

## LA LECTURE DU TRADUCTEUR

Au détour d'un livre, Jacques Roubaud nous rappelle la légende de la Bible des Septante :

Une des plus anciennes variantes d'une légende très répandue raconte que Ptolémée Philadelphie envoya un jour soixante-douze traducteurs à Alexandrie. Isolés dans des cellules, les Septuagintes furent chargés de traduire d'hébreu en grec, chacun séparément, l'Ancien Testament. Le résultat de cette expérience fut un texte unique. Chaque traducteur était arrivé, pour chaque mot, pour chaque phrase, exactement à la même solution. Comme l'écrivit Louis Le Roy (1577) : L'écriture fut reconnue pour divine qu'elle est, et [...] la traduction fut plus autorisée, comme faite non par diligence des hommes servant aux paroles, ains par l'esprit de Dieu remplissant et gouvernant les entendements des translateurs<sup>(1)</sup>.

Mais que se passe-t-il lorsque Dieu ne s'en mêle pas ? Nous le savons. Quand les hommes traduisent avec leurs seules modestes lumières, ils obtiennent tous et toujours une grande diversité dans les textes qu'ils proposent à notre lecture. D'où vient cette diversité ? Elle n'est pas le fait d'une étape particulière dans l'élaboration de la traduction ; elle naît de l'addition d'une diversité dans les choix possibles à chaque étape du travail. Les écarts se creusent dès l'acte de lecture. Il n'y a pas une lecture d'un texte ; c'est sa propre lecture que le traducteur va inscrire dans le texte qu'il nous donne à lire. D'autres écarts relèvent de l'acte d'écriture, du maniement par le traducteur des ressources de sa propre langue et de sa conception de l'écriture « littéraire ». Le traducteur inscrit de son écriture dans l'écriture de l'écrivain qu'il traduit. Enfin, moins souvent identifiée, une dernière série d'écarts relève de ce que l'on appelle d'une expression un peu lourde, les « normes traductionnelles », du lien que le traducteur établit entre sa lecture et son écriture, que les positions dominantes d'une époque soient celles de la traduction-calque, de la reformulation des « Belles

---

(1) Jacques Roubaud, *Impressions de France : incursions dans la littérature du premier 16<sup>ème</sup> siècle, 1500-1550*, Hatier, 1991, p. 172.

Infidèles », de l'illusoire « fidélité » ou de la liberté créatrice. « Il est clair », pour reprendre la remarque de José Lambert, « que "l'original" n'est jamais le seul modèle d'une traduction<sup>(1)</sup>. » L'original est le modèle le plus ostensible, et il est le plus souvent mentionné dans les éditions contemporaines. Mais les autres modèles sont diffus, discrets, secrets, mal évalués parfois par le traducteur lui-même. Ce sont toutes ces lectures du traducteur que je voudrais tenter d'entrevoir dans ces pages.

### *Le traducteur comme lecteur*

Comme tout lecteur, le traducteur a des attendus de lecture qui relèvent de son histoire personnelle et de son inscription socio-historique ; il a des « goûts » en matière de textes littéraires, des horizons esthétiques et idéologiques. Mais dans le cadre de son activité, il n'est plus un simple lecteur : sa lecture est orientée vers son acte futur d'écriture. Il réunit les trois catégories de lecteurs réels que distingue Hans-Robert Jauss : le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain poussé à écrire. Ce qui définit en effet l'activité du traducteur, ce n'est pas le fait de lire (et de comprendre) un texte dans une langue-culture étrangère — ce que font bon nombre de lecteurs lettrés —, c'est le fait de convertir cette lecture en une écriture dans une autre langue-culture.

