

## Créativité, création et recreation en traduction : un flou conceptuel

Mickaël Mariaule

Université Lille 3 (France)

---

### **Creativity, creation and recreation in translation. A conceptual vagueness. – Abstract**

While creation and creativity no longer appear to be dirty words in Translation Studies, it must be acknowledged that these two notions are yet to be discussed in any great depth in the context of literary translation. The main reason for this is probably that creativity seems difficult to grasp rationally and therefore to conceptualise. Hence, the terminology used in the few articles available today is quite unclear and deserves to be clarified. That's exactly what this article aims to do, by linking theoretical reflections and translation practice together with examples taken from *Alice's Adventures in Wonderland* and *Harry Potter* and their French translations.

### **Keywords**

Creation, creativity, limits of literary translation

## Introduction

L'objet de cet article est de tâcher d'y voir un peu plus clair dans une terminologie pour le moins confuse qui semble évoquer indifféremment la créativité et la création (ou encore, s'agissant de traduction, la recréation). Il est vrai que le dictionnaire d'usage général, en l'occurrence *Le Petit Robert*, n'est pas d'une grande aide car il ne distingue pas entre les deux termes, qui donne comme sens premier de la création la définition suivante...:

- 1° (*Relig.*) Action de donner l'existence, de **tirer du néant**.
- 3° Action de faire, d'organiser une chose **qui n'existait pas encore**.
- 4° Ce qui est créé.

... et fait de la créativité le « pouvoir de **création**, d'invention » (*ibid*, les caractères gras sont de notre fait). Les définitions générales subordonnent donc en quelque sorte la créativité à la création, qui revêt un caractère mystique, voire divin (la première acception est d'ailleurs l'acception religieuse, indiquée par l'abréviation *Relig.*). Nous verrons ce qu'il en est en traduction. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de noter qu'un seul adjectif correspond aux deux noms : « créatif ». Si l'on en est réduit à avoir recours aux dictionnaires d'usage général, c'est que les ouvrages consacrés à la question ne parviennent pas à proposer une définition satisfaisante de la créativité et avouent leur impuissance. Voyons par exemple ce qu'on trouve en épigraphe de la deuxième partie de l'ouvrage de référence *Creativity. Theory, History, Practice* : « Something relevant may be said about creativity, provided it is realized that whatever we say it is, there is also something more and something different » (Bohm & Peat, cit. dans Pope, 2005, p. 35).

Dans un premier temps, nous dresserons un état des lieux de la question en théorie de la traduction et verrons pourquoi la notion de créativité (ou de création) en a longtemps été le parent pauvre, pour ne pas dire complètement absente. Ensuite, nous verrons s'il est possible de cerner un peu plus précisément ce concept en examinant les principaux aspects théoriques, ceux sur lesquels les traductologues semblent à peu près d'accord. À partir de là, nous verrons si une typologie de la créativité peut être dégagée notamment à partir d'un certain nombre de tentatives de formalisation. Notre avant-dernière partie fera la part belle à la pratique de la traduction. En effet, nous verrons, à partir d'exemples, différentes manifestations de la traduction créative que nous mettrons en perspective avec les typologies et la terminologie examinées plus tôt, ce qui devrait nous permettre de proposer notre propre terminologie et de formuler une hypothèse en guise de conclusion.

### 1. État des lieux : la notion de créativité, longtemps parent pauvre de la théorie

La question de la créativité en traduction n'a pendant longtemps guère retenu l'attention des théoriciens et pour cause... La conception de la traduction comme création n'a jamais vraiment eu beaucoup de partisans en dehors des défenseurs du littéralisme, au premier rang desquels, faut-il les citer, Benjamin (la traduction comme pur langage), ou encore Meschonnic (la traduction comme second original). En effet, la traduction a souvent été considérée comme une pâle copie de l'original – argument qui, à lui seul, devait justifier ce que J. R. Ladmiral a

appelé l'objection préjudicielle<sup>1</sup>. D'ailleurs, il suffit de se pencher sur le statut précaire du traducteur littéraire d'aujourd'hui pour se rendre compte que cette conception est toujours en vigueur : bien que protégé par le statut d'auteur, le traducteur n'est pas un écrivain, il n'est pas un artiste. Antoine Berman, sans nécessairement embrasser cette position, résume le statut du traducteur en ces termes : « il se veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais L'Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n'est pas L'Œuvre » (Berman, 1984, p. 19). Berman se fait ainsi l'écho de Mounin qui écrivait déjà en 1955 que « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original » (Mounin, 1955/1994, p. 13). Les citations illustrant ce point de vue pourraient être multipliées à l'envi<sup>2</sup> mais tel n'est pas notre propos ici. Signalons simplement à la suite de Michel Ballard que cette conception de la traduction a trouvé son expression la plus cinglante chez du Bellay<sup>3</sup> et surtout dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu où un traducteur ayant déclaré : « il y a vingt ans que je m'occupe à faire des traductions », se voit répondre : « Quoi ! Monsieur... il y a vingt ans que vous ne pensez pas ? Vous parlez pour les autres et ils pensent pour vous ? » (Montesquieu, cit. dans Ballard, 1997, p. 85). La traduction n'est pas une activité relevant de la création, donc elle n'est pas légitime.

