



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
U F R Lettres et Sciences Humaines
Département d'Anglais

LES TRADUCTIONS FRANÇAISES
DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*
D'OSCAR WILDE

Tome II

Thèse pour le Doctorat de l'Université de Metz
présentée et soutenue publiquement le
29 novembre 1997

par
Jean-Philippe GAMMEL

DIRECTEUR :
Monsieur le Professeur Alain LAUTEL

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Pierre DANCHIN, Professeur Emérite de l'Université de Nancy II
Monsieur Jean-Jacques CHARDIN, Maître de Conférences à l'Université de Nancy II
Madame Annie COINTRE, Professeur à l'Université de Metz
Monsieur Alain LAUTEL, Professeur à l'Université d'Artois

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE	
LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1997091L
Cote	L1M3 97/15
Lieu	Nagasin

TABLE DES MATIERES

TOME II

<i>IV. HERTZ (1958)</i>	<u>258</u>
1. Horizon de la traductrice (1951-1958)	259
2. La traductrice	264
3. Analyse de la traduction	265
4. Conclusion	277
<i>V. LACK (1975)</i>	<u>279</u>
1. Horizon de la traductrice (1958-1975)	280
2. La traductrice	292
3. Analyse de la traduction	296
3. 1. Les modifications apportées par Alain Delahaye au texte de Léo Lack	296
3. 2. Analyse du texte dans la version revue par Alain Delahaye	301
4. Conclusion	313
<i>VI. GATTEGNO (1992)</i>	<u>315</u>
1. Horizon du traducteur (1975-1992)	316
2. Le traducteur	323
3. Analyse de la traduction	330
3. 1. Analyse de la traduction de Jean Gattégno dans sa version originale (Folio 1992)	331
3. 2. Les modifications apportées par Jean Besson pour la première édition de la Bibliothèque de la Pléiade (mai 1996)	346
3. 3. Les modifications supplémentaires apportées à la deuxième édition de la Bibliothèque de la Pléiade (décembre 1996)	351

4. Conclusion	355
<i>VII. CREVIER (1995)</i>	358
1. Horizon du traducteur (1992-1995)	359
2. Le traducteur	363
3. Analyse de la traduction	365
4. Conclusion	374
<i>APERÇU SYNOPTIQUE. LES TRADUCTIONS EN PARALLELE</i>	376
<i>CONCLUSION</i>	424
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	442
1. <i>The Picture of Dorian Gray</i>	443
1. 1. Editions en langue anglaise	443
1. 1. 1. Première version (1890)	443
1. 1. 2. Seconde version (1891)	443
1. 2. Traductions françaises	444
1. 2. 1. Traduction d'Eugène Tardieu	444
1. 2. 2. Traduction d'Edmond Jaloux et Félix Frapereau	444
1. 2. 3. Traduction de Michel Etienne	446
1. 2. 4. Traduction d'Anne-Marie Hertz	446
1. 2. 5. Traduction de Léo Lack	446
1. 2. 6. Traduction de Jean Gattégno	447
1. 2. 7. Traduction de Richard Crevier	447
2. Autres oeuvres de Wilde	448
2. 1. Editions en langue anglaise	448
2. 1. 1. Oeuvres complètes	448
2. 1. 2. Oeuvres isolées	448
2. 1. 3. Lettres	450
2. 1. 4. Juvenilia	450
2. 2. Traductions françaises	451
2. 2. 1. Oeuvres complètes	451
2. 2. 2. Poésie	452
2. 2. 3. Contes et histoires	453
2. 2. 4. Essais	456
2. 2. 5. Théâtre	458
2. 2. 6. Lettres	460
3. Les traducteurs de <i>The Picture of Dorian Gray</i> : autres oeuvres citées	462
3. 1. Eugène Tardieu	462
3. 1. 1. Traduction	462
3. 1. 2. Préface	462
3. 2. Edmond Jaloux	462
3. 2. 1. Poésie	462

3. 2. 2. Romans et nouvelles	463
3. 2. 3. Essais et critique	463
3. 2. 4. Etude de la vie et de l'oeuvre d'Edmond Jaloux	464
3. 3. Félix Frapereau	465
3. 3. 1. Traductions	465
3. 4. Michel Etienne	465
3. 4. 1. Traductions	465
3. 5. Anne-Marie Hertz	466
3. 5. 1. Traduction	466
3. 6. Léo Lack	466
3. 6. 1. Traductions	466
3. 7. Jean Gattégno	468
3. 7. 1. Essais	468
3. 7. 2. Direction d'édition	468
3. 7. 3. Traductions	469
3. 7. 4. Révisions de traductions	470
3. 8. Richard Crevier	470
3. 8. 1. Traductions	470
3. 9. Daniel Mortier	472
3. 9. 1. Essais	472
3. 9. 2. Préfaces et notes pour les éditions Presses Pocket	472
3. 10. Alain Delahaye	473
3. 10. 1. Traductions	474
3. 11. Jean Besson	474
3. 11. 1. Traductions	474
3. 11. 2. Révision de traduction	475
3. 11. 3. Essai sur la traduction	475
3. 11. 4. En collaboration	475
4. Textes et ouvrages sur Oscar Wilde	476
4. 1. Bibliographies	476
4. 2. Témoignages, biographies et études critiques	476
5. Textes et ouvrages sur la traduction	486
5. 1. Ouvrages généraux	486
5. 2. Préfaces de traducteurs	492
5. 3. Numéros de revues entièrement dédiés à la traduction	493
6. Divers	494
<i>APPENDICE</i>	497
<i>INDEX</i>	499

IV. HERTZ (1958)

1. HORIZON DE LA TRADUCTRICE (1951-1958).

Nous avons laissé Oscar Wilde au chapitre précédent à un moment où les circonstances devenaient enfin un peu plus favorables pour lui. Certes, il était encore loin d'être unanimement apprécié, mais on commençait à juger l'homme moins sévèrement, et à accorder à son oeuvre un peu de l'attention qu'elle mérite. Cette tendance se confirme au cours de la courte période que nous allons étudier ici.

L'événement le plus marquant de ces sept années est certainement le centième anniversaire de la naissance d'Oscar Wilde en 1954. Plusieurs commémorations sont organisées à travers le monde : le *London County Council* appose une plaque sur la maison de *Tite Street* dans laquelle il a vécu, et la bibliothèque de Trinity College à Dublin, ainsi que la William Andrews Clark Library de l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) exposent des livres et des manuscrits de l'auteur irlandais. Ce type de manifestation permet de projeter une image bien plus positive de Wilde que celle à laquelle le public a été habitué.

De plus en plus d'ouvrages et d'articles sont consacrés à son oeuvre. Le titre du livre de St John Ervine : *Oscar Wilde : A Present Time Appraisal* (1951) est le symbole parfait de cette époque. La plupart des contemporains de Wilde sont morts, et de nombreux critiques profitent de ce que les passions s'atténuent pour porter un regard à la fois neuf et plus objectif sur ses écrits.

Il faut dire également quelques mots d'un ouvrage un peu particulier : *Son of Oscar Wilde* de Vyvyan Holland (1954). Il s'agit là d'un livre très émouvant qui a

connu un certain retentissement au moment de sa parution. Vyvyan Holland y décrit son père comme quelqu'un d'extrêmement bon et humain. Il raconte aussi à quel point sa mère, son frère et lui ont souffert des répercussions du procès. On est à des lieues de la légende qui entoure habituellement l'auteur irlandais.

La France elle aussi commémore le centenaire de la naissance de Wilde. Radio-France lui consacre quelques émissions, et plusieurs manifestations sont organisées à Paris. Une plaque a été posée sur la façade de l'Hôtel Voltaire dans lequel il descendait parfois, puis un rassemblement a eu lieu à l'Hôtel d'Alsace dans lequel il est mort. Edouard Roditi a tenu une conférence sur son oeuvre au Café de la Paix, et *Le Prince Heureux* a été lu à la Sorbonne en présence de quelques officiels. L'événement majeur de ces manifestations devait être un rassemblement devant la tombe d'Oscar Wilde au cimetière du Père Lachaise, malheureusement seule une vingtaine de fidèles s'est déplacée. En dépit de cela, André Maurois, Claude Farrère et Henri Mondor ont lu des textes en hommage à Wilde, et Jean Cocteau a marqué la journée de son empreinte en se faisant représenter par un jeune éphèbe blond ressemblant étrangement à Dorian Gray.

Le rythme des retraductions des oeuvres de Wilde ne s'est pas accéléré pour autant. La traduction la plus marquante de cette période est probablement la seconde version de *The Ballad of Reading Gaol* par Jacques Bour en 1952, notamment parce qu'elle est précédée d'une préface d'Albert Camus intitulée : « L'Artiste en Prison ». Cette préface est extrêmement intéressante, et ceci à plus d'un titre. Tout d'abord, il est flatteur pour Wilde qu'un auteur aussi célèbre et aussi influent que Camus lui consacre un essai qui, dans l'ensemble, est plutôt élogieux. Mais si Camus trouve beaucoup de qualités à Wilde, il est l'un de ceux qui séparent son oeuvre en deux périodes bien distinctes : la

première, qui s'étend jusqu'au procès, se compose d'oeuvres certes brillantes, mais vaines et superficielles ; puis Wilde découvre la souffrance et la pitié en prison, ce qui transforme son art, et Camus conclut en écrivant : « Il nous laissait, royal héritage, *De Profundis* et *La Ballade de la geôle de Reading*. »¹ Une phrase a tout particulièrement attiré mon attention dans ce texte : lorsque Camus parle de l'artificialité des premières oeuvres de Wilde, dont *The Picture of Dorian Gray*, il remarque : « Ni ses phrases ornées, ni ses contes subtils ne pouvaient alors lui venir en aide. »² Bien que je ne dispose d'aucune preuve pour affirmer cela, je me demande si le jugement de Camus au sujet des phrases « ornées » de Wilde n'a pas été influencé, au moins en partie, par la traduction de Jaloux et Frapereau .

Quoi qu'il en soit, les nouvelles traductions sont rares à cette époque. Si l'on excepte celle de Jacques Bour, on ne compte guère que la traduction de quelques contes par Luce Clarence en 1952, et celle de *The Portrait of Mr WH* par Léo Lack en 1956.

La véritable surprise vient du théâtre. Nous avons vu que jusque là les comédies de Wilde n'avaient presque pas été jouées en France, et soudain, avec le centième anniversaire de sa naissance, tout semble s'accélérer. Ce sont tout d'abord deux adaptations de *The Importance of Being Earnest* que l'on joue simultanément dans deux théâtres parisiens : la première, intitulée *L'Important c'est d'être Fidèle*, est l'oeuvre de Charles Cambillard ; la seconde, nommée quant à elle *Il est important d'être Aimé*, est l'oeuvre de Nicole et Jean Anouilh³. Comme le remarque fort justement Gabriel Marcel

¹ Albert Camus, « L'Artiste en prison », in : *Essais* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965) p. 1128.

² *Ibid.*, p.1126.

³ Cette divergence quant à la traduction du prénom « Earnest » est amusante. « Fidèle » et « Aimé » ne sont d'ailleurs pas les seules solutions à avoir été proposées, puisque tous les autres

dans les *Nouvelles Littéraires* du 25 novembre 1954, pour une fois que l'on joue une pièce de Wilde, il est dommage que deux théâtres soient en concurrence. Il faut y voir l'effet malheureux de la mésentente entre les deux directeurs ⁴. Un an plus tard, en 1955, on joue *Lady Windermere's Fan* au Théâtre Hébertet dans une traduction nouvelle de Michèle Lahaye, puis *An Ideal Husband* au Théâtre de l'Oeuvre. Tout pourrait donc porter à croire que les comédies de Wilde ont enfin conquis la France... Malheureusement, comme nous allons le voir, et de façon plutôt surprenante, ce succès soudain va rester sans lendemain, puisqu'il faudra attendre vingt-cinq longues années pour qu'une comédie de Wilde soit à nouveau montée dans un théâtre parisien.

Durant cette même période, le monde de la traduction poursuit la profonde mutation qu'il a entamée quelques années plus tôt.

C'est tout d'abord la Fédération Internationale des Traducteurs (FIT) qui est créée en 1953 sous l'égide de l'UNESCO. Puis à partir de 1954, la Société Française des Traducteurs (SFT) publie la revue trimestrielle *Traduire*.

En 1957, deux nouvelles écoles de traduction sont ouvertes en France : la Sorbonne crée l'Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT), tandis que l'Institut Catholique de Paris lance l'Institut Supérieur d'Interprétariat et de Traduction (ISIT).

Parallèlement, les ouvrages se multiplient, et certains auteurs commencent à étudier les rapports de la traduction avec la linguistique ou à s'intéresser à son histoire.

traducteurs français de cette pièce ont choisi d'utiliser le prénom « Constant ». Cela ne fait pas moins de trois titres différents pour une seule et même pièce... Les traducteurs allemands, eux, ont décidé de contourner ce problème en rebaptisant la pièce *Bunburry* du nom d'un autre personnage.

⁴Cité par Jacques de Langlade, *Oscar Wilde et la France, op.cit.*, p. 258.

Ainsi, dans *Les Belles infidèles* (1955), Georges Mounin étudie la traduction en France aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, alors que Theodore Savory multiplie les références historiques tout au long de *The Art of Translation* (1957).

Indiscutablement, la traduction est entrée dans une ère nouvelle. Edmond Cary est l'un des premiers à tenter d'analyser cette évolution. Il y consacre *La Traduction dans le monde moderne* (1956), dans lequel il décrit notamment les nouvelles formes de traduction apparues les précédentes années (traduction orale simultanée, traduction cinématographique, traduction publicitaire, etc...).

2. LA TRADUCTRICE.

Comme c'était déjà le cas pour Michel Etienne, on ne sait pratiquement rien à propos d'Anne-Marie Hertz. Les deux situations se ressemblent d'ailleurs étrangement puisqu'elle n'a traduit que *The Wrecker* de R.L.Stevenson, en dehors de *The Picture of Dorian Gray*, et que ses traductions ont paru toutes deux en 1958 aux Editions de la Bibliothèque Mondiale. Là aussi, l'éditeur a cessé son activité depuis longtemps, et personne ne semble se souvenir de cette traductrice...

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

Avec celle de Tardieu, la traduction d'Anne-Marie Hertz est la seule à ne plus être disponible en librairie actuellement. J'ai donc choisi d'utiliser la première édition de ce texte, c'est à dire celle parue aux Editions de la Bibliothèque Mondiale en 1958.

Il s'agit d'une collection de type « club », qui proposait de faire découvrir à ses lecteurs les grands classiques de la littérature mondiale. Le volume consacré à Wilde est le cent-neuvième de cette collection, et il fait suite à des oeuvres d'auteurs aussi illustres qu'Ovide, Dostoïevski, Tolstoï, Balzac, Montaigne, ou Victor Hugo ⁵.

Comme l'annonce la page de garde : « *Le Portrait de Dorian Gray* est précédé d'essais sur la psychologie des profondeurs ⁶ et le dandysme, suivi d'études sur Valéry Larbaud et Maurice Barrès ainsi que nos chroniques habituelles ». Le contenu de ces essais semble indiquer que cette collection était destinée à un public plutôt cultivé. Anne-Marie Hertz, elle, s'est occupée uniquement de la traduction du roman.

Cette quatrième traduction occupe une place à part dans le cycle des retraductions de *The Picture of Dorian Gray*. En effet, Hertz est la seule à ne pas avoir traduit l'intégralité du texte de Wilde. Elle a procédé à quelques coupures, et à la différence d'Etienne ou de Jaloux et Frapereau, il ne s'agit plus simplement de

⁵ Il est amusant de constater que certains titres de cette collection sont suivis de la mention : « Ouvrages ne pouvant être remis entre toutes les mains ». C'est le cas par exemple du *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, ou des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, mais pas de *The Picture of Dorian Gray*. Les temps changent...

⁶ Il s'agit de l'essai de Jacques Bergier déjà cité à plusieurs reprises précédemment.

l'effacement discret de quelques phrases qui présentent des difficultés, mais de l'omission de passages entiers.

Ces coupures répondent à un projet extrêmement précis. On se souvient qu'au chapitre XI, Wilde dresse de longues listes de pierreries, de tissus ou d'instruments de musique : ce sont ces listes qui disparaissent systématiquement de la traduction de Hertz.

Il faut d'ailleurs reconnaître qu'elle procède avec un certain savoir faire, et les omissions passent totalement inaperçues si l'on ne confronte pas la traduction au texte original. Prenons par exemple le passage où Wilde parle de la passion de Dorian pour les pierres précieuses. Voici la traduction de Hertz :

« Il étudia aussi les pierres précieuses. On le vit à un bal costumé en Anne de Joyeuse, Amiral de France, sous un habit orné de cinq cent soixante perles. Ce goût le passionna pendant des années et l'on peut même dire qu'il ne lui passa jamais. Il passait parfois des journées entières à prendre et à remettre dans leurs écrins les diverses pierres qu'il avait collectionnées. [1] Il collectionnait aussi les histoires merveilleuses qui parlaient de bijoux [2] et la seule lecture de ces descriptions de luxes défunts avait un merveilleux attrait. »⁷

Le texte de Hertz est cohérent, et il colle scrupuleusement à l'original ; seulement à l'endroit signalé par [1], la traductrice efface dix lignes dans lesquelles Wilde énumère des pierres précieuses aux noms aussi savants que « chrysobénil » ou « cymophane »⁸, et à l'endroit signalé par [2], elle omet cinquante-cinq lignes où l'auteur nous conte des anecdotes liées aux mêmes pierres précieuses⁹.

⁷ O (105.8-107.11), H (160.39-161.7).

⁸ O (105.13-22).

⁹ O (105.14-107.11).

A chaque fois que Wilde se lance dans une énumération dans ce chapitre XI, Hertz procède de la même façon. Ce sont en tout onze passages qui disparaissent pour un total de cent soixante-seize lignes, soit plus de quatre pages.

Ces coupures me semblent particulièrement regrettables. Même si ces listes sont probablement l'un des points faibles du roman ¹⁰, elles en font partie intégrante. Elles sont même l'une de ses caractéristiques essentielles. De nombreux critiques ont reproché ces listes à Wilde, et ils y ont consacré des pages innombrables. Imaginons un lecteur du texte de Hertz qui décide ensuite de consulter l'ouvrage de l'un de ces critiques (celui de Robert Merle par exemple), comment pourra-t-il comprendre de quoi il y est question ?

Cela est d'autant plus grave que, bien entendu, le lecteur n'est absolument pas informé de ces coupures. Au contraire, l'éditeur n'hésite pas à faire figurer la mention « L'oeuvre complète » sous le titre du roman.

Une autre décision d'Anne-Marie Hertz me semble tout aussi regrettable. Oscar Wilde fait un usage abondant de citations et de mots en langue française dans son texte. Il recopie par exemple trois strophes d'un poème de Théophile Gautier au chapitre XIV ¹¹, mais le plus souvent il se contente d'insérer des mots isolés dans ses descriptions ou dans les répliques de ses personnages. Plus qu'un simple hommage à cette langue et à cette culture française qu'il aime tant, il faut voir là un véritable procédé stylistique.

D'une part, lorsque lors des scènes de comédie mondaine les Duchesses et les Lords usent et abusent de mots français, cela imprime à leur discours une touche de

¹⁰ On peut d'ailleurs se demander si Anne-Marie Hertz a agi de son propre gré, ou si ces coupures lui ont été suggérées par son éditeur afin d' « améliorer » le texte de Wilde, et ainsi d'augmenter les chiffres de vente .

¹¹ O (127.4-15).

snobisme qui est aussi amusante qu'ironique.

D'autre part, comme le remarque fort justement Kelper Hartley : « Ce qui venait de la France était noble, sans aucun doute, mais c'était aussi séduisant, charmant, immoral en un mot. »¹² Et effectivement, si l'on analyse les mots français qu'utilise Wilde, ils ont très souvent un rapport avec ce qui est immoral ou décadent : « *how décolletée she was then* »¹³, « *trop d'audace* »¹⁴, « *fin de siècle* »¹⁵, « *fin du globe* »¹⁶, « *a grande passion* »¹⁷ ; ou avec ce qui est noble ou raffiné : « *édition de luxe* »¹⁸, « *French esprit* »¹⁹, « *it was my début in life* »²⁰, « *a good chef* »²¹, « *half-cold entrées* »²². Il est clair que Wilde utilise ce procédé pour accentuer certains mots, et leur donner une connotation plus forte.

Ces citations en langue française créent un problème pour les traducteurs français. La seule façon de les marquer est de mettre une note de bas de page ou d'utiliser des italiques. C'est ce qu'ils font tous... à l'exception d'Anne-Marie Hertz une fois de plus. Le lecteur de sa traduction n'est informé à aucun moment de l'utilisation qu'Oscar Wilde fait de la langue française.

Avec les listes et les citations françaises, ce sont deux caractéristiques essentielles de *The Picture of Dorian Gray* qui disparaissent. Il s'agit là de deux décisions

¹² Kelper Hartley, *Oscar Wilde : l'influence française, op.cit.*, p. 259.

¹³ O (137.20-21).

¹⁴ O (137.39).

¹⁵ O (138.31).

¹⁶ O (138.32).

¹⁷ O (43.12).

¹⁸ O (137.23-24).

¹⁹ O (135.30).

²⁰ O (157.30).

²¹ O (111.10).

²² O (111.13).

extrêmement maladroites qui à elles seules suffisent à discréditer cette quatrième traduction. Le texte de Hertz n'offre qu'une image partielle du roman de Wilde et il ne peut donc en aucune façon prétendre à remplacer la traduction de Jaloux et Frapereau en tant que traduction de référence.

Si l'on décide néanmoins de faire abstraction de ce fait pour analyser le reste de la traduction, l'impression qui se dégage est pour le moins déconcertante. Le texte d'Anne-Marie Hertz nous laisse sur notre faim.

En effet, par moments cette quatrième traduction ne manque pas de qualités. Elle est même proche de celle que l'on attend pour succéder à la version de Jaloux et Frapereau. Tout d'abord, Hertz ne se sent pas constamment obligée de toucher au style de Wilde, ni pour l'orner ou l'embellir, ni non plus pour le déconstruire avec la froideur toute mécanique d'Etienne. D'autre part, elle a un souci de précision et d'exactitude que n'avaient pas ses prédécesseurs. Cela lui permet de corriger quelques erreurs, et de réintroduire quelques nuances qui avaient été négligées.

Prenons par exemple la phrase : « after his *fare* had got in he [the driver] turned his horse round, and drove rapidly towards the river. » Nous avons vu que Jaloux et Frapereau avaient buté sur le double-sens du mot « fare », qu'il faut comprendre ici dans le sens de « passager », et qu'ils avaient traduit : « Il empocha la *pièce d'or*, fit tourner bride à son cheval et partit grand train vers la Tamise . » Comme on pouvait s'y attendre, Etienne commet la même erreur, et il écrit : « Il empocha le *prix de sa course*, fit tourner la bride à son cheval et la voiture partit à vive allure vers le fleuve. » Hertz,

elle, est beaucoup plus attentive, et elle corrige : « après que son *client* se fût installé, il fit faire demi-tour à son cheval et partit à vive allure vers la Tamise. »²³

De même, lorsque Wilde écrit « Mr Hubbard *tramped* downstairs », il y a dans le verbe « to tramp » une idée de lourdeur. Jaloux et Frapereau ne saisissent pas cette nuance et ils traduisent « M. Hubbard descendit *lentement* ». Etienne, lui, se simplifie la tâche en écrivant « M. Hubbard descendit l'escalier ». Là aussi, Hertz se montre beaucoup plus précise, et elle rétablit tout le sens de l'original : « Monsieur Hubbard descendit *lourdement* l'escalier »²⁴.

Prenons un dernier exemple : lorsque lors d'un dialogue Wilde écrit : « 'You disarm me, Gladys' *he cried, catching the wilfulness of her mood* », Jaloux et Frapereau contournent la difficulté en omettant la partie en italiques. Etienne transpose très approximativement : « [...] s'écria-t-il, *voyant où elle voulait en venir* ». Hertz, elle, s'efforce une fois de plus de saisir toute la pensée de Wilde en traduisant : « [...] s'écria-t-il, *comprenant qu'elle n'était pas d'humeur à céder* »²⁵.

Hélas, si comme je l'ai dit cette quatrième traduction est déconcertante, c'est qu'Anne-Marie Hertz ne porte pas le même soin à l'ensemble du texte. Les passages où elle est animée par cet estimable souci de précision et d'exactitude en côtoient d'autres, plus nombreux, où elle relâche son attention, et où les flottements des traductions précédentes resurgissent.

A son tour Hertz cherche à esquiver certaines difficultés, et elle efface les segments de phrases qui la gênent. Ainsi, lorsqu'au chapitre XVI Dorian Gray se rend

²³ O (142.6-7), J/F (235.13-14), E2 (229.20-22), H (206.23-25).

²⁴ O (96.10), J/F (162.32), E2 (161.12), H (150.34-35).

²⁵ O (149.19-20), J/F (248.33), E2 (242.33-34), H (217.20-21).

dans la seconde fumerie d'opium et qu'il est poursuivi par James Vane, Wilde écrit : « [...] as he darted aside into a dim archway, *that had served him often as a short cut to the ill-famed place where he was going*, he felt himself suddenly seized from behind ». Dans sa traduction, Hertz supprime la proposition subordonnée relative que j'ai mise en italiques ²⁶. De même, lorsque Dorian ouvre un tiroir secret de son cabinet florentin, on peut lire : « His fingers moved instinctively towards it, *dipped in*, and closed on something. » Cette fois la traductrice efface « *dipped in* »²⁷.

Anne-Marie Hertz procède également à de nombreuses simplifications. Lorsque Wilde écrit à propos de Dorian « His forehead was throbbing with maddened nerves », cela devient : « Une grande nervosité faisait brûler son front »²⁸. De même, lorsque Lord Henry dit : « Nowadays most people die of *a sort of creeping common sense* », cela donne : « De nos jours la plupart des gens se meurent de *sagesse* »²⁹. Ou encore, lorsque Basil dit à Dorian : « You have been seen *creeping at dawn out of dreadful houses, and slinking in disguise into the foulest dens of London* », Hertz traduit : « On dit que vous avez été surpris à l'aube, *vous glissant en cachette et sous un déguisement, dans les bouges les plus immondes de Londres* »³⁰.

Dans ce type de passages bien moins soignés que les précédents, Hertz ne se contente pas d'être moins exigeante quant à la précision de sa traduction, elle commet également un certain nombre de faux-sens et de contresens. Souvent on a l'impression que ces erreurs sont dues à une lecture superficielle du texte original.

²⁶ O (146.29-31), H (213.14-16).

²⁷ O (141.30-31), H (205.40-41).

²⁸ O (135.13-14), H (197.4-5).

²⁹ O (37.31-32), H (66.10-11).

³⁰ O (118.33-35), H (173.26-28).

Par exemple, lorsqu'au chapitre XIV Dorian cherche à éloigner son domestique, il lui dit : « You must go down to Richmond at once, see Harden personally, and tell him to send twice as many orchids as I ordered, and to have *as few white ones as possible*. In fact, I don't want any white ones. » Hertz traduit : « Il faudrait que vous alliez tout de suite à Richmond. Voyez Harden en personne et demandez-lui d'envoyer le double de ce que j'avais commandé ; qu'il y mêle *quelques orchidées blanches, si possible*. Et puis, après tout, non pas de blanches. »³¹

De même, lorsque Dorian rencontre Adrian Singleton dans la fumerie d'opium cela le perturbe : « He wanted to be where no one would know *who he was*. » Là aussi la traductrice fait preuve d'un manque d'attention et elle écrit : « Il aspirait à se trouver en un endroit où nul ne soupçonnerait *qu'il fût*. »³²

Prenons encore le tout début du roman. La première fois que Basil Hallward est mentionné, on peut lire : « [...] in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself, Basil Hallward, whose sudden disappearance *some years ago* caused, at the time, such public excitement, and gave rise to so many strange conjectures. » Il faut bien comprendre ici qu'au moment où le narrateur décide de nous raconter cette histoire, plusieurs années se sont écoulées depuis son dénouement. Grâce à cette distance, il a connaissance de l'ensemble des événements qui se sont accomplis, ce qui lui permet d'anticiper et d'annoncer des faits qui ne se sont pas encore produits au moment de la scène qui est décrite sous nos yeux. En conséquence, « *some years ago* » signifie que la disparition de Basil a eu lieu quelques années avant le moment où le narrateur a décidé de raconter cette histoire, mais bien après (dix-huit ans pour être

³¹ O (133.44-134.2), H (194.28-32).

³² O (145.6-7), H (211.8-9).

précis) le moment où se déroule la première scène du récit. Le lecteur comprendra quelques chapitres plus loin que la disparition de Basil correspond à son assassinat. Anne-Marie Hertz n'a pas saisi cette nuance puisqu'elle traduit ce passage par : « [...] devant la toile, un peu en retrait, était assis l'artiste lui-même, ce Basil Hallward dont la soudaine disparition *quelques années auparavant*, avait causé tant d'émotion et donné lieu à tant d'étranges commentaires.»³³ L'utilisation de l'expression « quelques années auparavant » porte à croire que la disparition de Basil a eu lieu avant cette première scène, et qu'il a miraculeusement réapparu depuis.

Le manque d'attention de Hertz se ressent également très nettement dans le style de son texte. Elle commet de nombreuses maladresses qui rendent la lecture peu agréable.

A l'inverse d'Etienne, ces lourdeurs de style ne sont pas dues à l'application systématique de procédés aussi rigides que douteux. Il s'agit plutôt ici d'un certain nombre de choix ponctuels qui se révèlent malheureux. Hertz se montre fréquemment empruntée, et là encore ce manque d'aisance contraste avec le savoir-faire dont elle a fait preuve au moment d'effacer les listes du chapitre XI.

Les maladresses de Hertz peuvent prendre des formes extrêmement diverses. La construction de certaines phrases laisse à désirer, ainsi « Still, there are certain temperaments that marriage makes more complex » est traduit par « Cependant certains tempéraments deviennent, dans le mariage, plus complexes »³⁴.

Elle se risque à des répétitions aussi gauches qu'inutiles : « There he

³³ O (7.21-25), H (26.11-14).

³⁴ O (61.13-14), H (99.29-30).

stopped, feeling afraid to turn round, and his eyes fixed themselves on the intricacies of the pattern before him » devient « Il s'arrêta, n'osant se retourner et ses *yeux* se posèrent sur le motif compliqué de la broderie qu'il avait devant les *yeux* »³⁵.

Le choix de certaines expressions est malencontreux : « Man is many things, but he is not rational » est transposé par « L'homme est ceci, l'homme est cela, mais il n'est en tout cas pas raisonnable »³⁶.

Le niveau de langue utilisé n'est pas toujours adapté non plus. Lorsque Lady Narborough dit à Dorian : « I must find you a nice wife », Hertz traduit : « Il faudra que je vous *déniche* une gentille femme »³⁷. On a du mal à imaginer Lady Narborough utilisant un registre aussi familier.

Parfois l'intention de la traductrice provoque de véritables absurdités. C'est le cas lorsqu'elle traduit « Look at that *great* honey-coloured moon that hangs in the dusky air » par « Regardez cette lune de miel *gris* accrochée au ciel crépusculaire »³⁸. Généralement, on n'associe pas le miel à la couleur grise... Faut-il voir la cause de cette erreur dans la vague ressemblance entre les termes « great » et « grey »?

Enfin, Anne-Marie Hertz fait un usage abondant de certaines expressions stéréotypées, et qui ont été vidées de leur sens par l'usage abusif et désordonné qui en a été fait récemment. On a l'impression qu'elle agit plus par réflexe, ou par conditionnement, qu'au terme d'une véritable réflexion. Ainsi par exemple, lorsque Wilde écrit « Yes, there were delightful things in store for him », Hertz traduit « Des aventures extraordinaires allaient lui *échoir en partage* »³⁹. De même, « he was haunted by a

³⁵ O (134.38-39), H (195.40-196.2).

³⁶ O (27.27-28), H (52.25-26).

³⁷ O (138.39), H (201.41-202.1).

³⁸ O (166.1-2), H (240.39-40).

³⁹ O (55.29), H (91.15-16).

feeling of loss » devient « il était poursuivi par une impression de *gâchis incommensurable* »⁴⁰. Ou encore, « he was about to join the Roman Catholic communion » donne « il était sur le point *d'entrer dans le giron* de l'Église Catholique Romaine »⁴¹. L'accumulation de stéréotypes de ce genre donne plus l'impression au lecteur de lire un mauvais article de presse qu'une véritable oeuvre littéraire.

L'alternance continue de passages extrêmement soignés, et d'autres où Hertz relâche son attention donne à cette traduction l'apparence d'être inachevée. On a la nette impression que la traductrice n'est pas allée jusqu'au bout de ses possibilités. Son projet de traduction manque de cohérence : il semble qu'elle agit au coup par coup, et au gré de son humeur, sans avoir une idée précise du but qu'elle cherche à atteindre.

Avant de clore cette analyse, il me reste un dernier point à traiter. Nous avons vu qu'au moment où Hertz entame sa traduction de *The Picture of Dorian Gray*, Jaloux et Frapereau sont toujours la référence.

Anne-Marie Hertz n'a pas pu résister à la tentation de puiser dans leur texte à l'une ou l'autre occasion. Certes, ses emprunts sont plus rares et plus discrets que ceux de Michel Etienne, mais on en trouve quand même la trace. Par exemple, lorsque Wilde écrit : « [...] *taking an olive in his long fingers* », Jaloux et Frapereau laissent libre cours à leur imagination et ils traduisent : « [...] *prenant une olive du bout de ses doigts effilés* ». Hertz propose exactement la même traduction⁴².

⁴⁰ O (101.16-17), H (157.11-12).

⁴¹ O (102.38-39), H (159.10-12).

⁴² O (137.22-23), J/F (227.25-26), H (199.40).

Il est d'ailleurs très amusant d'observer comment certaines des idées de Jaloux et Frapereau se faufilent, d'emprunt en emprunt, à travers les traductions successives. Prenons ce passage du chapitre VII où Wilde écrit à propos de Sibyl Vane : « The girl grew white, and trembled. She clenched her hands together, and her voice seemed to catch in her throat. » Jaloux et Frapereau traduisent : « La jeune fille pâlit et se mit à trembler. *Tordant ses mains jointes*, et d'une voix qui semblait s'accrocher dans la gorge [...] ». Voici la traduction du même passage par Etienne : « La jeune fille pâlit et se mit à trembler. *Elle tordait ses mains jointes*, et sa voix semblait s'étouffer dans sa gorge. » Et enfin, celle de Hertz : « La jeune fille pâlit et se mit à trembler. *Tordant ses deux mains jointes*, elle murmura d'une voix étranglée. »⁴³ On peut constater dans cet exemple une double coïncidence : tout d'abord les trois traducteurs ajoutent l'adjectif « jeune » devant « fille », ensuite ils traduisent « to clench one's hands together » par « tordre ses mains jointes ». L'ajout de « jeune » peut s'expliquer par le fait que, jusqu'à il y a une vingtaine d'années, le mot « fille » s'employait rarement seul dans la langue soutenue : il pouvait signifier « prostituée ». Par contre, il y a une très faible probabilité pour que la seconde coïncidence (« tordre ses mains jointes ») soit due au hasard...

⁴³ O (70.40-41), J/F (119.25-27), E2 (120.39-121.2), H (113.31-32).

4. CONCLUSION.

Là encore, la traduction d'Anne-Marie Hertz n'est pas celle que l'on pouvait espérer. En effaçant systématiquement toutes les listes de pierreries, de parfums, de broderies ou d'instruments de musique du chapitre XI, et en omettant de signaler la présence des nombreuses citations françaises, elle perd deux caractéristiques essentielles de *The Picture of Dorian Gray*. Le lecteur de cette quatrième traduction n'a qu'une vision tronquée de ce qu'est réellement le roman d'Oscar Wilde.

Si l'on fait abstraction de ce fait regrettable, on se rend compte que cette traduction manque également d'un projet cohérent. Anne-Marie Hertz alterne des passages extrêmement soignés qui semblent annoncer cette traduction plus attentive à la lettre du texte source, que l'on attend toujours, et d'autres où elle retombe dans les errements de ses prédécesseurs en cherchant à esquiver certaines difficultés et en commettant des faux-sens et des contresens malheureux.

Malgré cette nouvelle traduction, la version de Jaloux et Frapereau est restée la traduction de référence après 1958, et, là encore, cela paraît tout à fait logique si l'on considère l'aspect fragmentaire de la traduction de Hertz.

Cette dernière n'a pas eu un grand succès. Après l'édition originale de 1958, les Editions de la Bibliothèque Mondiale n'ont réédité le texte qu'une seule fois en 1961. Cette traduction a également été publiée en 1958 par Les Amis du Club du Livre du Mois.

Depuis lors, cette quatrième traduction n'est plus disponible en librairie, ce qui ne me semble pas véritablement regrettable.

V. LACK (1975)

1. HORIZON DE LA TRADUCTRICE (1958-1975).

Avec ce cinquième chapitre, nous abordons une période essentielle aussi bien pour Oscar Wilde que pour l'histoire de la traduction en France.

Commençons par l'auteur irlandais : on se souvient qu'au lendemain de la deuxième guerre mondiale les événements avaient enfin commencé à prendre une tournure plus favorable. Au début des années soixante, Wilde franchit une étape décisive puisque c'est à ce moment qu'on lui accorde définitivement cette place parmi les grands écrivains du XIX^{ème} siècle qu'il mérite tant. On le considère enfin comme un auteur de talent, dont les oeuvres n'ont pas vieilli, et qui mérite non seulement d'être lu, mais aussi d'être étudié dans les écoles et les universités. Certes, Wilde a encore des détracteurs, mais ils sont maintenant une minorité, et leur principal argument est d'ordre littéraire : on lui reproche d'être superficiel parce que son oeuvre est amusante, comme si un auteur qui cherche à divertir ses lecteurs n'avait nécessairement rien d'intéressant à dire...

Si Wilde est enfin considéré comme un écrivain à part entière, il faut y voir deux raisons principales.

La première est la publication en 1962 de *The Letters of Oscar Wilde* par Rupert Hart-Davis. Cet ouvrage est un véritable monument : Hart-Davis y a rassemblé un millier de lettres de Wilde et ses annotations sont d'une richesse et d'une précision inouïes. Il est devenu un outil essentiel pour tous les chercheurs, et plus aucune étude sérieuse ne peut en faire abstraction. Tout d'abord on y découvre Wilde sous un jour totalement nouveau : on se rend compte que sous ses poses superficielles il était

quelqu'un d'extrêmement généreux, sensible et humain. D'autre part, cette correspondance nous révèle que, contrairement aux idées reçues, Wilde accordait énormément de soin et d'attention à ses textes ; rien ne lui importait plus que son art. Enfin, l'ouvrage de Hart-Davis contient également la version définitive du *De Profundis* fondée sur le manuscrit authentique. Il va sans dire que *The Letters of Oscar Wilde* ont eu un retentissement énorme au moment de leur parution.

Si le livre de Hart-Davis a certainement servi de détonateur, il coïncide avec l'émergence d'une nouvelle génération de critiques dont Lawler dit très justement : « [Their] work begins with the assumption that Wilde is a central figure in the literary, intellectual and even moral life of the 1890's and of the modern world. »¹ Ces nouveaux chercheurs utilisent abondamment la correspondance de l'auteur irlandais, mais également ses manuscrits. Ils sont fermement convaincus de son importance et ils s'appliquent à réévaluer tous les aspects de sa vie et de son oeuvre, et à combattre tous les préjugés. Leurs travaux sont publiés dans une multitude d'articles et d'ouvrages qui contribuent grandement à faire évoluer l'image d'Oscar Wilde.

Les travaux intéressants publiés durant cette période sont trop nombreux pour qu'ils puissent tous être traités dans cet « horizon de la traductrice ». Je me contenterai d'étudier l'exemple de *The Picture of Dorian Gray*, mais il est parfaitement représentatif de l'esprit qui règne autour de Wilde à cette époque.

Nous avons vu dans les prolégomènes à cette étude, à quel point il était utile d'analyser les révisions apportées à la version du *Lippincott's Magazine* pour comprendre le véritable projet d'Oscar Wilde. Hélas, non seulement le texte de la

¹ in : Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (ed. Donald Lawler), *op.cit.*, p. 365.

première version est devenu quasiment introuvable après 1890, mais il a été totalement négligé par les chercheurs qui se sont contentés d'étudier la version définitive du texte parue sous forme de volume en 1891. Il faut attendre 1964 pour que l'universitaire allemand Wilfried Edener réédite le texte du *Lippincott's Magazine* en l'accompagnant d'une analyse extrêmement complète². Il s'agit là incontestablement d'un événement important. En 1972, Isobel Murray s'intéresse à son tour aux révisions que Wilde a apportées à son roman : il publie tout d'abord un article dans le *Durham University Journal*³, avant d'utiliser le résultat de ses recherches dans son édition de *The Picture of Dorian Gray* publiée par Oxford University Press en 1974⁴.

