ÉCOUTER AVANT (DE) TRADUIRE : QUELQUES NOTES À PARTIR DE CE QUE DISENT « ENTENDRE » LES RETRADUCTEURS FRANÇAIS ET ANGLAIS D'*EL LLANO EN LLAMAS* DE JUAN RULFO

Marc CHARRON[1]

Abstract: If the translation of sound and rhythm has always been at the center of preoccupations in Translation Studies (especially in poetic translation), it has always more or less been taken for granted that translation, no matter how important the musicality of the words making up the text, is about language first – before it can be about music. Said otherwise, sense is almost always deemed more important than sound. Through the discussion of the recent French and English retranslations of one of Mexico's most important work of world literature, that is, the short story collection *El llano en llamas* (1953) by Juan Rulfo, but especially by referring to the French and English re-translators' own words in interviews about what they set out to do, this paper comes to the conclusion that other professionals from other fields, namely musicology, may be better equipped than translators to deal with the paramount responsibility of translating sound and rhythm.

Keywords: translation of rhythm, retranslation, music, Juan Rulfo, *El llano en llamas*.

Introduction

Le point de départ ici sera métalinguistique, en ce sens qu'il a comme principe premier l'importance de la précision des termes employés pour décrire la spécificité d'un champ disciplinaire ainsi que pour prendre le pouls en quelque sorte du degré d'autonomie de celui-ci. Dans les pages qui suivent, j'aimerais m'arrêter sur une notion, présente dans les discours sur la traduction, qui demeure à mon avis nimbée d'un certain flou… artistique, et pour cause, puisqu'il s'agit de la « voix », non pas tant celle du traducteur que Theo Hermans (1994) a théorisée de façon plutôt convaincante il y a déjà une vingtaine d'années, mais plutôt de l'auteur, que nombre de traducteurs, comme on le verra brièvement plus loin, disent souvent dans leurs écrits chercher à reproduire. S'il est parfaitement loisible pour ces traducteurs de poursuivre cette quête, il revient quand même à la traductologie de déterminer s'il y a lieu de mieux définir, expliquer et circonscrire cette notion, voire de la soumettre à une réflexion proprement théorique. Car il

[1] École de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa, Canada, marc.charron@ottawa.ca.

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

semblerait qu'on se contente actuellement que la « voix de l'auteur » se résume à être la somme des caractéristiques idiosyncratiques du style de cet auteur. L'hypothèse que je défendrai ici est que la traductologie doit sonder ailleurs pour trouver certains éléments de réponse, sans doute aller *écouter* ailleurs, depuis un champ disciplinaire autre, soit la musicologie, qui se préoccupe par définition de la « voix », et qui peut éventuellement être en mesure de contribuer à une compréhension plus circonstanciée et assurément moins impressionniste ou intimiste de la dimension vocale des textes. Je propose donc, dans une première réflexion ici sur le sujet, qu'on prenne l'expression « voix de l'auteur » au sens le plus littéral qui soit, et qu'on s'en remette pour ce faire à une perspective non pas traductologique, ni même littéraire, mais musicologique. L'auteur, en l'occurrence, qui intéresse ici la musicologie est le Mexicain Juan Rulfo.

N'ayant consacré qu'environ 300 pages à deux livres publiés il y a une soixantaine d'années, soit le recueil de nouvelles *El llano en llamas* en 1953 et le roman *Pedro Páramo* en 1955, Juan Rulfo demeure sans conteste à ce jour l'auteur le moins prolifique du Mexique, et pourtant, du même coup, le plus traduit : il faut compter plus d'une cinquantaine de traductions de *El llano en llamas* et de *Pedro Páramo*, et dans certaines langues, comme le français et l'anglais, des retraductions parues depuis, plus ou moins, les quinze dernières années. Il sera question ici des retraductions de Gabriel Iaculli en français, et d'Ilan Stavans assisté d'Harold Augenbraum (ci-après Stavans/Augenbraum) en anglais, du premier ouvrage de Rulfo, *El llano en llamas*, parues respectivement chez Gallimard en 2001 et aux Presses de l'Université du Texas en 2012.

Rulfo en traduction constitue en quelque sorte, pour moi, un retour; mieux encore, oserais-je dire, l'expérience d'un écho (pour des raisons qui deviendront évidentes plus bas). J'aborderai ici le cas spécifique d'*El llano en llamas* en (re)traduction, un peu comme j'ai déjà abordé le cas de *Pedro Páramo* en anglais et en français il y a une dizaine d'années (Charron, 2006). Quoi qu'il en soit, une chose à mon avis est certaine : ce qu'on affirme qui caractérise le premier ouvrage de Rulfo, le recueil de nouvelles, peut en bonne partie être dit du second, le roman. Il s'agit certes d'ouvrages de genres littéraires différents, mais on pourrait difficilement avancer que ce sont des textes qui présentent des univers distincts ; ils n'appellent pas non plus des lectures ou interprétations bien différentes. Et encore moins s'inscrivent-ils dans des projets esthétiques dissonants – et j'emploie ici les termes « esthétique » et « dissonant » bien à dessein. Ce projet esthétique de Rulfo, c'est la construction littéraire d'un monde *audible*, tantôt décrit comme celui de la parole des *campesinos* qui peuplent son œuvre, tantôt associé à l'oralité, tantôt aux murmures, tantôt encore aux rumeurs ou aux silences,

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

comme l'attestent d'ailleurs quantité d'analyses critiques de la prose rulfienne parues au cours des 25 dernières années.[1]

Du *transcriptible* à l'*audible*

Il semblerait donc que la critique s'entend sur cette caractéristique fondamentale, voire déterminante ou même structurante, de la prose rulfienne – et on aura remarqué que dans trois des quatre exemples donnés ici en note, la caractéristique en question s'applique aux deux ouvrages, tant au roman, *Pedro Páramo*, de 1955 qu'au recueil de nouvelles, *El llano en llamas*, de 1953.

