

MUTATIS MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción
ISSN: 2011-799X
Universidad de Antioquia

Belleflamme, Clémence
Au seuil des traductions : Rulfo en langue française¹
Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción,
vol. 11, n° 2, 2018, Juillet-Décembre, pp. 300-322
Universidad de Antioquia

DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v11n2a02>

Disponible sur: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499273787002>

- Comment citer
- Numéro complet
- Plus d'informations sur l'article
- Page web du journal dans [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UDEM [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Système d'Information Scientifique Redalyc
Réseau des Revues Scientifiques d'Amérique Latine et les Caraïbes, l'Espagne
et le Portugal
Sans but lucratif académique du projet, développé dans le cadre de l'initiative
d'accès ouvert

Au seuil des traductions : Rulfo en langue française¹

Clémence Belleflamme

c.belleflamme@uliege.be

Université de Liège, Belgique

Résumé :

La présente étude s'inscrit dans le cadre plus large d'une thèse doctorale portant sur les enjeux spécifiques de la retraduction en français de romans hispano-américains de la deuxième moitié du XX^e siècle. Dans cet article, nous nous penchons sur le cas de Juan Rulfo et examinons les paratextes des versions françaises de deux de ses œuvres : *Pedro Páramo*, qui compte deux traductions, la première ayant été profondément revue vingt ans après sa publication, et *El Llano en llamas*, dont certaines des nouvelles ont été traduites quatre fois. Afin de mettre à l'épreuve les hypothèses de travaux théoriques traitant de la retraduction et du paratexte en traduction, nous chercherons à déterminer dans quelle mesure et de quelle façon les paratextes successifs construisent différents types de lecteurs et conditionnent leurs attentes. Nous analyserons également le rôle de chaque texte dans la sphère culturelle française et les interactions des différentes traductions entre elles.

Mots-clés : Juan Rulfo, paratexte, retraduction, stratégies éditoriales, traduction littéraire.

En el umbral de las traducciones: Rulfo en lengua francesa

Resumen:

El presente estudio se inscribe en el marco más amplio de una tesis doctoral consagrada a los problemas específicos de la retraducción al francés de novelas hispanoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. En este artículo, nos interesamos por el caso de Juan Rulfo y examinamos los paratextos de las versiones en francés de dos de sus obras: *Pedro Páramo*, que cuenta con dos traducciones – la primera fue profundamente revisada veinte años después de su publicación – y *El Llano en llamas*, algunos de cuyos cuentos se han traducido cuatro veces. Para poner a prueba las hipótesis de los trabajos teóricos sobre la retraducción y el paratexto en traducción, intentaremos determinar en qué medida y cómo los sucesivos paratextos construyen distintos tipos de lectores y condicionan sus expectativas. También analizaremos el papel de cada texto en la esfera cultural francesa y las interacciones de las distintas traducciones entre ellas.

Palabras clave: Juan Rulfo, paratexto, retraducción, estrategias editoriales, traducción literaria.

At the Threshold of Translations: Rulfo in French

Abstract:

¹ Cet article est un produit de la thèse de doctorat « Détours et retours du roman hispano-américain du XX^e siècle: enjeux spécifiques de sa retraduction en français », en cours de réalisation à l'Université de Liège.

The present paper is the result of an investigation carried out within the broader framework of a PhD dedicated to the specific problems of retranslation into French of Spanish-American novels published in the second half of the 20th century. In this paper, we examine the case of Juan Rulfo and, more precisely, the paratexts of the French versions of two of his works: *Pedro Páramo*, which has been translated twice – furthermore, the first translation was deeply revised twenty years after its first publication – and *El Llano en llamas*, of which three of its short stories have been translated four times. In order to test the hypotheses formulated by theoretical works about retranslation and about paratexts in translation, we will try to determine how the successive paratexts construct different types of readers and influence their expectations. We will also analyse the role played by every text in the French cultural area and the interactions between the different translations.

Keywords: Juan Rulfo, paratext, retranslation, publishing strategies, literary translation.

1. Introduction

Le présent article s'inscrit dans le cadre général d'une thèse de doctorat consacrée aux enjeux spécifiques de la retraduction en français de romans hispano-américains de la deuxième moitié du XX^e siècle. Nous resterons ici « au seuil des traductions » et nous intéresserons donc aux paratextes des versions françaises de l'œuvre de Rulfo. Gérard Genette définit le paratexte comme « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public » (1987, pp. 7–8). Les éléments paratextuels *présentent* le texte et le *rendent présent*, « pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre » (p. 7). Nous nous concentrerons plus particulièrement sur ce que Genette appelle le « péri-texte », c'est-à-dire les éléments de paratexte situés « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré[s] dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (p. 11).

Genette, qui envisage avant tout les paratextes qui émanent de l'éditeur (paratexte éditorial), de l'auteur (paratexte auctorial) ou de tiers (paratexte allographe), ne fait que mentionner l'importance paratextuelle de la traduction. Şehnaz Tahir-Gürçağlar se demande quelle place accorder aux préfaces du traducteur dans la typologie de Genette : si l'on considère, comme elle, le traducteur comme co-auteur du livre, il s'agirait de préfaces autoriales ; en revanche, si l'on refuse d'accorder ce statut au traducteur, il faudrait les envisager comme des préfaces allographes (2002, p. 52).

Sharon Deane-Cox rappelle que Genette évoque cette question : il dit, d'une part, que les traductions comportent fréquemment des préfaces allographes ultérieures à la publication de l'original mais reconnaît, d'autre part, que si le traducteur commente sa propre traduction, il convient d'accorder un autre statut à la préface. Néanmoins, il ne va pas jusqu'à considérer le traducteur comme un commentateur auctorial de l'original (2014, pp. 28–29). C'est pour remédier à cette indétermination que la chercheuse propose la catégorie additionnelle de *translatorial paratext*, qui permettrait de mettre davantage l'accent sur la présence paratextuelle tangible du traducteur :

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

In essence, the additional category of the translatorial paratext will help to discern the extent to which the translator plays an active role in the cultural mediation of their (re)translation and to identify whether or not they have engaged, positively or negatively, with versions of the text which have gone before (p. 29).

Néanmoins, si certains éléments de paratexte, tels que les préfaces signées, émanent clairement du traducteur, pour d'autres, il est plus compliqué de déterminer la part de responsabilité qu'ont exercé les différents agents (auteur, éditeur, traducteur, entres autres) impliqués dans la publication d'un ouvrage. Ainsi, le titre d'une traduction, d'une importance stratégique, fait parfois l'objet de négociations au moment même de l'acquisition des droits de traduction, ce qui rend le véritable « auteur » du titre traduit difficile à identifier. L'examen du paratexte ne suffit pas toujours à faire la lumière sur ces phénomènes. Toutefois, il revêt une importance capitale dans l'étude des retraductions. Selon Sharon Deane-Cox, il nous renseigne sur les motivations symboliques ou économiques à l'origine d'une retraduction (2014, p. 34) et sur l'interaction des différentes traductions entre elles (p. 26). Lawrence Venuti envisage quant à lui le paratexte comme le lieu qui signale le statut de retraduction et où est rendue explicite l'interprétation divergente du texte source qu'entend faire émerger la retraduction (2004, p. 33).

L'examen des péri-textes des versions françaises de *Pedro Páramo* et de *El Llano en llamas* nous amènera à nous pencher sur les questions suivantes : comment ces textes sont-ils présentés au public francophone ? Comment évolue le paratexte au fil des rééditions et des retraductions, et surtout, pourquoi ? Que nous disent-ils du rôle de chaque édition dans la sphère culturelle française ? Quel type de lecteurs cherchent-ils à atteindre en particulier ? Quels effets produisent-ils sur le lecteur et ses attentes ?

2. Rulfo en langue française

Le roman *Pedro Páramo*, chef d'œuvre de Juan Rulfo, a été publié en 1955 par la maison d'édition mexicaine Fondo de Cultura Económica. Au fil des soixante-neuf fragments qui forment le récit, le lecteur suit Juan Preciado dans son voyage à Comala, à la recherche de son père, un certain Pedro Páramo. Avant même d'arriver à destination, il apprend de la bouche d'Abundio, son demi-frère, que celui-ci est mort depuis longtemps, comme semblent l'être tous les autres habitants du village. Juan Preciado y trouvera lui-même la mort et entendra, depuis sa tombe, les murmures qui peuplent Comala reconstituer le récit de la vie de l'impitoyable cacique qu'était Pedro Páramo.

La première traduction du roman en français est parue seulement quatre ans après l'original, en 1959, chez Gallimard, dans la collection « La Croix du Sud ». Cette traduction, réalisée par Roger Lescot, est l'une des premières – après la traduction allemande de Mariana Frenk – à faire connaître l'œuvre de Rulfo en Europe (Zepeda, 2005, p. 304). En 2005, la même maison d'édition parisienne a publié une nouvelle traduction de *Pedro Páramo*, confiée cette fois à Gabriel Iaculli. Parue initialement dans la collection « Du monde entier », elle a été rééditée en 2009 dans la collection « Folio », dans un format de poche. À cela, il faut ajouter la réédition en 1979 de la traduction de Roger Lescot, largement revue, dans la collection « L'Imaginaire ».

