

Monika BURJÁN

Quelques tendances de la traduction littéraire et de la réflexion théorique sur la traduction en France au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est l'époque de l'alphabétisation généralisée des Français. A la suite d'une série de lois et de réglementations scolaires, de plus en plus de gens apprennent à lire et à écrire. Cette masse scolarisée constitue un nouveau public qui a ses propres besoins culturels et qui veut lire tout dans sa langue. D'où une importance accrue de la traduction qui, d'ailleurs, ne se limite pas à la seule littérature, mais avec la multiplication et la diversification des échanges entre langues, embrasse tous les domaines, toutes les activités humaines. Néanmoins, ce qui nous intéressera ici, c'est la place de la traduction littéraire dans la vie culturelle de la France du XIX^e siècle, et les considérations théoriques qui accompagnent cette activité traduisante. Quant au premier, je me bornerai à un bref survol du panorama des œuvres traduites¹ dans la période visée pour consacrer la majorité des pages dont je dispose à la présentation des tendances principales qui caractérisent la réflexion « traductologique » de l'époque.

Examinant les auteurs et les œuvres qui sont traduits ou retraduits au XIX^e siècle, on constate que l'Antiquité qui trouve encore quelques traducteurs fervents au début du siècle², avec le développement et le triomphe des idées romantiques disparaît presque absolument de l'éventail des œuvres traduites, pour ne regagner du terrain qu'à partir du tournant du siècle. Le gros de l'activité traduisante se porte sur les littératures modernes, y compris les œuvres des XVI-XVIII^e siècles aussi bien que les actualités des littératures contemporaines. Dans le domaine anglais, le favori est indubitablement Shakespeare ; la (re)découverte de son théâtre est une grande révélation pour la génération romantique, aussi ne cesse-t-il attirer les traducteurs : François Guizot publie, en 1821, ses *Œuvres complètes* (qui n'est d'ailleurs qu'une révision de la traduction précédente, faite par Le Tourneur³) ; un certain Bruguière fait paraître en 1826 un recueil sous le titre *Chefs-d'œuvre de Shakespeare* qui témoigne de la coexistence, chez le même traducteur, des méthodes de traduction les plus différentes (certaines pièces sont traduites en vers blanc, d'autres en vers rimés,

¹ On en trouve un inventaire relativement détaillé dans l'ouvrage de VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991, p. 68-78.

² Sans prétendre à l'exhaustivité : ce sont les *Églogues* de Virgile et l'*Énéide* qui ont tenté le plus de traducteurs, mais Homère continue également à les intéresser (pour citer un nom connu parmi ces innombrables inconnus : Leconte de Lisle a aussi donné une version de l'*Ilyade* et de l'*Odyssee*.) A part Ovide, Xénophon, Pline et Isocrate on trouve aussi les traductions des œuvres d'Aristote.

³ Pierre Le Tourneur (1736-1788), premier important traducteur français de Shakespeare : il a donné entre 1776 et 1782 la traduction de toutes ses pièces en 20 volumes.

d'autres encore en prose). Quelques-unes des grandes figures du romantisme relèvent également le gant, ainsi Alfred de Vigny qui, en 1829, donne la traduction du *More de Venise*, et Alexandre Dumas qui produit une nouvelle version de *Hamlet*. L'entreprise la plus grande et la plus réussie dans ce domaine est cependant liée au nom Hugo, mais cette fois-ci il s'agit de François-Victor, fils de Victor Hugo, qui, après avoir donné la première version française des *Sonnets* en 1857, consacre une bonne partie des années d'exil (1858-1866) à la traduction des œuvres complètes de Shakespeare, au rythme de trois pièces par an. (Ce qui a fourni l'occasion à Victor Hugo de s'exprimer au sujet de l'activité de traduction : ses considérations seront abordées dans la deuxième partie de la présente étude.)