Une autre raison pour laquelle la créativité a été pendant longtemps écartée de la recherche en traductologie est qu'elle est difficilement saisissable rationnellement et de fait « théorisable ». Pourtant, l'histoire nous montre qu'elle est indéniablement liée à la notion de fidélité qui elle est débattue depuis toujours. Car l'accusation d'infidélité, de trahison, du traducteur s'applique depuis toujours dès que celui-ci s'éloigne quelque peu des mots du texte de départ (TD à partir de maintenant), dès qu'il se montre un peu créatif en somme (car nous faisons partie de ceux qui estiment, à la suite de Ballard, que nous évoquerons plus tard, que la créativité commence là où le littéralisme s'arrête). Cette accusation, qui trouvera son expression la plus remarquable dans l'expression italienne bien connue « Traduttore traditore ! » est fondée sur une conception erronée de l'activité traduisante à la fois comme une opération mathématiquement exacte et – ou *parce que* – lexicaliste. Cette conception de la traduction comme science exacte sera celle embrassée par Vinay et Darbelnet, par exemple. Les auteurs québécois écrivent dans leur introduction que « la traduction est une discipline exacte, possédant ses techniques et ses problèmes particuliers » (1958, p. 23). L'approche strictement linguistique de la traduction donnera lieu à la conception lexicaliste de l'opération. Elle est héritée de la linguistique structurale qui érigea le signe en absolu. On la retrouvera notamment chez Catford en 1965 ou encore, partiellement, chez Nida qui écrivait en 1964 : « What we do aim at is a faithful reproduction of the bundles of componential features » (Nida, 1964, p. 50)<sup>4</sup>. Le mot *y* est considéré comme un ensemble de traits

<sup>1</sup> La problématique de l'objection préjudicielle est une expression que Jean-René LADMIRAL a introduite en 1972 à propos de l'ouvrage de Georges MOUNIN *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963) et qu'il a développée en 1976 dans « La problématique de l'objection préjudicielle : une vieille histoire... » (cf. bibliographie) pp. 47-64. Emprunté au domaine du droit, préjudiciel se dit de « ce qui doit précéder un jugement ». La problématique de l'objection préjudicielle se résume ainsi : avant même de pratiquer la traduction ou de théoriser sur cette pratique pourtant multi-séculaire, on préjuge de sa possibilité, en tranchant par la négative : traduire est impossible. (Delisle & Lafond, 2000/2005, « objection préjudicielle », module « Notions »).

<sup>2</sup> En vérité, il conviendrait même de remonter aux sources du débat et à l'opposition qu'a faite Platon entre *poiesis* – art, création – et *semiosis* – sens. Nous ne développerons pas davantage la question, qui nous emmènerait hors du cadre du présent article.

<sup>3</sup> Du Bellay dans sa fameuse *Défense et illustration de la langue française* (1549/1975) dont les chapitres IV-V-VI constituent un véritable traité contre la traduction.

<sup>4</sup> Il convient de signaler que Nida eut plus tard une conception plus nuancée de la traduction.

sémantiques pertinents. Ces conceptions de la traduction, liées on vient de le voir, ne laissent évidemment aucune place à la créativité, ni même à la subjectivité du traducteur<sup>5</sup>, ce qui explique que la recherche l'ait longtemps écartée de son champ.

Or, aujourd'hui, plus personne ne viendra contredire le fait qu'on ne traduit pas des langues mais des textes, des messages, et que le sens de ceux-ci n'est pas égal à la somme des sens des mots pris individuellement. Au reste, celui-ci n'est ni figé ni définitif : le déconstructionnisme (Derrida, Barthes, etc.), se réclamant du post-structuralisme, a donné lieu au développement de la conception herméneutique de la traduction où la créativité trouve toute sa place puisque celle-ci est présente dès la phase de compréhension, le texte pouvant recevoir des lectures plurielles.

Mais la créativité est également présente à l'autre extrémité du processus, celle de la réécriture, mise en avant par exemple par la théorie fonctionnaliste (dite aussi du *skopos*) de la traduction, qui place la finalité de la traduction et les attentes du récepteur au centre de ses préoccupations.

Malgré une certaine évolution dans les approches, la tendance largement prédominante à l'évacuation de la question de la créativité a amené Ballard à écrire dès la première ligne d'un article consacré au phénomène : « Il peut paraître étrange, voire même provocant, de parler de créativité à propos de la traduction » (Ballard, 1997, p. 85). Si cette affirmation était vraie en 1997, la situation est sensiblement différente aujourd'hui.

En effet, les écrits consacrés à la créativité ou à la création en traduction se sont multipliés depuis<sup>6</sup> et certains vont même jusqu'à affirmer que la traduction est plus créatrice que l'original car elle confronte à plus de contraintes<sup>7</sup> :

In a purely additive sense, therefore, it is quite clear that the burden of constraints is bound to be greater in translation than in original writing. Yet just as constraint moulded and gave rise to the creative impulse in the original, so in translation this added burden of constraint can force a translator into new ways of overcoming it and thus into new creativity [...]. So if translation is indeed more constrained than original writing, then, by virtue of the ability of constraint to engender creativity, it at least has the potential to be more creative, though of course an excessive burden of constraint can be crippling (Boase-Beier & Holman, 1999, p. 13).

C'est en cela que réside la provocation aujourd'hui, si provocation il y a encore. Sans aller jusque là, nombreux sont les théoriciens qui n'hésitent plus à présent à faire de la traduction une activité créatrice. « Translation always involves an element of creativity », nous dit Pertti Hietaranta (2000, p. 101). Pergnier, lui, écrit dans sa conclusion à ses *Fondements sociolinguistiques de la traduction* que « la traduction, qui agit sur le singulier de la parole (si peu original en apparence que puisse être le message émis), nécessite à chaque fois une part de création » (Pergnier, 1978/1993, p. 255). Les exemples pourraient ici encore être multipliés.