Le texte du *Lippincott's Magazine* n'est pas le seul à intéresser les nouveaux critiques. On commence également à étudier les manuscrits du roman. Donald Lawler publie plusieurs articles à ce sujet⁵. Là encore, il s'agit d'un événement important : comme nous l'avons vu, c'est grâce aux travaux de Lawler que l'hypothèse d'une rédaction rapide de *The Picture of Dorian Gray* a pu être rejetée. A l'inverse, l'étude des manuscrits prouve que Wilde a retravaillé et remanié son texte à plusieurs reprises.

Comme on peut le constater, les travaux de cette nouvelle génération de chercheurs sont extrêmement bénéfiques. L'ensemble de l'oeuvre de Wilde est enfin

² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Urfassung 1890), (Ed. Wilfried Edener), *op.cit.* Il me faut signaler ici que Claude Zoppis a été l'un des tous premiers à comparer les deux versions du roman de Wilde, et ce dès 1959, malheureusement son travail entrepris dans le cadre de son Diplôme d'Etudes Supérieures n'a pas été diffusé. Cf. : Claude Zoppis, *The Picture of Dorian Gray : a Study of the Texts*, *op.cit.*

³ Isobel Murray, « Some Elements in the Composition of *The Picture of Dorian Gray* », in : *Durham University Journal* n°64, juin 1972, pp.220-231.

⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, (ed. Isobel Murray), *op.cit.* Le texte publié ici est celui de 1891, mais Murray indique en appendice les principales modifications apportées par Wilde.

⁵ Donald Lawler, « Oscar Wilde's First Manuscript of *The Picture of Dorian Gray* », in : *SB*, n°25, 1972, pp. 125-135 ; et « The Revisions of *Dorian Gray* », in : *Victorian Institute Journal*, n°3,

réexaminée avec tout le soin qu'elle mérite. Il règne autour de l'auteur irlandais une effervescence très stimulante, et il est particulièrement significatif que les critiques les plus prestigieux commencent à s'intéresser à lui. C'est le cas de Richard Ellmann dont la biographie de James Joyce a été extrêmement bien accueillie en 1959. Ellmann, qui a également étudié Yeats, est certainement l'un des plus éminents spécialistes de littérature irlandaise, et à partir de la fin des années soixante il se consacre à l'étude de Wilde. Le premier ouvrage qu'il publie est *The Artist as Critic : Critical Writings of Oscar Wilde* en 1969.

Pour une fois, les choses évoluent un peu moins rapidement en France. La correspondance de Wilde a été traduite par Henriette de Boissard dès 1966, mais à l'inverse de ce qui s'est passé en Grande-Bretagne, aux Etats-Unis ou en Allemagne, l'ouvrage de Hart-Davis n'a pas immédiatement stimulé les chercheurs français.

Le seul ouvrage consacré à Wilde qui ait eu quelque succès à cette époque est la biographie publiée en 1969 par Philippe Jullian. Il s'agit là d'un livre très agréable à lire qui met l'accent sur les liens de Wilde avec les auteurs décadents français, mais Jullian accorde une très large place à des détails purement anecdotiques dont il révèle d'ailleurs rarement les sources.

Le rythme des retraductions ne s'est pas non plus accéléré. Daniel Mauroc a traduit *The Ballad of Reading Gaol* (1960) et *The Soul of Man under Socialism* (1971). Les contes ont toujours autant de succès avec de nouvelles traductions de *The Selfish Giant* par François Ruy-Vidal (1967) et de *The Happy Prince* par Charlotte

1974, pp. 21-36. Comme Isobel Murray, Lawler s'est servi de ses travaux pour établir son édition de *The Picture of Dorian Gray* parue chez Norton en 1988.

Kéraly (1969). Cela fait peu, heureusement Léo Lack reste très active en traduisant les *Poems in Prose* (1973) et la version longue de *The Portrait of Mr WH* (1973).

On peut donc parler d'une période de transition en France. Il va falloir attendre quelques années supplémentaires pour connaître la même effervescence que dans les pays précités. Le seul point véritablement positif pour la période qui nous concerne ici est la création en 1974 d'une « Oscar Wilde Association » dont le but est de promouvoir l'auteur irlandais en faisant représenter ses pièces et retraduire ses oeuvres.

Pour être complet en ce qui concerne ce retour en grâce d'Oscar Wilde, il me faut encore signaler qu'il survient à un moment où la tolérance envers l'homosexualité s'accroît considérablement. Les différents mouvements de libération sexuelle des années soixante ont favorisé cette évolution, et les sociétés occidentales ont entamé une profonde mutation. Ainsi le délit d'homosexualité a enfin été supprimé en Angleterre en 1967, en Allemagne en 1969 et en Autriche en 1971 ⁶. Il est probable que cet accroissement de la tolérance envers les homosexuels a contribué à la nouvelle image d'Oscar Wilde.

Si les années soixante ont été décisives pour Oscar Wilde, elles l'ont également été pour la traduction littéraire en France. C'est à ce moment que l'on observe un changement assez sensible dans la manière de traduire de la plupart des traducteurs. Nous avons vu que tout au long de la première moitié du XXème siècle, une majorité de traducteurs cherchait à acclimater l'oeuvre étrangère au « bon goût » français, quitte pour cela à prendre de nombreuses libertés avec le texte. Cette ère semble maintenant révolue,

⁶ Il y a eu des condamnations pour homosexualité en Angleterre jusqu'en 1959. Cf. : Christian Gury, *L'Homosexuel et la loi* (Lausanne : Editions de l'Aire, 1981) p.108.

et la nouvelle génération de traducteurs reste beaucoup plus proche de la lettre du texte original. Il faut préciser qu'il ne s'agit pas pour autant de traductions « sourcières » comme les réclament par exemple Berman ou Meschonnic : en effet, le lecteur du texte traduit reste le principal souci des traducteurs. Ce qui a changé, c'est que maintenant, pour plaire aux lecteurs français, ces derniers ne se sentent plus obligés d'édulcorer, de franciser, voire d'améliorer le texte original. Les libertés prises ont considérablement diminué, et tout en s'efforçant d'écrire dans une langue très agréable, la majorité des traducteurs essaye de respecter la forme autant que le fond de l'oeuvre originale.

Cette évolution très importante est admise par la plupart des traducteurs et des spécialistes de la traduction ⁷, et elle peut être constatée dans de nombreuses traductions récentes, mais elle a malheureusement été très peu analysée jusqu'à présent. Je pense qu'il faut certainement voir dans cette évolution la combinaison de plusieurs facteurs.

Il y a tout d'abord la transformation de notre société. Avec le développement des médias, et notamment de la télévision, le public est quotidiennement confronté à l'« étranger » et à l'« altérité ». La distance entre les cultures s'est considérablement atténuée, et en conséquence, le lecteur du texte traduit est maintenant plus à même de recevoir l'oeuvre étrangère dans tout ce qu'elle a de dépaysant et d'« exotique ». Comme le remarquent Jean et Claude Demanueli : «[...] le rôle

⁷ C'est le cas par exemple de tous ceux avec qui j'ai pu communiquer pendant mon étude, qu'il s'agisse de Jean Gattégno, d'Alain Delahaye, ou encore de Bernard Lortholary...

d'acclimatation de la traduction, désormais assistée, voire relayée, par les médias, n'est plus aujourd'hui ce qu'il a pu être jusqu'à la première moitié du XX^e siècle »⁸.

Si le lecteur a changé, le traducteur lui aussi a changé. Nous avons vu dans les chapitres précédents qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale le monde de la traduction avait entamé une profonde mutation. C'est précisément cette mutation qui commence à se faire sentir dans le domaine de la traduction littéraire. Les traducteurs sont maintenant souvent à la fois mieux formés et mieux organisés⁹. Autrement dit, ils sont bien mieux préparés à leur tâche, et en conséquence la qualité moyenne des traductions augmente sensiblement.

De plus, ils disposent d'outils de plus en plus performants pour les aider dans leur travail. Je pense tout particulièrement ici à un ouvrage comme *La Stylistique comparée du français et de l'anglais* de Vinay et Darbelnet qui a paru en 1958. Ce livre, qui a eu un grand retentissement dans les milieux universitaires, propose une approche linguistique de certains problèmes de traduction. Il s'agit principalement d'un ouvrage didactique, mais il peut se révéler très utile à un traducteur qui se trouve confronté à une difficulté particulière.

Ces différents progrès permettent aux traducteurs d'être moins souvent en situation de recul ou de défaillance face à un texte à traduire, et cela leur permet tout naturellement de rester plus proche de l'original. En effet, il ne faut pas se leurrer, si les libertés prises par certains traducteurs étaient censées améliorer la langue de la traduction,

⁸ Jean Demanueli et Claude Demanueli, *La Traduction : mode d'emploi, glossaire analytique*, *op.cit.*, p. 161.

⁹ A ce sujet il faut signaler qu'en 1973, les traducteurs littéraires se séparent de la Société Française des traducteurs (SFT) pour former leur propre organisation : l'Association des Traducteurs Littéraires de France (ATLF).

elles servaient également bien souvent à esquiver certaines difficultés et à masquer une certaine incompétence.

La recherche théorique dans le domaine de la traduction commence elle aussi à s'organiser dans les années soixante. On assiste à la véritable naissance de l'étude de la traduction. Si jusque là les ouvrages consacrés à la traduction se contentaient souvent d'être des commentaires ou des essais empiriques, on assiste maintenant à la parution d'ouvrages beaucoup plus ambitieux. Selon Michel Ballard : « C'est ce qui fait la différence entre les productions antérieures et celles d'un Georges Mounin ou d'un Eugene Nida qui vont véritablement fonder l'étude scientifique de la traduction. »¹⁰

Les Problèmes théoriques de la traduction de Georges Mounin a été publié en 1963 et il a connu une notoriété immédiate. Le thème de ce livre est vaste et complexe, puisque Mounin s'est fixé pour but de décrire de manière aussi « scientifique » que possible les différences entre les langues, les divers problèmes que peuvent poser aux traducteurs ces différences, ainsi que les visions du monde qu'elles produisent. Cet ouvrage d'un type nouveau a souvent valu à Mounin le titre de « père symbolique » de la théorie de la traduction. Antoine Berman s'est insurgé contre cette notoriété qu'il estimait totalement imméritée, notamment à cause de la « naïveté » de certaines vues de Mounin ¹¹, mais quoi qu'il en soit, *Les Problèmes théoriques de la traduction* reste une étape importante de l'histoire de l'étude de la traduction.

Eugene Nida a quant à lui publié deux livres importants : *Toward a Science of Translating* en 1964 et *The Theory and Practice of Translation* avec Charles Taber en 1969. Là encore, ces ouvrages ont eu un retentissement immédiat. Nida, qui est

¹⁰ Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, op.cit., p. 275.

¹¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, op.cit., p. 247.

un bibliste, y expose sa conception de la traduction. Il s'intéresse tout particulièrement à la « réponse » du lecteur, et pour cela il n'hésite pas à séparer le fond de la forme. Selon lui, le traducteur doit s'efforcer de créer une « équivalence dynamique », c'est-à-dire qui produit sur le lecteur un effet identique au texte original, et non pas une « équivalence formelle ».

Cette réflexion théorique peut elle aussi se montrer très utile pour les traducteurs. Les premiers colloques sont organisés : c'est tout d'abord la « Journée de la traduction » qui est organisée à Lille en 1970, puis un colloque sur le thème « L'auteur et son traducteur » à Nice en 1972, et enfin le Septième Congrès Mondial de la Traduction à Lille en 1974.

Enfin, il existe à mon avis une troisième et dernière raison à l'évolution de la traduction littéraire en France : pour l'une des toutes premières fois il existe un véritable mouvement de traducteurs « sourciers ». Ces traducteurs « sourciers » restent une petite minorité, mais ils font beaucoup parler d'eux, et ils défendent haut et fort leur façon de pratiquer la traduction.

Ce mouvement de traducteurs « sourciers » doit beaucoup à l'essai de Walter Benjamin *Die Aufgabe des Übersetzters*. Comme nous l'avons vu ce texte a été publié une première fois en 1923, mais il a été véritablement découvert au début des années soixante. Maurice de Gandillac l'a traduit en français en 1971 sous le titre : *La Tâche du traducteur*. Je ne me risquerai pas ici à tenter de décrire ce texte dont Jean-René Ladmiral dit très justement : « Cet essai sur *La Tâche du traducteur*, souvent cité, parfois lu et rarement compris - rarement compris, parce que c'est un texte extrêmement

difficile - est d'ailleurs à bien des égards problématique .»¹² Je me contenterai de signaler que Benjamin y emploie un ton qui peut sembler mystique, voire ésotérique, et qu'il demande aux traducteurs de rester extrêmement fidèles à la lettre du texte original, et d'élargir et d'approfondir leur propre langue grâce à la langue étrangère. Ce texte a fortement inspiré un certain nombre de traducteurs, et il est devenu le véritable manifeste du littéralisme.

L'événement le plus marquant pour la traduction littéraliste a probablement été la parution en 1964 de la traduction audacieuse de *L'Eneïde* de Virgile par Pierre Klossowski. Antoine Berman a étudié cette traduction dans « La Traduction et la lettre *ou* l'auberge du lointain ». Il insiste sur la différence entre littéralité et calque :

« De fait, il s'agit d'introduire en français le caractère 'disloqué' de la syntaxe latine, d'introduire les rejets, les inversions, les déplacements, etc..., du latin qui permettent le jeu des mots dans le dire épique, mais sans pour autant reproduire naïvement, servilement, les rejets, inversions, déplacements de l'original ; sans les copier 'tels quels'. La différence est de taille: *ce qui est 'traduit', c'est le système global des inversions, rejets, déplacements, et non leur distribution factuelle tout au long des vers de l'Eneïde.* »¹³

Berman met également en évidence la tentative de Klossowski d'élargir la langue française : « Tel est le point essentiel : rechercher dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir - sans *trop* de violence, sans *trop* se déchirer (mais en se déchirant *quand même*, n'en déplaise à Hugo) - la structure de la phrase latine. »¹⁴ Au moment de sa parution, la traduction de Klossowski a suscité énormément de réactions, autant négatives que positives, et il est indiscutable qu'elle est un événement marquant de l'histoire de la traduction française. Comme le remarque encore Berman : « Il suffit de

¹² Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, *op.cit.*, p.XIV.

¹³ Antoine Berman, « La Traduction et la lettre *ou* l'auberge du lointain », *op.cit.*, p. 140.

¹⁴ *Ibid.*

penser à Leyris, Jaccottet, Deguy et Meschonnic pour se rendre compte qu'à un degré ou un autre, leur pratique a été transformée par cette traduction. »¹⁵

Je viens de citer Henri Meschonnic, il mérite lui aussi que l'on s'attarde quelques instants sur son cas. Il est probablement le défenseur le plus virulent de la traduction littéraliste. A partir des années soixante-dix, il a traduit des extraits de la Bible. Dans son ouvrage *Pour la poétique II*, paru en 1973, il expose sa position avec beaucoup d'enthousiasme, et il affirme notamment que la forme et le fond d'un texte sont indissociables. Il y attaque également la méthode de traduction préconisée par Eugene Nida. Enfin, Meschonnic est l'auteur d'analyses de traductions de Celan, Trakl, Humboldt ou Kafka, et il s'y montre généralement très sévère pour les traducteurs qui ne partagent pas ses convictions littéralistes.

Grâce à l'activité de ces traducteurs « sourciers », de nombreux traducteurs français découvrent qu'il existe une alternative à la façon « traditionnelle » de traduire. Ils se rendent compte surtout qu'il est possible de rester très proche de la lettre du texte original, tout en écrivant dans un français acceptable. Ce fait a nécessairement marqué les traducteurs français, et même si la plupart ne va pas aussi loin qu'un Klossowski ou qu'un Meschonnic, il me semble qu'il faut voir là l'un des facteurs de l'évolution de la traduction en France.

Au moment où Léo Lack entame sa traduction de *The Picture of Dorian Gray*, il est indiscutable que le contexte a considérablement changé : Oscar Wilde est enfin reconnu comme un écrivain digne de ce nom, et la traduction littéraire a évolué vers une plus grande fidélité au texte original. Plus que jamais une traduction du roman de

¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

Wilde plus attentive à la lettre du texte-source que celle de Jaloux et Frapereau semble nécessaire...

2. LA TRADUCTRICE.

Fort heureusement, nous en savons un peu plus sur Léo Lack que sur Michel Etienne ou Anne-Marie Hertz. Grâce à Alain Delahaye, j'ai pu entrer en contact avec Eva Lack, la soeur de la traductrice, qui a très aimablement accepté de répondre à quelques questions.

Léo Lack, de son vrai nom Léonie Lack, est née à Paris le 13 octobre 1898, et décédée à Longjumeau le 2 août 1988. Elle était donc âgée de soixante-seize ans au moment de sa traduction de *The Picture of Dorian Gray*. Elle était la fille aînée d'une famille nombreuse et modeste, et n'a pas pu faire d'études. Selon sa soeur, son talent de traductrice était un véritable don. Elle était passionnée de littérature, et aimait tout particulièrement les oeuvres d'Anatole France et de Georges Duhamel.

Nicole Boyer, la responsable des droits au Mercure de France, qui était son amie, décrit Léo Lack comme une personne dotée de beaucoup d'humour et d'une très grande finesse d'esprit.

Léo Lack était une traductrice active et reconnue. Henri Van Hoof lui consacre ces quelques lignes dans son *Histoire de la traduction en occident* : « A Léo Lack, auteur d'une soixantaine de traductions littéraires de l'anglais et membre de l'Oscar Wilde Association, on doit la plus grande partie de l'oeuvre de cet auteur maudit. »¹⁶

Effectivement, elle a traduit les trois volumes de contes entre 1938 et 1948

¹⁶ Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en occident, op.cit.*, p. 88.

et la version longue de *The Portrait of Mr WH* en 1973. On lui doit également la traduction du *Son of Oscar Wilde* de Vyvyan Holland en 1955 (en collaboration avec Jean-Jacques Brousse).

En 1974, elle a été chargée par Jean-Jacques Pauvert de choisir et de traduire des épigrammes d'Oscar Wilde pour un ouvrage intitulé *La Jeunesse est un art*. Peut-être est-ce à cette occasion, en parcourant l'oeuvre de l'auteur irlandais, qu'elle s'est rendue compte des faiblesses de certaines traductions... Quoi qu'il en soit, elle a décidé de retraduire coup sur coup *The Picture of Dorian Gray*, publié par Les Presses de la Renaissance en 1975, et *De Profundis* paru chez Stock la même année.

Parmi les nombreuses autres traductions de Léo Lack on peut citer : *Reunion* de Fred Uhlman ; *The Italian Girl* de Iris Murdoch ; *Thirst for Love* de Yukio Mishima ; *Mary Poppins* de P. L. Travers ; *The Painted Word* de Tom Wolfe ; ou encore *My Family and Other Animals*, *Rosy Is my Relative*, *The Donkey Rustlers* et *A Zoo in my Luggage* de Gerald Durrell.

Il me paraît intéressant de retenir de ces quelques éléments que Léo Lack connaissait bien Wilde et son oeuvre, et surtout qu'elle a été la première véritable traductrice de métier à entreprendre la traduction de son roman...

En 1992, le Mercure de France a entrepris la publication des *Oeuvres complètes* d'Oscar Wilde en deux volumes. A cette occasion il a utilisé la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Léo Lack dans une version légèrement revue par Alain Delahaye. Comme dans le cas de Michel Etienne, cette deuxième version est la seule qui

soit encore disponible en librairie, et c'est donc celle que j'ai choisi d'utiliser pour mon analyse.

Alain Delahaye est lui aussi un traducteur de métier expérimenté et reconnu. Parmi ses nombreuses traductions on peut citer : *My Uncle Oswald*, et *More Tales of the Unexpected* de Roald Dahl ; *The Poor House Fair* de John Updike ; *Getting Through*, *The Leavetaking*, *The Dark*, et *The Pornographer* de John Mac Gahern ; *Monkeys*, *Lust and Other Stories*, et *Folly* de Susan Minot ; ou encore *Curriculum Vitae*, *Loitering with Intent*, et *Memento Mori* de Muriel Spark. A côté de son activité de traducteur littéraire, il se consacre également au doublage de films pour le cinéma.

Les *Oeuvres complètes* de Wilde font partie d'une collection très luxueuse que Simone Gallimard considérait comme la « Pléiade » du Mercure de France. Wilde est le quatrième auteur de cette jeune collection après Léautaud, Jourve et Strindberg.

Alain Delahaye a dirigé l'édition de ces *Oeuvres complètes*. Pour cela il a passé beaucoup de temps à étudier Wilde et son oeuvre, et il a notamment découvert quelques oeuvres de jeunesse qui n'avaient encore jamais été traduites en français, comme par exemple les *Oxford Notebooks* ou le texte de quelques conférences américaines.

Le premier tome contient *The Picture of Dorian Gray* et les contes traduits par Léo Lack, ainsi que l'ensemble du théâtre de Wilde qui a été retraduit pour l'occasion par Alain Delahaye.

Le second tome devait quant à lui contenir les essais et les poèmes. Hélas, à cause des faibles ventes du premier tome il ne verra probablement jamais le jour... Ce

qui est d'autant plus dommage qu'Alain Delahaye avait déjà retraduit une partie de la poésie de Wilde, et que ces traductions dorment pour l'instant au fond d'un tiroir.

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

3.1. LES MODIFICATIONS APPORTEES PAR ALAIN DELAHAYE AU TEXTE DE LEO LACK.

J'ai eu la chance de rencontrer Alain Delahaye et de pouvoir m'entretenir directement avec lui de cette révision.

Le premier point important me semble être qu'il n'a pas choisi la traduction de Léo Lack : elle lui a été imposée par son éditeur. En effet, comme le Mercure de France possédait les droits des traductions des contes de Wilde par Lack, et qu'il souhaitait utiliser celles-ci, il a été décidé de procéder par groupement de traductions et d'utiliser également la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Lack, afin de garder une certaine unité de ton pour l'ensemble du volume. Ceci étant dit, Alain Delahaye ne regrette pas ce choix car il considère la traduction de Lack comme une très bonne traduction. Il estime même qu'elle était probablement la meilleure traduction existante au moment où il travaillait au premier tome des *Oeuvres complètes* de Wilde, étant donné que celle de Jean Gattégno n'avait pas encore été publiée.

Si Alain Delahaye a décidé de revoir la traduction de Lack, c'est tout simplement parce que selon lui son style porte parfois la marque du temps : il faut en effet savoir que Lack a débuté sa carrière de traductrice dans les années trente.

Il m'a également affirmé que pour lui le lecteur est la priorité absolue : à une époque où le livre est concurrencé par la télévision ou l'ordinateur, il faut essayer d'attirer les gens vers la lecture en leur procurant du plaisir, et en leur donnant envie de communiquer ce plaisir. Pour cela, il ne faut pas que l'on s'aperçoive de la traduction : au

contraire il faut viser à une certaine transparence. Le traducteur ne doit pas non plus chercher à se mettre en valeur.

Le projet de révision d'Alain Delahaye est très différent de celui de Daniel Mortier. Il faut signaler tout d'abord que si les Presses Pocket utilisent la mention « traduction revue » comme un argument commercial, il n'est précisé nulle part qu'Alain Delahaye a « relu » le texte de Léo Lack.

Il fait preuve de beaucoup d'humilité et il m'a expliqué que son unique ambition était de « dépolir » très discrètement la traduction de *The Picture of Dorian Gray* aux rares endroits où le style avait pris quelques rides. Il s'est donc contenté de relire le texte de Lack, en ne s'arrêtant et en ne le confrontant à l'original que là où sa lecture le gênait.

En fait, si l'on analyse les révisions de Delahaye d'un peu plus près, on se rend compte qu'elles sont de trois types.

La plupart des retouches visent effectivement à rajeunir le texte de Lack.

Quelquefois elles concernent des problèmes de vocabulaire. Par exemple quand Lack traduit « [...] the face of him he *had sent for* » par « [...] le visage de celui qu'il *avait mandé* », Delahaye préfère remplacer ce terme un peu désuet par « [...] le visage de celui qu'il *avait fait venir* »¹⁷.

¹⁷ Là encore par souci de clarté j'ai désigné la version parue aux Presses de la Renaissance en 1975 par l'abréviation L1, et la version revue par Alain Delahaye parue au Mercure de France en 1992 par L2. O (110.24-25), L1 (284.12-13), L2 (606.15-17).

Elles peuvent également s'appliquer à des formes de conjugaison. Quand Wilde écrit : « The rich *would have spoken* on the value of thrift, and the idle *grown eloquent* over the dignity of labour », Lack transpose : « Les riches *eussent proclamé* l'importance de l'économie et les oisifs *eussent prôné* avec éloquence la dignité du travail ». La forme du subjonctif qu'utilise Lack n'est plus que très rarement employée aujourd'hui et Delahaye y a substitué un conditionnel : « Les riches *auraient proclamé* l'importance de l'économie, et les oisifs *prôné* avec éloquence la dignité du travail »¹⁸.

Enfin, il arrive aussi qu'il remplace des constructions au parfum suranné. Ainsi, quand Dorian veut empêcher Basil de regarder le portrait, il s'exclame : « If you try to look at it, Basil, on my word of honour *I will never speak to you again as long as I live* ». Lack traduit : « Si vous tentez de le faire, Basil, sur mon honneur, *je ne vous reparlerai de ma vie* ». Là encore Delahaye donne un ton plus moderne au texte en écrivant : « [...] sur mon honneur, *je ne vous adresserai plus la parole* »¹⁹.

Alain Delahaye ne se contente pas de « rajeunir » la traduction de Lack, il lui arrive également d'effacer quelques maladresses ou lourdeurs de style.

Par exemple, quand Lack traduit « [...] as he *often remembered* afterwards » par « [...] ainsi qu'il s'en *souvint souvent* par la suite », la répétition des sonorités n'est pas très heureuse et Delahaye rectifie « [...] ainsi qu'il s'en *souvint fréquemment* par la suite »²⁰.

¹⁸ O (15.31-33), L1 (35.5-7), L2 (383.22-24).

¹⁹ O (88.9-10), L1 (195.15-16), L2 (526.11-12).

²⁰ O (115.4), L1 (251.2-3), L2 (577.2-3).

De même, Lack est particulièrement maladroite quand elle transpose « a *furry bee* » par « une abeille *fourrée* ». Grâce à l'intervention de Delahaye cette abeille devient « *duveteuse* »²¹.

Il arrive aussi à l'une ou l'autre occasion que la construction des phrases de Lack laisse à désirer. Prenons ce passage du chapitre XII où Basil dit à Dorian : « *Staveley said that you might have the most artistic tastes, but that you were a man whom no pure-minded girl should be allowed to know, and whom no chaste woman should sit in the same room with* ». Lack suit un peu trop servilement la construction anglaise, et la phrase française en devient difficilement compréhensible, voire grammaticalement incorrecte : « Staveley dit que vous aviez peut-être les goûts les plus artistiques qui soient, mais que vous étiez un homme qu'on ne devrait jamais permettre à une jeune fille pure de connaître, ni à une femme vertueuse de se trouver dans la même pièce que vous ». Là encore Delahaye intervient et il propose : « Staveley dit que vous aviez peut-être les goûts les plus artistiques qui soient, mais que vous étiez un homme qu'on ne devrait jamais permettre à une jeune fille pure de connaître et qu'une femme vertueuse ne devrait jamais être autorisée à se trouver dans la même pièce que vous »²².

Enfin, Alain Delahaye procède à un troisième type de modifications lorsqu'il explicite certains termes du texte.

Prenons cette phrase du chapitre II : « *There was a rattle of cups and saucers and the hissing of a fluted Georgian urn* ». Cette « *Georgian urn* » a posé des problèmes à certains traducteurs comme Jaloux et Frapereau, ou Hertz, qui ont cru

²¹ O (24.7), L1 (51.19), L2 (398.9).

²² O (117.29-32), L1 (256.23-28), L2 (582.2-7).

comprendre qu'il s'agissait d'une bouilloire provenant de Géorgie. En fait, il s'agit de l'une de ces grandes théières semblables à un samovar qui étaient très à la mode à la fin du XVIIIème siècle, sous le règne de George III. Léo Lack a proposé la traduction suivante : « [...] une fontaine à thé cannelée *de l'époque des rois George* ». Alain Delahaye, quant à lui, a estimé que « l'époque des rois George » ne signifiait pas grand chose pour le lecteur de 1992, et il a préféré y substituer « [...] une fontaine à thé cannelée *datant du XVIIIème siècle* »²³.

Dans le même registre, lorsque Lord Henry dit à Dorian : « You will soon be going about like the converted, and the *revivalist* » cela donne chez Lack « Comme les convertis et les *revivalistes*, vous ne tarderez guère à vous mettre en campagne ». Là encore Delahaye estime que le sens n'est pas assez clair, et en ayant à l'esprit le même souci du lecteur il transforme : « Comme les convertis et les *adeptes du renouveau religieux* [...] »²⁴.

Avant de conclure cette partie, il faut introduire une précision extrêmement importante : les modifications de Delahaye sont peu nombreuses, et par conséquent le texte de Lack a peu bougé. Mais, s'il en est ainsi, ce n'est pas parce que la relecture de Delahaye a été trop superficielle comme cela était le cas pour Daniel Mortier... Bien au contraire ! C'est tout simplement parce que le texte de Lack par sa qualité d'ensemble ne réclamait que peu de retouches. Alain Delahaye avait un projet de révision très précis, et il l'a appliqué tout au long du texte avec beaucoup de sérieux et d'humilité.

²³ O (27.41-42), J/F (47.18-19), H (53.2-4), L1 (59.21-23), L2 (405.20-22).

²⁴ O (166.22-23), L1 (367.10-12), L2 (679.2-4).

3.2. ANALYSE DU TEXTE DANS LA VERSION REVUE PAR ALAIN

DELAHAYE.

Comme les pages précédentes le laissaient entendre, la traduction de Léo Lack est enfin cette traduction que l'on attendait : elle est à la fois exacte et précise, et elle respecte autant la forme que le fond du roman de Wilde.

Tout d'abord, Léo Lack réduit considérablement la défaillance des traductions précédentes. Les faux-sens et contresens sont pratiquement absents de cette nouvelle traduction. Il faut voir là le résultat d'une excellente maîtrise de la langue anglaise, mais aussi celui de la grande expérience de traductrice de Léo Lack qui lui permet de déjouer de nombreux pièges. Je ne reviendrai pas une à une sur toutes les erreurs de Tardieu, de Jaloux et Frapereau, d'Etienne ou de Hertz que Léo Lack corrige; je me contenterai simplement de citer ici l'une des situations où elle est la toute première à saisir le véritable sens du texte de Wilde. Souvenons nous de cette phrase : « He kept his hands in the pockets of his Astrakhan coat, and seemed not to have noticed *the gesture with which he had been greeted* ». Comme nous l'avons déjà vu, ni Jaloux et Frapereau, ni Etienne n'avaient saisi le lien entre les mains que Campbell garde dans les poches et le geste d'accueil de Dorian. Jaloux et Frapereau avaient traduit : « Les mains dans les poches de son pardessus d'astrakan, rien ne marquait qu'il eût entendu *les mots d'accueils qui l'avaient salué* ». Etienne, lui, avait écrit : « Il gardait les mains dans les poches de son manteau d'astrakan et ne semblait pas avoir entendu *les paroles de bienvenue de Dorian* ». Etrangement, Hertz commet exactement la même erreur : « Les mains dans les poches de sa pelisse d'astrakan, il semblait ne pas avoir remarqué *les*

paroles de bienvenue qui lui avaient été adressées ». Si l'on remonte jusqu'à la traduction de Tardieu, on constate que celle-ci non plus n'est pas satisfaisante ; pour une fois elle n'est pas la plus mauvaise, mais elle manque de précision : « Il gardait ses mains dans les poches de son pardessus d'astrakan et paraissait ne pas remarquer *l'accueil qui lui était fait* ». Il a donc fallu attendre Lack, et la cinquième traduction, pour que le sens exact de la phrase de Wilde passe enfin en français : « Il gardait ses mains dans les poches de son manteau d'astrakan et paraissait n'avoir pas remarqué *le geste par lequel il avait été accueilli* »²⁵.

La très nette diminution des défaillances est une première amélioration intéressante par rapport aux traductions précédentes. Mais Lack s'efforce également tout au long du texte de traduire ce que Wilde a écrit avec autant de précision que possible, sans jamais chercher à s'en éloigner d'aucune façon que ce soit.

Par exemple, lorsqu'au chapitre XV, entre deux répliques d'une scène de comédie mondaine, Wilde écrit « Lord Henry looked serious for some moments », Jaloux et Frapereau traduisent « Lord Henry parut se recueillir quelques instants », chez Etienne cela donne « Lord Henry parut réfléchir quelques instants », et chez Hertz cela devient « Lord Henry se tut quelques instants, l'air grave ». A l'inverse de ses devanciers, Léo Lack, elle, s'applique à rester aussi proche que possible de la lettre du texte-source : « Lord Henry parut sérieux pendant quelques instants »²⁶.

Cette rigueur se manifeste aussi dans le désir constant qu'a Lack de ne laisser échapper aucune des nuances du texte original, et là encore elle se démarque de ses

²⁵ O (130.15-17), T (236.8-10), J/F (215.26-28), E2 (211.10-12), H (189.13-15), L2 (606.5-7).

²⁶ O (138.9), J/F (228.30), E2 (223.29), H (200.38), L2 (621.15).

prédécesseurs. Ainsi, lorsque Wilde décrit la petite maison d'Alger où Dorian se rendait parfois avec Lord Henry, on peut lire : « the little *walled-in* house at Algiers ». Hertz se contente de traduire « la petite maison *blanche* d'Alger », et Etienne ne va guère plus loin en transposant « la petite maison d'Alger *aux murs blancs* ». Lack, quant à elle, se montre bien plus soigneuse, et elle précise « la petite maison *blanche* d'Alger *entourée de murs* »²⁷. De même, lorsqu'on peut lire au chapitre XVI : « As he darted aside into a dim archway [...] », Jaloux et Frapereau se simplifient la tâche en omettant discrètement l'adjectif « dim », et ils écrivent : « Il venait de tourner brusquement sous un passage voûté [...] ». Voilà là encore un type de procédé que Lack tente consciencieusement d'éviter, et elle traduit beaucoup plus fidèlement : « Comme il s'élançait sous un passage voûté faiblement éclairé [...] »²⁸.

Le souci de fidélité de Lack est d'autant plus réjouissant qu'il concerne autant la forme que le fond du roman. Pour la première fois, le lecteur français de *The Picture of Dorian Gray* découvre le style de Wilde.

Pour se faire une véritable idée de la façon dont Léo Lack aborde la traduction du texte, il me paraît intéressant d'observer un extrait un peu plus long que les exemples précédents. L'extrait que j'ai choisi est tiré du chapitre XI, et Wilde y décrit la passion de Dorian pour les parfums :

« And so he would now study perfumes, and the secrets of their manufacture, distilling heavily-scented oils, and burning odorous gums from the East. He saw that there was no mood of the mind that had not its counterpart in the sensuous life, and set himself to discover their true relations, wondering what there was in frankincense that made mystical, and in ambergris that stirred one's

²⁷ O (110.1), E2 (180.29), H (162.10), L2 (567.21-22).

²⁸ O (146.29), J/F (243.12-13), L2 (639.3-4).

passions, and in violets that woke the memory of dead romances, and in musk that troubled the brain, and in champak that stained the imagination. »

Voici la traduction de Lack :

« C'est ainsi qu'il en vint à étudier les parfums et les secrets de leur fabrication, distillant les huiles aux lourdes senteurs et brûlant des gommés odorantes venues de l'Orient. Il découvrit qu'il n'y avait pas un seul état d'esprit qui n'eût sa contrepartie dans la vie sensorielle et se mit à rechercher leurs véritables relations, se demandant ce qui, dans l'encens, rend mystique, ce qui, dans l'ambre gris, éveille les passions, ce qui, dans les violettes, fait surgir le souvenir d'amours définites, ce qui, dans le musc, trouble le cerveau, ce qui, dans le sampac, souille l'imagination. »²⁹

On peut constater à la lecture de ce passage que Léo Lack reste extrêmement proche de la lettre du texte-source, sans pour autant tomber dans la servilité excessive de Tardieu. D'une part, le sens passe en français avec le minimum de perte et de déformation. D'autre part, Lack respecte autant que possible la syntaxe de Wilde, son vocabulaire (elle n'a pas ce fameux réflexe de « synonymisation »), son ton ou le niveau de langue qu'il utilise. Il est notamment frappant d'observer dans cet extrait que lorsque Wilde utilise un schéma de phrase extrêmement répétitif pour citer les exemples de relation entre les parfums et les états d'esprit, Lack s'efforce de reproduire le même effet en français. Elle substitue simplement une construction en « *ce qui, dans...* » à la construction anglaise en « *and in ...that...* » qui revient dans toutes les phrases.

Il est également très important de remarquer que la fidélité de Lack à la lettre du texte-source n'empêche absolument pas sa traduction d'être très agréable à lire.

Nous abordons là un point essentiel. En effet, jusque là on pouvait imaginer que la plupart des libertés prises par les traducteurs étaient imposées par la

²⁹ O (103.34-104.6), L2 (557.10-20).

nécessité d'écrire dans un français acceptable... Or, on découvre maintenant, grâce à Lack, qu'il est tout à fait possible de rester très proche du texte original de *The Picture of Dorian Gray*, sans pour autant négliger la qualité du français.

A ce sujet, il est très instructif de comparer la traduction de Lack à celle de Jaloux et Frapereau. Prenons par exemple cette phrase de Wilde à propos de Sibyl Vane: « There was something of the fawn in her shy grace and startled eyes. » Voici la traduction de Lack : « Il y avait quelque chose du faon dans sa grâce timide et ses yeux étonnés. » Il est incontestable que cette traduction, qui est à la fois la plus simple et la plus fidèle possible, fonctionne parfaitement. Pourtant Jaloux et Frapereau, eux, s'étaient sentis obligés de changer l'ordre des mots : « Sa grâce timide, ses yeux étonnés, avaient quelque chose du faon. »³⁰ Il est clair que cette transformation ne répond à aucun besoin, et qu'elle n'apporte rien au texte.

Il en va de même dans ce second exemple tiré du chapitre XV : « It was some consolation that Harry was to be there, and when the door opened and he heard his slow musical voice lending charm to some insincere apology, he ceased to feel bored. » Voici la traduction de Jaloux et Frapereau : « Harry serait là. C'était une consolation. Quand la porte s'ouvrit et qu'il entendit la voix lente et harmonieuse envelopper de son charme une excuse mensongère, tout sentiment d'ennui le quitta. » Il s'agit là d'un exemple type de traduction d'écrivain : Jaloux éprouve le besoin de redécouper la phrase de Wilde et de marquer le texte de son empreinte en transformant « lending charm to » en « envelopper de son charme ». Il s'agit d'une belle traduction, mais on ne reconnaît absolument pas le style de Wilde. Voyons maintenant la traduction de Lack : « C'était une consolation de savoir que Harry serait là et lorsque la porte s'ouvrit et qu'il entendit

³⁰ O (67.6-7), J/F (113.5-6), L2 (482.14-15).

sa voix lente et musicale prêter du charme à une excuse mensongère, tout sentiment d'ennui disparut. »³¹ Lack reste beaucoup plus proche de la lettre du texte-source, et sa traduction est au moins aussi agréable à lire que celle de Jaloux et Frapereau. On est bien obligé de constater que la grande majorité des libertés prises par ces traducteurs associés est totalement inutile.

On peut donc affirmer à la vue de tous les exemples qui précèdent que la traduction de Lack marque une nette progression dans l'histoire de la traduction de *The Picture of Dorian Gray*, et cela sans prendre parti pour une façon de traduire plutôt qu'une autre. En effet, elle est à la fois plus exacte et plus précise que les traductions précédentes, elle est également la première à respecter la forme de l'original, et cela ne l'empêche aucunement d'être écrite dans une langue très agréable. Pour arriver à une traduction de cette qualité, il a fallu passer par un long cycle de traduction et de retraduction, et il me paraît intéressant à ce stade de cette étude de faire défiler sous nos yeux toutes les étapes de cette lente évolution à l'aide d'un exemple.

L'exemple que j'ai choisi est tiré du chapitre XI, et il s'agit là encore d'un passage que nous avons déjà rencontré au cours des chapitres précédents : « For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art. Form is absolutely essential to it. It should have the dignity of a ceremony, as well as its unreality, and should combine the insincere character of a romantic play with the wit and beauty that make such plays delightful to us. »

Commençons par la traduction de Tardieu : « Car les règles de la bonne société sont, ou *pourraient* être, les mêmes que celles de l'art. La forme y est absolument

³¹ O (136.36-38), J/F (226.27-30), L2 (619.7-10).

essentielle. Cela *pourrait* avoir la dignité d'un cérémonial, aussi bien que son irréalité, et *pourrait* combiner le caractère insincère d'une pièce romantique avec l'esprit et la beauté qui nous font délicieuses de semblables pièces. » Tardieu colle de près au texte original, malheureusement il se montre trop servile lorsqu'il traduit « that *make* such plays *delightful* to us » par « qui nous font délicieuses de semblables pièces ». Son français en pâtit. De plus, nous avons un exemple des lacunes de Tardieu en anglais lorsqu'il traduit « should » par « pourrait » : la certitude du texte original se transforme en probabilité. Il s'agit donc d'une traduction très peu satisfaisante.

