

H-France Review Vol. 18 (March 2018), No. 57

Sonya Stephens, ed., *Translation and the Arts in Modern France*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. xi + 272 pp. 21 b&w illustrations, 2 tables, bibliography, index. \$75.00 U.S. (hb.); \$35.00 U.S. (pb.); \$34.99 U.S. (eb.). ISBN 978-0-253-02563-0 (hb.); 978-0-253-02614-9 (pb.); 978-0-253-02654-5 (eb.).

Compte-rendu par Julien Zanetta, Université de Genève.

Translation and the Arts in Modern France est un hommage, dirigé par Sonya Stephens, riche de quatorze essais et d'une introduction, à l'éminente spécialiste de Baudelaire, Rosemary Lloyd. Le livre se divise en quatre parties (Cross-Cultural Translation; Cross-Textual Transpositions; Self-Translation; Translation in Process and Practice), qui s'articulent autour du problème de la traduction ou de la transposition. Dans son introduction, Sonya Stevens a soin de définir les différents termes mis à contribution : traduire, dans un sens restreint, implique que l'original, le texte source, soit tenu pour supérieur au texte cible, jugé approximatif ou, tout du moins, d'une valeur moindre. Transposer, en revanche, décrit « the transfer of meaning or effect to another form » (p. 1); cette opération relèverait davantage d'une opposition où la supériorité de l'œuvre sur sa version transposée se verrait considérablement réduite, tant le processus créatif animant l'une comme l'autre se révèle manifeste. L'ambition de ces articles tient à une *redéfinition* de ce qu'engage l'opération de traduction ou de transposition d'une langue à l'autre, bien sûr, mais aussi d'une culture ou d'un art à l'autre.

Suivant les thèses énoncées par le critique Peter Dayan à propos des analogies entre art et musique, Stephens rappelle que toute œuvre d'art, que celle-ci soit ou non le produit d'une traduction ou d'une transposition, doit être considérée comme une œuvre *à part entière*, et non comme le produit d'un degré moins élevé car distant de l'original. Art de l'entre-deux, s'il en est, le travail de la traduction ainsi entendu pourra être conçu comme un acte d'interprétation nouveau qui anime correspondances ou conversations, échanges ou concordances. Une conviction parcourt le livre : l'équivalence, espèce de duplication parfaite qui ne laisserait rien voir de l'opération, est une chimère, un fantasme difficilement pensable—qui n'est, d'ailleurs, pas forcément une ambition désirable. Il est des différences productrices de sens, invitant à un questionnement où l'original comme sa dérivation, nouvelle œuvre au sens strict, se voient interrogées à nouveaux frais. On peut donc lire l'ensemble de ces articles comme une réflexion générale sur la notion d'intermédialité : c'est sur le mode de « l'enquête partagée », qui veut se situer le plus possible à l'intersection des disciplines, que le contenu du recueil peut ébaucher une « esthétique inter-art » (« interarts aesthetic » [p. 4]), où le verbe traduire se voit progressivement redéfini.

La première partie de l'ouvrage, « Cross-Cultural Translation », est consacrée au mouvement passant d'une culture à l'autre. Dans « Transposing Genre, Translating Culture », Marshall C. Olds met en évidence le rôle imparti au roman dans la traduction d'une réalité culturelle et historique. L'auteur montre de manière probante comment *Le Nègre et la créole* (1825) de Gabrielle de Paban, empruntant la forme du roman sentimental, prend en charge un contexte politique particulier, celui du débat autour de l'abolitionnisme, afin d'être entendu par des lecteurs contemporains. Heather Williams, dans « Translating Bretonness—Colonizing Brittany », fait du verbe traduire le dépositaire d'une identité—la « bretonnité ». Cas exemplaire mélangeant identité et traduction, la langue bretonne est dans cet essai traitée avec égard, tant on privilégiait encore un maintien fréquent des deux langues, dans certaines

éditions d'Auguste Brizeux par exemple. Dans « Baudelaire and Hiawatha », L. Cassandra Hamrick brosse un portrait érudit du poète des *Fleurs du mal* en traducteur de Longfellow. Bien que le projet de *Hiawatha* ne vit jamais le jour principalement pour des raisons d'argent, le travail de Baudelaire sur ce texte vaut d'être analysé de près. Reprenant le livre servant de guide à Baudelaire, qui accepte ou ignore les conseils de Matilda Heron (femme du compositeur Robert Stoepele qui mit le poème en musique), Hamrick est en mesure de décrire comment le poète conçoit une œuvre « multidimensionnelle » (p. 61), liée à la scène et à la performance. L'article d'Emma Wilson, « Migration and Nostalgia: Reflections from Contemporary Cinema », propose, quant à lui, de s'interroger sur l'idée de nostalgie dans le film de Julie Bertucelli *Depuis qu'Otar est parti* (2003). Si le rapport à la traduction ne semble pas immédiatement évident, il apparaît par la négative—si l'on peut dire—dans le passage d'une culture à l'autre, entre la Géorgie et la France. L'absence complète du personnage donnant son nom au titre, Otar, parti de Géorgie, mort en France, mais vivant à travers les photos et les souvenirs que ses proches détiennent de lui, suscite une mise en parallèle des deux pays.