---

<sup>5</sup> Nida oppose équivalence formelle, traduction de la lettre, et équivalence dynamique, traduction de l'esprit, du sens. Si cette dernière offre un peu plus de latitude au traducteur, Nida est surtout traducteur de la Bible, et, à ce titre, pratique l'équivalence formelle. On retrouve là, comme chez beaucoup de théoriciens-praticiens, (Berman par exemple pour la traduction littérale), une tendance à ne pas forcément mettre en pratique ce qu'on envisage en théorie.

<sup>6</sup> Cf bibliographie.

<sup>7</sup> Bien entendu, dans le cadre des activités de l'OuLiPo, cette affirmation mériterait d'être nuancée, quoique traduire de la littérature oulipienne ajoute des contraintes aux contraintes...

En tout cas, la question semble digne d'intérêt aujourd'hui et Ballard préconise l'intégration de la créativité, au même titre que la subjectivité, dans une démarche scientifique d'observation :

La créativité, comme la subjectivité, font partie intégrante de l'opération de traduction et il faut intégrer ces éléments dans une démarche scientifique d'observation et d'exploration du phénomène, si l'on veut élaborer une traductologie réaliste et honnête [...] Les trouvailles de traducteur, l'intuition à l'œuvre, sont comme un défi aux problèmes posés et à l'inadéquation des solutions toutes prêtes du déjà traduit (Ballard, 1997, pp. 106-107).

## 2. Définition et aspects théoriques de la créativité : une notion aporétique

Balacescu et Stefanink évoquent l'aporie de la notion en écrivant : « l'état actuel de la recherche ne permet pas une définition claire de la créativité » (Balacescu & Stefanink, 2003, p. 511). C'est sans doute ce qui amène Bastin à affirmer que « s'attaquer à la créativité, en traduction ou ailleurs, n'est pas chose aisée. Il y a place pour beaucoup de 'flou artistique' » (Bastin, 2003, p. 350). Balacescu et Stefanink nous signalent que même les auteurs du *Handbook of Creativity* concluent en écrivant : « We cannot define a creative product, but we know it when we see it » (Glover, Ronning & Reynolds, 1989, p. 13) et ajoutent que même « les chercheurs en créativité se gardent, eux, de donner une définition et préfèrent parler des « aspects » de la créativité » (Balacescu & Stefanink, 2003, p. 512). Peut-être que Ladmiral ferait de la créativité, comme il le fit en son temps de la traduction, un concept « premier » (Ladmiral, 1995, p. 418), comme il existe des nombres premiers. Autant dire qu'étudier la créativité en traduction, quand les théoriciens parmi les plus réputés avouent leur impuissance à définir exactement ce qu'est la traduction, nous expose à une double aporie.

Quels sont ces aspects de la créativité dont parlent les chercheurs ?

Le produit résultant de l'exercice de la créativité doit être « nouveau » :

No matter what other qualities it might possess, we generally insist as a first step that a product be **novel** before we are willing to call it creative (Jackson & Messick, cit. dans Stefanink & Balacescu, 2003, p. 512, les caractères gras sont de notre fait).

Le caractère « approprié » constitue le deuxième aspect que doit revêtir la créativité :

**Appropriateness** is a crucial conjoint criterion to unusualness. A product must fit the demands of the situation and needs of the creator, and with complex products, the individual parts must form a cohesive whole (Fox, cit. dans Stefanink & Balacescu, 2003, p. 512, les caractères gras sont de notre fait).

Ces deux caractéristiques (la nouveauté et le caractère approprié, c'est-à-dire la conformité ou la pertinence) semblent faire l'unanimité. Ainsi, Kussmaul signale que « the products [...] should be **new** in one way or another and also [...] they should be **adequate** to the task » (Kussmaul, 1998, p. 118). La formulation de Kussmaul est vague et il convient de s'entendre sur ce qui est neuf et adéquat (ou approprié) en traduction.

On peut considérer ce qui est neuf :

- dans une interprétation minimaliste (concernant la forme) comme différant des mots du texte original (dépassant le littéralisme, donc à des fins de réécriture). Michel Ballard ne dit pas autre chose qui écrit que la créativité consiste en :

la capacité chez le traducteur à produire une équivalence qui ne suit pas le schéma de départ et dont la relation avec ce schéma n'est apparemment pas de l'ordre du déductible ou du préexistant, et qui de plus produit un effet de surprise et de séduction. (Ballard, 2004, p. 61)

- dans une interprétation maximaliste (concernant le sens) comme partiellement ou totalement nouveau.

Que penser du second critère, du caractère approprié ou adéquat de la créativité en traduction ? Kussmaul stipule que « the product(s) [c'est à dire une traduction qui serait créative] should be adequate **to the task** ». En d'autres termes, une traduction créative doit rester une traduction, correspondre à l'idée qu'on se fait d'une traduction, être fidèle (on peut se demander à quoi ?), fonctionner comme le TD dans la langue-culture 1.

Si ce second critère ne semble pas très opératoire de prime abord, il a le mérite de poser qu'une traduction, toute créative qu'elle soit, doit rester « fidèle » (nous mettons des guillemets car il conviendrait de (re)définir ce concept, au même titre que celui d'équivalence, tant ils font débat en traductologie, ce que nous n'aurons pas le loisir de faire ici, d'autant que ce n'est pas le but de l'article). Yuan Xiaoyi considère même la créativité « comme une conception complémentaire de la notion de fidélité » et ajoute que « la fidélité est une condition préalable de la recréation, et la recréation peut se concrétiser, dans la pratique traduisante, par des recréations de degrés différents » (Xiaoyi, 1999, p. 73). Créativité, création, recréation... comme Bastin (2003) le signale, il existe un grand flou terminologique que nous allons tâcher de démêler à partir des différentes manifestations de la traduction dite créative.

