supposer circuler de l'un à l'autre. Il me semble que se dessine alors l'émergence d'une notion de *tierceté* en génétique, dans l'écrire comme dans le traduire. Car, si pénétrer dans la dimension génétique est désormais un acquis, sans doute les outils permettant d'en explorer les éléments sont-ils, encore et toujours, en processus de façonnement dans et par les travaux des généticiens. C'est pourquoi il me semble que cet espace vide de texte signalé par Paul Ricœur pourrait être occupé et éclairé par l'avant-texte de la traduction, que j'ai appelé « troisième texte⁷ ». Et, comme l'a analysé, voire légitimé, Louis Aragon c'est dans cette troisième dimension, autour de l'avant-texte, et j'ajoute du troisième texte, que « le champ de nos rapports, j'entends de l'écrivain et du chercheur, est celui de l'*écrit*, non seulement écrit figé par la publication,

mais le texte en devenir, saisi pendant le temps de l'écriture, avec ses ratures comme avec ses repentirs, miroirs des hésitations de l'écrivain comme des manières de rêveries que révèlent les achoppements du texte⁸ ».

La lecture-écriture acharnée que fait Dolando Schüler du texte joycien, dont le troisième degré de langage est extrême, semble illustrer cette phrase de Pierre Leyris : « vous ne pouvez pas savoir à quel point on pénètre un texte en luttant longuement avec lui. On croit même saisir le secret de sa genèse » (*Apud* Berman, 2008, p. 83). On pourrait dire que le texte joycien « appelle la traduction sur le mode de la résistance » (Berman, 2008, p. 61), résistance illustrée dans l'intensité du commentaire, traduction avant la traduction. L'analyse de cette traduction-commentaire, sorte de traduction pour soi, révèle que le texte est creusé dans et par un vouloir-exprimer dont la visée diffère de celle de la traduction-écriture de la phase suivante. Le commentaire cherche à mettre au jour le fonctionnement du discours, son organisation, sa construction. L'écriture traductive est créatrice dans sa recherche de l'écho de l'original. En ce sens, Walter Benjamin (1923/2000, p. 257) écrit que « la traduction ne peut que renoncer au projet de communiquer, faire abstraction du sens dans une très large mesure, et l'original ne lui importe que pour autant qu'il a déjà libéré le traducteur et son œuvre de la peine et de l'ordonnance d'un contenu à communiquer ». Ici, en quelque sorte, le traducteur se libère du « danger » de communication dans le commentaire.

Un commentaire que Donald Schüler écrit dans l'un de ses cahiers de travail renvoie au mythe babélien qui est, selon Henri Meschonnic (2007, p. 133), la scène primitive du langage et de la traduction: « le narrateur s'adresse aux écrivains de Babel. Comme il y a eu confusion de langues, il y a également eu confusion de textes. La diversification ne s'arrête jamais. L'écriture bouge » (ma traduction). *Embabelée*⁹, la langue sera dès lors « plus d'une langue », permettant que surgisse un troisième degré de langage porteur et porté par une écriture mouvante, un discours sans cesse reformulé par une subjectivation errante. Là pourraient également se trouver les limites des théories de la traduction qui, selon Jacques Derrida, « traitent trop souvent des passages d'une langue à l'autre et ne considèrent pas assez la possibilité pour des langues d'être impliquées à *plus de deux*¹⁰ dans un texte » (1985, p. 207). Cette multiple implication renvoie à un mouvement dynamique des langues en jeu (et en *je*), dans un texte, qui pourrait relever de la recherche de cette parenté libre de ressemblance, évoquée par Walter Benjamin dans son texte « La tâche du traducteur », et dont le mouvement tendrait, aussi, vers la rencontre de la langue une dans « ce pur langage qui ne vise et n'exprime plus rien [...] » (Benjamin, 1923/2000, p. 258). Car, « imparfaites en cela que plusieurs » (Mallarmé, 2011, s/p), la suprême manque à jamais.

