MARY ANN CAWS, TRADUCTRICE D'ANDRÉ BRETON

Claire LEYDENBACH[1]

Abstract : The present article focuses on a largely set aside subject in translation studies : the very imprint that the translator leaves in the translation. The endeavor to dig him/her from his/her grave is all the more complex and paradoxical since we are dealing with the translation of surrealist automatic texts. Surrealist automatism questioned its originating source precisely by its claim of automaticity, that if, of not being originated in the conscious, as defined by Freud ; this claim was later to trigger the death of the author in literary theory after an initial dialectical moment. In this article, I intend to study Mary Ann Caws' translation into English of Breton's automatic writings, by defining her « translating position », her «translating project » and her « translating horizon ».

Keywords : surrealism, subjectivity, translation criticism, epicureanism, translator's project.

I. L'automatisme surréaliste et sa traduction : une mise en abyme de la question du sujet

I.1. Surréalisme et automatisme

Le surréalisme, né en 1919 avec la rédaction à quatre mains des *Champs magnétiques* par André Breton et Philippe Soupault, problématise dès l'abord la question du sujet. Dès 1924 dans *Le Manifeste du surréalisme*, l'équation entre automatisme et surréalisme est établie dans la définition donnée à ce dernier terme :

> SURRÉALISME: automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.[2] (Breton, 1924 : 328)

Fondé qu'il est sur la découverte de l'écriture automatique, le surréalisme pose avec insistance la question du sujet, rendue plus aigue par la

[1] Université McGill, Canada, claire.leydenbach@mail.mcgill.ca.

[2] De même, dans *La Révolution surréaliste*, la rubrique qui publie les textes automatiques s'intitule-t-elle significativement « Textes surréalistes ».

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

proclamation même d'automatisme. Si, en effet, le critique prend à la lettre la proclamation d'automaticité, penser l'instance productrice de ce genre mène à une inévitable impasse.

I.2. Mise en abyme du sujet dans la traduction surréaliste

Dans cet article, on s'interrogera sur le grand oublié de la traduction : le traducteur. L'ironie est mordante, le décalage sensible, qui porte à centrer la présente étude sur le sujet d'une traduction dont le texte original se proclame automatique, c'est-à-dire apparemment sans sujet. On goûtera la force du paradoxe, mais il faut cependant dire quelques mots de l'écriture automatique comme genre et de la question qu'elle pose. La question du sujet.

Que dire de la tentative de débusquer le sujet de la traduction d'un texte original qui n'en aurait pas ? Que, d'un point de vue surréaliste, c'est faire œuvre de mécréant, voire d'impie, que c'est là blasphème. Faudrait-il alors, pour respecter la lettre et l'esprit de l'automatisme surréaliste, produire une traduction de laquelle le sujet traducteur se retirerait, effaçant ses pas au fur et à mesure de son cheminement ?

L'évidence de l'impossibilité de cette mesure doit être élargie à l'automatisme même, au texte originel. Que fait la proclamation d'automatisme au sujet ? Elle ne l'efface pas mais amorce cependant une prise de conscience essentielle en opérant une sortie radicale du paradigme psychologique : en régime automatique, le sujet de l'art ne se confond pas avec un moi psychologique. Henri Meschonnic ne dit pas autre chose lorsqu'il remarque avec justesse :

> Nous sommes tous des sujets freudiens. Nous ne sommes pas pour autant des sujets du poème. Pour une activité spécifique, il faut postuler un sujet spécifique. (Meschonnic, 1994)

I.3. Penser la subjectivation

L'étude des écrits surréalistes engage le chercheur à se pencher sur la pensée de la subjectivation : l'enjeu est de comprendre ce qui fait passer la matière verbale originelle en une manière dans l'automatisme surréaliste. Ce qui permet, aussi, de ne pas évacuer la pensée de la subjectivité quand bien même l'instance productrice proclamerait son automaticité. Dès lors qu'une

