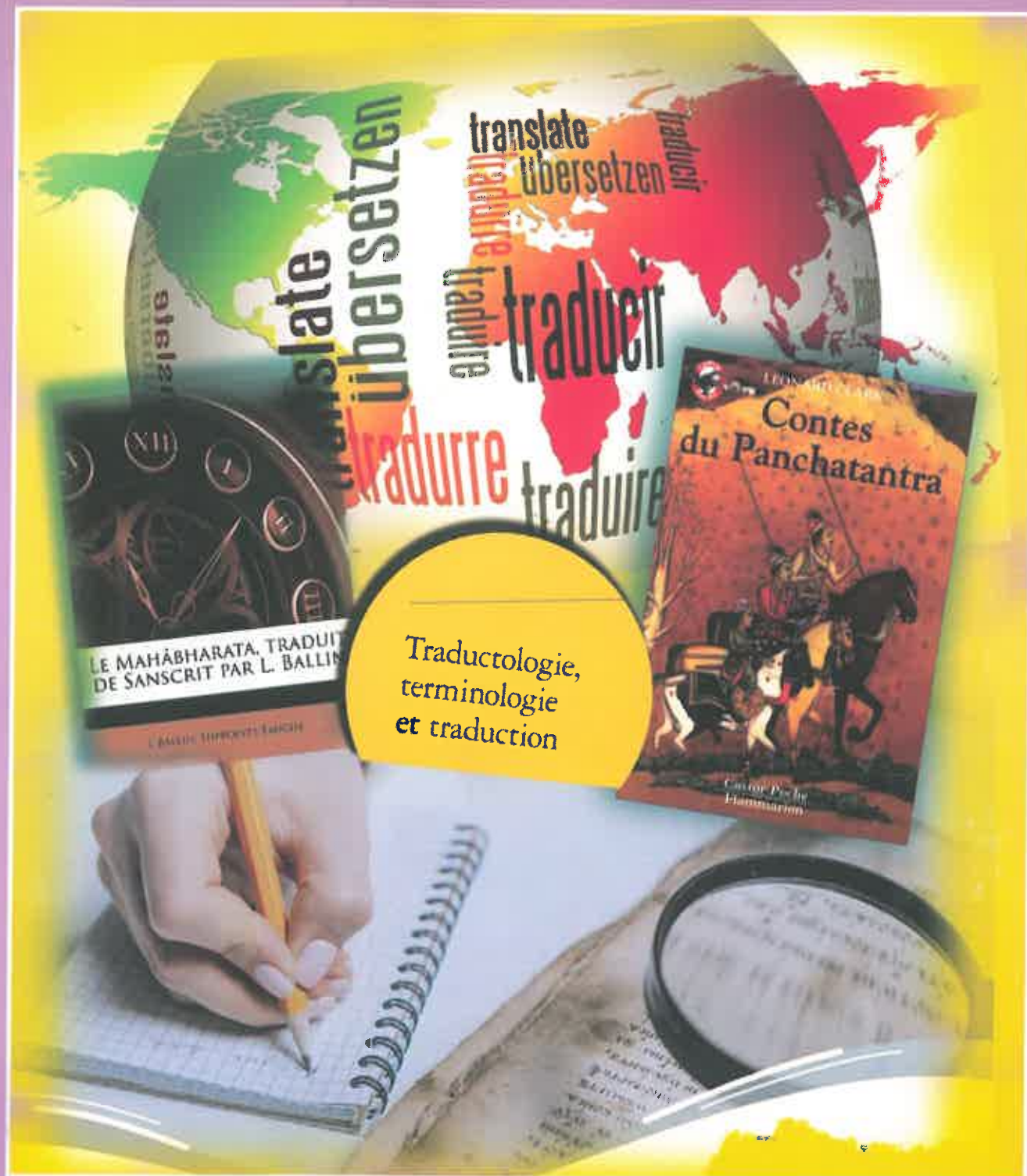




Introduction à la traductologie

School of Foreign Languages
Indira Gandhi National Open University
New Delhi

MEMBERS EXPERTS COMMITTEE

External Members:

1. Prof. D.K. Singh,
Deptt. of French Studies BHU,
Varanasi.
2. Prof. C. Thirumurugan,
Head, Deptt. of French
University of Pondicherry
3. Prof. Sushant K. Mishra,
Chairperson, Centre of French and
Francophone Studies, SLL&CS
Jawaharlal Nehru University,
New Delhi
4. Prof. Abhai K. Lal,
Head, Discipline of French
Deptt. of Modern European Languages,
University of Lucknow,
Lucknow, UP.

5. Prof. Prayas Chaturvedi,
Professor,
Deptt. of French Studies,
Banaras Hindu University,
Varanasi, UP.
6. Prof. Gulab Jha
Head, Department of Foreign Languages,
Guahati University, Assam

Internal Members

1. Prof. Sunil K. Gupta
Former Director,
School of Foreign Languages
IGNOU.
2. Dr. Deepanwita Srivastava
Director & Faculty French
School of Foreign Languages
IGNOU, New Delhi.

Programme Coordinator :

Dr. Deepanwita Srivastava
Director & Faculty French
School of Foreign Languages,
IGNOU, New Delhi.

Course Editor : Dr. Deepanwita Srivastava
Director & Faculty French
School of Foreign Languages
IGNOU, New Delhi.

Course : MFL 003

Program—MAFL.

COURSE WRITERS

Block 1— Unit 1, Unit 2, Unit 3 & Unit 4

Block 2 — Unit 1, Unit 2, Unit 4,

Introduction

Dr. Deepanwita Srivastava
Director & Faculty French, School of Foreign Languages,
IGNOU, New Delhi.

Ms. Kshama D. Dharwadkar
Assistant Professor (FRENCH)
Shenoi Goembab School of Languages & Literature,
Goa University, Goa.

Block 2 — Unit 3

Mr. Dhritabrata Bhattacharjya (Tato).
Consultant (French)
SOFL, IGNOU, New Delhi.

Block 3— Unit 1, Unit 2, Unit 3 & Unit 4

Dr. Priti Bhatia
Former Faculty
Deptt. of French,
University of Mumbai,
Mumbai

PRINT PRODUCTION

Mrs. Promila Soni

Assistant Registrar
MPDD, IGNOU

June, 2023

© Indira Gandhi National Open University, 2023

ISBN: 978-93-5568-830-9

All rights reserved. No part of this work may be reproduced in any form, by mimeograph or any other means, without permission in writing from the Indira Gandhi National Open University.

