

La traduction créatrice et créative au Québec et au Pays basque : Exemples de Jacques Brault et de Joseba Sarrionandia

Aiora Jaka

Linguistique et études basques

Université du Pays basque

aiorajaka@yahoo.es

Résumé : Dans cet article sont présentés deux poètes-traducteurs issus de systèmes littéraires minoritaires, soit le poète québécois Jacques Brault et le poète basque Joseba Sarrionandia, ainsi que leur pratique traductionnelle. L'article pose l'hypothèse selon laquelle bon nombre des caractéristiques des métadiscours ayant dominé la pensée occidentale sur la traduction ne coïncident pas avec la pratique traductionnelle des systèmes littéraires périphériques comme le système québécois et le système basque, attendu que ces métadiscours ne tiennent souvent pas compte des rapports de pouvoir inégaux qui existent entre différentes langues et littératures dans les systèmes marginaux. Analysant des exemples de « non-traductions », de « transfigurations » et de « pseudo-traductions » tirées des ouvrages de Brault et de Sarrionandia, l'article expose une pratique innovatrice de la traduction qui met en lumière les contradictions qui découlent des métadiscours traditionnels sur la traduction, une pratique s'avérant à la fois créatrice, dans le sens qu'elle crée ou réécrit les textes, et créative, puisqu'elle constitue un procédé ludique où le traducteur joue avec les langues et les textes.

Mots-clés : Jacques Brault, Joseba Sarrionandia, système littéraire minoritaire, non-traduction, pseudo-traduction.

1 Introduction

Xoán González-Millán, dans un article analysant la traduction dans les systèmes littéraires marginaux en général et dans le contexte galicien en particulier, nous rappelle que la traduction est un acte social, ayant plus d'incidence dans les sociétés périphériques et marginales que dans les sociétés dites « canoniques », où les textes traduits n'exercent qu'une fonction secondaire par rapport à la production textuelle endogène (González-Millán 1994: 66). Ainsi, dans les littératures des pays « hégémoniques » comme les États-Unis ou le Royaume-Uni, le pourcentage des traductions vers l'anglais en 1990 n'était que de 2,9 % et de 2,4 %, respectivement, selon les données fournies par Lawrence Venuti (1995: 12); aux antipodes de ces statistiques se trouvent celles des littératures minoritaires et minorisées comme la littérature basque, où le nombre de traductions a atteint les 43,6 % en l'an 1993 (Torrealdai 2008: 32).

Toutefois, poursuit González-Millán, le discours sur la traduction se trouve plus institutionnalisé dans les cultures hégémoniques que dans les cultures marginales, étant donné que les lois du marché sont plus développées dans les premières (González-Millán

1994: 66-67). C'est pour cela que la pratique traductionnelle des systèmes marginaux ou périphériques comme le basque, le galicien ou le catalan —pour ne citer que trois des systèmes littéraires minoritaires de l'état espagnol— n'a pas donné lieu, au cours de son histoire, à un métadiscours formalisé. Les rares théorisations de la traduction que l'on peut trouver dans l'histoire de ce type de système littéraire se limitent à l'expérience individuelle que certains traducteurs exposent dans les préfaces de leurs traductions, contrairement à d'autres systèmes comme le français, l'anglais ou l'allemand, où se sont développés des métadiscours visant à établir les règles pour « bien traduire ». Pourtant, ces métadiscours qui ont dominé la pensée occidentale sur la traduction n'ont pas toujours tenu compte, du moins jusqu'à la fin du XX^e siècle, des dimensions sociales et culturelles de la traduction, se limitant souvent à des recommandations prescriptives basées sur une notion abstraite d'équivalence. C'est pour cela qu'on a commencé, dans certains systèmes littéraires minorisés ou marginaux, où il existe des inégalités sociales, culturelles et politiques entre différentes langues et littératures, à remettre en question le métadiscours traditionnel sur la traduction dominant les systèmes majoritaires. Dans certaines sociétés qui pourraient être qualifiées de périphériques (Israël, Pays-Bas, Canada...), cette remise en question a donné naissance à partir des années 1970 à la traductologie; dans d'autres sociétés marginales comme le Pays basque, la remise en question s'est manifestée par des pratiques littéraires ou traductionnelles inusitées et innovatrices plutôt que par l'élaboration d'un discours organisé.

Dans les lignes qui suivent, nous exposerons les principales caractéristiques des métadiscours traditionnels qui ont dominé la pensée occidentale sur la traduction, pour les comparer ensuite à la pratique traductionnelle de deux traducteurs issus de contextes minoritaires, où il existe des rapports de pouvoir inégaux entre deux ou plusieurs langues, comme c'est le cas au Québec et au Pays basque.

2 Le discours traditionnel sur la traduction dans les systèmes littéraires hégémoniques

Les discours traditionnels sur la traduction qui ont régné en Occident jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle sont le fruit de plusieurs siècles de pratique et de réflexion effectuées dans les « grandes » littératures européennes, remontant aux écrivains de l'Antiquité comme Cicéron et Horace, qui recommandaient de ne pas traduire *verbum pro verbo*, et s'étendant jusqu'au discours moderne du XX^e siècle, en passant par le rationalisme et l'humanisme du XVIII^e siècle et par le positivisme du XIX^e siècle. Bien que les traducteurs de chaque époque et de chaque situation favorisent une façon de traduire différente, les discours traditionnels sur

la traduction tendent souvent à promulguer des recommandations prescriptives et majoritairement abstraites, des règles sur la façon de bien traduire, certains traducteurs privilégiant la « forme » ou la « lettre » du texte et d'autres insistant sur la nécessité de garder le « contenu » ou le « sens », d'autres encore aspirant à l'atteinte d'un juste équilibre entre les deux. Cette manière de définir la traduction a donné lieu à un discours moderne où la traduction est considérée comme une activité de deuxième ordre, comme une sous-section de la linguistique ou de la stylistique comparée. De cette façon, la traduction est vue comme une simple technique de reproduction à laquelle on n'accorde pas la même importance qu'à l'écriture. La traduction reste donc une simple simulation, copie ou imitation dépourvue de toute originalité, dont la fonction est purement instrumentaliste, puisqu'elle limite la tâche du traducteur à rendre possible la communication entre deux langues ou deux cultures.