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las
lenguas

C'est grâce à l'écriture des nouvelles qui composent le recueil *El Llano en llamas* que Rulfo a trouvé l'atmosphère, le ton et le style adéquats pour l'écriture de son roman. Rulfo y met en scène des paysans de sa région natale, dont il recrée poétiquement le langage, avec pour toile de fond les conséquences de la Révolution mexicaine et de la guerre des *Cristeros* : problème de la répartition des terres, misère, violence. La traduction de Roger Lescot comporte, en plus de *Pedro Páramo*, trois nouvelles issues de ce recueil : « Luvina », « El Llano en llamas » et « Anacleto Morones ». La première traduction en français du recueil dans sa totalité date de 1966, année où la maison d'édition Denoël publie la traduction de Michelle Levi-Provençal, rééditée en 1987 chez Nadeau. Depuis, l'ouvrage a connu deux retraductions. La première, parue en 2001 chez Gallimard dans la collection « Du monde entier », est due à Gabriel Iaculli². La deuxième, parue en 2015 chez 11-13 dans la collection « Hobo », a été réalisée par Justine Ladaïque.

Le nombre de traductions et de rééditions des ouvrages de Juan Rulfo en français fait figure d'exception. En réalité, le Mexicain est l'un des rares auteurs hispano-américains de la deuxième moitié du XX^e siècle dont l'œuvre ait fait l'objet d'une retraduction en langue française. Toutefois, cette situation ne se limite pas à la sphère culturelle française puisque *Pedro Páramo* est aujourd'hui disponible dans plus de trente langues, ce qui fait de Rulfo l'écrivain mexicain le plus traduit. Le phénomène de la retraduction de l'œuvre de Rulfo s'étend à bien d'autres pays, de nouvelles versions ayant vu le jour parfois très peu de temps après les premières traductions dans une même langue. Néanmoins, un nombre impressionnant de retraductions a été publié dans les années 2000³, aux alentours du cinquantenaire de la parution de l'original, qui occasionna également de nombreuses manifestations et publications scientifiques.

Pedro Páramo étant le premier texte de Rulfo à entrer dans la sphère culturelle française, nous nous intéresserons à ses paratextes en premier lieu. Pour faciliter la comparaison, nous décrirons tour à tour chaque élément du paratexte dans les différentes versions françaises disponibles. La deuxième partie de l'article sera consacrée aux traductions de *El Llano en llamas*. Nous ne manquerons pas de revenir alors sur certains aspects pertinents du paratexte de la traduction de Lescot, qui constitue le cadre de parution de la première traduction en français de certaines nouvelles de Rulfo.

2. Cette traduction a été rééditée dans la collection de poche « Folio ». Les versions françaises de *El Llano en llamas* étant particulièrement nombreuses, nous limiterons notre analyse aux péri-textes des premières éditions de chaque traduction.

3. *Pedro Páramo* a été retraduit en hébreu en 2003 ; en norvégien, en italien (où il s'agit de la troisième traduction) et en portugais (deux retraductions différentes sont parues la même année, après déjà trois traductions successives) en 2004 ; en français et en lituanien en 2005 ; en néerlandais en 2006 et en allemand en 2008. *El Llano en llamas* a été retraduit en portugais en 2003 puis en 2004 (Index translationum).

3. *Pedro Páramo*

3.1. Couvertures

Malgré sa couleur très vive, la couverture de la première traduction de *Pedro Páramo* est relativement sobre. Le titre, en grands caractères, se dégage très clairement de l'ensemble, au contraire du nom de l'auteur, qui semble avoir moins d'importance que la collection, imprimée dans la même taille de caractères. « La Croix du Sud » occupe en effet la position centrale et le nom de son directeur est mentionné. Ce fait inhabituel s'explique sans aucun doute par le capital symbolique de Roger Caillois et le rôle majeur que celui-ci a joué dans la diffusion des lettres latino-américaines en France, précisément en lançant chez Gallimard la collection « La Croix du Sud ». Le livre vise donc un lecteur intéressé par cette collection spécialisée en littérature hispano-américaine.

Sur la couverture de « L'Imaginaire »⁴, les mêmes caractères sont employés pour le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, qui en viennent à se confondre. La collection est ici aussi assez visible puisque, outre le titre et l'auteur, c'est la seule mention qui se détache du fond blanc. À la fin du roman, on peut lire, juste avant la liste des volumes parus dans la collection, cette courte description : « axée sur les constructions de l'imagination, cette collection vous invite à découvrir les textes les plus originaux des littératures romanesques françaises et étrangères ». Il ne s'agit donc pas d'une collection centrée sur les ouvrages d'une zone linguistique, mais plutôt sur un type de textes, des romans « originaux », qui pourraient séduire le lecteur.

La retraduction présente la particularité de compter une jaquette en plus de la couverture traditionnelle. La jaquette, seul élément visible au moment de l'achat, présente une illustration « d'après une photographie de Juan Rulfo »⁵. Le cliché de l'auteur, à l'origine en noir et blanc, est colorisé d'orange et de violet. Dans une rue d'un village aux maisons basses, on aperçoit plusieurs personnes : deux hommes avec un sombrero, une dame vêtue de noir, probablement des enfants dans le fond. Cette image nous situe dans l'ambiance rurale et profondément mexicaine du roman de Rulfo, elle nous révèle déjà certains éléments du contenu de l'œuvre. À cet égard, l'illustration en couverture de l'édition Folio, photographie représentant une échelle appuyée contre un mur d'argile et montant vers le ciel bleu, est plus énigmatique, peut-être plus symbolique.

Pour reprendre la typographie d'Huguette Rigot, la première traduction et l'édition de « L'Imaginaire » appartiennent à la catégorie des couvertures « typographiques », alors que la jaquette de la retraduction et la couverture de « Folio » sont « iconographiques ». Les deux premières versions seraient donc apparentées à la littérature « haut de gamme » alors que les deux suivantes seraient destinées aux circuits de distribution de masse, c'est-

4. *Pedro Páramo* a connu au moins trois couvertures différentes dans la collection. Nous nous pencherons uniquement sur la première version, de 1979.

5. Les droits de cette image sont détenus par Clara Aparicio de Rulfo, la veuve de l'auteur, et la Fundación Juan Rulfo, qui ont accepté que Gallimard l'utilise. Le soutien des héritiers est également perceptible dans le remerciement qui figure juste avant le début du texte : « Le traducteur tient à remercier Víctor Jiménez, directeur de la Fondation Juan Rulfo, pour l'aide précieuse qu'il lui a apportée » (Rulfo, 2005, p. 8).

à-dire qu'elles ne s'adresseraient pas prioritairement au même type de public (Rigot, 1993 dans Sapiro, 2014, p. 87). Il convient néanmoins de préciser que les couleurs vives de la jaquette de la retraduction contrastent fortement avec la sobriété de la couverture à laquelle elle se superpose, au graphisme caractéristique de la collection « Du monde entier » et très proche visuellement des volumes de la prestigieuse collection « Blanche » de Gallimard, dont elle ne s'est séparée qu'en 1950 (Gallimard).

3.2. Mise en évidence du caractère traduit

Selon Laurence Malingret, si l'éditeur choisit d'afficher le caractère traduit d'un roman, « on peut s'attendre à des solutions de traduction, des stratégies idéologiquement divergentes, car ces traductions assument et revendiquent dépaysement et exotisme » (2002, p. 67). Trois éléments de périphrase permettent traditionnellement d'identifier le texte comme une traduction : le nom du traducteur, la langue source et le titre original.

Face aux couvertures visibles des quatre livres qui font l'objet de l'analyse, le lecteur cherchera en vain le nom du traducteur. Celui-ci est cependant systématiquement mentionné sur la page de titre et, souvent⁶, sur la quatrième de couverture. En outre, le nom de Gabriel Iaculli figure bel et bien sur la couverture du roman, sous la jaquette qui la recouvre. La langue source est citée sur la page de titre dans l'ensemble des volumes, ainsi que, dans la plupart des cas⁷, sur la quatrième de couverture. Tout comme sa réédition de 1979, la première traduction se contente de la mention « traduit de l'espagnol ». Néanmoins, la brève description de la collection « La Croix du Sud » qui figure en vis-à-vis – « collection d'ouvrages ibéro-américains dirigée par Roger Caillois » – donne un ancrage plus ciblé au roman. Les deux éditions les plus récentes indiquent le pays d'origine de l'auteur par la mention « traduit de l'espagnol (Mexique) ». Ceci rejoint les observations de Malingret, qui affirme que « la traditionnelle indication 'traduit de l'espagnol' semble perdre du terrain par rapport à de nouvelles précisions » (2002, p. 49), et témoigne peut-être d'une attention plus grande à la variation diatopique de la langue espagnole. Si le titre original n'est pas cité en tant que tel dans la première traduction, il l'est dans toutes les versions postérieures.