Some images, unless specified, are from Pixabay (<http://pixabay.com>) and Wikimedia Commons (<http://creativecommons.org>), and are used under the CC 2.0 and 3.0 Generic License for educational purposes.

Further Information on Indira Gandhi National Open University courses may be obtained from the University's office at Maidun Garhi, New Delhi-110068 or visit University website <http://www.ignou.ac.in>.

Printed and published on behalf of the Indira Gandhi National Open University, New Delhi by the Registrar, MPDD, IGNOU.

Laser Typeset by: Akashdeep Printers, 20, Ansari Road, Daryaganj, New Delhi-110002

Printed by: Hi-Tech Graphics, F-28/3, Okhla Industrial Area, Phase-II, New Delhi-110020

Block 1 HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA TRADUCTOLOGIE	7
Unit 1	
Notions de base et terminologie	9
Unit 2	
Évolution de la discipline de la traduction à l'Occident	20
Unit 3	
Évolution de la discipline de la traduction en Inde	32
Unit 4	
Culture et notions de l'identité	45
Block 2 GRANDES THÉORIES DE TRADUCTION ET VALEUR SÉMANTIQUE	63
Unit 1	
Théories interprétatives — TIT, littéraires et sémiotiques de la traduction	67
Unit 2	
Théories communicatives, sociolinguistiques et herméneutiques de la traduction	83
Unit 3	
Négotiation du sens	98
Unit 4	
La perspective indienne	110
Block 3 MÉTHODES, PROCÉDÉS ET TECHNIQUES DE TRADUCTION	125
Unité 1	
Unités de traduction et de l'interprétariat	129
Unité 2	
Pratiques et outils ergonomiques	146
Unité 3	
Principaux procédés et techniques	160
Unité 4	
Stylistique comparée	185

BLOCK 2

**GRANDES THÉORIES DE
TRADUCTION ET VALEUR
SÉMANTIQUE**

INTRODUCTION

Nous nous apprêtons de reprendre dans le présent polycop (Block), des principaux théories et les grandes lignes de pensée qui soulignent le domaine de la traductologie. Vous allez comprendre l'évolution du domaine et de la pensée sur la traductologie et les structures internes du discours qui ont ponctué l'évolution des savoirs langagiers au niveau global.

Nous essayerons de jeter un oeil sur la contribution des auteurs, des théoriciens, des praticiens et des pédagogues qui ont accordé une nouvelle perspective sémantique à l'acte du transfer langagier (l'écrit ou l'oral). C'est ce qui a mis l'emphasis sur le sens et la nécessité de comprendre pour traduire.

En plus, ce polycop vise à vous orienter et préparer le terrain pour le block suivant (d'une perspective plus pratique), où nous ferons élaborer les procédés et les techniques de la traduction surtout liés à la saisie du sens — un processus d'observation et de compréhension entrecroisant les domaines tels que la linguistique/sociolinguistique, la psycholinguistique et très souvent l'interculturel.

Qu'est-ce que le sens ? Du sens de quoi parlons-nous ? À travers nos études des théories du sens, ce polycop (block) nous permettra de réfléchir sur les possibilités de négociation du sens aussi bien qu'une meilleure maîtrise des limites de transcrire et de revêtir le texte source.

La troisième Unité présente un survol de la tradition indienne de la traduction et des parcours émergent des anciennes théories esthétiques sancrites sur ce processus. Le contraste est net entre les deux avec les théories indiennes qui renvoient tous à l'idée de transcréation plutôt que les tendances occidentales du transfert mot à mot, d'un système linguistique à l'autre.

Le présent polycop porte sur la force de l'histoire dans le domaine de la traductologie, des opérations traduisantes, de la valeur sémantique et des attitudes concurrentes créant ainsi un cadre conceptuel plus cohérent et systématique.

UNIT 4 LA PERSPECTIVE INDIENNE

Structure

- 4.0 Objectifs
- 4.1 Introduction
- 4.2 Traduire la conscience indienne
- 4.3 Théories indiennes de l'esthétique – Rasa
- 4.4 Autres domaines
- 4.5 Dhvani
- 4.6 Bhartrhari et Sphota
- 4.7 Auchitya
- 4.8 Théorie de la traduction d'Aurobindo
- 4.9 Traduction selon Tagore
- 4.10 Théorie de la traduction d'A. K. Ramanujan
- 4.11 Rapport auteur-traducteur
- 4.12 Dix principes de la traduction
- 4.13 Résumé
- 4.14 Activités
- 4.15 Glossaire
- 4.16 Questions
- 4.17 Œuvres à consulter

4.0 OBJECTIFS

Après avoir parcouru cette unité :

- vous allez mieux comprendre l'évolution du domaine de traduction en Inde
- vous allez mieux comprendre les théories indiennes de la traduction

4.1 INTRODUCTION

Les études de traduction en tant que discipline et les théories qui y sont associées ont un net penchant occidental. Comme ils exercent une influence dominante sur nos systèmes de connaissance, il n'est pas surprenant que les concepts de traduction qui existent aujourd'hui en Inde coïncident avec ceux de l'Occident. Mais certains chercheurs ont réfléchi au processus de traduction en Inde et à l'impact possible des anciennes théories esthétiques sanskrites sur ce processus. L'idée que l'on se fait aujourd'hui de la

traduction, en Occident comme dans le reste du monde, est qu'il s'agit d'un transfert de sens d'une langue à une autre, et que pour qu'une traduction soit bonne, le sens de l'original doit être conservé, plus ou moins intact. Cette notion d'équivalence et les stratégies impliquées dans la méthode de traduction ont préoccupé les traducteurs et les théoriciens de la traduction en Occident au fil des siècles. Nous ne pouvons pas en dire autant des concepts de traduction en Inde.