Quant aux travaux critiques qui portent spécifiquement sur la traduction de l'œuvre de Rulfo, on compte aussi plusieurs titres (dont la monographie de 2010 dirigée par Ejdesgaard Jeppsen, déjà mentionné ci-dessous en note, auquel il faut ajouter la première monographie sur le sujet, *Cómo traducir la obra de Rulfo*, publiée en 2000 sous la direction de Sergio López Mena, et qui encore une fois englobe *et* le recueil de nouvelles *et* le roman de Rulfo), ainsi qu'un certain nombre d'autres travaux.[2]

Mes propres recherches sur Rulfo en traduction, qui portaient sur ce que j'ai appelé *lo oído* dans *Pedro Páramo*, s'appuyaient entre autres sur la notion d'« oralité absolue » empruntée à Alberto Vital (Vital, 1993). Le critique mexicain nomme ainsi cette notion afin de caractériser l'univers de Comala, village fictif où se déroule le roman de Rulfo. Une question toute simple que je posais il y a dix ans avait trait au traitement de cette 'oralité absolue' dans les traductions anglaises et française de *Pedro Páramo*.

Je posais aussi la question de l'évolution du traitement de cette notion dans le cas de la retraduction anglaise de *Pedro Páramo* de 1994 (après une première traduction publiée en 1959, même année où a paru la première traduction française). Je faisais alors remarquer que l'appréciation de ce phénomène en traduction ou en retraduction passait notamment par le

[1] Pour n'en donner qu'une brève illustration, je mentionnerais ici seulement les quatre titres suivants (voir notamment les termes y soulignés par moi en gras) : Anne Marie Ejdesgaard Jeppsen (dir.), *Tras los* ***murmullos****. Lecturas mexicanas y escandinavas de* Pedro Páramo, Copenhague, Presses du Museum Tusculanum, 2010; Luis Eyzaguirre, « Los **silencios** como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo », *Literatura mexicana*, 2 : 1, 1991, pp. 111-120; Walter D. Mignolo, "Escribir la **oralidad**: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo'" in *Juan Rulfo: toda la obra* (sous la direction de Claude Fell), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992; Julio Rodríguez-Luis, "La función de la **voz popular** en la obra de Rulfo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 421 (1985), pp. 134-50.

[2] On pensera notamment aux deux articles suivants : Laura Ana Lisi, "Four Rulfian Voices: An Analysis of the Translation of 'Mexicanisms' in Juan Rulfo's El llano en llamas", *Romance Studies*, 27 : 4 , 2009, pp. 273-282, et Elvira D. Maison, "Acotaciones a la traducción italiana de Pedro Páramo", *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 421-423, 1985, pp. 459-466.

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

traitement des innombrables répétitions du verbe *oír* (littéralement : « ouïr » ou, si l'on préfère, « entendre ») et ses formes dérivées. Il s'agissait d'un point de départ on ne peut plus simple et direct, parce que toutes ces occurrences ne supposent a priori aucune difficulté de traduction. Autrement dit, on peut difficilement comprendre comment la traduction littérale, dans l'immense majorité de ces cas, pût s'avérer problématique – l'idée étant de me référer, par surcroît, aux exemples les moins susceptibles de poser ambiguïté.

Je faisais également remarquer dans ce même article que les traductions de *Pedro Páramo* semblaient davantage préoccupées par ce qu'il conviendrait d'appeler le *transcriptible* (par rapport à ce que j'appellerais l'*audible*). Enfin, je concluais en faisant valoir qu'il serait important d'assurer, « dans un cadre qui pourrait mener dans un avenir plus ou moins rapproché à de nouvelles traductions du chef d'œuvre de Rulfo, une *écoute* continue, de manière à ce que la traduction parvienne à mieux *donner* et à mieux *rendre la parole* **de** l'Autre, en donnant et en rendant la parole **à** l'Autre, mais surtout peut-être en identifiant les pratiques discursives qui cherchent à faire taire cette parole. » (Charron, 2006 : 220). En 2005, presque au même moment où je publiais ce texte consacré au traitement de *ce qui s'entend ou ne s'entend pas* dans les deux traductions anglaises et la traduction française de *Pedro Páramo* déjà existantes, une nouvelle traduction de *Pedro Páramo* paraissait chez Gallimard, sous la plume du même Gabriel Iaculli, en partie pour souligner, peut-on penser, le 50^{e} anniversaire de la publication du roman en espagnol.

