

ANUARIO DEL SEMINARIO DE FILOLOGÍA VASCA «JULIO DE URQUIJO»

International Journal of Basque Linguistics and Philology

XLV-1

2011



Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

© “Julio Urkixo” Euskal Filologia Mintegi-Institutua / Instituto-Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo»

ISSN.: 0582-6152. Depósito legal / Lege gordailua: S.S.-400/1967

RÉFLEXION SUR LA TRADUCTION DANS LES ŒUVRES DE JOSEBA SARRIONANDIA

Aiora Jaka

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Abstract

This article aims to present the reflections on translation of Joseba Sarrionandia, a Basque writer and translator whose translational work remains largely unknown and unanalysed. One of the six members who formed the Pott literary group in the late 1970s, Sarrionandia criticises the narrow view on literature shared by his predecessors, who were wary of translation in their endeavour to keep their language and literature intact, far from any foreign traces. Sarrionandia, on the contrary, tries to appropriate the new literary trends of the European modernism in order to create a new Basque literature based on mixture and cross-cultural exchange. The activity of translation, conceived in centuries as a simple task of reproduction deprived of all creativity, acquires a new dimension in Sarrionandia's works and becomes a key instrument of literary creation. Far from seeking fidelity towards a sacred, unchangeable original, Sarrionandia sees translation as a process of appropriation and rewriting that constantly creates new originals.

Keywords: Joseba Sarrionandia, literary translation, rewriting, manipulation, cultural hybridity.

Résumé

Le présent article a pour but d'exposer les réflexions sur la traduction de Joseba Sarrionandia, écrivain et traducteur basque dont l'œuvre traductionnelle reste considérablement inconnue. Membre de Pott, groupe littéraire ayant existé à la fin des années 1970, Sarrionandia critique le point de vue de ses précurseurs sur la littérature: en voulant garder leur langue et leur littérature intactes, loin de toute trace étrangère, ces derniers se méfiaient de la traduction. Sarrionandia, en revanche, tente de s'appropriier les courants littéraires du modernisme européen afin de créer une nouvelle littérature basque à partir du mélange et du métissage. L'activité de la traduction, définie traditionnellement comme une simple tâche de reproduction dépourvue de toute créativité, acquiert une nouvelle dimension dans l'œuvre de Sarrionandia, et elle devient un instrument essentiel pour la création littéraire. Loin de concevoir la traduction comme une activité qui cherche la fidélité envers un original sacré et inchangeable, Sarrionandia la définit comme un processus d'appropriation et de réécriture qui crée constamment de nouveaux originaux.

Mots-clés: Joseba Sarrionandia, traduction littéraire, réécriture, manipulation, hybridité culturelle.

1. Introduction*

Joseba Sarrionandia est un écrivain et traducteur basque très prolifique qui figure parmi les auteurs les plus lus chez les lecteurs basques de tous âges. Ayant gagné plusieurs prix littéraires dans les catégories poésie, conte, roman et essai, son œuvre a été étudiée par bon nombre de chercheurs du domaine de la littérature. Toutefois, malgré l'attention que lui ont témoignée les critiques littéraires, on a très peu analysé son travail traductologique. Bien que sa production littéraire comprenne plusieurs traductions, celles-ci n'ont pas été l'objet d'analyses minutieuses, et les observations et constatations sur la traduction que Sarrionandia a exposées dans ses divers articles, essais et préfaces n'ont pas reçu l'attention qu'elles méritent. C'est pour cela que nous avons décidé de réunir dans cet article tous les passages de l'œuvre de Sarrionandia où celui-ci aborde la traduction, afin de faire connaître sa vision sur cette activité qui, définie traditionnellement comme une simple tâche de reproduction dépourvue de toute créativité, acquiert dans l'œuvre de Sarrionandia une position primordiale dans la création littéraire.

À titre d'introduction, et avant de présenter ces textes sur la traduction, nous fournirons quelques informations biographiques sur Joseba Sarrionandia ainsi que sur le groupe littéraire Pott dont il faisait partie, et nous ébaucherons quelques traits caractéristiques de la situation de la langue et de la littérature basques à la fin des années 1970, lorsque Sarrionandia a entamé sa carrière littéraire.

2. Sarrionandia et le groupe Pott

Joseba Sarrionandia est né à Iurreta (Biscaye) en 1958. Il a donc connu depuis son enfance la répression et les interdictions du régime totalitaire de Franco. La dictature (1939-1975) ayant interdit toute publication en basque, beaucoup d'écrivains et gens de culture ont dû s'exiler afin de pouvoir poursuivre leur projet de promotion de la culture basque. Pendant cette période, la littérature basque a connu une période anémique. Par conséquent, à la mort de Franco (1975), la littérature basque se trouvait dans une impasse. Bien qu'on commençât à promulguer de nouvelles lois visant à promouvoir la production de livres en basque, la production littéraire était encore très faible, tant en quantité qu'en qualité, car cette production tirait son origine du cœur du catholicisme et d'un nationalisme aveugle. Ayant dû résister aux efforts d'assimilation d'une culture plus puissante, les écrivains basques tentaient encore de garder leur langue et leur littérature intactes, éloignées de toute trace étrangère et liées aux valeurs traditionnelles basques: la langue basque, la religion catholique et le milieu rural (Azkorbebeitia 1998).

* Ce travail a été effectué dans le cadre du projet de recherche «Monumenta linguae Vasconum (III): crítica textual, lexicografía histórica e historia de la lengua vasca» (FFI2008-04516) dirigé par Joseba A. Lakarra et financé par le Ministère de science et innovation d'Espagne, et il fait partie des travaux du groupe de recherche consolidé «Historia de la lengua vasca y lingüística histórico-comparada» (GIC 07/89-IT-473-07) financé par le Gouvernement basque, ainsi que de l'Unité de formation et recherche UFI11/14 («Hizkuntzalaritza Teorikoa eta Diakronikoa: Gramatika Unibertatsala, Hizkuntza In-doeuroparrak eta Euskara») de l'Université du Pays basque.

C'est dans ce contexte de fermeture culturelle que Joseba Sarrionandia commence à s'intéresser à la littérature. À la fin des années 1970, pendant qu'il étudie la philologie basque à Bilbao, il commence à écrire sur la littérature et le cinéma dans plusieurs revues basques. Il fait partie du groupe littéraire Pott fondé à Bilbao en 1977 avec Bernardo Atxaga, Ruper Ordorika, Manu Ertzilla, Jon Juaristi et Joxemari Iturralde. Ces jeunes écrivains forment un groupe innovateur et avant-gardiste qui vise à contester la vision de la littérature de leurs précurseurs: ils veulent s'approprier les courants littéraires du modernisme européen afin de créer une nouvelle littérature basque à partir du mélange et du métissage (Kortazar 2003). Le groupe Pott publie une revue littéraire du même nom dès sa première année. C'est au cours des trois années d'existence de cette revue que Sarrionandia publiera plusieurs de ses premiers textes et traductions. En 1980, à l'âge de 22 ans, Sarrionandia est arrêté par la police espagnole pour son appartenance à ETA, le groupe armé indépendantiste basque, et condamné à 28 ans de prison. Toutefois, après cinq ans d'incarcération, il réussit à s'évader de prison à la suite d'un concert, caché dans un des haut-parleurs. Depuis lors, il vit en clandestinité. Il n'a pourtant pas cessé d'écrire, et il continue à produire des œuvres littéraires qui sont non seulement très bien accueillies par le public, mais qui lui ont aussi valu de nombreux prix littéraires.

Dans les lignes qui suivent, nous étudierons cinq textes où Sarrionandia traite la question de la traduction. Par souci de chronologie, nous commencerons par le texte le plus ancien, un article de 1978 intitulé «Itzulpena eta traizioaren praktika» [La traduction et la pratique de la trahison] publié dans la revue *Pott*.

3. «Itzulpena eta traizioaren praktika» [La traduction et la pratique de la trahison] (1978)

Nous ne pouvons pas certifier que cet article apparu dans le troisième numéro de la revue *Pott* ait été écrit par Sarrionandia, étant donné qu'il est signé du pseudonyme «Pottugaleta». Toutefois, étant donné que Sarrionandia faisait partie de ce groupe littéraire et considérant l'influence que les préoccupations et les idées littéraires partagées par le groupe ont exercée sur son œuvre, nous avons jugé légitime de présenter cet article en tant que sien, du moins en partie. Nous estimons que les idées présentées dans cet article nous aideront à mieux comprendre la conception de la littérature et de la traduction chez Sarrionandia.

Le texte, rédigé sur le ton provocateur et ironique qui caractérise le groupe, constitue une critique mordante contre ces écrivains et traducteurs basques qui, durant les dernières décennies du Franquisme, s'acharnaient à garder intactes la langue et la littérature basques. Les accusations acerbes que les membres du groupe Pott font dans cet article mettent en lumière les contradictions de la conception traditionnelle de la traduction. La première chose qu'ils dénoncent est la pénurie de traductions vers le basque:

L'époque des traductions est-elle finie dans la littérature basque? Entre 1968 et 1973, cinq ou six œuvres traduites ont été publiées. Et depuis, quelques maisons d'édition ont disparu, d'autres se sont créées, les deux poètes présentables qui nous

restaient sont morts, d'autres sont apparus, mais ni les uns ni les autres n'ont osé publier des traductions*.

* En fait, une œuvre a été traduite: «UN OLLO DE VIDRIO» DE CASTELAO, traduit par K. IZAGIRRE (KRISTALEZCO BEGIA. Kriselu, 1976).