Le mot « traduire » vient du latin « translatio », où « trans » signifie « à travers » et « latus » « porter », ce qui implique le transfert de sens d'une langue à l'autre. Les différents mots de traduction en langue indienne ne véhiculent pas ce sens. *Anuvad* (parler après), *bhashantar* (transfert linguistique), *tarzuma* (reproduction), ou *roopantar* (changement de forme) - voici quelques termes indiens pour désigner la traduction. Comme le montrent ces termes, aucun d'entre eux n'implique le concept de transfert de sens d'une langue à l'autre. En revanche, ils renvoient tous à l'idée de transcréation plutôt que de transfert docile de sens d'un système linguistique à l'autre. Cela implique donc que notre concept de base de la traduction était différent ; si tel est le cas, comment devrions-nous aborder ce domaine aujourd'hui ? Nos anciennes théories esthétiques ont-elles quelque chose à dire sur le sujet ?

4.2 TRADUIRE LA CONSCIENCE INDIENNE

L'Inde est un pays multilingue et l'a toujours été. G. N. Devy qualifie la conscience indienne de « conscience traductrice » (*In another Tongue*:135). Le sanskrit était la langue dominante dans la partie nord de l'Inde, mais d'autres langues comme le prakrit, le pali et l'apabhramsa étaient utilisées comme langues de communication par les masses communes. Le sanskrit était la langue de la littérature et des rites religieux. Mais même dans les pièces sanskrites de Kalidasa et d'autres dramaturges de l'époque, les femmes et les personnages des castes et classes inférieures parlent le prakrit ou d'autres dialectes comme le *Sauraseni* et le *Magadhi*. Il était normal et acceptable de passer d'un dialecte à un autre ou d'une langue à une autre au cours d'un même texte. Devy souligne : « La mesure dans laquelle la production littéraire bilingue a été acceptée en Inde comme un comportement littéraire normal, et la durée historique de l'existence de cette pratique sont révélatrices de la « conscience traductrice » de l'Inde. » (136)

Il existe en fait deux familles de langues distinctes en Inde : les langues indo-aryennes et les langues dravidiennes. La plus ancienne des langues dravidiennes est le tamoul, les autres langues dravidiennes étant le kannada, le télougou et le malayalam, qui ont évolué plus tard que le tamoul. La principale langue indo-aryenne est le sanskrit, qui s'est combiné à divers dialectes locaux pour donner naissance aux langues du nord. Les langues indo-aryennes pourraient partager des caractéristiques linguistiques avec les langues occidentales, plus qu'avec le groupe des langues dravidiennes. Ainsi, traduire de l'hindi au malayalam signifie que la traduction se fait entre deux

langues radicalement différentes **biens** qu'elles appartiennent à la même région appelée l'Inde. Le traducteur doit en être très conscient lorsqu'il traduit en Inde. Mais malgré cette diversité, nous pouvons affirmer sans risque que les langues indiennes possèdent une sensibilité commune, en partie dérivée des anciennes théories de la littérature et de la langue.

Devy souligne que l'obsession de l'équivalence en traduction est essentiellement une obsession métaphysique occidentale. Il cite la déclaration de Hillis Miller : « La traduction est l'existence errante dans un perpétuel exil ». Cette affirmation est liée au concept théologique chrétien de la chute du Paradis et de l'exil qui s'ensuit à la recherche d'un pays. Devy explique : « Dans la métaphysique occidentale, la traduction est un exil, et un exil est une traduction métaphorique - une crise post-Babel. L'esprit hindou multilingue et éclectique, ancré dans la croyance en la transition perpétuelle de l'âme d'une forme à l'autre, peut trouver difficile de souscrire à la métaphysique occidentale de la traduction. » (135).

Ce qu'il souligne, c'est la différence fondamentale entre les visions du monde de deux cultures différentes, qui a forcément un impact sur tous les aspects de la créativité, y compris la traduction. L'obsession de l'original et l'angoisse de ne pas pouvoir en saisir le sens sont en quelque sorte liées au concept théologique d'un paradis perdu qu'il faut retrouver. La psyché indienne, qui croit en la progression constante de l'âme d'une naissance à l'autre, ne se préoccupe pas d'un état originel. C'est parce que nous avons le concept cyclique de la vie et du temps où il n'y a ni origine ni fin. Par conséquent, l'obsession presque métaphysique de l'équivalence qui hante les activités de traduction en Occident nous est étrangère.

4.3 THÉORIES INDIENNES DE L'ÉSTHÉTIQUE – RASA

Si l'équivalence n'est pas un problème majeur pour les traducteurs indiens, quels sont les problèmes auxquels ils sont confrontés ? Cela signifie-t-il que la traduction peut être un exercice libre ? Pas tout à fait. Nous ne sommes peut-être pas trop préoccupés par le sens et l'équivalence, mais il y a d'autres domaines auxquels nous faisons attention. Le critique T. R. S. Sharma a identifié quatre grands domaines dans lesquels les traducteurs rencontrent des problèmes : *rasa*, *riti*, *alamkara* et *dhvani*.

L'une des principales théories, sinon la plus importante, de l'esthétique sanskrite est la théorie du *rasa*. Proposée par Bharata dans son œuvre *Natyashastra*, le *rasa* est le plaisir émotionnel ultime que l'on peut tirer d'une œuvre d'art. Bharata donne une formule pour l'éveil du *rasa* - *vibhavanubhava vyabhichari samyogad rasa nispathi* - ce qui signifie que la combinaison de *vibhava*, *anubhava* et *vyabhichari bhava* donne naissance au *rasa*. Les *vibhavas* sont les stimulants des émotions, les *anubhavas* les réponses physiques qui accompagnent ces réponses émotionnelles et les *vyabhichari bhavas* sont des émotions transitoires. Les émotions de base

(*bhavas*) du lecteur ou du spectateur, qui lit / regarde un texte littéraire ou un spectacle, sont suscitées par les *vibhavas*. La réponse émotionnelle est indiquée par les *anubhavas* et les *vyabhichari bhavas*. *Rasa* est cette réponse émotionnelle exacerbée au texte.

Les critiques ne s'accordent pas sur la manière dont le *rasa* peut être suscité, mais aucun ne conteste l'affirmation de Bharata selon laquelle le *rasa* est le but ultime d'une œuvre d'art. Sharma appelle *rasa* le « principe de formation » ou la qualité qui donne à l'œuvre d'art son caractère distinctif. Il est d'avis que cette « rhétorique intérieure » du *rasa* donne au traducteur l'orientation générale du texte. (« *Translating Literary Texts through Indian Poetics : A Phenomenological Study* » <http://www.anukriti.net/tt1/article-k/a3.html/>) Il est donc très important pour un traducteur d'être capable de reconnaître le *rasa* d'une œuvre, avant de pouvoir la transposer dans une autre langue et une autre culture. L'écrivain gujarati Navalram appelle cela la méthode de traduction « *rasanusar* », où le traducteur saisit la *rasa* de l'original. En gros, cela signifie que le traducteur doit saisir l'esprit de l'original et tenter d'évoquer une réponse similaire à celle que l'original a suscitée chez ses lecteurs.