Même si l'évolution est minime, le caractère traduit est donc davantage mis en évidence au fil du temps. Cela tient notamment aux actions menées par des associations telles que l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF) pour faire valoir le droit de paternité des traducteurs et obliger les maisons d'éditions à mentionner leur nom dans l'ouvrage traduit⁸. L'ouvrage qui revendique le plus son caractère traduit est sans aucun doute la retraduction publiée en 2005. Non seulement les trois éléments susmentionnés figurent sur la couverture, mais la jaquette arbore en outre fièrement la mention « nouvelle

6. Ce n'est pas le cas dans la collection « L'Imaginaire ».

7. À nouveau, cette mention est absente dans la collection « L'Imaginaire ».

8. Si le nom du traducteur est aujourd'hui concrètement plus visible, notamment dans les paratextes, l'invisibilité dénoncée par Lawrence Venuti (1995), qui naît des exigences de transparence et de lisibilité, est encore d'actualité.

traduction », en grands caractères, juste en-dessous du titre. Elle reprend la même mention en quatrième de couverture, comme c'est le cas également pour l'édition « Folio ». Si l'on en croit Malingret, la traduction de Iaculli serait donc plus propice à oser des « stratégies divergentes », des choix de traduction qui bousculeraient les habitudes du lecteur à la recherche d'une littérature différente de celle qu'il connaît. L'analyse comparative des traductions montrera ultérieurement si cela se vérifie au sein du texte.

Par ailleurs, de nombreux auteurs, comme Liliane Rodríguez (1990) ou Yves Gambier (1994, p. 414) ont souligné la puissance de l'étiquette « nouvelle traduction » comme argument commercial. Enrico Monti affirme que le monde éditorial fuit le terme *retraduction*, « en lui préférant de manière systématique l'expression 'nouvelle traduction', dans la volonté manifeste de souligner la nouveauté de l'opération, plutôt que la répétition implicite de l'acte » (2011, p. 12). Pierre Assouline écrit quant à lui, sous l'entrée « traduction (nouvelle) » de son *Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature*, que « le simple lecteur, celui qui n'est pas prêt à substituer la technique de traduction au plaisir du texte, accorde sa confiance à toute nouvelle version, par principe, quitte à lui retirer si la traversée n'a pas été bonne » (2016, p. 813). Si la mention « nouvelle traduction » ne devait pas suffire à séduire le lecteur, la quatrième de couverture devrait achever de le convaincre. En effet, il y apprendra que « Cinquante ans après sa parution, voici enfin, d'après le manuscrit original, le grand roman de Juan Rulfo tel que l'auteur l'avait rêvé et conçu ». Ce commentaire, également visible sur le site Internet de Gallimard, n'est pas sans rappeler la *retranslation hypothesis*⁹, puisqu'il présente la retraduction comme une amélioration de la première, comme une version plus fidèle au texte source, sous-entendant que la première traduction se basait sur un état de texte moins valable que le manuscrit original.

3.3. Titres

Dans *Stratégies de traduction : les lettres hispaniques en langue française*, Laurence Malingret affirme que « le rôle du titre est capital et double, car d'une part, de l'intérieur, il déclenche et conditionne la lecture, et d'autre part, vers l'extérieur, il représente le texte » (2002, p. 63). Elle ajoute qu'en traduction, le titre acquiert une double responsabilité : il doit répondre à la fois aux intentions de l'auteur et aux lois du marché (65).

Le titre, en tant que représentation du texte, constitue pour le lecteur la première indication quant au contenu d'une œuvre. Dans toutes les versions françaises, le titre original du chef d'œuvre de Rulfo a été conservé. Or, le nom propre *Pedro Páramo* est hautement signifiant. Selon Maximino Cacheiro Varela, le prénom *Pedro* renvoie à *pedra*, la pierre. Comme l'apôtre Pierre fonda une nouvelle Église, Pedro Páramo fonde un nouveau Comala, qu'il transforme en *páramo*, c'est-à-dire en terre aride, stérile (2004,

9. Née à partir des idées Berman (1990) et Gambier (1994), entre autres, la *retranslation hypothesis* voudrait que les premières traductions réduisent l'altérité de l'original pour introduire plus facilement le texte étranger dans la culture cible et que, une fois celui-ci intégré dans la nouvelle sphère culturelle, les traductions postérieures soient plus fidèles au texte source.

p. 25). Le lecteur francophone moyen est bien incapable de percevoir le caractère allégorique du nom du cacique, qu'aucune note, aucun élément du paratexte ne vient élucider. Par conséquent, il est évident que ce titre, non-traduit, conditionne sa lecture très différemment de celle que fera du roman un lecteur hispanophone. En effet, le lecteur de la traduction, ne percevant pas l'adéquation du dénoté du titre au personnage, sera uniquement sensible aux connotations véhiculées par son signifiant, qui lui évoquera inmanquablement le monde hispanique. L'attrait pour l'exotisme, qui pourrait bien déclencher la lecture, ne correspond cependant pas aux intentions de l'auteur, qui n'a jamais cherché à susciter cette réaction chez son lecteur. Néanmoins, il s'avère très difficile de modifier, tel que le recommande Vogt (2010, p. 341) par exemple, un titre qui s'est imposé mondialement. Cela est d'autant plus vrai pour la retraduction, parue en 2005, lorsque le roman de Rulfo était déjà considéré comme un classique. Changer le titre après tant d'années aurait sans doute été contraire aux lois du marché.

Si la décision de conserver le nom espagnol du personnage éponyme semble unanime, toutes les traductions ne présentent pas pour autant exactement le même titre. Alors qu'il était absent des deux premières couvertures, l'accent de *Páramo* fait son apparition sur celle de la nouvelle traduction. Pour la première traduction, la graphie du titre a été légèrement adaptée en omettant un signe diacritique non pertinent en français. Cette adaptation est visible tant sur la couverture que sur la page de titre, mais n'est cependant pas présente au sein du texte lui-même, où le nom du personnage est toujours orthographié *Pedro Páramo*. La couverture de l'édition « L'Imaginaire » affiche le même titre à la graphie adaptée, alors que la page de titre reprend scrupuleusement le titre original. Cette évolution pourrait refléter un changement d'attitude : les versions récentes semblent en effet s'affranchir quelque peu des normes d'orthographe françaises pour respecter davantage celles de la langue source.

3.4. Quatrièmes de couverture et autres textes d'accompagnement

Nous envisagerons conjointement les quatrièmes de couverture et les autres textes d'accompagnement tels que les préfaces, dans la mesure où les informations que ces éléments fournissent au lecteur se recoupent partiellement. La première traduction compte, en plus de la quatrième de couverture, une introduction signée par Roger Lescot. Celui-ci joue, à tous les niveaux, le rôle d'introducteur du texte dans une nouvelle sphère culturelle, tant par son travail de traducteur que par celui de commentateur de l'œuvre. Il porte la responsabilité de donner au lecteur francophone les clés nécessaires à la compréhension de ce roman mexicain. Pour la collection « L'Imaginaire », c'est un texte de Carlos Fuentes qui a été choisi pour figurer en quatrième de couverture. Il est doublé d'une introduction non signée, dont on suppose donc qu'elle émane de l'éditeur. La nouvelle traduction ne comporte, à l'instar de l'original¹⁰, aucun autre texte d'accompagnement ; l'édition « Folio », uniquement une note bio/bibliographique.

10. Alberto Vital souligne cette absence significative, qui témoignerait d'une volonté de Rulfo de créer un monde fictionnel fermé, ne laissant transparaître aucun signe de l'intervention de l'auteur (1994, p. 40).

La quatrième de couverture de la première traduction est constituée, en majeure partie, par un résumé assez complet de l'argument. Elle semble donc s'adresser à un lecteur moins intéressé par le dénouement de l'intrigue que par l'atmosphère du roman, le style de l'auteur, le traitement qu'il réserve au temps. Le deuxième paragraphe du texte de présentation met en effet l'accent sur « l'entremêlement des épisodes et des époques », avant de conclure que « l'ouvrage apparaît aussi comme une suite de variations sur le thème du temps ». Le bouleversement de l'ordre chronologique est l'un des éléments de l'œuvre de Rulfo qui a le plus dérouté les critiques peu après sa parution, certains ne percevant aucune logique dans l'organisation des fragments composant le roman (Zepeda, 2005, p. 3). Dans l'œuvre originale, c'est au lecteur seul qu'incombe la tâche de reconstruire le fil du récit. Au lecteur francophone, la quatrième de couverture fournit deux repères : non seulement le résumé de l'intrigue, qui l'aidera à mieux situer les épisodes les uns par rapport aux autres, mais aussi la grille de lecture proposée dans le deuxième paragraphe, qui lui indique le rôle qu'il devra jouer pour démêler les couches temporelles. Ceci n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que l'œuvre de Rulfo était jusqu'alors complètement inconnue dans la sphère culturelle française.