(Pott 1978: 27, notre traduction)¹

La raison de cette carence, selon les membres de Pott, serait la façon réactionnaire des critiques littéraires basques de comprendre la littérature et la traduction. En fait, la traduction n'est pas très bien vue au Pays basque, elle est considérée comme une activité mécanique qui n'a qu'une fonction secondaire à côté de l'activité de premier ordre qu'est la littérature:

La traduction, en tant que genre littéraire, est mal vue de ce temps-ci. Son abondance, plus encore si elle est accompagnée par la carence d'une littérature originale, est perçue comme un symptôme de faiblesse culturelle par nos sociologues littéraires (Pott 1978: 27, n. t.).

Le problème qui s'occulte derrière tout cela est, selon le groupe Pott, que la littérature a toujours été définie comme une chose fermée et sacrée au Pays basque, comme un outil indispensable pour maintenir propre l'identité basque, loin des contaminations des langues et cultures étrangères:

Car la Littérature est devenue la fille vierge de la maison, la demoiselle immaculée qui garde l'honneur de la famille dans l'entrejambe, ou, si vous préférez, notre Nous, le dernier Masque qui nous fait garder la vile illusion de notre identité collective, le déguisement qui incarne le mythe de l'identité populaire (Pott 1978: 27, n. t.).

Le groupe Pott critiquera durement cette définition fermée de la littérature, cette vision conservatrice qui méprise l'interaction entre les langues, les littératures et les cultures, d'une façon très similaire aux différentes théories de la traduction qui commençaient à émerger en Europe dans les années 1970: les traductologues qui s'étaient approprié les apports des études culturelles, par exemple, avaient commencé à critiquer les théories qui définissaient les cultures comme des ensembles de coutumes cohérents et homogènes, tout en rappelant que chaque culture est un processus dynamique qui se modifie continuellement grâce aux interactions entre différentes communautés et traditions. Les théories postcoloniales, de leur côté, commençaient à démontrer que les littératures postcoloniales se développent grâce aux relations d'ouverture entre les littératures des colonisateurs et des colonisés, et que toutes les littératures sont forcément plurielles et hybrides.

C'est justement cette idée que le groupe Pott prétend transmettre dans cet article. Contre l'idée d'une littérature homogène et fermée, il souligne «la valeur révolutionnaire de la littérature»:

¹ Nous avons traduit en français toutes les citations écrites originellement en basque. C'est le cas pour toutes les citations de Sarrionandía, toutes les citations du groupe Pott (sauf les passages en espagnol tirés d'autres ouvrages, que nous n'avons pas traduits), et les citations d'autres écrivains basques. Dorénavant, nous signalerons nos traductions par l'abréviation «n. t.».

De là sa valeur révolutionnaire: chaque poème garde les cendres du Paradis antérieur à l'Histoire et au Travail (Pott 1978: 27, n. t.).

Malheureusement —continue le groupe Pott dans cet article—, la plupart des critiques, politiciens, écrivains et philosophes basques prônent un discours tout à fait différent, méprisant et même considérant préjudiciable le recours aux traductions:

Voici l'argument qui se cache à la base : un peuple, s'il veut exister en tant que nation, a besoin de sa propre langue distincte ainsi que d'une littérature vernaculaire pour garantir la vivacité de la langue. Dans une telle littérature, les traductions sont de trop (Pott 1978: 28, n. t.).

Le groupe Pott, par contre, estime que les traductions ne sont pas seulement nécessaires, mais aussi inévitables. C'est-à-dire que même les littératures dites «originales» ou «nationales» sont en fait composées de traductions, ou, du moins, contaminées par les influences reçues des littératures et des traditions qui les entourent. En empruntant les mots de Juan Goytisolo, les membres de Pott défendent que l'évolution de chaque littérature est possible grâce aux relations et interactions avec les autres littératures:

“Un análisis, incluso superficial, de la historia literaria nos muestra sin lugar a dudas que el impulso motor de su evolución lo constituye ante todo la interacción e influencia de unas obras sobre otras. Sería ocioso recordar que toda creación artística se produce en un ámbito cultural ya atestado de obras cuya existencia reitera, modifica o niega...”, nous rappelle Juan Goytisolo. Ce besoin d'un milieu littéraire ne respecte pas les frontières linguistiques et nationales, bien sûr, et s'il n'y a pas de pain à la maison, il frappera à la porte du voisin (Pott 1978: 28, n. t.).

Et ils citent en exemple plusieurs œuvres de l'histoire de la littérature basque, remettant en question leur originalité et signalant leurs liens avec d'autres œuvres des littératures voisines:

Cela a été le cas de la littérature basque, même de celle dite classique: Julio de Urquijo a signalé des coïncidences étonnantes entre «Gero» [œuvre de littérature ascétique écrite en basque par Axular en 1643] et «Guía de Pecadores» de Fray Luis de Granada. «Onsa Hilceco Vidia» de Tartas [écrivain basque du xvii^e siècle] n'était qu'une version tardive d'un best-seller du xv^e siècle... Et quelque chose de similaire arrive dans le domaine de la paralittérature: les thèmes du théâtre pastoral de la Soule (les quatre fils d'Aymon, le diable Robert, Charlemagne et les douze pairs, etc.), Saint-Agathe de Catane et Geneviève de Brabant forment une partie importante du trésor commun de la littérature populaire européenne (Pott 1978: 28, n. t.).

Et cela arrive non seulement dans la littérature basque, mais dans toutes les littératures:

Mais tout cela ne veut pas dire que la littérature basque constitue un cas rare et honteux dans le contexte européen. Tout au contraire, toutes les «littératures nationales» sont en dette les unes envers les autres; pour mieux dire, ce sont des plantes enracinées dans un même berceau: la tradition européenne (Pott 1978: 28, n. t.).

Arrivés à ce point, et avant de continuer avec les idées exprimées par le groupe Pott dans cet article, nous estimons convenable d'intercaler ici les opinions énoncées

par Sarrionandia à propos de cette interaction entre les traditions. Dans l'essai *Ni ez naiz hemengo* [Je ne suis pas d'ici] publié en 1985, par exemple, se trouve un article assez intéressant intitulé «Tradizioa eta sinkretismoa» [Tradition et syncrétisme]. En rappelant que la culture d'aujourd'hui se caractérise par le syncrétisme («le syncrétisme, c'est-à-dire, le mélange des traditions»), Sarrionandia souligne la nature hétérogène, dynamique et ouverte de la tradition et la littérature basques :

En plus de notre tradition basque, nous sommes héritiers de la tradition universelle. Notre tradition est celle des «bertsolaris»,² par exemple, mais nous aimons le rythme du jazz autant que le «bertsolarisme». Si le bertsolarisme nous appartient, le jazz nous appartient lui aussi; il ne nous appartient pas exclusivement, comme le bertsolarisme, mais le jazz originaire des noirs exilés occupe aussi une place parmi nous. Axular nous appartient, il est le pilier de notre tradition, même si les racines de la doctrine qu'il nous a apportée dans son livre remontaient à quelques siècles seulement. Mais William Shakespeare nous appartient lui aussi, nous n'avons qu'à lire les traductions biscayennes de Bedita Larrakoetxea, qui réunissent toutes ses pièces de théâtre. La fidélité envers nos ancêtres doit être complétée par la fidélité envers le monde (Sarrionandia 2006: 134, n. t.).

Cette ouverture inhérente à toutes les cultures et littératures et spécialement à la littérature basque, qui à l'époque de Pott était perçue comme un danger pour l'identité collective basque, est décrite par Sarrionandia non seulement comme un fait inévitable, mais aussi comme un aspect positif :

À mon avis, une des choses les plus intéressantes de la culture basque est cette ouverture, le fait de se servir de différentes traditions. Tout en aimant Xabier Lizardi, nous pouvons également trouver intéressant un poète chinois, Li Po ou Li Ho, qui peut nous plaire malgré la distance temporelle et géographique et même si nous devons le lire en traduction. Il n'y a pas d'incompatibilité entre Xabier Lizardi [écrivain basque du début du xx^e siècle] et Li Ho, puisqu'ils sont complémentaires dans les cultures ouvertes. Pierre Bordazarre [écrivain basque du xx^e siècle] et Vinicius de Moraes nous appartiennent. Nous sommes amateurs et héritiers de tous ces auteurs, car notre culture a bu de toutes ces traditions et nous voulons les garder toutes. On peut écouter l'«alboka» [instrument de musique basque] et le folk irlandais à Urkiola [parc naturel du Pays basque], ainsi que les disques de Janis Joplin, d'Amancio Prada et de Barricada [groupe de rock navarrais]. Dans le domaine de la peinture, tant Hieronymus Bosch qu'Aurelio Arteta [peintre basque des xix^e et xx^e siècles] nous appartiennent, tant Gustav Klimt que Rafael Ruiz Balerdi [peintre basque du xx^e siècle] (Sarrionandia 2006: 135, n. t.).

Les déclarations que Sarrionandia a faites à propos de la culture basque dans une interview récente pointent dans la même direction :

[...] dans un sens élargi, la «culture basque» est toute la culture des Basques, avec tout ce que l'on partage avec les autres cultures. La culture des Basques est ouverte et large en général, non pas parce que je le propose, mais parce qu'elle est comme ça (Sarrionandia 2011: 18).

² Les «bertsolaris» sont en quelque sorte des poètes-chanteurs basques qui chantent des «bertsos», des chants d'improvisation rimés et mesurés dont l'art remonte au xviii^e siècle et subsiste, dans une forme plus moderne et sophistiquée, dans le xxie siècle.