4.4 AUTRES DOMAINES

Le *riti* est fondamentalement le style du texte. Sharma le définit comme « la stylistique qui fonctionne à l'intérieur du texte - les limites phonétiques et syntaxiques à l'intérieur desquelles le texte agit, se produit » (3). Le *riti* ne doit pas être confondu avec le concept occidental de rhétorique car la rhétorique est un terme large qui couvre également les figures de pensée. Sharma est d'avis que le *riti* signifie « les « manières de dire » ... ou l'attitude que l'écrivain a adoptée à l'égard de l'expérience qu'il raconte » (3). L'oreille du traducteur doit être à l'écoute de ce « son du sens » (comme le dit Robert Frost) et de la façon dont il transforme la structure et la syntaxe du texte. Si le traducteur ne parvient pas à saisir cet effet, la traduction échoue. Cet acte de traduction implique également l'interprétation dans une certaine mesure, car le traducteur doit parvenir à la nuance correcte principalement par interprétation. Tenter d'approcher le rythme de la prose de l'original est une façon de capturer le *riti* de l'original. Sharma donne l'exemple de la traduction de Hemingway et de Faulkner respectivement. Hemingway utilise des mots monosyllabiques avec beaucoup d'effet ; ainsi, pour le traduire en hindi ou en kannada, il est logique d'utiliser des mots locaux ou un langage familier. En revanche, Faulkner, avec sa diction lourde, peut être traduit en utilisant le *marga* ou langage littéraire.

L'*alamkara* est l'utilisation d'ornements poétiques dans une œuvre littéraire, qu'il s'agisse de fiction ou de poésie. La plupart des écrivains utilisent des images pour s'exprimer et celles-ci doivent trouver un écho auprès du traducteur. M. Sharma souligne qu'il peut parfois y avoir une dichotomie entre les *alamkaras* et l'idéologie dont il est question dans l'œuvre. Cela peut être fait délibérément par l'auteur. L'exemple qu'il donne est celui de

Samskara de U. R. Ananthamurthy, qui a été brillamment traduit par A. K. Ramanujan, lui-même poète. L'*alamkaras* du roman est en désaccord avec l'idéologie du protagoniste, ce qui entraîne une tension qui ajoute à la complexité du roman. Il s'agit d'un conflit sans résolution qui peut conduire à la déconstruction du texte lui-même. Seul un traducteur sensible peut déceler les tensions latentes dans un roman ou un poème.

Par défaut, un poème contient une abondance d'*alamkaras* qu'il peut être difficile de récupérer. D'où la croyance populaire selon laquelle les poèmes sont un problème pour le traducteur - comme le dit Frost, « la poésie est ce qui se perd dans la traduction ». La grande différence entre la langue source et la langue cible complique encore l'affaire. Tout comme pour le *riti*, le traducteur doit faire preuve de discernement dans le choix du bon *alamkara* pour exprimer le point de vue de l'auteur. Cela se fait en tenant compte de la culture du lecteur plutôt que de la langue/culture de l'auteur.

4.5 DHVANI

Dhvani est un concept important dans l'esthétique sanskrite. Il signifie littéralement « suggestion ». *Anandavardhana*, le plus grand représentant du *dhvani*, affirmait qu'il s'agissait de l'âme de la poésie. Ce que l'on entend par *dhvani* est la couche de sens qui va au-delà de la dénotation et de la connotation et qui devient souvent l'essence même d'une œuvre d'art. Cela devient un problème épineux dans la traduction. L'exemple le plus célèbre donné par tous les théoriciens est « le village sur le Gange ». Pour les lecteurs qui ne sont pas familiers avec la culture hindoue, il s'agit d'une phrase qui décrit un village près d'une rivière. Mais pour le lecteur indien, il existe un vaste réseau de significations associées au Gange. Il suggère la sainteté et la pureté ; comment un traducteur peut-il saisir cette résonance de significations lorsqu'il traduit ? Comme le décrit Sharma, « c'est [*dhvani*] la région des jeux de mots et de la polysémie, des allusions personnelles, du symbolisme ésotérique et du mythe indigène, qui communient souvent au-delà des mots » (4). C'est en effet difficile à traduire, à moins de fournir des notes de bas de page ou des explications détaillées.

Sharma donne un autre exemple pour illustrer *dhvani*. Il utilise la dernière strophe du célèbre poème de Frost « *Stopping by Woods on a Snowy Evening* ». Il souligne que le désir de s'arrêter et d'observer les bois magnifiques, sombres et profonds est comme un désir de mort. Il repousse résolument cette tentation et se dirige vers sa destination, qui se trouve à des kilomètres de là. Sharma dit : « Derrière cette fascination momentanée, il y a toute l'histoire puritaine qui souligne le caractère pécheur de l'homme, et de la nature que les puritains considéraient avec un sentiment d'horreur fascinée » (4). Les lecteurs indiens qui n'ont pas intériorisé ce concept d'horreur de la beauté qui séduit et détruit, ne parviendront pas à atteindre les résonances profondes ou *dhvani* du poème.

Pour illustrer cela, Devy se réfère à un ancien texte de langue et de grammaire appelé *Vakyapadiya* écrit par Bhartrhari, qui est réputé pour la théorie du *sphota*. Le concept de *sphota* remonte à un autre grammairien, Patanjali, qui l'a utilisé pour décrire les différentes étapes de l'articulation d'un mot. Selon ce concept, la *sphota* est le stade final de l'articulation lorsque le mot est prononcé à haute voix. Bhartrhari a étendu ce concept au domaine de la philosophie, en affirmant que le monde est amené à l'existence par l'articulation du mot. Le langage n'est pas le moyen par lequel nous nous exprimons, mais il est le moyen qui nous exprime. Devy souligne que cela combine « une vision matérielle et une vision transcendante du langage » (147). Selon Bhartrhari, le langage en soi n'a pas de séquence, bien qu'il soit exprimé dans un corps gradué séquentiellement. La relation entre le mot prononcé et le sens ou *nada et sphota* est comme la relation entre un objet et son reflet dans l'eau qui coule. Comme le reflet, le mot prononcé reflète le sens ainsi que la nature de celui qui donne ce sens. Le sens n'est donc pas une entité fixe, mais est entièrement contextuel. Comme nous l'avons vu avec le concept de langage de Derrida, cela libérerait le traducteur du souci d'atteindre le sens de l'original.