Restant toujours dans le domaine anglais, la traduction que Chateaubriand donne du *Paradis perdu* de Milton est à souligner, d'autant plus que Chateaubriand le fait précéder d'un avertissement exposant les principes qu'il a suivis lors de la traduction (auxquels je reviendrai également plus tard). Bien que les auteurs anglais du XVIII^e siècle (Fielding, Goldsmith, Pope, etc.) continuent à être traduits, les traducteurs se tournent de plus en plus vers les contemporains : il est bien connu à quel point Walter Scott est populaire sous la Restauration ; il a plusieurs interprètes enthousiastes et tenaces tout au cours du siècle, parmi lesquels le plus fécond est sans doute cet Auguste Defauconpret qui traduit pratiquement toutes ses œuvres en 38 volumes. Dickens et George Eliot voient leurs romans traduits deux-trois, Thackeray et Charlotte Brontë huit-dix ans après la publication des originaux. En ce qui concerne les poètes, Byron paraît assez tôt (pour la première fois en 1814), tandis que Shelley et Coleridge doivent patienter jusqu'au dernier quart du siècle.

La jeune littérature américaine, représentée par Edgar Allan Poe, James Fenimore Cooper, Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Harriet Beecher-Stowe⁴, Walt Whitman et plus tard par Mark Twain (pour ne citer que les plus connus) éveille également l'intérêt des traducteurs, parmi lesquels on trouve Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, interprètes passionnés des œuvres de Poe. Baudelaire qui voyait une âme sœur en Poe, a perfectionné son anglais avec un dévouement fanatique et a tout fait pour mieux comprendre et par conséquence mieux traduire l'auteur américain⁵.

En dépit de cet engouement pour les lettres d'expression anglaise, la littérature allemande ne cesse pas non plus d'attirer les traducteurs. L'admiration pour Goethe égale celle de Shakespeare : trois nouvelles versions de *Werther* voient le jour entre 1800 et 1810, de même *Faust* reçoit trois traductions différentes dans la même décennie de 1820 dont la dernière fut donnée par Gérard de Nerval (qui

⁴ Le roman célèbre de Beecher-Stowe, *La Cabane de l'Oncle Tom* (1853) a fait l'objet de 11 versions différentes en l'espace d'à peine plus d'un an.

⁵ Entre 1852 et 1855, Baudelaire publie les traductions de 37 contes et nouvelles de Poe qu'il réunit, en 1856, en un premier volume, intitulé *Histoires extraordinaires* auquel il ajoute un second, en 1857, les *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Ensuite il fait paraître les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858), *Eurêka* (1864) et les *Histoires Grottesques et Sérieuses* (1865). Quant à Mallarmé, il donne *Le Corbeau* en 1875, puis un recueil de *Poèmes* en 1888.

entreprennent également de traduire du Schiller, du Klopstock, du Bürger, du Kotzebue et du Heinrich Heine). La popularité de E.T.A. Hoffmann est continue dans la première moitié du siècle : ses contes fantastiques connaissent huit versions avant 1850.

Les littératures espagnole et italienne font figure de parents pauvres, comparées à la richesse des deux grandes langues germaniques. C'est plutôt la retraduction des grands classiques que tentent les traducteurs ; les auteurs contemporains - à quelques exceptions près - retiennent moins leur attention⁶. Par contre la littérature russe devient un pôle d'attraction puissant : à partir des années 40, les traductions et les retraductions des auteurs russes se succèdent : Pouchkine, Gogol, Tourgueniev, Tolstoï et Dostoïevski ont peut-être plus sollicité les traducteurs français du XIX^e siècle que n'importe quels autres écrivains⁷.

La littérature scandinave est représentée par des pièces des dramaturges norvégiens Henrik Ibsen et Bjørnstjerne Bjørnson et du Suédois August Strindberg, montées surtout dans le Théâtre libre d'Antoine, grand vulgarisateur en France des chefs-d'œuvres du théâtre étranger du XIX^e siècle. Outre les quelques représentants rares des « petites littératures » qui contribuent tout de même à élargir l'éventail des langues traduites (l'ouvrage de Van Hoof n'en aborde d'ailleurs que trois : le polonais, le néerlandais et le hongrois (!), ce dernier apparaît avec un recueil de poèmes de Petöfi et le poème dramatique de Madách, *La Tragédie de l'Homme*), ce sont les littératures orientales (arabe, persane, indienne, chinoise, japonaise) qui s'imposent de plus en plus à l'attention des traducteurs.

Cette présentation éclair nous amène à constater deux choses : premièrement que la traduction littéraire prend une place bien considérable dans l'édition française du siècle passé. On traduit beaucoup et la gamme des littératures représentées est assez variée, bien que les différents domaines étrangers ne fassent pas l'objet de la même attention et du même traitement des traducteurs (ainsi les langues romanes sont un peu délaissées au profit d'autres horizons).