Donc, selon Sarrionandia, c'est justement cette ouverture qui pourra garantir le dynamisme de la culture et de la littérature basques. Si une littérature n'est pas dynamique, si elle ne bouge, ne se complète ni ne se modifie, elle n'aura aucune chance de survivre, et elle ne pourra plus être le moteur du savoir et de la création:

Nos racines sont enfoncées dans la langue et la culture basques, cependant les racines ne sont pas là pour être fermées, mais pour être ouvertes à d'autres racines. En tant que Basques, la scène de notre vie est le monde; les choses du monde nous appartiennent, notre tradition doit se rejoindre à d'autres traditions. L'universalité et le syncrétisme, en plus de caractériser notre époque, constituent le pivot du savoir, de la création et de la liberté (Sarrionandia 2006: 135, n. t.).

Donc si on accepte que chaque littérature vit et évolue grâce aux relations qu'elle maintient avec d'autres littératures, l'idée de la «littérature nationale» devient problématique, comme les théories postcoloniales, entre autres, l'ont mis en relief. Et cette idée ou cet idéal de la littérature nationale nous ramène à l'article du groupe Pott que nous avons commencé à examiner dans cette section; l'article continue ainsi sur la signification obscure de l'adjectif «national»:

Arrivés à ce point, nous devrions nous demander: que veut dire ce maudit adjectif? À mon avis, le qualificatif «national» n'a d'autre fonction que maintenir la confusion entre État et peuple même sur le plan de la littérature, et, par conséquent, la subjuguier à l'inquisition de cette mafia de nécrophages appelés critiques littéraires académiques. Dans ce sens, le fait de défendre le droit de traduction est de remettre en question les droits générationnels de ces roitelets. Il n'y a pas d'autre solution à ce dilemme: apologie ou trahison (Pott 1978: 28-29, n. t.).

La traduction est donc comprise par le groupe Pott comme un outil contre ceux qui définissent la littérature comme une entité homogène et fermée et veulent ainsi maintenir le contrôle de la société. Pour les membres du groupe Pott, la traduction est une «transgression», et à l'instar des littératures populaires des territoires colonisés, ils se servent de la traduction pour s'approprier les littératures des colonisateurs et des peuples qui les entourent pour en créer une littérature propre et nouvelle, et en même temps ouverte et dynamique. C'est comme cela qu'il faut comprendre le mot qui apparaît à la fin du paragraphe précité ainsi que dans le titre de l'article: trahison. La traduction est considérée comme trahison par le groupe Pott. Mais non pas comme une trahison envers l'auteur du texte source, comme l'ont suggéré les excuses qui apparaissent dans les préfaces de la plupart des traductions de l'histoire de la littérature basque. La trahison, tout d'abord, est commise contre la conception traditionnelle de la traduction, contre le discours conservateur qui tient les différences entre le texte source et sa traduction pour des erreurs, des imperfections ou des problèmes. En deuxième lieu, la trahison est vue d'une façon positive, puisqu'en «trahissant» une œuvre antérieure —et justement grâce à cette «trahison»—, la traduction crée quelque chose de nouveau:

Et la tradiction³ est tradition et trahison en même temps (traduttore, traditore). La tradition est un contexte historique, c'est-à-dire une chaîne de textes où chaque

³ Il ne semble pas que «tradiction» [*tradikzioa*, en basque] soit une coquille, mais plutôt un jeu de mots intentionnel.

texte traduit et trahit le texte précédent, parce que, bien qu'elle veuille garder l'essence du texte original, elle ne peut pas empêcher l'apparition de quelque chose de nouveau (Pott 1978: 29, n. t.).

Ces idées coïncident, entre autres, avec certains des points de vue avancés par les théories de la déconstruction. Sarrionandia lui-même nous rappelle, par exemple, la définition proposée par Roland Barthes pour le mot «texte»: «Le mot texte vient du mot *textus*, du participe passé du verbe *texo*, qui veut dire tisser: le texte est le tissu des significations liées.» (Sarrionandia 2006: 29, n. t.). Cette idée derridienne de l'enchaînement des textes est l'une des contributions les plus importantes que le mouvement de la déconstruction a apportées à la traduction. Comme l'ont démontré Jacques Derrida et d'autres déconstructionnistes, chaque texte est forcément lié à d'autres textes. Cet enchaînement ou ce tissu qui forme la tradition n'est, selon Derrida, que ce processus continu de transformation ou de traduction entre les textes, où chaque texte, tout en gardant les traces du texte précédent mais créant en même temps des différences, modifie et renouvelle ce texte (Derrida 1967 et 1972, Barthes 1984).⁴ L'écrivain et traducteur mexicain Octavio Paz défend des idées semblables (Paz 1990), à savoir que chaque texte est unique (c'est-à-dire, original) tout en étant la traduction d'un autre texte. Les membres du groupe Pott insèrent eux aussi une remarque de l'auteur mexicain dans leur article «La traduction et la pratique de la trahison» pour justifier l'idée de la trahison:

Ainsi, Octavio Paz dépeint la littérature tel un espace où se consomme la trahison:

En todos los casos, sin excluir aquellos en que sólo es necesario traducir el sentido, como en las obras de ciencia, la traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria, porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. (Pott 1978: 29)

Après cette citation d'Octavio Paz, les membres de Pott présentent la dernière conclusion de l'article dans le but de mettre en évidence que toute littérature est traduction, tradition et trahison en même temps.

Ergotisons: littérature ergo tradition, puisque toute œuvre naît dans un emmêlement de littératures, en se servant des matériaux qui se trouvent autour. Littérature

⁴ Sarrionandia lui-même a voulu exprimer une chose semblable avec les mots de la préface de son livre de poèmes *Izuen gordelekuetan barrena* [Dans les refuges de la peur] («[...] toute littérature est la littérature de la littérature, c'est-à-dire, elle traite de la littérature, et chaque poème trouve ses racines dans les poèmes précédents, et mon œuvre est elle aussi remplie de références littéraires», Sarrionandia 1981: 6, n. t.), ou avec les propos exprimés dans *Hitzen ondoeza* [Le malaise des mots] («Les livres répètent l'univers en même temps qu'ils l'amplifient. La tradition littéraire serait donc la répétition et l'amplification de ce qui est connu...», Sarrionandia 1997: 606), ou avec cette citation de *Marginalia* [Marginalie] («Toute œuvre se crée en relation avec et en réaction contre les œuvres connues. L'histoire de l'art et de la littérature n'est donc que l'évolution des renouvellements continus», Sarrionandia 1989: 112).

ergo tradition, puisqu'elle est une métamorphose interminable d'images archétypiques, ou comme Eliot l'a dit dans un de ces quatuors —East Coker—, la littérature consiste à couvrir et redécouvrir continuellement les vérités originales: le vrai nom de la Littérature est Maia, la Couverture qui cache la face épouvantable du monde, et l'activité littéraire est une contradiction éternelle qui se déchire entre l'oubli et la mémoire. Littérature ergo trahison, puisque *pour donner un sens plus haut aux mots de la tribu* il faut surmonter la Parole du Prince et aller au-delà des frontières établies par le Pouvoir, même quand le Prince, n'étant pas un petit homme providentiel, est un Big Brother sans visage: le Parti, la Classe, le Peuple ou une autre hypostase quelconque. Car dans l'écriture dépourvue de crime apparaît toujours l'apologie (Pott 1978: 29, n. t.).

Ce passage suggère une autre idée importante, l'idée de la variabilité du sens des mots. En citant cette phrase de Stéphane Mallarmé que Sarrionandia répétera à plusieurs reprises dans ses œuvres,⁵ les membres du groupe Pott mettent en évidence la signification manipulée des mots et incitent les lecteurs à devenir conscients de cette manipulation. En fait, dans les théories traditionnelles de la traduction, le sens fixe et la signification littérale des mots sont considérés comme acquis (suivant la distinction entre le signifié et le signifiant proposée par Saussure),⁶ et, par conséquent, selon ces théories, la seule tâche du traducteur consiste à percevoir le vrai sens des mots et le transférer à une autre langue. D'autres théories plus récentes, par contre, ont mis en lumière la fausseté de cette supposition, en démontrant que la signification des mots se complète et se modifie par le contexte, le lecteur, l'époque et tant d'autres facteurs. Or le pouvoir a fait perdurer l'idée de la signification fixe des mots afin de manipuler la langue à sa guise et maintenir les subalternes sous contrôle (comme ce fut le cas avec les traductions de la Bible ou avec les traductions des pays colonisés, par exemple). Sarrionandia lui-même déplore l'idée de la «signification littérale» dans *Hitzen ondoeza* [Le malaise des mots], dans un passage consacré au mot «Littéralité»:

On parle de «signification littérale».

La littéralité est un concept qui vient du Moyen Âge. Il a probablement été inventé par les théologiens: quand ils lisaient la Bible, ils voulaient percevoir des événements concrets et des vérités indubitables dans les paroles de Dieu. Cette littéralité était comme une espèce de commandement.

La littérature, dans ce sens, n'est pas du tout littérale. Au contraire, la littérature établit un pacte tacite entre l'écrivain et le lecteur, le pacte de la crédibilité, c'est-à-dire, on s'engage à accepter le jeu des lettres pendant que dure le texte ou du moins la lecture. Cet autre type de littéralité ne se fonde pas sur un commandement, mais sur des propositions contestables (Sarrionandia 1997: 608, n. t.).

⁵ «La tâche du poète, comme le disait Stéphane Mallarmé, est de donner un sens plus haut aux mots de la tribu. Un sens plus haut, plus complet, plus ouvert, pour que l'on puisse établir des relations plus adéquates entre le monde et la conscience par moyen des mots, pour que l'on puisse avoir une compréhension plus claire des choses et des situations» (Sarrionandia 2006: 173, n. t.). «La tâche de l'écrivain est de donner un sens perspectif mais plus clair aux mots de la tribu» (Sarrionandia 1989: 118, n. t.).