4.7 AUCHITYA

D'autres chercheurs estiment qu'un autre concept sanskrit est plus crucial pour les traducteurs, à savoir celui d'*auchitya*. *Auchitya* signifie décorum, mais dans le contexte de la traduction, il peut être considéré comme la discrétion exercée par le traducteur dans la sélection des textes à traduire. Avadhesh K. Singh, dans son introduction au livre *Translation : Its Theories and Practices*, dit que *auchitya* « devrait signifier la justesse dans la sélection d'un texte à traduire, de la méthodologie et de la stratégie utilisées pour la traduction ; et de placer le texte dans une perspective appropriée, de sorte que le sens voulu par l'auteur/le texte source, et non simplement articulé, trouve son expression appropriée dans le texte cible » (xi). Shanta Ramakrishna illustre le concept d'*auchitya* en traduction en remontant jusqu'à Premchand et Ganesh Shankar Vidyarthi en Inde. À la fin du 19^e siècle et au début du 20^e siècle en Inde, alors que la tendance dominante était de traduire de l'anglais vers diverses langues indiennes, Vidyarthi a traduit le livre français *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo en Balidaan. Ce livre, qui portait sur la Révolution française, a été utilisé par Vidyarthi pour insuffler l'esprit du nationalisme aux gens de l'époque. Mais c'était une traduction « infidèle », car il s'agissait plus d'une adaptation que d'une traduction. Dans sa préface, Vidyarthi a exprimé l'opinion qu'une traduction et l'original ne peuvent jamais être identiques et que le lecteur ne doit pas s'attendre à ce qu'il en soit ainsi. Premchand a fait quelque chose de similaire avec sa traduction de *Thaïs* d'Anatole France. Il l'a choisi pour des raisons idéologiques et voulait qu'il soit une source d'inspiration pour ses contemporains. Shanta Ramakrishna tient qu'en rendant leurs traductions plus adaptées aux lecteurs cibles, ces

traducteurs ont exercé le principe de *l'auchitya*. Ils ont choisi un texte qu'ils pensaient être pertinent pour le lectorat cible et ont adopté une stratégie de traduction qui était la plus appropriée pour cela - ce serait *l'auchitya* en traduction (« *Cultural Transmission through Translation* », *Changing the Terms* : 93).

4.8 THÉORIE DE LA TRADUCTION D'AUROBINDO

Aurobindo (1892 - 1950) était un philosophe, un poète et aussi un traducteur de talent. Il a reçu une éducation entièrement britannique avant d'être attiré par le mouvement nationaliste. Il maîtrisait aussi bien l'anglais que la langue et la littérature indiennes (sanskrit et bengali). Il a traduit en anglais *les Upanishads*, la *Bhagavad Gita* ainsi que l'*Anandamath* de Bankim Chandra Chatterjee. Sa théorie de la traduction découle de cette expérience de traduction d'œuvres indiennes en anglais, comme l'indiquent les noms de ces essais : « *On Translating Kalidasa* », « *On Translating the Bhagavad Gita* », « *On Translating the Upanishads* », « *Freedom in Translation* », « *Importance of Turn of Language in Translation* », « *Translation of Prose into Poetry* » et « *Remarks on Bengali Translations* ».

En tant que philosophe, Aurobindo a été fortement influencé par la philosophie cognitive de l'Inde ancienne. Selon lui, la traduction est un processus qui comporte plusieurs étapes. Le traducteur lit, analyse et interprète le texte. Cela signifie qu'il doit comprendre les nuances textuelles avant de parvenir à un équivalent approprié dans la langue cible. Cela montre que la traduction est un processus cognitif. Selon Aurobindo, la conscience humaine qui opère derrière ce processus cognitif a trois niveaux - *nama* (nom), *rupa* (forme de signification) et *swarupa* (figure essentielle de la vérité). Gopinathan fait remarquer que ces trois niveaux sont analogues aux trois niveaux de langage mentionnés par Bhartrhari dans son *Vakyapadiyam*. Ce sont *vaikhari* (niveau de langage parlé), *madhyama* (niveau intermédiaire entre l'articulation et la conception) et *pasyanti* (le niveau le plus élevé où une pensée est à son stade nébuleux). Gopinathan soutient qu'Aurobindo développe son concept à partir de ces niveaux et « donne une autre division psycho-spirituelle des niveaux de conscience aux niveaux physique, mental et supra mental » (8). Le texte doit être saisi intuitivement au niveau le plus élevé de *swarupa* avant de pouvoir être traduit aux deux autres niveaux de *nama* et *rupa*, ou le niveau du texte et du sens. Par conséquent, en traduction, « le processus d'analyse du texte, la compréhension du sens littéral et du sens suggéré, et le processus de prise de décision auront également trois niveaux. » (9). Il y a un déplacement constant de ces niveaux dans le processus de traduction. Gopinathan affirme que le processus de prise de décision en traduction commence au niveau le plus élevé de *swarupa*. Aurobindo estimait que « la traduction devient plus communicative, surtout lorsque le sens supérieur du texte est significatif » (10).

Aurobindo lui-même dit que même après que le traducteur ait décidé de la bonne forme pour son texte, « ...il n'y aura naturellement aucun succès à moins que l'esprit du traducteur ait suffisamment de parenté, suffisamment de points de contact spirituels et émotionnels et une base suffisante de pouvoirs poétiques communs non seulement pour entrer dans le tempérament spirituel et l'humeur de ce tempérament, mais pour les rendre... » (*On Translating Kalidasa*). Cela fait appel à une communion métaphysique entre le traducteur et l'auteur, et fonctionne à un niveau bien plus élevé que la lecture et la compréhension d'un texte à ses niveaux dénotatif et connotatif. Il discute longuement des problèmes qu'il a rencontrés dans la traduction de Kalidasa, le principal étant celui du mètre dans lequel il pouvait traduire.

