Traduction et Langues Volume 24 Numéro 01/2025 Journal of Translation Languages مجلة الترجمة واللغات
ISSN (Print): 1112-3974 EISSN (Online): 2600-6235

Le Traducteur, Re-créateur du Texte Littéraire
The Translator, A Recreator of Literary Texts

Mary Yazbeck
Université Saint-Joseph de Beyrouth (USJ)- Liban
mary.yazbeck@usj.edu.lb
Centre de recherche en traductologie, en terminologie arabe et en langues - CERTTAL

Comment citer cet article :
Yazbeck, M. (2024). Le Traducteur, Re-créateur du Texte Littéraire. *Traduction et Langues, 24 (1),* 240-262.

Reçu : 29/12/2024**; Accepté :** 02/06/2025**, Publié :** 30/06/2025

Auteur correspondant : Mary Yazbeck

Keywords

Creativity; Literary Translation; Original Metaphor; Reception; Translator-Recreator

Abstract

This study explores the creative dimension of literary translation by examining how translators move beyond mere stylistic reformulation to engage in a profound reinterpretation of the source text. The central research question addresses the following: to what extent does literary translation constitute a re-creative act, and how can the translator preserve the essence of the source text while introducing interpretative agency? Anchored in a translation studies framework, the paper proposes that translation, particularly of poetic texts, demands not only linguistic competence but also cognitive flexibility, aesthetic sensitivity, and interpretative insight. To investigate this hypothesis, the study adopts a qualitative, text-based methodology, grounded in close reading and comparative textual analysis. The object of analysis is Conte, a prose poem by French poet Arthur Rimbaud, selected for its richness in rhythm, imagery, and tonal ambiguity. The study examines the interplay between source and target texts by identifying moments of semantic density, phonetic patterning, and rhetorical complexity. Particular attention is paid to how the translator interprets and reconfigures these features in the target language, thus enacting a form of literary re-creation. The findings show that the translator's engagement with the text is not limited to a passive transfer of meaning but involves a dynamic process of appropriation, reformulation, and stylistic negotiation. The act of translation becomes a site of co-authorship, where the translator's reading is filtered through personal impressions, intertextual references, and cultural knowledge. Each translation choice reflects a balance between fidelity and transformation, positioning the translator as both reader and creator. This study argues for a reconceptualization of the translator's role, challenging traditional models of translation as interlingual equivalence. Instead, it posits a model in which the translator functions as a re-creator, responsible for generating a target text that resonates with the original while asserting its own artistic legitimacy. The case of Conte reveals that creative translation is not a deviation from fidelity, but a mode of textual engagement that brings new life to literary works across linguistic boundaries.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Mots clés

Créativité ; Métaphore vive ; Réception ; Traducteur-recréateur ; Traduction littéraire

Résumé

Cette étude interroge la dimension créative de la traduction littéraire en posant la question suivante : dans quelle mesure le traducteur peut-il être considéré comme un re-créateur du texte source ? Loin de se limiter à une reformulation stylistique, la traduction littéraire implique une réinterprétation profonde du texte source, mobilisant à la fois des compétences analytiques, une agilité cognitive et une sensibilité esthétique.

À travers une analyse qualitative du poème en prose Conte d'Arthur Rimbaud, l'article examine les défis traductifs posés par la restitution du rythme, de l'imaginaire et du ton, éléments essentiels à l'expérience poétique. Cette étude s'appuie sur une lecture rapprochée du texte source et sur une réflexion traductologique centrée sur les choix interprétatifs du traducteur. Elle montre que chaque décision traductive découle d'un compromis entre fidélité sémantique et recréation formelle, révélant ainsi une dynamique de co-création. Les résultats de cette analyse permettent de repenser le rôle du traducteur non pas comme médiateur linguistique, mais comme acteur pleinement engagé dans une œuvre de recréation littéraire. L'opération traduisante devient ainsi un espace d'expression personnelle où le texte source est réactivé dans une nouvelle langue tout en conservant son esprit.

En revalorisant la subjectivité créative du traducteur, cette étude propose une approche renouvelée de la traduction littéraire, dépassant le modèle du transfert interlinguistique pour faire émerger celui de la recréation artistique.

1. Introduction

La traduction littéraire ne saurait être réduite à un exercice de transposition linguistique ; elle constitue un processus complexe et dynamique, dans lequel le traducteur assume un rôle d'emblée créatif, comparable à celui d'un co-auteur. Dès le premier contact avec le texte source, une interaction profonde s'instaure, engageant un dialogue intime entre compréhension, interprétation et re-création. À cet égard, la définition proposée par Pierre Deshusses (2010, p. 6) dans son article *Le traducteur est un écrivain* semble particulièrement éclairante :

> La traduction est le théâtre d'une troisième langue qui n'est ni l'imitation de celle de départ, ni la conformité totale aux usages d'une langue d'arrivée. Pour jouer sur ce théâtre, il faut connaître son rôle, mais avoir aussi le courage d'improviser parfois, d'inventer, d'imposer, d'oser.

Cette « troisième langue » évoquée par le traducteur de Stefan Zweig, favorise l'émergence d'un espace de re-création où le traducteur, affranchi des carcans purement linguistiques, s'approprie le texte source pour en restituer l'essence dans une langue nouvelle. C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente étude qui vise à approfondir la notion de créativité en traduction littéraire en dépassant les approches qui la cantonnent

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

au seul moment de la formulation en langue cible.

En effet, nous soutenons que la créativité du traducteur s'amorce bien en amont, dès la phase de réception du texte source. Ce moment liminaire, souvent relégué au second plan, constitue pourtant un déclencheur de l'acte créatif, sollicitant conjointement l'analyse rationnelle et l'intuition. Il donne lieu à une lecture active, attentive aux nuances, aux rythmes et aux images, qui oriente et façonne en profondeur le processus de réécriture.

L'objectif de cette étude est alors de montrer que la réception, loin d'être une opération passive ou strictement interprétative, joue un rôle structurant dans la dynamique créative du traducteur. En nous appuyant sur des cadres théoriques issus des études traductologiques et sur l'analyse textuelle du poème en prose *Conte* d'Arthur Rimbaud, nous proposons de repenser la fonction du traducteur littéraire : non plus simple transmetteur de sens, mais véritable re-créateur, engagé dans une démarche pleinement esthétique et inventive.

2. L'approche 4D de la réception

La mission du traducteur de textes littéraires consiste à rendre le texte accessible à d'autres lectorats tout en lui insufflant une nouvelle vie, en le recréant comme une œuvre à part entière. Michel Ballard (1998, p. 27) l'a bien noté dans son étude sur la compréhension du lecteur :

> En fait, il est bon de souligner que le traducteur ne part pas du sens, il part d'un texte constitué de formes signifiantes qu'il doit lire, au sens de percevoir, et dont il fait une interprétation afin de construire un sens, qui sera le sens qu'il attribue au texte et qui pourra différer plus ou moins de l'intention de l'auteur et de l'interprétation d'autres lecteurs.

Cette phase de réception engage le traducteur dans un acte créatif, car c'est dès la lecture qu'il commence à façonner une interprétation unique du texte. Dans la même lignée d'idées, le traducteur veille à suivre le fil d'Ariane que le sens tend dans le texte source - ce que Françoise Wuilmart (2012, p.4) désigne comme la voix du texte :

> Cette voix, je l'entends chaque fois que je lis, a fortiori que je traduis un texte littéraire. C'est la « voix du texte », qui n'est pas nécessairement celle de l'auteur et peut même en être très éloignée. Sans cette voix, le texte ne m'interpellerait pas et manquerait de cohérence, il n'y aurait que des mots sur le papier, des petites pièces rapportées, mais pas de mosaïque.