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

valeur[1] est attribuée à certains écrits automatiques plutôt qu'à d'autres, on doit s'interroger sur ce qui la fonde. Et s'il est clair qu'elle n'est plus liée à l'expression d'une conscience, la question qui dès lors nous taraude est celle du sujet qu'elle oblige à penser, qu'on ne peut confondre avec la notion d'individu. La question ne saurait être épuisée par une approche psychanalytique interprétant la production automatique sur le mode du palimpseste, comme faisant signe vers une intériorité qui se révèlerait de la sorte. La métaphore photographique désigne bien ici le paradigme sémiotique – intrinsèquement dualiste – dont reste prisonnière une telle interprétation. Il y a un monisme que l'automatisme doit servir à fonder et auquel le groupe aspire. L'hypothèse est que l'automatisme, par sa proclamation de rupture d'avec le paradigme psychologique, pose les fondations d'une pensée alternative du sujet qui ne fasse plus rimer individuation avec individualisation[2].

I.4. Trans-sujet et traduction

L'allégation d'André Breton selon laquelle, à la rédaction des *Champs magnétiques*, ses écrits et ceux de Soupault « présentaient une remarquable analogie » (Breton, 1924) ne veut pas dire qu'à travers eux s'exprimerait une sorte de voix universelle mais bien que le sujet des *Champs magnétiques* transcende les individualités : que l'enjeu est de l'entendre comme trans-sujet. La proclamation d'automatisme exerce un effet particulier sur ce nœud de la pensée, et c'est ce dernier qu'il s'agit d'analyser : quel est le sujet promu par l'automatisme ? La traduction de Mary Ann Caws, également critique littéraire spécialiste du surréalisme respecte-t-elle le nouveau paradigme dont le surréalisme dessine les contours? Autorise-t-elle à penser la part du traducteur comme une subjectivation courant dans la traduction, sans la réduire à une réappropriation individuelle d'un texte ? Permet-elle de penser

[1] Que l'on s'en tienne ainsi à l'analyse quantitative des « textes surréalistes » publiés dans *La révolution surréaliste* pour vérifier qu'en dernier ressort, le mouvement surréaliste construit, empiriquement, une *valeur* automatique, discriminant d'entre les textes ceux qu'il juge dignes d'intérêt et ceux qui lui en semble dénués. La publication de textes automatiques va par ailleurs s'amenuisant. Dans « Les lieux communs de l'automatisme », Michel Murat note ainsi que la rubrique « textes surréalistes » de *La Révolution surréaliste* comprend 37 textes de 23 auteurs différents, les numéros 1 à 5 (décembre 1924 à octobre 1925) en contenant 28. Le numéro 9-10 (octobre 27) représentant en couverture « l'écriture automatique » ne contient, lui, pas de « textes surréalistes ».

[2] Sur la question de l'articulation théorique entre individuation et individualisation, je renvoie à l'article de Vincent Descombes, « Individuation et individualisation ».

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

un trans-sujet, et l'individuation autrement que comme synonyme d'individualisation ?

II. Mary Ann Caws, critique et surréaliste : deux appartenances difficiles à concilier et qui déterminent sa position traductive

II.1. Mary Ann Caws, critique et surréaliste

De Mary Ann Caws, il faut dire quelques mots, qui permettront de saisir sa position traductive – on reprend ici la terminologie d'Antoine Berman[1] qui définit cette dernière comme un « "compromis" entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de traduction, et la manière dont il a "internalisé" le discours ambiant sur le traduire » (Berman, 1995 : 74-75). Professeure émérite en littérature française et comparée à la City University of New York, Mary Ann Caws a fait de la poésie française du XX^{ème} siècle et plus particulièrement du Surréalisme son domaine de recherche privilégié. Elle a publié beaucoup d'ouvrages sur André Breton, mais également sur René Char, Pierre Reverdy, ou encore Robert Desnos et a accompagné ce travail critique de traductions, seule ou en collaboration, de certains de leurs recueils ou d'anthologie qu'elle a constituées.