La deuxième partie de l'ouvrage, « Cross-Textual Transpositions », se concentre sur les passages possibles d'un texte à l'autre. Et il faut entendre « texte » au sens large : dans l'article de Michael Tilby (« Parisian Décors: Balzac, the City, and the Armchair Traveller »), par exemple, c'est Paris que Balzac traduit. Paris devient, on le sait, une entité kaléidoscopique dont la variété de formes se révèle dans un trajet entre les faits et la fiction. Par le prisme de l'amitié unissant Eugène Fromentin à Gustave Moreau, Barbara Wright offre à la traduction, ou plutôt à la transposition, une assise historique où l'on comprend comment la hiérarchie des genres dans la peinture, graduellement bouleversée au cours du XIX^e siècle, voit l'avènement du paysage. La force de l'article de Wright tient à faire du genre une clé de voûte entre littérature et peinture. Idée que prolonge avec précision Wendelin Guentner, à partir de la fascinante figure de Marc de Montifaud, pseudonyme de Marie-Émilie Chartroule de Montifaud, critique de *L'Artiste*, pour qui le concept même de traduction implique aussi bien l'art lui-même que sa réception. En effet, la tâche du critique, selon Montifaud, tient à évaluer la réussite de l'artiste à traduire ses impressions, puis au spectateur d'être à son tour, selon les termes de Baudelaire, « le traducteur d'une traduction ». Mais plus encore, Montifaud apporte à l'analyse des phénomènes de transposition la touche des correspondances baudelairiennes qui manquait jusqu'alors dans le recueil. De fait, c'est à partir de la notion de « transposition d'art », chère à Théophile Gautier, que Robert Lethbridge développe un éventail de pratiques autour d'Émile Zola et d'Édouard Manet : du roman à la peinture, mais aussi de la peinture au roman, comme en attestent les réécritures de certaines œuvres—*Nana* ou *Une page d'amour*. À ce titre, Rodin fournit peut-être un des plus éloquents exemples, comme le maître d'œuvre du recueil, Sonya Stephens, s'attache à le montrer dans « Transposition and Re-Invention: Rodin's Vision ». Dans l'un des essais les plus complets du recueil sur le plan théorique, Stephens expose comment le sculpteur confronte son art, dessin ou sculpture, à la littérature—Hugo, Villon ou Baudelaire. Auteur de véritables « transpositional compositions » (p. 11), voire d'*iconotextes*—l'exemple de *La Beauté* de Baudelaire fait foi, où Rodin « réinvente » (p. 162) le poème—, Rodin ne se contente pas d'« illustrer » le texte mais crée une véritable *extension* qui en est issue, d'où il résulte que l'effet de l'un rejaillit sur l'autre.

Dans la troisième partie, deux articles traitent d'un même problème mais de manière différente : l'auto-traduction ou la traduction de soi (« Self-Translation ») à partir de l'œuvre d'un même auteur, en l'occurrence ici Colette. Dans le premier, Juliana Starr se consacre à la fascination du XIX^e siècle pour l'Égypte, les momies et leur mise en scène dans trois représentations particulières, au tour du siècle, qui prennent toutes pour sujet une histoire de Théophile Gautier—*Le roman de la momie* et *Une nuit de Cléopâtre*. Au cœur de celles-ci, subversion des genres et des classes suscitèrent le scandale. On comprendra que la traduction est ici conviée pour témoigner du passage du texte à la scène. Dans le deuxième, Janet Beizer examine, réflexivement, les allers-retours entre vie et œuvre. Traduire doit alors se comprendre comme *se* traduire en littérature, et Colette devient productrice ou vectrice d'un texte « fatalement autobiographique », selon son expression (p. 199).

Enfin, dans la quatrième et dernière partie, « Translation in Process and Practice », ce sont les traducteurs praticiens, avec leur main brûlée, qui écrivent, à l'instar de Flaubert, sur la nature du feu.