Dans le texte qui figure en quatrième de couverture de la collection « L'Imaginaire », Carlos Fuentes fait du roman une lecture mythologique, comparant notamment Pedro Páramo à Ulysse et Juan Preciado à Œdipe et Orphée. Le nom prestigieux du compatriote de Rulfo constitue sans aucun doute un argument d'autorité, et son texte s'adresse à un lecteur cultivé, auquel ces références sont familières. Carlos Fuentes souligne l'abolition des frontières entre la vie et la mort, le passé et le futur, mais aussi entre le réel et *l'imaginaire*, allusion voilée à la vocation de la collection.

Il est intéressant de noter que l'auteur ne parle pas de « réalisme magique », étiquette souvent utilisée en Europe comme argument commercial. La première traduction, parue avant l'apogée du « boom latino-américain », qualifie le roman de *fantastique*, adjectif que l'introduction éditoriale de la collection « L'Imaginaire » reprend elle aussi. Sur la quatrième de couverture de la retraduction, en revanche, on peut lire que les livres de Rulfo « ont marqué un renouveau de la fiction narrative, annonçant la révolution du réalisme magique dans les lettres latino-américaines ». Associer *Pedro Páramo* au réalisme magique, c'est évoquer une caractéristique de l'œuvre que le lecteur connaît et qu'il associe déjà fortement avec l'Amérique latine, c'est rapprocher du lecteur l'univers de Rulfo.

Cette démarche est présente dès le début du texte figurant sur la quatrième de couverture de la retraduction. Celui-ci s'ouvre en effet sur une sorte d'historique de la réception de *Pedro Páramo*, d'abord perçu comme « rural », « paysan », voire « indigéniste », puis « mexicain », « latino-américain », et enfin comme un « classique contemporain ». Une fois de plus, il s'agit de montrer au public francophone que cette œuvre le concerne directement, que sa lecture est pertinente pour lui puisqu'elle a valeur universelle. La préface de la collection « L'Imaginaire » considère elle aussi comme un atout majeur du roman de Rulfo le fait qu'il allie « témoignage d'une vérité saisissante sur le Mexique le plus secret » et « dimension aussi universelle que la peur des hommes » (Rulfo, 1979, p. 8).

Latinoamérica traducida: caminos y destinos de la literatura latinoamericana contemporánea entre las lenguas

Cette même préface évoque en ces termes la réception, en France, de la traduction de Roger Lescot : « Réédité des dizaines de fois outre-Atlantique, il [*Pedro Páramo*] est considéré par tous comme l'un des ouvrages fondamentaux de cette seconde moitié du XX^e siècle. Traduit en français dès 1959 dans 'La Croix du Sud' que dirigeait Roger Caillois, il passa pourtant inaperçu ou presque » (Rulfo, 1979, p. 7). La préface attribue cet insuccès à la méconnaissance de la littérature latino-américaine à l'époque de la parution de la première traduction, justifiant par là-même la publication d'une nouvelle édition du roman, qui devrait rencontrer l'intérêt de lecteurs plus nombreux et désormais plus familiarisés avec la littérature d'Amérique latine.

Le contenu des notices bio/bibliographiques sur Rulfo présentes dans les différentes éditions est très variable. Lescot consacre une bonne partie de son introduction à la vie de l'auteur, mentionnant non seulement la guerre des *Cristeros* qui a marqué son enfance, les tâches qu'il a exercées dans différentes administrations, mais aussi le contact avec les populations indigènes, qui expliquerait sa sensibilité pour l'âme mexicaine. L'édition « L'Imaginaire » ne comprend pas à proprement parler de texte biographique. La retraduction se contente de donner les dates de naissance et de décès de l'auteur ainsi que la liste de ses livres, « tous publiés chez Gallimard ». À l'occasion de la réédition dans la collection « Folio », une notice plus complète a été ajoutée. L'accent y est mis sur les événements douloureux de la vie de Rulfo, dont le caractère taciturne aurait contribué à faire de lui un mythe littéraire. Ce texte est le seul à parler du goût de Rulfo pour le cinéma et la photographie, arts auxquels il s'adonna lui-même¹¹.

On constate ici le même mouvement que celui décrit plus haut d'une traduction d'abord réservée à une sphère relativement confidentielle, puis destinée au grand public. Malgré ses tentatives pour faire accepter l'œuvre étonnante de Rulfo au lectorat français, la traduction de Lescot n'a pas obtenu le succès escompté. Vingt ans plus tard, la réédition tâche d'attirer davantage de lecteurs en insistant sur la portée universelle du roman. La retraduction, parue tout juste cinquante ans après l'original, fait valoir le statut de classique du roman et présente Rulfo comme un précurseur du réalisme magique.

3.5. Notes du traducteur

La première traduction de Roger Lescot compte seize notes du traducteur, dont la moitié servent à commenter des termes empruntés, figurant en espagnol (et en italiques) dans le texte français. Barbara Folkart parle, dans ce cas, de dédoublement puisque, dans le nouveau co-texte, le signe de départ est scindé : d'une part, dans le texte, le lecteur est confronté à un « signifiant pur, connotateur du contenu 'exotisme' » et, d'autre part, il trouvera, en note, une glose qui donne accès au contenu de dénotation (1991, p. 158). Le traducteur intervient dans les notes de bas de page pour expliquer ce que sont l'*atole* ou les *frijoles*, par exemple. Aux yeux de Laurence

11. Rulfo est notamment l'auteur du scénario *El gallo de oro* et ses photos ont été exposées et publiées à de nombreuses occasions.

Malingret, ces ajouts déclarés introduisent explicitement la voix du traducteur omniscient (2002, p. 91). Ceci est d'autant plus vrai lorsque son intervention en note n'est pas absolument nécessaire, lorsqu'il choisit à la fois de traduire et d'ajouter un commentaire en note, comme c'est le cas à huit reprises dans la première traduction. Ainsi, lorsqu'il emploie le terme *dîme*, Lescot ajoute que « la dîme a été abolie légalement au XIX^e siècle. Cependant, dans des provinces très catholiques comme le Jalisco, où se situe ce récit, les fidèles ont continué jusqu'à une époque récente à la verser spontanément à l'Eglise » (Rulfo, 1959, p. 27). De même, quand il traduit « Et, sans quitter ses éperons, il alla se faire servir à déjeuner », il précise que « les éperons mexicains se portent au bas du talon et, comme ils ont des mollettes très larges, on les quitte d'ordinaire en mettant pied à terre » (Rulfo, 1959, p. 96) Il nous semble que le traducteur entend ici rendre explicites certaines différences culturelles pour le lecteur, qui pourrait sinon s'étonner de ce qu'il lit.

Dans sa retraduction, Gabriel Iaculli a choisi de se passer complètement de notes. Il opte donc pour des stratégies radicalement opposées : là où la première traduction introduit une note du traducteur, il cherche un équivalent, adapte le texte français, voire omet le terme problématique. Le terme *atole* est donc remplacé par « sirop de maïs » (Rulfo, 2005, p. 117), *frijoles*, par « haricots noirs » (p. 144). Il en va de même pour le terme *villistas*, qui est rendu directement dans le texte par la périphrase qui figurait en note dans la première traduction : « partisans de Pancho Villa » (p. 138). Ici, on se situe plutôt du côté de ce que Laurence Malingret appelle les ajouts dissimulés, qui privilégient une lecture fictionnelle sans renoncer au rôle d'intermédiaire culturel (2002, p. 92). Dans le même ordre d'idées, Gabriel Iaculli a choisi de traduire les noms propres, lorsqu'il s'agit de surnoms chargés de signification. Alors que, dans les versions de Roger Lescot, le nom *Tilcuate* est maintenu en espagnol (assorti d'une note dans l'édition de 1959, seul dans celle de 1979), ce personnage s'appelle « le Boa » dans la retraduction.

L'édition de « L'imaginaire » occupe une position intermédiaire entre ces deux pôles. À l'occasion de la réédition, le nombre de notes de la première traduction a en effet été revu à la baisse. Le texte, qui en comptait seize, n'en comporte désormais plus que trois, alors qu'il s'agit en principe de la même traduction, révisée. Ces trois notes sont réservées à certains cas d'emprunt ; lorsque la traduction emploie un équivalent français, les notes sont exclues. Quand le contexte permet à lui seul de deviner le sens d'un mot, le terme espagnol est conservé sans être assorti d'une note.