### 3. Typologie de la traduction créative

On remarquera qu'à ce stade de l'étude nous n'utilisons plus par prudence que l'adjectif.

Dans un autre article de 2004 qui n'est pas consacré à la créativité, Ballard présente le phénomène comme :

[une] composante majeure de l'opération [qui] n'intervient pas seulement comme « solution finale », comme « dernier recours », [mais qui] peut tout aussi bien se manifester de façon « intempestive » pour le contrastiviste frileux, comme une option instinctive (ou délibérée) en contrepoint de solutions plus analytiques. C'est pourquoi son étude mérite d'être double : celle qui concerne **ses manifestations concurrentielles** des autres types d'équivalences possibles et celle des cas où elle est **nécessaire** pour résoudre des problèmes d'équivalence que les autres schémas ne permettent pas de résoudre de manière satisfaisante (Ballard, 2004, p. 61).

Ballard distingue en quelque sorte entre une créativité qui serait optionnelle, facultative (« concurrentielle des autres types d'équivalences possibles ») et une autre qui serait obligatoire pour l'accomplissement de la traduction (« nécessaire pour résoudre des problèmes d'équivalence »). La première n'est pas la seule solution disponible pour le traducteur qui peut décider de rester proche du TD sans que cela nuise au rendu du TA ; la seconde, en revanche, constitue la seule solution possible pour le traducteur car sans elle, il échouerait dans sa mission.

Lance Hewson, reprenant à son compte les propos de Berman, distingue lui aussi, mais de façon plus implicite, entre deux types de créativité :

Creativity should be reserved for those who, in the words of Antoine Berman (1999, p. 40), respect the fundamental contract linking a translation with its original. This contract 'interdit tout dépassement de la texture de l'original. Il stipule que la créativité exigée par la traduction doit se mettre toute entière au service de la ré-écriture de l'original dans l'autre langue, et ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant'

By explicitly linking creativity with rewriting, Berman provides us with a framework allowing us to pinpoint the limitations that need to be put on the use of such a concept (Hewson, 2006, p. 61).

Hewson semble sous-entendre qu'il y aurait une créativité bridée, gouvernée par la réécriture et une autre forme qu'il ne mentionne pas explicitement, mais dont on devine qu'elle serait en quelque sorte abusive, puisque ne respectant pas « le contrat liant la traduction et son original » et étant « déterminée par la poétique personnelle du traduisant ». On retrouve chez Hewson via Berman ce que Ballard avait appelé « créativité concurrentielle » et qui commence là où le littéralisme s'arrête, c'est-à-dire la traduction qui s'efforce de proposer une forme de réécriture maîtrisée, mise au service de l'idiomaticité du TA.

Rydning (2004), elle, propose un schéma ternaire de ce qu'elle appelle à la suite de Delisle « création discursive » dans lequel elle distingue les transferts automatiques, exploratoires et réfléchis. Il faut signaler que l'étude de Rydning s'inscrit dans le cadre des protocoles de verbalisation qu'elle a menés auprès de trois traducteurs professionnels à qui elle demande en temps réel de s'exprimer sur leur choix de traduction. Les termes qu'elle utilise viennent donc qualifier des comportements traductifs, des processus plus que des produits, et marquent différents degrés de création, semble-t-il. Ainsi le transfert automatique serait une sorte de degré zéro de la création discursive, le traducteur ne faisant pas d'effort particulier mais davantage appel à sa mémoire et à son expérience (cf « remémoration » de Delisle) ; le transfert exploratoire est le degré intermédiaire, fruit de l'hésitation du traducteur, du choix entre plusieurs possibilités ; enfin le transfert réfléchi est le fruit de cogitations plus poussées. La proposition de Rydning n'est pas très limpide mais il faut rappeler qu'elle découle directement de la verbalisation spontanée de traducteurs devant s'exprimer sur leur choix de traduction d'éléments nécessitant une forme de créativité.

Barbara Folkart (1991) distingue elle aussi entre trois formes de « réappropriation » du TD : la traduction mimétique (appelée au 17<sup>e</sup> siècle imitation), qui est une traduction-recréation et consiste en une réplique amoindrie du parcours créateur du TD ; la traduction-confiscation est un « détournement » du « versant poétique ou idéologique » du TD ; la création traductionnelle (et le changement de paradigme par rapport à la formulation habituelle de traduction créative n'est pas innocent), elle, « prolonge le processus créateur, [...] procède d'un vouloir-dire qui s'invente au fur et à mesure qu'il s'actualise à travers l'écriture » (pp. 425-426). Il nous semble qu'on peut déceler dans la terminologie employée par Folkart là aussi une gradation de la créativité : la première (mimétique) est une réplique, le traducteur s'efface devant son auteur, sa subjectivité (et la notion de subjectivité est omniprésente chez Folkart) est inexistante ; la deuxième, et là aussi les mots sont importants, est une « confiscation » pour Folkart, un « détournement », on peut donc légitimement penser que la subjectivité du traducteur jouera à plein pour recréer le vouloir-dire de l'auteur dont il se détachera vraisemblablement des formes, conduisant donc à une forme de réécriture ; et la

troisième, appelée « création-traductionnelle » et non pas traduction créative, est une création, dont le vouloir-dire est celui du traducteur qui, ce faisant, se hisse aux côtés de l'auteur.

