

Traduire *La Célestine* aujourd'hui

Aline Schulman
Université Paris 3

Jean Paulhan, fondateur des Editions Gallimard, affirmait que, lorsqu'il s'agit de traduire des textes anciens, « les meilleurs traducteurs sont les plus bêtes ; ceux qui respectent l'obscurité du texte et ne cherchent pas à comprendre ». J'ajouterai, sans toutefois adhérer à l'opinion de Paulhan, que retraduire un texte du passé ce n'est certes pas résoudre les incertitudes qu'il contient, mais au contraire passer outre, pour proposer un texte recevable. Car, pourquoi retraduit-on les grands textes ? Parce qu'il y a constat d'un écart entre la permanence d'une œuvre et sa lisibilité. Or, si cette œuvre est arrivée jusqu'à nous au bout de quatre ou cinq cents ans, c'est que sa qualité, son succès n'étaient pas seulement fondés sur des éléments conjoncturels. On peut donc penser qu'il y a dans l'opacité des traductions proposées au public une perversion de la fidélité au texte original. On peut vouloir restaurer un rapport qui s'était perdu, ou du moins brouillé entre le livre et son public. L'objectif d'une retraduction est de rendre au texte sa lisibilité.

J'avancerai tout d'abord quelques principes inspirés par ma pratique de la traduction ; pratique qui recouvre aussi bien des textes du passé que des textes contemporains.

J'ai souvenir que, pour l'étudiante d'agrégation que je fus (*La Célestine* était au programme), dans certains passages, les phrases de Rojas restaient comme enfermées dans une cage de verre : elles apparaissaient normalement constituées, pouvaient être courtes ou longues, drapées ou presque nues, mais on ne les *entendait* pas ; il y manquait la lucarne qui les ferait communiquer avec notre monde ! Et, ce n'était pas avec les notes en bas de page que l'on pouvait rétablir la communication, ni même avec une traduction infiniment fidèle comme était celle de Pierre Heugas¹. Car

1. – *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.

toute explication, toute traduction respectant la lettre ne peuvent qu'approfondir le fossé entre le texte écrit et sa parole vivante. Le problème d'une retraduction est bien là : comment donner à entendre, après cinq cents ans, la parole vivante d'un texte dont l'ancienneté nous fige au garde-à-vous dans le plus grand des respects.

En tant que traductrice d'œuvres contemporaines, je dois remercier des écrivains comme Juan Goytisolo et Severo Sarduy qui m'ont permis de vivre dans la pratique, dans l'expérience qu'un livre, comme l'a écrit Borges est « un hecho móvil »². Que pour respecter le texte au maximum, il faut parfois s'en éloigner au maximum. Que si nous sommes figés dans le respect du texte, le texte original, lui, n'est pas un objet figé, définitif. Qu'il n'y a pas de texte définitif. « El concepto de texto definitivo emana de la religión o del cansancio »³. Bref, au contact de mes auteurs vivants, j'ai appris le respect et la fidélité non pas au texte tel qu'il est écrit, mais au texte tel qu'il est donné à lire ou à entendre. Texte aléatoire et non écriture sacro-sainte, intouchable ; texte comme rapport et non pas exclusivement comme signe.

Je donnerai un exemple, tiré du premier livre de Juan Goytisolo que j'ai traduit : *Don Julián*. Goytisolo utilise l'hymne de la Légion, bataillon d'élite de Franco pendant la guerre civile, en guise de « pieux épitaphe », c'est-à-dire dans un contexte de dérision (le mort, don Álvaro Peranzules, incarne toute la stupidité et le faux respect des valeurs traditionnelles). « En tu pecho cristiano lleno de ansias supremas y eternas, no cabía el temor, y abrazado a la vieja bandera, bajo el león del escudo vetusto que corona el alcázar de España, derramaste tu sangre preciosa, legionario de brava legión » devient, avec l'accord de l'auteur, un mélange de « Mon légionnaire », d'Edith Piaf, et de « La Marseillaise » : « Tu avais de grands yeux très clairs, tu étais plein de tatouages, dans ta main couverte de gloire où parfois passaient des éclairs comme au ciel passent de orages, tu as élevé pour tes enfants et ta patrie l'étendard sanglant de la tyrannie, et puis tu es parti dans la lumière ô légionnaire ! ».