Il aborde ensuite la question de la fidélité. Comme d'innombrables traducteurs avant et après lui, Aurobindo parle du dilemme auquel il a été confronté quant au choix entre une traduction littérale et quelque chose qui pourrait apparaître comme une nouvelle œuvre sous le couvert de la traduction. Il observe que « ...les règles rigides n'ont pas leur place » ici. C'est l'objectif de la traduction qui doit déterminer la stratégie. Si le but est de « faire connaître aux peuples étrangers » les idées et les thèmes de l'écrivain, la traduction littérale convient. Mais le traducteur peut faire appel à ses pouvoirs créatifs pour rendre l'œuvre originale si son but est de retrouver l'esprit de l'original pour le bénéfice des lecteurs cibles. Aurobindo souligne que l'idéal d'une traduction est différent des deux : « Le traducteur cherche d'abord à placer l'esprit du lecteur dans la même atmosphère spirituelle que l'original ; il cherche ensuite à produire en lui les mêmes émotions et le même type de plaisir poétique et de gratification esthétique ; enfin, il cherche à lui transmettre la pensée du poète et la substance dans des mots qui créeront, dans la mesure du possible, le même train d'associations ou un train similaire, les mêmes images ou les mêmes impressions sensorielles. » (*On Translating Kalidasa*)

Il admet qu'il ne s'agit là que d'un idéal auquel le traducteur ne peut peut-être qu'aspirer, mais c'est l'idéal qu'il doit s'efforcer d'atteindre. Le traducteur doit essayer d'atténuer la qualité étrangère du texte pour le bénéfice du lecteur cible. Par exemple, il cite un exemple tiré du *Meghadutam* de Kalidasa, où un énorme nuage sombre est comparé au « pied sombre de Vishnu levé dans un acte impétueux pour réprimer Bali ». Le traducteur doit garder à l'esprit qu'un lecteur non natif ne connaîtrait pas du tout l'histoire qui se cache derrière cette phrase. Donc Aurobindo l'a traduit comme : « Sombre comme le pied nuageux du Dieu suprême/ Quand, partant de la forme naine de l'immense monde / Avec un pas de Titan à travers le ciel, il a marché ». Aurobindo admet qu'il s'agit plus d'une paraphrase que d'une traduction, mais il faut l'accepter si le traducteur doit communiquer l'esprit de l'original au lecteur. Il souligne que les différentes visions du monde de deux cultures distinctes posent un problème au travail du traducteur. Il observe comment l'esprit hindou (indien) a tendance à « saisir ce qui est agréable et beau en toutes choses et même à voir un charme là où l'esprit anglais voit une difformité et à

extraire la poésie et la grâce du laid » (*On Translating Kalidasa*). Aurobindo souhaite que le traducteur tienne compte de toutes ces différences avant de se lancer dans une traduction.

4.9 TRADUCTION SELON TAGORE

Depuis Aurobindo, très peu d'Indiens ont écrit sur l'art et l'esthétique en langue anglaise, bien que la critique soit une composante très forte de nos littératures régionales. Rabindranath Tagore était un poète et un traducteur, et son *Gitanjali*, qui lui a valu le prix Nobel, a été traduit par Tagore lui-même. Mais ses poèmes et ses histoires ont également été traduits par d'autres, souvent sous sa supervision. Il a expliqué pourquoi il a traduit *Gitanjali* en anglais : « J'ai simplement ressenti le besoin de retrouver, par le biais d'une autre langue, les sentiments qui avaient créé une telle fête de joie en moi ces derniers jours » et que « je faisais une nouvelle connaissance avec mon propre cœur en le revêtant d'autres vêtements » (cité dans Sujit Mukherjee : 104). Sujit Mukherjee souligne que « ce ne sont pas les positions normales d'un traducteur » et que l'on peut déceler « ...une note d'incertitude, presque un ton d'excuse, comme s'il savait que ce qu'il faisait n'était pas tout à fait valable en termes littéraires » (104). Mukherjee observe que le *Gitanjali* bangla n'est pas considéré par les lecteurs bengalis comme la meilleure des œuvres de Tagore. Le *Gitanjali* anglais ne contient qu'une partie de l'original bangla et des parties d'autres œuvres bangla, *Naivedya*, *Kheya* et *Gitimalya*. En fait, Tagore répondait aux goûts de ses lecteurs anglais, qui étaient avides des aspects dévotionnels ou mystiques de sa poésie. Bien qu'il s'agisse d'un acte délibéré de la part de Tagore lui-même, il s'agit d'une fausse représentation car cette traduction mettait en valeur certains aspects de son travail créatif et en minimisait d'autres. Cela a abouti à la création de deux images différentes de Tagore en bangla et de Tagore en traduction anglaise. C'est ce qui a poussé Sujit Mukherjee à qualifier la traduction de Tagore de « parjure » - « l'acte de faire sciemment une fausse déclaration sur une question importante pour le problème en question » (124). Tagore et ses traductions anglaises ont fait l'objet de nombreuses études par d'autres personnes également, qui se sont concentrées sur cet aspect. Mary Lago souligne les périls d'une telle traduction lorsqu'elle écrit sur l'héritage de Tagore : « Si les jeunes lecteurs reconnaissent son nom, cela évoque, le plus souvent, des impressions d'un homme mystique stéréotypé de l'Est ; ils ont encore trop peu de moyens de découvrir toute la puissance et la beauté qui, dans le passage du bengali à l'anglais, se sont égarées » (421). Cela montre à quel point les traductions ont été importantes pour faire de Tagore l'homme et l'auteur.

4.10 THÉORIE DE LA TRADUCTION D'A. K. RAMANUJAN

A. K. Ramanujan est un traducteur qui a aidé les lecteurs étrangers à apprécier la beauté des textes indiens anciens autres que ceux en sanskrit.

Comme le souligne Vinay Dharwadker, ses traductions comprennent la poésie classique et bhakti en tamoul, les *Virasaiva vacanas* (aphorismes poétiques) en kannada, la *bhakti* et la littérature de cour en telugu, les contes populaires et les récits oraux de femmes écrits au XIX^e siècle, ainsi que la poésie et la prose de l'Inde après l'indépendance (*A. K. Ramanujan's Theory and Practice of Translation* : 114). En tant que traducteur, Ramanujan était bien conscient de ses responsabilités : il devait transmettre l'original au lecteur cible et devait également trouver un équilibre entre l'intérêt de l'auteur et son propre intérêt. Sa tâche était d'autant plus difficile lorsqu'il s'agissait de traduire de la poésie ancienne tamoule ou kannada en anglais, car il y avait des différences de culture, de langue et de cadre temporel entre les langues source et cible.