On sent chez Rydning et Folkart et leur modèle ternaire l'influence de Delisle (1993) dont l'échelle d'équivalences se matérialise par les trois étapes que sont le report, la remémoration et la création discursive.

Ballard reprend d'ailleurs en partie les travaux de Delisle sur la création discursive, qu'il élargit aux structures, et synthétise dans un tableau les deux plans auxquels la créativité s'exerce pour proposer une « échelle d'équivalences et un seuil de créativité » (Ballard, 1997, p. 95) :

ELEMENTS IMPLIQUÉS NATURE DU PROCESSUS	ITEMS Contextualisés	STRUCTURES et DISCURSIVITE
AUTOMATISMES : 1. REPORTS  2. <u>REMÉMORATION</u>	- chiffres, noms propres, emprunts, etc.  - éléments monosémiques	- littéralisme  - <b>restructurations enregistrées</b>
<u>CHOIX</u>	- éléments polysémiques  - <b>équivalences indirectes enregistrées</b>	- restructurations multiples
CRÉATIVITÉ	- génération et effacement  - équivalences indirectes	- restructurations neuves ou originales - transferts culturels - jeux de mots - poésie

Pour Ballard, ainsi que pour Delisle, toutes les équivalences ne nécessitent pas le même effort de recherche et de réflexion de la part du traducteur. Certains éléments ne requièrent en effet qu'une mise en œuvre de simples automatismes relevant du report ou de ce que Delisle appelle la « remémoration », qu'il situe entre report et « création discursive » et consistant en des équivalences enregistrées, attestées par l'usage et assez systématiques.

Si le tableau procède d'une volonté louable de mettre de l'ordre dans la terminologie employée et de synthétiser les différentes manifestations de la créativité, il n'en demeure pas moins que certaines zones de flou persistent : on ne comprend pas bien pourquoi les « restructurations enregistrées » et les « équivalences indirectes enregistrées » (en gras dans notre tableau) ne figurent pas sur la même ligne, peut-être d'ailleurs parce que la distinction entre ce que Delisle appelle « remémoration » et Ballard « choix » (soulignés dans notre tableau) ne sont pas très différents l'un de l'autre. Et enfin, pour Ballard, le seuil de créativité, de « création discursive » pour Delisle, est matérialisé ici par « le trait séparant les automatismes de la créativité ». Il n'y a pas un trait mais bien une ligne correspondant à une entrée différente du tableau qui sépare automatismes et créativité : est-ce à dire qu'il considère que le choix du traducteur, sa subjectivité, fait partie de la créativité qu'il met en œuvre ? Ou Ballard place-t-il le seuil de créativité plus bas dans le tableau, à la limite du choix ? Peut-être la typologie, les schèmes de la créativité mériteraient-ils encore d'être affinés.

#### 4. De la créativité à la création : illustration en pratique

Il est des cas (-limites) où le traducteur doit déployer des trésors d'ingéniosité pour se sortir de situations que certains considèrent inextricables, intraduisibles. Certains vont même si loin dans la créativité qu'on peut se demander s'ils ne vont pas trop loin et si leur travail relève toujours de la traduction.

Pour les besoins de notre étude nous comparerons trois traductions<sup>8</sup> d'un célèbre passage d'*Alice au pays des merveilles* de L. Carroll : celles de Magali Merle, Henri Parisot et Jacques Papy. Nous pourrions ainsi nous rendre compte des divers degrés de créativité des traducteurs.

Voici le passage en question :

"If I'd been the whiting", said Alice, whose thoughts were still running on the song, "I'd have said to the **porpoise**, 'keep back, please: we don't want you with us!'"

"They were obliged to have him with them," the Mock Turtle said: "no wise fish would go anywhere without a **porpoise**".

"Wouldn't it really?" said Alice in a tone of great surprise.

"Of course not", said the Mock Turtle: "why, if a fish came to me, and told me he was going a journey, I should say 'With what **porpoise**?'"

"Don't you mean '**purpose**'?" said Alice. (Carroll, 1990, p. 232, les caractères gras sont de notre fait).

Le jeu de mots repose ici sur la paronymie, voire la quasi homophonie entre « porpoise » (= « marsouin ») et « purpose » (= « but », « objectif »). Comparons à présent les trois traductions de ce passage :