⁶ Sarrionandia mentionne les divergences entre le signifié et le signifiant comme garantie de la littérarité de la langue: «[...] il faudra préciser que la littérature est quelque chose d'autre; que la littérarité de la langue commence au point où finissent les domaines de l'orthographe, de la grammaire et de l'évidence, avec les divergences entre le signifié et le signifiant, à côté de l'imprévu, de l'erreur et de l'impossibilité de traduire à d'autres langues» (Sarrionandia 2010b: 535, n. t.).

Même le pouvoir d'aujourd'hui utilise l'illusion de la signification littérale de la même façon que les théologiens du Moyen Âge, dans le but de garder le contrôle sur la langue et donc sur la société:

Les puissants, les oppresseurs, ils imposent leur langage sur la société. Ceux qui possèdent le pouvoir possèdent aussi le langage. Les opprimés peuvent se plaindre, mais leur langage n'a pas d'écho; il n'est qu'une voix marginée à côté des modèles officiels. Le langage se formule toujours selon les lois et les manières des puissants, comme si une telle situation était normale, naturelle, la simple réalité que tout le monde doit accepter. «Nous avons apporté la civilisation aux pays sous-développés», disent les grands pays, afin de dissimuler la spoliation économique et la misère socioculturelle. Les pays riches donnent de l'«aide» aux pays pauvres, alors qu'ils taisent l'endettement et la dépendance de ces derniers envers la métropole [...] (Sarrionandia 1989: 117, n. t.).

Pour «décharger» ces mots que le pouvoir a modifiés et revêtus de nouvelles connotations («Les mots, les mots que nous recevons, nous sont donnés déjà chargés d'histoire, et nous aussi sommes attrapés par cette vieille et lourde charge» (Sarrionandia 2006: 35, n. t.)), Sarrionandia se sert des possibilités de trahison que la littérature et la traduction offrent: il tente de récupérer ces mots qui ont subi un mauvais traitement par moyen de stratégies créatrices, et il crée de nouvelles significations en jouant avec la langue. *Hitzen ondoeza* [Le malaise des mots], un livre écrit à la façon d'un dictionnaire, a été rédigé avec cet objectif: surmonter «l'usure et l'épuisement des mots, des langues et du langage» en repensant les mots qui souffrent d'une maladie, et obtenir «l'amélioration des relations sociales» en créant de nouvelles significations et en améliorant le langage (Sarrionandia 1997: 8, n. t.).

4. «Giovanni Boccaccio eta Gabriel Aresti Dekamerone tipi batetan» [Giovanni Boccaccio et Gabriel Aresti dans un petit Décaméron] (1980)

La traduction offre en effet un excellent moyen de créer de nouvelles significations. En fait, comme l'ont montré les théories herméneutiques, les traductions font entrer le texte source ainsi que la langue et la culture du traducteur dans une relation dialogique, et de cette relation d'interaction naissent des significations et des connaissances qui autrement ne verraient pas le jour. Dans un article qui vise à commenter la traduction basque du *Décaméron* de Boccaccio faite par l'écrivain Gabriel Aresti, Sarrionandia s'approprie les idées sur la traduction de Walter Benjamin (1972) pour aborder le «concept et la valeur de la traduction»:

À ce sujet, Walter Benjamin pose une question assez intéressante: la traduction se fait-elle seulement pour que ceux qui ne comprennent pas la langue originale puissent lire un texte?

Non, la traduction ne sert pas qu'à communiquer ou qu'à rendre le message. La traduction est un genre: elle rapproche les deux langues et élargit les possibilités de la langue à laquelle on traduit (Sarrionandia 1980: n. t.).

Et c'est précisément cela qui intéresse Sarrionandia: souligner et utiliser le pouvoir de la traduction pour créer un nouveau langage littéraire, pour donner de nouvelles significations aux mots, pour proposer de nouvelles formes de connaissance et pour mettre en lumière l'interaction entre différentes langues, littératures et cultures.

C'est pourquoi il ne se soucie pas de juger si les traductions sont fidèles ou infidèles envers l'original. Il avoue que le *Décameron* d'Aresti n'est pas très fidèle à l'original, mais il affirme que c'est grâce à cela précisément que la traduction «rend possible un nouveau sens et une nouvelle lecture». En fait, selon Sarrionandia, traduire un texte, c'est réécrire ce texte, le créer de nouveau, élaborer quelque chose de nouveau mais déjà connu, ajouter une nouvelle pièce à ce tissu géant composé de milliers de textes cousus ensemble. Ce sont les idées qu'il développe dans la préface de son livre *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak*.

5. *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak*, “Hitzaurre” [Mes poèmes que j'ai trouvés écrits. Préface] (1985)

Dans la préface de ce livre, qui constitue la première anthologie de traductions de Sarrionandia, se trouvent la majorité des idées que nous avons déjà étudiées chez cet auteur, mais d'une façon plus profonde et personnelle. Analysons une par une les idées principales de cette préface.

La première idée se rapporte à la valeur que l'on a traditionnellement accordée à la traduction. Celle-ci a été considérée au cours des siècles comme une activité essentielle pour résoudre le «problème» de la pluralité des langues occasionné par la tour de Babel, mais qui ne réussit jamais à atteindre son objectif; un exercice condamné à l'échec:

Depuis l'abandon de la tour de Babel, la traduction entre différentes langues a été un des problèmes théoriques les plus importants dans le domaine de la culture et de la littérature. Des milliers de sophismes contradictoires ont été proposés sur les possibilités et impossibilités de la traduction, mais dans le fond il s'agit d'un exercice qui se fonde sur des réductions, des additions, des soustractions et des modifications (Sarrionandia 1995: 8, n. t.).

Sarrionandia ne conçoit pas la pluralité des langues du monde tel un problème, ni la traduction comme une activité imparfaite. Les «réductions, les additions, les soustractions et les modifications» qui adviennent dans la traduction, interprétées comme des pertes ou des fautes par les discours modernes de la traduction, sont tenues pour sources de pouvoir par Sarrionandia:

[...] l'activité traductionnelle constitue pour le traducteur une excellente façon de lire. [...] grâce à la traduction, le traducteur en arrive à connaître le texte d'une manière très profonde; le traducteur est un lecteur privilégié: lorsqu'il accouple sa relecture à sa réécriture, il se rapproche du texte au point de pouvoir le toucher (Sarrionandia 1995: 8, n. t.).

Voilà de nouveau l'idée qu'a suggérée Sarrionandia citant Walter Benjamin, à savoir que de cette fusion entre la lecture du texte source et l'écriture du texte cible naissent de nouvelles possibilités. Ainsi, la traduction, plutôt qu'une activité atténuante du mal de Babel, est un «privilege» qu'offre la pluralité de langues.

La deuxième idée développée dans cette préface, liée évidemment à la première, correspond à la fragilité de la frontière entre traduction et création. Si le discours traditionnel de la traduction considère l'œuvre originale comme une activité sacrée de premier ordre, et la traduction, en revanche, comme une technique secondaire de re-

production, Sarrionandia amène au même niveau la création et la traduction, c'est-à-dire, la lecture, l'écriture et la 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 1995: 9, n. t.).

Sarrionandia maintient que traduire un poème est s'approprier et recréer ce poème: «j'ai commencé à traduire quelques poèmes, et même si au début ils ne m'appartenaient pas tout à fait, quand je les ai changés de langue je me les ai pleinement appropriés» (Sarrionandia 1995: 8, n. t.). Pour «s'approprier» ces poèmes écrits dans d'autres langues, Sarrionandia les interprète selon ses propres idées et expériences pour ensuite les recréer dans sa langue conformément à cette interprétation personnelle.

De la même façon que la traduction constitue une recréation ou tout simplement une création, Sarrionandia soutient que les poèmes considérés comme des créations originales ne sont essentiellement que des traductions. D'une part, ils constituent des traductions des poèmes que le poète a lus auparavant: comme nous l'avons expliqué plus haut, le poète ne peut pas échapper à la tradition, de même que le rappelaient les membres du groupe Pott en empruntant les mots de Juan Goytisolo et Octavio Paz. Sarrionandia cite les théories d'Harold Bloom⁷ pour justifier ce point:

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 1995: 8-9, n. t.).

Mais d'autre part, les poèmes dits «originaux», en plus de constituer des traductions d'autres poèmes de la tradition littéraire, sont aussi d'une certaine façon des traductions des expériences et des sentiments du traducteur:

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 à titre de lacune (Sarrionandia 1995: 9, n. t.).

Cette réflexion évoque les idées avec lesquelles certains traductologues ont élaboré leurs poétiques de la traduction. Douglas Robinson, par exemple, souligne les sentiments que les mots provoquent chez chaque individu, rappelant que le sens des mots est forcément subjectif. Les sens perceptifs de chaque individu «déforment» le sens supposément «neutre» des mots, mais c'est justement grâce à cette déformation que tout poème reste dynamique, hybride, ouvert et variable (Robinson 1991). Voilà la troisième idée exposée par Sarrionandia dans cette préface, à savoir l'idée du caractère incomplet et dynamique de chaque poème ou œuvre de littérature. Si l'écrivain ou le traducteur relit, réinterprète ou recrée les poèmes écrits par ses prédécesseurs, c'est

⁷ D'après Harold Bloom, tout poème tire son origine d'un poème antérieur. Comme il l'explique dans son livre *The Anxiety of Influence* (1973), c'est en lisant et en admirant la poésie de poètes précédents qu'un nouveau poète trouve l'inspiration pour commencer à écrire.

parce que ces poèmes sont inévitablement ouverts, autrement dit, parce qu'ils offrent des milliers d'interprétations et parce qu'ils attendent que quelqu'un qui les lise, les interprète ou les traduise pour qu'ils soient ainsi complétés. C'est justement ce que suggèrent les concepts d'«Überleben» et d'«afterlife» de Benjamin (1972), Derrida (1985) et Man (1986).