Bien entendu, Jaloux et Frapereau prennent plus de libertés avec l'original: « Car les règles de la bonne société sont ou devraient être les mêmes que celles des beaux-arts. *D'absolue nécessité, la forme y est requise.* On y voudrait la solennité d'une cérémonie, avec tout ce qu'elle comporte d'artificialité ; autant de *conventions* que dans les pièces romantiques, mais avec l'esprit et la beauté qui en font le charme. » On retrouve avec la deuxième phrase l'une de ces constructions qui, comme nous l'avons vu, sont typiques de la syntaxe des romans d'Edmond Jaloux, mais qui sont totalement absentes du style de Wilde... Les traducteurs n'hésitent pas non plus à toucher au fond de ce passage, puisqu'ils transforment « the *insincere character* of a romantic play » en « autant de *conventions* que dans les pièces romantiques ». On se souvient que Jaloux admirait les auteurs romantiques, et peut-être n'a-t-il pas apprécié que l'on puisse qualifier leurs pièces d'insincère ? Quoi qu'il en soit, il s'agit là d'une déformation du texte original.

Voici maintenant la traduction d'Etienne : « Les règles de la bonne société sont, ou devraient être les mêmes que celles de l'art. *La forme est tout.* Il faudrait à la vie mondaine la dignité d'une cérémonie, son artificialité, le caractère mensonger d'un

drame romantique sans oublier son esprit et sa beauté. » Là où Jaloux et Frapereau cherchaient à embellir l'oeuvre de Wilde, Etienne, lui, a pour seul but de se simplifier la tâche en ne gardant que le minimum de sens nécessaire. Par exemple « Form is absolutely essential to it » devient « La forme est tout » . Comme d'autre part il n'hésite pas à supprimer certaines conjonctions de coordination et qu'il se contente de juxtaposer ses phrases, le texte de Wilde perd non seulement sa beauté, mais également toute sa précision.

La traduction de Hertz est un peu meilleure, mais elle aussi présente des lacunes : « Car les canons de la bonne société sont, ou devraient être, semblables aux canons des arts. La forme y est absolument requise. La dignité et la solennité d'une cérémonie y sont nécessaires [...] et il lui faut combiner le caractère insincère d'une pièce de théâtre romantique à l'esprit et à la beauté qui nous charme en un tel spectacle. » On constate qu'à l'endroit où j'ai mis le signe [...], le segment de phrase « as well as its unreality » a disparu.

Ce n'est qu'avec la traduction de Lack que l'on arrive enfin à une traduction qui respecte pleinement le fond et la forme du texte de Wilde : « Car les canons de la bonne société sont, ou devraient être, les mêmes que les canons de l'art. La forme y est absolument essentielle. Elle devrait avoir la dignité d'une cérémonie, aussi bien que son irréalité, et combiner le caractère insincère d'une pièce romantique avec l'esprit et la beauté qui en font pour nous le charme. »³²

Il ne s'agit là que d'un court extrait, mais il me paraît parfaitement représentatif de l'histoire de la traduction de *The Picture of Dorian Gray*.

³² O (111.15-19), T (201.18-25), J/F (185.8-12), E2 (182.25-30), H (164.2-8), L2 (570.6-11).

Après tous ces éloges, il me faut tout de même préciser que la traduction de Lack n'est pas parfaite. On dit souvent que toute traduction est défailante, et qu'il y a toujours l'un ou l'autre point qui peut être amélioré. Ceci s'applique parfaitement à Lack: il s'agit incontestablement d'une bonne traduction, mais quelques lacunes subsistent...

J'ai écrit ci-dessus que les faux-sens et les contresens avaient pratiquement disparu de cette traduction... Comme l'adverbe « pratiquement » le laissait entrevoir, quelques rares erreurs et maladresses ont réussi à se faufiler dans le texte malgré toute l'attention et le savoir-faire de Léo Lack.

Par exemple, lorsqu'au chapitre XIII Wilde décrit l'horrible métamorphose du portrait, on peut lire : « The *sodden* eyes had kept something of the loveliness of their blue [...] ». L'adjectif « sodden » s'applique à quelque chose qui est détrempe, et, par extension, à quelqu'un qui est abruti par l'alcool. Par conséquent, on peut déduire que « sodden eyes » sont des yeux gonflés ou boursoufflés, ce à quoi correspond la traduction française : des « yeux bouffis ». Pour une fois, Lack se montre peu inspirée et elle traduit : « Les yeux *éteints* avaient gardé quelque chose de leur bleu charmant [...] »³³

De même, lorsque Basil vient d'achever le portrait au tout début du roman, Lord Henry dit à Dorian : « Mr Gray, come over and *look at yourself*. » Là encore, Lack ne saisit pas la nuance et elle transpose : « Mr Gray, venez *constater par vous-même* . »³⁴

Il arrive également que Lack se montre quelque peu maladroite dans sa

³³ O (121.15-16), L2 (590.1-2).

³⁴ O (25.7-8), L2 (400.8-9).

traduction. Comme nous l'avons vu, Alain Delahaye a corrigé quelques unes de ces maladroites lors de sa révision, néanmoins elles n'ont pas toutes disparu du texte. Ainsi, quand au cours d'un dialogue du chapitre XVII, Lord Henry dit à la Duchesse de Monmouth : « You disarm me, Gladys, », celle-ci lui répond : « *Of your shield : not of your spear.* » Lack se montre peu inspirée lorsqu'elle traduit la seconde réplique par : « *Avec votre bouclier, non avec votre lance.* »³⁵

Autre exemple, lorsque le fameux livre qui va empoisonner Dorian fait sa première apparition dans le roman, Wilde le décrit ainsi : « *it was a book bound in yellow paper, the cover slightly torn and the edges soiled.* » Ce livre est devenu extrêmement célèbre lors du scandale qui a suivi la parution de *The Picture of Dorian Gray* sous le nom de « the yellow book ». Ce nom lui est resté depuis, et il ne viendrait à l'idée d'aucun critique de le nommer autrement. Là encore, Lack n'est pas très heureuse lorsqu'elle traduit : « un livre *relié de parchemin* dont l'une des couvertures était un peu déchirée et les tranches défraîchies. »³⁶ Il ne me paraît pas évident que le lecteur français fasse nécessairement le rapprochement entre ce « livre relié de parchemin » et le « yellow book ». Cette transformation me paraît d'autant plus préjudiciable que quelques pages plus loin Lack parle cette fois du « livre jaune » et qu'elle crée ainsi un flottement qui aurait pu être très facilement évité.

Nous avons vu également au cours de l'analyse ci-dessus que la traduction de Lack était nettement plus précise que les précédentes. Pourtant, là aussi il est possible d'aller plus loin qu'elle ne l'a fait, comme le montrera notamment la traduction de Jean

³⁵ O (149.19-21), L2 (645.7-9).

³⁶ O (96.22-23), L2 (543.21-23).

Gattégno.

Malgré toute la rigueur dont elle fait preuve, il arrive quelques fois à Léo Lack de simplifier le texte de Wilde. J'ai la nette impression que lorsqu'elle agit ainsi, c'est surtout pour ne pas « encombrer » sa traduction, et préserver ainsi une certaine fluidité.

Ainsi, lorsque Lord Henry dit à Dorian « *the emotion must have you a thrill of real pleasure* », Lack se contente de traduire « cette émotion a dû vous causer un réel plaisir »³⁷.

De même, quand Dorian voit son portrait pour la première fois, on peut lire : « *his cheeks flushed for a moment with pleasure* ». Chez Lack cela donne : « il rougit de plaisir »³⁸.

Ou encore, lorsque Wilde écrit « *the fat Jew manager who met them at the door was beaming from ear to ear with an oily, tremulous smile* », cela devient « le gros directeur juif qui les accueillit à l'entrée arborait un large et onctueux sourire »³⁹.

C'est dans ce même souci de soigner le texte d'arrivée que Lack a procédé à de très rares omissions.

Ainsi, quand dans une longue tirade du premier chapitre Basil dit : « *I see things differently, I think of them differently* », Lack évite la répétition en effaçant le second segment de la phrase⁴⁰.

³⁷ O (160.32-33), L2 (667.29-30).

³⁸ O (25.16-17), L2 (400.21).

³⁹ O (65.37-38), L2 (480.2-3).

⁴⁰ O (14.21-22), L2 (379.17-18).

De même, lorsqu'au chapitre XIX Dorian dit à Lord Henry : « Of course she cried, *and all that* », Lack juge la réplique maladroite et elle décide de ne pas traduire « *and all that* »⁴¹.

⁴¹ O (160.37), L2 (668.5-6).

4. CONCLUSION.

La traduction de Léo Lack est indiscutablement une bonne traduction, que ce soit dans sa première version, ou dans la version revue par Alain Delahaye, et ce même si elle présente encore quelques rares lacunes.

Elle est surtout la retraduction que l'on attendait depuis la traduction de Jaloux et Frapereau en 1924, et ce à tout point de vue.

Tout d'abord, Lack réduit considérablement la défaillance, ce que ni Etienne, ni Hertz n'étaient parvenus à faire.

Ensuite, elle est la première à tenter de traduire *The Picture of Dorian Gray* dans sa totalité : c'est à dire autant dans la forme que dans le fond.

Enfin, par sa fidélité à la lettre du texte-source et parce qu'elle respecte le roman de Wilde dans sa totalité, la traduction de Lack s'accorde pleinement avec le contexte qui l'a vu naître et que nous avons étudié dans l'« horizon de la traductrice ».

On franchit donc un palier important dans l'histoire de la traduction de *The Picture of Dorian Gray* avec cette cinquième traduction. Si l'on pouvait considérer la traduction de Jaloux et Frapereau comme la véritable « première traduction » du roman de Wilde, et si elle remplissait correctement cette fonction, la traduction de Lack est, quant à elle, la première « retraduction » digne de ce nom, et ce, que l'on se réfère au modèle que propose Paul Bensimon, ou à celui que propose Antoine Berman (cf. pp. 24-26).

Par sa qualité et par la progression qu'elle marque, elle aurait mérité de supplanter la traduction de Jaloux et Frapereau en tant que traduction de référence de *The Picture of Dorian Gray*, malheureusement elle n'y est pas parvenue...

La version publiée par les Presses de la Renaissance en 1975 est passée quasiment inaperçue, et elle n'a jamais été rééditée depuis. Selon Alain Delahaye, il faut peut-être en voir la cause dans le fait que les Presses de la Renaissance étaient alors une petite maison d'édition qui n'avait pas les moyens de promouvoir ce livre...

La version revue par Alain Delahaye, et publiée par le Mercure de France en 1992, n'a pas eu plus de succès. Comme nous l'avons vu, le premier volume des *Oeuvres complètes* de Wilde dans lequel elle apparaît s'est lui aussi très peu vendu. Toutefois, il est encore disponible en librairie à l'heure actuelle.

Incontestablement, la traduction de Lack n'a pas eu le destin qu'elle méritait...

VI. GATTEGNO (1992)

1. HORIZON DU TRADUCTEUR (1975-1992).

Sur la lancée des années soixante, l'intense activité des chercheurs se poursuit autour de la vie et de l'oeuvre d'Oscar Wilde. Les ouvrages de grande qualité se succèdent à un rythme effréné, et l'auteur irlandais peut ainsi conforter son nouveau statut de « grand écrivain ».

On se souvient que Rupert Hart-Davis a été l'un des principaux artisans de la renaissance de Wilde avec *The Letters of Oscar Wilde*. En 1985, il publie un complément à son monumental ouvrage, intitulé *More Letters of Oscar Wilde*. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un nouveau recueil de cent soixante-quatre lettres que Hart-Davis a pu rassembler depuis la parution du précédent volume.

D'imposantes études bibliographiques voient également le jour. Ce sont tout d'abord Ian Fletcher et John Stokes qui consacrent un très long chapitre à Wilde dans *Anglo-Irish Literature* en 1976. Puis, en 1978, E. H. Mickhaïl publie *Oscar Wilde : an Annotated Bibliography of Criticism*.

Mais ce sont surtout les biographies qui défrayent la chronique. H. Montgomery Hyde publie un *Oscar Wilde* remarqué en 1975. Cependant, le véritable événement, c'est la parution en 1987 de l'*Oscar Wilde* de Richard Ellmann. Comme dans le cas de l'ouvrage de Hart-Davis, on peut parler ici d'un véritable monument. Ellmann y a consacré une vingtaine d'années de sa vie, et il a examiné des milliers de documents. Aucun des aspects de la vie de Wilde n'est laissé dans l'ombre, et cette biographie est devenue une lecture essentielle pour quiconque s'intéresse à Wilde. Pourtant, si la biographie d'Ellmann sera probablement très difficile à surpasser, quelques erreurs de

détail s'y sont glissées. Elles concernent principalement des dates, l'orthographe de certains noms, ou des citations mal recopiées. Un chercheur allemand, Horst Schroeder, a eu la patience d'éplucher l'ouvrage afin de relever ces erreurs et ces imprécisions, et il en a tiré un fascicule intitulé *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde* (publié en 1989 à Braunschweig aux dépens de l'auteur). Il est hélas très difficile de se procurer ce fascicule, ce qui est dommage, car il est assurément digne d'intérêt. Quoiqu'il en soit, l'ouvrage d'Ellmann est, et reste, un ouvrage de référence.

On se souvient que la France n'a pas immédiatement participé à l'élan général suscité par la parution de *The Letters of Oscar Wilde* en 1962. Elle rattrape son retard au cours de cette nouvelle période, et cela notamment grâce à l'action de Jacques de Langlade, dont j'ai déjà utilisé les travaux à plusieurs reprises dans le cadre de cette étude.

Jacques de Langlade a tout d'abord dirigé la publication de la première édition française des oeuvres complètes de Wilde, chez Stock (1975-77). A cette occasion, il a retraduit *The Ballad of Reading Gaol*, et une sélection d'une vingtaine de poèmes de Wilde.

Il a également publié en 1975 un ouvrage extrêmement important intitulé *Oscar Wilde écrivain français*. En effet, on se souvient qu'en 1935, Kelper Hartley avait publié un ouvrage consacré à l'influence des auteurs français sur Wilde... Jacques de Langlade étudie quant à lui l'influence de Wilde sur des auteurs français aussi divers que Gide, Proust ou Cocteau. La nuance est importante, et elle est parfaitement représentative du nouvel esprit qui règne.

Enfin, en 1987, Langlade a publié une biographie intitulée *Oscar Wilde ou la vérité des masques*, qui met elle aussi l'accent sur les liens privilégiés de Wilde avec la France.

Il faut signaler également la réédition en 1984 de l'*Oscar Wilde* de Robert Merle. Merle a complété son ouvrage par ce qu'il appelle ses « Repentirs (1984) » : chaque chapitre est suivi par quelques paragraphes dans lesquels il analyse très finement ce qui a évolué selon lui depuis la première parution de son livre en 1948. On peut ainsi lire au sujet du roman de Wilde : « Il n'était pas inexact, au moment où j'ai écrit ce chapitre, de dire que *Le Portrait de Dorian Gray* n'occupait pas encore la place dans la littérature mondiale que ses mérites lui assignent. Mais ce serait inexact aujourd'hui de le prétendre : le temps, en s'écoulant, l'a mis au rang des chefs-d'oeuvre incontestés. »¹ Tout est dit dans ces deux phrases...

Le rythme des retraductions s'est lui aussi accéléré. Là où lors des précédents chapitres une phrase suffisait pour citer les quelques traductions nouvelles, il me faut cette fois proposer une véritable liste :

1975 : *The Ballad of Reading Gaol* (Seymour Nemours-Auguste).

1976 : *The Decay of Lying* (Sylvoisal).

1977 : *Vera, or the Nihilists* (Daniel Mauroc).

1979 : *The Selfish Giant* (Jeanne Chavance).

1980 : *The Ballad of Reading Gaol* (Raymond Gid).

1986 : *The Importance of Being Earnest* (Gérard Hardin).

¹ Robert Merle, *Oscar Wilde* (éd. 1984), *op.cit.*, p. 293.

1987 : Une sélection de poèmes (Daniel Mauroc).

1988 : *La Critique créatrice* (Jacques de Langlade). [Il s'agit du texte de quelques conférences américaines.]

1989 : *The Ballad of Reading Gaol* (Jean Besson) ; *The Star Child* (Brigitte Giffard) ; quelques contes (Gérard Hardin).

1990 : quelques contes (Pierre Nordon) ; *The Soul of Man under Socialism* (Isabelle Drouin).

1991 : quelques contes (Régis Delage).

Il faut encore signaler que Pierre Boutron a adapté *The Picture of Dorian Gray* pour le théâtre en 1977. La pièce a été montée à Lyon où elle a été bien accueillie. Pierre Boutron en a ensuite tiré un film.

Finalement, les comédies restent les seules oeuvres de Wilde à ne pas intéresser le public français. L'adaptation de *The Importance of Being Earnest* par Jean et Nicole Anouilh fut jouée à la Comédie Française en 1980, mais elle passa presque inaperçue, et surtout elle reste un cas isolé. La même version de la pièce de Wilde fut diffusée à la télévision par M6 en 1988 et en 1989, mais là encore, toujours en fin de soirée et sans grand succès.

Si l'on parle beaucoup de Wilde tout au long de cette période, la traduction, elle, n'est pas en reste. C'est tout particulièrement la réflexion théorique sur la traduction qui prend son véritable envol.

Les traducteurs éprouvent de plus en plus le besoin de se rencontrer pour échanger leurs expériences : les Assises de la Traduction Littéraire en Arles ont été

fondées en 1984 pour permettre à deux ou trois cents traducteurs du monde entier de se réunir chaque année, au mois de novembre, autour de tables rondes et d'ateliers de langues.

C'est également en Arles qu'a été créé en 1987 un Collège Européen de Traducteurs Littéraires. Il s'est fixé pour objectif avec des Collèges partenaires en Allemagne, en Angleterre, en Italie et en Espagne, d'être à la fois

« un lieu de travail et de recherche, généralement associé à une structure d'hébergement, offrant aux traducteurs littéraires travaillant vers ou depuis la langue du pays d'accueil les meilleures conditions possibles pour mener à bien leurs projets ; un lieu de rencontre et d'échange pour les traducteurs de toutes nationalités, mais aussi pour les auteurs travaillant avec leurs traducteurs, les théoriciens de la traduction, les linguistes et les lexicologues, les professionnels du livre et les étudiants ; un centre de documentation et de consultation spécialisé grâce à une bibliothèque regroupant des ouvrages consacrés à la traduction, des revues spécialisées, des dictionnaires monolingues et bilingues, des oeuvres littéraires originales et traduites. »²

Il s'agit là incontestablement de deux initiatives extrêmement réjouissantes pour le développement de la traduction littéraire.

Parallèlement, le nombre d'ouvrages consacrés à la traduction ne cesse de croître. Parmi ceux-ci, on peut citer : *After Babel. Aspects of Language and Translation* de George Steiner (1975, traduit en français par Lucienne Lotringer en 1978), qui accorde une large place à l'histoire de la traduction ; *Traduire: théorèmes pour la traduction* de Jean-René Ladmiral (1979), dans lequel l'auteur tente de théoriser certains aspects de la traduction à partir de sa propre pratique de traducteur ; *L'Épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman (1984), qui étudie la culture et la traduction dans

l'Allemagne romantique ; ou encore l'ouvrage collectif *Les Tours de Babel, essais sur la traduction* (1985) qui contient à côté de textes d'Henri Meschonnic, Gérard Granel, Annick Jaulin ou Georges Mailhos, l'essai d'Antoine Berman « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain » que j'ai cité à de nombreuses reprises au début de cette étude.

La Stylistique comparée du français et de l'anglais de Vinay et Darbelnet a elle aussi fait des émules, puisque deux ouvrages apparentés paraissent en France : *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction* de Jacqueline Guillemin-Flescher (1981), puis *Approche linguistique des problèmes de traduction* d'Hélène Chuquet et Michel Paillard (1987).

Enfin, il me faut encore signaler la création de nouvelles publications entièrement consacrées à la traduction comme *Translittérature* (revue semestrielle publiée par l'Association des Traducteurs Littéraires de France) ou *Palimpsestes* (revue du Centre de recherche en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français, publiée par les Presses de la Sorbonne Nouvelle).

S'il est extrêmement sain que de nombreux traducteurs et spécialistes de la traduction aient envie de réfléchir et de s'exprimer sur leur discipline, il me paraît encore plus réjouissant que des chercheurs venus d'autres champs intellectuels commencent à s'intéresser à la traduction, à ses enjeux, et à ses problèmes. Des revues dédiées à d'autres disciplines consacrent des dossiers importants, voire des numéros entiers à la traduction : c'est le cas par exemple de la revue psychanalytique *L'Ane*³, des revues philosophiques

² Jacques Thiériot, « Les Collèges Européens de Traducteurs Littéraires », in : *La Quinzaine Littéraire*, Supplément au n° 613 du 1er au 15 décembre 1992, p. 21.

³ *L'Ane*, n°4, février-mars 1982, pp. 36-51.

*Revue d'esthétique*⁴ et *Revue de métaphysique et de morale*⁵, ou encore de la revue *Langue française*⁶.

Il s'agit donc incontestablement d'une période extrêmement stimulante pour quiconque s'intéresse à la traduction, et ce d'autant plus qu'un véritable débat entre « sourciers » et « ciblistes » s'est instauré.

Parmi les principaux protagonistes de cette « querelle moderne » on trouve bien entendu des gens comme Jean-René Ladmiral du côté des « ciblistes », ou Henri Meschonnic et Antoine Berman du côté des « sourciers ». Chacun défend âprement ses positions, et les deux camps n'hésitent pas à se répondre, voire à polémiquer par articles ou par livres interposés.

Parfois des essais de Ladmiral, Berman, et Meschonnic cohabitent dans le même numéro d'une revue⁷. Il est même arrivé à Ladmiral et à Meschonnic d'être les co-auteurs d'un article sous la forme d'une sorte de joute oratoire⁸... Comme on peut se l'imaginer, le débat n'en devient que plus passionnant.

Il faut préciser que si les propos tenus sont parfois virulents, l'esprit qui règne reste excellent. Il s'agit indiscutablement d'un échange d'idées extrêmement constructif, qui est en fin de compte profitable au monde de la traduction dans son ensemble.

⁴ *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle série), 1986.

⁵ *Revue de métaphysique et de morale*, n°1, 1989.

⁶ *Langue française*, n°51, septembre 1981.

⁷ Jean-René Ladmiral, « Sourciers et ciblistes », pp. 33-42 ; Antoine Berman, « L'Essence platonicienne de la traduction », pp. 63-73 ; Henri Meschonnic, « Alors la traduction chantera », pp. 75-90; in : *Revue d'esthétique*, n° 12 (Nouvelle série), 1986.

⁸ Jean-René Ladmiral et Henri Meschonnic, « Poétique de.../théorèmes pour...la traduction », in : *Langue française*, n°51, septembre 1981, pp. 3-18.

2. LE TRADUCTEUR.

Avec Edmond Jaloux, Jean Gattégno (1935-1994) est probablement le traducteur le plus connu de *The Picture of Dorian Gray*.

Spécialiste de Lewis Carroll et de Charles Dickens, cet ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, agrégé d'anglais et docteur-ès-lettres, a tout d'abord été professeur de littérature anglaise à l'Université de Paris VIII.

En 1981, il a été nommé directeur du Livre et de la Lecture au ministère de la Culture. A ce poste, il a réformé le Centre National des Lettres, fondé la Maison des écrivains, et apporté un soutien décisif à l'édition de création et de recherche. Il s'est également battu pour la lecture publique par le biais du développement des bibliothèques.

En 1989, il a quitté le ministère pour rejoindre l'équipe portant le projet de la Grande Bibliothèque en tant que délégué scientifique. Il s'est cependant retiré de ce projet en 1992 en déplorant l'absence de pilotage cohérent.

Il a exercé ses dernières responsabilités au Conseil de l'Europe à Strasbourg, en tant que conseiller spécial pour le livre et la lecture. Il s'y est attaqué au vaste chantier de l'aide à l'édition et à la lecture en faveur des pays de l'Est.

Cette carrière politique aussi brillante que bien remplie ne doit pas nous faire oublier que Jean Gattégno a lui même été un critique et un traducteur reconnu.

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Lewis Carroll* (1970), *La Science-fiction* (1971), *Lewis Carroll : une vie* (1974), *Dickens* (1975), et *L'Univers de Lewis Carroll* (1990).

Il a dirigé l'édition des *Oeuvres* de Lewis Carroll parue à la Bibliothèque de la Pléiade en 1990.

Il a rédigé une multitude de préfaces pour des oeuvres de Lewis Carroll, Charles Dickens, Elizabeth Gaskell, William Morris, Rudyard Kipling ou Edgar Allan Poe.

Enfin, il a traduit *My Victorian Girlhood* de Stephen Leacock (1964), *Symbolic Logic* de Lewis Carroll (1966), *Theory of Literature* de René Welleck (avec Jean-Pierre Audigier, 1971), *A Story of a Day to Come* et *A Dream of Armageddon* de H.G. Wells (1973), *Sigmund Freud* de Ralph Steadman (1980), et *The Flower Beneath the Foot* de Ronald Firbank (1987).

Il a également revu plusieurs traductions : celle d'*Oliver Twist* de Charles Dickens par Alfred Gérardin (1979), celle de *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* de Charles Dickens par Pierre Grollier (1979), celle de *Old Curiosity Shop* de Charles Dickens par Alfred des Essarts (1981), et celle de *Scenes of Clerical Life* de George Eliot par A.-F. d'Albert-Durade (1981).

Jean Gattégno a dirigé l'édition des *Oeuvres* de Wilde qui viennent de paraître à la Bibliothèque de la Pléiade en 1996. C'est pour ce volume qu'il a retraduit *The Picture of Dorian Gray*, ainsi que trois autres oeuvres de Wilde : *De Profundis*, *The Portrait of Mr. WH* et *The Soul of Man under Socialism*. Hélas, une maladie grave l'a emporté deux ans avant la publication du volume qui a été achevé par ses collaborateurs, et qui lui a été dédié. J'ai eu la chance de rencontrer Jean Gattégno à Strasbourg en 1993, et de m'entretenir avec lui de ce projet.

Il me paraît tout d'abord intéressant de noter que l'idée initiale n'était pas un volume consacré à l'oeuvre de Wilde, mais au roman victorien, et *The Picture of Dorian Gray* devait en faire partie. Après le succès des *Oeuvres* de Lewis Carroll, la Pléiade a tout naturellement pensé à Jean Gattégno pour diriger ce volume. Celui-ci a accepté, mais comme le projet n'a pas pu aboutir et que Gattégno avait déjà commencé sa traduction de *The Picture of Dorian Gray*, il a été décidé de transformer le projet initial en un volume consacré à Wilde.

Dès le départ, il a été convenu que l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur irlandais serait retraduite par une équipe de traducteurs, chaque traducteur étant également chargé d'établir l'appareil critique des textes qu'il traduit. Ceci a été décidé non pas dans un quelconque but d'ordre littéraire, mais tout simplement parce que Gallimard désirait se constituer un fond propre de traductions de Wilde, et espérait ainsi en tirer un bénéfice plus important, notamment lors de l'édition de ces traductions en format de poche⁹.

Pour ce projet, Gattégno a passé un certain temps à étudier Wilde et son oeuvre. Son bilan était mitigé. Il considérait en fait qu'il existait trois Wilde bien distincts : tout d'abord l'homme de théâtre qui était extrêmement brillant ; ensuite l'auteur de *The Picture of Dorian Gray*, des contes, et des essais, qui alternait le bon et le moins bon ; et enfin le poète qui était très quelconque.

Jean Gattégno n'était donc pas un grand admirateur du roman de Wilde,

⁹ Jean Gattégno m'a confié que pour les *Oeuvres* de Lewis Carroll, la Pléiade lui avait imposé des traductions déjà existantes, et qui n'étaient pas toujours ses préférées.

ce que confirme sa préface à ce texte. Il s'y montre très critique, notant l'« absence d'épaisseur » des personnages ¹⁰, l'« écriture facile, voire verbeuse » de Wilde ¹¹, ou le fait que « les mots, et les phrases en tant que simple assemblage de mots, ont une absolue priorité »¹². Citant le jugement sévère de Gide, il écrit encore : « si j'avais à résumer la faiblesse que, pour ma part, je décèle dans *Le Portrait de Dorian Gray*, j'emploierais une formule démodée, et parlerais du 'manque de sérieux' de l'auteur. »¹³ Pourtant, malgré toutes ses réserves, Gattégno estimait qu'il s'agissait là d'un texte important de l'histoire de la littérature, et il s'est appliqué à en faire une traduction extrêmement sérieuse et attentive.

Lorsque nous avons abordé plus spécifiquement le problème de la traduction, Jean Gattégno m'a confié que s'il traduisait, c'était d'une part parce qu'il se considérait avant tout comme un professeur et qu'il éprouvait beaucoup de plaisir à faire découvrir un texte ou un auteur, mais aussi parce qu'il regrettait de ne pas avoir de don d'écrivain, et qu'il voyait dans la traduction un moyen de faire acte de création malgré tout.

Selon lui, la première qualité d'un traducteur doit être une parfaite maîtrise de la langue française. Une fois cela posé, il doit s'efforcer de rendre aussi fidèlement que possible le texte original que ce soit dans la forme ou dans le fond. Il estimait également que le traducteur ne doit pas améliorer un texte en effaçant les éventuelles faiblesses ou « bizarreries » de l'original, au contraire, il doit s'efforcer autant que possible de transférer celles-ci dans la langue d'arrivée.

¹⁰ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, (Paris : Gallimard « Folio », 1992), p.29.

¹¹ *Ibid.*, p.40.

¹² *Ibid.*, p.29.

¹³ *Ibid.*, p.39.

Lorsqu'il traduisait, il procédait généralement en quatre étapes. Tout d'abord, il faisait un premier jet sans l'aide d'aucun dictionnaire. Puis il revenait sur son texte, cette fois avec l'aide de dictionnaires monolingues et bilingues. Le troisième passage était destiné à améliorer la langue d'arrivée. Enfin, il revenait une dernière fois sur son texte pour procéder aux ultimes retouches. Lors de cette dernière phase, il lui arrivait parfois de consulter une traduction antérieure du texte lorsqu'un doute subsistait quant au sens de l'une ou l'autre phrase.

Jean Gattégno m'a précisé que, selon lui, il ne fallait pas surfaire le rôle du traducteur dans la destinée d'une oeuvre : il y a toujours plusieurs traductions possibles pour un même texte, et toute traduction peut par nature être améliorée...

En ce qui concerne plus précisément la traduction de *The Picture of Dorian Gray*, il m'a dit avoir jeté un oeil à la traduction de Jaloux et Frapereau, et à celle de Lack, avant de commencer sa tâche. Il les considérait toutes deux comme de bonnes traductions, et selon son habitude, il s'en est servi pour l'un ou l'autre point de détail lors de la dernière phase de son travail.

Il ne considérait pas le roman de Wilde comme un texte particulièrement difficile à traduire, sauf peut-être en ce qui concerne le ton de certaines discussions, et l'esprit (« *wit* ») Wildien. Selon lui, l'auteur irlandais était passé maître dans le maniement de l'humour et de l'ironie cinglante, et ses mots d'esprit étaient très savamment construits, chaque mot y étant parfaitement pesé. Jean Gattégno s'est donc tout particulièrement appliqué à ne pas rompre cet équilibre, et à trouver le ton juste en français.

Sinon, comme il lui fallait également établir l'appareil critique pour le roman, il a passé beaucoup de temps à repérer toutes les citations et les allusions qui parsèment le texte, pour en donner les références exactes en notes.

Enfin, il a évoqué le thème du tutoiement : il estimait qu'il était grand temps que l'on introduise le tutoiement dans les traductions des textes de Wilde, le vouvoiement donnant souvent un ton beaucoup trop solennel. A ce sujet, il rapprochait *The Picture of Dorian Gray* du *De Profundis* qu'il a également traduit : il était, selon lui, absolument inimaginable que Wilde et Douglas se vouvoient. Jean Gattégno considérait l'utilisation du tutoiement comme l'un des principaux mérites, voire l'une des raisons d'être, de ses traductions de Wilde.

Bien que conçue pour paraître dans la Pléiade, la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Jean Gattégno a été publiée dès 1992 dans la collection « Folio Classique »¹⁴.

Comme nous l'avons vu, il est hélas décédé peu de temps après, et il n'a pas eu le temps de relire sa traduction avant son intégration au volume de la Pléiade. C'est Jean Besson qui a accepté de se substituer à lui en la circonstance, et nous verrons qu'il a apporté quelques légères retouches au texte.

Jean Besson est principalement connu pour ses traductions de poètes russes dont Pouchkine, Lermontov ou Lioubimov. Il a également traduit des chansons russes de Bitchevskaïa et de Okoudjava, et il participe à la vaste entreprise de l'*Histoire*

¹⁴ Le *De Profundis* de Jean Gattégno a paru la même année chez « Folio Essais ». Il faut préciser que Folio et la Bibliothèque de la Pléiade sont deux collections appartenant à Gallimard.

de la littérature russe en sept volumes chez Fayard (dont cinq ont déjà paru).

Dans le domaine anglais, qui nous intéresse tout particulièrement, il s'est pour l'instant exclusivement consacré à Oscar Wilde. En 1989, il a traduit *The Ballad of Reading Gaol*. Cette traduction est accompagnée d'une notice et de notes d'une extrême richesse qui prouvent indiscutablement que Jean Besson est l'un des très grands spécialistes de Wilde à l'heure actuelle.

Pour le volume de la Pléiade, il a établi l'appareil critique de *The Ballad of Reading Gaol* en reprenant son travail de 1989 (la traduction utilisée par la Pléiade est l'oeuvre de Paul Bensimon). Il a également relu les traductions de *The Picture of Dorian Gray* et *De Profundis* par Jean Gattégno, et il a complété et actualisé l'appareil critique que ce dernier avait conçu pour la parution de ces deux oeuvres chez Folio.

A l'heure actuelle, Jean Besson est occupé à retraduire un autre poème de Wilde : *The Sphinx* .

Jean Besson est passionné par tous les problèmes de traduction littéraire, comme le prouve sa communication « La Traduction des poètes classiques russes à l'intention du grand public français » au Congrès international des slavistes à Kiev en 1983 ¹⁵ .

Comme Jean Gattégno, Jean Besson a eu la gentillesse de répondre à mes questions, et j'entretiens à l'heure actuelle une correspondance suivie avec lui.

¹⁵ Jean Besson, « La Traduction des poètes classiques russes à l'intention du grand public français », in : *Revue des Etudes Slaves*, Paris, LV/1, 1983, pp. 239-250 et tiré à part.

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

Le cas de la révision de la traduction de Jean Gattégno est un peu plus complexe que celui de la traduction de Michel Etienne ou de celle de Léo Lack.

Tout d'abord, il n'y a pas deux, mais trois versions de cette traduction :

- la version originale parue chez Folio en 1992, et qui a été rééditée à plusieurs reprises jusqu'en juin 1996.
- la version relue par Jean Besson parue à la Bibliothèque de la Pléiade en mai 1996.
- enfin, Jean Besson a apporté quelques modifications supplémentaires à la seconde édition du volume de la Pléiade parue en décembre 1996 . Depuis avril 1997, c'est également cette troisième version qu'utilise la collection Folio pour ses rééditions.

Comme on peut le constater la situation est plutôt complexe, et ce d'autant plus que comme chacune des trois versions a été éditée à au moins une reprise au cours de la même année 1996, elles peuvent encore toutes être trouvées dans le commerce, selon le stock des libraires.

A cela il faut ajouter que Gallimard procède actuellement à des tirages peu importants pour éviter d'avoir trop de stocks ou d'invendus. Par conséquent les retirages sont plus fréquents, et comme me l'a confié Jean Besson, chaque nouveau tirage rend possible, si nécessaire, de nouvelles rectifications ou modifications, à condition qu'elles restent limitées (on ne peut par exemple pas toucher à la pagination d'un volume de la Pléiade). Le processus de révision de la traduction de Jean Gattégno n'est donc peut-être

pas encore achevé... Le fait qu'une traduction puisse ainsi ne pas se figer, mais rester vivante et continuer à évoluer me semble tout à fait passionnant.

Face à cette complexité, j'ai décidé de procéder différemment que lors des chapitres consacrés à Etienne et à Lack. Il m'a paru particulièrement intéressant de montrer l'évolution de la traduction de Jean Gattégno dans sa chronologie. La majeure partie de mon analyse portera donc sur la version originale parue chez Folio en 1992¹⁶. Je consacrerai ensuite une courte partie aux modifications apportées par Jean Besson pour la première édition de la Pléiade (mai 1996)¹⁷, puis une autre aux modifications supplémentaires apportées à la seconde édition de la Pléiade (décembre 1996)¹⁸.

3.1. ANALYSE DE LA TRADUCTION DE JEAN GATTEGNO DANS SA VERSION ORIGINALE (FOLIO 1992).

Là encore il s'agit d'une très bonne traduction dans la continuité de celle de Léo Lack. On peut même affirmer que Jean Gattégno va encore plus loin dans son souci d'exactitude et de précision.

Il corrige les rares erreurs de Lack, et il lui arrive parfois d'être le premier à saisir le véritable sens du texte de Wilde.

¹⁶ Pour l'étude des exemples j'ai désigné cette version par l'abréviation G1.

¹⁷ Abréviation G2.

¹⁸ Abréviation G3.

Prenons par exemple ce dialogue du chapitre XVII où Lord Henry débat avec la Duchesse de Monmouth de la valeur des Anglais. Henry se montre très ironique :

- « - 'They are more cunning than practical. When they make up their ledger, they balance stupidity by wealth, and vice by hypocrisy.'
- 'Still we have done great things.'
- 'Great things have been thrust on us, Gladys.'
- 'We have carried their burden.'
- 'Only as far as the Stock Exchange.'
- She shook her head. 'I believe in the race' she cried.
- 'It represents the *survival of the pushing.*' »

On reconnaît bien toute la verve Wildienne, notamment lorsqu'il parodie Darwin. Il faut bien entendu comprendre ici le mot « pushing » dans son sens péjoratif d'« arriviste ». Pourtant cette dernière réplique a causé énormément de soucis aux traducteurs français.

Tardieu a traduit absurdement : « Elle représente les *survivants de la poussée.* » Ce qui ne veut rien dire...

Jaloux et Frapereau ont traduit : « Elle représente la *survivance d'un élan.* » Etienne et Hertz leur empruntent ce contresens qui rend pourtant la compréhension du passage difficile.

Lack n'est pas plus heureuse : « Elle représente la *survivance de l'effort.* »

Gattégno est le premier à saisir le véritable sens du mot « pushing » lorsqu'il traduit : « Elle représente le *triomphe des arrivistes.* »¹⁹

Il faut préciser cependant que malgré son excellente maîtrise de la langue anglaise et son savoir-faire, Jean Gattégno n'a pas réussi lui non plus à éliminer toutes les erreurs de son texte. S'il corrige les erreurs qui subsistaient dans la traduction de Lack,

¹⁹ O (150.1-8), T (274.14), J/F (250.4), E2 (243.36), H (218.21), L2 (646.18), G1 (336.25).

d'autres erreurs, que Lack, elle, n'avait pas commises parviennent à tromper sa vigilance et à se glisser dans sa traduction. Comme le remarque fort justement Antoine Berman : « les meilleurs traducteurs sont parfois pris de sommeils inexplicables [...] »²⁰. Toute traduction est probablement marquée par quelques moments d'inattention. Je reviendrai sur les très rares erreurs de Gattégno dans les parties consacrées aux révisions apportées par Jean Besson.

En fait, le progrès de la traduction de Gattégno par rapport à celle de Lack réside surtout dans la précision. Nous avons vu qu'il arrivait encore parfois à Lack d'esquiver une difficulté ou de simplifier le texte de Wilde... Gattégno, lui, met un point d'honneur à ne strictement rien laisser perdre au cours du processus de traduction.

Par exemple, lorsqu'au chapitre III, Lord Henry fait une improvisation éblouissante, Wilde écrit : « He was brilliant, fantastic, irresponsible. *He charmed his listeners out of themselves, and they followed his pipe laughing.* » Lack se contente de traduire : « Il était étincelant, fantasque, insouciant, et tenait sous son charme tous ses auditeurs réjouis. » Ce genre de simplification est totalement inconcevable pour Gattégno qui s'applique à traduire le texte dans sa totalité : « Il fut brillant, fantasque, irresponsable. *Il charma ses auditeurs jusqu'à les faire sortir d'eux-mêmes, et ils suivirent sa flûte en riant.* »²¹

Il s'efforce autant que possible de ne pas laisser échapper la moindre nuance du texte. Ainsi, lorsque tout à la fin du roman, Dorian poignarde le tableau, il pousse un cri abominable. Les domestiques, effrayés, n'osent tout d'abord pas aller voir,

²⁰ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op.cit.*, p. 42.