T.A. 1 (Papy)	T.A. 2 (Merle)	T.A. 3 (Parisot)
<p>- Si j'avais été à la place du merlan, déclara Alice, qui pensait encore à la chanson, j'aurais dit au <b>brochet</b> : « En arrière s'il vous plaît ! Nous n'avons pas besoin de vous ».</p> <p>- Ils étaient obligés de l'avoir avec eux, dit la Simili-tortue ; « aucun poisson doué de bon sens n'irait où que ce fût sans un <b>brochet</b>.</p> <p>- Vraiment ! s'exclama Alice d'un ton stupéfait.</p> <p>- Bien sûr que non. Vois-tu, si un poisson venait me trouver, moi, et me disait qu'il va partir en voyage, je lui demanderais : « avec quel <b>brochet</b> ? »</p> <p>- N'est-ce pas « <b>projet</b> » et non « <b>brochet</b> » que vous voulez dire ? (Papy, 1961/1994, pp. 151-152)</p>	<p>- A la place du merlan, nota Alice, dont les pensées <b>marchaient en crabe</b> du côté de la chanson, j'aurais dit au <b>dauphin</b> : « N'approchez pas, s'il vous plaît. Ne faites pas <b>l'arapède</b> avec nous ! »</p> <p>- Ils étaient forcés de l'avoir avec eux, expliqua la Simili-Tortue. Tout poisson avisé jugerait incongru le moindre déplacement sans <b>dauphin</b>.</p> <p>- Ah bon, vraiment ? s'exclama Alice sur un <b>thon</b> de grande surprise.</p> <p>- Evidemment, reprit la Simili-Tortue. <b>Raie</b>-fléchis ; moi, si un poisson venait me trouver, en m'annonçant qu'il va partir en voyage, je dirais : « Avec quel <b>dauphin</b> ? »</p>	<p>« A la place du merlan », fit observer Alice, que ses pensées ramenaient toujours aux paroles de la chanson, j'aurais dit au <b>thon</b> : « Reculez un peu, je vous prie ! Nous n'avons nul besoin d'être pressés par vous de la sorte ! « On ne pouvait se permettre de lui parler si cavalièrement », dit la Tortue 'fantaisie' ; ne savez-vous donc pas quel est le rôle du <b>thon</b> ?</p> <p>« Cela aussi, hélas ! je l'ignore, dit Alice en prenant un air de grande humilité.</p> <p>« <b>Eh bien, voyez-vous, lorsqu'il est bon, c'est lui qui décrète ce qui doit se faire en société</b> », répondit, d'un air solennel, le Griffon. « Par exemple, le bon <b>thon</b> exige</p>

<sup>8</sup> Les trois extraits nous sont fournis par M. Ballard dans sa thèse de doctorat d'état non publiée (1991).

	- N'est-ce pas « <b>dessein</b> » que vous voulez dire ? s'enquit Alice. (Merle, 1990, p. 233)	<b>qu'une raie partage la chevelure des petites filles en deux parties égales. Il ne leur permet pas, par contre, de fréquenter les bars et de dire au <i>dauphin</i>, s'il boit trop : 'c'est assez !' » « Vous voulez dire : <b>cétacé</b> ? s'enquit Alice. (Parisot, 1970, p. 243)</b>
--	--	--

Nous avons fait figurer en gras les segments plus particulièrement concernés par les commentaires.

Jacques Papy parvient à restituer pleinement le jeu de mots en ayant recours à une traduction homomorphe (pour reprendre la terminologie de J. Henry, 2003) c'est-à-dire qu'il utilise le même procédé que Carroll, à savoir la paronymie, mais avec des mots différents. Pour ce faire, il traduit *porpoise* par *brochet*, ce qui est inexact bien sûr, mais indispensable pour faire fonctionner le jeu de mots fondé sur la paronymie entre *brochet* et *projet* qui lui, en revanche, rend assez fidèlement le terme *purpose*.

Avec la traduction de Magali Merle, on franchit un pas de plus dans la créativité. En effet, on retrouve dans sa traduction le même procédé c'est-à-dire le jeu de mots paronymique, cette fois entre *dauphin* et *dessein*. Mais on peut estimer que ces deux mots sont moins proches l'un de l'autre graphiquement et phonétiquement que *brochet* et *projet*. Est-ce pour cette raison que la traductrice décide en quelque sorte de compenser en filant la métaphore dès qu'elle en a l'occasion et ce de manière plus ou moins heureuse ? Ainsi, *run* devient *marcher en crabe* dont l'association au syntagme *du côté de la chanson* n'est pas très habile, encore moins s'appliquant à des pensées. Ainsi, *we don't want you with us* devient *ne faites pas l'arapède avec nous*. Il y a fort à parier que tous les lecteurs ne sauront pas ce qu'est l'arapède (petit mollusque qui s'accroche aux rochers et qu'on peine à détacher autrement qu'à coups de pierre ou de couteau). *In a tone of great surprise* devient, assez logiquement, *sur un thon de grande surprise* et enfin *why* (conjonction et non mot interrogatif) devient *raie-fléchis*. Si la créativité de la traductrice est brillante, on peut se demander si elle ne dépasse pas le cadre assigné à la traduction car à plusieurs reprises, elle modifie le texte original sans autre but que celui peut-être de concurrencer Carroll, ou on l'a dit, pour compenser un fonctionnement plus hasardeux du jeu de mots *dauphin / dessein*. Mais que dire de la traduction de Parisot ?

Le jeu de mots restitué par Parisot joue sur l'homophonie entre la phrase *c'est assez* et le nom *cétacé*. Le traducteur a donc recours à une traduction hétéromorphe (Henry), c'est-à-dire que le ressort est différent (paronymie dans le TD, homophonie dans le TA). Mais la traduction de Parisot frappe aussi par sa longueur. Et en effet, on peut remarquer un long développement qui commence à partir de la traduction de *porpoise* par *thon* que nous avons fait figurer en gras et dans lequel on constate l'utilisation de plusieurs termes se rapportant au champ sémantique des poissons. Or, contrairement à Magali Merle qui use du même procédé, ce passage ne correspond à aucun élément formel du TD, ce qui fait dire à Ballard qu'il s'agit d' « un exercice brillant mais qui apparaît trop comme une excroissance due à la virtuosité non maîtrisée du traducteur. Est-ce encore de la traduction ? » (Ballard, 1991, p. 567), peut-on se demander avec Ballard. En effet, rien n'obligeait Merle et encore moins Parisot à pousser aussi loin la création ; seule leur créativité était nécessaire pour rendre le jeu de mots

paronymique *porpoise / purpose*, ce que fait de manière sobre mais tout aussi remarquable Jacques Papy.