Deuxièmement, la traduction devient une activité que ne dédaignent pas de pratiquer même les « ténors » de la littérature, romanciers et poètes. Mais la question se pose : comment traduisent-ils, ces artistes et artisans de la version ? Ou, plus précisément, quels sont les principes, les positions théoriques qu'ils se proposent de suivre dans leur travail de traducteur ? A vrai dire, présenter les considérations théoriques ne signifie pas de faire connaître la méthode de traduction effectivement

⁶ Ainsi le dramaturge espagnol, Calderón jouit d'une grande popularité, tandis que dans la dernière décennie du siècle, ce sont les œuvres de Gabriele d'Annunzio qui voient le jour en français.

⁷ Le rôle que Prosper Mérimée a joué dans la vulgarisation de la littérature russe est bien connu. Il est également intéressant de mentionner à ce propos le nom de Halpérine-Kaminsky (1858-1936), d'origine russe, mais naturalisé Français, qui s'est vu décerner le titre de « prince des traducteurs » : il ne s'est pas excellé que à la transposition des auteurs russes, mais il était aussi l'un des premiers à traduire le roman de Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, et à faire passer en russe des écrivains français comme Dumas, Sardou, Daudet et Zola. Le prix qui récompense chaque année la meilleure traduction littéraire en France porte son nom.

adoptée, car, très souvent, l'écart entre les intentions et la pratique, entre la parole et l'acte est bien considérable. Faire des analyses de traduction proprement dites, en confrontant l'original et sa (ses) traduction(s) dépasserait de loin le cadre d'une telle étude. Je me bornerai donc à passer en revue quelques textes représentatifs du discours français sur la traduction au XIX^e siècle, ayant comme unique but de donner un échantillon des principes que les traducteurs définissent et déclarent de s'imposer. Quel est le corpus dont on peut choisir ? A ce propos une troisième remarque se fait : c'est que l'extension en largeur et en profondeur de l'activité traduisante sur le plan pratique ne s'accompagne pas d'un développement parallèle sur le plan théorique. Cela ne veut pas dire qu'à la France du XIX^e siècle la théorie de la traduction soit inexistante, mais le nombre des études consacrées à la théorie proprement dite est restreint. Ce sont les préfaces, les avertissements et les remarques introduisant telle ou telle traduction qui sont (et restent tout au long du siècle) le lieu privilégié des considérations théoriques.

Toute traduction cherche à établir une certaine identité entre le texte de départ et le texte d'arrivée, à réaliser l'équivalence de l'original et du texte traduit. On peut dire que l'histoire de la théorie de la traduction est, en fin de compte, l'histoire de la quête obstinée d'une « mesure », d'un étalon qui constituerait un point de repère sûr et certain, à l'aide duquel on pourrait qualifier un texte, écrit dans une langue, « identique » ou « équivalent » à un autre, rédigé dans une autre langue. C'est justement le caractère problématique de cette identité qui préoccupe avant tout la réflexion théorique de la traduction dans toutes les époques. Le fait que des pratiques traduisantes tout à fait différentes peuvent s'exercer au nom du même principe de fidélité s'explique par la divergence des interprétations de ce concept. Quelles acceptions revêt donc la notion de fidélité dans la réflexion « traductologique » française du XIX^e siècle ?

Pour présenter quelques approches caractéristiques, il sera intéressant de se pencher sur les préfaces qui introduisent les trois traductions de la même œuvre, notamment du *Faust* de Goethe, publiées dans la même décennie de 1820. Les prises de position des traducteurs reflètent d'une manière révélatrice l'existence simultanée de conceptions bien différentes, voire opposées, à la même période⁸.

Le premier traducteur, Stapfer, dans l'avertissement qui précède son texte, expose le principe qu'il a tâché de se prescrire dans son travail : comme il considérait la fidélité comme le « *premier des devoirs des traducteurs* », il s'efforçait de rendre « *les couleurs si diverses et si tranchées* » de l'original. C'est au nom de la fidélité qu'il traduit donc les vers de la première partie, estimée « *toute dramatique* » en prose, en se justifiant par ce que la prose lui paraissait plus susceptible de ne pas dénaturer la « *physionomie générale* » de l'œuvre. Par contre, il dit avoir rendu la seconde partie, jugée « *toute lyrique* » par des vers, car autrement, il aurait manqué au premier devoir d'un traducteur, la fidélité. Somme toute, il prétend avoir fait tout