Dans la pensée moderne occidentale, la traduction a souvent été liée à l'idée du transfert : « translation studies has privileged a particularly Western view of translation, namely the view of translation as a 'carrying across', a 'leading across', or a 'setting across' » (Tymoczko 2007: 6). Ainsi, la traduction consisterait à transférer ou à transporter d'une langue à l'autre une œuvre invariable et intouchable : « The metaphor 'translation is transfer' (...) implies that something is indeed transferred, something that presumably remains constant throughout the process and is thus objectively "there" » (Chesterman et Arrojo 2000: 153). Cette œuvre est considérée comme « une copie conforme de la personnalité ou de l'intention de l'écrivain », issue du génie et de l'originalité de ce dernier (Boulanger 2002: 69), et le traducteur est donc censé traduire ou transférer le sens du texte source en tant que tel, soit de sorte que l'œuvre originale et sa traduction aient le même sens : « The metaphor of between suggests that the translator is neutral, above history and ideology » (Tymoczko 2007: 7). Le discours moderne de la traduction considère le sens du texte source comme un fondement ou une essence fixe, fermée, concrète, complète, comme une intention claire et pure qui s'est élaborée dans l'esprit de l'auteur avant qu'elle ne soit écrite, et donc défigurée, déformée :

Devant la prédominance accordée au texte original et à l'écrivain jusqu'à nos jours, il est de mise que le traducteur s'efface pour laisser transparaître le génie de l'auteur. Affirmer que le traducteur doit faire comme s'il n'avait pas manipulé le texte qu'il a traduit tient d'une pensée qui réduit le rôle du traducteur à celui de reproducteur. Ce simplisme participe d'une conception du langage qui croit en un signifié absolu et immuable et nie l'apport du sujet d'énonciation, de l'historicité et de la culture à l'activité de production de sens. (Boulanger 2002: 70)

Selon cette pensée, la tâche première du traducteur consiste à trouver le sens pur et transcendantal en analysant et en fouillant le texte original, et le contexte, l'intertextualité, le point de vue du traducteur ou tout autre facteur extratextuel ne jouent aucune fonction dans ce travail de transfert. Une fois arrivé au « vrai » sens du texte, le traducteur doit traduire

l'essence de l'original sans aucune intervention ou manipulation. En même temps, pourtant, on demande au traducteur de créer un texte cible « transparent », c'est-à-dire un texte qui se lit avec facilité et souplesse, qui donne l'impression d'être une œuvre originale, tel que le déplore Lawrence Venuti :

A translated text is judged successful (...) when it reads fluently, when it gives the appearance that it is not translated, that it is the original, transparently reflecting the foreign author's personality or intention or the essential meaning of the foreign text. (Venuti 1992: 4)

Cette mentalité reflète une vision romantique de la langue, selon laquelle les œuvres littéraires constituent le reflet transparent de la pensée et de l'identité de l'auteur. De ce fait, afin de pouvoir traduire l'œuvre littéraire, l'œuvre d'art originale créée par l'inspiration de l'auteur, le traducteur doit devenir « invisible », et s'effacer devant le talent de l'auteur qu'il doit rendre de façon transparente.

3 La traduction récréatrice et récréative dans les systèmes littéraires marginaux

Nous avons signalé au début de cet article que les systèmes littéraires marginaux n'ont pas toujours généré un métadiscours institutionnalisé sur la traduction, du moins jusqu'à la fin du XXe siècle, et que l'activité traductionnelle n'a souvent été qu'un autre procédé de création littéraire, n'ayant pas donné lieu à un discours distinct. C'est souvent par une pratique innovatrice de la traduction que plusieurs traducteurs de systèmes littéraires minoritaires ou périphériques ont commencé, au cours des dernières années, à mettre en lumière les contradictions qui découlent de cette vision de la traduction dominant la pensée occidentale. Dans les prochaines sections, afin de bien montrer cette pratique innovatrice de la traduction, nous exposerons quelques exemples de traductions québécoises et basques à la fois récréatrices et récréatives.

3.1 La traduction dans le contexte québécois : Jacques Brault

Nous prétendons ici montrer un exemple de pratique traductionnelle récréatrice et récréative d'un auteur québécois. En fait, le contexte québécois nous offre un excellent exemple d'un système littéraire périphérique ou marginal, compte tenu du statut d'infériorité que le français québécois a subi pendant des siècles, non seulement par rapport à l'anglais, mais aussi par rapport au français de France. Depuis l'arrivée au pouvoir du régime britannique, une énorme entreprise de traduction s'est mise en place pour traduire en français tous les avis gouvernementaux, créés et rédigés en anglais. C'est pour cela que, vers la fin du XIX^e siècle, à mesure que naît une conscience linguistique chez les Canadiens français, la traduction commence à être perçue comme une menace, attendu qu'elle donne lieu à un asservissement

linguistique et politique. On craint qu'une traduction servile, écrite dans un français calqué sur l'anglais, n'entraîne la dégradation de la langue française, et avec elle, la perte d'une identité française. La traduction sera donc conçue, jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle, comme un facteur d'aliénation et d'acculturation (Simon 1994: 39-42).

C'est à partir des années 1960, pendant la révolution tranquille, que la traduction commence à être utilisée et perçue comme un outil de résistance contre l'acculturation, comme un instrument de consolidation d'une identité québécoise. Annie Brisset, dans sa *Sociocritique de la traduction* (1990), nous offre d'excellents exemples de traductions québécoises de pièces de théâtre réalisées entre 1968 et 1988, visant à créer ou à consolider une conscience linguistique et une identité nationale québécoises. Au moyen de parodies, d'imitations, de paraphrases, d'amplifications, etc., les traducteurs québécois de textes dramatiques ont « naturalisé » ces œuvres en effaçant leur altérité et en les adaptant à leurs intérêts, donnant l'impression qu'il s'agissait de créations québécoises : « Les références à l'altérité du texte étranger sont occultées, comme si la pièce originale n'avait jamais eu d'existence propre en dehors de sa réactualisation ou de sa recréation québécoise » (Brisset 1990: 65). Grâce à ces traductions « ethnocentriques », la conscience nationale québécoise s'affirme, d'un côté, contre l'hégémonie anglo-canadienne, et de l'autre, contre l'héritage linguistique et culturel de la France.