²¹ O (38.7-9), L2 (425.1-2), G1 (111.1-4).

et lorsque Francis se décide enfin, on peut lire : « After about a quarter of an hour, he got the coachman and one of the footmen and *crept* upstairs. » Il y a dans le verbe « to creep » une connotation que Lack ne saisit pas : « Au bout d'un quart d'heure, accompagné du cocher et de l'un des valets, il *monta* l'escalier. » Là encore Gattégno se montre beaucoup plus précis en traduisant : « Au bout d'un quart d'heure environ, il prit avec lui le cocher et l'un des valets de pied, et ils *montèrent à pas de loup*. »²²

Si l'on approfondit un peu cette comparaison entre la traduction de Lack et celle de Gattégno, on se rend très vite compte que si l'intention de départ des deux traducteurs est assez proche (c'est-à-dire traduire *The Picture of Dorian Gray* aussi fidèlement que possible en tenant compte de la forme autant que du fond), leur conception de ce que la fidélité doit être, ainsi que leur stratégie pour l'atteindre sont par contre différentes.

Léo Lack, nous l'avons vu, reste extrêmement proche de la phrase de Wilde, et colle même au mot à mot autant que la langue française le lui permet. Par contre, lorsqu'une difficulté l'empêche de pratiquer de la sorte, il lui arrive de simplifier le texte et d'omettre quelques nuances.

Jean Gattégno, lui, privilégie la traduction de l'intégralité du sens, et il s'efforce de rendre ce sens aussi clair que possible. Pour cela, il n'hésite pas à s'éloigner légèrement du mot à mot pour étoffer son texte et y introduire des précisions explicatives.

Ce souci de clarté est essentiel chez Gattégno, et il me semble lié à une double cause. Tout d'abord, il faut se souvenir qu'il se considérait avant tout comme un professeur, et le désir de rendre le texte aussi compréhensible que possible me semble en

²² O (170.9-10), L2 (687.25-26), G1 (377.30-32).

être une conséquence fort naturelle. Mais il ne faut pas oublier non plus que Gattégno accordait beaucoup d'importance à la maîtrise de la langue française. Lorsque l'on analyse sa traduction, on constate effectivement qu'il porte un soin tout particulier à sa langue, non pas pour la rendre élégante, mais pour la rendre aussi précise que possible. Il s'efforce d'avoir un contrôle parfait de tout ce qu'il écrit, sans jamais se laisser dominer par les mots, ni rester dans le vague.

Comme annoncé plus haut, Gattégno n'hésite pas à étoffer son texte pour parvenir à cette clarté. Là où le sens est extrêmement concentré dans la langue anglaise, il déroule la phrase sous nos yeux pour rendre la relation entre les mots plus limpide.

Ainsi, lorsque Wilde écrit : « *his heavy opium-tainted cigarette* », Gattégno introduit une proposition relative : « Une cigarette qui dégageait un lourd parfum d'opium »²³.

De même, la phrase « *Certainly with hideous iteration the bitten lips of Dorian Gray shaped and reshaped those subtle words [...]* » devient « Et il est bien vrai que ces lèvres que Dorian Gray ne cessait de mordre formaient et reformaient, en une hideuse répétition, la formule subtile [...] »²⁴.

Ou encore « *the veil of the tabernacle* » est traduit par « le voile placé devant le tabernacle ».²⁵

²³ O (8.19), G1 (51.2-3).

²⁴ O (143.19-21), G1 (321.22-25).

²⁵ O (103.7), G1 (245.1-2).

Pour bien comprendre tout ce qui sépare la traduction de Gattégno de celle de Lack, il me paraît utile de comparer le comportement des deux traducteurs face à quelques problèmes de traduction.

Prenons tout d'abord la phrase : « The side-windows of the hansom were clogged with a *grey-flannel mist*. » L'image qu'emploie Wilde est assez inhabituelle, et une traduction trop littérale risquerait de rendre la comparaison entre le brouillard et la flanelle grise encore plus surprenante. Léo Lack décide tout simplement d'omettre l'image, et elle traduit : « Les vitres du cab étaient couvertes d'une *brume grisâtre*. » Il s'agit là d'un procédé inacceptable pour Jean Gattégno qui conserve l'image, mais prend une légère distance cartésienne en y ajoutant l'adjectif « semblable » : « Les fenêtres latérales du fiacre étaient encrassées *d'un brouillard semblable à de la flanelle grise*. »²⁶ On peut également ajouter à propos de ce premier exemple que Gattégno traduit l'adjectif « side » (devant « windows ») alors que Lack l'avait omis ; et qu'il réintroduit la connotation un peu sale de « to be clogged with » en le traduisant par « être encrassé », alors que la traduction de Lack (« être couvert de ») est tout à fait neutre. Gattégno se montre donc beaucoup plus précis que Lack dans sa traduction.

Deuxième exemple : « Certainly no one looking at Dorian Gray that night could have believed that he had passed through *a tragedy as horrible as any tragedy of our age*. » Cette fois la comparaison de Wilde est un peu floue, et il faut s'y reprendre à deux fois pour saisir ce qu'il veut dire. Comme précédemment, Lack se contente de simplifier : « [...] qu'il venait de vivre une *tragédie aussi horrible*. » Là encore Gattégno traduit la phrase dans son entier et il s'efforce de la rendre aussi explicite que possible :

²⁶ O (142.26-27), L2 (631.7-8), G1 (320.4-6).

« [...] qu'il venait de vivre *une tragédie aussi effrayante que toutes celles que peut connaître notre époque.* »²⁷

Prenons maintenant un exemple d'un type un peu différent : « The British public are really not equal to the mental strain of having more than one topic every three months. » Voici la traduction de Lack : « Le public anglais n'est pas de taille à dépasser un surmenage intellectuel supérieur à un sujet par trimestre. » Elle s'efforce de suivre la phrase de Wilde de très près, mais elle se montre peut-être un peu trop servile et elle se laisse dominer par le texte. Il en résulte une traduction légèrement confuse. Gattégno, lui, n'hésite pas à s'éloigner du mot à mot et à étoffer le texte : « L'opinion publique, en Grande-Bretagne, n'est pas vraiment capable de l'effort intellectuel qu'il faudrait faire pour avoir plus d'un sujet de conversation par période de trois mois. »²⁸ Sa phrase y gagne en netteté et en limpidité, et elle devient plus facilement compréhensible.

Enfin, dernier exemple : « Before I knew you, acting was the one reality of my life. It was only in the theatre that I lived. I thought that it was *all* true. » Là aussi, Lack reste très proche du mot à mot : « Avant de vous connaître, jouer était l'unique réalité de ma vie. Je ne vivais que pour le théâtre. Je pensais que *tout cela* était vrai. » L'utilisation de l'expression « tout cela » est maladroite : on comprend difficilement ce qu'elle désigne, et la phrase de Lack en devient hésitante. Gattégno se montre beaucoup plus décidé dans sa traduction : « Avant de vous connaître le théâtre était la seule réalité dans ma vie. Je ne vivais que sur scène. Je croyais que *tout ce qui s'y passait* était vrai. »²⁹ Il y a une rigueur et une sûreté de ton dans sa phrase qui est absente de celle de Lack.

²⁷ O (135.17-19), L2 (616.10-12), G1 (303.10-14).

²⁸ O (161.21-22), L2 (669.13-15), G1 (360.16-19).

²⁹ O (69.34-36), L2 (487.26-28), G1 (174.23-26).

Indiscutablement la traduction de Jean Gattégno gagne à la fois en précision, en clarté, et en rigueur. Il faut pourtant préciser que sa méthode ne présente pas que des avantages : elle comporte également deux risques.

Tout d'abord, il arrive quelquefois qu'à force de ne vouloir laisser échapper aucun détail de l'original, Gattégno surcharge son texte. Ainsi, lorsqu'au chapitre XIX, Lord Henry dit à Dorian : « Besides, how do you know that Hetty isn't floating at the present moment in some star-lit mill-pond, with lovely water-lilies round her, like Ophelia ? » Gattégno fait preuve de son habituel souci d'exactitude, et son style devient lourd : « D'ailleurs, qui vous dit qu'elle n'est pas en ce moment même en train de flotter sur un étang illuminé d'étoiles, tout près d'un moulin, et entourée, comme Ophélie, de ravissants nénuphars ? » Pour cette même phrase, Lack omet « at the present moment » et « mill », et son style est plus fluide : « De plus qui sait si Hetty, tout comme Ophélie, n'est pas en train de flotter dans un étang sous la lueur des étoiles, environnée de jolis nénuphars ? »³⁰ La question que l'on peut se poser dans ce cas précis est s'il vaut mieux privilégier l'exactitude de la traduction ou la fluidité du texte d'arrivée. Pour ma part, je pencherais pour la première solution...

Il arrive également parfois que dans un souci de clarté Gattégno impose sa propre perception du texte et qu'il ferme d'autres lectures possibles. Nous en avons un exemple extrêmement intéressant au chapitre XVI, lorsque Wilde écrit : « There are moments psychologists tell us, when the passion for sin, or for what the world calls sin, so dominates a nature, that every fibre of the body, as every cell of the brain, seems to be instinct with fearful impulses. Men and women at such moments lose the freedom of their

³⁰ O (161.5-7), L2 (668.19-22), G1 (359.23-27).

will. They move to their terrible *end* as automatons move. » Le mot « end » est essentiel ici. En général, on peut lui attribuer deux sens différents : soit il signifie un but ou un objectif que l'on cherche à atteindre ; soit il signifie le moment où quelque chose s'achève (dans ce deuxième sens, il est parfois synonyme de mort). Si l'on se réfère au contexte du chapitre XVI, il est très probable que Wilde avait le premier sens en tête au moment où il a écrit ce passage. Pourtant, avec le recul qui est le nôtre aujourd'hui, on se rend compte que si l'on attribue le second sens au mot « end », on transforme le passage en une formidable prémonition de ce qui est arrivé à Wilde quelques années après l'écriture de son roman, avec le procès, l'exil, et la mort misérable à Paris... Probablement sans le vouloir, Wilde a donné un double sens à ce passage.

Comme à son habitude, Lack est restée très proche de la lettre du texte-source, et elle a traduit : « Comme des automates, ils marchent vers leur terrible *fin*. » Le mot « fin » en français a le même double sens que le mot « end » en anglais, et la double interprétation reste possible.

Gattégno, lui, a voulu rendre le texte plus facilement compréhensible en traduisant : « Ils se dirigent vers leur terrible *objectif* comme des automates. »³¹ Il ferme malencontreusement la seconde lecture que l'on pouvait faire du passage.

Ceci étant dit, s'il arrive parfois que Gattégno surcharge ses phrases ou qu'il impose sa propre lecture du texte, il se montre généralement très vigilant, et toutes ses décisions ont le mérite d'être mûrement réfléchies.

En effet, il est absolument indéniable qu'il a procédé à une analyse très poussée de *The Picture of Dorian Gray* avant de commencer sa traduction. On sent

³¹ O (146.17-21), L2 (638.16-23), G1 (327.14-21).

véritablement les multiples lectures et relectures attentives qu'il a faites du roman de Wilde, afin de tenter d'en extraire tout le sens, mais aussi pour repérer tous les traits stylistiques qui font sa spécificité. Jean Gattégno a réussi à prendre de la hauteur par rapport au texte, et grâce à cette distance, très peu de choses lui échappent. C'est précisément cette distance qui manquait parfois à Lack, et, a fortiori, aux autres traducteurs de *The Picture of Dorian Gray*.

Nous avons un excellent exemple de la qualité de l'analyse de Gattégno à la fin du chapitre XIII, et au chapitre XIV. En effet, du moment où Dorian tue Basil Hallward, jusqu'au moment où Alan Campbell a fait disparaître le corps, le cadavre de Basil reste au centre de toutes les pensées de Dorian. Or, si on lit attentivement ces pages, on constate que si Dorian réfère parfois au cadavre en tant que « the murdered man », ou « the dead man », un terme revient beaucoup plus fréquemment, avec toute la force d'un leitmotiv : « the thing ». On peut ainsi lire successivement : « the *thing* was still seated in the chair »³², « he could not help seeing the dead *thing* »³³, « the silent *thing* that he knew was stretched accross the table »³⁴, « the *thing* whose grotesque misshapen shadow on the spotted carpet showed him that it had not stirred »³⁵, et enfin, après que Campbell eût accompli son horrible tâche : « But the *thing* that had been sitting on the table was gone »³⁶. De même, lorsque Dorian s'adresse à Campbell, il lui dit : « What you have to do is to destroy the *thing* upstairs. »³⁷

³² O (123.32).

³³ O (124.17-18).

³⁴ O (134.30).

³⁵ O (134.30-32).

³⁶ O (135.9-10).

³⁷ O (130.38-39).

Si Wilde utilise ce terme de façon récurrente, ce n'est pas parce que son vocabulaire manque de richesse, mais parce qu'il a un projet bien précis. Juste après le meurtre, on peut lire : « [Dorian] felt that the secret of the whole thing was not to realize the situation. The friend who had painted the fatal portrait to which all his misery had been due, had gone out of his life. That was enough. »³⁸ C'est exactement cela que Dorian tente très froidement de faire tout au long de ces pages : il s'efforce de déshumaniser le cadavre de Basil, et de le considérer comme un simple objet, à la fois dégoûtant et encombrant.

Jean Gattégno a parfaitement compris le projet de Wilde, et il traduit systématiquement le mot « thing » par le mot « chose »³⁹.

Hélas, il est le seul : il est affligeant de constater qu'aucun des six autres traducteurs (j'inclus ici Richard Crevier) n'a utilisé la moindre fois le mot « chose ». Il est vrai, comme le remarque fort justement Henri Meschonnic « qu'on nous a appris, tout petits, à le proscrire »⁴⁰. Ainsi, les six traducteurs rivalisent d'imagination pour lui substituer des synonymes ou des pronoms. Jaloux et Frapereau, par exemple, alternent « l'autre », « le cadavre », « l'homme » (deux fois), « dont », et « ce qui »⁴¹. Lack, elle, a préféré utiliser tour à tour « le peintre », « le mort », « le cadavre », « l'homme », « dont », et « l'occupant de la chaise »⁴². Bien entendu, tout l'effet souhaité par Wilde a disparu...

³⁸ O (124.9-12).

³⁹ G1 (283.13 ; 284.21 ; 303.16 ; 303.18 ; 304.19 ; 296.1).

⁴⁰ Henri Meschonnic, « Poétique d'un texte de philosophe et de ses traductions : Humboldt, sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », in : *Les Tours de Babel, essais sur la traduction, op.cit.*, p. 199.

⁴¹ J/F (205.20 ; 206.18 ; 223.2 ; 223.3 ; 223.33 ; 216.24).

⁴² L2 (594.23 ; 595.28 ; 614.21 ; 614.22 ; 615.25 ; 607.8).

L'excellente analyse de Jean Gattégno se confirme tout au long de sa traduction. Grâce à sa vigilance, aucun des procédés stylistiques utilisés dans *The Picture of Dorian Gray* ne lui échappe, et même s'il s'éloigne plus du mot à mot que Lack, il s'efforce de transférer toutes les spécificités du discours de Wilde en français.

Par exemple, lorsque Dorian rompt avec Sybil, au chapitre VII, son ton est froid et cassant. Il parle d'une façon très mécanique, et abuse de répétitions : « You have killed my love. You used to *stir* my imagination. Now you don't even *stir* my curiosity. You simply produce no effect. I loved you *because* you were marvellous, *because* you had genius and intellect, *because* you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. » Cela n'a pas échappé à Gattégno qui traduit très habilement : « Tu as tué mon amour. Autrefois tu *excitais* mon imagination. A présent tu n'*excites* même plus ma curiosité. Tu ne produis plus le moindre effet. Je t'aimais *parce que* tu étais merveilleuse, *parce que* tu avais du génie et de l'intelligence, *parce que* tu réalisais les rêves des grands poètes et donnais forme et substance aux ombres de l'art. »⁴³

Il est également important de préciser que, contrairement à ses prédécesseurs, Gattégno ne cherche à aucun moment à améliorer ou à lisser le style de Wilde. On se souvient qu'il estimait que ce n'était pas là le rôle du traducteur. Lorsque le texte de Wilde manque de naturel, ou sonne de façon étrange, Gattégno s'efforce de préserver cette étrangeté en français.

Ainsi, lorsqu'on peut lire au chapitre XV :

« - 'Narborough wasn't perfect', cried the old lady.

- 'If he had been, you would not have loved him, my dear lady', *was the rejoinder.* »

⁴³ O (70.25-30), G1 (176.12-18).

Gattégno traduit :

« - 'Narborough n'était pas parfait', s'écria la vieille dame.

A quoi il fut répliqué : 's'il l'avait été vous ne l'auriez pas aimé.' »⁴⁴

De même, lorsqu'au cours d'un dialogue entre Lord Henry et la Duchesse de Monmouth, Wilde écrit :

« - 'Royalties may not abdicate,' *fell as a warning from pretty lips.* »

Chez Gattégno cela donne :

« - 'Les rois n'abdiquent pas' : *tel fut l'avertissement que lancèrent les jolies lèvres.* »⁴⁵

Avant de conclure cette partie, il me reste encore à aborder deux caractéristiques importantes de cette sixième traduction de *The Picture of Dorian Gray*.

Tout d'abord, Jean Gattégno est le seul à faire usage de « notes de traducteur ». On reproche parfois à ces dernières d'être une solution de facilité, ou de briser le rythme de la lecture. Celles de Gattégno me semblent utilisées avec parcimonie, et surtout de façon très judicieuse.

Par exemple, au chapitre XIV, Wilde nous explique qu'Alan Campbell est chimiste, causant ainsi le désespoir de sa mère « who had set her heart on his standing for Parliament and had a vague opinion that a *chemist* was a person who made up prescriptions. » Bien entendu, Wilde joue ici sur le double sens du mot « chemist ». Pour rendre ce jeu de mot compréhensible pour le lecteur français, Gattégno a choisi de traduire : « qui s'était fixé pour ambition de le voir briguer un siège au Parlement, et qui avait la vague impression qu'un *chimiste* est un individu qui exécute des ordonnances », et d'y ajouter en note : « En anglais 'chemist' désigne aussi bien le chimiste que le

⁴⁴ O (138.20-22), G1 (311.8-11).

⁴⁵ O (149.14), G1 (335.3-4).

pharmacien.»⁴⁶ Tous les autres traducteurs se sont contentés de traduire le texte littéralement, sans aucune forme d'explication, ce qui le rend pour le moins obscur...

De même, lorsque Wilde écrit : « The man who could call a spade a spade should be compelled to use one », Gattégno propose l'équivalent français : « Tout homme capable d'appeler un chat un chat, devrait être obligé d'en élever un ». Là encore, le lecteur curieux peut se reporter à une note qui lui indique : « Mot à mot : 'Tout homme capable d'appeler une pelle, pelle, devrait être forcé d'en utiliser une '. »⁴⁷

Enfin, il reste encore à évoquer la question délicate du tutoiement auquel Jean Gattégno tenait tant.

Si, comme nous l'avons vu, les « notes de traducteur » sont parfois controversées, la traduction du « you » anglais est, elle, un problème pratiquement insoluble. En effet, le traducteur ne dispose d'aucune solution infaillible pour choisir entre le « tu » et le « vous ». Il ne peut généralement avoir recours qu'à sa propre appréciation. C'est à lui de décider si les relations entre deux personnages permettent d'utiliser le tutoiement, ou si à l'inverse l'atmosphère et le ton général réclament plutôt le vouvoiement... Le choix du traducteur est souvent très difficile et il implique une grande part de subjectivité. En conséquence, il n'est pas rare que pour un même roman, il existe autant de choix différents que de traducteurs.

Dans le cas de *The Picture of Dorian Gray*, Gattégno est donc le premier à avoir utilisé le tutoiement entre Dorian et Alan Campbell, et surtout entre Dorian et Basil.

⁴⁶ O (129.3-4), G1 (292.19-23).

⁴⁷ O (149.6-7), G1 (334.24-25).

Certains regretteront peut-être une perte de solennité dans leurs rapports.

Pour ma part, il me semble que le tutoiement donne au ton de leurs dialogues une simplicité et un naturel plus proches de l'esprit de Wilde que les excès de préciosité de Jaloux et Frapereau par exemple. D'autant plus que là où Wilde utilise volontairement un ton plus solennel et plus précieux, c'est-à-dire dans les scènes de comédie mondaine, Gattégno conserve judicieusement le vouvoiement.

Le tutoiement donne également au texte de Gattégno une touche plus moderne que les traductions précédentes. Cela ne me semble pas être une mauvaise chose dans la mesure où, comme nous l'avons vu, le texte original de Wilde a lui-même très peu vieilli.

Par contre, ce qui me semble plus discutable, c'est que si Gattégno utilise le « tu » entre Basil et Dorian, il conserve à l'inverse le « vous » tout au long du livre entre Dorian et Henry. Cela impliquerait que les rapports entre Dorian et Henry ne sont jamais devenus aussi familiers que ceux qui unissaient Dorian et Basil, ce que la version définitive de *The Picture of Dorian Gray* (1891) ne permet pas d'affirmer... Peut-être aurait-il été plus judicieux de passer au « tu » entre Dorian et Henry à partir du moment où leurs liens deviennent plus intimes, c'est-à-dire au chapitre IV .

Comme on le voit, le problème de la traduction du « you » peut être la source de bien des débats...

3.2. LES MODIFICATIONS APPORTEES PAR JEAN BESSON POUR LA PREMIERE EDITION DE LA BIBLIOTHEQUE DE LA PLEIADE (MAI 1996).

Tout d'abord, il me paraît important de préciser que la révision de Jean Besson est signalée dans le volume de la Pléiade, mais de façon très discrète. On peut lire dans la « Note sur la présente édition », à la page LXV, que les traductions de *The Picture of Dorian Gray* et de *De Profundis* conçues par Jean Gattégno pour paraître dans la Pléiade sont « reprises ici, dans une version relue par Jean Besson qui a accepté de se substituer à Jean Gattégno en la circonstance. »⁴⁸

Comme je l'ai dit plus haut, Jean Besson a accepté avec beaucoup de gentillesse de répondre à mes questions, et il m'a fourni des renseignements très précis sur les différentes étapes de cette révision.

Outre la relecture des deux traductions de Gattégno, Jean Besson a également été chargé par la Pléiade d'actualiser leurs appareils critiques, et d'établir celui de *The Ballad of Reading Gaol*. Il n'a disposé que d'un court délai pour accomplir ce travail considérable, et il n'a donc pu procéder qu'à une lecture attentive du texte français des deux traductions. Chaque fois qu'il a noté une anomalie, une lourdeur de style ou une répétition, il s'est reporté à l'original, puis à d'autres traductions⁴⁹. Il n'a pas confronté systématiquement, ni complètement, les traductions aux originaux.

⁴⁸ Oscar Wilde, *Oeuvres* (Paris : Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1996) p. LXV. S'il n'était pas mort, Jean Gattégno aurait vraisemblablement relu lui-même ses traductions pour le public exigeant de la Pléiade.

⁴⁹ Celle de Jaloux et Frapereau, celle d'Etienne revue par Mortier, et celle de Lack revue par Delahaye dans le cas de *The Picture of Dorian Gray*. La traduction de Richard Crevier a paru alors que son travail était pratiquement terminé, et il ne l'a que très peu utilisée.

Jean Besson estime que la traduction de *The Picture of Dorian Gray* par Gattégno est un travail solide : elle est à la fois juste, fidèle et agréable à lire, même si son style est parfois un peu lourd. Toutes les options de Gattégno ne coïncident pas nécessairement avec celles que Besson aurait prises lui-même, mais il a décidé de n'apporter que des rectifications indispensables et légères : le volume de la Pléiade étant un hommage rendu à Jean Gattégno, il fallait conserver au maximum l'esprit et la lettre de ses traductions.

Le processus de révision a en fait été extrêmement complexe puisque Besson n'a pas travaillé seul. Deux autres personnes y ont été impliquées : une « correctrice » qui a rectifié ou modifié tous les textes du volume en tenant compte des pratiques de la collection de la Pléiade (parfois différentes de celles admises chez Folio), et une collaboratrice de la Pléiade chargée de vérifier les textes et de les coordonner pour obtenir un ensemble harmonieux. Chacune des trois personnes a eu connaissance des rectifications proposées par les deux autres, l'arbitrage final ayant appartenu à la Pléiade.

La correctrice et la collaboratrice de la Pléiade ont effectué un travail très minutieux, mais les modifications qu'elles ont apportées n'ont que peu d'intérêt pour nous parce qu'elles concernent des points de détail. L'unique exception est la décision de maintenir « Mr., Mrs, et Miss » dans le texte (c'est la règle pour la Pléiade), alors que Gattégno avait choisi de les traduire en « M., Mme, et Mlle ». Sinon, elles se sont principalement occupées de questions de majuscules à mettre ou à enlever, d'italiques, ou d'orthographe (« clef » devient « clé »⁵⁰)...

⁵⁰ G1 (266.23), G2 (490.14).

Les modifications de Jean Besson sont généralement plus importantes, et donc plus intéressantes pour nous. Il a fait quarante-et-une propositions en tout, mais la Pléiade n'a retenu que les vingt-trois modifications qui lui paraissaient indispensables.

Parmi celles-ci on trouve principalement des considérations de style. Jean Besson s'est efforcé d'effacer quelques lourdeurs du texte de Gattégno.

Par exemple, lorsque Wilde décrit la bibliothèque de Lord Henry, on peut lire : « It was, in its way, a very charming room, with its high panelled wainscoting of olive-stained oak, its cream-coloured frieze and ceiling of raised plaster-work, and its brickdust felt carpet strewn with silk long-fringed Persian rugs. »

Voici la traduction de Gattégno : « En son genre, c'était une pièce tout à fait charmante, avec ses hautes boiseries de chêne teinté de *couleur* olive, sa frise de *couleur* crème, son plafond rehaussé de moulures, et sa moquette de feutre de *couleur* brique jonchée de tapis persans en soie à longues franges. » On peut noter qu'il répète le mot « couleur » à trois reprises, ce qui est d'autant plus maladroit que cette répétition est absente de l'original.

Besson a donc choisi de l'effacer : « En son genre, c'était une pièce tout à fait charmante, avec ses hautes boiseries de chêne de teinte olive, sa frise de couleur crème, son plafond rehaussé de moulures, et sa moquette de feutre brique jonchée de tapis persans en soie à longues franges. »⁵¹

⁵¹ O (39.31-34), G1 (115.4-9), G2 (390.26-30).

Jean Besson corrige également quelques étourderies qui ont réussi à se glisser dans le texte de Gattégno.

Ainsi, au chapitre XX, juste avant le dénouement, Wilde écrit :

« He looked round and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. He had cleaned *it* many times, till there was no stain left upon *it*. *It* was bright, and glistened. As *it* had killed the painter, so *it* would kill the painter's work, and all that that meant. *It* would kill the past, and when that was dead he would be free. *It* would kill this monstrous soul-life, and without its hideous warnings, he would be at peace. He seized *the thing*, and *stabbed the picture with it*. »

Gattégno traduit très bien ce passage à l'exception de la dernière phrase où il fait une inversion malencontreuse : « Il saisit l'objet, et y planta le couteau. » Après la succession de pronoms référant au couteau, cette inversion tombe de manière tout à fait inopportune, et elle gêne la lecture. Fort heureusement, Besson rectifie : « Il saisit le couteau, et le planta dans la toile. »⁵²

Enfin, Besson modifie une citation : lorsque Dorian évoque le portrait au chapitre XIX, il dit :

« It used to remind me of those curious lines in some play - 'Hamlet' I think - how do they run ?-

'Like the painting of a sorrow,

A face without a heart.' »

Yes : that is what it was like. »

Comme pour toutes les citations de Shakespeare insérées dans le roman de Wilde, Gattégno utilise la traduction de Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff :

« Une image de la souffrance,

Le visage, mais non le coeur. »

⁵² O (169.30-36), G1 (376.28-377.4), G2 (561.26-34).

Il y ajoute la note suivante : « La citation est bien tirée de *Hamlet* (acte IV, sc.7), d'un passage où le roi interroge Laërte sur son père Polonius. »

Jean Besson a estimé que ni la citation, ni la note n'étaient suffisamment claires, et on peut lire dans la Pléiade :

« Une image de la douleur,
[...] un masque sans coeur. »

La note, elle, est devenue : « La citation est bien tirée d'un passage de *Hamlet*, où le roi interroge Laërte sur l'affection qu'il portait à son père (IV, VII,V. 108-109). »⁵³

Comme on peut le constater, ces modifications sont aussi judicieuses que discrètes.

En ce qui concerne les dix-huit propositions de modifications qui n'ont pas été retenues par la Pléiade, Jean Besson m'a confié qu'elles concernaient essentiellement des questions de style et non pas d'exactitude. Il aurait personnellement souhaité améliorer la qualité littéraire de certains passages de la traduction de Gattégno.

Par exemple, lorsque Basil dit : « There is hardly a single person in the House of Commons worth painting, though many of them would be the better for a *little white-washing* », Gattégno traduit : « Il serait difficile de trouver à la Chambre des Communes une seule personne dont il vaille la peine de faire le portrait, mais à dire vrai nombre d'entre elles mériteraient *un petit lessivage*. »⁵⁴ Besson, lui, aurait préféré éviter l'expression « lessivage », et il a proposé « mériteraient *d'être blanchis* ».

Il y a aussi un certain nombre de lourdeurs ou de répétitions inutiles que

⁵³ O (163.28-32), G1 (364.21-26), G2 (553.15-19).

⁵⁴ O (60.6-8), G1 (153.8-11).

Besson aurait souhaité supprimer, mais le service de la Pléiade s'est montré intransigeant. Il n'a accepté que les modifications jugées indispensables, et il s'est efforcé autant que possible de préserver le style personnel de Jean Gattégno, ce que Jean Besson a parfaitement compris.

3.3. LES MODIFICATIONS SUPPLEMENTAIRES APPORTEES A LA DEUXIEME EDITION DE LA BIBLIOTHEQUE DE LA PLEIADE (DECEMBRE 1996).

Le processus de révision de la traduction de Jean Gattégno ne s'est pas arrêté à cette première série de modifications.

Après la parution de la première édition du volume de la Pléiade en mai 1996, j'ai contacté Jean Besson. Celui-ci m'a demandé de lui faire part des éventuelles anomalies que j'avais pu détecter dans la traduction de Gattégno au cours de mes recherches. Je lui ai donc fait parvenir une liste d'erreurs qui s'étaient glissées dans le texte et qui n'étaient détectables qu'en confrontant la traduction avec le texte original.

Le volume de la Pléiade s'est très bien vendu, et lorsqu'il a fallu songer à une réédition dès la fin de 1996, Jean Besson a fait part de mes suggestions à l'éditeur. Les défaillances que j'avais détectées ont ainsi pu être corrigées.

Les erreurs commises par Gattégno sont rares et de nature très diverse.

Parfois, elles sont presque insignifiantes. Ainsi, lorsqu'au premier chapitre Basil raconte sa rencontre avec Dorian à Henry, il dit : « *Two months ago I went to a*

crush [...] ». Chez Gattégno, ces deux mois se sont transformés en un seul, ce qui a été très facile à rectifier⁵⁵.

D'autres erreurs sont un peu plus regrettables. Lorsque Dorian dit à Basil: « If Kent 's silly son *takes his wife from the streets*, what is that to me ? », Gattégno traduit malencontreusement : « Si ce jeune imbécile de Kent *empêche sa femme de sortir dans la rue*, en quoi cela me concerne-t-il ? ». Pour la deuxième édition de la Pléiade, cette phrase a été modifiée en : « Si ce jeune imbécile de Kent *va chercher sa femme sur le trottoir*, en quoi cela me concerne-t-il ? »⁵⁶.

De même, lorsqu'au deuxième chapitre, Basil essaye de dissuader Dorian d'aller au théâtre avec Henry, le jeune homme lui répond : « I must go, Basil ». Le contexte permet de comprendre que c'est au théâtre que Dorian doit aller. Pourtant Gattégno traduit fautivement : « Il faut que je *m'en aille*, Basil ». Là encore, l'erreur a été rectifiée en « Il faut que j'y aille, Basil »⁵⁷.

Comme lors de la première révision, toutes les propositions de modifications n'ont pas été retenues par la Pléiade.

Au début du chapitre XX, Dorian sent que sa vie est un immense gâchis, et il est pris de remords. On peut lire : « [...] of the lives that had crossed his own it had been *the fairest and the most full of promise* that he had brought to shame. » Gattégno traduit : « [...] de toutes les vies qui avaient croisé la sienne, c'était à *la plus belle, à celle qui contenait les plus grandes promesses*, qu'il avait apporté le déshonneur. »⁵⁸

⁵⁵ O (11.17-18), G1(58.16-17), G3 (354.13-14).

⁵⁶ O (118.8), G1 (270.27-29), G3 (493.7-9).

⁵⁷ O (29.7), G1 (92.19), G3 (377.13).

⁵⁸ O (167.23-24), G1 (372.12-15).

Des sept traducteurs de *The Picture of Dorian Gray*, Gattégno est le seul à utiliser le singulier dans cette phrase. On pense donc irrémédiablement que la vie en question est celle de Sibyl Vane. Grammaticalement, cette interprétation est plausible. Pourtant, lorsque l'on songe à toutes les vies pleines de promesses que Dorian a ruinées depuis la mort de Sibyl (je pense notamment à tous les jeunes hommes que Basil cite au chapitre XII), l'utilisation du pluriel semble plus indiquée.

Bien qu'elle ait trouvé cette suggestion pertinente, la Pléiade a décidé de ne pas la retenir. Etant donné que les deux interprétations sont grammaticalement possibles, elle a préféré ne pas modifier le choix initial de Jean Gattégno.

Jean Besson a profité de cette seconde série de modifications pour convaincre l'éditeur de la nécessité d'apporter quelques retouches supplémentaires au style de Gattégno. L'une ou l'autre proposition qui avait été rejetée lors de la première révision a cette fois été acceptée.

Ainsi, « *The air was heavy with the perfume of the flowers, and their beauty seemed to bring him an anodyne for his pain* », que Gattégno avait traduit par : « L'air était chargé du parfum des fleurs, et leur beauté semblait à Dorian alléger ses souffrances », est devenu sous la plume de Besson : « L'air était chargé du parfum des fleurs, et il semblait à Dorian que leur beauté allégeait ses souffrances »⁵⁹.

De même, au chapitre II, Wilde écrit : « *A furry bee came and buzzed round it for a moment. Then it began to scramble all over the oval stellated globe of the tiny blossoms. He watched it with that strange interest in trivial things that we try to develop when things of high import make us afraid [...]* ». Voici la traduction de

⁵⁹ O (71.40-42), G1 (178.32-33), G3 (434.12-13).

Gattégno : « Une abeille duvetée vint bourdonner autour de lui quelques instants. Puis elle se *mit à aller* en tous sens parmi les fleurs minuscules formées de globes ovales étoilés. Il *mit à l'observer* cet étrange intérêt que nous tentons parfois de porter à des événements infimes quand des choses de la plus haute importance nous effraient [...] ». Plutôt que de répéter le deuxième « mit », Jean Besson a préféré le remplacer par : « Il *l'observa* avec cet étrange intérêt [...] »⁶⁰.

Au total, cette deuxième édition du volume de la Pléiade comporte douze modifications de plus que la première.

⁶⁰ O (24.7-11), G1 (83.11-17), G3 (370.38-43).

4. CONCLUSION.

Je souhaiterais tout d'abord exprimer un regret. En effet, j'ai rencontré Jean Gattégno au tout début de mes recherches, alors que je n'avais pas encore confronté systématiquement sa traduction à l'original. Il a proposé que nous restions en contact, et nous avons convenu de nous revoir ultérieurement afin de discuter de certains de ses choix de traducteur. On peut aisément imaginer à quel point cela aurait pu être riche en enseignements. Hélas, la vie en a décidé autrement, puisque Jean Gattégno est mort quelques mois à peine après notre première rencontre...

Ceci étant dit, sa traduction est une très bonne traduction. Elle est encore plus exacte et plus précise que celle de Léo Lack. Gattégno a fait une analyse très soigneuse du roman de Wilde avant de commencer à le traduire, et grâce à cela très peu de choses lui ont échappé, que ce soit du point de vue du sens du texte, ou des spécificités du discours de Wilde. De plus, il a eu le souci constant de rendre sa traduction aussi claire, et aussi compréhensible que possible. Il s'agit donc d'un travail très sérieux, et qui reste néanmoins très agréable à lire.

Les révisions apportées à la traduction de Jean Gattégno avant sa parution dans le volume de la Pléiade ont encore permis de l'améliorer. Jean Besson a pu effacer quelques lourdeurs de style et quelques répétitions inutiles, et les rares erreurs qui ont réussi à tromper la vigilance de Gattégno ont (je l'espère) pu être corrigées. Nous

disposons donc maintenant d'une traduction extrêmement satisfaisante de *The Picture of Dorian Gray*.

Ceci ne veut pas dire pour autant que la traduction de Gattégno soit la seule traduction possible du roman de Wilde, ou sa traduction définitive.

Il est parfaitement envisageable qu'un traducteur décide de retraduire *The Picture of Dorian Gray* en ayant un projet différent de celui de Gattégno. Nous avons vu par exemple que certains des choix de celui-ci peuvent prêter à discussion, même s'ils sont plausibles (je pense notamment à l'emploi du tutoiement, ou à l'utilisation du singulier pour l'exemple du chapitre XX que nous venons d'étudier). Rien n'empêche un autre traducteur de proposer sa propre interprétation du texte de Wilde.

De plus, il viendra probablement un jour où la traduction de Gattégno, à son tour, aura vieilli, et où une retraduction deviendra nécessaire. Tout ce que l'on peut souhaiter, c'est que les futurs traducteurs de *The Picture of Dorian Gray* fassent preuve d'autant de sérieux et de cohérence que lui.

Il me reste encore à signaler que la traduction de Gattégno est devenue très justement la nouvelle traduction de référence du roman de Wilde. Jaloux et Frapereau ont certes encore quelques adeptes, mais je me suis rendu compte tout au long de mes recherches qu'il était désormais devenu impossible d'évoquer les versions françaises de *The Picture of Dorian Gray* sans que le nom de Gattégno ne soit cité.

Si cette nouvelle traduction a tant frappé les esprits, c'est bien évidemment en raison de sa qualité, mais c'est aussi probablement à cause de la notoriété du traducteur et du prestige de Gallimard et de la Bibliothèque de la Pléiade. En effet, on se

souvent que dans le cas de Lack, la seule qualité de la traduction n'avait pas suffi à éviter qu'elle ne passe inaperçue. Cette fois, au contraire, le volume de la Pléiade a été l'un des événements de la saison littéraire, et la version Folio du roman de Wilde a déjà été rééditée à plusieurs reprises.

Enfin, nous disposons pour une fois d'une critique du roman qui évoque succinctement le travail du traducteur. L'article en question a paru dans le numéro de mars 1992 du *Magazine Littéraire*, et il est d'autant plus intéressant pour nous qu'un critique anonyme s'y risque à comparer la traduction de Gattégno à celle d'Etienne revue par Mortier. Le résultat est étonnant : « Si on peut préférer la traduction de Michel Etienne, l'introduction et les notes de Jean Gattégno sont, elles, remarquablement précieuses, qui permettent, précisément, de comprendre comment Dorian Gray sut exprimer tout un air du temps, anglais et français aussi bien, là où le dossier des Presses Pocket se contente d'offrir quelques jolies pistes de réflexion à de grands lycéens. »⁶¹ Si l'on ne peut qu'acquiescer en ce qui concerne l'introduction et les notes, la préférence du critique pour la traduction d'Etienne est tout simplement ahurissante. On ne connaît malheureusement pas les critères de son choix, mais au vu de l'analyse des deux traductions que nous venons de faire, on peut se demander s'il a véritablement pris la peine de jeter un oeil sur les deux textes. Devant un tel manque de sérieux, on ne peut que constater que les critiques littéraires ont encore beaucoup de choses à apprendre en matière de traduction.

⁶¹ *Le Magazine Littéraire*, n°297, mars 1992, p.97.

VII. CREVIER (1995)

1. HORIZON DU TRADUCTEUR (1992-1995).

La traduction de Richard Crevier a été publiée par GF-Flammarion en novembre 1995, soit moins de quatre ans après la parution de la traduction de Jean Gattégno chez Folio ¹.

Il s'agit d'un délai extrêmement court, qui peut paraître surprenant au vu de la qualité de la traduction de Gattégno. Pourtant, si l'on y regarde de plus près, on se rend compte que la traduction de Crevier a été publiée à un moment très propice.

Tout d'abord 1995 est une date anniversaire importante pour Oscar Wilde. En effet 1895 fut à la fois l'année de ses plus grands succès avec le triomphe de *An Ideal Husband* et de *The Importance of Being Earnest* qui furent jouées simultanément dans deux théâtres du West End de Londres, et l'année de sa chute avec son procès et son emprisonnement.