Différents facteurs peuvent contribuer à expliquer la diminution constante du nombre de notes au fil des publications. Celle-ci pourrait correspondre à une évolution des normes de traduction. Aujourd'hui, soucieux d'atteindre un lectorat plus étendu, les éditeurs semblent privilégier une plus grande lisibilité. Or, comme le dit Théo Hermans, la note du traducteur introduit une rupture dans le texte puisqu'elle laisse entendre une autre voix, avec une identité propre, différente de celle du narrateur,

derrière laquelle se cache normalement le traducteur (2010, p. 211). Ce dernier s'immisce dans le discours pour fournir les informations qu'il juge nécessaires pour garantir une communication adéquate avec les nouveaux lecteurs (p. 199). Par conséquent, il est probable que certains éditeurs incitent désormais leurs traducteurs à recourir à moins de notes. Dans le cas de *Pedro Páramo*, on peut se demander si Gallimard n'a pas tenu les trop nombreuses notes pour responsables, du moins en partie, de la mauvaise réception de la première traduction, ce qui aurait incité la maison d'édition à revoir sa stratégie pour la version de 1979.

Malingret estime par ailleurs qu'en privilégiant la fonction informative du texte traduit, les notes du traducteur « détournent définitivement le texte de sa fonction initiale » (2002, p. 92). Un texte pourvu de nombreuses notes, comme le sont les éditions critiques, s'adresse prioritairement à un lecteur prêt à s'interrompre un instant pour en apprendre davantage sur la culture mexicaine, attribuant presque au roman une fonction documentaire. Se passer complètement de notes, c'est donc viser un public plus large, qui entend lire le roman comme une fiction.

4. *El Llano en llamas*

En 1959, à l'occasion de la publication de la première traduction du roman *Pedro Páramo*, trois nouvelles du recueil *El Llano en llamas* ont été incluses dans le même volume : « El Llano en llamas », « Luvina » et « Anacleto Morones ». On peut se demander sur quelles bases s'est opérée la sélection. S'il n'est pas étonnant que la nouvelle qui a donné son titre au recueil ait été retenue, ni que « Luvina », très souvent décrite comme la nouvelle la plus proche de ce qu'allait être le roman de Rulfo, apparaisse dans le volume, les raisons qui ont poussé le traducteur et l'éditeur à publier également « Anacleto Morones » sont plus floues. Les trois traductions postérieures de *El Llano en llamas* constituent toutes des traductions intégrales du recueil. Le fait que le nombre de nouvelles varie¹² s'explique par l'histoire éditoriale de l'œuvre originale. En effet, c'est seulement en 1970 que l'auteur a souhaité ajouter deux nouvelles – « El día del derrumbe » et « La herencia de Matilde Arcángel » – aux quinze déjà parues. La première traduction intégrale du recueil, datant de 1966, ne pouvait donc pas les inclure.

4.1. Couvertures

Comme la couverture de la première traduction de *Pedro Páramo*, où rien n'indique d'ailleurs que trois nouvelles sont incluses dans le volume¹³, celle de la traduction de *El Llano en llamas* publiée chez Denoël est très sobre. Ici aussi, la collection prime : le sigle occupe un espace important sur la couverture et une page entière est réservée à la mention « Les lettres Nouvelles. Publication dirigée par Maurice Nadeau » (Rulfo, 1966, p. 3).

12. La traduction de 1966 compte quinze nouvelles, celles de 2001 et 2015 en rassemblent dix-sept.

13. Ces nouvelles sont citées à d'autres endroits du paratexte, à l'intérieur du livre : les trois titres sont repris dans la table des matières, et le dernier paragraphe de la préface de Roger Lescot les cite et les caractérise brièvement.

La retraduction de 2001 est recouverte d'une jaquette colorée, rouge et orangée, dans des tons chauds qui évoquent les flammes. L'illustration, « d'après une photographie de Juan Rulfo » comme pour la traduction de *Pedro Páramo* parue dans la même collection, représente un paysan, vêtu d'une chemise et d'un pantalon clair, portant des sandales, coiffé d'un *sombrero*, deux sacs de toile sur l'épaule. Vu de dos, il est assis sur un rocher, contemplant la plaine. La couverture complète le titre, elle semble ici aussi indicatrice du contenu. À nouveau, sous la jaquette, la véritable couverture respecte la maquette classique de la collection « Du monde entier ». Outre les éléments déjà présents sur la jaquette, on y retrouve également la collection, une indication de genre (« nouvelles »), le nom du traducteur, la langue d'origine, mais aussi le nom du préfacier, l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio. Nous reviendrons plus tard sur l'importance de cette dernière mention en termes de stratégies éditoriales.

La couverture de la traduction la plus récente, parue en 2015, est très sombre. Du fond noir se détache un visage d'homme barbu en très gros plan, qui fixe le lecteur du regard, cigare aux lèvres. À l'image s'ajoutent le nom de l'auteur, le titre, la langue d'origine et le nom de la traductrice ainsi que la maison d'édition. Bien que le nom de la collection n'apparaisse pas, le graphisme de la couverture est dans la lignée des autres volumes publiés dans la collection « Hobo », que le site Internet de la maison d'édition décrivait jusqu'il y a peu¹⁴ comme « la collection du vagabond essentiel qui sommeille en nous ».

Les couvertures des traductions de *El Llano en llamas* suivent le même type de trajectoire que celles des versions françaises de *Pedro Páramo*. La couverture de la première traduction, typographique, appartient au pôle de la production restreinte. Elle s'adresse sans doute à un public cultivé, friand de la collection dirigée par Maurice Nadeau. La collection « Du monde entier » associe une fois de plus une couverture sobre à une jaquette iconographique, dont l'illustration redouble le titre et en donne au lecteur une espèce d'explication visuelle. S'il ne sait pas ce que signifie le terme *Llano*, emprunté à l'espagnol, il pourra au moins se le représenter. Le public visé est donc sans doute plus large. La couverture la plus récente, dont le graphisme évoque presque celui des romans policiers, est plus représentative du pôle de la production de masse. La collection vise un public qui rêve avant tout de voyage.

Cette dernière traduction est celle qui met le plus en évidence le caractère traduit de l'ouvrage, puisque le nom de la traductrice ainsi que la langue d'origine figurent directement sur la couverture. Dans le cas de Iaculli, son nom figure sur la couverture, caché par la jaquette, et sur la quatrième de couverture de la jaquette, cette fois bel et bien visible. Le nom de Michelle Levi-Provençal n'est cité que sur la page de titre. La langue d'origine est mentionnée dans toutes les versions françaises, mais la précision de la zone géographique (« Mexique ») n'apparaît qu'à partir de 2001. La page de copyright reprend systématiquement le titre original de l'œuvre. Si l'on suit Malingret, c'est la version de 2015 qui devrait offrir les solutions de traduction les plus divergentes (2002,

14. La page consacrée à la collection est désormais inaccessible.

p. 67). Il est étonnant de constater que l'on ne retrouve pas sur les couvertures, ni pour la traduction de Gabriel Iaculli ni pour celle de Justine Ladaique, l'étiquette « nouvelle traduction », dont on sait pourtant qu'elle favorise les ventes.

4.2. Titres et intertitres

La plaine en flammes (1959), *Le llano en flammes* (1966), *Le Llano en flammes* (2001), *La plaine en flammes* (2015). Comment expliquer la curieuse évolution des titres choisis pour les différentes éditions du recueil de nouvelles de Rulfo ?

Si la traduction littérale choisie en 1959 a l'avantage de reproduire, du moins en partie, l'effet de l'allitération (Malingret 2002, p. 175), Julio Moguel rappelle que le terme *Llano* présent dans le titre renvoie au Llano Grande, et non à n'importe quel *llano*. Traduire ce mot par le nom commun *plaine* lui semble donc particulièrement inadéquat (2010, p. 383). Par ailleurs, Laurence Malingret affirme que la francisation des noms propres est « sans doute une des dernières phases d'appropriation culturelle du texte étranger et le signe probable d'une imposition sans contrepartie des normes du système d'arrivée. » (2002, p. 112). Albert Bensoussan, traducteur français de renom, explique que c'est précisément pour éviter cette assimilation indésirable qu'aujourd'hui les noms de lieux ne sont d'ordinaire plus traduits : « il convient de conserver l'exotisme du texte, de préserver son étrangeté, tout en guérissant la langue française, une fois pour toutes, de son vieil ethnocentrisme » (2011, p. 113)¹⁵. On comprend donc aisément pourquoi, lors de la première publication du recueil de nouvelles de Rulfo dans son intégralité, le terme *plaine* de la première traduction de la nouvelle éponyme ait été remplacé par *llano*.

Selon Malingret, le choix de l'emprunt n'est possible que dans un nouveau contexte éditorial : lorsqu'est publiée la traduction de Michelle Levi-Provençal, « le public francophone commence [...] à être habitué à une certaine image de la littérature latino-américaine et à en réclamer des traductions. » (2002, p. 175). L'engouement pour le réalisme magique, qui expliquerait ce changement de titre exceptionnel¹⁶, n'est pourtant pas exploité dans le paratexte, où rien ne revendique l'appartenance de l'œuvre à cette tendance artistique.