L'Étranger, l'Autre, est donc vu comme une menace pour une identité propre au Québec. Encore à la fin des années 1970, « les artistes québécois étaient obsédés par l'importance de l'élaboration de formes d'expression culturelle originales, "nationales". La traduction (...) était plutôt tenue pour un véhicule permettant l'invasion massive de la culture populaire américaine » (Simon 2008: 190-191). C'est pour cela que la contribution littéraire que Jacques Brault présente dans *Poèmes des quatre côtés*, paru en 1975, s'avère si innovatrice. Il s'agit d'un recueil de poèmes traduits de l'anglais au français et entremêlés de gravures et de réflexions en prose sur le processus et la finalité de la traduction. Ces poèmes traduits sont pourtant coupés de leurs titres et de leurs auteurs, complétés avec les propres commentaires de Brault et disposés selon les points cardinaux de son propre projet poétique. Les sources des poèmes sont citées en fin de volume, « À l'usage de ceux qui croient encore à la notion de texte "original" » (Brault 1975: 88). C'est justement cette notion d'« originalité » que Brault désire remettre en question. À qui appartient ce recueil de poèmes, qui est l'auteur « original »? Brault ne répond pas à ces questions, il veut tout simplement montrer l'ambiguïté de la frontière entre traduction et création, comme l'explique Sherry Simon :

By substituting his own name for the list of authors whose work he rewrites, Brault is not simply signalling a triumphant act of appropriation. He is emphasizing the fragility of the relationship between name and work, between subjectivity and writing - fragility which he situates at the heart of all creativity. (Simon 1999: 64)

Plutôt que de voir la traduction comme un facteur de dégradation linguistique et d'aliénation identitaire, Brault préfère la comprendre comme une médiation, comme « un lien qui unit et qui sépare en même temps, rapprochant deux langues et deux voix poétiques tout en rappelant les distances du départ » (Simon 2005: paragraphe 9). Cette pratique de médiation, de négociation, de création, est pour Brault une façon de réagir à l'impérialisme culturel :

Les clefs de la traduction appartiennent aux puissants. S'il n'y a pas de langue mondiale, il y a des langues colonisatrices. Nous l'éprouvons durement, chaque jour. Mais cette épreuve aurait dû, devrait nous aiguïser l'appétit de création. Nontraduire, ce n'est ni prendre, ni laisser prendre, c'est composer, marchander, négocier. À défaut de vivre, je préfère survivre à sousvivre. (Brault 1975: 16)

Brault a créé le néologisme « nontraduction » pour désigner cette pratique innovatrice de création littéraire. Il oppose la nontraduction à « l'épistémologie du pareil au même ». Cette épistémologie correspond à l'idée selon laquelle « traduire, c'est **transporter** (ou transposer) un seul et même sens d'une situation x à une situation y » (Brault 1977: 14). C'est ce que promeut le discours traditionnel sur la traduction dont nous avons exposé les principales idées plus haut. Brault ne croit pas qu'il soit possible de transporter le sens fixe de l'original « en tant que tel » d'une langue à une autre. Tout d'abord, parce qu'il ne croit pas qu'un texte original possède un sens fixe :

(...) je n'accorde pas à l'original un caractère de fixité. Tout discours (tout texte) est littéraire dans la mesure où il n'est pas complètement rongé par l'entropie (par l'univocité), dans la mesure où sa probabilité de sens demeure multiple, non close, non définitive. Pareil texte appelle précisément la « trahison » (Brault 1975: 33-34).

C'est pour cela qu'il « nontraduit » les textes, en lisant et en interprétant ce sens multiple selon sa propre expérience : « Traduire un poème, c'est proprement écrire un poème relatif à une expérience de lecture poétique » (Brault 1977: 26). Dans cette pratique littéraire, la traduction ne consiste pas à atteindre une équivalence entre les deux langues, ni à obtenir un équilibre entre les éléments sémantiques et les éléments formels, mais plutôt à s'approprier un texte pour en créer un autre : « L'équivalence cherchée concerne alors moins des formes données et des formes à trouver en conséquence, qu'un rapport de tension (d'attraction et de répulsion tout à la fois) entre une lecture déjà écrivante et une écriture encore lisante » (Brault 1977: 24). Ainsi, la traduction acquiert le même statut que la création littéraire, et le traducteur cesse d'être un simple intermédiaire invisible pour devenir un créateur doté de pouvoir qui ose manipuler, « trahir » ou « détourner » le texte. Il en fait ainsi ressortir les traces de cette « reine Sprache » ou langue pure dont parlait Walter Benjamin (1972: 13), ce

troisième espace ou « “lieu” entre deux langues » de nature « éphémère, fortuit, infini, mouvant, contradictoire et chaotique » (Boulangier 2002: 121).

Un autre exemple où Brault met en évidence cette capacité créatrice de la traduction est le livre de poésie *Transfiguration* (1998), écrit en collaboration, ou plutôt, en « dialogue », avec le poète canadien-anglais E. D. Blodgett. Le livre commence par un poème écrit en anglais par Blodgett. Dans la page suivante, Brault « répond » au poème de Blodgett par un autre poème, en français, inspiré par le poème précédent, et ainsi de suite pendant quelque quatre-vingt pages. Cette stratégie singulière remet en question la notion d'originalité ou la distinction entre original et traduction, attendu que chaque poème de ce livre est à la fois original (puisqu'il sert de point de départ au prochain poème) et traduction (puisqu'il est une traduction ou plutôt une « création » inspirée par le poème précédent). Ainsi, l'appartenance exclusive d'un texte à un auteur est également contestée :

Transfiguration illustre le désir d'exploiter le potentiel de la traduction à brouiller autorat et propriété. Ces versions mélangent les langues et les identités, plutôt que de les maintenir. La voix de chaque poète est pénétrée par l'accent, le vocabulaire, la sensibilité de l'autre (Simon 2008: 195).

Les pratiques innovatrices de *Poèmes des quatre côtés* et de *Transfiguration*, où le nom de l'auteur et celui du traducteur sont souvent confondus, apparaissent aussi dans d'autres littératures en émergence. Pour illustrer ce point, nous offrons dans la section suivante d'autres exemples de « nontraductions », ou de traductions à la fois créatrices et créatives, tirés du contexte basque, une autre littérature en émergence.

3.2 La traduction dans le contexte basque : Sarrionandia

La pratique traductionnelle du poète basque Joseba Sarrionandia est comparable à celle du poète québécois Jacques Brault, même si les systèmes littéraires basque et québécois, deux systèmes périphériques, comportent des différences notoires : la différence principale est que le français, langue du système québécois, ne constitue pas une langue minoritaire, compte tenu de l'expansion qu'il connaît dans le monde, et il existe ainsi d'autres grands systèmes littéraires français. La langue basque, par contre, ne connaît pas une telle expansion, et la littérature écrite en basque constitue donc un système minoritaire dans tous les sens. Quoiqu'il en soit, Sarrionandia et Brault se ressemblent en ce qu'ils mettent en pratique une vision innovatrice de la traduction : ils remettent en question à la fois le discours moderne de la traduction des cultures hégémoniques et la conception traditionnelle de la traduction des littératures minoritaires, selon laquelle tout contact avec une langue ou culture étrangère se perçoit comme une menace à l'identité linguistique, culturelle et nationale. Le fait que leurs ouvrages les plus pertinents par rapport à la traduction aient été publiés plus ou moins à la

même époque est une autre raison qui nous a incitée à établir une comparaison entre ces deux poètes.