Cette petite digression me permet de mettre à mal l'idée de littéralité ou de réversibilité en traduction. Qu'on se rappelle ce qu'en disait Borges dans *Pierre Ménard, autor del Quijote*⁴, Pierre Ménard, dont l'ambition était que son texte coïncide « palabra por palabra y línea por línea —con (el) de Miguel de Cervantes » : deux phrases, écrites à plusieurs centaines d'années d'intervalle, ont beau être verbalement identiques, ce sont les concepts ou les images dont nous les investissons qui ont changé. Il s'ensuit que la répétition la plus exacte, la plus stricte a pour corrélat le maximum de différence.

2.— « Las versiones oméricas », in *Obras completas*, Barcelone, Emecé editores, 1997, vol. 1, p. 239.

3.— *Ibidem*.

4.— José Luis Borges, « Ficciones », in *Obras completas*, pp. 444-450.

Le traducteur —et surtout le re-traducteur— est, en quelque sorte, un anti-Pierre Ménard. Au lieu de faire comme celui-ci le même texte et qu'il dise autre chose, il doit faire un texte différent, qui dise la même chose. Comment ? En s'efforçant de restituer l'effet original, mais non les éléments constitutifs de cet effet. C'est-à-dire en usant de l'homologie. Le danger est que l'homologie risque de dénaturer la singularité du texte, à la fois dans sa fraîcheur inaugurale et dans sa perspective. Car, dans sa volonté de mettre un texte à la portée d'un public, le traducteur peut être tenté de gommer les marques culturo-temporelles qu'il contient. Et c'est là qu'intervient la *mesure* entre le respect que le traducteur doit au texte et le respect qu'il doit au lecteur. C'est de cet équilibre instable que dépendra la lisibilité d'une traduction.

Donc usons de l'homologie, mais en balisant son territoire et sans chercher à occulter systématiquement le temps, qui est inscrit non seulement dans l'écriture, mais dans toutes les structures narratives de l'œuvre. Bien sûr, pour baliser, il faut y voir clair. Or, plus un texte est éloigné de nous, plus il est malaisé de distinguer ce qui appartient à la langue et ce qui appartient à l'auteur, si un élément du discours relève d'une éthique ou d'une syntaxe, si le texte intègre des structures pré-élaborées inscrites dans un patrimoine littéraire, s'il adopte la rhétorique de ces structures, ou bien s'il improvise. En d'autres termes, les grands textes du passé participent à la fois d'une logique rigoureuse, celle du langage, et d'une variabilité au niveau de la représentation, qui s'accroît en proportion du temps qui nous sépare d'eux. Une des plus grandes difficultés, pour le traducteur, c'est de traduire en aveugle.

Enfin, soulignons que, pour qu'une traduction d'un texte du passé soit lisible, il ne suffit pas qu'elle soit résolument moderne, ou résolument archaïsante, ou résolument littérale. Il faut avant tout qu'elle s'insère dans un patrimoine, qu'elle manifeste son appartenance à un ou plusieurs précédents littéraires. Le lecteur doit pouvoir y reconnaître une filiation, un rameau appartenant à l'arbre de sa propre littérature. C'est d'ailleurs ce qui justifie l'historicité de chaque traduction : « Les traductions sont la description du lisible d'une époque et de sa société »⁵. La difficulté singulière de la traduction, c'est qu'elle doit faire apparaître un rameau issu d'un double tronc, mêlant deux langues et deux littératures.