### Un lecteur « bi-culturel »

Il semble aller de soi aujourd'hui que le traducteur soit un lecteur « bi-culturel » sans faille<sup>(2)</sup>. Et telle approximation qui n'entrave pas la lecture dans le texte original devient visible « ignorance » dans le texte traduit. *The Naked lunch* (1959) de William Burroughs est traduit en français sous le titre *Le Festin nu*. Le titre est beau, mais le traducteur semble avoir ignoré que « The Naked lunch » est le titre anglais donné au tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862), et qu'il aurait pu être pertinent de revenir au titre français du tableau puisque l'écrivain américain joue d'une polysémie cachée sous le titre anglais (*herbe* au sens de drogue). Ces inadvertances, qui réjouissent les journalistes à peu de frais, peuvent constituer des informations précieuses pour les études de réception. Elles nous sont des indicateurs de ce qui est connu dans l'espace culturel du traducteur, de ce qui ne l'est pas, de ce qui ne l'est plus, de ce qui l'est pas encore. Dans une traduction des *Quatre filles du docteur March* de Louisa Alcott parue en 1948, nous lisons cette conclusion de Jo : « Si nous l'oublions, dites-nous seulement comme le vieux Chloé, dans *La Case de l'Oncle Tom* "Pensez à vos grâces, enfants, pensez à vos grâces." », accompagné d'une note : « Célèbre

(1) José Lambert, « La Traduction » dans *Théorie littéraire : problèmes et perspectives* (dir. M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kushner), PUF, 1989, p. 152.

(2) On fut largement moins exigeant dans les siècles passés.

roman de Mme Beecher-Stowe qui attaque violemment l'esclavage des nègres avant la guerre de Sécession<sup>(1)</sup>. »

Or Chloé n'est pas un homme ; c'est une femme, la femme de l'oncle Tom ! Une telle erreur était impossible dans une traduction française du XIX<sup>ème</sup> siècle et la note parfaitement inutile, le roman de Mme Beecher-Stowe étant alors extrêmement célèbre et proposé aussi bien dans des éditions pour les adultes que dans des adaptations pour la jeunesse.

La traduction nous permet donc de mesurer l'oubli. Plus précieux encore pour le chercheur, elle seule peut-être nous *donne à voir l'absence*. Les collégiens de *Stalky and Co* (1899) de Rudyard Kipling utilisent des bribes du *Jabberwocky* au fil de leurs échanges (ce qui constitue un indice du degré de célébrité atteint à la fin du siècle par le poème de Carroll). Le texte paraît en français en 1903 au Mercure de France, dans une traduction de Paul Bettelheim et Rodolphe Thomas. Dans le chapitre « An unsavoury interlude », traduit sous le titre « Un intermède désagréable », nous trouvons successivement trois références à Carroll (que je souligne), traduites ainsi :

You *jabber* and jaw and *burble*, and that's about all you can do.

Vous jâbotez, vous jâcassez, vous bavardez et c'est à peu près tout ce que vous savez faire.

Oh, you abject *burblers*!

Ah ! les abjects bavards !

*Come to my arms, my beamish boy*, carolled M'Turk, and they fell into each other's arms dancing; *Oh, frabjous day! Calloo, callay!* She will! She will!

« Viens sur ma poitrine, ange radieux ! » chanta M'Turk, et ils tombèrent dans les bras l'un de l'autre en dansant. « Et voilà une journée ! Hurrah ! hurrah ! ça fera l'affaire ! ça fera l'affaire ! ».

La traduction nous montre que le poème de Lewis Carroll est alors totalement inconnu des deux anglicistes<sup>(2)</sup>. Aujourd'hui aucun angliciste français ne pourrait ne pas identifier la référence (que Kipling a d'ailleurs signalée par l'emploi du verbe *to caroll*).

#### Un lecteur informé

Dans le souci d'une lecture attentive et d'une élucidation de difficultés éventuelles, le traducteur va, à l'instar du critique lecteur dont parle Jauss, nourrir sa lecture de la lecture de quelques autres. On voit assez fréquemment les traducteurs — lorsqu'ils ne sont pas en position de traducteurs-introducteurs — jeter un coup d'œil et parfois davantage sur le travail de leurs prédécesseurs. Le traducteur peut se voir ainsi

(1) Éditions Fernand Hazan, traduction de Germaine Lalande.