Par ailleurs, Malingret affirme que cette forme de traduction partielle permet un « compromis entre la lisibilité et la couleur locale » (2002, p. 69). Si elle a l'avantage de ne pas gommer les différences culturelles existantes, en jouant la carte de l'exotisme, elle « a souvent pour résultat de nous éloigner des intentions prétendues de l'auteur » (p. 70), qui n'a jamais cherché à produire cet effet. Dans le titre qui figure sur la couverture de l'édition de 1966, *llano* est écrit en minuscules alors qu'à l'intérieur du volume, sur la page de titre et au début de la nouvelle, *Llano* compte un *L* majuscule. Du nom commun français, qui assimile purement et simplement le Llano Grande à une réalité connue du lecteur, on passe à un nom commun emprunté, réalité étrangère non familière au lecteur.

15. Ce débat est en réalité très ancien, puisqu'il remonte aux « Belles infidèles » du XVII^e siècle.

16. Pour des raisons commerciales, il est en effet très rare qu'une œuvre déjà traduite change de titre (Malingret, 2002, p. 175).

L'exotisme créé par l'emprunt est quelque peu amoindri par l'emploi du nom propre, que le lecteur francophone identifiera clairement comme un toponyme. Les trois premiers titres forment donc une évolution cohérente, qui tend à la fois à diminuer l'assimilation culturelle et à limiter un exotisme non souhaitable. L'édition la plus récente, en revanche, s'oppose nettement à la tendance actuelle en traduisant le nom propre étranger par un nom commun français, dans un refus – délibéré ou non – des normes en vigueur¹⁷. Cette décision est d'autant plus étonnante lorsque l'on connaît la vocation de la collection « Hobo ».

La question de la traduction des noms propres est également perceptible dans un autre élément du paratexte : le répertoire des titres des nouvelles. Si ce n'est pour celui de la nouvelle éponyme, que nous venons d'évoquer, les choix opérés suivent l'évolution des normes de traduction. Alors que, dans la version signée par Michelle Levi-Provençal, les titres « Paso del Norte » et « La cuesta de las comadres » sont traduits respectivement par « Paso du Nord » et « La côte des commères » (Rulfo, 1966, p. 209), les éditions postérieures conservent les titres espagnols. Outre l'assimilation mentionnée ci-dessus, le maintien des titres originaux permet d'éviter d'autres problèmes de traduction. Vogt explique que Gabriel Iaculli a choisi de ne pas traduire le titre « La cuesta de las comadres » car, en français, le terme *commère* s'emploie pour parler d'une femme cancanière (2010, p. 340), sens péjoratif absent en espagnol. Néanmoins, nous l'avons vu avec *Pedro Páramo*, conserver tels quels les noms propres comporte aussi des inconvénients, puisqu'ils sont opaques pour le lecteur francophone. Ce que dit Vogt du lecteur allemand vaut aussi pour le francophone : celui-ci ne reconnaît pas des noms tels que *Macario* ou *Anacleto* comme étant typiques du monde rural et ne sait pas que le village de Talpa est un lieu de pèlerinage (p. 341).

Au fil des éditions apparaissent également des solutions de traduction plus innovantes, moins attachées à une certaine image du « français correct ». Ainsi, Gabriel Iaculli opte pour le pronom *on* pour traduire les formes des premières et troisièmes personnes du pluriel espagnoles¹⁸. Justine Ladaïque limite cet emploi à la traduction de la première personne du pluriel, et utilise donc *on* plutôt que *nous*. Dans le même ordre d'idées, Gabriel Iaculli traduit le *pretérito indefinido* espagnol par du passé composé¹⁹. Il explique ce refus du passé simple français, devenu systématique dans la traduction de *Pedro Páramo*, par le fait que ce temps, aujourd'hui peu employé en français dans la langue orale, implique selon lui une préciosité qui va à l'encontre de l'esprit du texte rulfoien (2006, p. 346). L'édition la plus récente comporte même un cas d'élision qui reproduit

17. Il semblerait que *La plaine en flammes* soit une des premières traductions professionnelles de Justine Ladaïque, qui a surtout traduit des textes courts publiés sur un blog collaboratif (<http://traductions-justineladaique.fr>). Cette jeune traductrice n'a donc sans doute pas le même recul quant aux normes de traduction qu'un traducteur expérimenté et reconnu tel que Gabriel Iaculli.

18. Ainsi, « Es que somos muy pobres » devient « C'est qu'on est très pauvres » ; « Nos han dado la tierra », « On nous a donné la terre » ; et « La noche que lo dejaron solo », « La nuit où on l'a laissé seul ». (Rulfo, 2001, p. 171)

19. C'est le cas pour le dernier titre cité dans la note précédente : « La noche que lo dejaron solo » est rendu par « La nuit où on l'a laissé seul » (Rulfo, 2001, p. 171).

l'oralité : « T'entends pas les chiens aboyer »²⁰(Rulfo, 2015, p. 223). Ces solutions de traduction, acceptées par les éditeurs, témoignent d'un assouplissement de normes de traduction qui exigeaient jusqu'alors que les traducteurs emploient un langage canonique. Il est intéressant de noter que les deux traductions les plus enclines à ces solutions innovantes sont aussi celles qui affichaient le plus leur caractère traduit, conformément aux observations de Malingret (2002, p. 67).

4.3. Quatrièmes de couverture et autres textes d'accompagnement

Sur la quatrième de couverture de la traduction de Roger Lescot, pas un mot des nouvelles présentes dans le volume. Celle de Michelle Levi-Provençal n'en dit pas beaucoup plus, puisqu'elle est pour ainsi dire vierge, ne comportant que le lieu d'impression et le prix de vente du livre. Le lecteur trouvera néanmoins quelques informations sur les deux rabats. Le texte du premier est une notice bio/bibliographique minimaliste : il donne le lieu et la date de naissance de Rulfo et l'identifie comme l'auteur de *Pedro Páramo*, dont il précise qu'il a été publié en français chez Gallimard. Le texte du second, plus long et situé après le texte, caractérise les « récits » du recueil. La phrase « certains sont le fruit d'une expérience personnelle, d'autres ont été recueillis à la source » laisse penser qu'ils auraient une valeur documentaire et invitent donc à faire une lecture référentielle et régionale de l'œuvre. Toutefois, la citation d'Octavio Paz – « La réalité se reconnaît dans les imaginations des poètes, les poètes reconnaissent leurs images dans la réalité » – atténue quelque peu cette première impression, en rendant plus floues les limites entre imagination et réalité.

La quatrième de couverture de la retraduction de Gabriel Iaculli est composée d'un extrait de la préface de J. M. G. Le Clézio et d'une notice bio/bibliographique identique²¹ à celle publiée quatre ans plus tard sur celle de *Pedro Páramo* dans la même collection. Gallimard présente ici aussi Juan Rulfo comme un prédécesseur du réalisme magique, offrant au lecteur une étiquette conforme à l'idée qu'il se fait de la littérature d'Amérique latine. Le rôle capital de la préface de J. M. G. Le Clézio dans les stratégies éditoriales entourant la publication de ce livre est rendu tangible par la multiplication des mentions qui signalent sa présence : elle est citée sur la couverture (en-dessous de la jaquette) ; elle figure sur la page de titre en caractères plus grands que le nom du traducteur ; un extrait, signé par l'auteur, est repris sur la quatrième de couverture, juste

20. Plutôt que « Tu n'entends pas les chiens aboyer ».

21. Identique, à un détail près : le texte de 2001 affirme que « [l']œuvre [de Rulfo], brève et concise, est constituée de deux livres » alors que celui qui figure sur la quatrième de couverture de *Pedro Páramo* (2005) parle de trois livres. Les deux œuvres majeures de Rulfo sont sans aucun doute *Pedro Páramo* et *El Llano en llamas*. On pourrait imaginer que c'est à ces deux ouvrages que le texte de 2001 fait allusion. Néanmoins, *Le coq d'or et autres textes pour le cinéma* a été publié dès 1993 chez Gallimard, il serait donc étonnant que la maison d'édition ne comptabilise pas cette œuvre. Gallimard semble donc, contrairement à ce que la phrase laisse croire, ne faire référence qu'aux œuvres publiées au sein de la maison d'édition (*Le coq d'or et autres textes* et *Le Llano en llamas*, puis, plus tard *Pedro Páramo*) plutôt qu'à l'ensemble de l'œuvre de Juan Rulfo.

en dessous de la mention « préface de J. M. G. Le Clézio » ; elle a même sa place dans la table des matières en fin d'ouvrage. Cette omniprésence n'est pas anodine et témoigne du capital symbolique de l'écrivain, dont le nom ne manquera pas d'attirer les lecteurs potentiels.