Si l'on veut donner à un lecteur le goût de se plonger dans une oeuvre datant de plus de cinq cents ans, il faut donc lui en proposer une traduction qu'il puisse lire. Ce qui sonne comme une tautologie n'est certes pas une tâche aisée, surtout lorsque l'on a affaire à un texte non seulement truffé d'emprunts à Aristote, Sénèque, Pétrarque et autres, mais aussi de proverbes (quelques deux cent soixante!), certains tronqués, d'autres adaptés par l'auteur selon le besoin. C'est dans l'usage que fait Rojas d'un

5.— Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999, p. 202.

savoir extérieur à son propre texte que réside une des difficultés majeures de la traduction de *La Célestine* : comment donner à ce patchwork une fluidité de lecture ? Comment, sans réorganiser le texte, c'est-à-dire sans le couper ni l'adapter, mettre en évidence son oralité ?

Si l'on veut que le texte soit à la portée du lecteur, il va de soi que le choix du lexique joue un rôle primordial. Instruite par l'expérience de ma traduction de *Don Quichotte*, et dans l'optique modernisante qui était la mienne, j'ai mis la barre, cette fois encore, à la date de 1650, n'utilisant aucun terme, aucune expression, aucun proverbe entrés dans la langue postérieurement à cette date. Cependant, si, pour le texte de Cervantès, cette date m'a permis de restaurer des dialogues sans chute de vraisemblance, il m'a été bien plus difficile de la respecter en traduisant *La Célestine*. J'en ai conclu que plus le texte est éloigné de nous et plus nous traduisons en aveugle, plus nous avons tendance à gommer le temps en provoquant le raccourci temporel. Et, dans l'optique opposée, c'est-à-dire pour le traducteur qui choisit l'option archaïsante, plus forte est l'envie de donner la mesure de ce temps qui nous sépare de l'écriture originale. J'en donnerai un seul et bref aperçu :

Pármeno (s'adressant à Calixto) : Óyeme y el afecto no te ensorde ni la esperanza del deleite te ciegue. Téemplate y no te apresures, que muchos con codicia de dar en el fiel yerran el blanco (Acte 1).

Pierre Heugas⁶ :

Ecoute-moi, que la passion ne te rende pas sourd, ni aveugle l'espoir de ton soulas. Calme-toi. Point de presse. Combien trop convoiteux de viser au blanc ont manqué leur but.

Moi-même⁷ :

Ecoutez-moi et ne laissez pas la passion vous rendre sourd, ni l'espoir du plaisir vous aveugler. Modérez-vous, ne pressez pas les choses. A trop vouloir faire mouche, on risque de rater la cible.

Toujours dans cette perspective de la lisibilité, je donnerai trois exemples où il m'a semblé nécessaire de rompre avec les traductions antérieures. D'abord le tutoiement, comme on aura pu le remarquer dans l'exemple ci-dessus. Le texte de Rojas reprend le tutoiement des comédies de Plaute et de Térence. Au départ, j'ai cru pouvoir l'utiliser, comme l'avaient fait tant les traductions que les adaptations théâtrales précédentes.

6.- *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

7.- *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes, Paris, Fayard, 2006.

tes, mais c'est le texte lui-même qui me l'a refusé, je veux dire mon texte français. Car il y avait incompatibilité entre la langue que parlaient mes personnages et ce tutoiement du maître qui renvoie en français à un style élevé (le dictionnaire Robert nous dit que, dans un style élevé, on tutoyait Dieu et les grands). Il y avait donc chute de vraisemblance. J'ai gardé le « vous » de déférence pour les valets, et le « tu » pour les maîtres.

Mais quel titre ces valets allaient-ils donner au « señor ». « Seigneur » ? Ni Calixte ni Pleberio ne sont ce qu'on entend de nos jours par un seigneur : soit le maître dans les relations féodales, soit un noble de très haut rang. De plus, si je dis « seigneur », je suis dans Racine ou dans Corneille. Si je dis « monsieur », je suis dans Molière. C'est encore le dictionnaire Robert qui m'a apporté la solution : dans la langue classique, à partir de 1625, une des formules de civilité consiste à donner à quelqu'un le titre de « seigneur » en ajoutant son prénom ou son grade. J'ai pensé que cette formule convenait au vouvoiement que j'avais choisi, car elle se situait à un niveau de langue qui n'est plus celui des textes élevés. Elle marquait une civilité imposée, jouxtant avec une familiarité parfois ordurière.