Mais cette complétion sera toujours relative, puisque la traduction ou la recréation qui vient compléter un poème deviendra elle aussi autonome, et restera à son tour ouverte aux possibles interprétations, traductions ou créations postérieures.

C'est pourquoi la traduction et la poésie constituent, selon Sarrionandia, des aspirations utopiques, puisque ce sont des activités qui tentent de remplir les lacunes mais qui n'y parviennent jamais complètement, restant toujours ouvertes.

[...] mais dans ce point-ci il faut rappeler une des caractéristiques essentielles de la traduction, à savoir qu'elle est une aspiration utopique.

La poésie est elle aussi utopique; ce n'est pas un territoire ou une découverte concrète et fixe. La poésie se déroule autour des fautes collectives et personnelles, car c'est une tentative de réparer les carences et les maux du monde.

La traduction est, à l'instar de la poésie, utopique. En tant qu'activité, elle ne peut pas se réaliser: tant que les textes traduits deviennent tôt ou tard des objets des musées, l'activité traductionnelle n'a pas de place, car elle constitue la recherche de cette carence (Sarrionandia 1995: 9, n. t.).

Mais c'est précisément grâce à ce caractère utopique de la poésie et de la traduction que ces deux activités sont créatives; c'est l'impossibilité de ne jamais être complété qui fait d'un poème ou d'une traduction un objet ouvert, dynamique et vivant:

Alors, quand on dit que la traduction, tout comme la poésie, est utopique, on veut dire qu'elle est forcément créative (Sarrionandia 1995: 9, n. t.).

Les échos de cette ouverture sont très remarquables dans les textes de Sarrionandia. Il répète à maintes reprises qu'il laisse ses œuvres toujours ouvertes pour que les lecteurs «les utilisent et les complètent» dans leurs lectures, interprétations ou traductions. Citant de nouveau Roland Barthes, il insiste sur le caractère ouvert de tout texte dans la section «Izkiriatzea eta dogmatismoa» [Écriture et dogmatisme] de son livre *Ni ez naiz hemengoa* [Je ne suis pas d'ici]:

Selon Roland Barthes, l'écriture est une activité qui surpasse le texte. Écrire c'est justement laisser le texte dogmatique ouvert, ouvert au monde, à tout le monde, et accepter que les gens l'utilisent, c'est-à-dire laisser que les gens le complètent à leur façon. En ce sens, l'écriture est antidogmatique. L'écriture laisse ses œuvres ouvertes pour que d'autres les ferment, pour que d'autres les utilisent et les complètent. L'écrivain ne fait qu'une simple proposition, sans connaître encore la réponse. Les affirmations de l'écrivain sont des questions posées au lecteur, à l'attente d'une réponse (Sarrionandia 2006: 17-18, n. t.).

C'est pourquoi tous les textes de Sarrionandia sont des sortes de questions, des questions auxquelles le lecteur doit répondre ou qu'il doit compléter à son gré:

Moi aussi, quand j'affirme, j'interroge. J'attache mes réflexions au papier tout en les laissant libres. J'ai arrangé les lettres à ma façon, mais je vous demanderai d'organiser les entre-lettres par vous-même.

Ne pensez pas trouver quoi que ce soit dans mes textes si vous n'y allez rien laisser. Moi, je vous donne un pot en argile; c'est vous qui devez le remplir (Sarrionandia 2006: 18, n. t.).

À ce sujet, l'écrivain italien Umberto Eco proposait lui aussi des idées similaires à celles de Roland Barthes, ainsi que le mentionne Sarrionandia dans la section «Ouverture» de son livre *Hitzen ondoeza* [Le malaise des mots]:

Quant à la littérature, Umberto Eco a formulé dans son livre *L'Opera aperta* de 1962 une intéressante théorie: celle de l'œuvre ouverte, du texte que le lecteur charge de sens. Le travail de l'auteur est à la base ouvert, ambigu, polysémique. C'est le lecteur qui le ferme, car même la lecture est une activité de création et de complétion (Sarrionandia 1997: 489, n. t.).

Et cette même idée sera répétée à plusieurs reprises par Sarrionandia dans d'autres sections du même livre. «Ce qui est écrit» est par exemple défini ainsi: «Toute chose écrite n'est qu'une ébauche d'une autre chose qui n'est pas écrite» (Sarrionandia 1997: 434, n. t.). Dans la section «Lectures», il réitère l'idée du caractère changeant des livres:

Les livres sont des objets qui changent avec le temps, avec les lecteurs. Les livres de valeur n'ont pas un seul message concret; ils contiennent plusieurs facettes et sont utilisables. [...]

Cela est le cas pour tous les livres durables: la lecture se renouvelle, puisque, bien que l'œuvre elle-même ne change pas, le monde du lecteur, lui, change bel et bien (Sarrionandia 1997: 482, n. t.).

Le livre *Idazlea zeu zara, irakurtzen duzulako* [L'écrivain c'est vous, puisque vous lisez], publié en 2010, suggère dès le titre l'idée du caractère incomplet de tout texte: c'est la lecture qui donne un sens au texte, c'est le lecteur qui complète ce que l'écrivain a laissé incomplet. Dans la proposition didactique d'utilisation du livre, Sarrionandia s'exprime ainsi:

Il est beau de partager les choses; certaines choses nous ne pouvons développer qu'ensemble, entre autres l'écriture. L'écriture se complète et se multiplie par la lecture. Chaque lecture est une façon de réécriture. Par conséquent, je ne pense pas que le texte soit fini une fois qu'il est publié; c'est justement à ce moment-là que la vie de ce texte commence, de la même façon que celle des animaux biologiques commence à la naissance.

Bien que les lectures erronées et les interprétations excessives soient très courantes, la flexibilité du texte et la liberté du lecteur sont très importantes (Sarrionandia 2010a: 6, n. t.).

Nous pourrions en dire autant du deuxième livre que Sarrionandia a publié en 2010: ici aussi, la question est posée dans le même titre (*Moroak gara behelaino artean?* [Sommes-nous des maures dans le brouillard?]), et un des leitmotiv de cette œuvre est l'ouverture du livre et la liberté active du lecteur, sujets qui sont traités et dans la préface, et dans les dernières lignes du livre:

C'est écrit. Me je ne vous dirai pas *mektub*, comme disent les maures. Même ce qui est écrit peut être changé. On peut toujours écrire par-dessus. Tout est encore à faire (Sarrionandia 2010b: 15, n. t.).

Rien n'est écrit. [...] Nos paroles sont des vitres embuées de brouillard, de vieilles briques de maisons en ruine qu'il faut laver et ranger.

Rien n'est écrit. Même le passé n'est pas écrit, ni le futur. Bien que nous croyions que nous avons une langue, nous n'avons qu'une grammaire, et des dictionnaires. Et la grammaire de l'espoir. Et la poésie, mais il n'y aurait pas de poésie si les mots coïncidaient avec ce qu'ils veulent dire.

[...] Ce livre reste lui aussi sans écrire. Ne vous inquiétez pas, vous ne devez pas le lire de nouveau. Je veux dire que ce livre n'est pas un testament, ni un commandement. Vous pouvez lever le regard pour voir que vos mains sont vides et libres (Sarrionandia 2010b: 540-541, n. t.).

Pour récapituler, nous pourrions dire que, selon Sarrionandia, toute œuvre littéraire est une sorte de question laissée ouverte, qui a besoin de l'interprétation du lecteur pour qu'il acquière un sens. Et que toute traduction n'est dans le fond qu'une des réponses possibles que l'on puisse donner à une œuvre littéraire ouverte, qui accepte qu'il peut y avoir d'autres milliers d'interprétations ou de traductions possibles et qui en même temps reste dans l'attente d'autres traductions, lectures ou créations pour qu'elle soit continuellement complétée et remodelée.

6. *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan, "Joseba Sarrionandia" [Cinq écrivains interviewés par Hasier Etxeberria. Joseba Sarrionandia] (2002)*

Un autre texte où Sarrionandia parle explicitement de la traduction est l'interview donnée à Hasier Etxeberria en 2002. Bien que les aspects sur la traduction traités dans cette interview soient plus pratiques que ceux analysés jusqu'à maintenant, il nous semble important de les insérer ici, puisqu'ils permettent de comprendre les points de vue de Sarrionandia sur la nécessité et les dangers de la traduction.

Il est intéressant d'observer comment Sarrionandia explique sa passion pour les langues. Il commence par déclarer qu'il essaie de lire les œuvres d'autres littératures dans leur langue d'origine, et non pas en espagnol, afin de se «débarrasser de la médiation de l'espagnol». «Si on accepte la médiation systématique de l'espagnol, elle peut devenir très absorbante, et le basque risque de devenir un dialecte de l'espagnol» (Sarrionandia 2002: 305, n. t.). Ensuite, il parle de l'égalité et du respect entre les langues, rappelant qu'apprendre les autres langues est un moyen de revendiquer sa propre langue:

Il faut accepter l'espagnol avec naturalité, mais les autres langues aussi. De plus, apprendre les autres langues est un bon moyen de revendiquer sa propre langue; accepter que les langues du monde sont nombreuses et toutes utiles, c'est revendiquer la liberté et l'égalitarisme (Sarrionandia 2002: 306, n. t.).