Dans son texte, Le Clézio parle de la genèse du recueil de « contes », des autres œuvres de Rulfo et de son silence, du monde qu'il met en place dans ses œuvres, de la guerre des *Cristeros*, cadre des nouvelles du *Llano en llamas*. Il souligne que Rulfo n'est ni écrivain de la révolution, ni *costumbrista*, ni régionaliste, mais que ses récits universalisent ce qu'il a vécu. Ce passage semble répondre à certaines critiques formulées à l'encontre de la traduction de Michelle Levi-Provençal, dont Victor Jiménez estime qu'elle est inférieure à celle de Roger Lescot, car elle met l'accent sur le pittoresque et le sociologique en insinuant que Rulfo aurait effectué un travail de terrain pour rendre compte de la réalité de sa région (2010, p. 251). La fin de la préface de Le Clézio, reprise en quatrième de couverture, décrit Rulfo comme un « escritor nato » (qualificatif que l'on doit à Efrén Hernández), un écrivain doté d'un langage propre, qui n'appartient qu'à lui. Les comparaisons établies entre Rulfo et Giono, Céline ou encore Faulkner devraient séduire le lecteur et lui permettre de mieux situer l'œuvre du Mexicain.

La quatrième de couverture de la traduction de Justine Ladaïque s'ouvre sur une explication du contexte historique des « nouvelles » de *El Llano en llamas*, la guerre des *Cristeros*. Le deuxième paragraphe, que sa syntaxe et sa ponctuation rendent quelque peu abscons, énumère une série de « traits » de ces nouvelles avant d'évoquer leurs personnages humbles et authentiques. Le paragraphe suivant affirme que Rulfo « n'a publié que 2 titres ». Il décrit également Rulfo comme « un écrivain qui reste méconnu en France, malgré les traductions successives ». Il s'inscrit donc dans une lignée de traductions, sans chercher à vanter outre mesure la nouvelle²², sous-entendant toutefois qu'elle pourrait remédier à l'oubli dans lequel semble être tombé Rulfo. Le dernier paragraphe est tiré de la préface de Le Clézio, ce que rien n'indique. Les mêmes phrases sont également reprises dans l'introduction de l'éditeur, Albert Lefranc, toujours sans que la source ne soit explicitement citée.

Cette introduction évoque d'abord les œuvres, peu nombreuses, de Rulfo, son silence après la publication de *Pedro Páramo*, ainsi que le mystère qui entoure la vie de l'écrivain. Commence alors une biographie, suivie de l'explication sur la guerre des *Cristeros*²³ reprise en quatrième de couverture. La liste de traits caractéristiques des nouvelles se trouve ici complétée. Albert Lefranc souligne l'« atmosphère d'étrangeté à la limite du fantastique » (Rulfo, 2015, p. 10) qui règne dans le recueil. La phrase²⁴ qui clôt le texte

22. Il est courant que les retraductions s'inscrivent contre la/les traduction(s) antérieure(s) (Venuti, 2004, p. 33). L'absence de telles stratégies est remarquable dans le cas des versions françaises de *El Llano en llamas*.

23. Dans le paragraphe précédent, la même période historique est appelée la « guerra christera », avec une orthographe qui nous semble douteuse.

24. Il s'agit en réalité d'une phrase extraite de la traduction de la nouvelle « El Llano en llamas ».

– « C’est comme ça que ça s’est passé » – invite à lire le texte comme un document à vocation réaliste. Une mention en bas de page indique que cette longue²⁵ introduction tire sa substance des *Cahiers du CRICCAL*. Malheureusement, la richesse informative de ce texte est entachée par une syntaxe souvent ardue et parfois problématique²⁶. Cette édition paraît par conséquent moins soignée et ces erreurs jettent le discrédit quant à la qualité globale du livre.

4.4. Notes du traducteur

Le nombre de notes du traducteur présentes dans chaque traduction varie beaucoup au fil des éditions. Si l’on ne prend en considération que les trois nouvelles communes aux quatre versions françaises, la traduction de Roger Lescot en compte huit ; celle de Michelle Levi-Provençal, quatre ; celle de Gabriel Iaculli, aucune ; et celle de Justine Ladaïque, dix-sept. Ce nombre fluctue aussi en fonction de la nouvelle en question, « Luvina » en comptant beaucoup moins, dans toutes les traductions, qu’« Anacleto Morones », par exemple.

Dans « Decir lo implícito : traducir *El llano en llamas y Pedro Páramo* » (2006), Gabriel Iaculli explique sa décision de ne pas avoir recours aux notes. À propos de la terminologie employée dans la traduction, il dit :

Lo esencial, en estos casos, es dar al lector la imagen más visual, la más expresiva, la imagen que no interrumpe la lectura, que deja al lector a solas con el pensamiento de Rulfo, con su frase, con su atmósfera. Lo que importa realmente no es el objeto, sino el encantamiento rulfiano, y sería absurdo que una precisión sin importancia destruyera la magia del verbo y de la dramaturgia. Es por esta razón que no he añadido notas al texto (p. 342).

Iaculli exprime son désir de ne pas interrompre la lecture, de ne pas faire sentir sa propre voix pour laisser le lecteur savourer l’écriture de Rulfo. Le traducteur cherche donc systématiquement un équivalent français là où certains ajoutent une note. C’est également le traducteur le plus enclin à adapter le texte de Rulfo. Les termes espagnols sont maintenus uniquement s’ils sont attestés et entrés dans l’usage français. Tout est mis en œuvre pour que la lecture se passe sans heurt, pour qu’elle ne soit gênée d’aucune manière, dans une logique parfois assimilationniste. La traduction de Iaculli, tout comme sa traduction de *Pedro Páramo*, s’adresse à un public large, qui souhaite faire du texte de Rulfo une lecture fictionnelle.

25. Cinq pages, tout de même.

26. La phrase « La répartition des terres, des terres arides incultivables d’où chacun essaie d’en extraire une subsistance sont loin de subvenir aux besoins des paysans, est bien pire qu’une simple terre, qui s’apparentent à des chercheurs d’or qui piochent, et piochent sans cesse sur une terre qui les pousse à s’acharner contre elle dans une lutte sans fin, les contraint à s’édifier contre le gouvernement et les grands propriétaires terriens, ou certains se résignent et d’autres ne supportent pas de voir leur famille mourir de faim » (p. 10) nous paraît particulièrement incongrue.

Dans la traduction de Michelle Levi-Provençal, les notes sont assez rares et servent à expliquer le sens des termes empruntés, en espagnol au sein du texte. Néanmoins, lorsque cette note ne s'avère pas nécessaire, car le terme est entré dans l'usage ou peut facilement être déduit du co-texte, la traductrice s'en passe. Dans la plupart des cas, c'est un équivalent français qui est choisi pour traduire les termes qui font l'objet d'une note dans d'autres éditions.

L'analyse des notes de la traduction de *Pedro Páramo* par Roger Lescot a montré que celui-ci adoptait souvent la position du traducteur omniscient, ajoutant en note de bas de page des explications à destination du lecteur. Dans les trois nouvelles, six des huit notes se rapportent à des termes maintenus en espagnol dans le texte. Dans la phrase « fanées comme des *floripondios* desséchées », le mot *floripondio* fait l'objet de la note suivante : « Fleurs blanches en forme de clochette. La comparaison évoque l'image de quelque chose de lamentable et de ridicule » (Rulfo 1959, p. 234). Le traducteur ne se contente pas d'expliquer le sens du terme étranger, il analyse également la comparaison, guidant le lecteur dans son interprétation.

La traduction de Justine Ladaïque va encore plus loin puisqu'elle comporte pas moins de dix-sept notes. Non seulement tous les termes empruntés sont assortis d'une note, mais de nombreuses notes servent à commenter un terme traduit. Ce texte est également le seul à proposer des notes donnant des informations d'ordre encyclopédique à propos de différents noms propres, comme le ferait une édition critique. Les notes se multiplient, renvoyant parfois à des termes qu'il n'est sans doute pas nécessaire d'expliquer (comme *hacienda*, par exemple). Cette traduction semble donc s'adresser à un lecteur désireux d'obtenir de plus amples informations sur le texte et les réalités qu'il met en scène, lui attribuant une fonction en partie documentaire. Cependant, certaines décisions sont surprenantes et les notes contiennent parfois des coquilles.

Trois exemples nous permettront d'illustrer les tendances décrites ci-dessus. L'un des personnages de « El Llano en llamas » est surnommé *El Chihuila*. Dans les deux premières versions françaises, ce surnom est simplement maintenu, sans aucune explication. Le lecteur francophone ne dispose d'aucun moyen de deviner son sens. Dans un souci de lisibilité, Gabriel Iaculli traduit et adapte ce surnom : le personnage s'appelle désormais « le Nabot ». Justine Ladaïque conserve le surnom espagnol, mais donne une explication en note : « Poisson d'eau douce, surnom d'un des hommes de Pedro Zamora. Les révolutionnaires aimaient donner des surnoms animaliers. » (Rulfo, 2015, p. 95) Elle y donne d'abord une explication quant au référent de ce terme, puis situe le personnage dans la nouvelle, et ajoute finalement un commentaire d'ordre historique, se plaçant ici dans la position du traducteur omniscient.