Ainsi, la créativité du traducteur ne se limite pas à l'exercice de reformulation, mais réside avant tout dans sa capacité à percevoir et à interpréter la voix singulière du texte source - sans cette écoute fine, le texte ne serait qu'un enchaînement de mots privé de profondeur et de sens. La compréhension de cette voix singulière repose sur l'adoption

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

d'une démarche méthodologique rigoureuse qui constitue un préalable épistémologique à toute forme de réception créative du texte littéraire dès la lecture initiale. Contrairement au lecteur ordinaire ou au critique littéraire, le traducteur a la responsabilité de produire un texte cible qui soit équivalent au texte source, en respectant ses composantes fondamentales : le sens, la forme, la valeur et l'effet. Cette exigence implique une exploration minutieuse de chaque mot, tout en veillant à préserver le mouvement esthétique du texte - une démarche que le traducteur et théoricien Edmond Cary décrit avec précision dans ses travaux (1986, p. 32) :

> Vous est-il arrivé de songer à celui qui ne peut jamais se laisser emporter par la lecture, qui n'a jamais le droit de glisser, qui doit sonder chaque mot jusqu'en ses profondeurs sans perdre pour autant le mouvement qui anime le texte […].

Nous proposons méthodologiquement d'adopter une lecture à quatre dimensions (4D) : la lecture horizontale, la lecture relationnelle, la lecture verticale et la lecture impressionniste. Cette approche permet d'envisager la traduction littéraire comme un acte herméneutique où l'altérité du texte source n'est pas un obstacle mais une condition essentielle à la construction du sens. Trop souvent, l'œuvre littéraire est jugée intraduisible sous prétexte qu'il est impossible d'en établir le double exact ou de la reproduire en préservant toute la complexité de ses choix initiaux. Il va sans dire qu'elle demeure le support d'une communication nécessairement différée, dans laquelle l'auteur ne façonne pas son discours en fonction du destinataire ; c'est au contraire ce dernier qui décide de le recevoir ou non, en fonction de ses affinités cognitives et affectives avec le texte. Le texte est ainsi actualisé par le traducteur-lecteur puisqu'il est formé de « blancs » à combler permettant au texte littéraire source de vivre d'une plus-value de sens construite par le lecteur. Quant au traducteur, il est amené à se forger ce que Maurice Blanchot a si bien décrit (1971, p. 69) : « Une identité à partir d'une altérité […] rendant visible ce qui fait que toute œuvre sera toujours « autre », mouvement dont il faut précisément tirer la lumière qui éclairera, par transparence, la traduction. »

La traduction littéraire repose d'ailleurs sur un équilibre subtil entre fidélité et créativité, un processus où le traducteur doit éveiller les mêmes émotions que l'œuvre originale en étant capable « […] de faire rire, de faire pleurer, de faire lire » selon les mots de Danica Seleskovitch (1987, p. 93). Pour parvenir à cet effet, le traducteur se doit d'établir un dialogue créatif avec le texte source, en écoutant humblement l'œuvre pour en dégager les multiples identités et dimensions sous-jacentes. Cette écoute, loin d'être passive, engage des processus mentaux profonds, car traduire une œuvre consiste à savoir la comprendre afin de pouvoir la lire ; la lecture devient ainsi une activité dynamique qui, comme l'exprime Umberto Eco (2015, p. 29), vise à combler les « espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » du texte.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Lors de la traduction de la prose poétique, par exemple, cette tension est particulièrement visible, parce que dans ces textes se confrontent, selon la romancière et critique littéraire française Suzanne Bernard (1978, p. 444), « une force anarchique, destructrice, qui porte à nu les formes existantes, et une force organisatrice, qui tend à construire un tout poétique », ce qui exige du traducteur une empathie avec l'auteur.

Nous commençons par la première étape de la lecture 4D, nommée lecture horizontale.

2.1 La lecture horizontale

C'est une exploration linéaire qui suit le chemin visuel des mots dans l'ordre où ils apparaissent. Lors de cette lecture initiale, le traducteur parcourt le texte mot à mot, cherchant à comprendre le sens global et immédiat sans interprétation profonde, en se focalisant sur les formes et structures que le texte lui présente. Cette approche « horizontale » permet de saisir la première strate du sens, une compréhension de surface où chaque mot prend place dans une série continue, formant une mimésis mentale du texte.

Durant cette phase, le contexte linguistique est primordial : il éclaire l'interaction entre les mots, aide à lever certaines ambiguïtés et révèle le réseau de relations qui se tissent entre les expressions. Le traducteur découvre ainsi comment le sens des mots se nuance et se précise dans leur contexte et parvient à s'imprégner de la musicalité du texte, de la cadence des phrases et de l'harmonie ou de la dissonance des images. Particulièrement dans le poème en prose intitulé *Conte* d'Arthur Rimbaud (Rimbaud, 2023, pp. 211-212), la lecture horizontale s'apparente à un acte d'écoute sensible, par lequel le traducteur appréhende la texture sonore et visuelle du texte. Il constate que chaque mot n'a de valeur qu'en étant envisagé au sein de son contexte linguistique, lequel en fait ressortir les multiples dimensions et résonances. Plus précisément, dans *Conte* (voir Annexe I), la lecture horizontale révèle que certains mots acquièrent de nouvelles significations en s'éloignant des définitions dictionnairiques et s'enrichissant grâce aux nuances liées au contexte. Prenons l'exemple de la phrase : « De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe. » L'adjectif « multiple » qui désigne souvent la pluralité, évoque plutôt dans cette phrase un amour qui se régénère continuellement. Cette idée de renouveau est renforcée par l'adjectif « complexe » qui confère à l'expression « amour multiple » une profondeur mystérieuse, oscillant entre le tangible et l'intangible, entre l'expérience vécue et une dimension presque onirique.

De même, le mot « perfection » relié à l'expression « générosités vulgaires », prend un sens inhabituel. Il ne renvoie pas ici à une forme d'achèvement ou d'excellence, mais à une abondance qui peut frôler l'excès. Ce choix de vocabulaire intrigue le traducteur qui perçoit que la « perfection » de ces « générosités » est empreinte d'une ironie implicite, signifiant non pas l'idéalisme mais une plénitude un peu brutale, presque étouffante.

Enfin, dans la phrase « Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations », le mot « chasse » se réduit à l'acte de poursuite. Il exclut toute idée de bannissement ou

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

de rejet, souvent associée au mot dans d'autres contextes, pour se limiter à l'idée concrète d'une quête, d'une traque intense. Cette spécificité du vocabulaire confère au texte une connotation particulière, où chaque mot, apparemment simple, se teinte de significations supplémentaires.

La lecture horizontale permet ainsi au traducteur de comprendre les nuances du texte en suivant son déroulement linéaire. Elle offre une vue d'ensemble sur l'agencement des mots et des expressions, mettant en lumière les interactions sémantiques qui orientent les choix traductifs et nourrissent l'interprétation du texte source.

Nous passons à la deuxième étape de la lecture 4D : la lecture relationnelle.

2.2. La lecture relationnelle

Le terme texte est dérivé du verbe latin *texere* qui signifie tisser (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [CNRTL], n.d.). Le mot, s'appliquant à l'entrelacement des fibres dans le tissage, est utilisé au sens figuré pour dénoter des éléments de langage organisés et enchaînés. L'auteur tisse d'ailleurs son texte comme s'il s'agissait d'une natte composée de mots, d'expressions et de phrases qui s'entrecroisent, s'opposent et se répètent dans des réseaux notionnels.

Le traducteur des textes littéraires tente ainsi de relier les unités de sens en dessinant le réseau des relations mentalement. Il explore les détails des fils et des couleurs de cette natte ainsi que leur agencement pour qu'il puisse comprendre le sens. C'est grâce à son raisonnement que le traducteur arrive à établir des relations interactives entre les différents éléments qui s'organisent dans un paradigme complexe qu'est le texte tout en notant qu'« Un paradigme est un type de relation logique […] entre un certain nombre de notions ou catégories maîtresses. » (Morin, 2014, p. 147)

Le traducteur-lecteur clôt la phase d'exploration du contenu textuel pour entamer celle de la mise en relation des éléments constitutifs du texte, dans un va-et-vient continu à travers ses différentes strates. Ce processus cognitif dynamique lui permet de percer les formes, d'en approfondir la portée et d'en dégager la fonction signifiante.