(2) Le poème figure dans le premier chapitre de *Through the looking-glass and what Alice found here* (1872). Le récit de Carroll ne sera traduit en français qu'en 1930.

confirmé dans ses choix ; les propositions antérieures fonctionnent comme des « repoussoirs ». Mais on constate aussi des emprunts non avoués<sup>(1)</sup>, des reprises paresseuses qui se révèlent parfois — ô justice immanente — des reprises de traductions fautives ! Et — écriture seconde pour écriture seconde — on peut bien évidemment aller jusqu'au plagiat.

Plus important ici me semble d'attirer l'attention sur un autre type de lecture, celle du discours critique qui vient ainsi indirectement s'inscrire dans le texte du traducteur, qu'il s'agisse d'ailleurs d'une analyse élaborée dans la culture du texte original ou dans celle du texte traduit. Voici deux exemples de ce passage possible du métatexte à l'hypertexte.

A la fin du chapitre deux d'*Alice's Adventures in Wonderland* (1865), Alice rencontre dans la mare « *a Duck, a Dodo, a Lory and an Eaglet* », ce que Henri Bué, le premier traducteur d'*Alice*, qui vit comme Lewis Carroll à Oxford, traduit en 1869 par « un canard, un dodo, un lory, un aiglon ». Un dodo naturalisé vient d'entrer au Musée d'histoire naturelle d'Oxford ; un lory est une variété de perroquet. Cette première traduction, distribuée en France par Hachette en 1870, passe inaperçue. Elle est totalement oubliée lorsque la même maison publie en 1908 une « seconde première » traduction anonyme accompagnée des illustrations d'Arthur Rackham. Sans lumière sur « lory » et « dodo », le traducteur s'inspire de l'aquarelle de Rackham (exemple donc d'un nouveau support possible de lecture) et traduit « Un Canard, un Pélican, un Merle, un Aiglon »<sup>(2)</sup>. Des années plus tard, André Bay prend soin de consulter les dictionnaires et en 1942 il traduit par « un Canard, un Dodo, un Perroquet, un Aiglon ». Mais dans sa traduction révisée de 1962, nous lisons « un Canard, un Dodo, un Lory, un Aiglon ». Que s'est-il passé entre 1942 et 1962 ?

André Bay a lu, non pas la traduction de Henri Bué, mais le livre de Roger Lancelyn Green, *The Story of Lewis Carroll* (1949), et il a appris que la liste des animaux était fondée sur une série de *private jokes*, qui permettaient à Carroll de rassembler autour d'Alice tous les héros de la célèbre promenade : *a Duck* renvoyait au révérend Duckwood, un ami de Carroll et *a Dodo* au patronyme du bégayant Charles Lutwidge Dodgson (nom de plume, Lewis Carroll). Quant au *Lory* et à l'*Eaglet*, il fallait les entendre comme les diminutifs de Lorina et Edith, les deux sœurs d'Alice. Il y a bien sûr quelque vanité dans ce scrupule de traducteur,

(1) Et le traducteur auquel il est le plus emprunté peut être le moins avoué. Tel est le cas pour la dette de Henri Parisot à l'égard de Jacques Papy ; cf H. Parisot « Pour franciser les jeux de langage d'Alice », *Cahiers de l'Herne*, n° 17, 1971, pp. 67-82.

(2) Double faute que reprend Marie-Madeleine Fayet en 1930, preuve qu'elle s'inspire de la traduction de 1908 et qu'elle ignore sans doute celle de 1869.

tant est assuré que tout jeu d'allusion intime échappe dès que le texte quitte — Angleterre ou France — le cercle des intimes.