La présente analyse, pour sa part, se limitera à *El llano en llamas* en traduction, plus précisément, à ce recueil en retraduction (puisque les deux versions qui nous intéressent ici font suite aux premières traductions en français et en anglais, soit de Michelle Levi-Provençal sous le titre *Le Llano en flammes* (titre que reprend la traduction d'Iaculli) en 1966 chez Denoël, et de George D. Schade sous le titre *The Burning Plain and Other Stories* en 1967 aux Presses de l'Université du Texas (déjà une première fois).

Il n'y a pas lieu de trop s'attarder ici sur la retraduction *qua* épistémè, et ce, peu importe le discours qui a pour but de les justifier ou qui prétend les motiver dans des textes liminaires presque toujours trop généraux et trop brefs. Les retraductions, on le sait, obéissent d'abord à des considérations commerciales, même si elles peuvent être animées par une éthique du traduire tout à fait irréprochable. Quoi qu'il en soit, ce qui m'intéresse davantage est de savoir si la question de *lo oído* (ou une certaine variante du phénomène) est évoquée ou non par les traducteurs ou leurs « collaborateurs » dans les deux retraductions française et anglaise de *El llano en llamas*.

Si la « préface du traducteur » (ou d'un collaborateur à la nouvelle traduction) est l'espace paratextuel habituellement réservé aux commentaires qui précisent les raisons d'une retraduction, il en va autrement des deux

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

retraductions de *El llano en llamas* d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum. En fait, les paratextes les plus éloquents et les plus révélateurs sur cette question sont des épitextes (situés à l'extérieur des deux retraductions en soi), plus précisément des entretiens avec les traducteurs, accessibles en ligne[1]

Pour nous traductologues, les entretiens de ce genre, parce qu'ils sont justement publiés sur internet, ont bien entendu l'avantage d'être souvent plus longs et plus détaillés, car ils ne connaissent a priori ni limites d'espace, en plus de s'adresser en premier lieu à un public intéressé par la traduction en tant que processus ayant mené au produit (et non seulement par le produit lui-même, soit le texte traduit, auquel on peut penser que s'intéresse d'abord le public lecteur général, tout aussi intéressé puisse-t-il dans ce cas-ci par la littérature étrangère, latino-américaine ou mexicaine). J'y reviendrai.

À l'écoute des traducteurs

En tant que livre, la retraduction d'Iaculli publiée par Gallimard en 2001 est précédée d'une préface de Jean-Marie Gustave Le Clézio, qui signe un texte très inspiré, faisant notamment état du contexte ayant mené à la Révolution mexicaine des années 1910, mais surtout à ce qui imprègne, selon Le Clézio, toute l'œuvre de Rulfo, soit la guerre des *cristeros* – ce conflit armé de la fin des années 1920 qui a opposé les paysans mexicains (*los campesinos*), alors fervents défenseurs de l'Église catholique, au gouvernement central, issu de la Révolution.

Cependant, de la traduction d'Iaculli qui suit sa préface – et comme on peut s'y attendre –, Le Clézio ne dit mot. La seule affirmation, vers la toute fin de la préface, qui puisse s'avérer d'un certain intérêt quant à la question de *lo oído* est celle-ci :

> En écrivant 'On nous a donné la terre', 'Macario' ou 'La nuit où on l'a laissé seul' [il s'agit de trois des nouvelles figurant dans *El llamo en llamas*], Rulfo invente un langage qui n'appartient qu'à lui seul, comme l'ont fait Giono, Céline ou Faulkner à partir de leur connaissance de la guerre ou du racisme. La langue de Rulfo porte en elle tout son passé, l'histoire de son enfance. […] **Son oralité n'est pas une transcription**, elle est un art, qui incube le réel et le réinvente. […] Le *Llano en flammes* brûle dans la mémoire universelle, chacun de ses récits laisse en nous une marque indélébile, qui dit mieux que tout l'absurdité irréductible de l'histoire humaine […]. (Rulfo, 2001 : vi; c'est moi qui souligne.)

[1] Dans le cas de Stavans, sur la page web du site *Bibliokept.org*, et dans celui d'Iaculli, en version française sur le site de la revue électronique culturelle *Nouvelles du Mexique*, dont le premier numéro paru était consacré au thème « Traduire le Mexique ». (La revue compte aujourd'hui une dizaine de numéros.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

Pour sa part, la retraduction de Stavans/Augenbraum comporte elle aussi un texte préfaciel, plus précisément une « introduction » de la plume du principal traducteur. Dans ce texte d'un peu moins de huit pages, Stavans développe en partie, comme on peut aussi s'y attendre, la question de ce à quoi Augenbraum et lui se sont employés à faire dans cette nouvelle traduction de *El llano en llamas* (cela dit, seule la dernière page de cette introduction est en fait consacrée aux aspects proprement traductionnels).

Je me limiterai ici à faire part d'un commentaire (faute d'espace et aussi pour qu'on comprenne encore une fois quel est mon *unique* objet d'intérêt ici) :

> [W]e've tried to make **Rulfo's silence** come to life in English – to capture his syncopated style without unnecessarily hiding his flair for repetition. The title in Spanish, *El llano en llamas*, is a feast of alliteration. We've mimicked the **syllabic game** in our choice in English. Where possible, we've honoured his exquisite localisms by finding an equivalent in English or leaving them intact in the original[1] (Rulfo, 2012 : xv-xvi ; c'est moi qui souligne.)