Dans son effort pour se rapprocher le plus possible de l'original, Ramanujan s'est concentré sur divers principes d'organisation poétique. Il a essayé d'établir une distinction entre le « noyau poétique interne » et le « noyau externe » d'un poème. Il s'est concentré sur les images et leur disposition dans le poème original, et a cherché à reproduire cette disposition dans sa traduction par un motif visuel, généralement réalisé par l'ordre des strophes sur la page. Dharwadker cite Ramanujan disant qu'il a fait « des approximations typographiques explicites de ce qu'il pensait être la forme intérieure du poème » (117). Il estime que Ramanujan a développé ses idées de formes poétiques extérieures et intérieures à partir de deux sources différentes - Noam Chomsky et Roman Jakobson. Dharwadker a à l'esprit le concept de structure profonde et de structure de surface de Chomsky, ainsi que la distinction de Jakobson entre « instance de vers » et « conception de vers ». Il trouve également des similitudes avec la distinction de Julia Kristeva entre le « *phenotext* » (le texte manifeste) et le « *génotexte* » (la structure signifiante innée). Ramanujan s'est également inspiré de la distinction faite par le *Tamil Sangam* entre la poésie « *akam* » et « *puram* », représentant respectivement le monde extérieur et le monde intérieur des émotions. Il estimait que l'anglais et ses disciplines, la linguistique et l'anthropologie, lui donnaient sa forme extérieure, tandis que ses préoccupations personnelles et professionnelles concernant le tamoul, le kannada et d'autres folklores indiens formaient son intérieur. En tant que traducteur, ces deux formes devaient être en dialogue l'une avec l'autre.

4.11 RAPPORT AUTEUR-TRADUCTEUR

Les problèmes d'incommensurabilité culturelle et linguistique créent des obstacles à la traduction. À cela s'ajoute la relation entre l'auteur et le traducteur, que Ramanujan considérait comme essentiellement conflictuelle. Le traducteur peut souhaiter créer un poème à partir de l'original, mais doit se plier au souhait du lecteur d'une traduction littérale ; ou bien le traducteur peut vouloir créer un poème de son cru à partir de l'original, ce qui entre en conflit avec le désir du lecteur de voir une réplique de l'original. Le traducteur est donc pris entre « transmission et expression ». Mais

Ramanujan dit qu'un traducteur est « un artiste sous serment ... pris entre le besoin de s'exprimer et le besoin de représenter un autre, se déplaçant entre les deux moitiés d'un cerveau, il doit utiliser les deux pour se rapprocher des « originaux » » (120).

Le lecteur est également important dans ce processus. Le lecteur d'un poème traduit attend de la traduction qu'elle soit une représentation fiable du texte original en termes de langue et de structure, ainsi que de ses diverses connotations culturelles. Elle doit également procurer un plaisir esthétique. Ces exigences peuvent être satisfaites par les diverses stratégies de traduction dont dispose le traducteur, mais comment peut-il transmettre le vaste réseau de relations culturelles ? Dharwadker souligne que Ramanujan « soutenait que même si un traducteur transpose un texte particulier d'une culture à une autre, il doit traduire le lecteur de la seconde culture à la première » (121). Il pense que cela peut être réalisé par des notes et des préfaces écrites par le traducteur. Ses commentaires détaillés qui constituent les préfaces à ses traductions de la poésie Sangam ou des vacanas Kannada sont en fait le cœur de la théorie de la traduction de Ramanujan. Il note dans sa note de traduction du roman kannada *Samskara* de U. R. Ananthamurthy : « Un traducteur n'espère pas seulement traduire un texte, mais espère (contre toute attente) traduire un lecteur non natif en un lecteur natif. Les notes et la postface de ce livre font partie de cet effort » (122).

En familiarisant le lecteur étranger avec le contexte culturel d'une langue différente, Ramanujan se concentre également sur le vaste réseau intertextuel dont ce texte n'est qu'une partie. Les poètes anciens n'avaient aucune idée qu'ils seraient lus des siècles plus tard dans des langues et des cultures qui leur étaient inconnues. Mais à travers les traductions et les interprétations dans d'autres formes d'art comme la danse, ils deviennent la tradition vivante de la culture tamoule moderne. Ainsi, la traduction d'un poème tamoul de quatre lignes "se transforme en un processus ouvert et à voies multiples, dans lequel le traducteur, l'auteur, le poème et le lecteur vont et viennent entre deux ensembles différents de langues, de cultures, de situations historiques et de traditions" (Dharwadker 123). La traduction devient alors un processus de transmission culturelle qui dynamise toutes les personnes concernées.

Vinay Dharwadker, qui est lui-même poète et traducteur, synthétise les principes de Ramanujan avec les siens afin de proposer une ligne directrice pour les traductions en Inde.

4.12 DIX PRINCIPES DE LA TRADUCTION

Dans une analyse des défis que la littérature indienne, sous sa forme traduite, doit relever dans un marché mondialisé, Vinay Dharwadker propose dix principes (*Translating the Millennium : Indian Literature in a Global Market*). Il affirme que ces dix principes de traduction garantiraient de meilleures traductions, capables de représenter la littérature indienne avec confiance sur le marché mondial.