Le traitement réservé au terme *carrizo* est lui aussi représentatif des différences entre éditions. Dans les deux premières versions, il est traduit par *laiche*, terme relativement peu employé, dont le sens ne se trouve pas commenté. Gabriel Iaculli opte pour le mot *canne*, plus courant, qui évoquera directement chez le lecteur une image plus claire.

Justine Ladaique traduit par *carex*, terme plus proche étymologiquement de *carrizo*, et en note explique qu'il s'agit d'une « Plante sauvage vivace. Le carex qui pousse au Mexique est le *carex spissa* » (Rulfo, 2015, p. 103). Cette précision de botanique renseigne le lecteur sur la réalité que désignait Rulfo, mais ne permet pas de mieux comprendre la poésie de l'image.

Le syntagme nominal « un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojasé » donne lui aussi lieu à des stratégies diverses et intéressantes. La première traduction précise en note que *mesca* signifie « eau-de-vie », mais n'explique pas le terme *hojasé*, que le contexte, d'ordre métalinguistique (« une herbe appelée *hojasé* », Rulfo, 1959, p. 217) permet de comprendre. Michelle Levi-Provençal intègre à son texte l'explication donnée en note par Lescot, traduisant *mezcal* par *eau-de-vie*. *Hojasé* n'est assorti d'aucune note, pour la même raison. Gabriel Iaculli adapte le passage et écrit « un mezcal qu'ils fabriquent avec une plante du coin » (Rulfo, 2001, p. 102). Recensé dans des dictionnaires français tels que le Larousse, le sens de *mezcal* peut en outre être déduit du contexte : cette boisson est comparée à la bière. Le traducteur évacue la réflexion métalinguistique, ce qui pourrait avoir une influence sur l'interprétation de la nouvelle : les habitants de Luvina emploient une plante inconnue du personnage qui s'apprête à s'y rendre, ce qui accroît encore la distance avec ce lieu, son caractère inconnu et inhospitalier. Justine Ladaique commente autant *mezcal* qu'*hojasé*.

5. Conclusions

Les évolutions des paratextes des œuvres de Rulfo en langue française décrites au long de cet article – couvertures d'abord typographiques puis iconiques, diminution du nombre de notes du traducteur, mise en œuvre d'arguments commerciaux tels que l'étiquette « nouvelle traduction » et la référence au réalisme magique – s'inscrivent toutes dans la même logique : alors que les premières versions françaises de *Pedro Páramo* et *El Llano en llamas* s'adressent à un public plutôt restreint, les versions plus récentes visent un lectorat plus ample. Cet élargissement du public cible s'explique probablement par la reconnaissance internationale qu'ont acquis, d'une part, l'auteur et, d'autre part, la littérature hispano-américaine, seulement après la publication de la première traduction en français. Il va également de pair avec un changement du regard porté sur les œuvres de Rulfo : alors qu'initialement l'accent a parfois été mis sur la valeur didactique des textes en tant que documents relatifs à l'histoire du Mexique, ils sont aujourd'hui considérés comme des œuvres littéraires à portée universelle.

L'examen du paratexte a également permis de mettre en évidence certaines évolutions des normes de traduction. La domestication qui caractérisait les premières traductions diminue au fil des rééditions et des nouvelles traductions : les noms propres ne sont plus traduits, à moins qu'il s'agisse de surnoms signifiants ; on remarque une plus grande tolérance quant aux emprunts, comme en témoigne le titre des deux premières retraductions françaises de *El Llano en llamas*. Par ailleurs, le poids du français normatif semble peu à peu perdre du terrain, laissant apparaître des solutions plus familières et

sans doute plus conformes au texte source. Les normes éditoriales semblent évoluer elles aussi : nous avons constaté une augmentation de la visibilité du traducteur dans les paratextes, due notamment aux revendications des traducteurs eux-mêmes, ainsi qu'une plus grande reconnaissance de la diversité culturelle, rendue tangible par la mention du pays d'origine de l'auteur.

Une analyse comparative des traductions devrait nous permettre de déterminer si ces tendances sont également perceptibles au sein des textes. Si les retraductions sont effectivement conçues pour plaire à un public plus large, il est probable qu'elles privilégient la lisibilité et se conforment aux normes de traduction en vigueur. Elles devraient dans ce cas adopter des stratégies de traduction telles que celles mises en évidence par Laurence Malingret : « l'homogénéisation, la standardisation, l'ennoblissement, la vernacularisation, la clarification ou encore la rationalisation » (2002, p. 188). Il ne faut cependant pas exclure la possibilité que les retraductions s'inscrivent dans la lignée de la *retranslation hypothesis* et que leur plus grande conformité au texte source crée des solutions de traduction qui iraient à l'encontre des habitudes de lecture du public francophone.

Références

- Assouline, P. (2016). Traduction (Nouvelle). En *Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature* (pp. 812–813). Paris : Plon.
- Bensoussan, A. (2011). *Ce que je sais de Vargas Llosa*. Paris : François Bourin Éditeur.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme espace de traduction. *Palimpsestes*, 4, 1-7.
- Cacheiro, M. (2004). *La poesía en Pedro Páramo*. Madrid : Huerga y Fierro.
- Deane-Cox, S. (2014). *Retranslation. Translation, Literature and Reinterpretation*. Londres/New York : Bloomsbury.
- Folkart, B. (1991). *Le Conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*. Montréal : Les Éditions Balzac.
- Gallimard. (s.d.). *Collection Du monde entier*. <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Du-monde-entier>, page consultée le 28 juin 2018.
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta*, 39 (3), 413-417.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
- Hermans, T. (2010). The Translator's Voice in Translated Narrative. En M. Baker (Ed.), *Critical Readings in Translation Studies* (pp. 193–212). Londres/New York : Routledge.
- Iaculli, G. (2006). Decir lo implícito: traducir *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. En V. Jiménez, A. Vital et J. Zepeda (Ed.), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica* (pp. 337–347). Mexico : RM.
- Jiménez, V. (2010). Juan Rulfo frente a sus traducciones. En V. Jiménez, J. Moguel et J. Zepeda (Ed.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 221–255). Mexico : Juan Pablos Editor.
- Ladaique, J. (s.d.). *Traductions*. <http://traductions-justineladaique.fr/traductions/>, page consultée le 29 juin 2018.
- Malingret, L. (2002). *Stratégies de traduction : les lettres hispaniques en langue française*. Arras : Artois Presses Université.
- Moguel, J. (2010). Juan Rulfo en francés. En V. Jiménez, J. Moguel et J. Zepeda (Ed.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 348–393). Mexico : Juan Pablos Editor.

- Monti, E. (2011). Introduction: La retraduction, un état des lieux. En E. Monti et P. Schnyder (Ed.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (pp. 9–25). Paris : Orizons.
- Rodriguez, L. (1990). Sous le signe de Mercure, la retraduction. *Palimpsestes*, 4, 63-80.
- Rulfo, J. (1959). *Pedro Paramo* (R. Lescot, trad.). Paris : Gallimard (La Croix du Sud).
- Rulfo, J. (1966). *Le Llano en flammes* (M. Levi-Provençal, trad.). Paris : Denoël (Les Lettres nouvelles).
- Rulfo, J. (1979). *Pedro Páramo* (R. Lescot, trad.). Paris : Gallimard (L'Imaginaire).
- Rulfo, J. (2001). *Le Llano en flammes* (G. Iaculli, trad.). Paris : Gallimard (Du monde entier).
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo* (G. Iaculli, trad.). Paris : Gallimard (Du monde entier).
- Rulfo, J. (2009). *Pedro Páramo* (G. Iaculli, trad.). Paris : Gallimard (Folio).
- Rulfo, J. (2015). *La plaine en flammes* (J. Ladaïque, trad.). Paris : 11-13 (HOB0).
- Sapiro, G. (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris : La Découverte.
- Tahir Gürçağlar, Ş. (2002). What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research. En T. Hermans (Ed.), *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues* (pp. 44–60). Manchester: St. Jerome.
- UNESCO. (s.d.). *Index translationum*.
<http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=0>, page consultée le 3 juillet 2018.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres/New York : Routledge.
- Venuti, L. (2004). Retranslations: The Creation of Value. En K.M. Faull (Ed.), *Translation and Culture* (pp. 25–38). Lewisburg : Bucknell University Press.
- Vital, A. (1994). *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. Mexico : UNAM.
- Vogt, W. (2010). Rulfo en Alemania. En V. Jiménez, J. Moguel et J. Zepeda (Ed.), *Juan Rulfo: otras miradas* (pp. 333–343). Mexico : Juan Pablos Editor.
- Zepeda, J. (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo*. Mexico : RM.