Mais il est des cas, peut-être encore plus limites, où la seule créativité n'est pas suffisante et où le traducteur doit se montrer auteur et *re*-créer. Nous en avons de nombreux exemples dans les divers tomes de *Harry Potter* où les énigmes en vers et les chansons foisonnent, bref où la forme se mêle au sens. Exemple :

[Il s'agit d'une inscription qui figure sur le portail de Gringotts, la banque des sorciers]

TD	Traduction littérale	TA
<p><i>Enter, stranger, but take heed Of what awaits the sin of greed, For those who take, but do not earn, Must pay most dearly in their turn. So if you seek beneath our floors A treasure that was never yours, Thief, you have been warned, beware Of finding more than treasure there</i> (Rowling, 1997, pp. 56-57)</p>	<p>Entre ici étranger mais prends garde A ce qui attend l'avarice Car ceux qui prennent au lieu de gagner Doivent payer très cher en retour. Donc si tu cherches en ce lieu souterrain un trésor qui ne t'a jamais appartenu Te voilà prévenu, voleur, attends toi à trouver plus qu'un trésor</p>	<p>Entre ici étranger <b>si tel est ton désir</b> <b>Mais à l'appât du gain, renonce à obéir,</b> Car celui qui veut prendre et ne <b>veut</b> pas gagner, De sa cupidité, le prix devra payer. Si tu veux t'emparer, en ce lieu souterrain, D'un trésor <b>convoité</b> qui jamais ne fut tien, Voleur, <b>tu trouveras, en guise de richesse,</b> <b>Le juste châtement de ta folle hardiesse</b> (Ménard, 1998, p. 83)</p>

Les éléments figurant en gras sont des créations du traducteur qui ne figuraient pas dans le TD. Elles constituent près de la moitié du passage en question. Mais le traducteur avait-il d'autres options possibles ? Il avait affaire à un véritable poème constitué de huit vers octosyllabiques terminés en rimes plates. Il a donc décidé de donner la priorité à la forme puisque conserver la forme *et* le sens est assez illusoire en poésie. Ainsi, le français étant sensiblement plus long que l'anglais, il a transformé les octosyllabes en alexandrins et est parvenu, en changeant les mots du TD, à conserver le même type de rimes, c'est-à-dire plates. Ce faisant, il a également réussi à maintenir, et c'est essentiel ici, la fonction de ce passage qui constitue une mise en garde à tout sorcier ayant de mauvaises intentions. Le traducteur se hisse ici aux côtés de l'auteur mais le fait presque malgré lui en ce qu'il n'a pas le choix, contrairement à Merle et Parisot ci-dessus. Peut-être le traducteur dépasse-t-il les limites ontologiques de la traduction mais du même coup en respecte les limites déontologiques. Ce passage relève-t-il encore, dans ce cas, de la traduction ? Nous aurions tendance à penser que ce dernier extrait relève davantage de la traduction que ceux de Merle et Parisot. Car s'il ne respecte pas la lettre de la traduction (ses limites ontologiques), il en respecte l'esprit (ses limites déontologiques)<sup>9</sup> ...

## 5. En guise de conclusion : propositions d'affinement de la terminologie

<sup>9</sup> Cette question des limites ontologiques et déontologiques mériterait d'être développée mais faute de place, nous renvoyons le lecteur à un de nos articles sur les limites de la traduction, qui figure en bibliographie (Mariaule, 2011).

La créativité est difficile à appréhender, c'est sans doute pour cela qu'elle a été pendant longtemps le parent pauvre de la théorie de la traduction. Comme l'indique Michel Ballard, « elle intervient aux limites de la systématisation mais elle se développe aussi à partir de systématisation » (Ballard, 1997, p. 107) et dans la mesure où elle se manifeste quotidiennement de manière plus ou moins poussée dans l'action du traducteur, il nous semble que la théorie devrait à présent lui faire une place de choix. On a vu dans cette étude que les écrits sur la notion de créativité, quel que soit le nom qu'on lui donne, commencent à se multiplier mais qu'un certain flou subsiste quant à la terminologie employée et les conditions dans lesquelles celle-ci s'exerce. Aussi terminerons-nous par une proposition de terminologie qui tient compte à la fois des différents degrés de créativité (que les théoriciens semblent privilégier à défaut d'une définition claire) ainsi que des conditions dans lesquelles elle s'exerce.

Ainsi, nous réserverons le terme de **créativité** au degré 0 de l'opération qui se manifeste en permanence dans la réécriture du traducteur dépassant la traduction littérale. Le degré intermédiaire pourrait prendre les traits de la **recréation** qui, comme son nom l'indique, est une forme de création mais mesurée, respectant tout ou partie du vouloir dire de l'auteur. Enfin, le terme de **création** viendrait qualifier la manifestation ultime de cette pratique qui voit le traducteur se hisser aux côtés de l'auteur dont le vouloir dire se trouve modifié en profondeur.

S'inspirant des « traits distinctifs » de Jakobson (1963), l'on pourrait ainsi poser que :

- la créativité est  $\pm$  obligatoire /  $\pm$  optionnelle
- la recréation est + obligatoire / - optionnelle
- la création est – obligatoire / + optionnelle

Cette proposition n'a évidemment d'autre prétention que de constituer une hypothèse de travail qui demande à être vérifiée, ce que des études ultérieures pourraient s'attacher à faire.