Voilà une idée qui nous est déjà apparue plus haut, à savoir que la pluralité ne constitue pas un problème ou un mal, mais une source de richesse et de liberté. Alors que les théories traditionnelles de la traduction concevaient la traduction comme une procédure indispensable pour faire face à la pluralité des langues, Sarrionandia lui accorde une valeur tout à fait différente. La traduction ne se fait pas selon lui, comme il le mentionnait dans l'article sur le *Décaméron* d'Aresti, «seulement pour que ceux qui

ne comprennent pas la langue originale puissent lire un texte» (Sarrionandia 1980, n. t.), mais aussi pour faire sortir les nouvelles possibilités que l'interaction entre différentes langues occasionne. C'est pourquoi Sarrionandia ne voit pas d'opposition entre la traduction et la pluralité des langues. Tout au contraire, Sarrionandia considère l'acceptation et l'apprentissage des langues comme des conditions pour une relation juste et respectueuse entre les langues.

Il insiste sur la même idée plus loin dans l'interview, lorsqu'on l'interroge sur l'importance de la traduction:

La relation entre les langues ne doit pas être conflictuelle et ne doit pas mener à l'isolement; la relation entre les cultures se fait dans une grande mesure grâce aux traductions. Aussi, pour notre langue, la traduction est très importante, notamment la traduction vers le basque, puisque la majorité des connaissances et des littératures sont publiées en d'autres langues... (Sarrionandia 2002: 332, n. t.).

Sarrionandia estime aussi nécessaire la traduction du basque à d'autres langues, mais sur ce point il averti d'un danger:

La nécessité de traduire du basque à d'autres langues est évidente; je suppose que nous avons de quoi offrir aux autres, et il est agréable de voir que les livres basques sont dignes d'une traduction à l'anglais ou au grec. Néanmoins, laissez-moi faire une remarque: la plupart des traductions se font à l'espagnol, et je crains que nous n'ayons là une dépendance envers l'Espagne; pas à cause des traductions, mais à cause des conditions générales. [...]. Si toute notre littérature de qualité est systématiquement traduite à l'espagnol, comme ce fut le cas ces dernières années, si l'écrivain basque prend toujours l'espagnol comme intermédiaire, je pense que nous renforcerons la tendance de la littérature basque à devenir une annexe de la littérature espagnole, et dès lors je ne sais pas à quoi servira la bibliothèque basque (Sarrionandia 2002: 333, n. t.).

En fait, bien que les théories de la traduction élaborées au cours des trois dernières décennies, telles les études culturelles et les études postcoloniales, remettent en question le mythe de la littérature nationale et mettent en relief la fragilité des frontières entre les langues; elles insistent sur la nécessité de connaître et de respecter les différences entre les langues et les caractéristiques de chaque langue, rappelant que le fait d'ignorer les relations de pouvoir asymétriques entre les langues peut mener le monde à une homogénéisation culturelle et linguistique, toujours en faveur des langues hégémoniques et au détriment des langues mineures ou minorisées. Sarrionandia fait une remarque similaire lorsqu'il parle des relations entre le basque et l'espagnol:

[...] ne soyons pas naïfs: les relations entre le basque et l'espagnol ne peuvent pas être symétriques et égalitaires, car à côté de la culture espagnole nous ne sommes que périphériques et marginaux. L'Espagne est un ami trop absorbant. Nous sommes un petit pays, une petite langue; nous devons jouer à long terme, de façon à protéger l'identité de la littérature basque dans ce monde embrouillé. Et la patrie de chaque personne est celle qu'elle choisit, mais la patrie de la littérature est la langue. Et je ne sais pas si en politique nous atteindrons l'indépendance, mais je crois que la littérature basque devrait agir devant les autres langues avec un corps autonome et avec sa propre voix (Sarrionandia 2002: 333, n. t.).

Toujours au sujet de la nécessité et des dangers de la traduction, l'interviewer demande à Sarrionandia qui devrait, selon lui, faire la traduction: l'auteur de l'œuvre lui-même ou quelqu'un d'autre?⁸ Sarrionandia ne penche ni pour l'un ni pour l'autre, et il répète encore une fois que traduire c'est écrire de nouveau et que, par conséquent, quand un texte est traduit par son auteur lui-même ou par un autre traducteur-écrivain, le résultat sera toujours un nouveau texte:

Traduire c'est écrire de nouveau, et il est normal que l'auteur traduise son œuvre quand il maîtrise l'autre langue et qu'il a le temps. Bernardo Atxaga a très bien traduit ses livres à l'espagnol, et il existe dans ce sens de nombreux écrivains de référence dans le monde: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Álvaro Cunqueiro, etc. Gabriel Aresti a lui aussi fait d'excellentes traductions espagnoles de sa poésie.

Quand on ne maîtrise pas l'autre langue, il faut chercher un co-auteur, mais cela n'empire pas les choses: Edgar Allan Poe, par exemple, doit être très content à Baltimore, dans sa tombe, s'il a entendu parler des traductions de ses textes faites par Charles Baudelaire en français, Julio Cortázar en espagnol et Jon Mirande en basque (Sarrionandia 2002: 334, n. t.).

Sarrionandia ne se soucie pas des changements que le traducteur peut apporter à l'original, et il ne juge pas nécessaire que ce soit l'auteur qui traduit ses propres œuvres. Il ne croit pas, comme le défendaient les théories traditionnelles de la traduction, qu'un texte garde un sens fixe, le sens donné par l'auteur. Tout au contraire, il estime que le sens dépend de plusieurs autres facteurs, et que dans l'élaboration de ce sens l'auteur n'en est responsable qu'en partie. Par conséquent, même quand la traduction est faite par l'auteur lui-même, le sens change inévitablement dès que le texte est extrait de son origine et inséré dans un autre contexte.

Finalement, Sarrionandia déclare qu'il est en train d'écrire un livre de poèmes intitulé *Itzuli ezinak* [Intraduisibles].⁹ Interrogé sur la signification de ce titre, voici sa réponse:

⁸ Dans son dernier essai, Sarrionandia souligne la nécessité que ressentent beaucoup d'écrivains basques de traduire leurs œuvres à l'espagnol, affirme qu'il s'agit d'un signe du manque d'autonomie de la littérature basque: «Quand on présente un écrivain espagnol en Espagne, on le présente comme "écrivain", alors que l'écrivain basque est «basque», avec cet air de chèvre. Pour effacer cette marque, il devra débiter des galanteries intellectuelles, idéologiques et protocolaires exceptionnelles, du moins en Espagne, pour atteindre les espaces d'énonciation de la littérature du monde. De plus, il devra traduire son œuvre à l'espagnol, et s'il désire une vraie traduction, il devra la faire lui-même, pour prouver qu'il n'est pas moins que d'autres un tant qu'«écrivain». Ainsi, il deviendra d'ailleurs un écrivain espagnol. / Cela peut être vu comme une preuve de la normalité et du succès de la littérature basque. Mais il ne faut pas ignorer la relation entre la culture et la subculture, signe du manque d'autonomie de la littérature basque» (Sarrionandia 2010b: 535, n. t.). Malgré toutes ces critiques, et même si Sarrionandia n'a pas pour habitude de traduire ses propres livres en espagnol, mentionnons ici les contes «Durango 1937» et «Pelea de carneros», traduits en espagnol par Sarrionandia lui-même et publiés dans une anthologie de Mari Jose Olaziregi intitulée *Pintxos*, ainsi que le conte «La asamblea», traduit en espagnol par Sarrionandia et publié dans le numéro 20 de la revue électronique *Transcript* avec les deux autres contes.

⁹ Bien qu'il ait avoué la même chose dans une interview offerte à la revue *Argia* en 2005 («Et maintenant je suis sur le point de terminer un livre qui s'intitule *Itzuli ezinak*», Sarrionandia 2005, n. t.), Sarrionandia n'a pas jusqu'à présent publié de livre qui porte ce titre. Il est important de souligner qu'en basque, le mot *itzuli* a au moins deux significations (traduire et retourner), que Sarrionandia utilise pour créer un jeu de mots, comme il l'explique dans la citation suivante.

Le titre suggère un jeu entre deux significations: d'un côté, il fait référence aux gens qui ne peuvent pas retourner chez eux, et de l'autre, aux textes qui ne peuvent pas être traduits à d'autres langues (Sarrionandia 2002: 321, n. t.).

Quand il déclare qu'ils ne peuvent pas être traduits à d'autres langues, Sarrionandia formule une idée qu'il a déjà exposée à plusieurs reprises, à savoir que le résultat d'une traduction est toujours un nouveau texte:

[...] le texte littéraire est littéral. Quand on traduit un texte littéraire vers une autre langue, on aura deux textes sur le même sujet (Sarrionandia 2002: 321, n. t.).

7. *Moroak gara behelaino artean?*, “Literatura txikiak eta munduko literatura” [Sommes-nous des maures dans le brouillard ? Littératures mineures et littérature du monde] (2010)

Pour finir, nous analyserons les réflexions sur la traduction que Sarrionandia a réunies dans son essai *Moroak gara behelaino artean?* [Sommes-nous des maures dans le brouillard?], dans le chapitre 29 intitulé «Literatura txikiak eta munduko literatura» [Littératures mineures et littérature du monde].

Dans ce chapitre, il réfléchit tout d'abord sur les littératures mineures. Évoquant des citations de Franz Kafka, un auteur qui écrivait de la littérature mineure dans une grande langue (l'allemand), et mentionnant des auteurs qui ont écrit en basque, en gaélique ou en d'autres langues minorisées, Sarrionandia conclut que «tout ce que l'écrivain écrit et fait dans une littérature mineure est politique» et appartient à tout le peuple (Sarrionandia 2010b: 433, n. t.).