Dans l'article « Retranslation and its Surrealists Delights »[2], Mary Ann Caws se décrit comme une « pseudo-surrealist »[3] (Caws, 2003 : 159). Et lorsqu'elle reprend à son compte une phrase de Bonnefoy : « translate poets who are close to you »[4], elle nous offre une nouvelle clef pour mesurer la teneur de son engagement surréaliste : ses traductions ne sont pas qu'un prolongement de son travail de critique, ils sont le fruit d'une certaine accointance, d'une affinité avérée. Mais la proximité est aussi ce à quoi elle aspire et on saisit l'effort qui porte sur la réduction d'une distance originelle à son objet. À la suite de sa reprise de Bonnefoy, Caws écrit en effet : « I have endeavored to do that, have surrounded the translations with context

[1] À la recherche du traducteur, Antoine Berman en découvre les traces dans sa position traductive, son projet de traduction et son horizon de traduction. Cette terminologie est parfaitement explicitée dans son ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, paru aux éditions Gallimard en 1995. Les citations qui suivent se rapportent à cette édition.

[2] « La retraduction et ses délices surréalistes ».

[3] « Une pseudo-surréaliste ».

[4] « Traduisez les poètes qui vous sont proches », cité par Mary Ann Caws dans « A Note on Surprise », introduction à son ouvrage *Translation as a Surprise*.

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

wherever I could do so »[1]. Pour juger de la traduction, comme dans les articles du livre dont nous analysons ici la préface, mais également pour traduire, il lui faut non seulement s'approprier le texte, mais travailler à se l'avoisiner.

Est-ce là le sens du préfixe « pseudo » – dont la racine grecque renvoie à l'idée de mensonge, de fausseté ? Son appartenance surréaliste ne serait pas originelle et résulterait d'une disposition naturelle augmentée par l'effort... Où l'appartenance aux deux sphères que sont l'académie et le mouvement d'Avant-garde se recoupent pour devenir complémentaires.

II.2. Une position traductive comme synthèse de ces deux postures

De la position traductive, Berman souligne qu'elle se donne difficilement puisqu'elle n'est que rarement pensée et énoncée. Elle peut cependant se « transformer en représentations » (Berman, 1995 : 75), et à ce dernier mot que l'on réagira. On l'a vu, Mary Ann Caws a un pied dans le monde académique, et saute à pied joint dans la galaxie surréaliste dont elle embrasse les valeurs.

De cette double appartenance découle sa position traductive, les représentations qu'elle s'en fait, et in fine son projet de traduction. Comme l'écriture automatique permet de penser un sujet unifié et fait signe vers un monisme, la pratique traductive de l'écriture surréaliste semble finalement moins relever d'un grand écart que permettre à un sujet – ici entendu psychologiquement, par contre – de se réunifier.

> Might one not find both the enterprise and oneself in such a field, precisely through an essential first step of losing ?[2] (Caws, 2003 : 161)

Et dans son introduction à la traduction de *L'amour fou*, Caws évoque sa « gratitude » à l'égard de Breton et qualifie sa pulsion de traduire de « gesture, all these years later, of our own mad love. »[3]

---

[1] « Je me suis efforcée de le faire, j'ai entouré la traduction de contexte partout où je le pouvais. », *Idem*.

[2] « Se pourrait-il qu'on se trouve soi en même temps que son entreprise dans ce champ, précisément à la suite d'un premier moment essentiel de perte ? ».

[3] « Geste, après toutes ces années, de note propre amour fou » Breton, André et Mary Ann Caws (trad.). « Translator's Introduction », *Mad Love*. University of Nebraska Press, 1988, p. xvii.

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

II.3. Le discours sur la traduction

Dans les préfaces de ses traductions, dans des conférences, mais également dans un ouvrage portant sur la traduction, Mary Ann Caws développe un discours sur la traduction, duquel on infèrera sa position traductive.