Cent ans après, de nombreuses commémorations sont organisées et on parle beaucoup de Wilde . Le 3 janvier (jour anniversaire de la première de *An Ideal Husband*), Sir John Gielgud dévoile une plaque dédiée à la mémoire de l'auteur irlandais sur la façade du Theatre Royal Haymarket à Londres. Le 6 février, une plaque commémorative est apposée sur sa maison natale à Dublin. Enfin, le 14 février (jour anniversaire de la première de *The Importance of Being Earnest*), Wilde fait son entrée au panthéon de la littérature britannique : le « Poet's Corner » de l'abbaye de Westminster, où son nom est inscrit sur un vitrail juste au-dessus de celui d'Alexander

¹ Le volume de la Pléiade, lui, n'allait paraître que six mois plus tard.

Pope.

Il faut également signaler que comme un siècle auparavant, les deux pièces de Wilde sont jouées simultanément dans deux théâtres du West End.

En France, c'est plus le procès en lui-même qui attire l'attention. Deux ouvrages lui sont consacré : *Le Procès d'Oscar Wilde* de Jean-Marc Varaut et *L'Affaire Oscar Wilde* d'Odon Vallet.

Mais l'événement le plus médiatique est très certainement la première pièce de Robert Badinter, président du Conseil Constitutionnel et ancien Ministre de la Justice. Intitulée *C. 3. 3. d'après le numéro de la cellule de Wilde à la prison de Reading*, cette pièce traite elle aussi du procès. Robert Badinter est idéalement placé pour aborder ce sujet, et sa pièce (qui a été montée au Théâtre National de la Colline) connaît un grand succès. De plus, grâce à sa notoriété, l'ancien Ministre de la Justice est invité à plusieurs émissions télévisées (notamment au *Bouillon de Culture* de Bernard Pivot le 13 octobre 1995), et il contribue ainsi grandement à faire mieux connaître Oscar Wilde.

Au même moment, on commence également à attendre avec impatience le volume consacré à Wilde par la Bibliothèque de la Pléiade qui est annoncé pour le premier semestre de 1996. La parution d'un ouvrage dans cette prestigieuse collection est toujours un événement pour le monde littéraire français, surtout s'il est accompagné d'un album comme c'est le cas ici. Mais il faut ajouter à cela que Gallimard mène une campagne très habile pour faire progressivement monter la tension.

En effet, l'éditeur commence par faire paraître en format de poche certaines des traductions destinées au volume de la Pléiade. Nous avons vu au chapitre

précédent que *The Picture of Dorian Gray* et *De Profundis* ont été publiés dès 1992. En 1994, parait la traduction de *Lord Arthur Savile's Crime* par François Dupuigrenet - Desroussilles. A chaque fois, il est spécifié très clairement que ces traductions ont été conçues spécialement pour le volume de la Pléiade « à paraître prochainement ».

Toujours en 1994, Gallimard fait monter la tension d'un cran en publiant simultanément une réédition des *Lettres d'Oscar Wilde*, et la traduction par Marie Tadié et Philippe Delamare de l'*Oscar Wilde* de Richard Ellmann. La publication de ces deux ouvrages est très remarquée par les critiques, et elle vaut notamment à Wilde la couverture de *La Quinzaine Littéraire*².

Grâce à cette savante campagne, le public est largement averti de l'imminence de la parution de volume des *Oeuvres* de Wilde, et il va sans dire qu'à la fin de 1995, l'attente est à son comble.

Cette effervescence autour de l'auteur irlandais a une conséquence heureuse. En effet, ses comédies sont enfin rejouées à Paris. C'est tout d'abord le Théâtre Antoine qui présente *An Ideal Husband* à partir du 8 septembre 1995 dans une mise en scène d'Adrian Brine, et cette fois la pièce fait un triomphe. Gilles Costaz écrit dans *Le Magazine Littéraire* : « C'est sans doute le plus gros succès de la saison parisienne »³. Quelques semaines plus tard, *The Importance of Being Earnest* est montée au Théâtre

² *La Quinzaine Littéraire*, n°659, du 1er au 15 décembre 1994.

³ Gilles Costaz, « Théâtre : une saison Wildienne » in : *Le Magazine Littéraire*, n° 343, mai 1996, pp. 40-41.

National de Chaillot dans une mise en scène de Jérôme Savary, et là encore, c'est un triomphe⁴.

Ce double succès est extrêmement réjouissant, parce qu'il s'agit d'une grande première. Jusque là, les comédies de Wilde n'avaient rencontré que de l'indifférence en France, et il a fallu patienter un siècle pour qu'elles attirent enfin toute l'attention qu'elles méritent. Il faut certes que ce succès se confirme, mais on peut imaginer que dorénavant, Wilde ne sera plus seulement considéré en France comme l'auteur de *The Picture of Dorian Gray*, mais également comme un dramaturge de talent.

Enfin, il reste à signaler qu'au cours de cette courte période les nouvelles traductions des oeuvres de Wilde sont nombreuses, et ce même sans tenir compte des publications de Gallimard. En 1993, *The Ballad of Reading Gaol* est retraduite une fois de plus par Christian Jambet. En 1994, Charles Dantzig traduit quelques articles de Wilde sous le titre *Aristote à l'heure du thé*. Enfin, pas moins de trois nouvelles traductions paraissent en 1995 : *A Soul of Man under Socialism* par François Weisman, *An Ideal Husband* par Pierre Laville, ainsi qu'un volume de contes par Henri Robillot.

La traduction de Richard Crevier paraît donc à un moment où la France connaît un véritable engouement pour Oscar Wilde. On peut émettre l'hypothèse que GF-Flammarion ait voulu profiter de ces conditions extrêmement favorables en disposant de sa propre traduction de *The Picture of Dorian Gray*, et que ce soit là la raison principale d'une retraduction aussi rapide...

⁴ La première de *The Importance of Being Earnest* a en fait eu lieu le 6 janvier 1996, soit après la parution de la traduction de Richard Crevier. Mais là encore cette pièce était très attendue, notamment en raison de l'énorme succès de *An ideal Husband*.

2. LE TRADUCTEUR.

Je ne sais que très peu de choses sur Richard Crevier. J'ai essayé de le contacter à plusieurs reprises sans jamais obtenir la moindre réponse.

J'ai tenté de passer par Pascal Aquien qui est l'auteur de l'introduction et des notes de cette septième traduction. Celui-ci ne connaît pas personnellement Richard Crevier, mais il a néanmoins très aimablement essayé de lui transmettre mon courrier, sans plus de succès.

Le catalogue de la Bibliothèque Nationale nous apprend que Crevier a traduit une vingtaine d'ouvrages de l'anglais.

Parmi ceux-ci, on trouve quelques oeuvres littéraires : *Somebody in Boots* de Nelson Algren, *The Survival of Jan Little* de John Man, *Lonesome Dove* de Larry Mc Murtry, *Spirit of the Hills* de Dan O'Brien, *On the Water Line* de Joseph Olshan, *The Warden* d'Anthony Trollope, et *Out of the Night* de Patrick Whalen.

Il est cependant très intéressant de remarquer que la majorité des ouvrages traduits par Crevier n'ont que peu de rapport avec la littérature à proprement parler. Ils traitent de sujets aussi divers que les récits d'exploration, la parapsychologie, ou le marketing...Les titres français sont d'ailleurs très explicites. On trouve par exemple : *Premier contact : les Papous découvrent les blancs* de Bob Connolly, *Guérilla marketing : stratégies, tactiques et armes nouvelles pour assurer de gros bénéfices à votre entreprise* de Jay Conrad Levinson, *Le Guide international du voyage d'affaires*

de Sandra Snowdon, *le Télépsychisme : comment capter les pouvoirs cachés de votre subconscient* de Joseph Murphy, *L'Art de vivre en Norvège* de Solvi Dos Santos, ou encore *L'Origine merveilleuse des choses de tous les jours* de Charles Panati...

3. ANALYSE DE LA TRADUCTION.

La traduction de Richard Crevier est extrêmement décevante. Elle marque un net recul par rapport à celles de Lack et de Gattégno. Là où ces derniers avaient pratiquement éliminé les faux-sens et les contresens, Crevier multiplie les erreurs.

Le ton est donné dès la deuxième page de cette traduction, lorsque Lord Henry dit : « It is your best work, Basil, the best thing you have ever done [...] You must certainly send it next year to the Grosvenor. The Academy is too large and too vulgar. Whenever I have gone there, there have been either so many people that I have not been able to see the pictures, *which was dreadful*, or so many pictures that I have not been able to see the people *which is worse*. » Il s'agit là du tout premier mot d'esprit prononcé par Lord Henry, et Richard Crevier le déforme en traduisant : « L'Académie est trop vaste et trop vulgaire. Chaque fois que j'y suis allé, ou bien il y avait tellement de monde que je ne pouvais pas voir les tableaux, *qui étaient affreux*, ou alors tellement de tableaux que je ne pouvais pas voir les gens, ce qui est encore pire. »⁵

Quelques lignes plus bas, il traduit malencontreusement « [...] through the thin blue wreaths of smoke that curled up in such fanciful whorls from *his heavy opium-tainted cigarette* » par « [...] à travers les fines volutes de fumée bleue qui s'élevaient capricieusement de *sa lourde cigarette tachée par l'opium* »⁶.

Cette première impression est désastreuse, et malheureusement les erreurs

⁵ O (8.7-12), C (44.14-22).

⁶ O (8.18-19), C (44.28-30).

de ce type sont très nombreuses tout au long du texte.

On a souvent le sentiment qu'elles doivent plus à une précipitation excessive du traducteur, qu'à une mauvaise connaissance de l'anglais.

Par exemple, lorsque Wilde écrit : « He went in *quietly* », Crevier traduit « Il pénétra *rapidement* dans la pièce »⁷. On peut supposer que c'est à cause d'une lecture superficielle qu'il a confondu « *quietly* » avec « *quickly* ».

De même, « who could say were the *fleshly* impulse ceased, or the *psychical* impulse began ? » devient malencontreusement « Qui peut dire où s'arrête l'impulsion charnelle et où commence l'impulsion *physique* ? »⁸.

Richard Crevier a certainement travaillé très rapidement, et à l'inverse de Gattégno il n'a pas su prendre suffisamment de recul par rapport au texte pour en saisir toutes les nuances.

Ainsi lorsqu'au chapitre XII Dorian demande à Basil de le suivre pour lui montrer le portrait, il dit : « *Come* : it is your own handiwork. Why shouldn't you look at it ? You can tell the world all about it afterwards, if you choose. Nobody would believe you, they would like me all the better for it. I know the age better than you do, though you will prate about it so tediously. *Come, I tell you*. You have chattered enough about corruption. Now you shall look on it face to face. » L'expression « *I tell you* » est bien entendu utilisée ici pour marquer la répétition de « *come* ». Richard Crevier, lui, traduit très maladroitement cette phrase par « Viens, je vais te raconter »⁹. A la vue de telles

⁷ O (168.33), C (294.1).

⁸ O (50.2-3), C (107.26-27).

⁹ O (119.18-23), C (214.29-36).

étourderies, on peut se demander s'il n'a pas tout simplement traduit le texte au fur et à mesure de sa première lecture.

On a donc véritablement l'impression d'un travail qui a été bâclé, et pour lequel Crevier a totalement manqué de motivation. On est bien loin des traductions soignées et attentives de Lack et de Gattégno.

Prenons encore deux exemples pour bien saisir toute la défaillance de cette septième traduction.

Lorsqu'au chapitre V James Vane demande à sa soeur de lui réserver quelques uns de ses baisers, celle-ci lui répond : « Ah ! but you don't like being kissed, Jim. You are a dreadful old bear ». Chez Crevier cela donne : « Ah! tu ne donnes guère envie qu'on t'embrasse, Jim. Tu as l'air d'un vieil ours affreux. »¹⁰

De même, lorsque James s'inquiète de la relation de Sibyl avec Dorian, sa mère lui dit : « You are speaking about things you don't understand, James. In the profession we are accustomed to receive a great deal of most gratifying attention. I myself used to receive many bouquets *at one time*. That was when acting was understood. » Crevier, lui, traduit : « Tu parles de ce que tu ne connais pas James. Dans le métier, nous avons l'habitude d'être l'objet des attentions les plus flatteuses. Moi même il m'arrivait de recevoir plusieurs bouquets *à la fois*. A cette époque, on comprenait quelque chose au métier d'acteur. »¹¹

La multiplication des faux-sens et des contresens n'est pas la seule source

¹⁰ O (52.41-53.1), C (113.1-3).

¹¹ O (54.4-7), C (114.35-40).

de déception dans cette septième traduction : Crevier procède également très souvent à des omissions et à des simplifications, et là aussi il s'agit d'une régression par rapport aux traductions de Lack et de Gattégno.

Il n'hésite pas à esquiver un certain nombre de difficultés, et pour cela il utilise les mêmes procédés que l'on trouvait déjà chez Jaloux et Frapereau, Etienne, ou Hertz.

Parfois il effectue de petites coupures discrètes.

Ainsi, lorsqu'au chapitre VII Dorian traverse des quartiers sordides en marchant, on peut lire : « Drunkards *had reeled by cursing, and chattering to themselves like monstrous apes.* » Pour se simplifier la tâche, Crevier omet « *had reeled by* », et il traduit : « Des ivrognes débitaient des injures et marmonnaient dans leur barbe comme des singes monstrueux. »¹²

De même, lorsque Wilde écrit à propos de Dorian : « That curiosity about life which Lord Henry had first stirred in him, *as they sat together in the garden of their friend, seemed to increase with gratification* », la partie en italique disparaît du texte de Crevier¹³.

D'autres fois, il procède à des simplifications.

Par exemple, lorsque Lady Narborough dit à Dorian : « I know my dear, I should have fallen madly in love with you [...] and thrown my bonnet right over the mills for your sake. It is most fortunate that you were not thought of at the time. As it was, our bonnets were so unbecoming, and the mills were so occupied in trying to raise the wind, that I never had even a flirtation with anybody. » Chez Crevier, il n'est absolument plus

¹² O (71.34-35), C (143.7-9).

¹³ O (100.4-7), C (188.8-10).

question de bonnets et de moulins, et il se contente de traduire : « Je sais, mon cher, que je serais tombée follement amoureuse de vous [...] et me serais jetée à votre cou. Heureusement que vous n'étiez pas de ce monde à cette époque, époque qui était d'ailleurs si peu propice à la chose que je n'ai jamais eu une seule amourette. »¹⁴

Toutes les simplifications ne sont pas aussi spectaculaires, mais elles n'en sont pas moins regrettables. Ainsi, lorsque Dorian rentre chez lui au chapitre XV, Wilde écrit : « As he drove back to his own house he was conscious that the sense of terror he thought he had strangled had come back to him. » Chez Crevier, cela devient : « En rentrant chez lui, il éprouva de nouveau le sentiment de terreur qui l'avait étreint précédemment. »¹⁵ Non seulement on n'apprend plus par quel moyen de locomotion Dorian rentre chez lui, mais il est également occulté que celui-ci pensait avoir étouffé son sentiment de terreur.

Ce sont ainsi une multitude de nuances qui disparaissent et le texte de Wilde s'en trouve considérablement appauvri. On a trop souvent l'impression que Crevier sacrifie la précision de son travail pour rendre sa traduction aussi fluide, et aussi facile à lire que possible, comme le prouve ce dernier exemple : lorsque James et Sibyl Vane se font leurs adieux, Wilde écrit : « when her arms were flung round his neck, and her fingers strayed through his hair, he softened, and kissed her with real affection ». Là encore, Crevier simplifie : « lorsqu'elle lui passa les bras autour du cou et les doigts dans les cheveux, il s'adoucit et l'embrassa avec une véritable affection. »¹⁶

¹⁴ O (135.33-38), C (240.6-12).

¹⁵ O (141.6-8), C (247.33-34).

¹⁶ O (58.28-30), C (121.35-37).

Il faut d'ailleurs reconnaître qu'en dépit de toutes ses insuffisances, la traduction de Richard Crevier se lit plutôt bien. Le désir constant du traducteur de rendre la lecture du texte facile et agréable s'accompagne de l'utilisation d'un ton très moderne. On peut d'ailleurs s'interroger si, en traduisant, Crevier n'avait pas à l'esprit un public jeune qui l'aurait amené à utiliser une langue simplifiée, proche de celle que parlent les jeunes Français d'aujourd'hui.

Il utilise bien entendu le tutoiement comme Jean Gattégno avant lui, et pour une fois il se montre plus inspiré que ce dernier en ne le réservant pas uniquement à Dorian et à Basil, mais en l'introduisant également entre Dorian et Lord Henry à partir du chapitre IV, c'est à dire à partir du moment où leurs relations sont devenues plus intimes.

Hélas, si l'on excepte ce point, la tentative de Crevier de donner un ton très moderne au texte est elle aussi la source de quelques excès.

Le choix de son vocabulaire peut parfois sembler anachronique pour un roman de la fin du XIX^{ème} siècle.

Ainsi, lorsqu'au chapitre X Wilde dit de Mrs Leaf : « She lingered for a few moments, and was garrulous over *some detail* of the household », cela donne : « Elle s'attarda quelques instants et y alla de son bavardage sur *le train-train* de la maison »¹⁷.

La langue de Crevier n'est pas plus adaptée lorsqu'il traduit « He had uttered a mad wish [...] that his own beauty might be untarnished, and the face on the canvas bear the burden of his own passions and his sins » par « Il avait formulé le voeu

¹⁷ O (92.29-30), C (177.17-18).

insensé [...] que sa beauté à lui demeurât intacte et que ce fût le visage peint sur le tableau qui fasse les frais de ses passions et de ses péchés »¹⁸.

Cette tendance s'accroît encore dans les dialogues, et le ton utilisé par Richard Crevier évoque moins un salon victorien que la cour d'un lycée aujourd'hui.

Ainsi, lorsqu'au chapitre II Dorian supplie Lord Henry de rester, celui-ci s'inquiète d'un rendez-vous qu'il a à l'Orléans, et il dit : « But what about my man at the Orléans ? » Chez Crevier cela devient : « Et ce type à l'Orléans ? »¹⁹.

De même, lorsqu'au chapitre XIX Dorian demande à Lord Henry : « What would you say, Harry, if I told you that I murdered Basil ? », celui-ci lui répond : « I would say, my dear fellow, that you were posing for a character that doesn't suit you. » Crevier traduit la réponse de Lord Henry par : « Je dirais, mon cher, que tu te mets dans la peau d'un personnage qui ne te va pas. »²⁰

Il arrive également à quelques occasions que la langue de Crevier fasse plus penser à un traité d'économie ou de marketing qu'à une oeuvre littéraire.

C'est le cas par exemple lorsqu'il traduit « It is merely a method by which we can multiply our personalities » par « Il s'agit sans doute d'une technique de démultiplication de la personnalité »²¹.

¹⁸ O (73.13-16), C (145.15-19).

¹⁹ O (19.16), C (61.27).

²⁰ O (162.24-27), C (284.14-15).

²¹ O (111.20), C (203.12-13).

Comme on peut l'imaginer, on est ici à des lieues du ton un peu précieux et pompeux qu'utilisaient Jaloux et Frapereau , et il est souvent très amusant d'opposer ces deux traductions.

Par exemple, lorsqu'au chapitre XVII Lord Henry demande : « Safe from what, Dorian ? You are in some trouble. Why not tell me what it is ? », Jaloux et Frapereau traduisent : « A l'abri de quoi, Dorian ? *Vous avez quelque tourment.* Pourquoi ne pas me le confier ? » Chez Crevier, cette même question devient : « Pas menacé par quoi, Dorian ? *Toi, tu as des ennuis.* Pourquoi ne pas me dire de quoi il s'agit ? »²² La différence est pour le moins frappante...

Enfin, avant de conclure il reste une dernière remarque à faire au sujet de la traduction de Richard Crevier.

On se souvient qu'Etienne et Hertz n'avaient pas hésité à puiser quelques passages dans la traduction de Jaloux et Frapereau ... Crevier, lui, a fait quelques emprunts au texte de Gattégno.

Prenons par exemple ce passage : « Over the low roofs and jagged chimney-stacks of the houses rose the black masts of the ships. Wreaths of white mist clung like a ghostly sails to the yards. »

Voici la traduction de Gattégno : « Par-dessus les toits bas et les maisons hérissées de cheminées s'élevaient de sombres mâtures de bateaux. Des volutes de brume blanche s'accrochaient aux vergues telles des voiles fantomatiques. »

²² O (156.36-37), J/F(261.17-18), C (275.10-11).

Voici maintenant celle de Crevier : « Par-dessus les toits bas et les maisons hérissées de cheminées se dressaient la sombre mâture des bateaux. Des volutes de brume blanche s'accrochaient aux vergues telles des voiles fantomatiques. »²³

La ressemblance est troublante... Le fait que Crevier ait préféré puiser dans la traduction de Gattégno plutôt que dans celle de Jaloux et Frapereau confirme au moins de façon amusante que celle-ci est bien devenue la nouvelle traduction de référence de *The Picture of Dorian Gray*...

²³ O (143.34-36), G1 (322.13-17), C (252.31-35).

4. CONCLUSION.

Non seulement cette septième traduction n'apporte rien de plus par rapport à celles de Lack ou de Gattégno, mais elle marque une nette régression.

De nombreux faux-sens et contresens se sont glissés dans le texte, et Richard Crevier n'a pas hésité à esquiver un certain nombre de difficultés.

Sa seule ambition semble avoir été de produire un texte agréable à lire et au ton très actuel. Malheureusement, si la langue de Crevier risque de plaire aux jeunes d'aujourd'hui, le fait même qu'elle soit marquée à ce point par notre époque l'expose à un vieillissement prématuré. On peut imaginer que dans quelques années à peine, certaines des expressions utilisées par Crevier auront déjà un parfum suranné. Jean Gattégno avait su se montrer bien plus mesuré dans son désir de « rafraîchir » le texte de Wilde.

L'analyse du travail de Richard Crevier permet d'affirmer que ce ne sont certainement pas des motifs artistiques qui ont poussé GF-Flammarion à publier une nouvelle traduction de *The Picture of Dorian Gray* aussi rapidement après celle de Gattégno. L'éditeur a tout simplement voulu profiter de l'effervescence qui règne autour de l'auteur irlandais en disposant de sa propre traduction.

Cela est d'ailleurs assez décevant de la part de GF-Flammarion qui est une collection qui prête généralement beaucoup d'attention à la traduction. Elle est par exemple l'unique collection qui propose le *Faust* de Goethe simultanément dans deux

traductions différentes : celle de Gérard de Nerval ²⁴ et celle de Jean Malaplate ²⁵. Elle est également l'une des rares collections qui accorde de l'espace aux traducteurs pour expliquer leur méthode et leurs objectifs : c'est le cas par exemple pour Jean Malaplate qui vient d'être cité ci-dessus ²⁶, mais également de Jacqueline Risset pour sa traduction de *La Divine comédie* de Dante ²⁷. Hélas, *The Picture of Dorian Gray* n'a pas eu droit à cette même attention.

Ceci étant dit, la traduction de Richard Crevier est passée relativement inaperçue entre la traduction de Jean Gattégno et la publication du volume de la Pléiade, et ce n'est certainement pas plus mal ainsi.

²⁴ Goethe, *Faust* (Paris : GF-Flammarion, 1964).

²⁵ Goethe, *Faust* (Paris : GF-Flammarion, 1984). Les deux versions sont régulièrement réimprimées.

²⁶ Jean Malaplate, « Note du traducteur », in : Goethe, *Faust*, *op.cit.*, p.20.

²⁷ Jacqueline Risset, « Traduire Dante », in : Dante, *L'Enfer* (Paris : GF-Flammarion, 1992) pp.15-22.

APERÇU SYNOPTIQUE

LES TRADUCTIONS EN PARALLELE

Tout au long de cette étude, chacune des traductions a été comparée à celles qui l'ont précédée afin de mettre en évidence toute forme d'évolution, qu'elle soit positive ou négative. Cette notion d'évolution est essentielle dès lors que l'on s'intéresse à l'histoire de la traduction d'une oeuvre.

Pour mieux mesurer encore tout l'écart qui existe entre les différentes versions, et la différence de comportement des traducteurs face à un même problème de traduction, il m'a semblé utile de présenter ici douze exemples supplémentaires pour lesquels les sept traductions de *The Picture of Dorian Gray* ont systématiquement été confrontées.

Le but de cet « aperçu synoptique » est de présenter les traductions à travers une perspective légèrement différente de celle des sept chapitres qui précèdent, et d'offrir ainsi, grâce à ce double point de vue, un éclairage aussi large et complet que possible.

Il est important de préciser que cette partie est destinée à compléter les chapitres précédents, et qu'elle ne vise pas à reprendre et à répéter systématiquement tous les points qui ont déjà été exposés. Pour éviter de trop nombreuses redites, je me suis volontairement limité à un nombre réduit d'exemples qui m'ont semblé particulièrement représentatifs à la fois de chacune des traductions et de l'histoire de la traduction du roman de Wilde dans son ensemble. C'est également pour éviter les redites, et à cause de la proximité de la conclusion générale que j'ai renoncé à donner une conclusion spécifique à cette partie.

Les exemples qui suivent ont été choisis en fonction d'un double critère. Ils comportent tous un problème de traduction qui a mis en difficulté certains des traducteurs. Ces problèmes sont liés soit à la langue elle-même, soit à un point de civilisation, soit encore à une lecture trop peu attentive du texte de Wilde. On pourra constater qu'il a souvent fallu attendre plusieurs traductions pour qu'une solution satisfaisante soit enfin proposée.

Mais je me suis efforcé de réunir des exemples qui soient en même temps représentatifs de certaines des particularités du style et de la langue de Wilde. On trouvera ainsi des passages où le style de l'auteur est volontairement itératif, d'autres où il utilise des images originales, ou encore quelques métaphores. J'ai choisi de présenter également quelques phrases au style plus simple et dépouillé : nous avons vu que la simplicité, liée à la limpidité et à la clarté d'expression, est elle aussi une caractéristique importante de la langue de Wilde.

Pour chacun des exemples, je cite d'abord le texte original, avant de le situer dans son contexte, et d'expliquer l'intérêt qu'il présente. Suivent ensuite les sept traductions dans l'ordre chronologique, puis enfin le commentaire de ces traductions.

EXEMPLE N°1 : « Yes, he remembered it perfectly. He had uttered a mad wish that he himself might remain young, and the portrait grow old ; that his own beauty might be untarnished, and the face on the canvas bear the burden of his passions and his sins ; that the painted image might be seared with the lines of suffering and thought, and that he might keep all the delicate bloom and loveliness of his then just conscious boyhood. »¹

Il s'agit ici d'un passage du chapitre VII : Dorian vient de se rendre compte pour la première fois que le portrait s'altère, et il se souvient avec stupeur du voeu insensé qu'il avait exprimé dans l'atelier de Basil, au chapitre II.

Ce passage présente un double intérêt. Tout d'abord le segment final «[...] his then just conscious boyhood » a posé beaucoup de problèmes aux traducteurs. Pour bien en comprendre le sens, il faut se souvenir que, juste avant que Dorian exprime son voeu, Lord Henry lui avait fait découvrir par un long exposé tout le charme et les avantages de la jeunesse. C'est précisément cet exposé qui est la cause principale du voeu de Dorian. « [...] his then just conscious boyhood » signifie donc que Dorian venait alors tout juste de prendre conscience de tous les avantages de son adolescence.

Ce passage présente également un intérêt d'ordre stylistique. La seconde phrase de Wilde est composée d'une courte proposition principale : « He had uttered a mad wish[...] », et de trois couples de propositions subordonnées séparées par des points-virgules, chacune des subordonnées étant introduite par le pronom relatif « that ». Il s'agit d'une construction très répétitive, et ce d'autant plus que les trois couples de propositions

¹ O (73.13-19), T (130.32-131.6), J/F(123.14-21), E2 (124.20-26), H (116.38-117.5), L2 (494.22-30), G3 (435.42-436.6), C (45.14-22).

subordonnées expriment la même idée, en la précisant un peu plus à chaque fois. Il est apparu au cours des chapitres précédents que Wilde utilisait fréquemment ce type de structure répétitive et somme toute assez mécanique, et qu'il faisait donc partie intégrante de son style.

Voici maintenant les sept traductions de ce passage :

TARDIEU : « Oui, il s'en souvenait parfaitement. Il avait énoncé le désir fou de rester jeune alors que vieillirait ce tableau... Ah ! si sa beauté pouvait ne pas se ternir et qu'il fut donné à ce portrait peint sur cette toile de porter le poids de ses passions, de ses péchés!... Cette peinture ne pouvait-elle donc être marquée des lignes de souffrance et de doute, alors que lui-même garderait l'épanouissement délicat et la joliesse de son adolescence ! »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Oui, il s'en souvenait parfaitement. Il avait formulé un vœu insensé : rester toujours jeune, tandis que vieillirait le portrait ; garder l'éclat de sa beauté, tandis que le visage peint sur la toile assumerait le fardeau de ses passions et de ses péchés ; il avait souhaité que le tableau fût flétri des stigmates de la souffrance et de la pensée, tandis que lui-même garderait intacte la fleur délicate et la grâce d'une adolescence alors à son prime éveil. »

ETIENNE : « Oui, il se les rappelait parfaitement. Il avait exprimé le vœu insensé de demeurer jeune, tandis que son portrait vieillirait à sa place. Sa beauté ne s'altérerait point. La toile seule assumerait le fardeau de ses passions et de ses péchés. La souffrance

et la pensée flétriraient le tableau, mais lui, garderait tout l'éclat, tout le charme d'une jeunesse à peine éclos. »

HERTZ : « Oui, il s'en souvenait parfaitement. Il avait émis le souhait insensé de ne jamais vieillir et que le tableau vieillisse à sa place. Il avait souhaité que sa beauté demeure intacte, mais que le visage du portrait se charge du fardeau de ses passions et de ses péchés ; que l'image soit marquée du sceau de la souffrance et de la pensée pour lui laisser à lui le tendre éclat et la beauté de cette adolescence dont il venait de prendre conscience. »

LACK : « Oui, il s'en souvenait parfaitement. Il avait exprimé le vœu insensé de pouvoir rester jeune tandis que le portrait vieillirait, de garder sa beauté intacte tandis que le visage, sur la toile, porterait le fardeau de ses passions et de ses péchés, il avait désiré que l'image peinte fût flétrie par l'empreinte de la souffrance et de la pensée tandis qu'il conserverait la délicate fraîcheur et le charme d'une adolescence dont il venait tout juste de prendre conscience. »

GATTEGNO : « Oui, il se le rappelait parfaitement. Il avait exprimé un vœu insensé : que lui-même pût rester jeune et le portrait vieillir ; que sa beauté à lui échappât à toute flétrissure et que le visage fixé sur la toile portât le fardeau de ses passions et de ses péchés ; que l'image peinte fût marquée des rides de la souffrance et de la méditation mais que lui conservât l'éclat délicat, le charme et la beauté de son adolescence alors à peine consciente d'elle-même. »

CREVIER : « Oui, il s'en souvenait parfaitement. Il avait formulé le voeu insensé de demeurer jeune à jamais et que ce fût le portrait qui vieillisse, que sa beauté à lui demeurât intacte et que ce fût le visage peint sur le tableau qui fasse les frais de ses passions et de ses péchés, que ce fût l'image peinte qui soit marquée des rides de la souffrance et du doute tandis que lui conserverait l'éclat délicat et la beauté de son adolescence fraîchement éclore. »

La première constatation que l'on peut faire à l'étude de ce passage est qu'il faut attendre la quatrième traduction (celle de Hertz) pour obtenir enfin la transposition correcte du segment « [...] his then just conscious boyhood ».

Tardieu, qui comme souvent est totalement dominé par le texte, esquivé la difficulté en traduisant simplement « [...] son adolescence ».

Jaloux et Frapereau, ainsi qu'Etienne, font quant à eux un faux-sens en traduisant respectivement « [...] une adolescence alors à son prime éveil » et « [...] une jeunesse à peine éclore ».

Hertz est donc la première à comprendre le véritable sens du texte de Wilde. Il s'agit ici de l'un de ces quelques passages où elle se montre suffisamment attentive pour marquer un réel progrès par rapport aux traductions précédentes. Malheureusement, Hertz ne fait pas preuve du même soin et de la même attention tout au long du texte.

Comme on pouvait s'y attendre, les traductions de Lack et de Gattégno sont elles aussi correctes.

Par contre, il est très révélateur de constater que Crevier revient à l'erreur de Jaloux et Frapereau et d'Etienne en traduisant : « [...] son adolescence fraîchement éclore ».

Si l'on analyse maintenant la seconde phrase dans son ensemble, on se rend compte que Gattégno est le seul à respecter scrupuleusement la particularité stylistique de l'original. Il a conservé la structure répétitive de la phrase avec une proposition principale (« Il avait exprimé un vœu insensé [...] »), et trois couples de propositions subordonnées introduites par le pronom relatif « que », et séparés entre eux par un point virgule. Il a simplement ajouté un double point entre la principale et les subordonnées pour rendre la hiérarchie dans la phrase un peu plus claire.

Tous les autres traducteurs se sont sentis obligés d'apporter des retouches plus ou moins importantes au style de Wilde.

Tardieu et Etienne se montrent particulièrement maladroits. Tardieu nous donne l'impression que Dorian réitère son vœu à ce stade du roman, ce qui n'est pas le cas dans le texte original. A l'inverse, Dorian est stupéfait, voire effrayé, en se souvenant du souhait insensé qu'il avait émis quelques semaines plus tôt. Tardieu commet donc une faute grave.

Etienne, lui, selon son habitude, découpe la phrase originale de Wilde en quatre phrases courtes. D'une part, son style devient haché et peu agréable à lire. Mais surtout, on peut se demander pourquoi, alors que les subordonnées de Wilde fonctionnent toujours par couples (avec à chaque fois l'opposition entre le tableau qui vieillit, et Dorian

qui reste jeune), Etienne décide de scinder le second couple de subordonnées en deux phrases distinctes, n'ayant apparemment aucun rapport entre elles. Il s'agit là d'une décision particulièrement malheureuse.

Les retouches apportées par les autres traducteurs sont plus prudentes. Elles sont destinées à donner à la phrase de Wilde un tour plus conforme au « bon goût français ». Jaloux / Frapereau, Hertz et Lack ont ainsi décidé de répéter une seconde fois la proposition principale en la reformulant quelque peu (chez Lack par exemple cela donne : « Il avait formulé le vœu insensé de [...], il avait désiré que [...] »)

Crevier, lui, se contente d'atténuer légèrement l'aspect répétitif de la phrase de Wilde en transformant la toute première proposition subordonnée relative en une proposition infinitive complément du nom.

Au vu de la qualité de la traduction de Gattégno, on peut s'interroger sur la nécessité de telles transformations.

EXEMPLE N°2 : « Yes, he cried, you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. »²

Ce passage est également tiré du chapitre VII : Dorian est en train de rompre avec Sibyl et son ton est froid et cassant. Il parle d'une façon très mécanique.

Pour produire cet effet, Wilde utilise là aussi un style itératif : le verbe « to stir » est répété deux fois, et la conjonction « because » trois fois.

TARDIEU : « Oui, clama-t-il, vous avez tué mon amour ! Vous avez dérouté mon esprit ! Maintenant vous ne pouvez même exciter ma curiosité ! Vous n'avez plus aucun effet sur moi ! Je vous aimais parce que vous étiez admirable, parce que vous étiez intelligente et géniale, parce que vous réalisiez les rêves des grands poètes et que vous donniez une forme, un corps, aux ombres de l'art. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Oui, s'écria-t-il, vous avez tué mon amour. Naguère vous enchantiez mon imagination. Vous ne piquez même plus ma curiosité. Vous n'avez plus la moindre action sur moi. Je vous aimais pour vos dons merveilleux, pour votre génie, votre pénétration ; je vous aimais parce que vous incarniez les rêves des grands poètes et prêtiez un corps et un visage aux fantômes éthérés de l'Art. »

² O (70.25-30), T (126.6-13), J/F (119.4-10), E2 (120.17-23), H (113.9-16), L2 (489.15-22), G3 (432.19-25), C (141.15-21).

ETIENNE : « Oui, s'écria-t-il. Vous avez tué mon amour. Vous saviez émouvoir mon imagination, mais vous n'excitez même pas ma curiosité. Vous ne représentez plus rien. Je vous aimais parce que vous étiez merveilleuse, que vous aviez du génie et de l'intelligence. Vous incarniez les rêves des grands poètes. Vous prêtiez une apparence réelle aux imaginations de l'art. »

HERTZ : « Oui, s'écria-t-il, vous avez tué mon amour. Vous saviez enflammer mon imagination. Vous n'éveillez même plus ma curiosité. Vous n'avez plus aucun pouvoir sur moi. Je vous aimais parce que vous étiez merveilleuse, parce que vous aviez du génie et de l'esprit, parce que vous incarniez les rêves des poètes les plus grands, parce que vous donniez une forme et une substance aux chimères de l'art. »

LACK : « Oui, s'écria-t-il, vous avez tué mon amour. Vous aviez stimulé mon imagination. Maintenant, vous n'éveillez même plus ma curiosité. Vous ne me produirez plus le moindre effet. Je vous aimais parce que vous étiez merveilleuse, parce que vous aviez du génie et de l'intelligence, parce que vous réalisiez les rêves des grands poètes et donniez forme et substance aux ombres de l'art. »

GATTEGNO : « Oui, s'écria-t-il, tu as tué mon amour. Autrefois tu excitais mon imagination. A présent tu n'excites même plus ma curiosité. Tu ne produis plus le moindre effet. Je t'aimais parce que tu étais merveilleuse, parce que tu avais du génie et de l'intelligence, parce que tu réalisais les rêves des grands poètes et donnais forme et substance aux ombres de l'art. »

CREVIER : « Oui, s'écria-t-il, tu as tué mon amour. Tu savais exciter mon imagination, maintenant tu n'éveilles même pas ma curiosité. Tu me laisses tout simplement de glace. Je t'aimais parce que tu étais merveilleuse, parce que tu avais du génie et de l'esprit, parce que tu incarnais les rêves des grands poètes et donnais vie et substance aux ombres de l'art. »

Là encore, Jean Gattégno est le seul à reproduire la répétition du verbe « to stir », alors que les autres traducteurs rivalisent d'imagination pour lui substituer des synonymes. On peut d'ailleurs remarquer que Tardieu fait un faux-sens en traduisant « You used to stir my imagination » par « Vous avez *dérouté* mon esprit ». Ce faux-sens est d'autant plus étrange que la seconde fois il traduit correctement « to stir » par « exciter ».

La seconde répétition (« because ») est quant à elle respectée par quatre des traducteurs : Tardieu (certainement plus par servilité qu'à la suite d'une véritable réflexion), ainsi que les trois traducteurs les plus récents : Lack, Gattégno et Crevier. Jaloux / Frapereau et Etienne ont effacé la structure répétitive et ont cherché à polir le style de la phrase, alors qu'à l'inverse Hertz a ajouté un quatrième « parce que ».

Si l'on considère cet extrait dans son ensemble, force est de constater qu'une fois de plus Gattégno est le seul à respecter l'intégralité de la particularité stylistique de l'original, ce qui lui permet de reproduire parfaitement l'aspect froid et mécanique du discours de Dorian.

On peut également constater à la lecture de cet exemple que selon leur habitude Jaloux et Frapereau n'hésitent pas à modifier le texte original en traduisant « [...] and gave shape and substance to the shadows of art » par «[...] et prêtez un corps et un visage aux fantômes éthérés de l'Art ».

De même Etienne découpe une fois de plus la dernière phrase en trois segments distincts.

Par contre il est plus surprenant de noter que Lack commet une erreur en traduisant « You simply produce no effect » par le futur « Vous ne me *produirez* plus le moindre effet ». Il s'agit là d'une des rares erreurs de Lack, et on peut supposer qu'elle est due à une étourderie.

Enfin, on peut également constater que Gattégno et Crevier sont les seuls à employer le tutoiement.

EXEMPLE N°3 : « A rose shook in her blood, and shadowed her cheeks. »³

Il s'agit ici d'une image très poétique que Wilde utilise pour décrire Sibyl Vane lorsque celle-ci évoque le nom de Dorian au début du chapitre V.

TARDIEU : « Une rougeur secoua son sang, et enflamma ses joues. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « un afflux de sang rose gonflait ses veines et colorait ses joues. »

ETIENNE : « Un afflux de sang rosit ses joues. »

HERTZ : « L'éclat des roses vint fleurir ses joues. »

LACK : « Le sang qui afflua à son visage mit une ombre sur ses joues ».

GATTEGNO : « Une rose frémissait en son sang, et projetait son ombre sur ses joues. »

CREVIER : « Une rose qui frémissait dans son sang lui ombragea les joues. »

³ O (51.27), T (88.9-10), J/F(86.8-9), E2 (90.1), H (85.31), L2 (451.11-12), G3 (406.18-19), C (111.3-4).

Comme on peut le constater, l'image très originale employée par Wilde a disparu de la plupart des traductions.

Pour une fois, Tardieu a à peu près compris le sens du texte ; néanmoins, là où la phrase de Wilde est toute en nuances, « rougeur » et « enflamma » sont trop forts.