⁸ Dans ce qui suit, je me suis appuyée sur l'article de WEINMANN, Frédéric, « Étranger, étrangeté: de l'allemand au français au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1999/4, p. 57-67.

son possible, pour « *laisser aux tournures leur vivacité, au dialogue son nerf et sa vérité, au style sa souplesse et son mouvement* », son but principal étant de transmettre la spécificité du texte original. Selon toute apparence, pour lui les éléments formels ne font pas partie intégrante de la spécificité du texte, c'est-à-dire qu'il ne les prend pas pour des traits significatifs. Son avertissement finit par la tournure conventionnelle, employée par les traducteurs depuis des siècles : ayant conscience que, malgré ses efforts, il n'a pas pu atteindre son but, il soumet son ouvrage au jugement du public. Il faut cependant remarquer que tandis que l'intention de fidélité servait auparavant d'excuse à des faiblesses poétiques ou stylistiques, ici, elle est définie comme le critère fondamental, le principe directeur de la traduction.

L'autre version du *Faust* donnée par Louis Clair Beaupoil de Saint-Aulaire représente la contrepartie des conceptions et méthodes de traduction de Stapfer. Bien que son avant-propos s'ouvre également par une déclaration en faveur de la fidélité, le traducteur ne tarde pas à la nuancer, et il devient vite évident que pour lui la tâche du traducteur n'est pas de transmettre le texte-source dans toute sa complexité, mais en donner une version, non seulement personnelle, mais élucidée, à savoir nettoyée des parties jugées obscures. Il ne dissimule point qu'au nom de la « *clarté* » française, il a « *dû renoncer à traduire plusieurs passages, et notamment deux scènes assez étendues* », parce qu'il n'arriva pas à les comprendre. Il n'hésite donc pas à écarter les passages jugés incompréhensibles en les refoulant dans les notes, accompagnées de commentaires interloquants, comme par exemple : « *Les Allemands mêmes conviennent que la scène suivante est incompréhensible, parce qu'elle fourmille d'allusions et de circonstances politiques et littéraires de la cour de Weimar à l'époque où Goethe écrivait son ouvrage.* » Il élimine ainsi tout bonnement la tirade où Faust réfléchit à la meilleure façon de traduire le début de la Bible, parce qu'il n'y voit « *que des galimatias* ».

En 1828, c'est Gérard de Nerval qui propose une nouvelle version du *Faust*. Comme ses précurseurs, il expose sa position et sa méthode de traduction dans une préface, tout en exprimant sa conviction que la traduction satisfaisante d'un ouvrage comme celui de Goethe est impossible. Pourtant, en ce qui concerne la question de la fidélité, il se range, apparemment, du côté de Stapfer, reprochant à Saint-Aulaire d'avoir préféré la clarté à la richesse de l'original. Il considère qu'il vaut mieux « *s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'œuvre* ». Pour lui, l'obscurité est l'un des traits significatifs du texte, et au lieu de la supprimer, il faut essayer de la reproduire. Cette prise de position, sacralisant le texte original, paraît se modifier lorsque Nerval entreprend de traduire le *Second Faust* en 1840. Les incompréhensibilités mystérieuses du texte de départ cessent d'être pour Nerval des éléments textuels à respecter, elles sont mises sur le compte du grand âge de Goethe, et le traducteur qui, douze ans auparavant, a accusé son confrère, Saint-Aulaire, d'avoir mutilé l'original, n'hésite pas à recourir au même procédé, qu'il ne considère plus fautif ; au contraire, il prétend que le

traducteur a le droit d'élaguer parce que « *peu d'ouvrages étrangers peuvent, sans coupures, satisfaire le goût du lecteur français* »⁹.

Le respect du goût du lecteur français passe donc avant le respect de l'original. Cette idée trouve bien des partisans, comme par exemple cet Auguste Defauconpret, traducteur populaire et fécond des oeuvres de Walter Scott et de Cooper qui expose sa conviction avec des mots presque identiques à ceux de Nerval.