Quant à l'entretien (Turner, 2014) qu'a réalisé Edwin Turner, fondateur du site littéraire *Bibliokept.org*, avec Stavans (et qui porte en grande partie sur sa nouvelle traduction de *El llano en llamas*, contrairement à l'introduction de Stavans lui-même qui la précède), il aborde la question du bien-fondé de cette nouvelle traduction, du projet qui l'a vue en quelque sorte naître, et aussi, inévitablement, de certains défauts, selon Stavans, propres à la première version de 1967 de George Schade. Dans cet entretien en ligne, Stavans insiste beaucoup sur l'idée selon laquelle toute traduction est d'abord le « reflet de son époque » et que la langue et culture traduisantes se transforment au fil du temps (tout comme, d'ailleurs, le rapport de ces dernières avec les langue et culture de départ), ce qui amène ainsi les retraducteurs, toujours selon Stavans, à proposer de nouvelles versions qui portent la marque de ces « transformations ».

Mais se trouve-t-il dans cet entretien quelque référence que ce soit à la « dimension audible » du texte rulfien? Si oui, elle me semble repérable dans l'échange suivant, où Turner aborde la question, pour ainsi dire, de *lo oído*, sous toutefois son angle *transcriptible* (ou littéraire), oserais-je dire, et non *audible* :

---

[1] « Nous avons tenté de donner vie en anglais au silence de Rulfo – de saisir son style syncopé sans pour autant occulter son flair pour les répétitions. Le titre en espagnol, *El llano en llamas*, est une véritable célébration de l'allitération. Nous avons imité ce jeu syllabique pour le choix du titre en anglais. Lorsque c'était possible, nous avons respecté ses localismes absolument exquis en trouvant des équivalents anglais ou en les laissant tel qu'ils apparaissent dans l'original. » (C'est moi qui traduis.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

> Turner : Reading your translation of "Luvina,"[une autre nouvelle figurant dans le recueil *El llano en llamas*] you use the poetic phrase **"rumor of wind."** I read *The Burning Plain* to see how Schade took it – **"noise"** – and clearly you see this as an issue of translation.
>
> Stavans : I can tell you in general that the choice had to do with the fact that I wanted to recreate the poetry of the original, ***el rumor del aire*****, and simply "noise" wouldn't have done it**. Even though it is less clear in English, the poetry in Spanish is unavoidable.[1] (Turner, 2014 : c'est moi qui souligne)

Dans l'entretien en ligne mené par l'auteur-critique-éditeur mexicain Martín Solares initialement pour le compte du quotidien *La Jornada* avec Iaculli (Solares, 2000-2001), le retraducteur de *El llano en llamas* en français fait maintes fois référence pour sa part à ce qu'il appelle tantôt le « ton », tantôt la « tonalité » chez Rulfo, qu'il associe, étroitement à la « langue des campesinos ». Voici la partie de leur échange qui y est relatif :

> Solares : Il existait déjà une traduction des contes de Rulfo. Pourquoi en faire une nouvelle version ?
>
> Iaculli : Surtout parce que dans la traduction précédente [Iaculli fait référence ici à *La plaine en flammes* de Levi-Provençal de 1966], **le *ton* n'y était pas.** L'autre version était juste, je ne peux pas dire qu'elle était inexacte, mais il manquait un travail de réécriture qui donne vie aux histoires. C'était une traduction assez plate dont le problème était la perte de la couleur originale. Par exemple, la traduction en français de la langue savoureuse et imagée des "campesinos" créait un **ton** qui ne correspondait absolument pas au milieu social dans lequel les histoires se développent.
>
> Solares : Comment avez-vous réussi à transmettre **le ton original ?**
>
> Iaculli : J'avoue qu'il est difficile d'arriver au **ton de Rulfo,** de traduire en français des choses qui sont implicites en espagnol.
>
> Solares : Y a-t-il un auteur français qui s'apparente à Rulfo ?

[1] « Turner : Dans votre traduction de 'Luvina', vous utilisez la tournure poétique 'rumor of wind' (ou 'rumeur du vent'). J'ai lu *The Burning Plain* et j'ai vu que Schade l'avait interprété comme 'noise' (ou 'bruit'); vous voyez clairement cela comme étant un enjeu de traduction. »
« Stavans : Je peux vous dire qu'en général les choix effectués avaient à voir avec le fait que je voulais recréer la poésie de l'original; dans le cas d'*el rumor del aire* (ou 'la rumeur du vent'), de choisir 'bruit', tout simplement, n'aurait pas fait l'affaire. Même si c'est moins évident en anglais, on ne peut échapper à cette poésie en espagnol. » (C'est moi qui traduis.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

> Iaculli : Jean Giono. Pour la **musicalité**, il y a Julien Gracq et d'autres auteurs qui font **chanter la langue**, mais Rulfo n'a rien à voir avec les thèmes qu'ils traitent. Rulfo raconte la mort d'une région, comme Giono. Ce que Giono a fait sur la Provence, et William Faulkner sur le sud des États-Unis, Rulfo l'a fait sur les plaines mexicaines. Si Faulkner, Giono et Rulfo ont quelque chose en commun, c'est l'appartenance à un territoire qui est en train de disparaître. Chacun construit une espèce de **chœur sacré** qui témoigne de la disparition du monde, une sorte de **requiem**, plein de douleur et de grandeur. Chez Rulfo il y a une sorte de rituel, un enchantement devant la merveille de ce monde qui va disparaître.
>
> Solares : Pour traduire Rulfo, vous êtes-vous servis des textes de Giono ?
>
> Iaculli : Absolument pas. Je refuse de recourir aux régionalismes français pour traduire **certaines tonalités.** (Solares, 2000-2001; c'est moi qui souligne.)