En fait, les premiers ouvrages de Joseba Sarrionandia paraissent dans les années suivant la fin du régime dictatorial de Franco, c'est-à-dire à la fin des années 1970, et plus particulièrement à partir du début des années 1980. Dans ces années suivant la fin de la dictature espagnole, le monde culturel et littéraire du Pays basque se trouvait dans une impasse. La dictature avait coupé court à la renaissance qu'avait connu la littérature basque au début du XX^e siècle, et les efforts mis en œuvre par les écrivains basques pour rétablir un espace littéraire propre se limitaient à la défense de la langue basque et à la lutte politique contre le régime dictatorial. La pratique littéraire mêlait la politique et l'activité culturelle, être écrivain signifiait être militant (Azkorbebeitia 1998: 90, Sarrionandia 2002: 282). La littérature servait d'instrument dans cette lutte, d'outil pour créer un langage littéraire basque et renforcer l'identité nationale, comme au Québec à l'époque de la révolution tranquille (Brisset 1990).

C'est dans ce contexte de crise littéraire que Joseba Sarrionandia publie ses premiers ouvrages. Il faisait partie d'un groupe littéraire appelé *Pott* et fondé en 1977 par six jeunes écrivains basques qui prétendaient, plutôt que de préférer ou de prescrire des bases ou des normes pour une écriture littéraire, revendiquer l'autonomie de la littérature. C'est pendant la génération du groupe *Pott* que la littérature basque aspire pour la première fois à l'autonomie (Gabilondo 2006: 67). Ces écrivains estimaient qu'il était impossible de faire de la bonne littérature si cette littérature était emprisonnée dans le cadre imposé par la « culture officielle » (Sarrionandia 2002: 298). Ils pensaient que la littérature ne devait exercer aucune fonction politique ou idéologique, même si la plupart d'entre eux étaient engagés, d'une façon plus ou moins sérieuse, dans la lutte politique en faveur de la langue, de la culture et du peuple basques.¹ Ainsi, selon ce groupe, la traduction aussi devait rester libre de toute obligation politique ou idéologique. La tâche de cette dernière n'était pas de remplir les lacunes de la littérature basque, comme ce fut souvent le cas dans l'histoire de cette littérature et de plusieurs autres littératures minoritaires décrites par les défenseurs de la théorie des polysystèmes (selon laquelle les littératures « faibles » ou « minoritaires » se servent de la traduction pour combler leurs lacunes). L'objectif des membres du groupe *Pott* était tout

¹ Sarrionandia lui-même a été emprisonné en 1980, à l'âge de 22 ans, et condamné à 28 ans de prison pour son appartenance à l'ETA (Euskadi Ta Askatasuna, « Pays basque et liberté »), un groupe armé qui lutte pour l'indépendance du Pays basque; en 1985, après cinq ans en captivité, il a réussi à s'évader après un concert dans la prison, caché dans un des haut-parleurs; depuis lors, il vit en clandestinité, et continue de produire des œuvres littéraires qui sont non seulement très bien accueillies par le public, mais qui lui ont aussi valu de nombreux prix littéraires (Otaegi 2000: 15).

autre : ils voulaient créer un nouveau système littéraire, où la traduction ne serait qu'un moyen d'expérimenter avec la langue et la littérature. Un système littéraire authentique qui ne serait pas qu'une simple imitation d'autres systèmes littéraires plus hégémoniques ou « prestigieux », mais une littérature qui se nourrirait de différentes littératures et traditions :

Quant à notre tradition basque, nous sommes héritiers de la tradition universelle (...). La caractéristique principale de la culture actuelle est le *synchrétisme*, c'est-à-dire, la fusion de savoirs et de mœurs issus de différentes sources, le mélange des traditions. (Sarrionandia 1985: 134, notre traduction)²

Il est pertinent de mentionner, à ce sujet, les proclamations de Jacques Brault à propos de la fermeture des poètes québécois, publiées exactement la même année que la fondation du groupe *Pott* :

La traduction de la poésie, au Québec, si elle était perçue comme une reculturation vivifiante, comme une véritable odyssee désaliénante, cela, je crois, libérerait les poètes du Québec (d'une mère-Québec trop couveuse) et par là leur permettrait peut-être de se faire entendre dans le monde. (...) il faut cependant dissiper la croyance fumeuse au biculturalisme institutionnalisé, monstre politique qui trimbale, attachée à sa queue, la casserole du bilinguisme officiel. (...) Il est temps que la poésie québécoise consente, contre tout chauvinisme réducteur, à partager sa différence spécifique avec celles des autres poésies (...). (Brault 1977: 28)

En fait, tant Brault que les écrivains du groupe *Pott* constataient que toute littérature, qu'elle soit « majeure » ou « mineure », est héritière de la tradition universelle, qu'une culture n'est qu'un ensemble de savoirs et de coutumes tiré de différentes sources et origines. Ils observaient que « toute littérature est la littérature de la littérature, c'est-à-dire, qui traite de la littérature, et chaque poème a ses racines dans la tradition poétique qui l'a précédé », comme l'explique Sarrionandia lui-même dans l'introduction de son premier livre de poésie. (1981: 6, notre traduction)³

Mais la déclaration la plus explicite formulée par Sarrionandia en relation avec sa vision sur la traduction est probablement un fragment de l'introduction à *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak* (« Mes poèmes que j'ai trouvés écrits ») (1985), un recueil de poèmes issus d'une grande variété de traditions et d'époques que Sarrionandia a choisi de traduire en basque. Ce recueil inclut des poèmes d'auteurs aussi célèbres qu'Horace, Tu Fu, Herman Melville, Charles Beaudelaire, Fernando Pessoa, W. B. Yeats ou Cesare Pavese, ainsi que des poèmes d'écrivains moins connus ou même anonymes, tels que la « poésie primitive », un « anonyme germanique », des « haikus », des « anonymes chinois », des « anciens poèmes anonymes irlandais », etc. Nous disions, donc, que l'introduction de ce recueil de poèmes traduits

² *Gure euskal tradizioaz gainera, tradizio unibertsalaren oinordeko gara. (...). Gaur egungo kulturaren ezaugarria da sinkretismoa, esan nahi da, iturri edo etorri desberdinetatik jasotako jakintzen eta usadioen elkarketa, tradizioen nahastea.*

³ *literatura oro literaturaren literatura da, hots, literatura berari buruzkoa, eta poema orok aurreko poemagintzan du erroa.*

résume assez bien la façon dont Sarrionandia conçoit la traduction littéraire, en la situant au même niveau que la création originale :