La lecture relationnelle vise ainsi à éviter toute analyse susceptible de trahir la pensée de l'auteur du texte source, sans pour autant réduire cette lecture à une approche strictement textuelle, afin de préserver l'ouverture inhérente au texte littéraire.

Une fois le sens global du texte identifié, le traducteur analyse les mécanismes de cohésion qui articulent les phrases, ainsi que les champs lexicaux qui structurent l'univers sémantique du texte. Dans le cas de la traduction littéraire, il est essentiel de repérer ces réseaux lexicaux, car ils révèlent souvent un thème central que l'auteur explore à travers une constellation de mots appartenant à une même sphère sémantique.

Dans *Conte*, les unités lexicales s'organisent en réseaux cohérents qui participent à la construction d'un cadre d'interprétation implicite. Préserver ces réseaux dans la traduction constitue une exigence fondamentale, car ils conditionnent la manière dont le sens sous-jacent se déploie au sein du texte. Les événements de ce conte se déroulent dans

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

un cadre oriental reconnaissable par le lecteur à travers les mots suivants : « les femmes », « les palais », « le sabre », « le Génie », « jardin de beauté ».
Le poète y exprime également ses opinions et ses désirs à travers des verbes de perception tels : « prévoyait », « voir », « soupçonnait » et y ajoute une ambiance religieuse manifeste dans les mots : « aberration », « amour », « ciel », « s'extasier », « libations », « bénirent », « piété ». Cependant, ce réseau sémantique entre en conflit avec un autre réseau lié à la destruction sauvage : « égorger », « saccage », « cruauté », « destruction », « taillait en pièces », « se ruait », « flamber ».

Ainsi, l'objectif de la lecture relationnelle consiste à explorer les connexions internes et externes qui structurent et enrichissent le sens. Cette étape vise à analyser comment les éléments du texte interagissent entre eux - tels que les relations entre les mots, les phrases, les thèmes et les motifs récurrents - tout en prenant en compte les références culturelles, historiques ou intertextuelles que ce texte mobilise. Elle permet au traducteur-lecteur de comprendre les nuances, en identifiant les échos, les correspondances et les tensions qui peuvent influencer son interprétation. En établissant ces liens, la lecture relationnelle éclaire non seulement les intentions implicites de l'auteur, mais également les possibilités de recréer ces dynamiques dans une langue cible, assurant une traduction plus fidèle à la profondeur et à la richesse du texte source.

Penchons-nous sur la troisième étape de la lecture 4D : la lecture verticale.

2.3 La lecture verticale

À ce stade, le traducteur approfondit les réseaux notionnels repérés dans le texte source lors de la lecture relationnelle, en établissant entre eux des liens complexes afin de faire émerger les significations implicites et de révéler la véritable vision de l'auteur. Cette approche implique une plongée en profondeur dans les différentes strates du texte, explorant à la fois son contenu explicite et ses sous-entendus, ainsi que les contextes historique, culturel et philosophique qui l'ont façonné.

La nature même du texte littéraire se prête particulièrement à une lecture verticale. Un tel texte ne possède pas un sens figé ou définitif ; il est intrinsèquement lié à son lecteur et ne prend vie que lorsque celui-ci participe activement à la construction de son sens, comme le souligne la théorie de la coopération textuelle d'Umberto Eco (2015). Ce processus interactif est essentiel dans la lecture verticale, car il permet au traducteur de révéler des significations nouvelles à chaque exploration des profondeurs du texte. Par cette démarche, la lecture verticale contribue à la diversité et à la richesse des interprétations en renouvelant constamment des perspectives sémantiques.

Dans l'ouvrage *La traduction aujourd'hui*, Marianne Lederer (2006, p. 35) mentionne d'ailleurs que :

> La pensée choisit pour s'exprimer des formes souvent complexes, jamais totalement explicites ; elle implique autant qu'elle explicite. Le lecteur

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

comme l'auditeur, le traducteur comme l'interprète, combinent implicite et explicite pour comprendre les textes.

Le texte littéraire est conçu pour être lu, pour qu'il soit la propriété du lecteur et pour que celui-ci l'analyse et en reproduise le sens selon sa propre sensibilité. La créativité du traducteur s'exprime pleinement lorsqu'il parvient à maîtriser conjointement les dimensions explicite et implicite du texte source qui agit alors comme un miroir à double reflet : il renvoie non seulement les idées de l'auteur, mais permet également au traducteur-lecteur d'y reconnaître une part de lui-même. Dans cette dynamique d'appropriation, le traducteur en vient parfois à oublier que les idées véhiculées ne sont pas les siennes. Il convient d'ajouter que cette identification à l'auteur génère un sentiment de liberté : affranchi des contraintes lexicales et syntaxiques, le traducteur se positionne comme maître de son propre texte.

Dans *Conte*, un contraste saisissant apparaît entre le désir d'amour et celui de la destruction. Ce contraste prend sa source dans la conception implicite de l'amour, qui, pour le poète Arthur Rimbaud, est liée à une extase physique mêlée de haine et d'une volonté de destruction de soi et de profanation de l'Autre. Ce processus vise à purifier cette pulsion pour la transformer en un amour pur, sublimé au-delà de toute notion de péché. Cette signification implicite aide le traducteur à comprendre le sens que Rimbaud voulait donner à des expressions comme « révolutions d'amour », facilitant ainsi le passage du niveau explicite du poème à son niveau implicite.

Or l'ambiguïté constitue dans ce poème en prose un élément structurant, permettant d'exprimer les idées dissimulées du poète. Le mot « prince » en est un exemple révélateur : il porte une ambiguïté lexicale, signifiant à la fois le souverain d'un royaume et le principe fondateur de la création. Le lecteur peut comprendre ce second sens en se référant à l'étymologie latine du terme *princeps*, qui signifie « premier, origine, empereur, chef » (CNRTL, n.d.). Cette ambiguïté reflète le désir de Rimbaud de s'imposer comme une figure d'autorité universelle et ainsi devenir le créateur d'un langage unique. Le mot « roi » incarne également cette dualité, car Dieu, en tant que Roi des rois, symbolise à la fois le pouvoir souverain et créateur.

Quant au mot « générosités », il revêt une double signification : d'une part, il renvoie aux dons, à la bienveillance et à la noblesse d'esprit ; d'autre part, il évoque les qualités innées de l'être humain. Ce mot met en lumière la capacité du prince à mobiliser ses vertus au profit de son peuple, des vertus que le poète qualifie de « vulgaires » - un adjectif issu du latin *vulgus*, ayant un double sens pour désigner à la fois le peuple et ce qui est commun ou banal (CNRTL, n.d.). Pour traduire fidèlement « générosités », il s'avère donc indispensable de choisir un équivalent qui englobe les notions d'énergie, de pouvoir, d'abondance, de prospérité et de bienfaisance.

Ce poème en prose, riche de significations en filigrane, requiert du traducteur une lecture verticale attentive aux strates sémantiques, stylistiques et symboliques du texte afin d'en assurer une transposition fidèle dans la culture cible. L'implicite y domine

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

l'explicite, notamment à travers une réécriture transgressive des codes narratifs associés aux *Mille et Une Nuits*[1]. Ces récits dépeignent fréquemment des dynamiques de pouvoir entre le souverain et ses sujets, marquées par la tyrannie et l'oppression, où l'anéantissement de l'Autre devient un instrument au service d'un bonheur personnel absolu. Toutefois, dans *Conte,* le héros n'est ni exalté ni glorifié, mais son échec est mis en avant, tant physique à travers « Les femmes réapparurent », que moral par « Sous le sabre, elles le bénirent », avec l'emploi du verbe « bénir », dérivé du verbe latin *benedicere* qui signifie à la fois bénir et consacrer. Dans les deux cas, cette image illustre la soumission du prince au pouvoir de la femme, exprimée par « soumis au tintement de la femme », où le « tintement » combine le son du sabre, symbole de consécration, et l'acte même de glorification.