## 6. Bibliographie

- Balacescu, I. & Stefanink, B. (2003). Modèles explicatifs de la créativité en traduction. *Meta*, 48(4), 509-525.
- Ballard, M. (1991). *Éléments pour une didactique de la traduction* (thèse de doctorat d'État). Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- Ballard, M. (1997). Créativité et traduction. *Target*, 9(1), 85-110.
- Ballard, M. (2004). La théorisation comme structuration de l'action du traducteur. *La Linguistique*, 40(1), 51-65.
- Bastin, G. L. (2003). Aventures et mésaventures de la créativité chez les débutants. *Meta*, 48(3), 347-360.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.
- Boase-Beier, J. & Holman, M. (dir.). (1999). *The practices of literary translation : Constraints and creativity*. Manchester : St Jerome.
- Bohm, D. & Peat, F.D. (2000). *Science, order and creativity*. Londres : Routledge.
- Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation*. Oxford University Press.
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Presses de l'Université d'Ottawa.
- Delisle, J. & Lafond, G. (2000/2005). *Histoire de la traduction*, CD-R multimédia, version 6.0, édition restreinte aux seules fins d'enseignement, Ecole de traduction et d'interprétation. Université d'Ottawa.
- Du Bellay, J. (1549/1975). *Défense et illustration de la langue française*. Paris : Gallimard.
- Folkart, B. (1991). *Le conflit des énonciations, traduction et discours rapporté*. Québec : Les Editions Balzac.
- Glover, J.A., Ronning, R., & Reynolds, C. (dir.). (1989). *Handbook of creativity: Perspectives on individual differences*. New York : Plenum.
- Henry, J. (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Hewson, L. (2006). The vexed question of creativity in translation (pp. 53-63). *Palimpsestes*, Hors-Série, *Traduire ou vouloir garder un peu de la poussière d'or...*, Hommage à Paul Bensimon, Paris.
- Hietaranta, P. (2000). Thwarted expectations : Investigating translational mishaps with reference to cultural disparities. *Target*, 12(1), 83-109.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (N. Ruwet, trad.). Paris: Editions de Minuit.
- Kussmaul, P. (1998). Types of creative translating. In A. Chesterman, N. Gallardo & Y. Gambier (dir.), *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada* (pp. 117-126). Amsterdam : Benjamins.
- Ladmiral, J. R. (1976). La problématique de l'objection préjudicielle : une vieille histoire... *Cahiers internationaux de symbolisme*, 31-32, 47-64.
- Ladmiral, J. R. (1995). Traduire, c'est-à-dire... : Phénoménologies d'un concept pluriel. *Meta* 40(3), 409-420.
- Ladmiral, J. R. (2000). La traduction, un concept aporétique ? In F. Israël (dir.), *Identité, altérité, équivalence ?* (pp. 117-144). Paris : Minard.
- Mariaule, M. (2011). Les limites de la traduction et la traduction des limites. *Hieronymus*, 4, 38-43.
- Montesquieu, C. (1721/1956). *Lettres Persanes, speciatim* Lettre 128 de Rica à Usbek. Paris : Garnier, document extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF).
- Mounin, G. (1955/1994). *Les belles infidèles*. Presses Universitaires de Lille.
- Mounin, G. (1963). *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard.
- Nida, E. (1964). *Toward a science of translating with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leyde : E.J. Brill.
- Pergnier, M. (1993/1978). *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*. Presses Universitaires de Lille.
- Pope, R. (2005). *Creativity. Theory, history, practice*. Londres : Routledge.
- Petit Robert* (1986). Paris : Dictionnaires le Robert.
- Rydning, A.F. (2004). Le défi du procédé synecdoquien en traduction. *Meta*, 49(4), 856-875.
- Vinay, J.P. & Darbelnet, J. (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier.
- Xiaoyi, Y. (1999). Débat du siècle : fidélité ou recréation. *Meta*, 44(1), 61-77.

### Bibliographie de corpus

- Carroll, L. (1865/2012). *Alice's adventures in Wonderland*. London : Penguin Classics.
- Carroll, L. (1990). *Alice's adventures in Wonderland/Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles* (Magali Merle, trad.). Paris : Livre de poche.
- Carroll, L. (1961/1994). *Alice au pays des merveilles / De l'autre côté du miroir* (J. Papy, trad.), édition présentée et annotée par Jean Gattégno, illustrations de John Tenniel. Paris : Gallimard.

- Carroll, L. (1970). *Alice's Adventures in Wonderland / Les aventures d'Alice au pays des merveilles* (H. Parisot, trad.) Chronologie, préface et bibliographie par Jean Gattégno. Paris : Aubier-Flammarion.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the philosopher's Stone*. Londres : Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter à l'école des sorciers* (J. F. Ménard, trad.) Paris : Gallimard jeunesse.
- 



Mickaël Mariaule

Université Lille 3 (France)

[mickael.mariaule@univ-lille3.fr](mailto:mickael.mariaule@univ-lille3.fr)

**Biographie :** Mickaël Mariaule est Maître de Conférences à l'Université de Lille 3 où il enseigne la traduction et la traductologie en licence, Master enseignement et Master de traduction. Il est l'auteur d'une thèse sur les limites de la traduction littéraire, de quelques articles traitant de la question ainsi que d'autres s'intéressant à l'histoire, à la théorie ou encore à la didactique de la traduction, à laquelle il a consacré son dernier ouvrage : M. Mariaule, C. Wecksteen-Quinio et C. Lefebvre-Scodeller, *La traduction anglais-français. Manuel de traductologie pratique*, Bruxelles, Louvain-la-Neuve, éditions De Boeck, 2015.