Comme critique, et à l'instar d'autres chercheurs, elle insiste sur le ressort surréaliste que constitue la surprise. Il est à ce titre révélateur qu'elle utilise ce terme dans le titre même d'un ouvrage se penchant sur la pratique traductive : *Surprised in Translation*[1]. Reprendre à son compte un concept clef du surréalisme et l'appliquer à l'étude de la traduction permet de supputer une quelconque parenté, un lien plus que ténu établi par Caws entre les deux sphères. Mais la traductrice et critique ne s'en tient pas à la surprise et s'empare d'autres valeurs phares du surréalisme dans son discours sur la traduction. Ainsi en va-t-il de l'émerveillement (« For I still take translation as something to marvel at, precisely because it can never be right. »[2]), ou encore de l'aléatoire, vers lequel la seconde partie de cette phrase fait déjà signe. « Miscreations are the most interesting creations in my view »[3], écrit-elle à la suite d'un discours qualifiant la traduction de suite d'erreurs, de pertes. Avec la traduction, dont on notera qu'elle est assumée comme une véritable création, c'est encore une des valeurs érigées par le surréalisme qui est portée aux nues : l'aléatoire, le hasard.

Enfin, c'est l'image du tournesol, déjà convoquée lorsque Caws traite du poème éponyme[4] de Breton, qui manifeste l'enjeu de la traduction :

> The translation may be seen like the sunflower, its emblematic incarnation, toward the captivating and terrible illumination of Breton's prose and yet placing itself in doubt in relation to the original effect of the French text, totally unlike other texts as it is.[5] (Caws, 1988 : xvii)

---

[1] « Surprise en traduction ». Caws, Mary Ann. *Surprised in Translation*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2006.

[2] « Car je considère toujours la traduction comme une chose de laquelle s'émerveiller, précisément car elle ne peut jamais être juste. », *Retranslation and its Surrealists Delights*, p. 160.

[3] « À mon sens, les mécréations sont les plus intéressantes des créations », *idem*, p. 161.

[4] De ce poème, Mary Ann Caws écrit : « The path of desire and those of writing merge strangely in "automatic" texts such as the poem "Sunflower" ». (« Le chemin du désir et celui de l'écriture confluent bizarrement dans les textes "automatiques" comme le poème "Tournesol" ») (Caws, 1988 : xii).

[5] « La traduction peut-être vue comme le tournesol, son incarnation emblématique, envers la captivante et terrible prose de Breton, incertaine cependant dans sa relation avec l'effet original d'un texte français si radicalement différent des autres textes. »

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

L'ultime valeur surréaliste auquel il nous semble que le discours de Caws sur la traduction fasse écho est celle sur laquelle s'est ouverte la présente étude : une pensée de la spécificité et de l'individuation ne rimant pas avec l'individualisation, et une part du traducteur qui ne se réduirait pas à une simple réappropriation individuelle du texte – faisant signe vers un trans-sujet, donc. En effet, dans le texte précédemment cité, l'exemple du tournesol suit une référence aux travaux de Derrida sur la traduction dans « Des tours de Babel ». La relation qui unit le texte source à sa cible n'est pas statique et ne doit pas être sanctionnée d'un jugement qui trancherait du bien et du mal :

> [I]n the translation here, it is not a question of being "right" or "wrong", or then "faithful" or "fickle" – rather, more of trying to express the ongoing and deep relation of the translation to the original, they being complementary in nature as if they were signifying fragments of some larger whole.[1]

Pour Derrida, les « two adjoined fragments complete each other, form a larger tongue that changes them both »[2]. Cette circulation à l'œuvre entre les deux textes se retrouve aussi dans la subjectivation qui y court chaque fois.

II.4. Épicurisme et matérialisme de la traduction et de l'écriture

Du titre même de l'article « Retranslations and Its Surrealists Delights », on retiendra le terme de « delights ». Le délice éprouvé par la traductrice renvoie évidemment à celui de la lectrice et de la « pseudo-surréaliste » qu'elle est, et dessine un épicurisme de la traduction. Peut-on postuler que cette philosophie matérialiste se retrouve dans l'écriture de Caws et qu'elle y prenne les mots à bras le corps ? À la manière des surréalistes, Mary Ann Caw ne censure pas nécessairement ce qui ne tient pas d'un rapport logique

[1] « Dans la traduction ici, il ne s'agit pas d'avoir raison ou tort, d'être fidèle ou volage – plutôt d'essayer d'exprimer la relation profonde et continue de la traduction à l'original, leur nature complémentaire, comme si elles étaient des fragments signifiants d'un ensemble plus grand. » Mary Ann Caws in « Translator's Introduction », *Mad Love*. University of Nebraska Press, 1988, p. xvii. Caws fait référence à Jacques Derrida, « Des tours de Babel », in Joseph Graham (éd.), *Difference in Translation* [Différence en traduction], Ithaca, 1985.