Il en va différemment lorsqu'il ne s'agit plus d'érudition mais de lecture critique. Henri Parisot traduit *Alice's Adventures in Wonderland* en 1968 et, comme tous ses prédécesseurs, il rend *caterpillar* par chenille. Mais dans une version corrigée de 1970, il entreprend de traduire *caterpillar* alternativement par ver à soie et bombyx. Pourquoi ? parce qu'il vient de lire la thèse de Jean Gattegno<sup>(1)</sup>, qui souligne que le personnage est masculin, qu'il fume la pipe et qu'Alice s'adresse à lui en disant « *Sir* ». Jean Gattegno voit dans la chenille une figure paternelle dont l'autorité se voit tournée en dérision dans la parodie *You are old, Father William* qui naît sur les lèvres d'Alice. Deux ans plus tard, dans une version une fois encore retouchée, Henri Parisot remplace cette fois tous les « Oh, mon Dieu » qu'il avait placés dans la bouche d'Alice par « Oh ! là, là », « vraiment », « Oh ! mes aïeux ». Il s'agit à nouveau de suivre Gattegno sur un point auquel il n'avait pas pris garde en 1970. Jean Gattegno souligne en effet que Carroll, par scrupule de croyant, refuse toute interférence entre ses textes nonsensiques et une quelconque allusion religieuse. La correction de Henri Parisot peut paraître bien vétilleuse, mais force nous est de constater qu'il n'y a effectivement aucun *My God* dans le texte anglais.

Il est donc sans doute pertinent d'opposer jusqu'à un certain point la lecture « vierge » du premier traducteur aux multiples lectures que les traducteurs ultérieurs seront susceptibles d'investir dans leur propre lecture-écriture. Mais encore faut-il que les uns et les autres aient une lecture à nous proposer !

#### Un lecteur

Lire un texte, c'est construire du sens. Le sens n'est jamais présent de manière immanente dans le texte, il n'est pas donné à l'avance par la conscience qu'en aurait l'écrivain. Il n'y a donc pas de lecture qui ne suppose *un sujet lisant*. On peut lire un texte (le déchiffrer) et ne pas le comprendre ; on peut relire un texte et — avec surprise — en renouveler totalement la lecture (« Comment, c'était là et je ne l'avais pas vu ! »). Jamais les possibles du sens d'un texte ne sont épuisés par aucune de nos lectures. Mais s'il ne saurait y avoir une exhaustivité du sens, il peut y avoir cependant des lectures plus ou moins fécondes, plus ou moins pertinentes.

Tout ceci, qui vaut pour n'importe quel lecteur, vaut pour le traducteur dans son activité de lecteur. La conséquence est de taille. Si tra-

(1) Jean Gattegno, *Lewis Carroll*, José Corti, 1970.

duire, c'est *re-produire* du sens, ce que le traducteur traduit, ce n'est pas à proprement parler le texte, mais la lecture qu'il en fait.

Cette affirmation conduit à trois remarques. On ne peut pas reprocher à un traducteur d'une génération antérieure à la nôtre de ne pas avoir lu/compris un texte comme nous. Ce qui est lisible pour nous aujourd'hui, ce qui nous paraît aujourd'hui essentiel, ne l'était pas forcément pour lui. Restons modestes : à quoi seront attentives les générations de lecteurs qui nous suivront ? Mais ceci signifie du même coup que les traductions sont des documents historiques précieux, qui portent en eux les *traces* des lectures possibles d'un texte à une époque donnée. Ce que ne peuvent nous donner les textes de notre propre culture, ces « lectures évaporées », les textes traduits en conservent en eux la mémoire fossile. Toute lecture enfin est nécessairement contemporaine et, pour le traducteur, dans une grande proximité avec son activité d'écriture. La lecture des textes anciens est nécessairement anachronique : elle est mise en rapport de deux moments : Lire *La Princesse de Clèves* aujourd'hui, c'est nécessairement lire Mme de La Fayette en lecteur du XX<sup>ème</sup> siècle, avec des savoirs et des ignorances, avec des attendus de lecture qui sont postérieurs au roman. Pour le traducteur, l'anachronisme est double puisqu'à l'anachronisme de lecture — même tempéré par une reconstruction savante de l'historicité du texte — va venir s'ajouter un anachronisme d'écriture<sup>(1)</sup>.