Jaloux / Frapereau, Etienne, et Lack ont su se montrer plus mesurés dans le choix de leurs mots, mais eux aussi ont totalement négligé l'enveloppe choisie par Wilde. Ce type de comportement est assez fréquent chez Jaloux/ Frapereau et Etienne, mais plus rare chez Lack. Etienne va souvent très loin dans son désir de se simplifier la tâche : on peut remarquer ici qu'il ne garde que le minimum de sens nécessaire pour que son texte reste intelligible.

Hertz, elle, a été plus attentive à la dimension poétique de la phrase de Wilde , mais plutôt que de la traduire fidèlement, elle a préféré l'adapter.

Les traductions de Gattégno et de Crevier sont donc les seules à transmettre au lecteur français cette image telle que Wilde l'a créée.

EXEMPLE N°4 : « A crooked smile, like a Malay crease, writhed across the face of one of the women. »⁴

Nous sommes ici dans la fumerie d'opium au chapitre XVI. Deux prostituées tentent d'engager la conversation avec Dorian, celui-ci les ignore, c'est alors que l'une d'entre elles lui décoche ce sourire peu amical.

Pour bien comprendre l'image employée par Wilde, il faut savoir qu'un kriss malais est un couteau avec une lame triangulaire et ondulée.

TARDIEU : « Un sourire pervers, comme un kriss malais, se tordit sur la face de l'une des femmes. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Un sourire tortueux comme un kriss malais, contracta les traits d'une des femmes. »

ETIENNE : « L'une des femmes eut un sourire tortueux comme un kriss malais. »

HERTZ : « Un sourire torve comme un kriss malais, apparut sur le visage d'une des deux femmes. »

LACK : « Un sourire onduleux comme un kriss malais contracta les traits de l'une des femmes. »

⁴ O (145.26-27), T (265.10-11), J/F(241.21-22), E2 (236.10-11), H (211.32-33), L2 (636.28-30), G3 (528.38-39), C (255.22-23).

GATTEGNO : « Le visage de l'une des femmes se tordit en un sourire recourbé, pareil à un kriss malais. »

CREVIER : « Un sourire de travers, recourbé comme un kriss malais, traversa le visage de l'une des femmes. »

Comme on pouvait s'y attendre, Tardieu n'a pas compris la comparaison utilisée par Wilde, et il traduit « *A crooked smile* » par « Un sourire *pervers* ».

La traduction de Jaloux et Frapereau est très satisfaisante. L'adjectif « tortueux » est peut-être le mieux adapté ici pour décrire le sourire de la prostituée.

Etienne utilise lui aussi l'adjectif « tortueux », et il n'est pas impossible qu'il s'agisse là de l'un des nombreux emprunts qu'il a fait à Jaloux et Frapereau tout au long de la traduction. Malheureusement cela ne l'empêche pas de simplifier une fois de plus la phrase de Wilde : « *A crooked smile, [...], writhed across the face of one of the women* » est traduit par « L'une des femmes eut un sourire tortueux [...] ». Le style en devient totalement insipide.

La traduction de Hertz est particulièrement désastreuse. Tout d'abord, elle fait une faute de français : l'adjectif « torve » ne peut s'employer qu'à propos d'un regard et non pas à propos d'un sourire. De plus, « torve » signifie oblique et menaçant, et nous sommes donc loin de l'image souhaitée par Wilde.

Lack propose à nouveau une traduction plus satisfaisante, bien que l'on puisse préférer « tortueux » à « onduleux ».

Pour une fois, Gattégno se montre un peu moins inspiré. Il a bien compris que Wilde comparait le sourire de la prostituée à la forme de la lame du couteau, seulement, il décrit cette lame comme étant « recourbée », ce qui n'est pas le cas pour un kriss malais.

Crevier commet exactement la même erreur, et il est probable qu'il s'agit là de l'un des quelques emprunts qu'il a faits au texte de Gattégno. Il est toujours plus facile de détecter un emprunt lorsqu'il concerne une erreur : heureusement pour Crevier, les erreurs de Gattégno sont très rares.

EXEMPLE N°5 : « After he had taken his buttonhole out of his coat, he seemed to hesitate. »⁵

Cette phrase est tirée du chapitre VII. Dorian vient de rentrer chez lui après avoir rompu avec Sibyl Vane. En passant devant le portrait, il a une impression étrange, mais il poursuit son chemin jusqu'à sa chambre et il commence à se dévêtir.

Il s'agit ici d'une phrase très courte et d'apparence banale, pourtant nous allons voir qu'elle est très révélatrice des différences qui peuvent exister entre les différentes traductions.

TARDIEU : « Après avoir défait le premier bouton de sa redingote, il parut hésiter. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Sa boutonnière détachée, il parut hésiter. »

ETIENNE : « Il enleva sa 'boutonnière' de son habit, puis parut hésiter. »

HERTZ : « Après avoir ôté la fleur de sa boutonnière, il sembla hésiter. »

LACK : « Après avoir ôté sa boutonnière de sa cape, il parut hésiter. »

GATTEGNO : « Après qu'il eut ôté la fleur qui décorait la boutonnière de sa jaquette, il parut hésiter. »

⁵ O (72.31-32), T (130.1-2), J/F(122.19-20), E2 (123.28-30), H(116.8-9), L2 (493.21-22), G3 (435.12-13), C (144.21-22).

CREVIER : « Il retira la fleur qu'il avait à la boutonnière puis parut hésiter. »

Même dans une phrase comme celle-ci, qui a priori ne présente que peu de difficultés, Tardieu trouve le moyen de se tromper en traduisant « After he had taken his buttonhole out of his coat » par « Après avoir défait le premier bouton de sa redingote ». Cela prouve à quel point ses connaissances en anglais sont insuffisantes.

Heureusement, Jaloux et Frapereau sont plus compétents, mais ils ne peuvent quant à eux s'empêcher de modifier le style de Wilde. La phrase originale est d'une grande simplicité, et tous ses éléments sont clairement exprimés. Dans la traduction de Jaloux et Frapereau, elle devient elliptique et le niveau de langue s'en trouve considérablement relevé. Comme nous l'avons vu, ce type de phrase apparaît fréquemment dans les romans d'Edmond Jaloux, mais il ne fait pas partie du style d'Oscar Wilde. Jaloux ne peut s'empêcher de laisser sa propre empreinte sur la traduction.

Il est également intéressant d'étudier le cas du mot « boutonnière ». En anglais comme en français il désigne une fente faite dans le col d'un vêtement et dans laquelle on peut passer une fleur, mais il peut également désigner la fleur elle-même.

Jaloux / Frapereau, Etienne, et Lack ont utilisé ici le mot « boutonnière » pour signifier la fleur.

A l'inverse, Hertz et Crevier l'ont employé pour désigner le vêtement de Dorian.

Avec son désir habituel de ne strictement rien laisser perdre et de rendre sa traduction aussi claire que possible, Jean Gattégno a quant à lui choisi d'étoffer le texte et de traduire : « [...] la fleur qui décorait la boutonnière de sa jaquette ».

EXEMPLE N°6 : « The bright dawn flooded the room, and swept the fantastic shadows into dusky corners, where they lay shuddering . »⁶

Cet exemple provient lui aussi du chapitre VII. Dorian a finalement décidé de retourner dans sa bibliothèque pour examiner le portrait, et il ouvre le volet pour laisser entrer la lumière du jour.

Wilde utilise ici une superbe métaphore dans laquelle la lumière de l'aube et les ombres sont transformées en êtres animés.

TARDIEU : « Une brillante clarté emplît la chambre et balaya les ombres fantastiques des coins obscurs où elles flottaient. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Les feux de l'aurore emplirent la chambre et chassèrent les ombres spectrales dans les recoins obscurs où elles se blottirent, frissonnantes. »

ETIENNE : « Une aurore brillante illumina la pièce. Les ombres inquiétantes de la nuit se réfugièrent toutes frémissantes dans des recoins obscurs. »

HERTZ : « La lumière vive de l'aurore envahit la pièce, rejetant les ombres fantastiques vers les coins les plus sombres, où elles se blottirent en tremblant. »

⁶ O (72.39-40), T(130.10-12), J/F(122.27-30), E2 (123.36-39), H (116.15-18), L2 (493.29-494.1), G3 (435.20-22), C (144.31-33).

LACK : « L'aube claire inonda la pièce et repoussa les ombres fantastiques dans les coins sombres, où, frissonnantes elles demeurèrent. »

GATTEGNO : « L'éclat de l'aube inonda la pièce et chassa vers les recoins obscurs les ombres fantastiques, qui s'y immobilisèrent, frissonnantes. »

CREVIER : « Le petit matin éclatant entra à flots dans la pièce et chassa vers les coins poussiéreux les ombres fantastiques qui s'y blottirent en frissonnant. »

Tardieu colle à la phrase originale. On a l'impression qu'il progresse mot à mot, et qu'il manque totalement de recul par rapport au texte. Fatalement il trébuche. Cette fois c'est la préposition « into » qui lui pose problème : là où chez Wilde les ombres fantastiques sont balayées « dans » les coins obscurs, chez Tardieu, elles le sont « des » coins obscurs.

Jaloux et Frapereau donnent toujours cette petite touche personnelle à leur traduction : lorsque Wilde écrit « *The bright dawn* » cela donne « Les feux de l'aurore », et « *the fantastic shadows* » deviennent « les ombres spectrales ». Ceci étant dit, si Jaloux se laisse emporter par sa propre créativité, il faut reconnaître que cette phrase est très bien écrite. Comme souvent, le style de cette traduction est ici très élégant.

A l'inverse, Etienne se préoccupe très peu de son style. Il scinde la phrase de Wilde en deux, et fait ainsi disparaître une partie de sa beauté. Ce n'est plus ici la

lumière de l'aube qui balaye les ombres, mais ce sont les ombres qui vont se réfugier d'elles-même dans les coins obscurs.

On peut également remarquer que Lack et Gattégno suivent plus fidèlement le texte original que Jaloux / Frapereau, Etienne, ou Hertz. Ils traduisent par exemple « flooded » par « inonda », alors que leurs prédécesseurs avaient utilisé « emplirent », « illumina » ou « envahit ». On peut ajouter à cela que si les versions de Lack et de Gattégno peuvent sembler moins élégantes que celle de Jaloux / Frapereau dans ce cas précis, elles n'en restent pas moins agréables à lire.

Enfin, Crevier se montre une fois de plus décevant. Il nous donne une nouvelle preuve de sa négligence en confondant « dusky » et « dusty », et en traduisant par conséquent « dusky corners » par « les coins poussiéreux ».

EXEMPLE N°7 : « Gradually the events of the preceding night crept with silent blood-stained feet into his brain, and reconstructed themselves there with terrible distinctness. »⁷

Cette nouvelle métaphore superbe est tirée du chapitre XIV. Dorian vient d'assassiner Basil, pourtant cela ne l'a pas empêché de passer une très bonne nuit. Hélas pour lui, dès son réveil les souvenirs de la veille lui reviennent.

TARDIEU : « Peu à peu les événements de la nuit précédente envahirent sa mémoire, marchant sans bruit de leurs pas ensanglantés !... Ils se reconstituèrent d'eux-mêmes avec une terrible précision. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Peu à peu, les événements de la dernière nuit, silencieux fantômes aux traînées de sang, reprirent possession de son esprit et s'y dressèrent dans une terrible clarté. »

ETIENNE : « Peu à peu les événements de la nuit reprirent leur place sanglante dans son esprit. Il en revit tous les horribles détails. »

HERTZ : « Petit à petit les événements de la veille pénétrèrent, de leurs pieds souillés de sang, dans le labyrinthe de son cerveau, et s'y imposèrent avec une terrible précision. »

⁷ O (125.38-40), T (229.17-20), J/F(209.16-18), E2 (205.18-20), H (184.5-7), L2 (598.18-599.2), G3 (503.23-26), C (225.20-22).

LACK : « Peu à peu, les événements de la nuit, comme des spectres silencieux aux pieds souillés de sang, lui revinrent en mémoire et se reconstituèrent avec une terrible clarté. »

GATTEGNO : « Progressivement les événements de la nuit passée s'introduisirent dans son esprit, avançant à pas furtifs, les pieds souillés de sang, et reprirent forme avec une terrible netteté. »

CREVIER : « Les événements sanglants de la nuit précédente se glissèrent progressivement dans son cerveau et se reformèrent avec une netteté terrifiante. »

Pour une fois Tardieu comprend le sens de la phrase de Wilde , même s'il commet une petite erreur en traduisant : « [...] they reconstructed *themselves* » par « [...] ils se reconstituèrent *d'eux-mêmes* ». On peut également noter la présence des points de suspension qui scindent la phrase : Tardieu en abuse tout au long de sa traduction, comme pour marquer son impuissance face au texte de Wilde.

Comme pour l'exemple précédent, la traduction de Jaloux et Frapereau est d'une grande beauté. Selon leur habitude, ils n'ont pas hésité à s'éloigner du texte original. La métaphore est totalement recréée, et il faut reconnaître que le résultat est ici extrêmement réussi.

Etienne, lui, se montre à nouveau très décevant. Il se simplifie la tâche autant que possible et ne traduit que les faits : la métaphore a purement et simplement disparu du texte. De plus, il continue à tronçonner les phrases de Wilde.

Hertz se montre plus respectueuse du texte original. Il est amusant de constater qu'elle omet l'adjectif « silent », mais qu'à l'inverse elle dépasse la pensée de l'auteur à la ligne suivante en traduisant « his brain » par « dans le labyrinthe de son cerveau »... Faut-il voir là une sorte de phénomène de compensation ?

Lack, elle aussi, va plus loin que Wilde en comparant les événements de la veille à des « spectres ». L'image n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle utilisée par Jaloux et Frapereau. Il n'est pas impossible que dans ce cas précis, Lack ait consulté leur traduction, et qu'elle ait été séduite par la beauté de leur réinterprétation du texte de Wilde ... Ceci étant dit, ce type de « surtraduction » est rare chez Lack.

Gattégno, lui, se montre toujours aussi fidèle au texte original.

A l'inverse, on peut remarquer une fois de plus les limites de la traduction de Crevier. Comme Etienne il cherche à esquiver la difficulté et la métaphore n'apparaît pas dans son texte : seul les faits sont transposés.

EXEMPLE N°8 : « He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the savage tribes that have survived contact with western civilizations, and loved to try and touch them. »⁸

Cette phrase est tirée du chapitre XI, et plus précisément du passage où Wilde parle de la passion de Dorian pour la musique.

Cette fois c'est le segment « [...] or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations » qui a posé problème aux traducteurs. Pourtant, avec un peu de bon sens, et grâce notamment à l'opposition avec « [...] in the tombs of dead nations », on comprend aisément qu'il s'agit ici des rares tribus sauvages qui ont survécu en dépit de leur contact avec les civilisations occidentales. Wilde dresse un constat sévère pour nos prétendues « civilisations »...

TARDIEU : « Il recueillit de tous les coins du monde les plus étranges instruments qu'il fut possible de trouver, même dans les tombes des peuples morts ou parmi les quelques tribus sauvages qui ont survécu à la civilisation de l'Ouest, et il aimait à les toucher, à les essayer. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Il avait rassemblé de toutes les parties du monde les plus étranges instruments qu'on pût trouver, soit dans les tombeaux des peuples disparus, soit chez les rares tribus sauvages échappées au contact des civilisations d'Occident ; et sa

⁸ O (104.23-26), T (190.25-30), J/F (175.17-22), E2 (173.6-12), H (160.24-29), L2 (558.14-20), G3 (477.27-32), C (194.7-12).

joie était de les manier et d'essayer d'en jouer. »

ETIENNE : « Il rassembla les plus étranges instruments qu'on pût trouver dans toutes les parties du monde. Certains provenaient des tombeaux de peuples disparus, d'autres des rares tribus sauvages qui avaient encore pu éviter tout contact avec la civilisation occidentale. Il aimait prendre ces instruments dans ses mains, et essayer d'en jouer. »

HERTZ : « Il faisait collection d'étranges instruments de musique venus du monde entier, déterrés dans les tombes des peuples disparus ou trouvés dans les tribus sauvages encore intactes de tout contact avec la civilisation occidentale. Il aimait les toucher et essayer d'en jouer. »

LACK : « De toutes les parties du monde, il avait rassemblé les instruments les plus étranges que l'on pût trouver, soit dans les tombeaux de peuples disparus, soit parmi les quelques tribus sauvages qui avaient échappé au contact de la civilisation occidentale, et il aimait à les toucher et à les essayer. »

GATTEGNO : « Il rassembla de toutes les parties du monde les plus étranges instruments possibles, découverts dans les tombes de peuplades disparues ou chez les rares tribus sauvages qui ont survécu à leur rencontre avec la civilisation occidentale, et il adorait les toucher et les essayer. »

CREVIER : « Il fit collection des plus étranges instruments qu'il put trouver, provenant de toutes les parties du monde, découverts dans les tombes de peuples disparus ou chez les rares tribus sauvages ayant survécu au contact de la civilisation occidentale. Il aimait les toucher et les essayer. »

Il faut attendre cette fois la traduction de Gattégno pour obtenir enfin une transposition satisfaisante de ce passage.

Tardieu confond « either » avec « even », et cette erreur de débutant ruine sa phrase.

Jaloux / Frapereau , Etienne, Hertz, et Lack commettent tous la même erreur en traduisant le segment «[...] among the few savage tribes that have survived contact with Western civilizations ». Si ces tribus avaient effectivement échappé à tout contact avec la civilisation occidentale, comment Dorian aurait-il pu se procurer leurs instruments ?

Gattégno est donc le premier à saisir le véritable sens de la phrase de Wilde, et cette fois Crevier semble en profiter, puisque dans la foulée lui aussi propose une traduction très satisfaisante.

EXEMPLE N°9 : « He felt that the secret of the whole thing was not to realize the situation. The friend who had painted the fatal portrait to which all his misery had been due, had gone out of his life. That was enough. »⁹

Il s'agit ici d'un passage extrêmement important du chapitre XIII, que nous avons déjà rencontré lors du chapitre consacré à Jean Gattégno. Dorian vient tout juste de poignarder Basil, et ces trois phrases sont essentielles pour comprendre son comportement au cours de la journée qui va suivre. En effet, il va tout faire pour oublier ce qui s'est passé, et il va notamment renier toute humanité au cadavre de Basil en le considérant uniquement comme une « chose » à la fois dégoûtante et encombrante.

TARDIEU : « Il sentit que le secret de tout cela ne changerait pas sa situation. L'ami qui avait peint le fatal portrait auquel toute sa misère était due était sorti de sa vie. C'était assez... »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Ne pas réaliser la situation, tout le secret était là. Désormais, l'ami qui avait peint le fatal portrait, cause de tant de misères, était hors de sa vie. Cela suffisait. »

ETIENNE : « Il savait, que le grand secret, c'était de ne pas réaliser la situation. L'ami, qui avait peint le portrait fatal, instrument de tous ses malheurs, était sorti de sa vie. C'était assez. »

⁹ O (124.10-12), T (225.26-29), J/F(206.9-12), E2 (202.29-32), H (181.22-25), L2 (595.18-21), G3 (501.13-17), C (222.37-41).

HERTZ : « Ne pas s'appesantir sur cette situation, tel était le secret. L'ami qui avait peint le portrait fatal, cause de tous ses malheurs, était sorti de son existence. Cela suffisait. »

LACK : « Il sentait que mieux valait ne pas approfondir la situation. L'ami qui avait peint le portrait fatal auquel il devait tout son malheur avait disparu de sa vie. Cela suffisait. »

GATTEGNO : « Il sentait que, dans toute cette affaire, le secret de la réussite résidait dans le refus de concevoir la situation. L'ami qui avait peint le portrait fatal auquel il devait tous ses malheurs était sorti de sa vie. C'était tout. »

CREVIER : « Il sentit que le secret de toute l'affaire consistait à ne pas prendre toute la mesure de la situation : l'ami qui avait peint le portrait fatal, cause de tout son malheur, était sorti de sa vie. Cela suffisait. »

Tardieu offre ici une nouvelle preuve éclatante de sa faiblesse, malheureusement le contresens qu'il commet a cette fois des conséquences catastrophiques. Il rend la suite des événements complètement incompréhensible. En effet, si Dorian avait senti que « le secret de tout cela ne changerait rien à la situation », comment expliquer son acharnement à faire disparaître le corps de Basil, ainsi que toute trace de son passage ? A cause de ce contresens, le texte devient totalement incohérent.

On peut constater ici à quel point Tardieu manque de recul par rapport à l'oeuvre de Wilde. On a à nouveau l'impression qu'il traduit au fur et à mesure qu'il découvre le texte.

Ce passage permet d'ailleurs d'observer comment il tente de suivre le texte de Wilde pas à pas : les deuxième et troisième phrases de la traduction sont les calques intégraux des phrases originales.

Fort heureusement, les autres traducteurs se sont montrés plus compétents. Il est cependant frappant de constater que Jaloux / Frapereau, Etienne, Hertz et Lack se sont montrés plus préoccupés par des considérations d'ordre stylistique que par le contenu de ce passage, et ce en dépit de son importance.

C'est tout particulièrement la première phrase de Wilde qui les a gênés : l'expression « the secret of the whole thing » n'a pas été jugée assez élégante, et les quatre traducteurs ont rivalisé d'imagination pour tenter de contourner cette « faiblesse ».

Selon leur habitude, Jaloux et Frapereau n'ont pas hésité à refondre totalement la phrase originale, et on découvre à sa place l'une de ces constructions qu'Edmond Jaloux affectionne tout particulièrement.

La traduction de Hertz ressemble étrangement à celle de Jaloux et Frapereau , et comme les analogies ne se limitent pas à la première phrase, mais concernent l'ensemble du passage, on peut suspecter quelques emprunts.

Etienne, lui, se montre pour une fois un peu plus respectueux du style de Wilde, ce qui ne l'empêche pas pour autant de remplacer « the secret of the whole thing » par « le grand secret ».

Enfin, Lack s'est éloignée elle aussi de la lettre du texte original. On a l'impression qu'elle a passé très rapidement sur cette phrase : l'équivalent qu'elle propose, sans être incorrect, est assez peu convaincant.

Gattégno, à l'inverse, ne s'est absolument pas préoccupé du style de la phrase de Wilde, il a porté toute son attention sur son contenu. Il a jugé utile de rendre le sens aussi clair que possible pour le lecteur en étoffant sa traduction.

Cette attitude semble prouver qu'il est le seul à avoir saisi la véritable importance de ce passage pour la suite du roman. Nous avons d'ailleurs vu dans le chapitre qui lui est consacré, qu'il est également le seul à avoir compris le projet de Wilde lorsque celui-ci désigne systématiquement le cadavre de Basil par « the thing » dans les pages qui suivent.

Jean Gattégno est certainement celui des traducteurs de *The Picture of Dorian Gray* qui a le mieux analysé le texte.

Enfin, il reste encore à signaler que Crevier a lui aussi effectué une traduction fidèle de ce passage, néanmoins sans éprouver le besoin de l'explicitement comme Gattégno.

EXEMPLE N°10 : « At last he got up, and began to pace up and down the room, looking like a beautiful caged thing. He took long stealthy strides. His hands were curiously cold. »¹⁰

Cet exemple est tiré du chapitre XIV : Dorian attend impatiemment la venue d'Alan Campbell pour faire disparaître le corps de Basil.

Là encore Wilde utilise le mot « thing » (il l'emploie d'ailleurs fréquemment tout au long du roman), mais cette fois son dessein est moins précis que lors de l'exemple étudié précédemment.

Néanmoins, l'utilisation d'un terme aussi vague que « thing » laisse une large place à l'interprétation du lecteur, ce qui comme nous l'avons vu dans les « Prolégomènes » est très important pour Wilde. D'autre part, l'expression « looking like a beautiful caged thing » donne un ton légèrement affecté à sa phrase.

TARDIEU : « Enfin il se leva, arpenta la chambre comme un oiseau prisonnier ; sa marche était saccadée, ses mains étrangement froides. »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Se levant enfin, il se prit à aller et venir par la chambre, tel un joli fauve en cage, à longues foulées silencieuses. Ses mains étaient étrangement froides. »

ETIENNE : « Il se leva, se mit à aller et venir dans la pièce comme un splendide fauve

¹⁰ O (129.28-30), T (235.1-4), J/F (214.21-23), E2 (210.9-12), H (188.14-17), L2 (604.24-27), G3 (507.26-28), C (230.2-5).

en cage, aux longues foulées silencieuses. Ses mains étaient étrangement froides. »

HERTZ : « Il finit par se lever et se mit à arpenter la pièce : on eût dit un admirable animal en cage. Il marchait à grands pas, et sans bruit. Ses mains étaient affreusement froides. »

LACK : « Il finit par se lever et se mit à arpenter la pièce, pareil à un bel animal en cage. Il allait à longs pas silencieux. Ses mains étaient étrangement froides. »

GATTEGNO : « Il finit par se relever et se mit à arpenter la pièce, avec l'air d'une belle créature en cage. Il marchait à longues foulées furtives. Ses mains étaient étrangement froides. »

CREVIER : « A la fin, il se leva et se mit à arpenter la pièce comme une belle bête en cage. Il marchait à grands pas furtifs, les mains étrangement glacées. »

Dans ce passage aucun des traducteurs n'a choisi d'utiliser le mot « chose » pour traduire « thing ». Ils ont tous préféré y substituer leur propre interprétation de ce que « a beautiful caged thing » devait être. Le résultat est plutôt amusant.

Tardieu n'a pas compris le sens de « he took long stealthy strides » qu'il traduit fautivement par « sa marche était saccadée », et il imagine que « a beautiful caged thing » est un « oiseau prisonnier ».

Pour Jaloux / Frapereau et Etienne cette « chose » est plutôt un « fauve ». Cela semble plus conforme à l'esprit du texte original, mais là encore ce n'est qu'une des interprétations possibles.

Hertz et Lack ont choisi le terme plus générique d'« animal », alors que Crevier a préféré utiliser le mot « bête ». Ces propositions réduisent elles aussi l'éventail d'interprétations laissé au lecteur.

La proposition de Gattégno qui a traduit « looking like a beautiful caged thing » par « avec l'air d'une belle créature en cage » est probablement la plus satisfaisante. D'une part, elle est celle qui reste la plus vague, d'autre part, elle est également celle qui me semble rendre le mieux le ton légèrement affecté de l'original.

EXEMPLE N°11 : « The whole of Venice was in those two lines. He remembered the autumn that he had passed there, and a wonderful love that had stirred him to mad, delightful follies. There was romance in every place. But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and, to the true romantic, background was everything, or almost everything. Basil had been with him part of the time, and had gone wild over Tintoret. Poor Basil ! What a horrible way for a man to die ! »¹¹

Nous sommes toujours au milieu du chapitre XIV, et pour faire sortir Basil de son esprit, Dorian se plonge dans *Emaux et Camées* de Théophile Gautier. Deux vers des « Variations sur le carnaval de Venise » entraînent Dorian dans une rêverie très agréable... Hélas pour lui, le souvenir de Basil parvient à s'y infiltrer.

TARDIEU : « Toute Venise était dans ces deux vers... Il se remémora l'automne qu'il y avait vécu et le prestigieux amour qui l'avait poussé à de délicieuses et délirantes folies. Il y a des romans partout. Mais Venise, comme Oxford, était demeuré le véritable cadre de tout roman, et pour le vrai romantique, le cadre est tout ou presque tout. Basil l'avait accompagné une partie du temps et s'était fêré du Tintoret. Pauvre Basil ! Quelle horrible mort ! ... »

JALOUX ET FRAPEREAU : « Dans ces deux vers, Venise tenait toute. Il se rappelait l'automne qu'il y avait passé et certain amour tout rempli de délirantes et délicieuses folies. Le romanesque peut fleurir en tous lieux. Mais Venise, comme Oxford, en reste le

¹¹ O (127.27-128.4), T (232.22-29), J/F(212.14-22), E2 (208.5-14), H (186.13-21), L2 (602.5-12), G3 (505.30-37), C (228.3-10).

cadre rêvé. Or pour le vrai romantique, le cadre est tout ou presque tout. Pendant une partie du séjour, Basil avait été son hôte et s'était épris pour le Tintoret d'un enthousiasme éperdu. Pauvre Basil ! Pouvait-on concevoir plus horrible trépas ! »

ETIENNE : « Tout Venise était dans ces deux vers. Il se souvenait d'un automne vénitien, d'un amour merveilleux qui lui avait inspiré les plus adorables folies. On peut vivre n'importe où une aventure romanesque. Mais Venise comme Oxford sont demeurés le cadre idéal pour un grand amour et, pour un véritable héros romantique, le cadre est tout, ou presque tout. Basil avait passé quelque temps avec lui et s'était pris d'une admiration sans bornes pour le Tintoret. Pauvre Basil ! Il était mort dans des conditions horribles ! »

HERTZ : « Venise tout entière tenait en ces deux vers. Il se rappelait cet automne qu'il y avait passé et cet amour merveilleux qui lui avait fait faire des folies délicieuses et délirantes. Tout y était romanesque. Mais Venise, comme Oxford, a conservé le cadre même du romanesque, et pour qui est épris de romanesque, le cadre est l'essentiel, ou presque l'essentiel. Basil était resté auprès de lui presque tout le temps et s'était pris d'une passion sans borne pour le Tintoret. Pauvre Basil ! Quelle mort abominable ! »

LACK : « Tout Venise était dans ces deux vers. Il se rappelait l'automne qu'il y avait passé et certain amour merveilleux qui l'avait entraîné à d'effrénées et délicieuses folies. Il y a du roman en tous lieux, mais, comme Oxford, Venise a conservé son ambiance romantique ; l'ambiance est tout. Basil était resté près de lui pendant une partie de son

séjour là-bas et s'était pris d'enthousiasme pour le Tintoret. Pauvre Basil ! Quelle horrible mort ! »

GATTEGNO : « Tout Venise était dans ces deux vers. Il se rappela l'automne qu'il y avait passé, et un amour extraordinaire qui lui avait fait faire d'extravagantes, de délicieuses folies. Le romanesque est partout. Mais Venise, comme Oxford, a conservé le cadre qui convient au romanesque et , pour le vrai romantique, le cadre est tout, ou presque tout. Basil avait passé une partie du séjour avec lui, et s'était enflammé pour le Tintoret. Pauvre Basil ! Quelle mort horrible ! »

CREVIER : « Il y avait tout Venise dans ces deux vers. Il se rappela l'automne qu'il y avait passé et un merveilleux amour qui lui avait fait faire de folles et délicieuses bêtises. La poésie est partout, mais Venise, tout comme Oxford, en avait gardé l'arrière-plan qui était tout, ou presque, pour un véritable romantique. Basil y avait séjourné quelque temps avec lui et était devenu fou du Tintoret. Pauvre Basil ! Quelle mort horrible ! »

Très exceptionnellement, Tardieu ne commet aucune erreur grossière. Le fait est suffisamment rare pour mériter d'être souligné. Par contre, le style reste emprunté, et l'on sent parfaitement tous les efforts qui lui ont été nécessaires.

Ce passage est également inhabituel pour Etienne. Alors que généralement il ne prête aucune attention à la beauté du style et qu'il dépouille le texte de Wilde autant que cela est possible afin de ne garder que ce qui est indispensable à la compréhension de

l'intrigue, cette fois, non seulement il ne retranche rien au texte, mais il orne sa traduction de petites touches personnelles. Ainsi, par exemple, « the background » devient « le cadre idéal », ou « the true romantic » est traduit par « un véritable héros romantique ». Faut-il en déduire qu'Etienne a été inspiré par les vers de Gautier ?

A l'inverse, ce passage illustre parfaitement la méthode de Jaloux et Frapereau. On peut observer ici certains des phénomènes de surtraduction qui apparaissent tout au long de leur version.

Ils essaient constamment d'améliorer le texte original. Ainsi, lorsque Wilde utilise le très banal verbe « être » dans « there was romance in every place », Jaloux et Frapereau préfèrent employer un verbe plus imagé : « Le romanesque peut fleurir en tous lieux ».

Ils n'hésitent pas non plus à interpréter le texte : « Basil had been with him part of the time » devient « Basil avait été son hôte ». Il n'y a absolument rien dans le texte original qui permette d'affirmer que Basil ait effectivement été l'hôte de Dorian...

Enfin, le style personnel d'Edmond Jaloux remplace souvent le style d'Oscar Wilde . Il donne une touche un peu précieuse au texte en traduisant « a wonderful love » par « certain amour », et il utilise une fois de plus son type de construction favori lorsqu'il remplace « The whole of Venice was in those two lines » par « Dans ces deux vers, Venise tenait toute ».

On peut dire en conclusion que si là encore le texte de Jaloux et Frapereau est très bien écrit, ils se sont tout de même beaucoup éloignés du texte original.

Cet onzième exemple symbolise également parfaitement la traduction de Hertz. En effet, cette traduction nous laisse souvent perplexe en alternant le meilleur et le pire.

Les deux premières phrases de ce passage nous montrent à quel point Hertz sait parfois se montrer attentive : elle est ici la première à respecter la forme autant que le fond du texte de Wilde.

Hélas, cette attention se relâche dès la troisième phrase où elle commet un contresens grossier en traduisant « There was romance in every place » par « Tout y était romanesque ».

Hertz avait probablement les moyens de faire beaucoup mieux que la traduction qu'elle a proposée, malheureusement il lui a manqué un projet cohérent.

Enfin, ce passage nous permet également de voir ce qui fait la différence entre la traduction de Lack et celle de Gattégno. Ces deux traductions sont certainement les moins marquées par la défaillance, et les plus fidèles à la lettre du texte-source. Seulement, il arrive encore en quelques occasions que Lack simplifie le texte de Wilde, comme le prouve la traduction de « But Venice, like Oxford, had kept the background for romance, and to the true romantic, background was everything, or almost everything » par « mais, comme Oxford, Venise a conservé son ambiance romantique ; l'ambiance est tout. » Gattégno, à l'inverse, n'utilise jamais ce genre de procédé, et il met un point d'honneur à ne strictement rien laisser perdre : « Mais Venise, comme Oxford, a conservé le cadre qui convient au romanesque, et pour le vrai romantique, le cadre est tout, ou presque tout ».

Comme on pouvait s'y attendre, la traduction de Crevier est ici plus proche de celle de Lack que celle de Gattégno.

EXEMPLE N°12 :

a) « Well, I can tell you anything that is in an English Blue-book, Harry, although those fellows nowadays write a lot of nonsense. When I was in the Diplomatic, things were much better. »¹²

b) « Then he took down the Blue Book from one of the shelves, and began to turn over the leaves. 'Alan Campbell, 152, Hertford Street, Mayfair.' Yes ; that was the man he wanted. »¹³

L'intérêt de ce dernier exemple provient du double-sens de « Blue-book ».

Dans la première phrase, tirée d'une réplique de Lord Fermor au chapitre III, « Blue-book » désigne un rapport consignait les débats du Parlement ou du Conseil Privé.

Dans la seconde phrase, tirée du chapitre XII, « Blue Book » désigne cette fois un bottin mondain.

On peut remarquer que Wilde utilise une orthographe légèrement différente selon le cas.

TARDIEU :

a) « Bien ! Je puis vous dire tout ce que contient un *Livre-Bleu* anglais, Harry, quoique aujourd'hui tous ces gens-là n'écrivent que des bêtises. Quand j'étais diplomate, les choses allaient bien mieux. »

¹² O (30.34-36), T (49.7-10), J/F(52.1-4), E2 (57.1-4), H (56.36-39), L2 (411.15-18), G3 (379.11-15), C (78.37-79.1).

¹³ O (125.21-23), T (228.1-2), J/F(208.8-9), E2 (204.20-22), H (183.11-12), L2 (597.25-26), G3 (503.2-3), C (224.29-30).

b) « Puis il prit sur un rayon le *Blue Book* et commença à tourner les pages... »

JALOUX ET FRAPEREAU :

a) « Fort bien, Harry. Je puis vous dire tout ce qui se trouve dans les Livres Bleus anglais, bien qu'on y écrive aujourd'hui pas mal de sottises. Du temps que j'étais diplomate, nous faisons beaucoup mieux. »

b) « Puis il prit sur un rayon le Livre Bleu, qu'il se mit à feuilleter . »

ETIENNE :

a) « Eh bien, je puis vous dire tout ce qui se trouve dans le Livre bleu anglais, bien qu'on y écrive de nos jours pas mal de sottises. Lorsque j'étais dans la diplomatie, il était bien mieux fait. »

b) « Puis il retira d'un rayon le Livre-Bleu et se mit à le feuilleter . »

HERTZ :

a) « Je peux vous dire tout ce qui se trouve dans les Livres Bleus anglais, Harry, bien que l'on y écrive de nos jours bon nombre de sottises. Quand j'étais diplomate, nous faisons du meilleur travail. »

b) « Puis il prit le Livre Bleu sur l'une des étagères et se mit à en tourner les pages. »

LACK :

a) « Eh bien, Harry, je puis te dire tout ce qui se trouve dans le bottin mondain, bien qu'aujourd'hui on y écrive un tas de sottises. Quand j'étais dans la diplomatie, tout allait beaucoup mieux. »

b) « Puis il prit sur un rayon le bottin mondain et se mit à le feuilleter. »

GATTEGNO :

a) « Eh bien, je peux te donner tous les renseignements contenus dans n'importe quel rapport officiel, Harry ; bien que ceux qui les rédigent aujourd'hui y écrivent beaucoup de sottises. Quand j'étais dans la Carrière, les choses allaient bien mieux. »

b) « Puis il prit le Bottin sur l'une des étagères, et commença à en tourner les pages. »

CREVIER :

a) « Mais je peux te renseigner sur tout ce qui se trouve dans le Bottin mondain, Harry, même si ces gens-là écrivent aujourd'hui beaucoup de sottises. Quand j'étais dans la Carrière, les choses allaient bien mieux. »

b) « Puis il prit le bottin sur l'une des étagères et se mit à le feuilleter .»

Tardieu a traduit « Blue-book » par « Livre-bleu » au chapitre III, mais il a conservé le terme anglais au chapitre XIII. On peut cependant imaginer qu'il ne s'agit pas là d'un choix délibéré pour tenter de marquer une différence, mais tout simplement d'une incohérence de plus.

Jaloux / Frapereau et Hertz ont quant à eux décidé d'utiliser indifféremment la traduction « Livre Bleu » dans les deux cas, et ce sans autre forme d'explication. On peut se demander s'ils étaient conscients du double-sens de « Blue-

book ». Quoi qu'il en soit le lecteur, lui, ne peut compter que sur le contexte pour essayer de comprendre de quoi il s'agit dans chacun des cas.

Etienne a procédé de la même façon, mais pour une fois Daniel Mortier a ajouté des notes de bas de page dignes d'intérêt. Celle du chapitre III indique qu'un Livre bleu est une « publication consignant les débats du Parlement et du Conseil privé »¹⁴, et celle du chapitre XIII précise fort habilement : « Cette fois, il s'agit d'un bottin mondain »¹⁵. Les deux notes de Mortier ont le mérite d'être à la fois claires et utiles pour le lecteur.

Lack, Gattégno et Crevier ont eux décidé que le terme « Blue-book » ou « Livre bleu » ne signifiait rien pour un lecteur français et ils ont choisi d'utiliser une traduction plus explicite.

Lack a employé le terme « bottin mondain » dans les deux cas, et elle commet ainsi une de ses très rares erreurs. Si l'on peut admettre que Lack ne connaissait pas tout de la vie politique anglaise, elle aurait pourtant dû se rendre compte qu'il ne pouvait pas y avoir de rapport entre les sottises contenues dans le bottin mondain et le fait que Lord Fermor ait arrêté sa carrière diplomatique. Il s'agit ici d'une incohérence...

Crevier commet exactement la même erreur que Lack, hélas, dans son cas il ne s'agit que d'une erreur parmi tant d'autres.

Une fois de plus Gattégno se montre plus inspiré : il traduit « Blue-book » par « rapport officiel » au chapitre III, et par « Bottin » au chapitre XIII. Cette solution

¹⁴ E2 (57.36-37).

¹⁵ E2 (204.24).

est à la fois exacte et claire pour le lecteur. Pourtant, avec son souci de précision habituel, Gattégno ne s'est pas arrêté là, et il a ajouté la note suivante : « L'expression 'Blue-book', employée par Wilde, désignait à l'origine un rapport du législateur ou du Conseil privé ; par extension, il désigne tout annuaire »¹⁶.

¹⁶ G3 (1682.4-6).

CONCLUSION

Il a donc fallu attendre quatre-vingt quatre ans et la cinquième traduction, pour avoir enfin avec Léo Lack une première traduction réellement satisfaisante de *The Picture of Dorian Gray*. Contrairement à ses prédécesseurs, Lack n'a pratiquement pas fait de faux-sens ou de contresens ; elle est également restée très fidèle au texte original en n'ayant recours qu'exceptionnellement aux coupures, aux simplifications ou à l'adaptation. Lack est également la première à avoir respecté la forme autant que le fond du roman de Wilde. Malheureusement, cette traduction n'a pas eu la reconnaissance qu'elle méritait : elle est passée inaperçue autant auprès des critiques que des lecteurs.