*Je crois qu'en faisant passer un roman d'une langue dans une autre, le premier devoir d'un traducteur est de le mettre en état de plaire aux nouveaux lecteurs qu'il veut lui procurer. Le goût des Anglais n'est pas toujours conforme au nôtre [...] J'ai donc supprimé quelques détails qui auraient pu paraître oiseux à des lecteurs français...*¹⁰

La prise en compte du lecteur en tant que facteur déterminant la pratique traduisante remonte dans la réflexion théorique aux siècles précédentes. Dès le XVII^e siècle, on trouve, dans les discours préfaciels, des remarques qui témoignent du fait que le public auquel le traducteur avait destiné son œuvre l'a orienté dans le choix du mode de traduction. L'opinion de Defauconpret et celle de Nerval (bien qu'il y ait 20 ans de distance entre les deux) signalent d'une façon éclatante la survie de la pratique « ethnocentrique » des « belles infidèles ». Retrancher ou raccourcir, ajouter ou expliciter pour plaire au nouveau public restent des méthodes courantes à l'époque romantique, malgré l'avertissement de Mme de Staël lancé en 1816 : « *Il ne faut pas comme les Français donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit* »¹¹. Cependant José Lambert rappelle que Mme de Staël, elle-même, n'applique pas vraiment ses beaux préceptes à ses propres traductions, parce qu'elle n'ose pas, elle non plus, s'exposer au risque de choquer le goût de ses compatriotes : il y donc un décalage significatif entre les intentions du théoricien et la mise en pratique du traducteur¹².

Que l'infidélité n'est vraiment pas un phénomène sporadique, caractérisant un petit nombre de traductions, mais un phénomène général, la preuve en est offerte par ce recensement ironique des procédés chers aux traducteurs français que l'on trouve dans un des périodiques littéraires de l'époque :

1. *Faire parler l'auteur autrement qu'il ne parle.*
2. *Lui faire dire le contraire de ce qu'il dit.*
3. *Ne lui faire rien dire du tout.*¹³

⁹ NERVAL, Gérard de, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1966, p. 871 : lettre au rédacteur en chef du *Journal de la Librairie*. Cité par LAMBERT, José, « La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent », *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, 1975, p. 400.

¹⁰ DEFAUCONPRET, August, Lettre au rédacteur du *Journal des débats*, 3 février 1819. Cité par HERSANT, Patrick, « Defauconpret, ou le demi-siècle d'Auguste », *Romantisme*, 1999/4, p. 86.

¹¹ Madame de STAËL, « De l'Esprit des traductions » [1816], cité par HERSANT, *op. cit.*, p. 87.

¹² Cf. LAMBERT, *op. cit.*, p. 397-399.

¹³ Le périodique mentionné s'intitule *Bibliothèque universelle de Genève*, l'extrait est cité par LAMBERT, *op. cit.*, p. 400.

Cependant, il est important de remarquer que l'infidélité ne peut pas être uniquement ramenée à des motifs théoriques que l'on a vus ci-dessus, mais très souvent elle est tout simplement le résultat d'une connaissance imparfaite de la langue-source. C'est toujours José Lambert qui remarque qu'ils ne sont pas rares les traducteurs qui ont de grandes lacunes dans leur connaissance de langues, et qui « devinaient plutôt qu'ils ne comprenaient réellement »¹⁴. Nombreux sont également ceux qui se contentent de remanier les versions antérieures, qui travaillent donc non d'après l'original, mais d'après leurs précurseurs.

Il serait cependant injuste d'affirmer que tout traducteur ait été infidèle ou par carence, ou par principe : il y a des tentatives remarquables pour respecter l'original. Je me bornerai à en aborder une seule, peut-être la plus célèbre, celle de Chateaubriand, qui a donné une traduction du *Paradis perdu* de Milton en 1836. Les « Remarques »¹⁵ qui précèdent la traduction constituent l'un des documents les plus importants de la réflexion française sur la traduction au XIX^e siècle. Chateaubriand déclare sa position théorique dès les premières lignes : ce qu'il propose, ce n'est pas une traduction « élégante »¹⁶, mais une « traduction littérale dans toute la force du terme ». Pourtant il est bien conscient que la première lui aurait exigé beaucoup moins d'énergie et de temps, mais la conscience qui le remplit de remords lorsqu'il ne fait pas ce qu'il pourrait faire lui a imposé l'exactitude. En quoi consiste cette exactitude ? Tout d'abord qu'il n'a rien omis ou ajouté au texte original, ce qui n'est pas le cas de ses prédécesseurs même s'ils se vantent de fidélité : ils n'hésitent pas à changer ou retrancher là où ils le trouvent nécessaire : aussi les traductions antérieures ne sont-elles que « des épitômes ou des amplifications paraphrasées, dans lesquelles le sens général s'aperçoit à peine, à travers une foule d'idées et d'images dont il n'y pas un mot dans le texte »¹⁷. » C'est le respect de l'original qui l'a guidé tout au cours de son travail, il a fait tout son possible pour ne pas faire perdre « à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie »¹⁸, voire de son obscurité ! Car Chateaubriand est persuadé que, maintes fois, Milton se veut incompréhensible, il se contente de « l'à-peu-près » comme s'il disait à la foule « Devine, si tu peux. » Éclaircir ces passages, serait falsifier l'œuvre originale. Quand il a essayé de le faire en réécrivant les pages trouvées « obscures ou traînantes », les phrases élégantes et claires n'étaient plus celles de Milton, mais celles d'« une prose commune et artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre

¹⁴ Cf. LAMBERT, *op. cit.*, p. 402. Lambert place d'ailleurs Nerval aussi dans cette catégorie de traducteurs.

¹⁵ Tous les extraits cités renvoient à l'édition suivante : CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Garnier frères, 1911. p. 3-13. Il est à remarquer que Chateaubriand traite des problèmes relevés par la traduction de Milton aussi dans « l'Avertissement » placé en tête de *l'Essai sur la littérature anglaise* que l'on trouve dans le même volume, p. 481-485.

¹⁶ C'est Chateaubriand qui souligne. CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, p.3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

classique »¹⁹. Il a été donc amené à considérer l'obscurité comme un des traits significatifs du texte, un élément stylistique propre à l'auteur qu'il faut maintenir dans la traduction. Cela ne veut pas dire qu'il mette tout ce qu'il n'arrive pas à comprendre ou comprend difficilement sur le compte des obscurités voulues et artistiques. Il relate les efforts qu'il a faits pour accomplir le mieux possible sa tâche ce qui nous permet d'avoir une vue sur sa méthode de travail. Il ne cache pas qu'il se considère comme quelqu'un qui a une bonne connaissance de l'anglais²⁰ (et on peut lui ajouter foi si l'on pense qu'il avait passé huit ans en Angleterre en exil, puis, en 1822, il retourne à Londres, cette fois-ci en tant qu'ambassadeur), mais il a bien conscience que cela ne suffit pas en elle-même. Il s'est procuré tous les commentaires, il a lu toutes les traductions françaises (il en existait déjà une douzaine), italiennes et latines qu'il avait pu trouver ; il a discuté les points difficiles avec ses amis érudits parmi lesquels il y avait aussi des Anglais. Il est parfois arrivé que même ces amis anglais ont avoué de ne pas comprendre le passage sur lequel Chateaubriand les interrogeait ou bien n'étaient pas d'accord sur le sens, ce qui a encore plus renforcé la conviction du traducteur de respecter les obscurités. Chateaubriand recense soigneusement tout type de difficultés qu'il a rencontré en cours de route, présentant et justifiant les solutions qu'il a choisies pour les résoudre. Néanmoins, malgré les efforts longs et épuisants (il avoue d'avoir souvent été sur le point de « planter là tout l'ouvrage »²¹), il ne se berce pas dans l'illusion d'avoir évité tous les écueils : c'est impossible dans le cas d'un ouvrage si long et si complexe : ce sera la tâche des traducteurs à venir de faire ressortir les endroits où il s'est trompé. Car il espère qu'il y aura toujours d'autres ayant assez de tenacité pour « se vouer au métier le plus ingrat et le moins estimé qui fut oncques » qui consiste à « se battre avec des mots pour leur faire rendre dans un idiome étranger un sentiment, une pensée autrement exprimés, un son qu'ils n'ont pas dans la langue de l'auteur²². » Mais il espère également que ses futurs traducteurs suivront son chemin en pratiquant la traduction « littérale » : il se flatte d'avoir peut-être planté avec sa traduction un « germe » duquel va développer « la belle fleur » d'une nouvelle manière de traduction.