Lorsque les obstacles et les péripéties disparaissent du fil narratif, la notion d'héroïsme s'estompe, laissant place à une écriture essentiellement formelle, vidée de substance. Le lecteur perçoit alors que Rimbaud semble déconstruire le récit par l'acte même d'écriture, en ramenant les mots à leur sens originel tout en leur conférant une nouvelle portée. Ce processus crée une double lecture : d'une part, une strate explicite marquée par une ambiguïté volontaire, destinée à préserver les apparences du récit ; d'autre part, un niveau implicite dans lequel l'auteur n'hésite pas à subvertir ses propres idées. Dans ce poème également, « le prince » représente un être humain qui aspire à devenir un poète en organisant une révolte contre l'amour charnel vulgaire « complaisance agrémentée de ciel et de luxe ». Cette image présente une antithèse entre *ciel* et *luxe*, que le traducteur doit comprendre pour représenter la tromperie des femmes envers le roi dont l'amour combine à la fois un amour pur et chaste et un amour matériel glorifiant le luxe.

La lecture verticale du poème en prose *Conte,* qui succède à la lecture horizontale et à l'exploration des réseaux sémantiques, peut être comparée à la métamorphose du ver à soie. Dans un premier temps, au cours de la lecture horizontale, le lecteur est assimilé à une larve observant passivement le printemps. Cette étape évolue ensuite vers la lecture relationnelle, où le lecteur, tel une chrysalide, tisse autour de lui un cocon de significations. Enfin, lors de la lecture verticale, le sens pleinement formé permet au cocon de se rompre. À ce stade, le lecteur, comparable au ver à soie devenu papillon, acquiert la confiance nécessaire pour s'envoler librement dans une lecture qu'il serait légitime de qualifier d'impressionniste, empreinte de liberté et de créativité.

Nous abordons à présent la dernière composante : la lecture impressionniste, qui constitue la quatrième et ultime étape de notre approche.

[1] Ces récits, issus d'un corpus narratif composite d'origine indo-persane et arabo-musulmane, ont été progressivement élaborés entre le VIIIe et le XIVe siècle avant d'être introduits en Europe par la célèbre traduction d'Antoine Galland au début du XVIIIe siècle (*Les Mille et une nuits*. Contes arabes traduits en français, trad. Antoine Galland, Paris, 1704–1717) Caractérisés par leur structure enchâssée, leur dimension merveilleuse et leur fonction didactique ou morale, ces contes reposent sur des motifs récurrents - tels que la ruse, la magie, l'épreuve ou la révélation - que *Conte* semble détourner ou subvertir pour produire une esthétique plus moderne, énigmatique et poétique.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

2.4 La lecture impressionniste

Lorsqu'il parvient à la lecture dans sa quatrième dimension, le traducteur se persuade qu'il est co-auteur du texte littéraire source, dans la mesure où il en saisit pleinement les significations, tant explicites qu'implicites. À l'instar d'un acteur incarnant un rôle, il sort de lui-même pour observer ce « soi » qui s'immerge dans la peau d'un nouveau personnage, devenant ainsi un Autre. Cette expérience transcende la simple compréhension du texte pour atteindre une fusion créative entre l'auteur et le traducteur :

> Je crois que si le « je est un autre » a eu autant de résonance, c'est qu'il synthétise une possibilité toute naturelle qui témoigne de la partie invisible en nous, soit de ce laboratoire secret où prennent vie nos pensées les plus intimes. (…) Ce n'est qu'en littérature et au théâtre qu'on peut se composer avec vraisemblance une identité nouvelle. (Brossard, 2016, p. 7)

À ce stade, le traducteur-lecteur est pleinement conscient qu'il interagit avec un monde imaginaire tout en feignant de le percevoir comme réel, mais « à un niveau dont il n'a pas conscience. » (Jouve, 1992, p. 82) Dans cette dimension, l'objectif de la lecture ne se limite pas au texte source en tant que simple objet, mais s'élargit à l'auteur lui-même - l'être humain qui a créé le texte, exprimant à travers lui des idées empreintes d'émotions, de sentiments et d'impressions. Cette dimension peut être qualifiée d'impressionniste, car elle s'appuie sur les impressions immédiates que le traducteur-lecteur éprouve au contact du texte littéraire source.

La lecture impressionniste est également inspirée du courant impressionniste qui consiste en une nouvelle représentation de la réalité et repose sur les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes lumineux, plutôt que l'aspect stable et conceptuel des choses (Larousse, n.d.) : les peintres représentent la nature selon leur propre perception et tempérament, sans chercher à la copier fidèlement ou à en montrer une version idéalisée. Il en va de même pour le traducteur qui s'efforce de donner vie aux impressions qu'il ressent en lisant le texte source, afin de les exprimer de manière authentique dans le texte cible.

Cette approche impressionniste du traducteur repose sur une maîtrise préalable de l'analyse objective du texte source. Une fois cette compétence acquise, le traducteur peut adopter un regard sensible et renouvelé, fondé sur trois dimensions essentielles : les impressions, les lectures latérales et l'empreinte personnelle qui résulte de l'interaction entre les deux premières.

C'est dans ce cadre que s'inscrit la notion d'impressions, première composante de cette étape de lecture. Les impressions correspondent à des images mentales ou émotionnelles suscitées par un mot, une idée ou la représentation d'un objet évoqué dans le texte. Ces sensations, profondément subjectives, sont liées aux affects, aux expériences et aux constructions mentales propres au traducteur-lecteur. Le texte littéraire est ainsi perçu comme une entité esthétique avec laquelle le traducteur entre en interaction, non

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

seulement pour en restituer le sens, mais aussi pour en traduire la charge émotionnelle et symbolique dans la langue cible. Ces impressions s'alimentent de l'expérience individuelle du traducteur ainsi que de son bagage de lectures antérieures, qui constituent une ressource précieuse pour guider ses choix linguistiques et stylistiques et transmettre un impact équivalent dans la culture cible.

Les lectures latérales, quant à elles, permettent au traducteur de passer d'une simple sympathie envers le texte à une véritable empathie, favorisant une compréhension profonde des sentiments et des émotions exprimés par l'auteur. Grâce à cette démarche, le traducteur parvient à une interprétation nuancée et sensible, capable de saisir l'essence du texte source tout en la transposant avec justesse dans le texte cible. Le traducteur lit différents textes du même auteur pour qu'il domine son monde et le rendre sien. D'ailleurs :

> […] Dans les études de la lecture réalisées en psychologie cognitive, l'intégration désigne un stade stratégique de la compréhension où les informations apportées par le texte lu s'associent aux connaissances antérieures du lecteur avec lesquelles elles fusionnent pour constituer une nouvelle structure cognitive. (Plassard, 2010, p. 5)

Tout auteur possède un style qui reflète sa singularité. En lisant plusieurs textes du même auteur, le traducteur parvient à une union profonde avec lui, intégrant sa vision et sa manière d'écrire. Ainsi, l'empreinte personnelle du traducteur procède davantage de la perception que de la seule cognition. L'accès au sens repose aussi bien sur une analyse rationnelle que sur les impressions suscitées par les formes, les rythmes et les structures du texte. Bien qu'il s'agisse d'une activité fondamentalement cérébrale, le processus traductif sollicite également les sens et la sensibilité du traducteur, ce qui rend inévitable la présence de son empreinte dans sa lecture du texte.