S'il est donc question de « ton » et de « tonalité », et même de « musicalité » – en outre, Iaculli va même jusqu'à parler de « chœur sacré » et de « requiem » –, toutes les références à ces termes, et ce qu'ils impliquent pour ce retraducteur de Rulfo, demeurent néanmoins floues et, surtout, elles ne disent rien, concrètement, de la dimension musicale ou encore de la structure rythmique de la prose rulfienne.

Le son avant le sens, le son en tant que sens

Certes, la question de ce que j'appellerais la « qualité sonore des traductions » ne se laisse peut-être pas facilement saisir. Elle demeure néanmoins on ne peut plus actuelle. J'en veux pour preuve un ouvrage tout récent sur « la traduction du rythme et du rythme en traduction », issue des communications d'un colloque ayant eu lieu à la Sorbonne Nouvelle en octobre 2013, et publié en octobre 2014, en tant que 27e numéro de la série des collectifs *Palimpsestes*, sous le titre *Traduire le rythme*.[1] Le texte de « présentation » initial pour ce colloque – un premier événement du genre sur ce thème, sauf erreur – posait au départ les questions suivantes :

> Si le **rythme** est une « réalité fondamentale du langage », en quoi est-il important pour les traducteurs de s'interroger sur sa spécificité par rapport à d'autres termes, empruntés au **vocabulaire musical**, avec lesquels il est souvent confondu : **tempo, cadence, allure** ? On peut alors se demander jusqu'à quel point l'association entre **rythme poétique, littéraire et musical** est viable. Cette proximité est-elle utile pour répondre à des questions de traduction ? (Karsky et Raguet, 2013 ; c'est moi qui souligne.)

[1] Au moment de soumettre le présent article, je n'avais malheureusement pas encore eu l'occasion de consulter l'ouvrage.

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

Dans ce même texte, les notions de « régularité » et de « périodicité » étaient parmi celles soumises à la réflexion des traductologues invités à présenter leurs travaux :

> Le **rythme** est associé à plusieurs notions (alternance, rapport, proportion, retour…), mais surtout à **l'idée de régularité et de périodicité**, variant d'une langue à l'autre et pouvant répondre à des objectifs didactiques ou esthétiques. Le **rythme** constitue-t-il donc une armature qui sous-tend le texte poétique ou prosodique ? (*Ibidem* ; c'est moi qui souligne.)

Ce questionnement débouchant à son tour sur les notions de « régularité », d'« équilibre », mais aussi d'« instabilité » et de « rupture » :

> **Le rythme en tant que « mouvement régulier, périodique, cadencé » est-il vecteur de régularité ?** Ou ne faut-il pas plutôt y voir, comme la lecture d'Henri Meschonnic pourrait le faire penser, « une subjectivation générale, et maximale, du discours » ? En conséquence, **traduire du rythme consiste-t-il à passer d'un équilibre à un autre ? Ou bien à introduire une certaine instabilité qui stimule l'intérêt du récepteur ?** Le rythme permet-il de mettre en place des repères ? Ou est-il au contraire ce qui vient de temps à autre les briser ? **Quelle est la part d'aléatoire et de récurrence dans le rythme, sachant que rupture implique régularité ? Si la cadence s'inscrit dans un ordre, le rythme ne répond-il pas au plaisir d'une attente double** : retrouver l'attendu mais aussi découvrir son contraire ? (*Ibidem* ; c'est moi qui souligne.)

Enfin, parce que le « sens » et la volonté de « faire sens » ne sont jamais très loin de nos préoccupations premières en traduction mais aussi en traductologie, les organisatrices du colloque « Traduire le rythme » demandaient entre autres en conclusion :

> Changer de rythme en changeant de langue suppose-t-il changer de sens ? (*Ibidem*.)

On le voit, le questionnement est réel, riche en horizons et en pistes de réflexion de toutes sortes. Mais ce questionnement est d'abord motivé par la nécessité de faire sens, soit *en continuité* avec le modèle de départ, soit *en rupture* avec ce modèle (d'où l'idée d'équilibre qui traverse l'ensemble de ce texte de présentation). Rien de plus normal : le traducteur est, en définitive, formé et rémunéré pour produire un texte écrit, et non pour interpréter une partition musicale. Son *premier contact* mais aussi son *contact premier* avec l'œuvre à traduire demeurent inévitablement d'ordre *textuel* et non *auditif*. D'ailleurs, on ne lit pas un texte comme on écoute de la musique. Notre

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

disposition, dans l'un et l'autre des cas, n'est tout simplement pas la même selon qu'on lise ou selon qu'on écoute.