Dans le fond, la création même de la poésie est une lecture, avant d'être écriture. Selon la théorisation proposée par le critique Harold Bloom, tout poème appartient à un autre poème lu auparavant, et tout poète écrit en répondant à un autre poète. Le poète utilise dans ses poèmes les poèmes qu'il a lus. Sa lecture est intéressée et délibérément fautive, et, en tant que réélaboration ou négation de la tradition, sa création ne peut être que révision, le mot révision signifiant version ou, dans un sens général, traduction. (Sarrionandia 1985: 8-9, notre traduction)⁴

Sarrionandia voit la traduction et la création « originale » comme les deux faces d'une même pièce de monnaie. D'un côté, la traduction offre le moyen de créer quelque chose de nouveau (« original »), de l'autre, la création « originale » n'est qu'une traduction des traditions et des expériences vécues par l'écrivain. Cette conception de la traduction nous rappelle les théories herméneutiques de Walter Benjamin, Ezra Pound ou Jorge Luis Borges, entre autres, ainsi que les théories proposées par le mouvement déconstructionniste introduit par Jacques Derrida et soutenu par de nombreux traducteurs des années 1970 et 1980, parmi lesquels se trouvent Jean-Luc Nancy, Julia Kristeva, Barbara Johnson, J. Hillis Miller, Paul de Man, Rosemary Arrojo et le critique cité par Sarrionandia, Harold Bloom (Bloom 1973; 1975). Ces théories renversent la hiérarchie de la vision traditionnelle de la traduction pour alléguer que c'est le texte original qui dépend de la traduction; que sans la traduction, l'original cesse d'exister; que le sens d'un texte ne se trouve pas dans l'original, mais dans la traduction; que le texte original n'a pas d'identité fixe, et qu'il a besoin d'être traduit pour pouvoir créer, recréer et redéfinir une identité.

On a vu que les traducteurs des systèmes littéraires « marginaux » ou « périphériques » n'ont pas toujours développé de métadiscours distinct sur la traduction, et que c'est souvent par une pratique innovatrice de la traduction que les traducteurs des systèmes littéraires minoritaires ont contesté la façon traditionnelle de percevoir la traduction, comme on a pu le constater avec l'exemple de Jacques Brault. On trouve chez Sarrionandia des procédés similaires à ceux utilisés par le poète-traducteur québécois, qui visent à démontrer l'ambiguïté de la frontière entre traduction et création originale, à remettre en question l'idée d'un sens fixe et unique du texte original, et à valoriser l'intervention et la manipulation du texte par le traducteur. Un des procédés les plus suggestifs qu'utilise Sarrionandia serait l'inclusion, dans ses collections de traductions, de poèmes apocryphes ou pseudo-traductions, c'est-à-dire, de

⁴ *Funtsean, poemagintza bera ere irakurketa da, izkiriartzea izan orduko. Harold Bloom kritikoak proposatu duen teorizazioaren arauera, edozein poema lehenago irakurritako beste poema bati dagokio, eta edozein poetak aurreko beste poeta bati erantzunez idazten du. Poetak, irakurriak dituen poemak tratatzen ditu bere poemetan. Bere irakurketa interesatua eta apropos okerra da eta, tradizioaren ber elaborazio zein ukazio gisa, bere kreazioa ezin da errebisio besterik izan, errebisio hitza bertsio edo, zentzu zabal batean, translazio gisa konpreniturik.*

poèmes dont l'attribution à un auteur déterminé est erronée. Nous savons, par exemple, que *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak* inclut des poèmes apocryphes, même s'il n'est pas facile de les identifier avec certitude, étant donné que le traducteur ne fournit pas beaucoup d'information sur l'origine des poèmes, se limitant presque toujours à citer le nom de l'auteur (réel ou inventé), ou même, dans le cas des poèmes supposément anonymes, à mentionner la tradition de laquelle provient le poème, comme avec les poèmes Tuareg, Miskito, Eskimo ou Chippewa. Ce manque d'information sur les textes originaux nous rappelle le procédé utilisé par Jacques Brault dans ses *Poèmes des quatre côtés*, où le traducteur « rend très difficile la recherche des origines et déclare du même coup la non-pertinence d'une confrontation de l'original avec la version traduite » (Simon 1994: 67). Malgré la difficulté qu'implique la tâche d'identifier les poèmes apocryphes, nous oserions affirmer que les poèmes qu'attribue Sarrionandia à Mohammed Al-Kali et à Apollinaire Babiol, par exemple, sont des pseudo-traductions.

Pour ce qui est du premier, toute l'information que nous fournit Sarrionandia se limite à une brève introduction sur la supposée biographie de l'auteur :

Admettons qu'il soit né il y a mille ans, dans le désert, sous une fine toile. Admettons que ce guerrier bleu qui montait ensuite sur des chameaux et sur des chevaux blancs ait écrit quelques poèmes. Admettons, en troisième lieu, que ce chef ait voulu construire une cité sur les terres conquises. Admettons, pour finir, que cet homme trahi ait perdu ses dernières années en captivité dans un château d'Afrique. (Sarrionandia 1985: 82, notre traduction)⁵

Suivent ensuite trois poèmes du supposé poète intitulés « Amodioa » (« Amour »), « Medinat Al-Zahrat » (« Medinat Al-Zahrat ») et « Afrikako gartzelan » (« Dans la prison d'Afrique »), qui font croire que le poète a en fait vécu tout ce qui nous est raconté dans la brève introduction. Même si l'introduction laissait entendre qu'il s'agit d'un poète inventé (« Admettons que... »), le fait que ce style introductif ne diffère guère de la façon dont sont présentés d'autres véritables poètes fait passer le poète Mohammed Al-Kali pour un poète arabe du X^e siècle. Une anecdote notable prouve que plus d'un lecteur basque s'est laissé tromper par Sarrionandia : dans la lecture présentée le 3 juillet 2008 à l'acte d'ouverture du IV^e Congrès ibérique de littérature pour enfants et adolescents, les écrivains-traducteurs basques Juan Kruz Igerabide et Patxi Zubizarreta ont présenté Mohammed Al-Kali en poète réel : « Gracias al trabajo de los traductores, podemos conocer y disfrutar de textos como este poema de Mohammed Al-Kali, así como comprobar la universalidad de nuestros sentimientos ». Ils ont ensuite lu leur version espagnole d'une œuvre du supposé poète

⁵ *Eman dezagun duela mila urte sortu izan zela, desertuan, oihal mehe baten azpian. Eman dezagun, gero gamelu eta zaldi zurien gainean ibiltzen zen gerlari urdin harek poema batzu izkiriatu zituela. Eman dezagun, hirugarrenik, buruzagi harek ziudade bat eraiki nahi izan zuela beste lur konkistatuetan. Eman dezagun, finean, gizon traizionatu harek bere azken urteak Afrika aldeko gaztelu batetan gatibu galdu zituela.*

Mohammed Al-Kali, œuvre tirée évidemment du recueil de Sarrionandia.⁶ Quant à Apollinaire Babiol, Sarrionandia ne fournit aucun renseignement supplémentaire. Il présente quatre pseudo-traductions de ce poète fictif, intitulés « Infanteriako soldaduaren eskaera » (« La demande du soldat d'infanterie »), « Kasernako kamarera » (« La serveuse de la caserne »), « Zenbat espero izan zaitudan » (« Combien je t'ai attendue ») et « Sagarrondoaren alboko trintxeran » (« Dans la tranchée à côté du pommier »), qui donnent à penser qu'il s'agit d'un poète ayant été à la guerre.