Ensuite, il examine l'histoire de la littérature basque et définit le basque comme une langue «subalterne», suivant les idées proposées par Gayatri Spivak dans son article «Can the Subaltern Speak?», un texte fondamental dans le courant postcolonialiste (Spivak 1988). Spivak répond négativement à la question posée au titre de son article, soit qu'il est impossible de faire entendre les voix des subalternes ou des colonisés en tant que telles, car les seules qui ont pu s'exprimer dans les pays colonisés ont été celles des colonisateurs, ou, parmi les colonisés, «seulement ceux qui avait une espèce de “permission” des autorités» (Sarrionandia 2010b: 435, n. t.). C'est justement cela, selon Sarrionandia, qui s'est passé au Pays basque jusqu'à récemment: «La littérature basque a toujours été absente de la représentation de la littérature, puisque le basque est demeuré siècle après siècle une langue subalterne» (Sarrionandia 2010b: 434, n. t.). Joanes Leizarraga et Axular, entre autres, ont certes écrit dans la langue des opprimés, mais en obéissant toujours à l'idéologie des dominateurs. Aucune représentation de ce qu'ont vécu et pensé la plupart des Basques ne nous est parvenue:

La plupart des Basques —les sorcières, les paysans et les bergers qui vivaient dans le brouillard— n'avaient aucune faculté d'écrire des livres. Le basque était la langue de ces gens opprimés, car ils n'en avaient pas d'autre, mais ceux-là n'avaient pas d'espace d'énonciation. Les nobles, les bourgeois, les prêtres, ils parlaient déjà la langue des dominateurs.

En basque, pour le petit peuple, ils n'ont fait que la traduction de l'idéologie théologique-politique des autorités (Sarrionandia 2010b: 443, n. t.).

Voilà, selon Sarrionandia, le paradoxe de la littérature basque. Le peuple subalterne a à peine écrit dans sa langue, et quand il l'a fait, il s'est approprié l'idéologie des dominateurs, c'est-à-dire, il a cessé d'être subalterne :

Le subalterne n'a pas d'espace d'énonciation, car dès qu'il trouve un espace d'énonciation il cesse d'être subalterne. Dès qu'il trouve un espace d'énonciation il devient un écrivain de la littérature du monde (Sarrionandia 2010b: 445, n. t.).

Sarrionandia offre ensuite une définition de la littérature du monde. Il évoque d'abord le concept de littérature du monde (*Weltliteratur*) proposé par Johann Wolfgang Goethe, rappelant que la littérature du monde était pour Goethe un réseau constitué d'interactions équilibrées entre les langues et les littératures du monde (Goethe 1994). Ultérieurement, pourtant, avec l'arrivée de l'impérialisme colonialiste, les relations du type maître / esclave l'ont emporté aussi entre les littératures, et seulement les littératures des pays impérialistes ont réussi à entrer dans ce que l'on appelle aujourd'hui «littérature du monde» :

Les portes de la culture ne sont pas ouvertes de la même façon pour tout le monde; la mobilité et le marché des produits culturels sont subordonnés aux pouvoirs politiques et économiques. Les cultures mineures, en plus d'avoir une fonction subordonnée, ne se font pas représenter dans leur totalité (Sarrionandia 2010b: 448, n. t.).

Toutefois, Sarrionandia insiste sur la nécessité que les littératures mineures participent à cette représentation de la littérature du monde, afin d'atteindre une relation plus juste et plus équilibrée entre les littératures :

Il faut reconsidérer la littérature du monde, en faveur de la liberté et de l'égalité, avec une articulation qui ne sera ni eurocentrique ni nationaliste, pour qu'elle ne soit pas modelée d'après les jeux de pouvoir qui règnent dans le monde. Cela est encore une utopie, mais elle ne peut être atteinte qu'en y participant (Sarrionandia 2010b: 448, n. t.).

C'est pourquoi Sarrionandia propose une autre définition de la littérature du monde, une définition qui englobe aussi les littératures mineures, se servant de la triple définition donnée par David Damrosch :

1. World literature is an elliptical refraction of national literatures.
2. World literature is writing that gains in translation.
3. World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time (Damrosch 2003: 281).

Le mot *réfraction* désigne «la déviation que prend une onde lorsqu'elle passe d'un milieu à un autre» (définition du dictionnaire *Elhuyar Hiztegi Entziklopedikoa*, *apud* Sarrionandia 2010b: 667, n. t.). Dans le cas de la littérature, la réfraction serait la transformation qu'une œuvre de littérature subit lorsqu'elle passe d'une culture ou d'une langue à une autre. Dans la nouvelle culture ou langue, la signification de l'œuvre originale est forcément modifiée, réfractée ou manipulée.¹⁰ Et lors-

¹⁰ André Lefevere, l'un des premiers chercheurs à théoriser la traduction comme une forme de réécriture et auteur du célèbre *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), utilise lui aussi le terme «réfraction» pour définir la traduction ou toute autre réécriture. Au lieu de compren-

que Damrosch affirme que cette manipulation est elliptique, il semble vouloir avancer deux choses, la première reliée à l'acception géométrique du mot *ellipse*, et la seconde, à son acception grammaticale. Quant à la première acception, Damrosch utilise la figure de l'ellipse pour décrire les œuvres de la littérature du monde: chaque œuvre est un centre de négociation entre deux cultures, le lieu où se déroule la négociation entre la tradition nationale de la culture où cette œuvre est née et les valeurs de la culture de réception:

World literature is thus always as much about the host culture's values and needs as it is about a work's source culture; hence it is a double refraction, one that can be described through the figure of the ellipse, with the source and host cultures providing the two foci that generate the elliptical space within which a work lives as world literature, connected to both cultures, circumscribed by neither alone (Damrosch 2003: 283).

Bien que Damrosch ne le mentionne pas, l'idée de la réfraction elliptique peut être comprise également dans son acception grammaticale signifiant «omission», comme le suggère Sarrionandia. En fait, dans la traduction, transformation ou réfraction d'une œuvre de littérature, certaines choses demeurent toujours sous silence: certaines connotations ou significations se perdent alors que d'autres s'ajoutent. Ces ellipses ou omissions sont très importantes, puisque c'est dans ces silences que «se reflètent les jeux de pouvoir [...], quand émerge ce qui était censé passer sous silence» (Sarrionandia 2010b: 449, n. t.).

Cela nous amène à la deuxième définition proposée par Damrosch. Bien que les œuvres littéraires perdent normalement quelque chose quand elles sont traduites d'une langue à l'autre, elles gagnent aussi quelque chose. C'est quand les gains sont plus importants que les pertes qu'une œuvre littéraire devient littérature du monde: «literature stays within its national or regional tradition when it usually loses in translation, whereas works become world literature when they gain on balance in translation» (Damrosch 2003: 289).

Enfin, selon la troisième définition, la littérature du monde serait une autre façon de lire la littérature: lire en étant conscient que les œuvres littéraires subissent des changements lorsqu'elles passent d'une culture à l'autre; savoir que nous ne pouvons lire certains ouvrages qu'en traduction; accepter l'intervention inévitable du traducteur. Il est impossible de s'approprier toute la littérature du monde directement et de façon intacte, et nous aurons à lire la plupart des œuvres en traduction, mais en dépit de cela, «bien que cette connaissance ne sera que distante, il n'y a probablement pas de meilleure façon de connaître les gens des pays lointains que la littérature, même si elle est traduite» (Sarrionandia 2010b: 450, n. t.). En outre, lire la littérature du monde en traduction peut transmettre certaines connaissances que la lecture directe ne peut pas offrir:

dre la traduction comme une «réflexion» de l'original, Lefevere conçoit toute traduction ou réécriture comme «réfraction». «First of all, let us accept that refractions —the adaptation of a work of literature to a different audience, with the intention of influencing the way in which that audience reads the work— have always been with us in literature. Refractions are to be found in the obvious form of translation, or in the less obvious forms of criticism [...], commentary, historiography [...], teaching, the collection of works in anthologies, the production of plays» (Lefevere 2000: 235).

As we triangulate between our own present situation and the enormous variety of other cultures around and before us, we won't see works of world literature so fully enshrined within their cultural context as we do when reading those works within their own traditions, but a degree of distance from the home tradition can help us to appreciate the ways in which a literary work reaches out and away from its point of origin. If we then observe ourselves seeing the work's abstraction from its origins, we gain a new vantage point on our own moment. [...] we may actually experience our customary horizon being set askew, under the influence of works whose foreignness remains fully in view (Damrosch 2003: 300).

Se basant sur ces réflexions de David Damrosch, Sarrionandia semble vouloir confirmer certaines idées qu'il a déjà exposées sur la traduction. Tout d'abord, quand il définit la littérature du monde comme «réfraction», il accepte que chaque œuvre littéraire se transforme nécessairement lorsqu'elle passe d'une culture à l'autre, et par conséquent, lorsqu'on traduit une œuvre d'une langue à l'autre, on déforme, réécrit ou recrée cette œuvre. La même conclusion résulte de l'affirmation que les subalternes ne possèdent pas d'espace d'énonciation. Lorsqu'on essaie de rendre la littérature des subalternes dans une langue majeure, plusieurs des caractéristiques de la littérature et de la langue des dominés se perdent, précisément parce que les traductions ne sont jamais des réflexions transparentes des textes originaux, mais des réécritures ou des créations qui prennent une nouvelle vie en perdant certains éléments et en gagnant d'autres.