### *Lire la lecture du traducteur*

Qu'est-ce qu'être un bon lecteur, qu'est-ce qu'être un mauvais lecteur ? Quel rapport entre ce que fut la lecture du traducteur et la traduction qu'il nous (en) propose ?

On peut avancer qu'est bon lecteur celui qui met en réseau le plus grand nombre d'éléments d'un texte, et des éléments de niveaux différents — tant de forme que de sens.

Peut-on affirmer qu'une traduction pauvre naît d'une lecture pauvre et qu'une traduction riche trouve son fondement dans une lecture riche ? Quelle probabilité y a-t-il à n'avoir pas su lire et à avoir « miraculeusement » bien traduit ? On peut émettre l'hypothèse qu'il y a des traducteurs meilleurs lecteurs que traducteurs, mais il paraît bien improbable de pouvoir proposer une lecture riche à son lecteur si l'on n'a eu soi-même qu'une lecture pauvre.

On objectera que, riche ou pauvre, cette lecture est en absence, qu'elle ne nous est présente qu'à *travers* l'écriture qui la prolonge.

(1) Que la recréation éventuelle d'une distance historique par différents procédés d'écriture n'abolit pas, mais confirme au contraire.

Comment cerner cette absente ? Peut-on, et jusqu'où peut-on, la déduire du texte traduit, qui constitue la seule trace que nous ayons de cette lecture enfouie ? Par quelle démarche pouvons-nous reconstituer le « chaînon manquant » ?

Partons d'un exemple. Le texte de *Through the looking-glass* s'ouvre ainsi :

One thing was certain, that the *white* kitten had had nothing to do with it : — it was the black kitten's fault entirely. For the white kitten had been having its face washed by the old cat for the last quarter of an hour (and bearing it pretty well, considering) ; so you see that it couldn't have had any hand in the mischief.

Marie-Madeleine Fayet traduit la dernière phrase par « Vous voyez donc qu'il lui avait été impossible de prendre une part quelconque au méfait » (1930), André Bay par « c'est dire qu'il ne pouvait pas avoir pris part au méfait » (1961), Henri Parisot par « de sorte que, voyez-vous, elle n'eût pu prendre aucune part au méfait en question » (1976). Mais la traduction de Jacques Papy manifeste un écart sensible par rapport aux trois autres, puisque celui-ci traduit « de sorte que, voyez-vous, il lui aurait été absolument impossible de tremper dans cette méchante affaire » (1961). Que s'est-il passé ? Dans cette phrase si simple, qu'a-t-il lu que les autres n'ont pas lu ? *To have a hand in something* signifie « être mêlé à quelque chose, y être pour quelque chose, jouer un rôle dans une affaire ». Or dans le texte anglais, Carroll a bien utilisé le terme *hand* et non *paw* (le bout de la patte du chat)... qu'il utilisera dès le début du paragraphe suivant. La question que semble s'être posée Jacques Papy est celle d'un jeu de mot latent dans le texte anglais. Il se serait donc attaché à faire affleurer en français un (autre) cliché qui comporterait un jeu de mot latent équivalent : tremper la patte/ tremper dans une affaire.

La démarche utilisée pour faire affleurer la lecture du traducteur est celle d'une double lecture, de la lecture conjointe du texte original (lecture 1) et du texte proposé par le traducteur (lecture 2), elle-même augmentée ici de la lecture comparée de trois autres traductions (lectures n + 1). Cette dernière possibilité n'est pas indispensable, mais elle facilite grandement le travail en multipliant les confrontations d'écarts. Peuvent venir s'ajouter des informations métatextuelles (le traducteur s'explique sur son travail) ou paratextuelles (notes de bas de page). Enfin on dispose parfois pour un même traducteur de plusieurs états de traduction, ce qui donne à voir les points sur lesquels il revient (ce sont parfois des problèmes de lecture, parfois des problèmes d'écriture).