Il m'a fallu aussi prendre en compte la disparition progressive de certains mots, ou des usages d'un mot. Par exemple, un mot récurrent tel que « madre ». Tous les personnages appellent Célestine « madre » : le valet, la prostituée, Calixte, Mélibée. Or, dans l'espagnol de l'époque, comme dans le français du XVI^e et du XVII^e siècle, ce mot désigne une vieille femme qui veille sur d'autres personnes. Ce qu'il nous en reste dans le français d'aujourd'hui, hormis l'usage religieux, c'est l'usage du XIX^e siècle, populaire et familier à l'adresse d'une femme du peuple : mère untel, la mère untel, etc. J'ai donc d'abord traduit « madre » par mère, comme l'avaient fait mes prédécesseurs. La dernière traduction en date, celle de Pierre Heugas⁸ disait pour « Qué dices, señora y madre mía? » (Calixte) : « Que dis-tu, madame, ma mère ? » ; celle de la dernière adaptation théâtrale, de Florence Delay⁹ : « Mère, que dis-tu ? ». C'est le texte français qui, à nouveau, me l'a refusé comme une incongruité. Je l'ai purement et simplement supprimé, ou remplacé, selon les occurrences, par « honorable vieille » ou « ma bonne vieille », ou, dans le premier exemple cité : « Que disais-tu, vénérable vieille ? ». Ou encore, lorsque Calixte s'adresse à Célestine en ces termes : « Mi señora, mi madre, mi consoladora », occurrence dans laquelle, de toute évidence, l'auteur s'inspire d'une formulation fréquente dans les louanges à la Vierge, je l'ai rendu par « Sainte femme, ma consolatrice ».

Donc, un lexique sous surveillance qui, non seulement ne doit pas franchir la barre de 1650, mais doit conserver aujourd'hui sa validité. Cependant, cette attention au lexique ne suffit pas. Pour qu'un lecteur contem-

8. – *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

9. – Florence, Delay, *La Célestine*, version française, Arles, Actes Sud, 1989.

porain accède à cette œuvre en y retrouvant sa vitalité orale, il faut, me semble-t-il, changer d'axe ; et se poser non pas dans la diachronie, dans le paradigme, mais sur l'axe syntagmatique. En d'autres termes, ne pas seulement tenir compte du temps qui sépare et s'efforcer de le réduire ; mais travailler sur le temps du texte, c'est-à-dire le temps que met le texte à se dérouler, à se faire entendre. C'est au niveau de la masse textuelle, de son poids mélodique qu'il faut agir. Et organiser la durée, en ayant constamment présent à l'esprit que ce texte a été écrit pour être lu à voix haute, comme le souligne le correcteur Alonso de Proaza : « Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes [...] / Finge leyendo mil artes y modos [...] ». L'organiser au moyen d'une syntaxe dont le rythme s'accorde avec le mode de signifier d'aujourd'hui.

Je prendrai comme exemple le *piropo* sur lequel s'ouvre *La Célestine* :

CAL.– En esto veo Melibea la grandeza de Dios

MEL.– ¿En qué, Calixto?

CAL.– En dar poder a natura que de tan perfecta fermosura te dotase y facer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese.

Pierre Heugas¹⁰ :

CAL.– En ceci Mélibée je vois la grandeur de Dieu.

MEL.– En quoi Calixte ?

CAL.– En ce qu'il a donné pouvoir à Nature pour qu'elle te dote d'une aussi parfaite beauté, en ce qu'il a fait à moi, qui ne l'ai pas mérité, si grande merci que j'ai pu te voir et te manifester ma peine secrète, en lieu si favorable.