[2] « Les deux fragments contigus se complètent l'un l'autre, et forment une langue plus large qui les change tous deux. », p. 190, de l'article précédemment cité de Derrida.

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

évident, du rapport entres signifiés. Ainsi, dans son ouvrage *Translation as a surprise*, évoquant un épisode personnel de vertige traité par la méthode Sémont, du nom du docteur estampillant la pratique, entend-elle « saumon ». C'est de ce *lapsus oculi* qu'elle tire une réflexion sur la répétition, sur les perroquets. Clairement, le lapsus qui donne saumon pour Sémont l'entraîne vers le thème de la répétition par le biais du champ lexical du règne animal auquel les deux signifiés appartiennent. Sur un lapsus s'opère une connexion sémantique. Mais le lien entre saumon et perroquet est également établi par la prosodie du titre que Caws donne à ce chapitre : « The Salmon and Some Parrots »[1]. Les deux membres de la phrase « the salmon » et « and some parrots » reproduisent un enchaînement de sons proches: le « th » américain rappelant le « d » de « and ». « Salmon » et « some » attaquent par un « s ». Quand au « a » de « salmon », il est phonétiquement proche du « o » de « some » et visuellement du « a » de « parrots », le « o » de « salmon et celui de « parrots » parachevant la symétrie des deux parties de la phrase et signant ainsi le rapprochement des deux idées, ainsi rythmiquement, prosodiquement et visuellement reliées. Ici, dans sa propre écriture, Caws fait vibrer une des cordes de la poésie surréaliste qui œuvre à lever la censure sur ce qui ne ressort pas de la logique utilitariste du jour. Breton écrit ainsi dans le *Manifeste du surréalisme* :

> 2° Je prends, encore une fois, l'état de veille. Je suis obligé de le tenir pour un phénomène d'interférence. Non seulement l'esprit témoigne, dans ces conditions, d'une étrange tendance à la désorientation (c'est l'histoire des lapsus et méprises de toutes sortes dont le secret commence à nous être livré), mais encore il ne me semble pas que, dans son fonctionnement normal, il obéisse à bien autre chose qu'à des suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande. (Breton, 1924 : 318).

Et plus loin, Breton édicte le principe qu'illustre Caws dans l'analyse de son énoncé que nous avons proposée :

> Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.

[1] « Le saumon et des perroquets ».

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

Intégrant dans la même proposition d'un ouvrage portant sur la traduction ce qui relève de la « logique » acceptée et ce qui relève du lapsus, Caws fait acte de surréalisme.

II.5. Projet de traduction et pratique traductive

II.5.1. Mary Ann Caws, traductrice et ambassadrice du surréalisme ?

On a mis en lumière précédemment la double appartenance – académique et surréaliste – de Mary Ann Caws. C'est cette double posture qui lui donne une position traductive originale, laquelle se donne entre les lignes de son discours sur la traduction et c'est des représentations qu'elle se fait de cette position que découle in fine son projet de traduction. On rappelle brièvement que Berman définit le projet de traduction comme « la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la translation littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un "mode" de traduction, une "manière de traduire" » (Berman, 1995 : 76).

Avant de commenter de courts extraits de ses traductions, il nous semble essentiel de souligner quelques éléments qui permettront de tracer les délinéaments de la projection que Caws fait d'elle dans sa pratique traductive. Ainsi a-t-elle opéré ses propres sélections de poèmes d'un auteur dans ses traductions[1]. Critique, elle a publié tant des monographies que des essais résultant d'une approche thématique : *Surrealist Love Poems*, par exemple.