Dix-sept ans plus tard, en 1992, Jean Gattégno a proposé une seconde très bonne traduction de *The Picture of Dorian Gray*. La traduction de Gattégno est encore plus précise et plus exacte que celle de Lack et a bénéficié de beaucoup plus d'attention. Elle est désormais considérée à juste titre comme la nouvelle traduction de référence du roman de Wilde.

On ne peut que se réjouir de l'existence de ces deux très bonnes traductions, mais avant d'y parvenir, l'histoire des traductions françaises de *The Picture of Dorian Gray* fut aussi longue que riche en rebondissements.

Il y a tout d'abord eu une première traduction par Eugène Tardieu dès 1895. Cette première traduction a très probablement été faite dans l'urgence, afin de soutenir Wilde au moment du procès. Hélas, Tardieu avait une connaissance extrêmement faible de l'anglais, et son travail est désastreux. Lorsque l'on sait que cette traduction est restée la seule pendant vingt-neuf ans, et qu'elle a fait l'objet de nombreuses rééditions, on peut imaginer les conséquences désastreuses qu'elle a pu avoir. La traduction de

Tardieu a probablement grandement contribué à établir la légende selon laquelle Wilde était un grand causeur, mais un écrivain de peu de talent.

Heureusement, la deuxième traduction par Jaloux et Frapereau en 1924 est bien meilleure. Elle est la première traduction française de *The Picture of Dorian Gray* digne de ce nom. Grâce au talent d'écrivain d'Edmond Jaloux, elle est très élégante, et contient des passages d'une grande beauté. Mais cette traduction est loin d'être parfaite. On y recense encore de trop nombreuses erreurs, et surtout, Jaloux et Frapereau ont pris beaucoup de libertés avec le texte original. Les coupures, les simplifications et les transformations sont nombreuses, et Jaloux a fortement marqué le texte de sa propre empreinte : le style un peu pompeux est plus proche de celui de ses propres romans que de celui du texte original de Wilde.

Ce type de traduction-adaptation correspondait certes aux normes de l'époque, mais la traduction de Jaloux et Frapereau a aujourd'hui beaucoup vieilli. A cause de sa défaillance et de son manque de fidélité, elle ne peut être considérée que comme une introduction au roman de Wilde, une première étape devant mener à une traduction plus respectueuse et plus attentive à la lettre du texte-source.

En dépit de ses défauts, la traduction de Jaloux et Frapereau est restée la traduction de référence de *The Picture of Dorian Gray* jusqu'à la parution de celle de Jean Gattégno.

Les deux traductions qui ont suivi, celle d'Etienne (1951) et celle de Hertz (1958), ont été beaucoup moins importantes pour l'histoire des traductions françaises du roman de Wilde. Elles sont tout aussi défaillantes que la version de Jaloux et Frapereau, et

sont bien moins élégantes. De plus, elles sont passées relativement inaperçues... En conséquence, on pourrait les qualifier de « deux coups d'épée dans l'eau ».

Il a donc fallu bien des péripéties pour parvenir enfin aux très bonnes traductions de Lack et de Gattégno. Mais le cycle des retraductions ne s'est pas arrêté là pour autant. Une septième traduction, réalisée par Richard Crevier, parut en 1995. Malheureusement cette dernière traduction est très décevante : elle marque le retour de nombreux faux-sens et contresens, et elle est moins attentive à la lettre du texte-source.

A première vue, la trajectoire du roman de Wilde en France peut paraître surprenante, voire chaotique. Pourtant, si l'on excepte la traduction de Tardieu qui peut être considérée comme un accident malheureux provoqué par le procès, elle n'a rien d'extraordinaire. Au contraire, l'histoire de *The Picture of Dorian Gray* ressemble en bien des points à l'histoire de la traduction de la plupart des oeuvres littéraires du XIXème et de la première moitié du XXème siècle. D'une part, parce qu'il a fallu plusieurs tentatives pour parvenir à une traduction pleinement satisfaisante, mais surtout parce qu'il a fallu passer d'abord par une traduction visant à adapter le texte au goût des lecteurs français, avant qu'une traduction plus attentive et plus fidèle à la lettre du texte-source ne devienne possible. En cela, le cycle des retraductions du roman de Wilde correspond tout à fait aux schémas proposés par Paul Bensimon ou Antoine Berman.

Pour bien saisir à quel point l'histoire de la traduction de *The Picture of Dorian Gray* est représentative, il me semble intéressant de citer ici un autre exemple très célèbre : celui de la traduction française des oeuvres de Kafka.

La première traduction du *Procès* (texte original paru en 1925) est l'oeuvre de l'écrivain Alexandre Vialatte en 1933. Il s'agit d'une traduction très agréable à lire, mais elle comporte un certain nombre d'erreurs, et surtout Vialatte a pris de nombreuses libertés avec l'original pour épargner au lecteur français des années trente tout ce qui risquait de le déranger. En conséquence, l'humour noir caractéristique de Kafka a en grande partie disparu, et on est souvent plus proche du ton des oeuvres personnelles de Vialatte comme *Les Fruits du Congo* que de celui de l'oeuvre originale.

Cette traduction est restée la référence pendant de très nombreuses années. Néanmoins, l'éditeur devait être conscient des nombreuses inexactitudes puisqu'au moment de faire paraître la traduction de Vialatte dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1976, il a demandé à Claude David de la réviser. Hélas, l'héritier de Vialatte a interdit que l'on touche au texte de la traduction, et toutes les modifications de Claude David ont été rejetées dans l'appareil critique à la fin du volume. Le lecteur est ainsi obligé de faire constamment la navette entre le texte et les annexes, ce qui est une situation pour le moins inconfortable.

Il a donc fallu attendre 1983 pour avoir enfin, non pas une mais deux traductions plus fidèles et plus exactes du *Procès*. Elles sont l'oeuvre de Bernard Lortholary chez Flammarion, et de Georges-Arthur Goldschmidt chez Pocket. La situation est d'ailleurs assez amusante puisque les deux traducteurs se connaissent et qu'ils ont pu échanger leurs impressions tout au long de leur tâche. Il s'agit là de deux très bonnes traductions fondées pourtant sur des projets différents : Bernard Lortholary se considérant comme un traducteur « cibliste », alors que Georges-Arthur Goldschmidt est plus proche des conceptions des « sourciers ».

La traduction du *Château* de Kafka a connu exactement la même histoire : le texte original a été publié en 1926 et il a été traduit une première fois par Vialatte en 1938. Cette traduction a été révisée en 1976 par Claude David pour la Bibliothèque de la Pléiade. Enfin *Le Château* a été retraduit simultanément par Bernard Lortholary et Georges-Arthur Goldschmidt en 1984.

Les exemples de ce type sont nombreux, et on pourrait encore citer le cas de *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey (1822) qui a fait l'objet d'une première traduction particulièrement défailante par Alfred de Musset (1828) avant d'être connu pendant de longues années uniquement à travers la traduction partielle que Charles Baudelaire en a fait dans *Les Paradis artificiels* (1860). Deux traductions médiocres par V. Descreux (1890), puis par Henry Borjane (1929) ont suivi, mais elles sont passées inaperçues. Là encore il a fallu attendre 1962 et la traduction de Pierre Leyris pour disposer enfin d'une version intégrale pleinement satisfaisante de cette oeuvre (cette traduction a été revue par Pierre Leyris lui-même en 1990)...

On peut donc s'avancer à dire que tout en restant avant tout l'étude d'un exemple concret, cette analyse des traductions de *The Picture of Dorian Gray* donne un aperçu intéressant de ce qu'a été l'histoire de la traduction en France en général dans un passé relativement récent.

Elle montre également à quel point la retraduction d'une oeuvre littéraire peut être bénéfique, et ce même si, comme l'ont remarqué Jean et Claude Demanuelli, le rôle d'acclimatation des premières traductions a diminué depuis quelques années, et même si celles-ci restent maintenant plus proches du texte-source¹.

¹ Jean et Claude Demanuelli, *La Traduction : mode d'emploi, glossaire analytique, op.cit.*, p.161.

Après l'aspect historique de la traduction du roman de Wilde, il est important d'examiner la situation en librairie à l'heure actuelle.

Quatre versions différentes sont toujours en vente en format de poche : celle de Gattégno (Folio), ce qui est fort logique compte tenu de sa qualité; celle de Jaloux et Frapereau (Le Livre de Poche), ce qui est déjà plus discutable lorsque l'on sait qu'elle a considérablement vieilli, et que les traducteurs ont pris de nombreuses libertés avec le texte ; celle de Crevier (GF-Flammarion), qui regorge d'erreurs ; et celle d'Etienne (Presses Pocket), qui est non seulement défailante, mais dont le style haché est souvent déplorable.

Comme on peut le constater, il s'agit de quatre traductions extrêmement différentes les unes des autres : le style précieux et pompeux de Jaloux et Frapereau est, par exemple, à des lieues du style extrêmement moderne de Crevier. Il s'agit également de quatre traductions de qualité très variable : seule celle de Gattégno est pleinement satisfaisante, à l'inverse, il est probable que le lecteur d'Etienne ne se fera pas une très haute opinion du talent d'écrivain de Wilde.

Lorsque l'on sait que de très nombreux lecteurs choisissent une édition ou une traduction au hasard, on peut imaginer les conséquences fâcheuses d'une telle situation. L'image et la réputation du roman de Wilde auprès des lecteurs français tiennent à très peu de choses.

Heureusement, le constat est plus satisfaisant en ce qui concerne les éditions d'oeuvres complètes de Wilde. La Bibliothèque de la Pléiade utilise la traduction

de Gattégno, et le Mercure de France celle de Léo Lack. Seul le choix de la traduction de Jaloux et Frapereau par la collection Bouquins est discutable.

Là encore, l'étude du cas particulier de *The Picture of Dorian Gray* est riche en enseignements sur les rapports du monde de l'édition et de la traduction en général.

Il faut être conscient que les éditeurs prennent la plupart de leurs décisions en fonction de motifs purement économiques. La qualité d'une traduction n'est que secondaire. Une traduction est avant tout un produit commercial qui doit être rentable. En conséquence, rien n'empêche une mauvaise traduction de rester en vente pour peu qu'elle puisse rapporter de l'argent, et à l'inverse, une très bonne traduction peut très bien ne plus être disponible en librairie.

Il faut donc être extrêmement prudent lorsque l'on choisit une traduction d'une oeuvre. Le meilleur côtoie souvent le pire dans les rayons des librairies. Malheureusement, la plupart du temps le lecteur ne dispose d'aucun élément fiable pour fonder son choix, et il ne peut s'en remettre qu'au hasard.

Les critiques littéraires, qui eux ont le pouvoir d'influencer le choix des lecteurs, ne s'intéressent généralement pas à la traduction. La plupart du temps, ils traitent de textes traduits dans leurs articles sans même mentionner qu'il s'agit de traductions, et les rares fois où ils s'aventurent à parler du travail d'un traducteur, ils se contentent de déclarer que la traduction est « bonne », « brillante », « élégante », ou à l'inverse « mauvaise », « maladroite » ou « gauche » sans expliquer sur quoi ils fondent leur jugement.

On peut regretter également que les préfaces de traducteurs ne soient pas plus nombreuses. Le lecteur intéressé pourrait y apprendre quels ont été le but et les motivations du traducteur, les difficultés qu'il a rencontrées, ou encore le type de traduction qu'il propose...

Prenons par exemple *The Ballad of Reading Gaol* d'Oscar Wilde : ce poème a été retraduit à plusieurs reprises ces dernières années, et deux des traducteurs ont eu l'excellente idée de faire précéder leur texte d'une courte note dans laquelle ils présentent leur travail.

Jean Besson apprend d'abord au lecteur que sa traduction est déjà la sixième du poème de Wilde ². Il explique ensuite en quoi il se différencie de ses prédécesseurs :

« J'ai voulu expérimenter dans le domaine anglais une méthode de traduction utilisée pour les poèmes russes de Pouchkine et de Lermontov. Elle repose sur un principe fondamental : saisir dans le poème les éléments du plaisir esthétique 'global' que ressent le lecteur étranger : images, sonorités, rythmes, rimes ; puis les transposer pour le lecteur français en essayant de lui procurer un plaisir également 'global' et globalement équivalent, fait de l'union intime d'images, de sonorités, de rythmes et de rimes. »³

Puis, Jean Besson poursuit la présentation de son travail en insistant sur l'importance de la forme du poème de Wilde :

« Il suffit de lire, à haute voix, la *Ballade* - comme Wilde souhaitait qu'on lût tout poème - pour sentir son architecture sonore : alternance de vers longs (à quatre accents) et courts (à trois accents) qui sont seuls rimés ; apparition, dans certains passages, de rimes intérieures dans les vers longs.

² Jean Besson, « Introduction », in : Oscar Wilde, *La Ballade de la geôle de Reading* (Lausanne : L'Age d'Homme, 1989) pp. 7-12.

³ *Ibid.*, p.11.

Ce rythme obsédant, ces rimes répétées, martelées, accompagnent, amplifient l'angoisse, le désarroi et la fureur ; ils retentissent et vibrent ; autant que le récit dramatique, ils bouleversent le lecteur. J'ai donc essayé de respecter le texte comme la musique du poème. Pour assurer un rythme régulier, tout en ne sacrifiant pas le contenu, j'ai choisi d'allier le décasyllabe et l'octosyllabe. »⁴

Grâce à cette courte introduction, le lecteur sait très précisément quels ont été le but et la méthode employée par le traducteur.

Paul Bensimon a retraduit *The Ballad of Reading Gaol* quelques années plus tard pour le volume de la Pléiade, et comme Besson, il a accompagné sa traduction d'une courte présentation ⁵. Lui aussi insiste sur l'importance de l'architecture métrique et sonore du poème. Il salue la belle et courageuse traduction de Jean Besson, et il explique que comme lui il a pris le parti d'alterner systématiquement le décasyllabe et l'octosyllabe. Mais Paul Bensimon expose ensuite ce qui différencie sa traduction de celle de Jean Besson :

« Ce n'est nullement diminuer les étincelantes qualités de la version de J. Besson que d'avoir un *projet de traduction* (au sens où l'entend Antoine Berman⁶) différent du sien sur la question cruciale de la rime. Tôt ou tard, en effet, l'impératif de la rime se heurte à la compacité d'écriture indissociable de la forme-ballade : le conflit ne se résout, plus d'une fois, qu'au détriment de la *précision sémantique*. Les contraintes, déjà fortes, qu'impose la recreation du mètre, ne peuvent se doubler d'un autre ensemble de contraintes, encore plus redoutables, sans que soit sacrifié, peu ou prou, le sémantisme de tel ou tel vers, de tel ou tel passage. Tout en acceptant les rimes *occasionnelles*, et tout en recherchant les effets de sonorités (allitérations, assonances), j'ai constamment - à deux exceptions près, dans les 654 vers du poème - respecté la règle d'or énoncée

⁴ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁵ Paul Bensimon, « Note sur la traduction », in : Oscar Wilde, *Oeuvres* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996) pp. 1596-1597.

⁶ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne, op.cit.*, p. 76-79 (note de Paul Bensimon).

par Valéry Larbaud dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme* : 'avant et par-dessus tout l'exactitude'⁷. »⁸

Comme on peut le constater, ces deux préfaces de traducteurs sont tout à fait remarquables. Elles sont indiscutablement très utiles à tout le monde : au lecteur tout d'abord, parce qu'il sait avec précision quel type de traduction on lui propose; à l'auteur ensuite, parce que le lecteur est conscient de l'écart qui peut exister entre le texte original et la traduction ; et au traducteur enfin, parce qu'il peut expliquer les raisons de ses choix.

De plus, ni Besson, ni Bensimon ne cherchent à occulter les traductions précédentes de *The Ballad of Reading Gaol*. A l'inverse, tous deux s'inscrivent sans ambiguïté dans l'histoire de la traduction du poème de Wilde en expliquant très clairement ce qui différencie leurs projets respectifs du projet des autres traducteurs⁹.

Il s'agit là d'une attitude extrêmement saine, et on ne saurait trop recommander à tous les traducteurs d'imiter Jean Besson et Paul Bensimon en faisant précéder leurs textes de telles préfaces.

Malheureusement, à l'heure actuelle, les préfaces de traducteurs sont aussi rares que les critiques littéraires s'intéressant à la traduction. En conséquence, le lecteur ne sait en général absolument rien de la traduction qu'il s'apprête à lire, ce qui me semble

⁷ Valéry Larbaud, *De la traduction* [extrait de *Sous l'invocation de Saint Jérôme*], *op.cit.*, p.55 (note de Paul Bensimon).

⁸ Paul Bensimon, « Note sur la traduction », *op.cit.*, pp. 1596-1597.

⁹ Il est d'ailleurs intéressant de noter à ce sujet que les traductions de Jean Besson et de Paul Bensimon sont toutes deux très réussies, en dépit d'un projet de traduction différent. Il s'agit là d'une preuve éclatante qu'il n'existe jamais une seule façon de traduire une oeuvre littéraire.

L'étude des traductions françaises de *The Ballad of Reading Gaol* pourrait être un sujet de recherche passionnant, surtout si l'on songe que la première traduction du poème est l'oeuvre de Henry-D. Davray en collaboration avec Oscar Wilde lui-même...

particulièrement regrettable. Il s'agit d'une porte ouverte à tous les excès.

Certains justifieront cette situation par le manque d'intérêt manifesté par les lecteurs eux-mêmes. Mais si de nombreux lecteurs manquent de curiosité en matière de traduction, n'est-ce pas justement parce qu'ils ignorent tout de cette activité ? On s'imagine encore trop souvent qu'il suffit d'un peu de bonne volonté pour traduire un texte, ou qu'une traduction en vaut une autre, ou encore que si une traduction est disponible en librairie, c'est qu'elle est nécessairement de bonne qualité... Il ne s'agit là que d'illusions. Lorsque l'on sait l'importance qu'a pris la traduction dans le monde moderne, on peut se demander s'il n'est pas plus que temps d'éclairer les gens sur ce qu'est réellement la traduction, avec les risques de déformation qu'elle comporte, mais aussi avec la chance inestimable qu'elle nous donne d'entrer en contact avec d'autres cultures .

Cette étude des sept traductions françaises de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde se voulait aussi une tentative d'appliquer une méthode d'analyse qui ne se contente pas d'examiner le texte seul de chacune des traductions, mais qui accorde également une large part à l'horizon du traducteur, au traducteur lui-même, ainsi qu'à la réception et à la fortune de la traduction. Avec cette conclusion, l'heure est venue de dresser le bilan de cette méthode.

Les parties consacrées à l'horizon du traducteur m'ont semblé particulièrement importantes. Il est indiscutable que le contexte permet de mieux comprendre l'attitude ou les choix de certains traducteurs.

Par exemple, pour comprendre comment quelqu'un d'aussi peu qualifié que Tardieu a pu décider de traduire *The Picture of Dorian Gray*, et surtout pourquoi sa traduction dégage une telle impression de « bâclage », il est essentiel de savoir qu'elle a très probablement été faite rapidement au moment du procès, afin de tenter d'apporter un soutien à Wilde.

De même, il est très important de remarquer que la traduction très libre de Jaloux et Frapereau a paru en 1924, soit à un moment où la norme en matière de traduction littéraire voulait que le texte soit adapté en fonction du goût des lecteurs français. A l'inverse, les traductions plus fidèles à la lettre du texte-source de Lack ou de Gattégno ont été publiées à un moment où les normes elles-mêmes avaient évolué vers une plus grande littéralité.

L'analyse de l'horizon du traducteur paraît donc indispensable à toute étude de traduction digne de ce nom. De plus, les données à prendre en considération sont généralement facilement accessibles. La difficulté naît plutôt de l'abondance d'informations à laquelle on est confronté, et de laquelle il faut dégager les éléments les plus représentatifs d'une période. On pourra simplement regretter dans le cas précis de *The Picture of Dorian Gray* que l'histoire de la traduction au XX^{ème} siècle a été peu étudiée jusqu'à présent, et qu'on manque de textes de référence à ce sujet.

Les parties consacrées au traducteur sont elles aussi pleines d'enseignements.

Le fait de savoir qu'Edmond Jaloux était écrivain nous a permis de constater qu'il y avait de nombreuses ressemblances entre le style de ses oeuvres personnelles et le style de la traduction de *The Picture of Dorian Gray* qu'il a réalisée

avec Félix Frapereau. Jaloux n'a pu s'empêcher de marquer le texte de sa propre empreinte, et c'est là un point important et généralisable. De nombreux traducteurs-écrivains ont agi de la même manière. Parmi les cas les plus célèbres on peut citer les traductions déjà évoquées de Kafka par Alexandre Vialatte, mais aussi la traduction de *Sur les falaises de marbre* d'Ernst Jünger par Henri Thomas, ou celle de *The Waves* de Virginia Woolf par Marguerite Yourcenar. L'exemple d'Alfred de Musset est moins célèbre mais plus extrême : il n'a pas hésité à ajouter quelques passages de sa propre invention à sa traduction de *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas de Quincey, modifiant ainsi le fond pourtant autobiographique de l'histoire...

De même, le fait de savoir que Jean Gattégno se considérait avant tout comme un professeur explique en partie le soin qu'il a pris à rendre le texte aussi clair et aussi compréhensible que possible.

Comme dans le cas de l'horizon du traducteur, ce sont là des informations extrêmement importantes, malheureusement elles ont été cette fois très difficiles à rassembler. Je n'ai pu réunir de renseignements utiles que lorsque le traducteur bénéficiait d'une certaine notoriété. Dès qu'un traducteur est un peu moins connu, il devient pratiquement impossible d'apprendre quoi que ce soit à son sujet. Dans certains cas ni les éditeurs, ni les associations de traducteurs ne disposent du moindre renseignement et le traducteur concerné a totalement sombré dans l'oubli. Cette situation de sous-information est principalement due au peu d'attention que l'on porte à la traduction en général. Aujourd'hui encore elle est trop souvent considérée comme une activité secondaire que l'on ignore, voire que l'on méprise. On ne peut qu'espérer que le développement de l'étude de la traduction contribue à faire mieux connaître les traducteurs.

L'idéal, lorsque cela est possible, est bien entendu de rencontrer les traducteurs (ou les personnes ayant révisé des traductions). Mes conversations avec Jean Gattégno, Alain Delahaye ou Jean Besson ont certainement été les moments les plus riches de cette recherche. Malheureusement toutes les personnes impliquées dans la traduction de *The Picture of Dorian Gray* n'ont pas souhaité s'exprimer sur leur travail. On a parfois la triste impression que certains traducteurs, ou certains éditeurs, préféreraient que la traduction reste une activité obscure, à laquelle on ne prête que peu d'attention. Il a ainsi été frappant de constater que la chance d'obtenir une réponse à mes questions a été directement proportionnelle au sérieux et à la qualité de la traduction concernée... On peut en déduire que certains traducteurs et éditeurs sont pleinement conscients de la faible qualité de la traduction en question, ce qui ne les empêche nullement de la diffuser, par contre il est facilement compréhensible que ces mêmes personnes n'apprécient que très modérément que l'on s'intéresse de près à leur travail...

J'avais espéré pouvoir traiter la position traductive et le projet de chacun des traducteurs de *The Picture of Dorian Gray* avant d'aborder l'analyse des textes en soi. Malheureusement, au vu du peu d'informations que j'ai pu rassembler, j'ai, dans la plupart des cas, dû me contenter de les déduire après l'étude du seul texte des traductions. C'est là une déception.

L'étude de la réception des traductions dans la presse a été encore plus décevante. Je n'ai pu repérer en tout et pour tout que deux remarques fortuites sur les traductions de Tardieu et de Jaloux et Frapereau, ainsi qu'un article comparant la traduction d'Etienne à celle de Gattégno. Autant dire que le travail des traducteurs est généralement passé inaperçu : les quelques fois où *The Picture of Dorian Gray* attire

l'attention des critiques, c'est uniquement en tant qu'« oeuvre étrangère », et non pas en tant que « traduction ».

Il est encore plus ennuyeux de constater que le seul véritable article que j'ai pu découvrir est fantaisiste. Le critique y affirme, sans justifier son choix, préférer la traduction d'Etienne à celle de Gattégno, ce qui est pour le moins surprenant. Au vu des analyses des deux traductions qui ont précédé, on peut penser qu'il s'agit là d'un jugement hâtif et non fondé.

On ne peut que regretter une fois de plus que les critiques littéraires ne considèrent pas la traduction avec plus de sérieux et d'attention.

Heureusement, les informations ont été plus faciles à réunir en ce qui concerne la fortune de chacune des traductions. Il a suffi pour cela de consulter les catalogues de la Bibliothèque Nationale, ainsi que ceux de la *British Museum Library* et le *National Union Catalog*.

Les résultats ont été très riches en enseignements. Il est par exemple important de savoir que la traduction de Tardieu est restée la seule pendant vingt-neuf ans et qu'elle a été rééditée à vingt-deux reprises pour comprendre à quel point elle a pu être désastreuse pour l'image de Wilde.

A l'inverse, on peut regretter que la traduction de Lack, qui marquait un net progrès par rapport aux traductions précédentes, soit passée inaperçue.

La méthode employée dans cette étude laisse donc dans l'ensemble une impression mitigée. Elle était probablement trop optimiste quant aux renseignements que l'on peut réellement rassembler en matière de traduction.

Pourtant, si les résultats n'ont pas toujours été à la hauteur des espérances, il faut admettre qu'à l'exception de l'étude de la réception des traductions, chacun des domaines d'investigation a apporté des informations importantes, voire essentielles, pour réellement apprécier la traduction et sa répercussion dans le monde littéraire français.

Cette constatation permet d'affirmer que le bilan de la méthode reste positif en dépit de ses carences. Le texte de la traduction est bien entendu le coeur de toute analyse digne de ce nom, mais il ne peut en aucun cas être le seul élément à prendre en considération.

Avant de clore définitivement cette étude, il reste à dire quelques mots sur Oscar Wilde. Rares sont ceux qui auraient pu imaginer au moment de son procès, ou de sa mort misérable à Paris, que son oeuvre puisse connaître un tel succès un siècle plus tard. Au vu du talent de l'auteur irlandais, ce succès est amplement mérité, et on ne peut qu'espérer qu'il ne s'agit pas là d'un phénomène de mode passager, mais que Wilde a gagné définitivement sa place parmi les grands écrivains de son siècle.

Les années à venir s'annoncent d'ores et déjà comme très prometteuses. La *British Library* a prévu de consacrer une gigantesque exposition à Wilde en l'an 2000, afin de marquer le centenaire de sa mort. La première édition complète et critique de son oeuvre, en langue anglaise, est en préparation sous la direction de Ian Small et Russell Jackson pour Oxford University Press ; cette édition qui se veut définitive devrait comprendre une quinzaine de volumes. De son côté, Merlin Holland, le petit-fils d'Oscar Wilde, travaille à une nouvelle édition de la correspondance ; il recherche activement les lettres qui ont pu échapper à Rupert Hart-Davis afin de compléter le travail de celui-ci.

Il s'agit là de trois excellentes nouvelles pour tous ceux qui s'intéressent à Wilde, et on peut espérer qu'elles vont stimuler les chercheurs, mais aussi les metteurs en scène, et les éditeurs. Lorsque l'on sait que deux films sont également en projet : une biographie de Wilde par Kenneth Branagh et Stephen Fry, ainsi qu'une nouvelle adaptation de *The Picture of Dorian Gray* par Hanif Kureishi et Roger Mitchell, on peut s'attendre à ce que l'on parle encore beaucoup de l'auteur irlandais dans les prochaines années.

En ce qui concerne plus précisément les traductions françaises de *The Picture of Dorian Gray*, nous disposons à l'heure actuelle de deux excellentes versions : celle de Léo Lack, et surtout celle de Jean Gattégno. Une nouvelle retraduction ne semble donc pas nécessaire pour le moment. Comme me l'a fait remarquer très justement Jean Besson, il y a certainement de nombreuses oeuvres dans le domaine anglais qui ont bien plus besoin d'être retraduites que le roman de Wilde.

Le fait que cette retraduction ne soit pas à proprement parler nécessaire pour le moment, ne signifie pas pour autant qu'il ne soit pas possible de proposer une traduction fondée sur un projet différent de celui de Lack ou de celui de Gattégno. Il reste toujours possible d'améliorer une traduction, et il est parfaitement légitime qu'un traducteur ait envie de présenter sa propre interprétation du texte.

Et puis, il viendra probablement un jour où les versions de Lack et de Gattégno porteront à leur tour la marque du temps et où une nouvelle traduction s'imposera. On peut simplement espérer que les futurs traducteurs de *The Picture of Dorian Gray* fassent preuve de beaucoup de sérieux et de cohérence.

BIBLIOGRAPHIE

1. THE PICTURE OF DORIAN GRAY.

1.1. EDITIONS EN LANGUE ANGLAISE.

1.1.1. Première version (1890) .

The Picture of Dorian Gray. Lippincott's Monthly Magazine , n°46, juillet 1890, pp. 3-100.

The Picture of Dorian Gray (Urfassung 1890). Ed. Wilfried Edener. Nuremberg : Verlag Hans Carl, 1964.

1.1.2. Seconde version (1891) .

The Picture of Dorian Gray. Londres : Ward, Lock & Co, 1891.

The Picture of Dorian Gray. Ed. Isobel Murray. Oxford : Oxford University Press, 1974.

The Picture of Dorian Gray. Ed. Donald L. Lawler. New York, Londres : W.W. Norton & Company, 1988.

1.2. TRADUCTIONS FRANÇAISES.

1.2.1. Traduction d'Eugène TARDIEU .

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Albert Savine, 1895. [Une deuxième édition a paru la même année.]

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : P.V. Stock, 1904. [Réédité à dix-huit reprises jusqu'en 1921.]

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Mornay, 1920.

1.2.2. Traduction d'Edmond JALOUX et Félix FRAPEREAU .

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : P.V. Stock, 1924. [Réédité à une cinquantaine de reprises jusqu'en 1957.]

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Le Livre, 1928.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Le Club Français du Livre, 1951.

Le Portrait de Dorian Gray. Strasbourg : Brocéliande, 1960.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Le Livre de Poche, 1960. [Réimprimé régulièrement depuis.]

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Librairie Commerciale et Artistique, 1967.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Gallimard (coll. Mille Soleils), 1981.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Seuil, 1992.

« *Le Portrait de Dorian Gray* », in : Oscar WILDE, *Oeuvres* (Tome 1). Ed. Jacques de LANGLADE. Paris : Stock, 1975. [Réédité en 1991.]

« *Le Portrait de Dorian Gray* », in : Oscar WILDE, *Oeuvres choisies*. Paris : Stock, 1991. [Préface de Gabriel MATZNEFF.]

Il faut ajouter à cette liste que la traduction de Jaloux et Frapereau sera utilisée dans le volume des oeuvres de Wilde à paraître chez Bouquins prochainement.

1.2.3. Traduction de Michel ETIENNE.

Le Portrait de Dorian Gray. Saverne : La Sélection des Amis du Livre, 1951.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Presses Pocket, 1979.

Traduction revue par Daniel MORTIER. *Le Portrait de Dorian Gray*. Paris : Presses Pocket, 1991. [Réimprimé régulièrement depuis.]

1.2.4. Traduction d'Anne-Marie HERTZ.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Editions de la Bibliothèque Mondiale, 1958. [Réédité en 1961.]

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Les Amis du Club du Livre du Mois, 1958.

1.2.5. Traduction de Léo LACK .

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Presses de la Renaissance, 1975.

Traduction revue par Alain DELAHAYE. « Le Portrait de Dorian Gray », *in* : Oscar WILDE, *Oeuvres complètes* (Tome 1). Ed. Alain DELAHAYE. Paris : Le Mercure de France, 1992.

1.2.6. Traduction de Jean GATTEGNO.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : Gallimard (coll. Folio), 1992. [Réimprimé régulièrement depuis. Les corrections de Jean BESSON sont reprises dans cette collection depuis avril 1997.]

Traduction revue par Jean BESSON. « Le Portrait de Dorian Gray », *in* : Oscar WILDE, *Oeuvres*. Ed. Jean GATTEGNO. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996. [La seconde impression publiée en décembre 1996 contient quelques corrections supplémentaires.]

Jean Besson m'a fait savoir que chaque nouveau tirage de ces deux volumes rend possible de nouvelles corrections.

1.2.7. Traduction de Richard CREVIER.

Le Portrait de Dorian Gray. Paris : GF-Flammarion, 1995.

2. AUTRES OEUVRES DE WILDE.

2.1. EDITIONS EN LANGUE ANGLAISE.

2.1.1. Oeuvres complètes.

The Works of Oscar Wilde (14 volumes). Ed. Robert ROSS. Londres : Methuen, 1908.

The Complete Works of Oscar Wilde. Ed. Vyvyan HOLLAND. Londres et Glasgow :
G.F. Maine, 1948. Londres et Glasgow : Collins, 1966 [Edition remise à jour].
Londres et Glasgow : Collins, 1991.

The Complete Works of Oscar Wilde. Ed. Merlin HOLLAND. Londres et Glasgow :
Collins, 1994. [Mise à jour de l'édition de Vyvyan HOLLAND.]

2.1.2. Oeuvres isolées [Premières éditions dans l'ordre chronologique de parution].

Vera, or the Nihilists. Londres : Ranken & Co, 1880.

Poems. Londres : Bogue, 1881.

The Duchess of Padua. Londres : aux dépens de l'auteur, 1883.

The Happy Prince and Other Tales. Londres : Nutt, 1888.

Intentions. Londres : Osgood, Mac Ilvaine, 1891.

Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories. Londres : Osgood, Mac Ilvaine, 1891.

A House of Pomegranates. Londres : Osgood, Mac Ilvaine, 1891.

Lady Windermere's Fan. Londres : Mathews and Lane, 1893.

Salomé. Paris : Librairie de l'Art Indépendant, 1893. [Pièce écrite en français]

- Traduction anglaise de Lord Alfred DOUGLAS, *Salomé.* Londres : Mathews and Lane, 1894.

The Sphinx. Londres : Mathews and Lane, 1894.

A Woman of No Importance. Londres : Mathews and Lane, 1894.

The Ballad of Reading Gaol. Londres : Smithers, 1898.

The Importance of Being Earnest. Londres : Smithers, 1899.

An Ideal Husband. Londres : Smithers, 1899.

2.1.3. Lettres.

De Profundis. Londres : Methuen, 1905. [Version expurgée.]

The Letters of Oscar Wilde. Ed. Rupert HART-DAVIS. Londres : Rupert Hart-Davis, 1962.

Selected Letters of Oscar Wilde. Ed. Rupert HART-DAVIS. Oxford : Oxford University Press, 1979.

More Letters of Oscar Wilde. Ed. Rupert HART-DAVIS. Oxford : Oxford University Press, 1985.

2.1.4. Juvenilia.

Oscar Wilde's Oxford Notebooks : A Portrait of a Mind in the Making. Ed. Philip E. SMITH et Michael S. HELFAND. Oxford : Oxford University Press, 1989.

2.2. TRADUCTIONS FRANÇAISES [Cette liste fait mention de la première édition de chacune des traductions.]

2.2.1. Oeuvres complètes.

Oeuvres (2 tomes). Ed. Jacques de LANGLADE. Paris : Stock, 1975-1977. [Jacques de LANGLADE a retraduit *The Ballad of Reading Gaol* et une sélection de poèmes pour cette édition.]

Oeuvres complètes, tome 1 « Fiction et théâtre ». Ed. Alain DELAHAYE. Paris : Mercure de France, 1992. [Alain DELAHAYE a retraduit l'ensemble du théâtre de Wilde pour ce volume. Un deuxième tome était initialement prévu, mais le projet semble abandonné.]

Oeuvres. Ed. Jean GATTEGNO. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996. [Ce volume contient presque exclusivement des traductions nouvelles par Véronique BEGHAIN, Paul BENSIMON, Bernard DELVAILLE, Jean-Michel DEPRATS, François DUPUIGRENET DESROUSSILLES, Jean GATTEGNO, et Dominique JEAN.]

Il convient d'ajouter à ces trois éditions le volume à paraître chez Bouquins prochainement.

2.2.2. Poésie.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Henry-D. DAVRAY. Paris : Mercure de France, 1898.

« Poèmes en prose », Trad. Henry-D. DAVRAY, *La Revue Blanche*, tome XIX, mai-août 1899.

Poèmes en prose. Trad. Charles GROLLEAU. Paris : C. Carrington, 1906.

Poèmes. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1907.

Poèmes en prose. Trad. Cecil GEORGES-BAZILE. Paris : Figuière et Cie, 1911.

La Maison de la courtisane. Nouveaux poèmes. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1919.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Jacques BOUR. Paris : Falaize, 1952

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Daniel MAUROC. Strasbourg : Editions Brocéliande, 1960.

Poèmes en prose. Trad. Léo LACK. Paris : J-J PAUVERT, 1973.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Seymour NEMOURS-AUGUSTE. Paris :
A.G. Nizet, 1975.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Raymond GID. Paris : aux dépens de l'auteur,
1980.

Silentium Amoris et autres poèmes. Trad. Danièle MAUROC. Paris : Ressouvenances,
1987.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Jean BESSON. Lausanne : L'Age d'Homme,
1989.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Maurice CHERUZEL. Paris : aux dépens de
l'auteur, 1991.

La Ballade de la geôle de Reading. Trad. Christian JAMBET. Arles : Verdier, 1994.

2.2.3. Contes et histoires.

« L'Anniversaire de la naissance de la petite princesse » , Trad. Francis VIELE-
GRIFFIN, *Paris Illustré*, n°65, 30 mars 1889.

« Le Géant égoïste », Trad. Marcel SCHWOB, *L'Echo de Paris*, 27 décembre 1891.

« Le Rossignol et la rose », Trad. Stuart MERRILL, *La Plume*, décembre 1900.

La Maison des grenades. Trad. Géo KHNOPFF. Paris : Editions de la Plume, 1902.

Le Crime de Lord Arthur Savile. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1905.

Le Portrait de Mr WH. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1906.

Une Maison de grenades. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1911.

Le Crime de Lord Arthur Savile et autres histoires. Trad. Cecil GEORGES-BAZILE.

Paris : Calmann-Levy, 1921.

Le Prince heureux et autres contes. Trad. Léo LACK. Paris : Mercure de France, 1938.

Le Crime de Lord Arthur Savile et autres contes. Trad. Léo LACK. Paris : Mercure de France, 1939.

Contes et nouvelles. Trad. Jules CASTIER. Paris : Stock, 1945.

Une Maison de grenades. Trad. Léo LACK. Paris : Mercure de France, 1948.

L'Enfant étoile. Trad. Luce CLARENCE. Tours : Mame, 1952.

Le Géant égoïste. Trad. François RUY-VIDAL. Paris : aux dépens de l'auteur, 1967.

Le Prince heureux. Trad. Charlotte KERALY. Paris : Editions Mondiales, 1969.

Le Portrait de Mr WH. Trad. Léo LACK. Paris : J-J Pauvert, 1973 [Il s'agit ici de la
version longue de cette oeuvre.]

Le Géant égoïste. Trad. Jeanne CHAVANCE. Paris : Grasset, 1979.

L'Enfant étoile. Trad. Brigitte GIFFARD. Paris : Larousse, 1989.

Nouvelles. Trad. Gérard HARDIN. Paris : Presses Pocket, 1989.

Le Crime de Lord Arthur Savile. Trad. Pierre NORDON. Paris : Librairie Générale
Française, 1990.

Contes. Trad. Régis DELAGE. Paris : Gründ, 1991.

Le Crime de Lord Arthur Savile. Trad. François DUPUIGRENET DESROUSSILLES.
Paris : Gallimard, 1994.

Le Fantôme de Canterville. Le Crime de Lord Arthur Savile. Trad. Henri ROBILLOT.

Paris : Gallimard (coll. Folio Junior), 1995.

2.2.4. Essais.

Intentions. Trad. Jean-Joseph RENAUD. Paris : P.V Stock, 1905.

Intentions. Trad. Hugues REBELL. Paris : C. Carrington, 1906.

L'Âme humaine sous le régime socialiste. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1906.

L'Âme de l'homme. Trad. Paul GROSFILS. Bruges : A. Herbert, 1906.

Le Prêtre et l'acolyte. Etudes d'art et de littérature. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1907. [Il a été prouvé depuis que *Le Prêtre et l'acolyte* n'est pas un texte de WILDE, mais de John Francis BLOXAM. Les autres textes contenus dans ce volume sont des articles rédigés par WILDE pour *The Woman's World*.]

Essais de littérature et d'esthétique (1877-1885). Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1912.

Nouveaux essais de littérature et d'esthétique (1886-juin 1887). Trad. Albert SAVINE.

Paris : P.V. Stock, 1913.

Derniers essais de littérature et d'esthétique (août 1887-1890). Trad. Albert SAVINE.

Paris : P.V. Stock, 1913.

Opinions de littérature et d'art. Trad. Jules CANTEL. Paris : L'Édition Moderne, 1914.

Les Origines de la critique historique et conférences sur l'art. Trad. Cecil GEORGES-BAZILE. Paris : Mercure de France, 1914.

Intentions. Trad. Philippe NEEL. Paris : Stock, 1928.

L'Homme et son âme devant la société. Trad. Daniel MAUROC. Paris : J.-J. Pauvert, 1971.

La Décadence du mensonge. Trad. SYLVOISAL. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1976.