Gideon Toury a écrit abondamment sur les apocryphes ou les pseudo-traductions, qu'il définit comme « texts which have been presented as translations with no corresponding source texts in other languages ever having existed », Toury 1995: 40). Toury inclut les pseudo-traductions dans la catégorie des « assumed translations », pour lesquelles il propose trois postulats : le postulat du texte source (*Source-Text Postulate*) ou la croyance qu'il y a eu un texte précédant, même si ce n'est pas vrai; le postulat du transfert (*Transfer Postulate*) ou la croyance que certaines caractéristiques ont été transmises d'un supposé texte source; et le postulat de la relation (*Relationship Postulate*) ou la croyance qu'il existe certaines relations entre la (pseudo-)traduction et le supposé texte source (Toury 1995: 31-35).

C'est justement cela que Sarrionandia souhaite obtenir avec ses apocryphes, faire croire au lecteur que derrière ces pseudo-traductions il existe un texte source, et qu'il existe des relations entre ce texte source et sa (pseudo-)traduction. Cependant, les raisons qui ont incité Sarrionandia à tromper le lecteur ne coïncident pas avec les arguments par lequel Toury explique le phénomène des pseudo-traductions. Toury voit deux motivations principales chez les écrivains qui ont recours à des apocryphes : en premier lieu, le désir d'introduire des nouveautés dans une culture, surtout dans des cultures où il n'est pas très bien vu de s'éloigner des normes et des modèles acceptés; en second lieu, la peur des mesures de censure (Toury 1995: 41).

À première vue, il paraît que la première hypothèse explique les apocryphes de Sarrionandia : le système littéraire basque était devenu un peu conservateur sous la dictature de Franco, et la possibilité de s'ouvrir à des tendances littéraires étrangères était perçue comme une menace. Or le système littéraire basque n'était pas un système bien consolidé à la fin des années 1970, et le besoin d'un nouveau système littéraire basque était largement

⁶ Voir la traduction espagnole fournie par Juan Kruz Igerabide et Patxi Zubizarreta dans la lecture présentée à l'acte d'ouverture du IVe Congrès ibérique de littérature pour enfants et adolescents le 3 juillet 2008 :

< <http://www.galtzagorri.org/fitx/irudiak/Juan%20Kruz+Patxi%20Es.pdf>>.

reconnu par la société basque (Azkorbebeitia 1998: 90, Aldekoa 1998: 63-64). Les lecteurs basques n'avaient pas besoin de déguisement pour accueillir de nouveaux courants littéraires.

La deuxième raison alléguée par Toury ne semble pas, elle non plus, expliquer l'inclination de Sarrionandia pour les apocryphes. Sarrionandia lui-même avoue ouvertement qu'il a introduit des apocryphes dans ses recueils de traductions, montrant qu'il n'a pas peur des « mesures de censure ». La censure pratiquée en Espagne pendant la dictature de Franco était relativement levée au début de la carrière littéraire de Sarrionandia,⁷ et la littérature basque commençait à prospérer grâce à l'apport de nouveaux écrivains (Torrealdai 1997: 129-154). Sarrionandia lui-même avait déjà publié quelques ouvrages, qui lui avaient valu une certaine réputation parmi le public basque. Nul besoin donc de dissimuler ses poèmes avec le masque de la traduction. Il semble qu'il poursuivait un objectif tout à fait opposé, à savoir, « démasquer » la traduction que chaque poème cache dans son intérieur. L'emploi des apocryphes chez Sarrionandia n'est qu'une façon de mettre en lumière l'inexistence d'une distinction entre la traduction et la création originale. Sarrionandia prétend faire voir au lecteur que derrière ces pseudo-traductions il y a en fait un « original », ou du moins un autre texte, dont Sarrionandia se sert pour créer ses pseudo-traductions ou pour matérialiser les poèmes qui prennent forme dans l'esprit du poète :

À mesure qu'un poème s'élabore à l'intérieur du poète, il arrive une profonde conversion; avant que ce texte se définisse mot par mot, il est déjà la traduction d'un texte plus obscur et non écrit qui naît et qui croît à l'intérieur du poète. Même chez le lecteur (...), le poème qu'il lit existait auparavant dans son intérieur, du moins comme une lacune (...). (Sarrionandia 1985: 9, notre traduction)⁸

Sarrionandia conclut que tout est, en fin de compte, traduction : « Nous avons dit que la poésie est traduction, et que l'écriture est traduction, comme l'est la lecture. Par conséquent, toujours par analogie, tout est dans le fond traduction (...) ». (Sarrionandia 1985: 9, notre traduction)⁹

⁷ Les études portant sur la censure pendant la dictature de Franco en Espagne établissent différentes périodisations (voir, parmi les plus récentes publications, Ruiz 2008 et Martín de la Guardia 2008). Toutes font pourtant clairement la distinction entre les étapes précédant et suivant 1966, année où est promulguée la Loi de Presse du ministre Manuel Fraga, qui prétendait « normaliser » le franquisme et mettre fin au régime d'exceptionnalité qui régnait depuis le début de la dictature. Bien que la loi de 1966 n'ait pas éradiqué la censure, elle a entraîné une sorte d'ouverture envers la publication de livres et d'autres moyens de diffusion. Grâce aux efforts des écrivains qui s'opposaient au franquisme, la censure a progressivement perdu sa vigueur pour disparaître avec la fin de la dictature (1975) et l'arrivée d'une constitution démocratique (1978). Cela indique que Sarrionandia commence à écrire à une époque où la censure est quasiment disparue, bien que certains auteurs démontrent que celle-ci a subsisté même après la fin de la dictature : selon Joan Mari Torrealdai, la dernière étape de la censure au Pays basque se déroule de 1975 à 1983 (Torrealdai 2000).