Il y a deux limites à cette démarche. D'une part cette double lecture qui permet d'inférer la lecture du traducteur est elle-même historique-

ment déterminée, prise dans les attendus et l'inventivité du sujet lisant. D'autre part, tout ce qui est lu n'est pas ensuite écrit<sup>(1)</sup> ; des contraintes majeures — linguistiques, esthétiques, culturelles — pèsent sur le texte que le traducteur donnera à lire. La fécondité de cette démarche me semble cependant réelle, et je voudrais la confirmer à partir de quatre exemples.

Les choix d'écriture actualisent les actes de lecture

Au premier chapitre d'*Alice in Wonderland*, Alice trouve une petite bouteille avec une étiquette sur laquelle est écrit *Drink me*. Il n'y a pas en anglais d'opposition dans l'impératif, entre un destinataire déterminé et un destinataire indéterminé. En français, il faut choisir — on ne peut se maintenir dans un « entre deux » —, il faut choisir entre « bois-moi » et « buvez-moi ». Choisir « buvez-moi », c'est lire l'injonction comme un indéterminé équivalent au « sonnez et entrez » des portes de dentiste. Choisir « bois-moi », c'est interpréter l'étiquette comme destinée à Alice, et donc lire le pays des merveilles comme un espace onirique ou magique, dans lequel il n'y a pas d'écart entre désir et réalisation (Alice vient d'émettre le vœu de pouvoir rentrer en elle-même comme un télescope).

La lecture des métaphores

Lors de sa douzième visite à l'épave du navire, Robinson Crusoe découvre des pièces d'or et d'argent dans un meuble de la cabine du capitaine.

I smiled to myself at the sight of this money "O drug!" said I aloud, "what art thou good for? Thou art not worth to me, no, not the taking off the ground; one of thoses knives is worth all this heap; I have no manner of use for thee, e'en remain where thou art, and go to the bottom as a creature whose life is not worth saving."

On peut noter l'abondance des négations — qui sont peut-être autant de dénégations (surtout si l'on s'avise de la présence par trois fois du terme *worth*) —, l'apostrophe qui permet d'introduire le terme *creature* et la métaphore *whose life is not worth saving*. C'est elle qui m'intéresse.

Le roman de Defoe date de 1719. Il est traduit en français l'année suivante par Saint-Hyacinthe et Justus Van Effen, qui proposent pour ce passage la traduction suivante :

À la vue de cet argent, je souris à part moi, et il m'échappa tout bas cette apostrophe « Ô vanité des vanités, m'écriai-je, métal imposteur, que tu es d'un vil prix à mes yeux ! À quoi es-tu bon ? Non tu ne vaux pas la peine

(1) L'exemple le plus simple que nous puissions donner sont ces notes en bas de page : « Jeu de mots intraduisible. »

que je me baisse pour te ramasser ; un seul de ces couteaux est plus estimable que les trésors de Crésus ; je n'ai nul besoin de toi, demeure donc où tu es, ou plutôt va-t'en au fond de la mer, comme une créature indigne de voir le jour. »

Les deux traducteurs voient l'image mais curieusement, ils en inversent le sens. Être sauvé et ne pas être né ne sont pas des situations équivalentes. Le roman de Defoe fut un grand succès et la traduction de Saint-Hyacinthe et Van Effen domina le siècle. Nous en trouvons encore des traces au siècle suivant dans la traduction de Mme Amable Tastu.