Moi-même¹¹ :

CAL.– En cet instant, Mélibée, je reconnais que Dieu est grand.

MEL.– Pourquoi, Calixte ?

CAL.– Parce qu'Il a permis que la nature te dote d'une aussi parfaite beauté ; parce qu'Il m'a introduit en ce lieu propice et m'a fait la grâce imméritée de te contempler et de te déclarer ma passion secrète.

On remarque que c'est le choix d'une syntaxe, bien plus que d'un lexique, qui donne au texte son phrasé moderne.

10.– *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée* (citée).

11.– *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes.

Cependant, dans le cas précis de *La Célestine*, il s'agit de trouver un rythme qui ne rende pas seulement compte de l'oralité du texte, mais aussi de sa violence. Violence qui est une violation, puisque, tant du côté des maîtres que du côté des serviteurs, il y a utilisation d'une rhétorique livresque, de courtoisie et de sagesse, à des fins exclusives de stupre et de lucre. Dans cette ville où tout s'achète, le commerce le plus florissant, c'est le commerce verbal. Comme tout ce qui participe du commerce, la parole se donne comme marchandise honnête, qui ne vole pas sur son contenu. Maîtres et serviteurs empruntent aux anciens, c'est-à-dire à une parole véridique et vénérable. Ou encore, par l'intermédiaire des proverbes, à la sagesse populaire. Mais telle qu'elle est utilisée dans ce contexte, cette parole de sagesse n'a d'autre but que d'*embobelimer*. En d'autres termes, elle n'est que parodie de sagesse ou de courtoisie. Elle est imposture.

Le désir des sens dissimulé sous les lieux communs de l'amour courtois, pour les maîtres. La cupidité dissimulée sous les lieux communs de la morale, pour les serviteurs. Cette imposture est perceptible grâce au décalage qui apparaît dans les niveaux de langue, durant les courtes périodes où le comportement des personnages dément les codes livresques dont ils font usage dans leurs propos, provoquant ainsi une véritable déchirure. La réponse de Calixte à Mélibée —mais il faut attendre jusqu'à l'Acte XIX!— lorsqu'elle se plaint qu'il fripe sa chemise et lui déchire les jupes, « Qui veut manger la perdrix commence par lui ôter ses plumes », suivie par l'aparté de Lucrèce, voyeuse malgré elle, « J'en ai l'eau à la bouche et elle qui fait la mijaurée, qui se fait prier... Voilà qu'ils se taisent à nouveau ; c'est au moins la troisième fois qu'il enfle son aiguille » en sont les exemples les plus souvent cités. Bien sûr, compte tenu de ces décalages, la traduction des passages « courtois » devra apparaître d'autant plus ampoulée, à la limite de la caricature, elle-même accentuée par l'amalgame d'une thématique moyenâgeuse et d'une syntaxe moderne :

O ma dame, flambeau de mon bonheur, rêve et répit de mes tourments, joie de mon cœur! Quels mots trouverai-je pour te rendre grâce de l'immense et incomparable faveur qu'en cet instant de suprême agonie tu daignes accorder à l'homme faible et indigne que je suis, puisque tu me laisses jouir de ton doux amour... Les rayons éblouissants de ton clair visage ont illuminé mes yeux, enflammé mon cœur, réveillé ma langue, rehaussé mon mérite, restreint ma lâcheté, relâché ma timidité, redoublé mes forces, ravivé mes pieds et mes mains... (Acte XII).

On peut constater, dans la dernière phrase citée, le respect de l'allitération des verbes, pour souligner l'effet parodique déjà présent sous la plume de Rojas (*d*, en espagnol, *r*, en français).