Dans une réflexion appliquée au poème en prose *Conte*, le traducteur transforme sa lecture en une expérience créative dans laquelle il perçoit sensoriellement tout ce qu'il lit. Il est convaincu que la traduction littéraire, et en particulier poétique, n'est jamais définitive ; elle demeure toujours ouverte à la révision, car le sens déverbalisé n'est jamais absolu, mais constitue une tentative d'anticipation du sens.

Ainsi le traducteur peut-il être influencé par l'impact des mots utilisés dans ce poème et chercher à interpréter, par exemple, la signification du recours répété à la lettre « v » dans « Il voulait voir la vérité ». En s'appuyant sur ses lectures parallèles des œuvres poétiques du même auteur et sur ses impressions en tant que lecteur face à cette répétition perçue de manière sensorielle, il peut conclure que le poète exprime la grandeur et la solennité du désir de voir la vérité. De son côté, la lettre « r », fluide à l'oral comme un écoulement d'eau, évoque pour le traducteur la noblesse du désir et son ascension vers des sommets oniriques, tandis que la répétition du son « s » dans « l'heure du désir et de la

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

satisfaction essentiels » semble évoquer la nécessité de concrétiser ce désir à tout prix, comme si cette expression résumait l'ensemble des aspirations humaines.

Dans ce voyage introspectif qu'entreprend le traducteur face au texte, il peut percevoir dans la répétition de certaines lettres une musicalité intentionnelle. Conscient de cet effet sonore, il s'efforce de le restituer dans la langue cible en traduisant la fonction phonique des lettres et en choisissant des mots capables de transmettre les implicites visés, tout en suscitant chez le lecteur l'impact escompté. Le poète illustre cette idée à travers la structure de la phrase « Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. », divisée en deux parties distinctes : la première formule une hypothèse, tandis que la seconde met fin à toute tentative d'analyse. L'utilisation du verbe transitif *« vouloir »* sans complément direct semble souligner une réflexion personnelle, indiquant que le désir exprimé est si important qu'aucune précision supplémentaire n'est nécessaire.

Au fur et à mesure que le traducteur approfondit sa lecture impressionniste, fondée sur une analyse des émotions ressenties lors de la lecture de ce poème, il s'enfonce davantage dans l'univers d'Arthur Rimbaud. Le traducteur comprend alors que le poète revient rapidement à la réalité du monde, éclairant le déroulement des événements de sa vie quotidienne, comme pour indiquer que, malgré l'intensité des désirs royaux, leur portée reste relative et limitée, car ils demeurent prisonniers de la condition humaine : « Il possédait au moins un assez large pouvoir humain. » La phrase reflète la contrainte à travers les adverbes « au moins » et « assez ».

Le traducteur poursuit sa lecture impressionniste du poème en tentant de saisir pleinement les idées du poète. Il cherche, par exemple, à comprendre l'échec du roi à modifier le cours du temps et découvre que l'expression « se rajeunir par la cruauté » illustre l'incapacité du poète à créer son propre langage unique en soi. Cependant, cet échec n'a pas éteint son espoir. L'apparition du Génie ravive son inspiration, incarnant à la fois un esprit protecteur, une source d'inspiration et une force invisible, difficile à décrire : « ineffable », « insupportable », « indicible », « inavouable ».

À un moment donné, le poète croit être à égalité avec le créateur et le suggère par le chiasme : « Le prince était le Génie. Le Génie était le prince. » Pourtant, la phrase finale « La musique savante manque à notre désir » résume son propos et relativise l'importance de tout le poème, affirmant l'incapacité de la poésie à satisfaire pleinement le désir de découvrir la vérité ou de répondre aux aspirations à un véritable bonheur. Peu importe la force ou la puissance atteinte par un individu, il reste à jamais prisonnier de sa condition humaine (« Mais ce prince décéda (…) à un âge ordinaire ») et victime de ses désirs terrestres fondamentaux (« l'heure du désir et de la satisfaction essentiels »).

Cette approche impressionniste de la lecture met en lumière la marque singulière qu'un traducteur peut laisser sur l'interprétation du poème. Cette empreinte est intrinsèquement liée au moment précis où la lecture a été effectuée. Si elle avait eu lieu à un autre moment, elle aurait pris une orientation différente et révélé d'autres dimensions. Par conséquent, la lecture à quatre dimensions constitue un cadre structurant pour aborder le texte littéraire en y intégrant une réflexion re-créative. Or, un texte cible ne saurait être

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

qualifié de créatif que si la lecture qui lui est appliquée est elle-même imprégnée de créativité. Celle-ci ne doit en aucun cas altérer le sens du texte source ni lui attribuer des significations étrangères, mais plutôt enrichir l'interprétation tout en demeurant fidèle à son esprit. La lecture du traducteur est d'ailleurs vivante « produisant un texte intérieur, homogène à une lecture virtuelle du lecteur. » (Barthes, 2002, p. 171) ou encore une lecture qu'il serait légitime de qualifier de vive parce que témoignant d'une vivacité remarquable.

Le traducteur-lecteur naît symboliquement lorsque l'auteur du texte source dépose la version finale de ce texte. Il se révèle ainsi comme l'auteur du texte cible qu'il transmet ensuite au lecteur cible parce qu'en fin de compte, c'est bien le lecteur qui fait toute la différence selon Roland Barthes (1998, p. 66) :

> Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas 1'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur.

3. La créativité du sens

Une fois la phase de lecture dans ses quatre dimensions, terminée, le lecteur peut se proclamer détenteur du sens qu'il aura à déverbaliser en vue de le réexprimer dans le texte cible où il retrouve une autre forme « selon un processus identique à celui qui a présidé à sa formulation initiale. » (Lederer, 2006, p. 46-47)

Dans ce contexte, il est essentiel de définir le concept de créativité du sens, un processus qui permet au traducteur de dépasser l'analyse objective du texte, pour entrer dans le domaine de l'art où le goût devient la faculté permettant de juger du beau. Comme le souligne le linguiste et traducteur Henri Meschonnic (1999, p. 82) :

> Ce n'est pas traduire qui est différent pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière.

L'opération traduisante est constante, mais c'est la réception du texte littéraire qui varie. La traduction d'un texte littéraire répond aux exigences de l'art qui « naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles, de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne. » (Malraux, 2004, p. 318) Plus l'art s'éloigne de l'évidence de la réalité, plus il laisse place à l'Autre, à l'interprète, à son savoir et à sa créativité.

La créativité du sens représente alors la sphère de méditation où le traducteur confronte le sens généré par le texte source et l'approfondit, avant de le déverbaliser subjectivement pour l'adopter dans le texte cible. Il est essentiel de souligner que « la

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

saisie du sens […] ne tient pas à la langue, qui n'en est que le vecteur, mais à la communication et à la situation qui confèrent au discours ou au texte un ancrage pragmatique. » (Plassard, 2007, p. 68) Cet ancrage pragmatique peut être assuré par un moyen de réflexion que le traducteur utilise spontanément, afin de transformer le texte cible en une œuvre authentique, écrite par le traducteur-auteur et non pas le traducteur-co-auteur.

Dans la traduction littéraire, ce moyen de réflexion est la métaphore vive qui repose sur l'imagination, seule garante de l'adoption du sens. L'esthétique du texte littéraire provient des relations ambiguës entre ses éléments, de la pluralité des strates de sens et de la primauté de l'implicite sur l'explicite. Le sens du texte naît de l'interaction entre la partie verbale explicite et la partie non verbale implicite. Lorsque l'implicite prend de l'ampleur dans le texte, il entraîne une pluralité des lectures possibles. Il apparaît ainsi clairement que l'implicite joue un rôle plus déterminant que l'explicite dans la créativité du sens : « C'est l'invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création : il appelle et déjoue la parole. » (Collot, 1997, p. 264)

Dans les poèmes en prose, il est possible d'appliquer ce que le traductologue Fortunato Israël (1990, p. 34) a exprimé en décrivant l'attitude que le traducteur adopte en lisant un texte littéraire :

> Moins il y a d'indices, plus l'activité du lecteur doit être grande pour compenser et, par l'inférence que par l'intuition et l'imagination, goûter une parole qui cherche moins à prouver qu'à suggérer et sous sa forme la plus subtile, la poésie, à susciter avant tout une émotion.