Ainsi, Mary Ann Caws peut parler de la lourde et impressionnante tâche de faire entendre les vers de René Char en anglais. Après une évocation biographique sensible de sa rencontre avec le poète, c'est l'expérience même et les patients essais pour trouver la meilleure restitution qui prennent place. Clive Scott, pour sa part, adopte une perspective plus formelle et énonce d'emblée deux propositions fortes orientant son approche : d'une part, que le processus de traduction ne devrait pas être mené qu'en fonction d'un lecteur qui ignorerait la langue source ; d'autre part, que l'objectif de la traduction ne devrait pas être une version unique qui impliquerait une seule interprétation. Aussi bien le texte source que le texte cible doivent être considérés « en mouvement », jamais *fixes*. Scott progresse dans son argument avec un exemple à la clé : en soumettant au lecteur sa traduction de « La porte » de Guillaume Apollinaire, il met en pratique de manière innovante et originale un système tabulaire, loin de la page linéaire, où la vocalisation tiendrait compte de la durée de lecture. Le recueil se clôt sur l'article de Catherine Bernard qui se propose de comprendre le travail du réemploi ou de la citation d'œuvres d'un certain passé de l'art par l'art contemporain. Au terme d'une méditation sur le genre de la nature-morte et l'œuvre de la vidéaste Sam Taylor-Johnson (ou Taylor-Wood), le processus de transposition devient emblème, entre le deuil et l'hommage, d'un usage de l'art par la réappropriation.

De manière générale, on appréciera l'équilibre propre à l'approche choisie dans cet ouvrage original : sur une période historique définie—de 1820 à nos jours—une problématique particulière se révèle tout à la fois ouverte et précise, couvrant autant de régions entre les langues et entre les arts. Les variations de la signification du verbe *traduire*, ses différents usages, sont, en fin de compte, moins dispersés que l'on pouvait le craindre—tant il est vrai que « traduire » se voit si souvent employé de manière abusivement métaphorique, le précipitant par là même dans des analogies périlleuses, si celles-ci ne sont pas bien entendues ou délimitées. On sait donc gré aux auteurs d'avoir su éviter l'écueil, et d'avoir respecté la consigne d'éprouver l'élasticité même du terme. En dépit de quelques coquilles çà et là,^[2] l'érudition de certains essais, la brièveté de certains autres, leur caractère historique ou théorique, contribue à former une collection dont l'hétérogénéité peut parfois dérouter—il arrive que l'on se demande dans quelle *zone* du vaste domaine de la traduction on se situe—, mais sans jamais qu'elle ne devienne rédhibitoire. L'accent mis sur les transformations *mutuelles*, les effets rétroactifs d'une œuvre sur l'autre, leur nécessaire co-dépendance, constitue l'un des apports notables de ce volume. En refermant l'ouvrage, le lecteur continue de s'interroger sur les éventuels effets de brouillement que peuvent susciter ces passages d'une discipline à l'autre—pas de conclusion générale, hormis les quelques principes rappelés en introduction. Il ne peut que se réjouir de l'absence de cloisonnement disciplinaire et d'une liberté prise à l'égard d'un problème transhistorique dont on a, aujourd'hui encore, l'occasion de comprendre la versatilité et la constante inventivité.

LIST OF ESSAYS

Sonya Stephens, "Introduction"

Marshall C. Olds, "Transposing Genre, Translating Culture"

Heather Williams, "Translating Bretonness—Colonizing Brittany"

L. Cassandra Hamrick, "Baudelaire and Hiawatha"

Emma Wilson, "Migration and Nostalgia: Reflections from Contemporary Cinema"

Michael Tilby, "Parisian Décors: Balzac, the City, and the Armchair Traveller"

Barbara Wright, "The Landscapes of Eugène Fromentin and Gustave Moreau"

Wendelin Guentner, “Translating the Aesthetic Impression: The Art Writing of ‘Marc’ de Montifaud”

Robert Lethbridge, “Zola’s Transpositions”

Sonya Stephens, “Transposition and Re-Invention: Rodin’s Vision”

Juliana Starr, “The Mummy’s Dance: Staged Transpositions of Gautier’s Egyptian Tales”

Janet Beizer, “Translating the Self: Colette and the ‘Fatally Autobiographical Text’”

Mary Ann Caws, “René Char: Translating a Mountain”

Clive Scott, “Translations and the Re-Conception of Voice in Modern Verse”

Catherine Bernard, “Rethinking Originality/Making Us See: Contemporary Art’s Strategic Transpositions”

NOTES

[1] Quelques noms propres, par exemple : Mario Gamboni pour Dario Gamboni (p. 132) ; Alain Mautaudon pour Alain Montandon (p. 153 et p. 169).

Julien Zanetta
Université de Genève
julien.zanetta@unige.ch

Copyright © 2018 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172