Si la traduction de recueils déjà existants relèverait plus d'une approche caractérisée par la rigueur scientifique, la constitution d'anthologie, de poèmes choisis, permet de confondre le rôle de Mary Ann Caws avec celui d'une ambassadrice du mouvement surréaliste dans sa pluralité. Donner à son ambassade pignon sur rue et non seulement sur cour académique, faire sortir le surréalisme français de l'enceinte bien gardée que sont les lieux de savoir américains semble faire partie de son projet de traduction. Ainsi, *Poems of André Breton* propose-t-il une sélection couvrant plus de quarante ans d'écriture et une quinzaine de recueils.

[1] On consultera avec profit sa page personnelle, http://www.maryanncaws.com, laquelle liste tant ses ouvrages critiques que ses conférences et traductions.

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

II.5.2. À l'épreuve de la pratique traductive

Du discours théorique de Mary Ann Caws sur la traduction, de sa position traductive, mais aussi de son projet de traduction, on a tiré des conclusions que l'on mettra ici à l'épreuve de sa pratiques traductive.

On a relevé, dans l'écriture de Caws, une attention au rythme. On s'attend dès lors, avec Berman, à un véritable travail sur la lettre, lequel nous paraît d'autant plus essentiel que nous sommes en régime surréaliste et qu'il s'agit de dépasser la pure signification quand on traduit des associations de mots surréalistes, pour s'attacher à leur « signifiance »[1].

Dans le poème « Tournesol », Mary Ann Caws traduit ainsi :

> Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers
> The Chinese lanterns slowly caught fire among the chestnut trees (Breton, Caws, 1982 : 38-39)

Quelle peut donc être la motivation pour ce qui nous semble relever de plusieurs des tendances déformantes de la traduction observées par Berman, celles consistants à expliquer et à rallonger. Si le terme de lampion n'est pas tout à fait l'équivalent du français lanterne, en ce qu'il charrie une dimension festive, il semble que le fait même que ces « lanterns » se trouvent dans des arbres suffit à poser le décor.

Pourquoi une telle spécification qui introduit de plus un élément d'exotisme absent de l'original ? Par ailleurs, le rythme, qui voit ce vers de 13 ou 15 syllabes (selon qu'on le scande en diérèse ou en synérèse) précédé d'un vers plus court (9 syllabes) ne nous paraît pas appeler un ajout en anglais pour conserver ce rapport, puisque sans « Chinese », ces deux vers en traduction seraient respectivement de 9 et 14 pieds.

Dans ce même poème, on relève une autre tendance déformante, qui nous semble aller à l'encontre de l'esprit même de la poésie surréaliste :

[1] La *signifiance* est définie par Dessons et Meschonnic dans le *Traité du rythme* comme « la manière dont le discours fait signe à quelque chose qui n'est pas de l'ordre du sens, avec son résidu, la forme, mais à l'unité-diversité du *faire*. Le *récitatif* est alors la manière dont une subjectivité, qui n'est pas d'ordre psychologique mais proprement *poétique*, organise cette signifiance. Le récitatif est une subjectivation » (Desson, Meschonnic, 1998 : 170).

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

Une ferme prospérait en plein Paris
Et ses fenêtres donnaient sur la voie lactée
Mais personne ne l'habitait encore à cause des survenants
Des survenants qu'on sait plus dévoués que les revenants

A farm was prospering in the very heart of Paris
And its Windows looked out on the Milky Way
But no one lived there yet because of unexpected callers
Drop-in guests known to be more devoted than ghosts
(Breton, Caws, 1982 : 38-39)

La poésie est fondée sur l'automatisme, lequel se donne par de multiples reprises de mots. Or ici, la répétition de « survenants » qui permettait de lancer un nouveau vers et de se lier prosodiquement aux « revenants », n'est pas respectée. Parler avec Meschonnic (qui dirigea la thèse de Berman) de signifiance, implique de penser une sémantique sans sémiotique – l'expression est de Benveniste – et de sortir d'une dialectique de la lettre et de l'esprit. Derrière le travail sur la lettre se cache une attention toute particulière au rythme : il s'agit, pour reprendre le titre d'un article de Meschonnic de « traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font » (Meschonnic, 1995). Le sens de « survenants » git dès lors au moins autant dans celui qui le lie, par substantivation, au verbe survenir, qu'il ne réside dans la répétition même, dans le continu prosodique qui le lie à sa reprise et au terme final du vers.