Ainsi, c'est encore dans le continu d'un rapport, d'une rencontre, que penser le traduire se renouvelle et « alors, le langage de la traduction n'est plus simplement la langue d'arrivée inchangée [...] mais un rapport entre une langue de départ et la langue d'arrivée » (Meschonnic, 1999, p. 414). Dans et par ce rapport, nécessairement décentré, se crée la « tierce langue », qui n'est ni l'une ni l'autre, ni entre ou au milieu, mais autre. Car le décentrement confère un espace à part entière à cette langue. Langue en plus. *Tiercéité* du discours propre¹¹. Si, comme Walter Benjamin l'écrit (1923/2000, p. 248), « la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues », ce rapport le plus intime se donne dans cette subjectivation de la création du discours. C'est ce troisième degré de langage qui « fait entendre l'écho d'une œuvre écrite dans une langue étrangère » (1923/2000, p. 254). Benjamin (1923/2000, p. 160) cite alors Rudolf Pannwitz pour qui le traducteur doit: « [...] élargir et approfondir sa propre langue au moyen de la langue étrangère on n'imagine pas à quel point la chose est possible jusqu'à quel degré une langue peut se transformer [...] ». En ce sens, les commentaires dans l'avant-texte (troisième texte) de Donaldo Schüler sont exemplaires. Dans un commentaire, il écrit : « brisure du système de la langue anglaise. Que sommes-nous en train de parler ? La langue anglaise ou la langue de Joyce ? » ou encore, comme le montre le texte :

Mots, mt, Mt.— nuages de mots, murs de mots, l'un sur l'autre.
Labyrinthe. Il y eut une époque dans laquelle le mot était tenu
comme révélateur. Elle est terminée par manque de quelque chose
à révéler. Un mot révèle l'autre mot en couches infinies. Cette
expérience, nous la faisons chez Joyce. La création de mots n'est
pas seulement la sienne. Elle est aussi la nôtre [...]. (Ma
traduction)

Examinons l'exemple (fig.4) dans lequel le traducteur déplie le mot *cloover*, créé par Joyce, afin de le recréer en portugais.