À la vue de cet argent, je souris « Méchante denrée, m'écriai-je, à quoi peux-tu me servir ? Tu ne vaud pas la peine que je me baisse pour te ramasser ; un seul de ces couteaux est pour moi chose plus précieuse que tous les trésors du monde ! Demeure donc où tu es, où plutôt va t'engloutir au fond de la mer comme une marchandise de rebut ! »

Plus rien n'est conservé ni la métaphore ni l'image de la vie une nouvelle fois donnée. La traduction de Mme Tastu paraît en 1835 et elle va se trouver confrontée avec une traduction de Pétrus Borel qui sort en librairie l'année suivante. Le rapprochement est cruel :

À la vue de cet argent je souris en moi-même, et je m'écriai : « Ô drogue ! à quoi es-tu bonne ? Tu ne vaud pas pour moi, non, tu ne vaud pas la peine que je me baisse pour te prendre ! Un seul de ces couteaux est plus pour moi que cette somme. Je n'ai nul besoin de toi ; demeure donc où tu es, et va au fond de la mer, comme une créature qui ne mérite pas qu'on la sauve. »

Pétrus Borel traduit au plus près du texte anglais et il renforce la cohérence de l'apostrophe par un emploi homogène du féminin, que lui permet la langue française (drogue/ bonne/ somme/ créature). On voit sur cet exemple — mais je pourrais multiplier ceux-ci — que Pétrus Borel est attentif aux virtualités polysémiques, qu'il a une lecture riche dont il sait rendre la teneur dans son écriture de traduction<sup>(1)</sup>. Or nous savons que le rendu des images, des clichés et des métaphores est une question cruciale dans la traduction des textes littéraires.

#### La logique des fautes

Les fautes de lecture peuvent naître d'une incompetence, d'une étourderie, d'un travail trop rapidement mené. Mais il y a cependant une logique des fautes. Même les textes mal lus ont à nous apprendre sur la lecture possible (fût-elle erronée) d'un écrivain à une époque

(1) Robinson se décrit dans les flots déchaînés : « The wave that came upon me again, *buried me at once twenty or thirty feet deep in its own body...* » (je souligne). Là où Saint-Hyacinthe et Justus Van Effen traduisent : « [Ce flot] me couvrit d'abord d'une masse d'eau », Borel traduit : « La vague [...] m'ensevelit tout d'un coup dans sa propre masse... » et non par exemple « m'engloutit ». Pétrus Borel semble avoir vu l'image latente d'une mort et d'une renaissance de Robinson., et il la donne à lire au lecteur français.

donnée. Soit cet extrait de la traduction que Marie-Madeleine Fayet donne d'*Alice au pays des merveilles* en 1930.

- C'est toujours l'heure du thé pour nous et nous n'avons jamais le temps de faire la vaisselle.
- Alors vous tournez tout autour de la table, je suppose ? dit Alice.
- Exactement, dit le chapelier. La vaisselle en est tout usée.

Pour cette dernière réplique, Lewis Carroll avait écrit « *Exactly so, said the Hatter, as the things get used up* » (c'est-à-dire « utilisées »). On constate ici une contamination de la langue d'arrivée par la langue de départ (*used/ usée*) qui engendre une proposition absurde (pour user des tasses à thé, il faut prévoir quelques décennies). On peut s'esclaffer, mais on peut aussi aller au-delà et tenter de comprendre le mécanisme qui a conduit Marie-Madeleine Fayet à *ne pas* voir son erreur lorsqu'elle relut son texte, et donc à ne pas la corriger. Une série de fautes tout au long de sa traduction suggère que la traductrice n'a pas compris le fonctionnement de la logique et du *nonsense* dans *Alice's Adventures in Wonderland*. Elle lit le *nonsense* comme de l'incohérence<sup>(1)</sup>. Cette (in)compréhension neutralise tout mécanisme d'auto-correction de son propre texte : elle lit l'incohérence de son texte français comme rapportable à Lewis Carroll et non pas à elle-même.