Un décalage de même ordre apparaît dans les paroles des serviteurs. Cependant, même si ces derniers disent ce qu'il convient de dire au moment où ils parlent, le lecteur sait qu'ils n'en pensent pas moins : l'imposture du discours qu'ils tiennent est manifeste, car démentie sans ambiguïté par les apartés qui ont précédé ou qui vont suivre. La traduction doit faire apparaître, en créant une vraisemblance de l'écoute, que les références des serviteurs participent des lieux communs d'une culture et non d'une véritable érudition :

SEM.— Je disais que vous qui êtes plus vaillant que Nemrod et qu'Alexandre, vous désespérez d'obtenir une femme, alors qu'elles sont nombreuse, dans les plus nobles familles, à s'être soumises aux étreintes de vulgaires palefreniers qui haletaient sur elles. Certaines l'ont même fait avec des bêtes : je suis sûr que vous connaissez l'histoire de Pasiphaé avec le taureau, de Minerve avec le chien (Acte I).

Comme le dit Calixte après avoir écouté son valet, ces citations sont un panaché habilement dosé de « Adam, Salomon, David, Aristote, Virgile ».

Mais dès l'instant qu'il n'y a plus de lucre en perspective, la violence apparaît à découvert : le discours des serviteurs, cessant de se référer à des textes ou des idées, explose dans la sensualité ou la vindicte :

CEL.— Voilà ce que j'ai fait, voilà ce qu'elle m'a dit, si tu savais ce que nous avons ri, et puis je l'ai attrapée, je l'ai embrassée ici, elle m'a mordu là, je l'ai prise comme ci, elle s'est donnée comme ça » (Acte I).

AREU.— Ces grandes dames à la mode d'aujourd'hui... vous payent dix ans de service avec une robe déchirée qu'elles ne mettent plus... Elles vous punissent de cent coups de fouet et vous mettent à la porte, en disant : « Dehors, voleuse, catin ». Elles ne vous appellent jamais par votre nom, seulement, « putain » par-ci, « putain » par-là (Acte IX).

Quant aux proverbes et sentences, utilisés tant par les maîtres que par les serviteurs, bien que le plus souvent adaptés aux besoins du texte, ils doivent conserver en français leur impact gnomique. Ce qui veut dire, dans la pratique, un respect des balancements, des redondances, des formules à l'emporte-pièce ; le refus de tout encombrement philologique, syntaxique ou lexical, de tout bruitage intempestif —celui des notes en bas de page, entre autres— qui empêcherait le lecteur d'aujourd'hui d'entendre l'imposture, cette fêlure qui fait sens, et qui a dû faire rire.

Dès l'instant que la perfidie de la parole est reconnue, le fait que les valets parlent en usant d'une rhétorique livresque ne surprend plus. On a pu reprocher à Rojas de n'avoir fait aucun cas de ce qu'on appellera un siècle plus tard *guardar el decoro*. Il m'a paru, au contraire, que l'unité du texte était justement dans cet usage de la langue que font maîtres et serviteurs. Tous les personnages, sauf l'enfant, Tristan, et le vieillard, Plébère, parlent ce que l'on pourrait appeler une « langue de bois », avec ses formules figées, ses stéréotypes et sa teneur convenue : langue de courtoisie pour les uns, langue édifiante pour les autres. Et cette identité dans le mode de discours précède et préfigure l'identité de comportement.

C'est aussi la raison pour laquelle le « Traité de Centurion » présente moins de difficultés de traduction. Dans ces actes ajoutés, l'ambivalence subversive du langage n'a plus cours : parodie et dérision sont bien trop évidentes pour susciter la moindre équivoque. Le personnage de Centurion fait rire au premier degré. On pourrait presque voir dans ces actes rajoutés une clef, un modèle de lecture pour le texte déjà existant : la fausseté explicite du langage d'Aréuse, de Centurion et d'Elicie manifeste en toute clarté l'imposture latente de la parole qui règne dans toute la *Tragicomédie*.

Sauf dans l'Acte XXI.