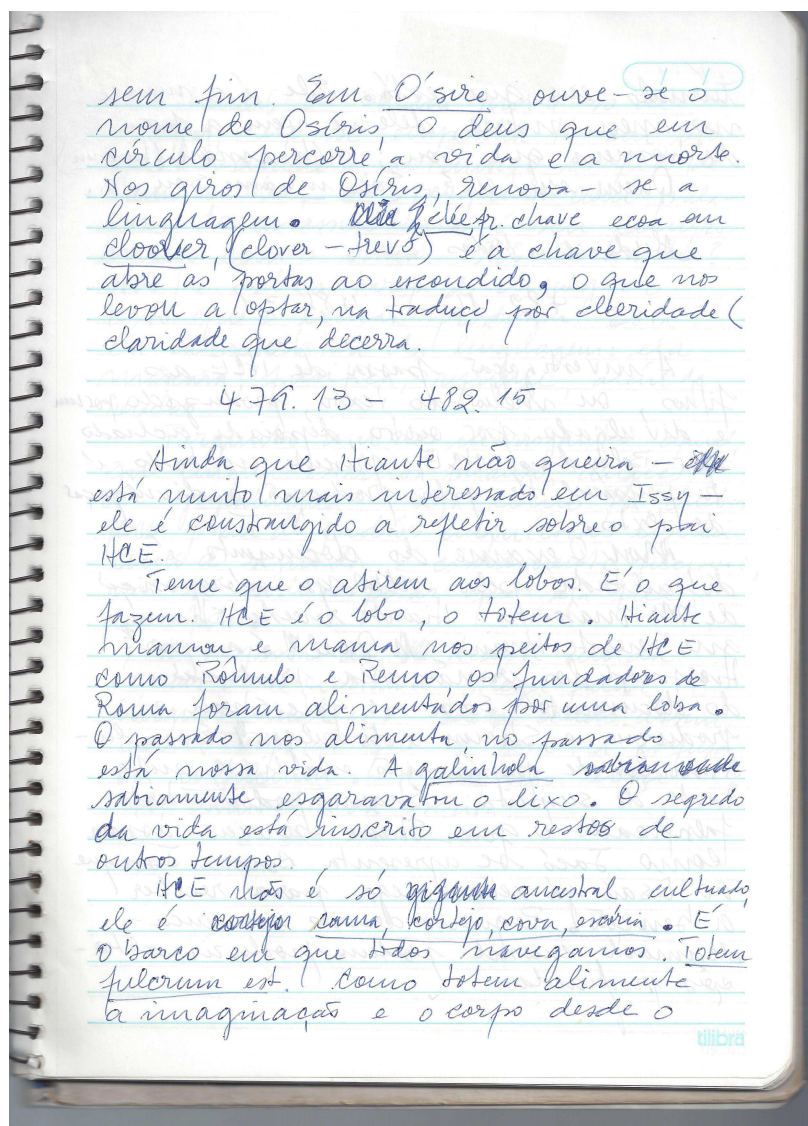


Figure 4

Ici, le « plus d'une langue » évoqué par Derrida vient illustrer le processus de Donaldo Schüler qui, en dépliant le mot, entend y résonner le son du français « clé ». Une clé qui vient ouvrir des portes à ce qui est caché et dont le son va continuer à résonner dans son mot, *cleeridade*, une clarté qui dévoile, non existant dans la langue portugaise du Brésil mais signifiante dans celle de Donaldo Schüler. Un « mot neuf, étranger à la langue » et fait de plusieurs vocables que le lecteur lusophone ne connaît pas mais qu'il peut reconnaître. La création, l'invention du discours de Donaldo Schüler passe donc par l'invention de sa langue. Une langue tout aussi multiple et unique que celle de Joyce, qu'il crée en reproduisant ce

qu'il appelle un « processus de re-signification de mots par abondance baroque¹² », découvert en consultant des cahiers de travail de Joyce, dont il dit être devenu absolument dépendant et qu'il essaie de rendre possible en portugais. Il est fondamental de souligner ici que l'accès aux documents de travail (avant-texte) de Joyce a été, pour Donaldo Schüler, une étape décisive dans la mesure où il a mis en œuvre, dans son propre processus créatif, la mécanique découverte dans le processus de l'écriture joycienne. C'est donc ce processus de re-signification qui sous-tend le traduire-écrire de Donaldo Schüler. Le même type de mécanique créative est donc en œuvre dans le processus d'écriture (de Joyce) et dans le processus de « traduction » (de Schüler). Il serait pertinent de revenir ici sur ce vocable traduction, mais le propos de cette réflexion est autre. Cependant, il convient de poser la question que soulève Jacques Derrida (1985, p. 207): « Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues à la fois ? Comment rendre l'« effet » de pluralité ? Et si l'on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire ? » Nous sommes ici au cœur de la question. Dans l'exemple ci-dessus, nous avons vu que le baroque de la re-signification s'appuie sur la superposition sonore et graphique du mot portugais *claridade* et du mot français clé. Dans cet exemple, comme dans les précédents, il apparaît que le processus créatif est sous-tendu par le même type de construction multilingue dans laquelle son et sens s'imbriquent, ne se confondent pas mais se « com-prennent », se prennent ensemble. C'est ce procédé que Haroldo de Campos (2010, p. 34) a appelé *transcréation* et dont l'objectif est la reconfiguration, en langue d'arrivée, de la forme signifiante du texte en langue source et non la reconstitution d'un message. Elle est fondée sur la reconfiguration des éléments *phonosémantiques* du texte dans lesquels le sens est incorporé aux aspects sonores et visuels du mot. Cette filiation est affirmée par Donaldo Schüler dans un entretien¹³ : « J'ai lu, écouté et côtoyé Haroldo de Campos. Il m'a enseigné que traduire est une tâche sérieuse. [...] Le mouvement concrétiste¹⁴ a aéré la traduction littéraire au Brésil ». Dans le concrétisme, qui prône la nécessité du dialogue libre avec d'autres cultures, la traduction se fait *transcréation* et « com-prend » la lecture, la critique et l'actualisation du texte. Nous pouvons voir dans ces cahiers de commentaires la lecture et la critique qu'opère Donaldo Schüler, inséparables de son écriture traduisante.

C'est à Haroldo de Campos que Donaldo Schüler dédie sa traduction, *Finnicius Revém*. Dans son introduction, nous pouvons voir qu'il revendique et légitime l'influence de ses précurseurs dans la conservation du titre créé par les frères Campos :

On entend dans *Finnegans Wake* des sonorités de l'idiome qui unit l'occident, le latin de l'empire romain : *finis* (fin) apposé à *again* pour annoncer la circularité viconienne. Le composant latin induit les frères Campos à traduire Finnicius Revém. En passant par le français rêve, le titre traduit sous-tend la substance onirique du

roman. Le traducteur romance dans le sillon de l'original. (Schüler, 1999, p. 1)

Cette référence au mouvement concrétiste est ici une indication clé car elle renvoie directement au mot baroque qui, nous l'avons vu, est fondamental dans le processus créatif de Donaldo Schüler. C'est Haroldo de Campos¹⁵ qui, en réhabilitant la place du baroque dans l'histoire de la littérature brésilienne, légitime une exacerbation de l'écrire.