Afin d'illustrer ici la question du rythme chez Rulfo, je me tournerai vers les propos du musicologue mexicain Julio Estrada, qui aborde cette présence effective des « sons » dans l'œuvre de l'auteur mexicain :

> **Mi primer contacto** con Juan Rulfo y su obra **no vino de la lectura de su novela y cuentos, sino de una audición**, cuando hacia 1960 escuché a través de Radio Universidad la grabación de "¡Diles que no me maten!" [la nouvelle qui nous intéressera plus spécifiquement ici et qui figure dans *El llano en llamas*] y tuve el pensamiento casi mágico de adivinar por el oído que aquello sólo podía ser de él. Después sabría que **era el propio Rulfo el de la voz**.[1] (Estrada, 2008 : 11; c'est moi qui souligne.)

Selon Estrada, même dans le cas du seul texte de Rulfo – c'est-à-dire la nouvelle "¡Diles que no me maten!" – où il n'est pas fait directement allusion à ce que le musicologue appelle *lo sonoro*, autrement dit à aucune description narrative de *ce qui s'entend*, il est possible de constater une volonté de la part de l'auteur de construire le littéraire « à partir de sonorités » ou d'éléments prosodiques :

> Un examen global de materiales muy distintos entre sí me permitía comprobar que **la mayor parte de los cuentos y de la novela contienen narraciones auditivas; que el único entre los textos sin aludir directamente a lo sonoro, "¡Diles que no me maten!", estaba elaborado, sin embargo, a partir de sonoridades métricas**. Todo ello me llevaría a suponer que l**a creatividad de este autor no se circunscribía a lo literario, sino que también implicaba**, intensamente, **una inventiva sonora cercana a la del músico**.[2] (*Idem* : 12 ; c'est moi qui souligne.)

---

[1] « Mon premier contact avec Rulfo et son œuvre n'a pas eu lieu à travers la lecture de son roman et de ses nouvelles, mais plutôt grâce à un enregistrement que j'ai entendu, réalisé autour de 1960, de la nouvelle 'Diles que no me maten' sur les ondes de la Radio Universidad. J'ai eu cette pensée presque magique que la voix ne pouvait venir que de lui. Plus tard, j'ai appris qu'il s'agissait en effet de sa voix. » (C'est moi qui traduis.)

[2] « Une analyse globale d'un ensemble d'éléments très différents les uns des autres m'a permis d'en arriver à la conclusion que la plupart des nouvelles ainsi que le roman contenaient des narrations auditives. Seul parmi tous ces textes à ne pas faire directement allusion à ce qu'on pourrait qualifier de *sonore*, 'Diles que no me maten' demeurait néanmoins élaboré à partir de sonorités métriques. Tout cela m'amènerait par la suite à avancer que la créativité de cet auteur ne se limitait pas au littéraire, mais impliquait aussi, de manière intense, une inventivité sonore proche de celle du musicien. » (C'est moi qui traduis.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

Cependant, Estrada cherche d'abord à montrer que les qualités sonores et musicales chez Rulfo ne viennent pas nécessairement en appui à son écriture, et pour cette raison fit valoir que la poétique de Rulfo repose avant tout sur une « conception profondément imprégnée de créativité auditive » :

> En síntesis estas páginas expresan una convicción personal, producto del análisis incisivo de varios enfoques sobre la obra de este creador, no necesariamente inspirados en el intento de **mostrar su vocación por lo sonoro y lo musical como simples recursos de su escritura**. Más allá de una búsqueda en dirección de la onomatopeya, el presente ensayo invita a **entender la *voz* de Juan Rulfo como una nueva esencia**. Véase la del literato cuya **honda vena musical hace que su poética fluya a través de una concepción profundamente impregnada de creatividad auditiva**, aspecto que da identidad única a su obra.[1] (*Idem* : 23 ; c'est moi qui souligne.)

Ainsi, dans cet ouvrage qui compte également un support « photographique » (des photos prises par Rulfo lui-même, inédites) et surtout un support « phonographique » (à savoir un cédérom d'extraits enregistrés de ses textes lus par Salvador Rodríguez), Estrada fait référence aux *parlamentos a manera de monólogo* (ou « des discours tenus sous la forme de monologue ») de la nouvelle "¡Diles que no me maten!", qui, il le répète ici, ne comporte aucune « évocation sonore directe » (contrairement aux autres textes qui forment son œuvre). Aussi, on remarquera les termes *letanía*, *súplica*, *plegaría* et *rezo*, tous similaires ou du moins associables aux « chœur sacré » et « requiem » avancés par Iaculli, dans les commentaires suivants d'Estrada :

> Aun si el texto carece de evocaciones sonoras directas, los parlamentos a manera de monólogo de "Diles que no me maten!" están elaborados como una **letanía**, cuyos ritmos de repetición son la base de una sonoridad que gira en torno de incesantes variaciones del verbo "decir".
>
> […]

[1] « Ces pages offrent la synthèse d'une conviction personnelle, résultat d'une analyse poussée et axée sur l'œuvre de Rulfo, non pas nécessairement motivée par l'intention de montrer que sa vocation pour les sonorités et la musique était au service de son écriture. Bien plus qu'une quête de l'onomatopée, le présent essai invite à reconsidérer la voix de Juan Rulfo en tant qu'essence nouvelle. Si l'on considère les profondes dispositions de l'auteur pour la musique, on comprend dès lors à quel point sa poétique passe par une conception profondément imprégnée de créativité auditive, aspect qui donne à son œuvre une identité unique. » (C'est moi qui traduis.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

> La **súplica** produce la impresión de una **plegaria** como si se tratara de un **rezo**. Al análisis rítmico, la métrica del párrafo original muestra una construcción en paralelo de las dos primeras frases, bastante próximas silábicamente, diez contra nueve sílabas. Por otra parte, se observa un juego entre dos simetrías: las posiciones de *diles* y *decirles*, ubicadas en los extremos inicial y final de la **súplica**, y la inversión en la puntuación de los términos Justino y anda.[1] (*Idem* : 37 ; c'est moi qui souligne.)