⁸ *Poetaren baitan poema egiten ari delarik, bihurpen sakon bat gertatzen da, izkiriatzear dagoen testua hitzez hitz definitu orduko bere baitan sortu eta emendatuz joan den testu ilunago eta izkiriatu gabeko baten translazioa da. Irakurlearen baitan ere (...), irakurritako poema azken batean alde zurretik esistitzen zen, hutsune gisa behintzat.*

⁹ *Poemagintza translazioa dela esan dugu, eta izkiriatzear translazioa dela, irakurtzea bezala. Orduan, analogiaz betiere, dena da funtsean translazioa (...).*

Les poèmes apocryphes offrent donc un moyen de montrer la nature créative de la traduction, ainsi que de remettre en question l'idée de la propriété des œuvres littéraires :

La pseudotraduction joue avec les conventions de l'autorat. Elle offre aux auteurs le luxe d'esquiver la responsabilité de leurs mots. Elle illustre l'argument défendu par Michel Foucault dans un texte classique, « Qu'est-ce qu'un auteur? » – voulant que l'auteur soit moins un lien organique entre un style et une personnalité qu'un moyen de catégoriser, de discipliner et de contrôler le discours (Foucault 1977). La pseudotraduction gauchit délibérément le processus d'attribution, créant la possibilité de formes d'expression plus ludiques. (Simon 2008: 202)

Il est intéressant, à ce point, de noter que Jacques Brault lui-même avoue, à la fin de *Poèmes des quatre côtés*, que trois des poèmes présentés dans ce volume « n'existent pas en langue originale : je les ai composés à partir de matériaux fort disparates et puisés dans plusieurs poèmes. Ils constituent, pour être précis, des collages-citations » (Brault 1975: 93-94).

Un autre procédé utilisé par Sarrionandia pour jouer « avec les conventions de l'autorat » est l'emploi de références intertextuelles, où Sarrionandia s'approprie un extrait d'un auteur qu'il admire pour l'adapter et l'inclure dans ses compositions. Un des exemples les plus remarquables serait le récit intitulé « Marinel zaharra » (« Le vieux marin »), qui se trouve dans *Narrazioak* (« Récits ») (1983), un des ouvrages les plus loués de Sarrionandia. Le titre du récit évoque le poème de S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, et l'histoire qui s'y raconte n'est effectivement qu'une version de ce poème. Il est intéressant de noter que Sarrionandia a publié en 1995 un livre intitulé *Marinel zaharraren balada* (« La ballade du vieux marin »), qui est en fait la traduction plus ou moins « fidèle » du poème de Coleridge. Quelle est donc la différence entre cette traduction et la version en prose du recueil *Narrazioak*?

Une autre stratégie de Sarrionandia, qui ressemble un peu à celle des *Poèmes des quatre côtés*, est le manque d'information sur les textes source utilisés pour la traduction. Dans *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak*, les poèmes qui appartiennent à la littérature dite « universelle » sont facilement identifiables, et les traductions sont parfois accompagnées des textes originaux. Mais souvent, Sarrionandia ne mentionne pas la version qu'il a utilisée comme texte source, et il ne précise pas s'il s'est servi d'une version écrite dans une langue intermédiaire (c'est probablement le cas des traductions des poèmes chinois, japonais ou irlandais, entre autres). C'est ce qu'il avoue dans une collection de traductions de contes d'humour noir intitulée *Hamairu ate* (« Treize portes ») (1985) et composé en collaboration avec Mixel Sarasketa, un autre traducteur basque. Dans l'introduction, les traducteurs avouent qu'ils se sont « parfois basés sur les œuvres originales de chaque auteur, d'autres fois

sur des traductions de deuxième main, comme c'est le cas de Sakutarō Jaquiwara, Franz Kafka et d'autres ». (Sarasketa et Sarrionandia 1985: 9, notre traduction)¹⁰

En plus d'omettre les références au texte source ou aux traductions intermédiaires, Sarrionandia introduit aussi dans ses collections des textes cibles d'autres traducteurs. Dans le recueil de poèmes traduits *Hezurrezko xirulak* (« Les flûtes en os ») (1991), par exemple, il nous offre la traduction d'un extrait du Kalevala, et nous indique qu'il s'agit de la traduction de Kepa Zenika. Seulement ceux qui ont lu le roman *Izua hemen* (« La peur ici ») (1989) de Joxemari Iturralde, un des autres écrivains fondateurs du groupe *Pott*, connaissent Kepa Zenika, le protagoniste du roman, un personnage fictif.

Au moyen de toutes ces stratégies (et on pourrait en mentionner davantage), Sarrionandia occulte d'une certaine façon le texte source, ou du moins, il en atténue la suprématie. Ce qui est important n'est pas de savoir qui a écrit le texte original, ni qui l'a traduit, mais plutôt de mettre en lumière l'existence d'un lien ou d'un rapport constant entre les langues et les littératures, ce que Walter Benjamin appelle « Übersetzbarkeit » ou traductibilité (Benjamin 1972: 9).

4 Conclusion

En analysant la méthode traductionnelle de Jacques Brault et de Joseba Sarrionandia, nous avons voulu exposer quelques exemples d'une pratique qui est à la fois créatrice, dans le sens qu'elle recrée ou réécrit les textes, et récréative, puisqu'elle constitue un procédé ludique où le traducteur joue avec les langues et les textes. Compte tenu de la longueur du présent article, nous avons basé notre discussion sur deux traducteurs qui ont notamment écrit ou traduit de la poésie, genre littéraire qui a souvent été exclu de la conceptualisation traditionnelle de la traduction.¹¹ Il serait donc intéressant d'examiner d'autres genres littéraires dans les systèmes basque et québécois afin d'y rechercher les pratiques de traduction similaires à celles de Brault et de Sarrionandia. Notre hypothèse est que ces pratiques innovatrices, qui remettent en question la frontière entre la traduction et la création originale, la fixité et l'univocité du sens, la fonction instrumentaliste de la traduction et la subordination du traducteur à l'œuvre originale, mettent en également doute la distinction entre les différents genres littéraires. Il paraîtrait donc que, dans les systèmes en question, ces pratiques ne sont pas tout à fait marginales, et que les stratégies utilisées par Brault et

¹⁰ *batzutan autore bakoitzaren obra orijinallean oinarriturik, bestetan bigarren eskuko itzulpenean fidaturik, hau da Sakutarō Jaquiwara, Franz Kafka eta besteren baten kasua.*

¹¹ Roman Jakobson, par exemple, considérait que la poésie était intraduisible, et que la transposition créative était le seul moyen de rendre un poème dans une autre langue : « poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible » (Jakobson 1959/2000: 118).