Dans la création de sa langue, Donaldo Schüler a également recours à des listes de mots et de phrases qu'il a établies et dans lesquelles il puise: « selon le principe que personne n'invente rien, je profite des ressources qui existent chez les bons écrivains pour amener le texte vers le portugais » (ma traduction). Cette phrase semble ouvrir un paradoxe. D'une part Donaldo Schüler affirme que personne n'invente rien, de l'autre, Henri Meschonnic affirme qu'il doit y avoir invention de discours. Inventer ou ne pas inventer? Il me semble, en effet, que personne n'invente rien, comme le dit Donaldo Schüler. Toutefois, il me semble également que pour être ce qu'Henri Meschonnic qualifie de traduction-texte, la « bonne » traduction doit être invention de discours. Il s'agit alors d'inventer à partir du connu afin que l'invention soit reconnaissable, reconnue et source d'effets. Dans ce processus le traducteur s'aventure dans l'inconnu. Cette invention est production, non transcription, et porte en elle l'accent du texte de départ. Là se tient peut-être le poétique de ce « faire quelque chose » cher à Henri Meschonnic, comme une sorte de *tiercéité* de la langue traduisante, propre à chaque traducteur et dans laquelle sont impliquées d'autres langues. Mallarmé ne procédait pas différemment qui, à partir de plusieurs vocables, refaisait le mot neuf, étranger à la langue et idoine au discours de son créateur.

La traduction de textes comme *Finnegans Wake* est un modèle par excellence de création de troisième degré de langage qui caractérise le texte de départ comme celui d'arrivée.

Parler toutes les langues dans une. N'est-ce pas le rêve de tout écrivain? *Finnegans Wake* sur le métier, cent fois remis [...]. La langue de tous et la sienne propre: indémêlables. [...] Il faut au poète trouver dans sa langue première non pas la langue seconde qui la lui fasse paraître étrange, ou étrangère, loin de lui et plus proche du monde, si autre et si divers, mais cette énième langue qu'il sera seul à posséder parce que seul à pouvoir communiquer aux autres ce qui dans l'étrangeté du monde reste à jamais incommunicable. (Ouellet, 2002, p. 235)

Ici, l'auteur canadien, Pierre Ouellet, abolit la notion de troisième pour ouvrir la création sur l'infini et faire du poète un « unilingue polyglotte » (2002, p. 235).

De l'écrire émane déjà cette *tiercéte*, comme « une sorte de langue étrangère » dont Marcel Proust soulignait l'étrangère beauté, le traduire-écrire ne peut que la pérenniser, comme le dit aussi Tiphaine Samoyault, dans cette « langue de traduction, qui porte la marque de l'étranger. Le texte traduit fait finalement entendre une troisième langue, qui n'est ni la langue d'origine, ni la langue cible, mais la sienne propre » (2007). Dans la même ligne de pensée, le traducteur essayiste portugais, João Barrento (2006, p. 133) parle d'une instance tierce qui s'insinue toujours dès que deux réalités se posent. Il évoque une *véritable intrusion d'un troisième niveau*, qu'il appelle encore une troisième voix, ou un tiers exclu-inclus, et ajoute entre parenthèses : « (qui est généralement exclu de la réflexion sur la traduction) » (2006, p. 133).

Dans le but de n'exclure aucun type de réflexion sur la traduction et d'y réfléchir de façon pratique, comme le préconise Henri Meschonnic, pénétrer dans l'atelier du traducteur devient nécessaire. Et c'est également, comme nous l'avons vu, ce que préconisait Louis Aragon. S'il existe un lieu où appréhender, décrire et analyser le processus du traduire-écrire à partir des traces laissées sur les documents génétiques qui permettent de reconstituer un processus d'écriture et d'essayer de comprendre comment se forme le discours singulier du traducteur, ce lieu, ou du moins l'un de ces lieux, se trouve dans les avant-textes des traductions.

Références

- Barrento, J. (2002). *O poço de Babel*. Lisbonne : Relógio d'Água.
- Barrento, J. (2006). *O arco da palavra. Ensaios*. São Paulo : Escritura.
- Benjamin, W. (2000). La tâche du traducteur (M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, trad.). Dans *Œuvres I*. (pp. 244–262). Paris : Gallimard, coll. « Folio Essai ». (Texte original publié en 1923 sous le titre *Die Aufgabe des Übersetzers, préface de Charles Baudelaire, Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*. Heidelberg: Verlag von Richard Weißbach)
- Berman, A. (1994). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris : Seuil.
- Berman, A. (2008). *L'âge de la traduction*. Paris : P.U.V.
- Biasi, P.-M. de (1990). Les carnets de travail de Flaubert : taxinomie d'un outillage littéraire. *Littérature*, 80(4), 42-55. Repéré à http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1990_num_80_4_2548
- Biasi, P.-M. de (2000). *La génétique des textes*. Paris : Nathan.
- Bourjea, S. (dir.) (1995). *Génétique et Traduction*. Paris : L'Harmattan.
- Campos, H. de (2010). *Metalinguagem e outras metas : ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo : Perspectiva.