La métrique des premières lignes de « ¡Diles que no me maten! », le jeu de symétrie, la position des variations du verbe *decir* (aux extrémités initiale et finale de la « supplique ») et l'inversion quant à la ponctuation dans les deux premières phrases de la nouvelle, ainsi que leur nombre de syllabes respectif, Estrada (2008 : 37) l'illustre schématiquement de la façon suivante (les tirets représentent les syllabes accentuées; les mots en gras sont d'Estrada) :

> ¡**Diles que** no me maten, Justino!
> **—U U U U —U U—U**
> Anda, vete a **decirles** eso.
> **—U —U U—U —U**

Sur les deux phrases suivantes de "¡Diles que no me maten!", Estrada (2008 : 37) poursuit, en disant qu'elles reprennent la même structure syllabique (y compris la présence des trois syllabes accentuées), et en affirmant qu'elles soutiennent le parallélisme des deux premières phrases, cette fois-ci avec les expressions *diles* et *por caridad* (aux extrémités de la deuxième phrase ici), le tout encore une fois illustré schématiquement de la façon suivante :

> Que **por caridad**. Así **diles**.
> **U U U U — U — —U**
> **Diles que** lo hagan **por caridad.**
> **—U U (U)— U U U U —**

[1] « Même si le texte ne contient aucune évocation sonore directe, les tirades à la manière de monologues de 'Diles que no me maten' sont élaborées sous la forme de litanies, dont les rythmes répétitifs sont la base d'une sonorité qui tourne autour d'incessantes variations du verbe 'decir' (ou 'dire'). » […]
« La supplication produit une impression de prière et s'articule en fait comme s'il en s'agissait. Sur le plan de l'analyse rythmique, la métrique du paragraphe original montre clairement la structure parallèle des deux premières phrases, très semblables par ailleurs quant au nombre de syllabes (dix et neuf, respectivement). De plus, on peut observer un jeu de deux types de symétrie : d'un côté, la position de *diles* (ou 'dis-leur') et de *decirles*, (ou 'leur dire'), situés aux deux extrémités de la supplication; de l'autre, l'inversion quant à la ponctuation des termes *Justino* et *anda*. » (C'est moi qui traduis.)

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

À l'*écoute* des quatre traductions françaises et anglaises existantes (et surtout des deux retraductions récentes d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum) des premières lignes de « ¡Diles que no me maten! » :

- **Levi-Provençal (1966)** :
« Dis-leur de ne pas me tuer, Justino. Je t'en prie, va le leur dire. Par pitié. Dis-leur de ne pas le faire, par pitié. »

- **Schade (1967)** :
"Tell them not to kill me, Justino! Go on and tell them that. For God's sake ! Tell them. Tell them please for God's sake."

- **Iaculli (2001)** :
«Dis-leur de ne pas me tuer, Justino ! Allez, va leur dire ça. Par pitié. Dis-leur ça, oui. Qu'ils m'épargnent par pitié.»

- **Stavans, assisté d'Augenbraum (2012)** :
"Tell them not to kill me, Justino! Go on, go on and tell them that. For pity's sake. Just tell them that. Tell them to not do it out of pity.";

on ne peut, hélas, *rien entendre* de tel, entre autres : 1) parce que, dans les deux versions françaises, une des variations du verbe *decir* en traduction est tout bonnement éliminée ; 2) parce que la distribution syllabique ne suit aucune règle prosodique, sauf en partie dans le cas de la retraduction anglaise ; 3) parce que les jeux de symétrie auxquels fait référence Estrada, pourtant simples à reproduire dans les systèmes linguistiques français et anglais, sont pauvrement exploités ; et 4) parce que le nombre quasi constant de syllabes accentuées dans les différentes phrases en espagnol est, il faut l'avouer, une caractéristique formelle plus difficile à faire ressortir en anglais et surtout en français.

Conclusion

À la lumière, donc, de l'analyse rythmique d'Estrada pour ces premières lignes de « ¡Diles que no me maten! », une chose ayant trait aux retraductions d'Iaculli et de Stavans/Augenbraum semble assez certaine : dans les deux cas, la dimension textuelle de la prétendue langue des *campesinos* (rien n'est moins sûr ici, car le passage est écrit dans un espagnol on ne peut plus commun et dépouillé en fait de tout régionalisme) l'emporte sur la dimension auditive, l'emporte également sur ce que, comble de l'ironie, Stavans appelle lui-même *la poésie de l'original* ou la « rumeur du vent » (*el rumor del aire*), et l'emporte enfin sur le ton, la tonalité ou la musicalité sur lesquelles insiste particulièrement Iaculli. Le passage étudié rapidement est

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

simple : répétitions, inversions, nombre quasi constant de syllabes, bref une musique certes, mais une musique simple, facilement analysable et, avant tout, facilement reproductible.