La métaphore repose sur une relation dialogique entre l'explicite et l'implicite. Les sciences cognitives s'appuient sur l'explication d'Aristote qui la décrit comme « le transport (*epiphora*) à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre, ou d'après le rapport d'analogie. » (Melançon, 1992, p. 4). Selon cette conception, la métaphore consiste à établir des relations entre les idées, car l'expérience du monde est essentiellement métaphorique. La langue, en effet, est façonnée par la réflexion, la cognition et la perception humaines. Ainsi, la métaphore agit comme un catalyseur en mettant en relief certains aspects de la réalité tout en en occultant d'autres.

Dans leur ouvrage *Metaphors We Live By* (2003), les linguistes George Lakoff et Mark Johnson soutiennent que les concepts par lesquels l'homme appréhende le réel sont, en eux-mêmes, de nature métaphorique : la perception humaine ne s'attache pas aux propriétés intrinsèques des objets, mais à celles qui émergent de l'interaction avec eux. Les métaphores ne se limitent alors pas à exprimer une réalité déjà constituée ; elles contribuent activement à la structurer.

En s'appuyant sur cette vision, il est possible d'affirmer que la déverbalisation du sens dans un texte littéraire se fait à travers la métaphore. En effet, l'auteur ne décrit pas littéralement ce qu'il voit, mais il concrétise l'expérience qu'il vit à travers l'expression.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Le traducteur, pour sa part, relie les idées afin de comprendre partiellement ce qu'il lui est impossible de saisir dans sa totalité.

La métaphore a d'ailleurs retenu l'attention de nombreux champs du savoir. Toutefois, l'approche qui s'avère la plus féconde pour éclairer la créativité à l'œuvre dans l'acte traductif est celle de la théorie herméneutique, en particulier à travers le concept de « métaphore vive » développé par Paul Ricœur. Selon lui, « la métaphore n'est pas l'écart lui-même, mais la réduction de l'écart […]. La métaphore est le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots. » (Ricœur, 1997, p. 195)

Dans ce contexte, la métaphore n'est pas seulement vive parce qu'elle dynamise un langage déjà établi, mais aussi parce qu'elle « inscrit l'élan de l'imagination dans un 'penser plus' au niveau du concept » (Ricœur, 1997, p. 384). La métaphore vive offre ainsi une perspective dynamique du sens, s'inscrivant dans une réflexion qui dépasse l'organisation traditionnelle des éléments linguistiques. Elle invite à aller au-delà de l'agencement structuré pour explorer de nouvelles dimensions de signification. Cette approche permet un véritable enrichissement du sens, favorisant une innovation sémantique qui se déploie à un niveau différent : celui du discours.

L'approche de tout texte littéraire étant, par essence, métaphorique, l'imagination s'affirme comme un vecteur central dans la construction des images. Elle constitue, à ce titre, une méthode fondamentale de lecture et d'interprétation. Le philosophe français Gaston Bachelard, dans son article Imagination et mobilité, définit justement l'imagination comme la faculté de transformer les images issues de la perception : « Elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. » (Bachelard, 2012, p. 61).

La créativité du sens découle de la complémentarité entre les images, porteuses de signification, qui composent le texte littéraire source, et les perceptions analytiques qu'elles suscitent. L'imagination constitue alors un facteur déterminant en établissant une corrélation entre l'intuition orientant le traducteur vers les éléments porteurs de sens et la perception de ces éléments. Elle assure la médiation entre la création intuitive et l'analyse perceptive.

D'ailleurs, le traducteur fait preuve d'imagination : « […] et manifeste une grande sensibilité aux approches analogiques et aux correspondances conceptuelles afin de réaliser le raccordement des concepts d'un texte à un autre » (Delisle, 1980, p. 81). Il transforme le sens en une expérience personnelle, le recréant à partir du dialogue établi lors de la lecture à quatre dimensions. Ce dialogue met en relation son expérience subjective et l'expérience objective ancrée dans le texte. La créativité du sens s'avère ainsi un écho du concept de la compréhension créatrice présenté par le philosophe, linguiste et critique littéraire Mikhail Bakhtin (Bakhtine cité par Todorov, 2002, p. 169) :

> La compréhension créatrice ne renonce pas à soi, à sa place dans le temps, à sa culture, et n'oublie rien. La grande affaire de la compréhension, c'est

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

> l'exotopie de celui qui comprend - dans le temps, dans l'espace, dans la culture - par rapport à ce qu'il veut comprendre créativement. Même son propre aspect extérieur, l'homme ne peut vraiment le voir et l'interpréter en tant qu'un tout ; les miroirs et les photographies ne l'aideront pas ; son véritable aspect extérieur ne peut être vu et compris que par d'autres personnes, grâce à leur exotopie spatiale […].

Chez Arthur Rimbaud, le chiasme englobant une métaphore vive est perceptible dans : « Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince. » Cette métaphore n'est pas simplement un outil descriptif, mais une construction qui fait émerger de nouvelles significations : elle transforme le sens habituel des mots en une forme plus riche et dynamique étant « le procédé par lequel le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots. » (Ricoeur, 1997, p. 195) Dans l'exemple choisi, la métaphore n'est pas une simple substitution de mots : elle fusionne deux entités « le Prince » et « le Génie », les rendant indiscernables, tout en évoquant une transgression de l'identité habituelle et une ouverture vers une réalité nouvelle. Le Prince, personnage de pouvoir et de désir, devient en quelque sorte un « génie » spirituel ou métaphysique qui en retour, se trouve incarné dans les actions du Prince. Cela crée une nouvelle signification qui enrichit l'interprétation, en suggérant que les deux figures sont liées dans la recherche d'un idéal hors du commun.

Aussi cette métaphore n'est-elle pas figée, mais « vive » car elle crée une dynamique de transformation entre les deux mots, déstabilisant les concepts fixes de pouvoir et de désir et ouvrant la voie à une réflexion plus profonde sur leur relation.

4. De la créativité du sens au texte créatif

Le stade du miroir correspond à une étape du développement psychologique au cours de laquelle l'enfant, en se regardant dans un reflet, prend conscience de son propre corps et apprend à le différencier de celui des autres. De la même manière, le texte cible devient une surface réfléchissante dans laquelle le traducteur perçoit son image véritable, bien que projetée dans un espace virtuel. Ainsi le traducteur se trouve-t-il face à lui-même à chaque fois qu'il s'attelle à l'écriture du texte cible permettant au lecteur de ce texte de voir ce que le traducteur a lui-même vu dans le texte source :

> Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas (…). À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi (…). (Foucault, 1994, p. 756)

Suivant ce jeu de reflets, le traducteur passe d'abord de la forme au sens, puis s'engage dans un itinéraire inverse, allant du sens à la forme. C'est comme s'il se tenait, dans un premier temps, face à un miroir qui anticipe et reflète le travail qu'il accomplira

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

dans la seconde étape.

Du texte source au texte cible, le traducteur-lecteur fait face au traducteur-récepteur tout à fait comme l'écrivain que Proust compare au traducteur : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. » (Proust, 1989, p. 469) L'écrivain traduit le monde qui habite en lui en l'exprimant par un texte bien défini et une langue bien précise, alors que le traducteur traduit le monde de l'écrivain en l'exprimant par une autre forme et une autre langue. Il est vrai que le texte source et le texte cible ne se ressemblent point, mais ils ont, tous deux, été soumis au même processus d'écriture : le texte cible n'est pas alors assujetti au texte source qui en revanche compte sur le texte cible pour qu'il s'étende jusqu'aux confins de l'horizon.