Mais ce court extrait renforce également la magie du passage original en le pourvoyant d'un cœur (« heart ») et de vue (« look out »). On rétorquera que le second terme est décidément le plus approprié, cependant, conjugué qu'il est au premier, un léger biais est ainsi introduit dans le texte.

II.5.3. Critique

Comme en témoignent ces courts extraits, la traduction se révèle décevante. Si le discours sur la traduction de Caws est élaboré et convaincant, sa pratique traductive pâtit certainement de l'équation qu'elle établit entre surréalisme et traduction lorsqu'elle reprend pour cette dernière les valeurs portées haut par le mouvement avant-gardiste. Caws semble en effet situer l'écriture surréaliste même, l'original, dans un paradigme palimpsestique, comme faisant signe vers quelque chose d'autre. Cet autre se laisse

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)

difficilement appréhender dans sa pensée : est-il un discours intérieur, un « esprit » de la lettre ? Il s'oppose en tout cas au monisme que les surréalistes semblent vouloir fonder. Mais, à sa décharge, reconnaissons que les surréalistes eux-mêmes, ont, à cet égard, construit un discours très ambivalent.

Enfin, cette critique serait généralisable puisque l'auteure avec le récit de son rêve d'un Verlaine se traduisant lui-même, réactive le concept de traduction interne (« internal translation ») qui renvoie au « slippage there already is between the original and its own meaning » (Caws, 2003 : 164)[1]. Finissons par ce constat d'une mise en abyme de la traduction, qui réaffirme donc une approche sémiotique laquelle, sensible dans ses traductions manquant la matérialité même du discours, nous semble également manquer l'enjeu de la pensée du sujet dans le surréalisme.

Bibliographie :

Berman, Antoine (1995) : *Pour une critique des traductions : John Donne*. Gallimard.

Breton, André [1924] (1988) : *Le Manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes I*. Gallimard.

Breton, André et Jean-Pierre Cauvin et Mary Ann Caws (1982) : *Poems of André Breton*. University of Texas Press.

Breton, André et Mary Ann Caws (1988) : *Mad Love*. University of Nebraska Press.

Caws, Mary Ann (2002) : *Surrealist Love poems*, University of Chicago Press, 2002.

Caws, Mary Ann (2003) : « Retranslation and its Surrealist Delights », *Translation and Literature*, vol. 12, n° 1, 2003, p. 159-165.

Caws, Mary Ann (2006) : *Surprised in Translation*. Chicago, The University of Chicago Press.

Descombes, Vincent (2003) : « Individuation et individualisation », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], XLI-127. Accessible sur http://ress.revues.org/502, page consultée le 06.09.2013.

Dessons, Gérard et Henri Meschonnic (1998) : *Traité du rythme – Des vers et des proses*. Dunod.

Meschonnic Henri (1994) : Entretien avec Jacques Ancet. *Prétexte* Hors-série 9. Accessible surhttp://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancie-site/revue/entretiens/ discussions-thematiques_poesie/discussions /henri- meschonnic.htm (page consultée le 6.09.2013).

Meschonnic, Henri (1995) : « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font ». *Meta*, vol. 40, n° 3 : 514-517. Consultable sur http://id.erudit.org/iderudit/003640ar

Murat, Michel (1988) : « Les lieux communs de l'automatique », *Littérature moderne I – Avant Garde et modernité*. Champion-Slatkine.

http://www.maryanncaws.com

[1] « Le glissement qui existe toujours déjà entre l'original et son propre sens ».

BDD-A5193 © 2013 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:00 UTC)