1. Les traductions doivent être d'une qualité qui peut résister à l'épreuve du marché mondial. Elles doivent être traduites en « anglais standard international » et non en anglais indien, et doivent comporter des préfaces, des introductions, des glossaires, etc. qui aideront le lecteur non natif.
2. La traduction doit être fiable. Dharwadker préfère le *bhashantara* (qui est plus conforme au concept de métaphore de Dryden) plutôt que le *rupantara* (changement de forme) ou l'*anukarana* (imitation ou mimétisme de l'original). Le *bhashantara* serait plutôt un « *chhaya* » ou une ombre de l'original, un rendu du texte dans une autre langue.
3. Il est préférable de traduire « phrase à phrase » plutôt que « mot à mot ». Une traduction littérale rendrait le texte très maladroit, surtout si la traduction se fait entre deux langues radicalement différentes comme l'anglais et le tamoul. En outre, la phrase est considérée comme l'unité de base du sens, même selon les anciennes règles esthétiques et grammaticales du sanskrit.
4. La relation entre une traduction et son original n'est pas une équivalence complète (ou une équivalence mot à mot) mais un parallélisme. Il est souvent très difficile de traduire un mot dans une langue indienne en un mot en anglais ; parfois, il faut un groupe de mots ou une phrase pour transmettre le sens.
5. La traduction doit restituer fidèlement la diction, le style, la voix et le ton originaux. La diction ne signifie pas seulement le choix et la disposition des mots, mais aussi le fait que le style soit élevé, moyen ou faible. Une diction élevée et pompeuse peut ne pas convenir aux lecteurs contemporains, même pour la traduction d'épopées ; Dharwadker conseille la voie moyenne. Il appartient au traducteur de saisir l'effet du style de l'auteur dans sa traduction, comme Gregory Rabassa l'a fait pour Gabriel Garcia Marquez. La voix et le ton sont également importants. Dharwadker affirme que le principal défaut des traductions de Tagore est qu'elles sont atonales.
6. La traduction doit transmettre la logique interne de l'original. Par logique interne, on entend le niveau de signification qui existe sous la surface de l'original. En termes esthétiques sanskrits, il s'agirait de *bhavartha* (sens implicite) et de *dhvani*.
7. La traduction d'un poème doit être un poème. Il ne s'agit pas d'une affirmation simpliste, mais d'une observation qui rappelle l'importance de rendre un poème non seulement dans sa lettre et sa forme, mais aussi dans son esprit. Comme le dit Paul Valéry, la traduction doit reproduire l'effet de l'original sur ses lecteurs.
8. Le lecteur doit également être « traduit », en plus du texte. Cela peut se faire à l'aide de notes et de préfaces du traducteur. Le texte et le lecteur

sont pris dans un double mouvement, se retrouvant dans des langues et des cultures qui leur sont étrangères. La traduction doit combler le fossé des cultures, des langues et des années entre le texte et le lecteur.

9. La traduction n'est pas seulement une fenêtre ou une porte vers un autre monde, mais aussi un miroir qui reflète notre image. Elle montre comment nous apparaissions au monde extérieur en nous montrant comment notre littérature fonctionne dans une autre langue. Comme le miroir, elle doit faire ressortir nos avantages et nos inconvénients.
10. Un texte peut avoir plusieurs traductions car il existe différentes façons de conceptualiser un texte. Dharwadker affirme qu'il est impératif que nos textes, en particulier nos épopées, aient de multiples traductions afin qu'ils puissent être révélés dans toute la complexité de leurs nuances.

Dharwadker a élaboré un guide pour les traducteurs, très clairement rédigé pour aider le traducteur à relever les défis du marché. Mais il s'agit également d'indications sur la traduction telle qu'elle est pratiquée en Inde, avec ses lacunes et autres problèmes.

4.13 RÉSUMÉ

Dans cette unité on a vu la perspective indienne vers la traduction qui existe en Inde depuis des siècles. On a bien observé l'importance de traduction et des dialectes qui sont trouvées en Inde dès le début du théâtre indien. On a essayé de comprendre les théories de traduction développées en Inde de l'antiquité jusqu'au 20^{ème} siècle. Finalement on a vu les principes de traduction établis par Dharwadker pour aider les traducteurs surtout dans un contexte indien.

4.14 ACTIVITÉS

- 1 Comment les théories indiennes de l'esthétique influencent-elles la théorie de la traduction en Inde ?
- 2 Selon vous, laquelle des théories indiennes de l'esthétique semble la plus applicable à la traduction aujourd'hui ? Pourquoi ?

4.15 GLOSSAIRE

Multilingue	Qui parle plusieurs langues
Dialecte	Forme régionale, nettement distincte, d'une langue
Occidentale	Originaire de l'Occident ; qui se rapporte à l'Occident, spécialement à l'Europe, à l'Amérique du Nord
Équivalence	Qualité de ce qui est équivalent, égalité de valeur
Cognitif	Qui concerne l'acquisition des connaissances

4.16 QUESTIONS

1. Pensez-vous que les principes de Dharwadker permettront de garantir de meilleures traductions des œuvres en langue indienne ? Pouvez-vous penser à d'autres domaines qui doivent être abordés ? (Entre 200-250 mots)

2. Le problème avec des Indiens comme Aurobindo et Ramanujan est qu'ils mettent l'accent sur les aspects métaphysiques et abstraits comme l'intuition et la logique intérieure. Discutez-en. (Entre 200-250 mots)

3. Lisez davantage sur le concept de structures profondes et superficielles de Chomsky, sur l'instance du vers et la conception du vers de Jakobson, et sur le phénotexte et le génotexte de Kristeva. En quoi ces concepts sont-ils similaires à celui de Ramanujan ? (Entre 200-250 mots)

4.17 OEUVRES À CONSULTER

Devy, G. N. In Another Tongue: Essays on Indian English Literature. 1993. Madras: Macmillan, 1995.

Dharwadker, Vinay. "A. K. Ramanujan's Theory and Practice of Translation", *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. Eds. Susan Bassnett and Harish Trivedi. London: Routledge, 1999: 114 – 140

Dharwadker, Vinay. "Translating the Millennium: Indian Literature in the Global Market", *Indian Literature*. July/August 2008: 133 – 146

Gopinathan, G. "Translation, Transcreation and Culture: The Evolving Theories of Translation in Hindi and other Modern Indian Languages". <http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/Gopin.pdf>

Lago, Mary A. ("Tagore in Translation: A Case Study in Literary Exchange", *Books Abroad*, Vol. 46, No. 3 (Summer, 1972): 416 – 421

Mukherjee, Sujit. *Translation as Discovery and other essays on Indian Literature in English Translation*. New Delhi: Allied, 1981.

Ramakrishna, Shanta. "Cultural Transmission through Translation: An Indian Perspective". *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Eds. Sherry Simon and Paul StâPierre. 2002. Hyderabad: Orient Longman, 2003: 87 – 101.

Sharma, T. R. S. "Translating Literary Texts through Indian Poetics: A Phenomenological Study". <http://www.anukriti.net/tt1/article1k/a1.html>

Singh, Avadhesh Kumar. Ed. *Translation: Its Theory and Practice*. New Delhi: Creative Books, 1996.