L'écriture en traduction s'inscrit dans une conception plus vaste, celle de l'écriture en général, où deux positions s'opposent : d'un côté, celle qui voit l'écriture comme un don relevant de l'inspiration, et de l'autre, celle qui la considère comme une compétence technique pouvant être apprise. La traduction des textes littéraires, issue de la créativité du sens, ne repose pas uniquement sur l'inspiration dans son sens classique pour produire un texte créatif, car elle s'appuie sur le texte source. Elle exige un autre type d'inspiration : celui de la recherche de créativité dans la formulation d'équivalents adéquats.

Par ailleurs, il est insuffisant d'appliquer des règles d'écriture préétablies pour mener à bien cette tâche :

> Ces choix de traduction ponctuels […] sont orientés par sa culture et la familiarité qu'il aura nécessairement acquise auparavant, grâce à ses lectures préparatoires et comme par innutrition, avec l'auteur […] pour retrouver le timbre spécifique de son style, cette idiosyncrasie personnelle. (Ladmiral, 1994, p. 128 - 129)

Grâce aux choix ponctuels effectués par le traducteur, l'opération traduisante devient un acte d'écriture, dans lequel le traducteur exprime ce qu'il a compris et interprété du texte source. La créativité, dans ce contexte, repose sur une multitude de décisions fondées sur le jugement personnel et le système de valeurs propres à chacun. Traduire est, par nature, un processus décisionnel : les traducteurs génèrent continuellement des alternatives, les analysent, puis retiennent celle qui leur semble la plus pertinente selon leurs critères. Comme le soulignent les fondements théoriques de Delisle, « le trait le plus spécifique de la traduction humaine est son caractère créateur », car ce processus implique « un ensemble de choix préalablement non réglementé. » (Delisle, 1980, p. 53).

Grâce à la créativité du sens, le texte cible s'affirme comme une œuvre à part entière, dont la réécriture trouve sa légitimité à travers le temps. Il conserve à la fois l'empreinte du traducteur et la place qui lui revient. Il va sans dire qu'une traduction réussie ne repose pas uniquement sur la perfection des étapes techniques de l'opération traduisante, mais aussi sur la sincérité du traducteur. Celui-ci ose s'appuyer sur une

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

analyse du sens qui peut aller au-delà des intentions explicites de l'auteur du texte source. En partant d'un sens déverbalisé, à la fois notionnel et émotionnel, la reformulation s'émancipe d'un travail de reproduction pour devenir un acte d'écriture à part entière. Cet acte vise à restituer le vouloir-dire de l'auteur, incluant l'effet qu'il souhaitait produire. Comme le souligne Meschonnic (1999, p.85), « la traduction réussie est une écriture, non une transparence anonyme. »

La traduction des textes littéraires contraint aussi le traducteur à adopter un rôle théâtral, dans lequel il doit établir une harmonie entre sa mémoire affective et le dynamisme du texte source. Ce rôle s'apparente à l'art de vivre son personnage, tel que préconisé par le metteur en scène russe Constantin Stanislavski (2021) qui valorise l'expression émotionnelle et insiste sur le fait que tout acteur doit vivre son personnage intérieurement afin de pouvoir en projeter une image extérieure authentique. Le travail du traducteur n'est d'ailleurs point différent du travail accompli par l'acteur :

> […] toute traduction est un acte créatif reposant, quel que soit le degré d'objectivité de son auteur, sur une vision personnelle du texte et sur une succession de choix intuitifs et raisonnés dictés par les exigences de la langue et de la culture d'arrivée et par la finalité de l'entreprise. (Israël, 1994, p. 117)

Un texte cible créatif repose sur la capacité du traducteur à éprouver le texte source de l'intérieur, de manière à ce que sa production témoigne à la fois d'une appropriation profonde et d'une re-création du sens. À l'image de l'acteur, le traducteur commence par cerner l'émotion à transmettre afin de reproduire l'effet visé par le texte source, puis mobilise sa mémoire affective pour y puiser une émotion analogue. Cette émotion est ensuite observée, analysée et transposée, ce qui permet d'atteindre un haut degré d'authenticité dans le texte cible. La créativité en traduction littéraire peut ainsi être structurée autour de trois vecteurs fondamentaux analogues à ceux qui permettent à l'acteur de donner toute sa justesse à une interprétation : la mimésis grâce à laquelle le traducteur rend la subjectivité de l'auteur objectivement (travail sur la forme), l'innovation grâce à laquelle il exprime l'objectivité de l'auteur subjectivement (travail sur le sens) et la communication grâce à laquelle il révèle une nouvelle subjectivité dans son texte cible (empreinte du traducteur).

La mimésis ne consiste pas à reproduire littéralement le contenu du texte source, mais à en proposer une représentation esthétique du sens, lequel fait l'objet d'une saisie nécessairement sélective : « Autant l'imitation servile est stérile, autant l'imitation libre est féconde. » (Gallagher, 2007, p. 94) Toutefois, il ne suffit pas que le traducteur ait recours à la mimesis pour produire un texte authentique. Il lui est essentiel d'insuffler une nouvelle vie dans le texte cible en l'innovant, soit en introduisant du neuf dans le texte source qui a un caractère bien établi : l'innovation justifie la pluralité des textes cibles.

L'habileté du traducteur réside dans sa capacité à mobiliser un instinct acquis, une

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

compétence qu'il développe au fil du temps. C'est sans doute pour cette raison que le traducteur de textes littéraires ressent souvent que la traduction ne se termine jamais, qu'elle reste toujours ouverte, prête à être poursuivie indéfiniment. Le traducteur idéal serait celui qui ne serait jamais totalement satisfait de son travail, celui qui, s'il le pouvait, s'engagerait dans un acte de communication voué à l'altérité, dans un dialogue incessant avec ce jeu de miroirs, au point de ne jamais pouvoir offrir le fruit de son travail aux lecteurs. C'est pour cette raison qu'il serait légitime de faire le deuil des idées reçues jusqu'à l'acceptation de la différence entre soi et l'Autre :

> Et c'est ce deuil de la traduction absolue qui fait le bonheur de traduire. Le bonheur de traduire est un gain lorsque, attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence, l'équivalence sans adéquation. Là est son bonheur. […] le traducteur peut trouver son bonheur dans ce que j'aimerais appeler l'hospitalité langagière. (Ricœur, 2004, p. 19)

5. Conclusion

La traduction littéraire apparaît comme un acte profondément créatif, où l'interprétation et l'inventivité du traducteur jouent un rôle fondamental. Dans Les Voix du silence, Malraux (2004, p. 310) écrit : « tout artiste commence par le pastiche […] à travers quoi le génie se glisse… », rappelant que l'émergence d'une voix propre passe d'abord par l'imitation. Cette dynamique trouve un écho fécond dans la pratique traductive, où la singularité du traducteur se forge à partir de l'appropriation, de l'emprunt et de la re-création des formes culturelles et linguistiques.

Si la perfection est souvent perçue comme un idéal traductif, elle peut paradoxalement restreindre la liberté créative. La créativité du traducteur réside dans sa faculté à combler les zones d'indétermination du texte source, à accueillir l'imperfection comme une opportunité interprétative et à générer une lecture incarnée, sensible et nuancée. Dans cette interaction dynamique avec le texte, chaque choix devient un arbitrage subtil entre fidélité et re-création.