Quoi qu'il en soit, en dépit de toutes ces pertes ou déformations, Sarrionandia juge cette circulation entre les littératures non seulement inévitable mais aussi nécessaire, puisque le fait d'être continuellement en mouvement garantit la survie de toute œuvre littéraire: «works of world literature take on a new life as they move into the world at large» (Damrosch 2003: 24). Mais pour que dans cette circulation les littératures mineures ne soient pas victimes des abus des littératures majeures,¹¹ Sarrionandia propose une nouvelle façon de lire, faisant appel à la troisième définition de Damrosch. Quand les lecteurs lisent la littérature du monde, ils doivent être conscients du chemin parcouru par chaque œuvre littéraire. Ils doivent accepter l'intervention du traducteur, être conscients des pertes, changements et ajouts advenus dans la traduction, et savoir lire ou remarquer les silences ou ellipses apparues en chemin:

To use translations means to accept the reality that texts come to us mediated by existing frameworks of reception and interpretation. We necessarily work in collaboration with others who have shaped what we read and how we read it (Damrosch 2003: 295).

C'est ainsi qu'il faut comprendre les notes que Sarrionandia ajoute souvent à ses traductions, où il informe le lecteur sur le texte original et son auteur, pour qu'il comprenne que ce qu'il est en train de lire est une traduction et, surtout dans le cas

¹¹ Lawrence Venuti (1995 et 1998), Gayatri Spivak (1988 et 2000) et Tejaswini Niranjana (1992), entre autres, ont dénoncé les abus des littératures majeures envers les littératures mineures: quand les littératures des pays colonisés ont été traduites aux langues des colonisateurs, les valeurs des littératures des pays colonisés ont souvent été complètement effacées et adaptées aux valeurs des colonisateurs.

des littératures mineures, pour qu'il ait quelques renseignements sur ces littératures et ces langues.

L'inclination de Sarrionandia à traduire des textes des littératures mineures coïnciderait avec les réflexions que nous venons d'étudier. Si la littérature du monde est l'ensemble des œuvres littéraires qui circulent hors de leur culture d'origine¹² et que Sarrionandia préconise une littérature du monde non-eurocentrique et non-nationaliste, il ne sera pas surprenant qu'il traduise des littératures que le canon européen ou occidental a marginalisées. En extrayant les œuvres de ces littératures mineures de leur culture d'origine et en les offrant en basque aux lecteurs basques, il les met en circulation et les transforme en littérature du monde.

Le contraire, traduire des œuvres de la littérature basque vers d'autres langues et les introduire ainsi dans le réseau de la littérature du monde, est une tâche que Sarrionandia laisse à d'autres. Il juge convenable de traduire des livres écrits en basque vers d'autres langues, mais il s'est toujours montré plutôt sceptique quant à la tendance de traduire systématiquement en espagnol tout ce qui est publié en basque, comme le montre la citation que nous avons insérée dans la section précédente. D'après lui, il n'y a pas de relation d'égalité entre l'espagnol et le basque,¹³ et si l'on traduisait toute la littérature basque en espagnol, les Basques subalternes perdraient l'espace d'énonciation particulier que leur langue leur fournit.¹⁴

Sarrionandia, lui, se limite à écrire en basque, à combiner, par moyen de la traduction et d'autres types de jeux, les autres littératures et la tradition basque, à traverser les frontières entre création et traduction pour offrir aux Basques la littérature du monde tout en internationalisant la littérature basque.

Littérature et traduction sont intimement liées chez Sarrionandia. Comme il l'a montré dans ce livre, la littérature du monde ne peut pas être comprise sans la traduction; si les œuvres écrites dans chaque langue n'étaient pas traduites, il n'y aurait pas de littérature du monde: «La littérature du monde est une "zone de traduction"» (Sarrionandia 2010b: 449, n. t.). La traduction est d'une grande importance aussi dans la triple définition de David Damrosch, car elle constitue le pivot de chacun des trois points: Damrosch affirme tout d'abord que la littérature du monde est

¹² "I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language" (Damrosch 2003: 4).

¹³ «C'est tout à fait faux de croire que le basque est homologable à l'espagnol ou au français. [...] il relèverait de la surdité et de l'amnésie que d'ignorer la diglossie et les hiérarchies et de croire que la langue basque a les mêmes capacités et fonctions qu'ont l'espagnol et le français» (Sarrionandia 2010b: 534, n. t.).

¹⁴ Ce point de vue est bien reflété par les traductions des œuvres de Sarrionandia: si l'on compte seulement les livres, il n'y en a qu'un traduit à l'espagnol, soit *No soy de aquí* (Hiru, 1992, traduit par Bego Montorio, traduction de *Ni ez naiz hemengoa*); dans d'autres langues, par contre, il existe plus de traductions: en catalan *Narracions* (Pòrtic, 1986, traduit par Josep Daurella, traduction de *Narrazioak*); en allemand *Von nirgendwo und überall* (Verlag Libertäre Assoziation, 1995, traduit par Ruth Baier, traduction de *Ni ez naiz hemengoa*) et *Der gefrorene Freund* (Blumenbar Verlag, 2007, traduit par Petra Elser et Raul Zelik, traduction de *Lagun izoztua*); en galicien *Choiva e tamboril* et *Cartas a Ainhoa* (inédits, traduits par Tereixa Hernandez, traductions d'*Atabala eta euria* et d'*Ainhoari gutunak*, respectivement); en italien *Lo scrittore e la sua ombra* (Giovanni Tranchida, 2002, traduit par Roberta Gozzi, traduction de *Narrazioak*); ainsi qu'un livre-CD publié en basque, espagnol, français, anglais et allemand: *Hau da ene ondasun guzia* (Txalaparta & Esan Ozenki, 1999).

une réfraction ou *traduction* des littératures nationales; ensuite, que la littérature du monde est celle qui gagne dans la *traduction*; finalement, il soutient que la littérature du monde est une autre façon de lire, et que la majorité des œuvres de la littérature du monde nous parviennent par moyen du «distant reading» ou de la «lecture distante», c'est-à-dire, la *traduction* (Sarrionandia 2010b: 450). Les traducteurs ont donc une énorme responsabilité dans la formation de la littérature du monde, autant que les écrivains ou même plus: la «littérature du monde» des lecteurs d'une langue dépendra de ce que traduisent les traducteurs de cette langue et de comment ils le traduisent.

8. Bibliographie

- Azkorbebeitia, A., 1998, *Joseba Sarrionandia: irakurketa proposamen bat*, Labayru ikastegia & Amorebieta-Etxanoko Udala, Bilbo.
- Barthes, R., 1984, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris.
- Benjamin, W., 1972, «Die Aufgabe des Übersetzers» [1923], in *Gesammelte Schriften IV-I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 9-21.
- Bloom, H., 1973, *The Anxiety of Influence*, Oxford U.P., Oxford.
- Damrosch, D., 2003, *What is World Literature?*, Princeton U.P., Princeton.
- Man, P. de, 1986, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Derrida, J., 1967, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris.
- , 1972, *Positions*, Éditions de Minuit, Paris.
- , 1985, «Des tours de Babel», in J. F. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Cornell U.P., Ithaca, 209-248.
- Foucault, M., 1977, *Language, Counter-Memory, Practice* [traduit par D. F. Bouchard et S. Simon], Cornell U.P., Ithaca.
- Goethe, J. W. von, 1994, *West-östlicher Divan* [1819], in *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Teil 1), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main.
- Kortazar, J., 2003, *Pott banda*, Bilboko Udala, Bilbo.
- Lefevere, A., 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londres.
- , 2000, «Mother courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature» [1982], in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres & New York, 233-249.
- Niranjana, T., 1992, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley.
- Paz, O., 1990 [1971], *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona.
- Pott, 1978, «Itzulpena eta traizioaren praktika», *Pott 3 (Pott bandaren blaga)*, 27-29.
- Robinson, D., 1991, *The Translator's Turn*, The Johns Hopkins U.P., Baltimore & Londres.
- Sarrionandia, J., 1980, «Giovanni Boccaccio eta Gabriel Aresti Dekamerone tipi batetan», *Anaitasuna*, 1980.02.15.
- , 1981, *Izuen gordelekuetan barrena*, Bilboko Aurrezki Kutxa, Bilbo.
- , 1989 [1988], *Marginalia*, Elkar, Donostia.
- , 1995 [1985], *Izkiriaturik aurkitu ditudan ene poemak*, Pamiela, Iruñea.
- , 1997, *Hitzen ondoeza*, Txalaparta, Tafalla.

- , 2002, «Joseba Sarrionandia» [interview], in H. Etxeberria (ed.), *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Alberdania, Irun, 277-346.
- , 2005, «Espainolek gutaz esaten dituzten gezur batzuk asumitu ditugu» [interview], *Argia*, 2005.07.08.
- , 2006 [1985], *Ni ez naiz hemengoa*, Pamiela, Iruñea.
- , 2010a, «Irakurleci abisua», in «*Idazlea zeu zara, irakurtzen duzulako*» liburua erabiltzeko proposamen didaktikoa [on-line]. Disponible sur Internet: <http://www.hikhasi.com/fitx/fitxategiaJeitsi.php?id=67&emota=6&dok_id=1189>, 6-8.
- , 2010b, *Moroak gara behelaino artean?*, Pamiela, Iruñea.
- , 2011, «Joseba Sarrionandia» [interview], *hAUSnART* 0, 10-34.
- Sivak, G. C., 1988, «Can the Subaltern Speak?», in C. Nelson & L. Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana, 271-313.
- , 2000, «The Politics of Translation» [1992], in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Londres & New York, 397-416.
- Venuti, L., 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, Londres.
- , 1998, *The Scandals of Translation*, Routledge, Londres & New York.