Ne peut-on pas imaginer, théoriquement, qu'une traduction moins récente puisse « réussir » davantage sur ce plan ? Et, si oui, cela signifie-t-il que les retraductions sont elles-mêmes condamnées, en raison de l'intention première qui les motive nécessairement presque toujours (à savoir leur contextualisation dans le moment présent, duquel aucun traducteur ne peut pas bien entendu s'abstraire) à passer outre cet élément, qui dans certaines cas, comme chez Rulfo, est fondamental et structurant. Quoi qu'il en soit, c'est ce qui permet aussi aux nouvelles de Rulfo (comme « ¡Diles que no me maten! »), de « brûler – pour reprendre l'expression de Le Clézio – dans la mémoire universelle. »). Si tant est qu'on reconnaîtra tous la suprématie des capacités mnémoniques de la musique sur l'écrit.

Pour tout dire, l'avenir et l'intérêt de la retraduction des deux grandes œuvres de Rulfo se situent peut-être davantage sur le plan esthétique (ou carrément artistique pour emprunter un terme qu'emploie Le Clézio) que proprement social ou même culturel. Le caractère intemporel de *El llano en llamas* (tout comme de *Pedro Páramo*), ainsi que ce qui amènera ses œuvres à être retraduites avant longtemps, est peut-être davantage lié à leurs sonorités qu'à leur textualité (ou à leur message), même si on finit presque toujours comme traducteurs par obéir d'abord à *ce qui est raconté* plutôt qu'*à ce qui s'entend*. Ce qui n'exclut pas – et on ne peut que le souhaiter – que dans chaque langue traduisante, on puisse, tel un musicien, interpréter cette musique différemment suivant son époque.

Bibliographie

Charron, Marc (2006) : « *Lo oído* dans les traductions anglaises et française de Pedro Páramo de Juan Rulfo », in *Americas' Worlds and the World's Americas/Les mondes des Amériques et les Amériques du monde* (sous la direction d'Amaryll Chanady, George Handley et Patrick Imbert), Ottawa: University of Ottawa Press/Presses de l'Université d'Ottawa/Legas, pp. 211-222.

Ejdesgaard Jeppsen, Anne Marie (dir.) (2010) : *Tras los murmullos. Lecturas mexicanas y escandinavas de* Pedro Páramo, Copenhague, Presses du Museum Tusculanum.

Estrada, Julio (2008) : *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"*, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM.

Eyzaguirre, Luis (1991) : « Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo », *Literatura mexicana*, 2 : 1, pp. 111-120.

Hermans, Theo (1996) : "The Translator's Voice in Translated Narrative", in *Target*, 8:1, pp. 23–48.

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)

Karsky, Marie Nadia et Christine Raguet (2013) : « Présentation » du Colloque international *Traduire le rythme*, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 11-12 octobre, <http://www.univ-paris3.fr/traduire-le-rythme- 230041.kjsp> (page consultée le 29 mai 2015).

Le Clézio, Jean-Marie Gustave (2001) : « Préface » à Juan Rulfo, *Le Llano en flammes*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.

Lisi, Laura Ana (2009) : "Four Rulfian Voices: An Analysis of the Translation of 'Mexicanisms' in Juan Rulfo's El llano en llamas", *Romance Studies*, 27 : 4, pp. 273-282.

Maison, Elvira D. (1985) : "Acotaciones a la traducción italiana de Pedro Páramo", *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 421-423, pp. 459-466.

Mena, Sergio López (dir.) (2000) : *Cómo traducir la obra de Rulfo*, México, D.F.: Editorial Praxis.

Mignolo, Walter D. (1992) : "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'Tercer Mundo'" in *Juan Rulfo: toda la obra* (sous la direction de Claude Fell), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rodríguez-Luis, Julio (1985) : "La función de la voz popular en la obra de Rulfo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421, pp. 134-50.

Rulfo, Juan (1966) : *Le Llano en flammes*, trad. de Michelle Levi-Provençal, Paris, Denoël.

---------- (1967): *The Burning Plain and Other Stories*, trans. by George D. Schade. Austin: University of Texas Press.

---------- (2001): *Le Llano en flammes*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.

---------- (2005): *Pedro Páramo*, trad. de Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard.

---------- (2012): *The Plain in Flames*, trans. by Ilan Stavans with Harold Augenbraum. Austin: University of Texas Press.

Solares, Martín (2000-2001): « Interview de Gabriel Iaculli par Martín Solares », <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles1-iacullifr.htm> (page consultée le 30 mai 2015).

Stavans, Ilan (2012), "Introduction" to *The Plain in Flames*, trans. by Ilan Stavans with Harold Augenbraum. Austin: University of Texas Press.

Turner, Edwin (2014) : "'Latin Americans have become contemporaries with the rest of the world': A Conversation with Ilan Stavans (Part 2)", <http://biblioklept.org/2014/01/22/latin-americans-have-become-contemporaries-with-the-rest-of-the-world-a-conversation-with-ilan-stavans-part-2> (page consultée le 27 mai 2015).

Vital, Alberto (1993) : *Lenguaje y poder en* Pedro Páramo, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

BDD-A19517 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:04:42 UTC)