#### Inscrire sa réaction de lecteur

Nous avons tous fait l'expérience curieuse de ce que l'on pourrait appeler des « lapsus » de lecture. Nous lisons un mot à la place d'un autre et souvent, à la réflexion, nous concluons que la substitution n'était pas dépourvue de sens. De manière plus diffuse, nous savons que nous construisons notre lecture avec nos attendus affectifs et idéologiques. Rien n'exclut donc que le traducteur ne puisse projeter sur le texte à traduire quelque chose de ses réactions de lecteur. Après avoir bu un peu du contenu de la petite bouteille, Alice a rétréci. Elle vient maintenant de manger un petit morceau de gâteau et se demande avec quelque inquiétude si elle va cette fois grandir ou rapetisser encore. Henri Bué, le premier traducteur français de Carroll — un remarquable traducteur — enchaîne ainsi :

Elle voulait savoir si elle grandissait ou rapetissait, et fut tout étonnée de rester la même : franchement, c'est ce qui arrive le plus souvent lorsqu'on mange du gâteau ; mais Alice avait tellement pris l'habitude de s'attendre à des choses extraordinaires que cela lui paraissait ennuyeux et stupide de vivre comme tout le monde.

(1) La chose est très sensible dans sa traduction du « galimatias » de la Duchesse (chap. 9 d'*Alice au pays des merveilles*).

Alors que Carroll avait écrit pour cette dernière proposition « *that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way* », Henri Bué lit comme une velléité de transgression sociale ce qui n'est que la toute nouvelle accoutumance d'Alice à la transgression des lois physiques. Rapproché d'autres menus indices dans sa traduction, on pourrait parler d'un certain conservatisme social de Henri Bué. Il n'est pas gêné par le travail littéraire de Carroll (il vit en Angleterre, et à la différence de Marie-Madeleine Fayet, il traduit le *nonsense* avec bonheur), mais par le personnage d'Alice, qui lui paraît une petite fille infiniment trop libre. Si la faute de lecture de Marie-Madeleine Fayet est un indice d'incompréhension esthétique, celle de Henri Bué est un indice de blocage idéologique.

Nous mesurons l'importance du travail de lecture des traducteurs. Leur lecture est production de sens et c'est dans cette production de sens que s'écrit le texte qui nous est donné à lire. Notre lecture est donc tributaire de la leur. Nous lisons dans leur lecture, même si ce que nous lisons ne relève pas de leur seule lecture. À l'instar des sénateurs qui sont élus en France par un collège de « Grands électeurs », nous pourrions dire que les traducteurs sont des « Grands lecteurs », dont la lecture médiatise notre propre lecture. D'où cette question : la lecture que fait le traducteur est-elle représentative de la manière dont tel ou tel auteur étranger peut être lu et compris à une époque donnée ? Est-elle la meilleure possible ou, plus précisément, est-elle la seule qui soit alors possible ? La traduction d'*Alice au pays des merveilles* que Marie-Madeleine publie en 1930 entre en concurrence avec trois autres traductions, celles de Michel Arnaud (1931), de Henriette Rouillard (1934), de René Bour (1937). Quels que soient les mérites ou les défauts de chacune, aucune n'est réellement attentive au travail de Lewis Carroll sur la logique et sur le langage. J'en conclus que cette lecture n'est pas encore pleinement possible dans la France des années trente<sup>(1)</sup> (ce que confirme le métatexte). Elle ne le deviendra qu'à la génération suivante comme le manifesterà la remarquable traduction de Jacques Papy en 1961. Dans la succession historique des traductions d'un même texte, il y a des traductions qui comptent plus que d'autres. Ce sont les « traductions-tournants », celles des traducteurs qui, renouvelant la lecture du texte original, renouvelent du même coup leurs exigences d'écriture et proposent ainsi un texte non pas simplement autre mais un texte *nouveau* à leurs lecteurs.

**Isabelle Nières-Chevrel**

---

(1) Alors qu'elle l'est dans l'Angleterre de Carroll comme le manifeste la traduction de H. Bué en 1869.