Car, s'il y a un texte dans lequel, contrastant avec le reste de l'œuvre, la parole n'est nullement parodique, c'est bien ce dernier acte. Et si l'on cherche un préalable à l'écriture de la *Comedia* et de la *Tragicomedia*, c'est peut-être dans le monologue de Pleberio qu'on pourrait le trouver. Que ce monologue soit truffé de réminiscences livresques et formelles (la *lamentatio* médiévale), nul ne le conteste. Mais peut-on en exclure les réminiscences vécues ? Non pas une expérience directement vécue par Rojas, mais les réminiscences d'une tradition oralement transmise de la douleur et marquée par le pessimisme : celle des *conversos*¹². Cette déploration m'a semblé recéler tout un héritage de souffrances, pas seulement celles qu'engendre la mort d'un enfant. Et puis, comment un jeune homme de vingt-trois ans peut-il écrire, s'il ne les a pas entendues prononcées avec l'accent de la plus grande douleur, des phrases d'une telle simplicité qu'elles nous chavirent :

Ma pauvre enfant [...], à présent que tu es morte, je n'ai plus aucune raison de craindre. Comment entrer dans ta chambre et la trouver vide ? Comment supporter que tu ne répondes pas quand je t'appelle ?

12.— Voir sur ce point Georges Martin in « *Celestina* y la Inquisición », *La Celestina, Comedia o Tragicomedia de Calixto y Melibea*, Paris, Ellipses, 2008, pp. 31-60.

S'il est une matière qui préexiste à l'écriture de la *Comedia*, puis de la *Tragicomedia*, ce n'est pas l'acte I, mais la tragédie des *conversos*, ce non-dit qui sous-tend l'acte XXI et, sans doute, le texte tout entier.

Bibliographie citée

- BORGES, José Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé editores, 1997, vol. I.
DELAY, Florence, *La Célestine*, version française, Arles, Actes Sud, 1989.
HEUGAS, Pierre, ed. et trad., *La Célestine ou Tragi-comédie de Calixte et Mélibée*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
MARTIN, Georges, « *Celestina* y la Inquisicion », in *Fernando de Rojas, La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, dir. Georges Martin, Paris, éditions Ellipses, 2008.
MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Editions Verdier, 1999.
SCHULMAN, Aline, trad., *La Célestine*, introductions de Juan Goytisolo et Carlos Fuentes, Paris, Fayard, 2006.





SHULMAN, Aline, «Traduire *La Célestine* aujourd'hui», *Celestinesca*, 32 (2008), pp. 279-289.

RESUMEN

Para hacer la traducción *moderna* de un texto antiguo, y en oposición con el *Pierre Ménard* de Borges, he intentado restituir el texto original con frases «verbalmente» distintas. Utilizando la homología, se puede respetar la singularidad del texto, tanto en su frescor inaugural como en su perspectiva. Además, para que el lector reconozca la vitalidad oral de *La Célestina*, hay que tener en cuenta no sólo el tiempo que nos separa de su escritura, sino el *tempo* de la frase. Hace falta reorganizar el texto con una sintaxis que concuerde con el modo de significar de hoy. Entonces se pone de manifiesto que la palabra, aunque se dé como código de cortesía o sabiduría, no es más que impostura, tanto por parte de los amos como de los criados.

PALABRAS CLAVE: Traducción, homología, sintaxis, léxico, ritmo, risa, refranes, legibilidad, retraducción.

ABSTRACT

To make a modern translation of an old text —contrary to what the *Pierre Menard* of Borges says—, I tried to recreate the original text with sentences which were «verbally» different. By using homology, one can respect the uniqueness of a text, both in its original freshness and its perspective. But, so that the reader can recognize the oral vitality of *The Celestina*, one must take into account not only the time which separates us from the date it was written, but the *tempo* of the phrases. One must reorganize the text with a syntax which corresponds to the way we communicate today. Then it becomes obvious that the word, even if it seems to emanate from a code of courtly love or of ancient wisdom, is an imposture —as much in the mouth of the masters as of the servants.

KEY WORDS: Translation, homology, syntax, rhythm, lexicon, laughing, parody, proverbs, legibility, retranslation.