Sarrionandia ont eu ou auront une influence dans des genres littéraires autres que la poésie.¹² Un autre projet intéressant consisterait à analyser la façon dont la pratique traductionnelle de ces deux auteurs, ainsi que la réflexion qui en découle, se distingue de celle des traducteurs de poésie œuvrant dans des systèmes majoritaires. Étant donné que les systèmes minoritaires sont plus exposés aux contacts et aux interactions linguistiques, cette analyse montrerait selon nous que les poètes-traducteurs de ces littératures ont davantage tendance à promouvoir ce type de pratique traductionnelle, qui met en lumière l'interdépendance des langues et des littératures et où chaque œuvre et chaque littérature est originale, mais garde tout de même des traces de relations avec d'autres œuvres et littératures.

Remerciements

La réalisation de ce travail a été possible grâce à la Bourse de formation et perfectionnement du personnel chercheur, décernée par le Département de l'éducation, des universités et de la recherche du gouvernement basque. J'aimerais aussi remercier Sherry Simon, qui m'a introduit dans le domaine de la traduction littéraire au Québec et qui m'a fait connaître le travail de Jacques Brault, ainsi que Pier-Pascale Boulanger, dont les travaux et les suggestions m'ont permis d'approfondir mes connaissances sur les théories modernes et postmodernes de la traduction.

Références

- Aldekoa, Iñaki. « Sarrionandiaren ipuingintza ». *Hegats* 21-22 (1998), 57-76.
- Azkorbebeitia, Aitzpea. *Joseba Sarrionandia: irakurketa proposamen bat*, Bilbao, Labayru ikastegia & Amorebieta-Etxanoko Udala, 1998.
- Benjamin, Walter. « Die Aufgabe des Übersetzers », dans Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, dir. *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften IV-I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, 9-21.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- Boulanger, Pier-Pascale. *Les théories postmodernes de la traduction* [thèse doctorale], Montréal, Université de Montréal, 2002.
- Brault, Jacques. *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.
- Brault, Jacques. « Remarques sur la traduction de la poésie ». *Ellipse* 21 (1977), 10-35.
- Brault, Jacques et E. D. Blodgett. *Transfiguration*, Saint-Hippolyte, Éditions du Noroît, Toronto, Buschekbooks, 1998.
- Brisset, Annie. *Sociocritique de la traduction : Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

¹² Dans le contexte québécois, Nicole Brossard constitue peut-être le meilleur exemple dans le genre romanesque; voir d'autres exemples dans Simon 1994 et 2008. Quant au genre dramatique, les traductions de Michel Tremblay sont dignes de mention; voir plus d'exemples dans Brisset 1990. En ce qui concerne le contexte basque, nous n'avons pas encore trouvé d'exemples qui ressemblent aux stratégies esthétiques utilisées par Sarrionandia. C'est dans ce sens que nous trouvons sa pratique traductionnelle extrêmement intéressante, étant donné qu'il a été le premier traducteur basque (et pour l'instant, le seul) à mettre en pratique cette vision innovatrice de la traduction.

- Chesterman, Andrew et Rosemary Arrojo. « Shared Ground in Translation Studies ». Target 12:1 (2000), 151-160.
- Gabilondo, Joseba. Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak, Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2006.
- González-Millán, Xoán. « Cara a unha teoría da tradución para sistemas literarios “marxinais”. A situación galega ». Viceversa 1 (1994), 63-72.
- Jakobson, Roman. « On linguistic aspects of translation », dans Lawrence Venuti, dir. The Translation Studies Reader, London et New York, Routledge, 2000, 113-118.
- Martín de la Guardia, Ricardo M. Cuestión de tijeras: la censura en la transición a la democracia, Madrid, Síntesis, 2008.
- Otaegi, Lourdes. Joseba Sarrionandia. Marinel zaharren kantua, Bilbao, Labayru Ikastegia, 2000.
- Ruiz, Eduardo, dir. Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo, Somonte-Cenero (Gijón), Trea, 2008.
- Sarrionandia, Joseba. Izuen gordeleketan barrena, Bilbao, Bilboko Aurrezki Kutxa, 1981.
- Sarrionandia, Joseba. Narrazioak, Donostia, Elkar, 1983.
- Sarrionandia, Joseba. Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak, Iruñea, Pamiela, 1985.
- Sarrionandia, Joseba et Mixel Sarasketa. Hamairu ate, Donostia, Elkar, 1985.
- Sarrionandia, Joseba. Hezurrezko xirulak, Donostia, Elkar, 1991.
- Sarrionandia, Joseba. « Joseba Sarrionandia », dans Hasier Etxeberria, dir. Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan, Irun, Alberdania, 2002, 277-344.
- Simon, Sherry. Le trafic des langues, Montréal, Boréal, 1994.
- Simon, Sherry. « Translating and interlingual creation in the contact zone: border writing in Quebec », dans Susan Bassnett et Harish Trivedi, dir. Post-Colonial Translation: Theory and Practice, London et New York, Longman, 1999. 58-74.
- Simon, Sherry. « Interférences créatrices : poétiques du transculturel ». Revista Mexicana de Estudios Canadienses. Nueva época 10 (2005), 111-119.
- Simon, Sherry. Traverser Montréal : Une histoire culturelle par la traduction [traduit de l'anglais par Pierrot Lambert], Montréal, Fides, 2008.
- Torrealdai, Joan Mari. Euskal kultura gaur, Donostia, Jakin.
- Torrealdai, Joan Mari. Artaziak: euskal liburuak eta Francoren zentsura 1936-1983, Zarautz, Susa, 2000.
- Torrealdai, Joan Mari. « Euskal liburugintza 2006 », Jakin 164 (2008), 11-51.
- Toury, Gideon. Descriptive Translation Studies - And Beyond, Amsterdam, John Benjamins, 1995.
- Tymoczko, Maria. Enlarging Translation, Empowering Translators, Manchester & Kinderhook, St. Jerome Publishing, 2007.
- Venuti, Lawrence. « Introduction », dans Lawrence Venuti, dir. Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology, London et New York, Routledge, 1992. 1-17.
- Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: a history of translation, London et New York, Routledge, 1995.

Biographie de l'auteure

Aiora Jaka détient un baccalauréat en traduction et interprétation de l'Université du Pays basque, comportant une année d'échange à l'Université Laval (Québec). Elle a enseigné le basque et

l'espagnol à l'Université de Birmingham (Royaume-Uni), où elle a également réalisé une maîtrise en Études hispaniques. Elle a travaillé en lexicographie et en traduction. Elle est actuellement doctorante en traduction à l'Université du Pays basque. Sa recherche l'a menée à l'Université Concordia (Montréal, Québec) et à l'Université de Konstanz (Allemagne).