- Derrida, J. (1987). Des tours de Babel. Dans J. Derrida, *Psyché : invention de l'autre* (pp. 203–235). Paris : Galilée.
- Fitch, T.B. (2003). *Le langage de la pensée et l'écriture. Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : YXZ Editeur.
- Frota, M.P. (2000). *A singularidade na escrita tradutora*. Campinas : Pontes.
- Grésillon, A. (1994). *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*. Paris : PUF.
- Grésillon, A. (2008). *La mise en œuvre : Itinéraires génétiques*. Paris : CNRS Éditions.
- Hay, L. (2002). *La littérature des écrivains*. Paris : José Corti.
- Larbaud, V. (1997). *Sous l'invocation de saint Jérôme*. Paris : Gallimard.
- Mallarmé, S. (2011). Crise de vers. Dans S. Mallarmé, *Divagations*. Repéré à http://www.atramenta.net/lire/divagations/28334/44#oeuvre_page
- Meschonnic, H. (1973). *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, H. (1981). *Jona et le signifiant errant*. Paris : Gallimard.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, H. (2002). *Critique du rythme*. Paris : Verdier.
- Meschonnic, H. (2002). *Au commencement*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Meschonnic, H. (2007). *Éthique et politique du traduire*. Paris : Verdier.
- Plassard, F. (2007). *Lire pour traduire*. Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle.
- Ouellet, P. (2002). *Asiles, langues d'accueil*. Montréal : Métissage.
- Proust, M. (1971). Notes sur la littérature et la critique. Dans M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, coll. « Pléiade », n° 229.
- Ricœur, P. (2004) *Sur la traduction*. Paris : Bayard.
- Samoyault, Tiphaine. (2007). Le langage du texte traduit. Repéré à http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/le-langage-du-texte-traduit-40150.kjsp?RH=CDL_PLU130000
- Schüler, D. (2001). *Finnicius Revém*. São Paulo : Ateliê Editorial.

1 Haroldo de Campos et João Guimarães Rosa, par exemple.

2 Donaldo Schüler commence sa lecture de Joyce en 1980. Dans les années 1990, à la demande de la Société psychanalytique de Porto Alegre, il organise des séminaires sur *Finnegans Wake*. Dans un premier temps, les discussions ont lieu autour des fragments traduits par les frères Campos. Par la suite, pour les besoins de ses séminaires, Donaldo Schüler traduit d'autres extraits ce qui finit par déboucher sur une demande de traduction intégrale.

-
- 3 Dans le texte « La mécanique du charme ». Accessible à <http://www.matisse.lettres.free.fr/rubriquecursives/calvino/barthes.htm> Consulté le 23/09/2015.
 - 4 Extrait d'un des entretiens que j'ai eus avec Donaldo Schüler en 2013.
 - 5 Un clin d'œil au roman de Jorge Semprún *L'Algarabie*, publié en 1981 aux éditions Fayard.
 - 6 Le premier jet de traduction occupe la page gauche du cahier. Les notes lexicales sont en regard, sur la page droite.
 - 7 *Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Horizonte, 2010, p.105-108.
 - 8 L. Aragon. « D'un grand art nouveau: la recherche », Flammarion, 1979, p. 8. *Essais de critique génétique*.
 - 9 Selon la création d'Henri Meschonnic dans sa traduction: « Au commencement, 11,7 », *Poétique du Traduire*, p. 447.
 - 10 Derrida souligne.
 - 11 Et qui sous-tend toute écriture, qu'elle soit « première » ou « seconde », axe que je ne développe pas ici.
 - 12 Expliqué par Donaldo Schüler lors de l'un de nos entretiens, en 2013.
 - 13 “Sciencia Traductionis”, n°8, 2010. Accessible à <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2010n8p313> Consulté le 25/09/2015.
 - 14 Le mouvement s'est d'abord constitué au début des années 1950, à São Paulo, autour des poètes, essayistes et traducteurs, Augusto de Campos, Haroldo de Campos et Décio Pignatari.
 - 15 En 1989, Haroldo de Campos publie le polémique *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Matos*, dans lequel il revendique la nécessité de prendre en compte l'œuvre de Gregório de Matos (poète du XVII^e siècle) dans la formation de la littérature brésilienne. Ceci moins du point de vue théorique que de celui du poète qui revendique la reconnaissance d'un précurseur exclu du modèle national.