La traduction se révèle ainsi comme une forme d'écriture seconde, consciente des pertes inévitables mais soucieuse de restituer autrement ce qui ne peut l'être à l'identique. le traducteur n'est plus seulement un passeur mais il devient re-créateur en tentant de maintenir l'équilibre entre texte source et texte cible, l'original et le réinterprété, la fidélité et la liberté créative dans la transmission des œuvres littéraires.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

Réferences

[1] Blanchot, M. (1971). *L'amitié*. Gallimard.
[2] Blanchot, M. (1988). *L'espace littéraire* (Coll. Folio Essais). Paris : Gallimard.
[3] Cary, E. (1986). *Comment faut-il traduire ?* (2e éd. revue et corrigée). Presses Universitaires de Lille.
[4] Ballard, M. (1998). Les « Mauvaises lectures » : étude du processus de compréhension. Dans J. Delisle & H. Lee-Jahnke (dir.), *Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement* (p. 27-47). Les Presses de l'Université d'Ottawa.
[5] Barthes, R. (1998). *Le bruissement de la langue*. Editions du Seuil.
[6] Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes : Livres, textes, entretiens* (Tome IV, 1972-1976, p. 1046, E. Marty, Dir.). Éditions du Seuil.
[7] Bernard, S. (1978). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Librairie Nizet.
[8] Brossard, N. (2016). OPAYSAGES : ou la partie invisible des mots. Dans C. Montini (Dir.), *Traduire, genèse du choix* (p. 171). Éditions des Archives Contemporaines.
[9] Collot, M. (1997). *La matière-émotion*. Paris : Presses Universitaires de France.
[10] Delisle, J. (1980). *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Éditions de l'Université d'Ottawa.
[11] Deshusses, P. (2010). Le traducteur est un écrivain. Dans *Le nouveau bulletin de l'ADEAF*, numéro spécial « Traduction », n° 110, p. 6-8.
[12] Eco, U. (2015). *Lector in fabula – Le rôle du lecteur* (M. Bouzaher, Trad.). Le Livre de Poche.
[13] Foucault, M. (1994). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits* (Tome IV : 1980-1988). Gallimard.
[14] Gallagher, J. D. (2007). L'activité traduisante comme domaine de créativité. Dans A. Kaladi et C. Wecksteen (Dir.), *La traductologie dans tous ses états* (p. 284). Artois Presses Université.
[15] Johnson, M., & Lakoff, G. (2003). *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press.
[16] Israël, F. (1990). Traduction littéraire et théorie du sens. Dans M. Lederer (dir.), *Etudes traductologiques en hommage à Danica Seleskovitch* (pp. 29-43). Lettres modernes Minard.
[17] Israël, F. (1994). La créativité en traduction ou le texte réinventé. Dans M. Raders et R. Martin-Gaitero (Dir.), *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 105-118). Editorial Complutense.
[18] Jouve, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Presses Universitaires de France.
[19] Ladmiral, J.-R. (1994). *Traduire : Théorèmes pour la traduction*. Paris : Gallimard.
[20] Lederer, M. (2006). *La traduction aujourd'hui : Le modèle interprétatif*. Hachette.
[21] Malraux, A. (2004). *Les voix du silence*. Gallimard.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155

[22] Melançon, J. (Dir.). (1992). *Les métaphores de la culture*. Les Presses de l'Université Laval.
[23] Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. [*Poetics of the Translation Process*]. Verdier.
[24] Morin, E. (2014). *Introduction à la pensée complexe*. ESF.
[25] Plassard, F. (2007). *Lire pour traduire*. Les Presses de la Sorbonne Nouvelle.
[26] Proust, M. (1989). *À la recherche du temps perdu* (Tome IV). Bibliothèque de la Pléiade.
[27] Ricœur, P. (1997). *La métaphore vive*. Éditions du Seuil.
[28] Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard.
[29] Rimbaud, A. (2023). Conte. Dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations* (pp. 211-212). Gallimard.
[30] Seleskovitch, D. (1987). Traduction technique et traduction littéraire, différence ou opposition ? *Traduire*, (134), 88–101.
[31] Stanislavski, C. (2021). *La formation de l'acteur* (É. Janvier, Trad.; J. Vilar, Préf.). Paris : Payot.
[32] Todorov, T. (2002). *Mikhaïl Bakhtine - Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Seuil.

Webographie

[33] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (n.d.). *Prince - Étymologie*. CNRTL. Retrieved December 7, 2024, from https://www.cnrtl.fr/etymologie/prince
[34] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (n.d.). *Texte - Étymologie*. CNRTL. Retrieved December 7, 2024, from https://www.cnrtl.fr/etymologie/texte
[35] Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (n.d.). *Vulgaire - Étymologie*. CNRTL. Retrieved December 7, 2024, from https://www.cnrtl.fr/etymologie/vulgaire
[36] Larousse. (n.d.). *Impressionnisme*. Larousse. Consulté le [19/11/2024], sur https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/impressionnisme/187117.
[37] Wuilmart, F. (2012). La voix du texte : Nietzsche à l'écoute de Fonagy ? Revue SEPTET. http://www.traduction-litteraire.com/articles/la-voix-du-texte/

Annexe (1): Conte

Un Prince était vexé de ne s'être employé jamais qu'à la perfection des générosités vulgaires. Il prévoyait d'étonnantes révolutions de l'amour, et soupçonnait ses femmes de pouvoir mieux que cette complaisance agrémentée de ciel et de luxe. Il voulait voir la vérité, l'heure du désir et de la satisfaction essentiels. Que ce fût ou non une aberration de piété, il voulut. Il possédait au moins un assez large pouvoir humain.

Toutes les femmes qui l'avaient connu furent assassinées. Quel saccage du jardin de la beauté ! Sous le sabre, elles le bénirent. Il n'en commanda point de nouvelles. − Les femmes réapparurent.

Il tua tous ceux qui le suivaient, après la chasse ou les libations. − Tous le suivaient.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Il s'amusa à égorger les bêtes de luxe. Il fit flamber les palais. Il se ruait sur les gens et les taillait en pièces. − La foule, les toits d'or, les belles bêtes existaient encore.

Peut-on s'extasier dans la destruction, se rajeunir par la cruauté ! Le peuple ne murmura pas. Personne n'offrit le concours de ses vues.

Un soir il galopait fièrement. Un Génie apparut, d'une beauté ineffable, inavouable même. De sa physionomie et de son maintien ressortait la promesse d'un amour multiple et complexe! d'un bonheur indicible, insupportable même! Le Prince et le Génie s'anéantirent probablement dans la santé essentielle. Comment n'auraient-ils pas pu en mourir? Ensemble donc ils moururent.

Mais ce Prince décéda, dans son palais, à un âge ordinaire. Le prince était le Génie. Le Génie était le Prince.

La musique savante manque à notre désir.

Remerciements

L'auteure tient à exprimer sa gratitude à toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à la réalisation de cet article. Un remerciement particulier s'adresse aux collègues et chercheurs du domaine de la traductologie dont les échanges stimulants ont nourri cette réflexion. L'auteure remercie également les réviseurs anonymes pour leurs commentaires constructifs qui ont permis d'enrichir et d'affiner ce travail. Enfin, une pensée reconnaissante va à celles et ceux qui, par leurs lectures, leurs conseils ou leur soutien intellectuel, ont contribué à faire émerger les idées développées dans cette étude.

Notices bio-bibliographiques

Mary Yazbeck est chef du Département de traduction à l'École de traducteurs et d'interprètes de Beyrouth (ETIB) de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (USJ) où elle enseigne plusieurs unités d'enseignement dans le cadre du programme de la Licence en traduction ainsi que dans les différentes spécialisations du programme du Master en traduction. Ses domaines de recherche incluent la traduction littéraire, la traduction audiovisuelle et la localisation.

Déclaration de conflits d'intérêt

L'auteur n'a déclaré aucun conflit d'intérêt en ce qui concerne la recherche, la paternité et/ou la publication de l'article.

L'œuvre est sous la licence Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Disponible en ligne à https://www.asjp.cerist.dz/en/Articles/155