A vrai dire, ce n'est que dans les années 1860 que se déclenche dans la pratique traduisante une réelle évolution signalée, entre autres, par la traduction de Shakespeare de François-Victor Hugo, publiée en 1866. Dans la préface, le traducteur ne tarde pas à déclarer que cette traduction se voulant absolument fidèle à l'original (il utilise le mot littéral sans aucune connotation péjorative comme l'a fait Chateaubriand) « est faite, non sur la traduction de Letourneur, mais sur le texte de Shakespeare » Il rappelle que Le Tourneur, vivant et travaillant au XVIII^e siècle, a dû faire bien des concessions en ce qui concerne les hardiesses du style, lesquelles

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ « ...je crois savoir l'anglois autant qu'un homme peut savoir une langue étrangère à la sienne » Cf. CHATEAUBRIAND, « Avertissement », *op. cit.*, p. 481.

²¹ CHATEAUBRIAND, « Remarques », *op. cit.*, p. 8.

²² CHATEAUBRIAND, « Avertissement », *op. cit.*, p. 482.

auraient choqué les gens de mérite de l'époque. Il exprime son opinion que pour réussir une traduction littérale de Shakespeare, « *il fallait que le mouvement littéraire de 1830 eût triomphé en littérature, il fallait que la langue nouvelle, la langue révolutionnaire, la langue du mot propre et de l'image, eût été définitivement créée*²³. » Hommage à la génération du père ou conviction profonde ? Peu importe. L'essentiel c'est l'apparition de ce point de vue nouveau, de la prise de conscience des possibilités nouvelles de la langue française²⁴. Le travail du fils amène aussi le père à réfléchir sur les problèmes de la traduction. Il considère François-Victor comme le traducteur définitif de Shakespeare, ayant réussi à être à la fois exact et complet, c'est-à-dire fidèle. En effet, c'est la fidélité obéissante qui est pour Hugo la première des qualités d'une traduction. « *Le traducteur vrai [...] se subordonne à l'original, et se subordonne avec autorité. [...] Le traducteur excellent obéit au poète comme le miroir obéit à la lumière, en vous renvoyant l'éblouissement [...] Plus de fidélité produit plus de rayonnement*²⁵ ». (D'ailleurs il considère Chateaubriand comme un traducteur qui a réussi à devenir un vivant miroir de Milton.) Pourtant, malgré sa conviction, Hugo ne réprovoque pas les transitions qui ne répondent pas de tout point de vue à ces critères, il les considère nécessaires pour que le public (ou une certaine partie du public) puisse accepter ce qui lui est étranger : « *Aux intelligences encore peu ouvertes, il faut des demi-traductions... Pas à pas, telle est la loi des traductions. [...] les demi-traducteurs sont des initiateurs utiles. Ils habituent l'oeil peu à peu.* » Pour accoutumer le public comparée à une « prunelle » à la lumière des écrivains supérieurs, toujours nets et directs, il faut « *une série d'interpositions successives, de plus en plus transparentes* ». Même s'il blâme les traditions d'édulcoration, d'affadissement, même s'il se moque des adaptations pudiques, il les considère comme un mal nécessaire.

En guise de conclusion on peut retenir que, malgré les tentatives éparées réclamant davantage de fidélité, voire un maximum de fidélité, le XIX^e siècle ne voit pas encore irréversiblement disparaître les thèses et la pratique des „belles infidèles” dont l'objectif principal est de ne pas choquer le goût du public-récepteur, et de respecter les traditions littéraires bien ancrées. Au lieu de parler d'une progression linéaire dans l'activité traduisante, on note la cohabitation ou le chevauchement des tendances les plus diverses, souvent opposées. Cependant à partir des années soixante la position « cibliste » se trouve peu à peu remplacée par des conceptions plus modernes, témoignant d'un souci de plus en plus marqué de l'original.

²³ Cité par José Lambert, in LAMBERT, *op. cit.*, p. 403-404.

²⁴ Les propos du retraducteur du *Roland furieux*, Fr. Reynard font échos à ceux de François-Victor Hugo : « *La langue française du XIX^e siècle, telle que nous l'ont j'cite J.-J. Rousseau, Chateaubriand, George Sand, Victor Hugo, est un instrument assez souple, assez sonore, assez complet pour rendre toutes les nuances d'un idiome étranger.* » (1880) Cité par VEGLIANTE, Jean-Charles, « Perception française de l'Italie et traduction de l'italien » *Romantisme*, 1999/4, p. 70.

²⁵ Je le cite d'après PASQUIER, Marie-Claire, cf. « Hugo et la traduction », *Romantisme*, 1999/4, p. 25.