La Critique créatrice. Trad. Jacques de LANGLADE. Bruxelles : Éditions Complexe, 1988.

L'Âme de l'homme sous le socialisme. Trad. Isabelle DROUIN. Paris : Avatar, 1990.

Aristote à l'heure du thé. Trad. Charles DANTZIG. Paris : Belles Lettres, 1994.

L'Âme de l'homme. Trad. François WEISMAN. Paris : Cercle des Amis du Livre, 1995.

2.2.5. Théâtre.

Trois comédies : L'Eventail de Lady Windermere, Un Mari idéal, Une Femme sans importance. Trad. ARNELLE [Mme de CLAUZADE]. Paris : Dujarric, 1906.

Théâtre : les drames. Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1909.

Théâtre : les comédies (tome 1). Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V Stock, 1910.

Théâtre : les comédies (tome 2). Trad. Albert SAVINE. Paris : P.V. Stock, 1911.

« La Sainte courtisane, ou la femme couverte de bijoux », Trad. Cecil GEORGES-BAZILE, *Mercure de France*, n°343, 1er octobre 1911.

« Un Mari idéal », Trad. Cecil GEORGES-BAZILE, *Comoedia*, 8 juillet 1912.

« L'Eventail de Lady Windermere », Trad. Cecil GEORGES-BAZILE, *Comoedia*, 20 octobre 1913.

« Une Femme sans importance », Trad. Cecil GEORGES-BAZILE, *Comoedia*, 22
décembre 1913.

Théâtre à lire. Trad. Cecil GEORGES-BAZILE. Paris : A. Delpeuch, 1925.

Un Mari idéal. Trad. GUILLOT de SAIX. Paris : Réalités Littéraires, 1949.

« Il importe d'être Constant », Trad. GUILLOT de SAIX, *Les Oeuvres Libres*, n°52
(nouvelle série), 1er septembre 1950.

« Une Femme sans importance », Trad. GUILLOT de SAIX, *Les Oeuvres Libres*, n°67
(nouvelle série), décembre 1951.

Théâtre. Trad. GUILLOT de SAIX. Paris : Denoël, 1954.

L'Important c'est d'être Fidèle. Trad. Charles CABBILLARD. Paris : France
Illustration, 1954.

L'Eventail de Lady Windermere. Trad. Michelle LAHAYE. Paris : L'Avant Scène,
1955.

Une Tragédie florentine. Trad. Henri PIGNET. Paris : L'Avant Scène, 1956.

Véra, ou les nihilistes. Trad. Daniel MAUROC. Nonville : P. Vermont, 1977.

Il est important d'être Aimé. Trad. Jean et Nicole ANOUILH. Paris : Papiers, 1985.

Il importe d'être Constant. Trad. Gérard HARDIN. Paris : Presses Pocket, 1986.

Un Mari idéal. Trad. Pierre LAVILLE. Arles : Actes Sud, 1995.

L'Importance d'être Constant. Trad. Jean-Michel DEPRATS. Paris : L'Avant Scène,
1996.

2.2.6. Lettres.

De Profundis. Trad. Henry D. DAVRAY. Paris : Mercure de France, 1905 [Version
expurgée.]

Lettres d'Oscar Wilde (2 volumes). Trad. Henriette de BOISSARD. Paris : Gallimard,
1966. [Il s'agit de la traduction de *Letters of Oscar Wilde*, édité par Rupert HART-
DAVIS en 1962.]

De Profundis. Trad. Léo LACK. Paris : Stock, 1975.

De Profundis. Trad. Jean GATTEGNO. Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 1992.

Lettres d'Oscar Wilde. Trad. Henriette de BOISSARD. Paris : Gallimard, 1994. [En dépit du titre trompeur, il s'agit ici de la traduction de *Selected Letters of Oscar Wilde*, édité par Rupert HART-DAVIS en 1979.]

3. LES TRADUCTEURS DE *THE PICTURE OF DORIAN GRAY* : AUTRES OEUVRES CITEES.

3.1. EUGENE TARDIEU.

3.1.1. Traduction.

DOUGLAS, Lord Alfred. *Poèmes*. Paris : Mercure de France, 1896.

3.1.2. Préface.

BOTREL, Théodore. *Refrains de guerre* (3 volumes). Paris : Payet et Cie, 1915-1920.

3.2. EDMOND JALOUX.

3.2.1. Poésie.

Un Ami d'automne. Marseille, 1896.

3.2.2. Romans et nouvelles.

L'Agonie de l'amour. Paris : Mercure de France, 1899.

Le Démon de la vie. Paris : P.V. Stock, 1908.

Fumée dans la campagne. Paris : La Renaissance du Livre, 1918.

L'Incertaine. Paris : Albin Michel, 1918.

Le Jeune homme au masque. Paris : Mercure de France, 1905.

L'Oiseau-lyre. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1938.

O Toi que j'eusse aimée ! Paris : Plon, 1926.

Le Reste est silence. Paris : P.V. Stock, 1909.

3.2.3. Essais et critique.

Au Pays du roman. Paris : Editions R.A. Correa, 1931.

D'Eschyle à Giraudoux. Fribourg : Editions de la Librairie de l'Université, 1942.

L'Esprit des livres. Paris : Plon, 1923.

Essences. Paris : Plon, 1952.

Les Saisons littéraires 1896-1903. Fribourg : Editions de la Librairie de l'Université,
1942.

Les Saisons littéraires 1904-1914. Paris : Plon, 1950.

Vie de Goethe. Paris : Plon, 1933.

3.2.4. Etude de la vie et de l'oeuvre d'Edmond JALOUX.

DELETANG-TARDIF, Yvette. *Edmond Jaloux.* Paris : Les Editions de la Table
Ronde, 1947.

3.3. FELIX FRAPEREAU.

3.3.1. Traductions.

DICKENS, Charles. *Esquisses par Boz* (avec Fernande DAURIAC). Paris: Stock, 1930.

PRINCE GUILLAUME de SUEDE. *Contes noirs* (avec Karin DUBOIS-HEYMAN).

Paris : Editions de l'Illustration, 1927.

3.4. MICHEL ETIENNE.

3.4.1. Traductions.

STEVENSON, Robert Louis. *Le Maître de Ballantras*. Saverne : Sélection des Amis du Livre, 1951.

TOLSTOI, Léon. *Le Bonheur du mariage. La Sonate à Kreutzer*. Saverne: Sélection des Amis du Livre, 1951.

3.5. ANNE-MARIE HERTZ.

3.5.1. Traduction.

STEVENSON, Robert Louis. *Les Trafiquants d'épaves*. Paris : Editions de la Bibliothèque Mondiale, 1958.

3.6. LEO LACK.

3.6.1. Traductions.

DURELL, Gérald. *Féeries dans l'île*. Paris : Stock, 1958.

--- . *Rosy l'éléphante*. Paris : Hachette, 1971.

--- . *Les Voleurs d'ânes*. Paris : Stock, 1969.

--- . *Un Zoo dans mes bagages*. Paris : Stock, 1962.

HOLLAND, Vyvyan. *Fils d'Oscar Wilde* (Avec Jean-Jacques BROUSSE). Paris : Flammarion, 1955.

MISHIMA, Yukio. *Une Soif d'amour*. Paris : Gallimard, 1982.

MURDOCH, Iris. *La Gouvernante italienne*. Paris : Gallimard, 1967.

TRAVERS, P. L. *Mary Poppins*. Bruges : Desclée de Brouwer et Cie, 1937.

UHLMAN, Fred. *L'Ami retrouvé*. Paris : Gallimard, 1978.

WILDE, Oscar. *Le Crime de Lord Arthur Savile et autres contes*. Paris : Mercure de France, 1939.

- - - . *De Profundis*. Paris : Stock, 1975.

- - - . *La Jeunesse est un art*. Paris : J.-J. Pauvert, 1974. [Sélection d'épigrammes choisies dans l'oeuvre de Wilde.]

- - - . *Une Maison de grenades*. Paris : Mercure de France, 1948.

- - - . *Le Portrait de Mr WH*. Paris : J.-J. Pauvert, 1973.

- - - . *Le Prince heureux et autres contes*. Paris : Mercure de France, 1938.

WOLFE, Tom. *Le Mot peint*. Paris : Gallimard, 1978.

3.7. JEAN GATTEGNO.

3.7.1. Essais.

Dickens. Paris : Seuil, 1975.

Lewis Carroll. Paris : J. Corti, 1970.

Lewis Carroll : une vie. Paris : Seuil, 1974.

La Science-fiction. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.

L'Univers de Lewis Carroll. Paris : J. Corti, 1990.

3.7.2. Direction d'édition.

CARROLL, Lewis. *Oeuvres*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade), 1990.

WILDE, Oscar. *Oeuvres*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade), 1996.

3.7.3. Traductions.

CARROLL, Lewis. *Logique sans peine*. Paris : Hermann, 1966.

FIRBANK, Ronald. *La Fleur foulée aux pieds*. Paris : Rivages, 1987.

LEACOCK, Stephen. *Mémoires d'une jeune fille victorienne*. Paris : Lettres Modernes, 1964.

STEADMAN, Ralph. *Sigmund Freud*. Paris : Aubier Montaigne, 1980.

WELLEK, René. *La Théorie littéraire* (avec Jean-Pierre AUDIGIER). Paris : Seuil, 1971.

WELLS, Herbert George. *Deux nouvelles d'anticipation*. Paris : Aubier Flammarion, 1973.

WILDE, Oscar. « L'Ame de l'homme sous le socialisme » et « Le Portrait de Mr WH », *in : Oeuvres*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade), 1996.

- - - . *De Profundis*. Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 1992.

3.7.4. Révisions de traductions.

DICKENS, Charles. *Les Archives posthumes du Pickwick-club*. Trad. Pierre GROLLIER. Paris : Union Générale d'Éditions, 1979.

- - - . *Le Magasin d'antiquités*. Trad. Alfred des ESSARTS. Paris : Union Générale d'Éditions, 1981.

- - - . *Oliver Twist*. Trad. Alfred GERARDIN. Paris : Union Générale d'Éditions, 1979.

ELIOT, George. *Scènes de la vie du clergé*. Trad. Alexandre-François d'ALBERT-DURADE. Paris : C. Bourgois, 1981.

3.8. RICHARD CREVIER.

3.8.1. Traductions.

ALGREN, Nelson. *Un Fils de l'Amérique* (avec Thierry MARIGNAC). Monaco : Éditions du Rocher, 1994.

CONNOLLY, Bob. *Premier contact : les Papous découvrent les blancs*. Paris : Gallimard, 1989.

- DOS SANTOS, Solvi. *L'Art de vivre en Norvège*. Paris : Flammarion, 1993.
- LEVINSON, Jay Conrad. *Guérilla marketing : stratégies, tactiques et armes nouvelles pour assurer de gros bénéfices à votre entreprise*. Paris : First, 1989.
- MAC MURTRY, Larry. *Lonesome Dove : le dernier western (2 tomes)*. Paris : First, 1990.
- MAN, John. *Survivre : le combat de Jan Little*. Paris : Gallimard, 1991.
- MURPHY, Joseph. *Le Télépsychisme : comment capter les pouvoirs cachés de votre subconscient (avec Laurence MINARD)*. Paris : France Loisirs, 1993.
- O'BRIEN, Dan. *L'Esprit des collines*. Paris : Albin Michel, 1990.
- OLSHAN, Joseph. *La Noyade*. Monaco : Editions du Rocher, 1992.
- PANATI, Charles. *L'Origine merveilleuse des choses de tous les jours*. Paris : First, 1989.
- SNOWDON, Sandra. *Le Guide international du voyage d'affaires*. Paris: First : 1988.

TROLLOPE, Anthony. *Le Directeur*. Paris : Aubier, 1992.

WHALEN, Patrick. *Les Cadavres ressuscités*. Paris : Editions J'ai Lu, 1993.

3.9. DANIEL MORTIER.

3.9.1. Essais.

Celui qui dit oui, celui qui dit non ou la réception de Brecht en France (1945-1956).

Paris, Genève : Champion-Slatkine, 1986.

La Résistible ascension d'Arturo Ui. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

3.9.2. Préfaces et notes pour les éditions Presses Pocket.

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*. Paris : Presses Pocket, 1991.

MAUPASSANT, Guy de. *Fort comme la mort*. Paris : Presses Pocket, 1993.

POE, Edgar Alan. *Histoires extraordinaires*. Paris : Presses Pocket, 1989.

--- . *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Presses Pocket, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Paris : Presses Pocket, 1994.

3.10. ALAIN DELAHAYE.

3.10.1. Traductions.

DAHL, Roald. *L'Homme au parapluie*. Paris : Gallimard, 1982.

--- . *Mon oncle Oswald*. Paris : Gallimard, 1981.

MAC GAHERN, John. *Les Huitres de Tchekov et autres nouvelles*. Paris: Presses de la Renaissance, 1992.

--- . *Journée d'adieu*. Paris : Presses de la Renaissance, 1983.

--- . *L'Obscur*. Paris : Editions de la Sphère, 1980.

--- . *Le Pornographe*. Paris : Presses de la Renaissance, 1981.

MINOT, Susan. *Mouflets*. Paris : Gallimard, 1987.

--- . *Sensualité et autres nouvelles*. Paris : Gallimard, 1991.

--- . *La Vie secrète de Lilian Eliot*. Paris : Gallimard, 1995.

SPARK, Muriel. *Curriculum Vitae*. Paris : Fayard, 1994.

--- . *Intentions suspectes*. Paris : Fayard, 1983.

--- . *Memento mori*. Paris : Fayard, 1993.

UPDIKE, John. *Jour de fête à l'hospice*. Paris : Julliard, 1979.

3.11. JEAN BESSON.

3.11.1. Traductions.

LERMONTOV, Mikhail. *Oeuvres poétiques*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1985.

LIUBIMOV, Y. *Le Feu sacré*. Paris : Fayard, 1985.

POUCHKINE, Alexandre. *Oeuvres poétiques*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1981.

WILDE, Oscar. *La Ballade de la geôle de Reading*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1989.

3.11.2. Révision de traduction.

WILDE, Oscar. « De Profundis », Trad. Jean GATTEGNO, in : *Oeuvres*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pleiade), 1996.

3.11.3. Essai sur la traduction.

« La Traduction des poètes classiques russes à l'intention du grand public français », *Revue des Etudes Slaves*, Paris, LV/1, 1983, p. 239-250 et tiré à part.

3.11.4. En collaboration.

Histoire de la littérature russe (7 volumes). Ouvrage collectif sous la direction d'Efim ETKIND, Georges NIVAT, et Ilya SERMAN. Paris : Fayard, 1987-1997. [cinq des sept volumes ont paru à ce jour.]

4. TEXTES ET OUVRAGES SUR OSCAR WILDE.

4.1. BIBLIOGRAPHIES.

FLETCHER, Ian et STOKES, John. « Oscar Wilde », in : *Anglo-Irish Literature*, ed.

Richard J. FINNERAN. New York : The Modern Language Association of America, 1976, pp. 48-137.

MASON, Stuart [C. MILLARD]. *Bibliography of Oscar Wilde*. Londres : 1914.

Londres : Bertram Rota, 1967.

MIKHAIL, E. H. *Oscar Wilde : An Annotated Bibliography of Criticism*. Londres :

Macmillan, 1978.

4.2. TEMOIGNAGES, BIOGRAPHIES ET ETUDES CRITIQUES.

AQUIEN, Pascal. « Préface », in : Oscar WILDE, *Salomé*. Paris : GF-Flammarion,

1993, pp. 7-37.

BADINTER, Robert. « Oscar Wilde ou l'injustice », in : C.3.3. Arles : Actes Sud-

Papiers, 1995, pp.5-36.

BECKSON, Karl. *Oscar Wilde : The Critical Heritage*. Londres : Routledge, 1970.

BERGIER, Jacques. « La Découverte de la psychologie des profondeurs », *in* : Oscar WILDE, *Le Portrait de Dorian Gray*, traduction d'Anne-Marie HERTZ. Paris : Editions de la Bibliothèque Mondiale, 1958, pp.5-11.

BLOOM, Harold. *Oscar Wilde*. New York, Philadelphie : Chelsea House, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Enquêtes*, traduit de l'espagnol par Paul et Sylvia BENICHO. Paris : Gallimard (coll. Folio essais), 1967.

BRASOL, Boris. *Oscar Wilde : The Man, the Artist, the Martyr*. New York : Scribner's, 1938.

CAMUS, Albert. « L'Artiste en prison », *in* : *Essais*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965. [Ce texte a paru pour la première fois en préface de la traduction de *La Ballade de la geôle de Reading* par Jacques Bour. Paris : Falaize, 1952.]

CATSIAPIS, Hélène. « Avant propos », *Coup de Théâtre*, n°13, « Oscar Wilde », juin 1996, pp.3-4.

CHARLESWORTH, Barbara. « Oscar Wilde », in : *Dark Passages : The Decadent Consciousness in Victorian Literature*. Madison : University of Wisconsin, 1965, pp. 53-80.

CHOISY, L.F. *Oscar Wilde*. Paris : Perrin, 1927.

COSTAZ, Gilles. « Théâtre : une saison Wildienne », *Le Magazine Littéraire*, n° 343, mai 1996, pp. 40-41.

DAVRAY, Henry-D. *Oscar Wilde : la tragédie finale*. Paris : Mercure de France, 1928.

DOUGLAS, Lord Alfred. *The Autobiography of Lord Alfred Douglas*. Londres : Martin Secker, 1929.

- Traduction française de Arnold VAN GENNEP, *Oscar Wilde et quelques autres*. Paris : Gallimard, 1930.

--- . *Oscar Wilde and Myself*. Londres : John Long, 1914.

- Traduction de W. CLAUDE, *Oscar Wilde et moi*. Paris : Emile Paul, 1917.

--- . *Oscar Wilde : A Summing Up*. Londres : Ducksworth, 1940.

--- . *Without Apology*. Londres : Richards, 1938.

EDENER, Wilfried. « Einführung », in : Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* (Urfassung 1890). Nuremberg : Verlag Hans Carl, 1964, pp. IX - XXXIX.

ELLMANN, Richard. *The Artist as Critic : Critical Writings of Oscar Wilde* : New York : Random House, 1969.

- - - . *Oscar Wilde*. Londres : Hamish Hamilton, 1987. New York : Vintage Books, 1988.

- Traduction française de Marie TADIE et Philippe DELAMARE, *Oscar Wilde*. Paris : Gallimard, 1994.

- - - . *Oscar Wilde : A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1969.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951.

- - - . *Oscar Wilde*. Paris : Mercure de France, 1910. Paris : Mercure de France, 1946
[Gide a ajouté une notice à cette édition pour atténuer la sévérité de son jugement initial].

- - - . *Si le grain ne meurt*. Paris : NRF Gallimard, 1926. Paris : Gallimard (coll. Folio), 1991.

GUILLOT de SAIX. *Les Songes merveilleux du dormeur éveillé. Le Chant du cygne.*

Paris : Mercure de France, 1942.

HARRIS, Frank. *The Life and Confessions of Oscar Wilde.* New York : F. Harris, 1916.

- Traduction française de Henry-D. DAVRAY et Madeleine VERNON, *La Vie et les confessions d'Oscar Wilde.* Paris : Mercure de France, 1927.

HARTLEY, Kelper. *Oscar Wilde : l'influence française.* Paris : Librairie du recueil

Sirey, 1935.

HOLLAND, Vyvyan. *Son of Oscar Wilde.* Londres : Rupert Hart-Davis, 1954.

- Traduction française de Léo LACK et Jean-Jacques BROUSSE, *Fils d'Oscar Wilde.* Paris : Flammarion, 1955.

HYDE, H. Montgomery. *Oscar Wilde : The Aftermath.* Londres : Methuen, 1963.

- Traduction française de Pierre KYRIA, *Oscar Wilde: les années maudites.*
Paris: Mercure de France, 1968.

--- . *Oscar Wilde.* New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1975.

--- . *The Trials of Oscar Wilde.* Londres : W. Hodge, 1948.

- Traduction française de Pierre KYRIA, *Les Procès d'Oscar Wilde.* Paris :
Mercure de France, 1966.

JULLIAN, Philippe. *Oscar Wilde*. Paris : Librairie Académique Perrin, 1967.

KERNAHAN, Coulson. *In Good Company : Some Personal Recollections*. Londres :
Lane, 1917.

KOHL, Norbert. *Oscar Wilde, das literarische Werk zwischen Provokation und
Anpassung*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag, 1980.

LANGLADE, Jacques de. *Oscar Wilde et la France*. Thèse de doctorat, Paris IV, 1974
[dactylographiée].

--- . *Oscar Wilde écrivain français*. Paris : Stock, 1975.

--- . *Oscar Wilde, ou la vérité des masques*. Paris : Editions Mazarine, 1987.

LAWLER, Donald L. « Keys to the Upstairs Room. A Centennial Essay on Allegorical
Performance in *Dorian Gray* », in : Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*.
New York, Londres : W.W. Norton & Company, 1988, pp. 431-457.

--- . « Oscar Wilde's First Manuscript of *The Picture of Dorian Gray* », *SB*, n°25,
1972, pp. 125-135.

- - - . « The Revisions of *Dorian Gray* », *Victorian Institute Journal*, n°3, 1974, pp. 21-36.

LEMONNIER, Léon. *Oeuvre d'Oscar Wilde*. Paris : Didier, 1938.

- - - . *Vie d'Oscar Wilde*. Paris : Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1931.

LEWIS, Lloyd et SMITH, Henry-J. *Oscar Wilde Discovers America*. New York : Harcourt, Brace & Co, 1936.

MARGERIE, Diane de. « Les Rencontres d'André et d'Oscar », *Le Magazine Littéraire*, n°306, janvier 1993, pp. 56-58.

MASON, Stuart [C. MILLARD]. *Oscar Wilde : Art and Morality*. New York : Haskell House, 1912.

MAUCLAIR, Camille. *Servitudes et grandeurs littéraires*. Paris : Ollendorf, 1922.

MERLE, Robert. *Oscar Wilde*. Rennes : Imprimeries réunies, 1948. Paris : Hachette, 1948. Paris : Hachette, 1955 [édition remaniée]. Paris : Librairie Académique Perrin, 1984 [édition augmentée de ce que Merle appelle ses « Repentirs (1984) »].

--- . *Oscar Wilde ou la destinée de l'homosexuel*. Paris : Gallimard, 1955.

MURRAY, Isobel. « Introduction », in : Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*.

Oxford : Oxford University Press, 1974, pp. VII-XXVI.

--- . « Some Elements in the Composition of *The Picture of Dorian Gray* », *Durham*

University Journal, n°64, juin 1972, pp.220-231.

OATES, Joyce Carol. « *The Picture of Dorian Gray* : Wilde's Parable of the Fall », in :

Contraries. Oxford : Oxford University Press, 1981, pp.3-16.

Oscar Wilde : Interviews and Recollections. Ed. E.H. MIKHAIL. Londres : Macmillan,
1979.

O'SULLIVAN, Vincent. *Aspects of Wilde*. Londres : 1936.

PEARSON, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. Londres : Methuen, 1946.

RANSOME, Arthur. *Oscar Wilde : A Critical Study*. Londres : Martin Secker, 1912.

- Traduction française de G. de LAUTREC et Henry-D. DAVRAY, *Oscar Wilde*. Paris : Mercure de France, 1914.

REGNIER, Henri de. *Figures et caractères*. Paris : Mercure de France, 1910.

- REYNAUD, Ernest. *La Mêlée symboliste*. Paris : La Renaissance du Livre, 1920.
- RICKETTS, Charles. *Oscar Wilde, Recollections*. Londres : Nonesuch Press, 1932.
- RODITI, Edouard. *Oscar Wilde*. Norfolk : New Directions, 1947.
- SAINT JOHN ERVINE. *Oscar Wilde : A Present Time Appraisal*. Londres : George Allen and Unwin Ltd, 1951.
- SCHROEDER, Horst. *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*. Braunschweig : aux dépens de l'auteur, 1989.
- SHERARD, Robert H. *The Story of an Unhappy Friendship*. Londres : aux dépens de l'auteur, 1902.
- SYMONS, Arthur. *A Study of Oscar Wilde*. Londres : Sawyer, 1930.
- VALLET, Odon. *L'Affaire Oscar Wilde*. Paris : Albin Michel, 1995.
- VARAUT, Jean-Marc. *Le Procès d'Oscar Wilde*. Paris : Perrin : 1995.
- YEATS, William B. *The Trembling of the Veil*. Londres : 1922.

ZOPPIS, Claude. *The Picture of Dorian Gray : A Study of the Texts*. Diplôme d'Etudes Supérieures, Nancy II, 1959 [dactylographié].

5. TEXTES ET OUVRAGES SUR LA TRADUCTION.

5.1. OUVRAGES GENERAUX.

BALLARD, Michel. *De Cicéron à Benjamin*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1992.

---. *Le Commentaire de traduction anglaise*. Paris : Nathan, 1992.

BASSNETT-MAC GUIRE, Susan. *Translation Studies*. Londres : Methuen, 1980.
Londres et New York : Routledge, 1991.

BENJAMIN, Walter. « Die Aufgabe des Übersetzers », préface à la traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Heidelberg : Weisbach, 1923.

- Traduction française de Maurice de GANDILLAC, « La Tâche du traducteur »,
in : Walter BENJAMIN, *Oeuvres*, volume 1 : *Mythe et violence*. Paris : Denoël, 1971, pp. 261-275.

BENSIMON, Paul. « Présentation », *Palimpsestes*, n°4, « Retraduire ». Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. IX-XIII.

BERMAN, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard (coll. Tel), 1984.

- - - . « L'Essence platonicienne de la traduction », *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle série). Toulouse : Editions Privat, 1986, pp.63-73.

- - - . *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

- - - . « La Retraduction comme espace de traduction », *Palimpsestes*, n°4, « Retraduire ». Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 1-7.

- - - . « La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in : BERMAN Antoine, GRANEL Gérard, JAULIN Annick, MAILHOS Georges, MESCHONNIC Henri, MOISE, SCHLEIERMACHER Friedrich, *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985, pp. 31-150.

- - - . « Tradition - translation - traduction », *Po & sie*, n°47. Paris : Belin, 1988, pp. 85-98.

CARY, Edmond. *Les Grands traducteurs français*. Genève : Georg, 1963.

- - - . *La Traduction dans le monde moderne*. Genève : Georg, 1956.

CHUQUET, Hélène et PAILLARD, Michel. *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris : Ophrys, 1987.

DEMANUELLI, Jean et DEMANUELLI, Claude. *La Traduction : mode d'emploi, glossaire analytique*. Paris, Milan, Barcelone : Masson, 1995.

D'HULST, Lieven. *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1990.

ETKIND, Efim. *Un Art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

GARNIER, Georges. *Linguistique et traduction*. Caen : Paradigme, 1985.

GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline. *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*. Gap : Ophrys, 1981.

HORGUELIN, Paul A. *Anthologie de la manière de traduire. Domaine français*. Montréal : Linguatex, 1981.

LADMIRAL, Jean-René. « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle Série). Toulouse : Editions Privat, 1986, pp. 33-42.

- - - . *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Paris : Payot, 1979. Paris : Gallimard (coll. Tel), 1994 [cette seconde édition a été augmentée d'une préface].

LADMIRAL, Jean-René et MESCHONNIC, Henri. « Poétique de.../ théorèmes pour...la traduction », *Langue française*, n°51, septembre 1981, pp.3-18.

LAHANA, Jacqueline. « La Place de la traduction dans la politique éditoriale française », *Translittérature*, n°1, 1991, pp. 3-13.

LARBAUD, Valéry. *De la traduction [extrait de Sous l'invocation de St Jérôme]*. Arles: Actes-Sud, 1984.

--- . *Sous l'invocation de St Jérôme*. Paris : Gallimard, 1946.

LEWIN-ROMNEY, Claude. *Sept traductions françaises d'Alice in Wonderland et leurs auteurs : problèmes et solutions*. Thèse de doctorat, Paris VIII, 1981 [dactylographiée].

LEYRIS, Pierre. « Une Posture », *L'Ane*, n°4, février-mars 1982, p. 41.

LORTHOLARY, Bernard. « Le Début du Procès de Kafka en allemand, français et anglais : le problème de l'ordre des mots », *Palimpsestes*, n°7, « L'Ordre des mots ». Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p.93-97.

--- . « Les Partis pris du traducteur », *Revue d'esthétique*, n°12 (Nouvelle Série). Toulouse : Editions Privat, 1986, pp. 185-187.

MESCHONNIC, Henri. « Alors la traduction chantera », *Revue d'esthétique*, n°12

(Nouvelle Série). Toulouse : Editions Privat, 1986, pp. 75-90.

- - - . « Poétique d'un texte de philosophe : Humboldt sur la tâche de l'écrivain de l'histoire », *in* : BERMAN Antoine, GRANEL Gérard, JAULIN Annick, MAILHOS Georges, MESCHONNIC Henri, MOISE, SCHLEIERMACHER Friedrich, *Les Tours de Babel, essais sur la traduction*. Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1985.

- - - . *Pour la poétique II*. Paris : Gallimard, 1973.

- - - . « Traduction, adaptation - palimpseste », *Palimpsestes*, n°3, « Traduction / adaptation ». Paris : Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 1-10.

- - - . « Traduire la Bible, de Jonas à Jona », *Langue française*, n°51, septembre 1981, pp. 35-52.

MOUNIN, Georges. *Les Belles infidèles*. Paris : Cahiers du Sud, 1955.

- - - . *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris : Gallimard, 1963.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leyde : E. -J. Brill, 1964.

NIDA, Eugene A. et TABER, Charles. *The Theory and Practice of Translation*. Leyde : E.-J. Brill, 1969.

SAVORY, Theodore. *The Art of Translation*. Londres : Cape, 1957.

STEINER, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford : Oxford University Press, 1975.

- Traduction française de Lucienne LOTRINGER, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*. Paris : Albin Michel, 1978.

THIEROT, Jacques. « Les Collèges Européens de Traducteurs Littéraires », *La Quinzaine Littéraire*, supplément du n°613, du 1er au 15 décembre 1992, p. 21.

TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University : The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.

VAN HOOFF, Henri. *Histoire de la traduction en occident*. Paris, Louvain : Duculot, 1991.

---. *International Bibliography of Translation*. München : Verlag Dokumentation, 1972.

VINAY, Jean-Paul et DARBELNET, Jean. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris : Didier, 1958.

5.2. PREFACES DE TRADUCTEURS.

BARBEYRAC, Jean. « Avertissement du traducteur », *in* : Samuel PUFENDORF , *Les Devoirs de l'homme et du citoyen*. Amsterdam : H. Schelte, 1707.

BENSIMON, Paul. « Note sur la traduction », *in* : Oscar WILDE, *Oeuvres*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1996, pp. 1596-1597.

BESSON, Jean. « Introduction », *in*: Oscar WILDE, *La Ballade de la geôle de Reading*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1989, pp. 7-12.

COSTE, Pierre. « Préface du traducteur », *in* : John LOCKE, *De l'éducation des enfants*. Paris : Firmin Didot, 1821.

MALAPLATE, Jean. « Note du traducteur », *in* : GOETHE, *Faust*. Paris : GF - Flammarion, 1984, p. 20.

RISSET, Jacqueline. « Traduire Dante », *in* : DANTE, *L'Enfer*. Paris : GF - Flammarion, 1992, pp. 15-22.

ROSEMOND, Jean-Baptiste de. « Avertissement du traducteur », in : Gilbert BURNET,
Histoire de la réformation de l'Eglise d'Angleterre. Londres : Richard Chiswel et
Moïse Pitt, 1683.

5.3. NUMEROS DE REVUES ENTIEREMENT DEDIES A LA TRADUCTION.

L'Âne, n°4, février-mars 1982, Paris.

Langue française, n°51, septembre 1981.

Revue d'esthétique, n°12 (Nouvelle série). Toulouse : Editions Privat, 1986.

Revue de métaphysique et de morale, n°1, 1989.

6. DIVERS.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris : Poulet-Malassis et de Broise, 1860. [La seconde partie de cet ouvrage, intitulée « Un mangeur d'opium », est la traduction partielle de *The Confessions of an English Opium-Eater* de Thomas DE QUINCEY.]

DE QUINCEY, Thomas. *L'Anglais mangeur d'opium*, traduction par Alfred de MUSSET. Paris : Mame et Delaunay-Vallée, 1828.

--- . *Confessions d'un mangeur d'opium*, traduction par V. DESCREUX. Paris : Albert Savine, 1890.

--- . *Les Confessions d'un opiomane anglais*, traduction par Henry BORJANE. Paris : Stock, 1929.

--- . *Les Confessions d'un opiomane anglais*, traduction par Pierre LEYRIS. Paris : Gallimard, 1962. [Cette traduction a été revue par Pierre LEYRIS lui-même et le titre a été modifié en *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Paris : Gallimard, 1990.]

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Londres : 1959.

---. *Yeats : The Man and the Mask*. Londres : 1948.

GERBOD, Françoise et GERBOD, Paul. *Introduction à la vie littéraire du XXème siècle*. Paris : Bordas, 1986.

GIDE, André. *Corydon*. Paris : NRF Gallimard, 1924.

GURY, Christian. *L'Homosexuel et la loi*. Lausanne : Editions de l'Aire, 1981.

JOUVE, Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette, 1993.

JÜNGER, Ernst. *Sur les falaises de marbre*, traduction par Henri THOMAS. Paris : Gallimard, 1942.

KAFKA, Franz. *Le Château*, traduction par Alexandre VIALATTE. Paris : Gallimard, 1938.

---. *Le Château*, traduction par Bernard LORTHOLARY. Paris : GF-Flammarion, 1984.

---. *Le Château*, traduction par Georges-Arthur GOLDSCHMIDT. Paris : Presses-Pocket, 1984.

--- . *Oeuvres complètes*, Tome 1. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.

[Pour ce volume les traductions d'Alexandre VIALATTE ont été révisées par
Claude DAVID.]

--- . *Le Procès*, traduction par Alexandre VIALATTE. Paris : Gallimard, 1933.

--- . *Le Procès*, traduction par Bernard LORTHOLARY. Paris : GF-Flammarion, 1983.

--- . *Le Procès*, traduction par Georges-Arthur GOLDSCHMIDT. Paris : Presses-
Pocket, 1983.

KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986. Paris : Gallimard (coll.
Folio), 1995.

--- . *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, 1993.

LORRAIN, Jean. « La Lanterne magique », *L'Echo de Paris*, 14 décembre 1891.

MARTIN, Claude. *Gide*. Paris : Seuil, 1995.

VIRGILE. *L'Eneïde*, traduction par Pierre KLOSSOWSKI. Paris : Gallimard, 1964.

WOOLF, Virginia. *Les Vagues*, traduction par Marguerite YOURCENAR. Paris : Stock,
1937.

APPENDICE

CODE DE DEONTOLOGIE DU TRADUCTEUR LITTERAIRE

Considérant que le droit à l'exactitude de l'information, quelle qu'elle soit, est un des droits fondamentaux de l'Homme, et que la transmission des oeuvres de l'esprit au-delà des frontières linguistiques est une condition indispensable de l'harmonie entre les peuples et du respect des cultures ; conscients, par conséquent, du rôle que joue le traducteur dans ce domaine ainsi que des responsabilités qui lui incombent et des obligations morales qui en découlent, les traducteurs réunis au sein de l'ATLF ont adopté au cours de leur assemblée générale du 12 Mars 1988 le présent Code de Déontologie qui définit les normes éthiques de leur profession.

1. Quiconque exerce la profession de Traducteur affirme par là posséder une connaissance très sûre de la langue à partir de laquelle il traduit (dite : langue de départ) et de la langue dans laquelle il s'exprime (dite : langue d'arrivée). Cette dernière doit être sa langue maternelle, ou une langue qu'il possède au même degré que sa langue maternelle, comme tout écrivain possède la langue dans laquelle il écrit.

2. Le traducteur se doit de connaître l'étendue de sa compétence et s'abstient de traduire un texte dont il ne pourrait maîtriser l'écriture ou le champ de connaissances qu'il implique.

3. Le traducteur s'abstient de traduire une oeuvre à partir d'une autre traduction en langue étrangère, dite traduction-relais, à moins que l'auteur ne l'y autorise expressément.

4. Le traducteur s'interdit d'apporter au texte toute modification ou déformation de nature à altérer la pensée ou le style de l'auteur. Il ne pourra effectuer les coupures ou remaniements du texte qu'avec l'assentiment ou la volonté clairement exprimée de l'auteur. Si l'oeuvre appartient au domaine public, il devra, dans la mesure du possible, signaler au lecteur les coupures qu'il aura été amené à faire.

5. Le traducteur entend jouir de l'entière liberté d'accepter ou de refuser de traduire un texte.

6. Le traducteur exigera que soient mis à sa disposition les moyens nécessaires à l'exercice correct de sa profession et au respect de ses engagements, notamment :

– que lui soient communiqués, le cas échéant, les documents indispensables à la bonne compréhension du texte :

– que les épreuves d'imprimerie lui soient soumises pour correction en temps voulu ;

– il refusera que lui soient imposés des délais trop courts, ou toute autre forme de contrainte susceptibles de nuire à la qualité de son travail.

7. Le traducteur s'engage à respecter le secret professionnel lorsqu'il est amené à utiliser pour son travail des documents confidentiels.

8. Le traducteur s'engage à traduire personnellement l'oeuvre qu'on lui confie et doit veiller que, conformément à la loi, sa signature figure en bonne place.

9. S'il est amené à faire appel à des collaborateurs, le traducteur doit veiller à ce que ceux-ci, d'une part aient les compétences nécessaires, d'autre part soient rémunérés correctement et co-signent la traduction publiée.

10. Si la collaboration est sollicitée par un autre traducteur, il exigera les mêmes conditions.

11. Le traducteur s'interdit d'accepter tout travail pouvant nuire à un confrère.

12. Le traducteur s'interdit de même de porter préjudice à la profession par toute action, notamment en acceptant des conditions de travail incompatibles avec les exigences du présent code de Déontologie.

INDEX

A

- ABLANCOURT, Nicolas Perrot d' • 148.
ALBERT-DURADE, A.F. d' • 324.
ALGREN, Nelson • 363.
ALLHUSSEN, Mrs • 66.
AMYOT, Jacques • 146.
ANOUILH, Jean • 261, 319.
ANOUILH, Nicole • 261, 319.
APULEE • 197.
AQUIEN, Pascal • 117, 123-124, 363.
ARISTOPHANE • 119.
ARNELLE • 188.
AUDIGIER, Jean-Pierre • 324.
AVIA • 128.

B

- BADINTER, Robert • 51-52, 360.
BALLARD, Michel • 3, 9-10, 22, 35, 40-41, 128, 287.
BALZAC, Honoré de • 96, 106, 126-127, 129, 195-196, 239, 265.
BARBEY D'AUREVILLY, Jules • 122, 240.
BARBEYRAC, Jean • 37.
BARRES, Maurice • 108, 110, 265.
BASSNETT-Mc GUIRE, Susan • 128.
BAUDELAIRE, Charles • 106, 240, 429.
BEARDSLEY, Aubrey • 123.
BECKETT, Samuel • 112.
BECKSON, Karl • 182, 228.
BENICHOU, Paul • 59.
BENICHOU, Sylvia • 59.
BENJAMIN, Walter • 4, 180, 288-289.
BENSIMON, Paul • 22-25, 38, 175, 222, 313, 329, 427, 433-434.
BERANGER, Pierre Jean de • 125-126.
BERGIER, Jacques • 60, 102, 265.
BERMAN, Antoine • 8, 10, 15, 20-21, 24-26, 29, 32, 37, 41-43, 144-147, 175-176, 222, 285, 287, 289-290, 313, 320-322, 333, 427, 433.
BERNHARDT, Sarah • 108, 115.
BESSON, Jean • 18, 38, 39, 159, 319, 328-331, 333, 346-357, 432-434, 438, 441.
BITCHEVSKAĀ, Jana • 328.
BLANCHE, Jacques-Emile • 108-109.
BLOY, Léon • 59.
BLUNT, Wilfrid • 113-114.
BOISSARD, Henriette de • 63, 283.
BORGES, Jorge Luis • 56-60, 159.
BORJANE, Henry • 429.

BOTREL, Théodore • 152.
BOUR, Jacques • 60, 260-261.
BOURGET, Paul • 108, 240.
BOUTRON, Pierre • 319.
BOYER, Nicole • 292.
BRANNAGH, Kenneth • 441.
BRASOL, Boris • 229.
BRECHT, Bertholt • 239.
BRINE, Adrian • 361.
BROUSSE, Jean-Jacques • 293.
BROWNING, Robert • 198.
BRYANT, William • 128.
BULWER-LYTTON, Edward • 143.
BURNET, Gilbert • 44.
BUTCHER, S.H. • 128.
BYRON, Lord George • 136, 143.

C

CAMBILLARD, Charles • 261.
CAMUS, Albert • 60, 260-261.
CANTEL, Jules • 130, 188.
CARRINGTON, Charles • 121.
CARROLL, Lewis • 323-325.
CARSON, Edward • 51, 93.
CARY, Edmond • 30, 237, 263.
CASTIER, Jules • 231.
CATSIAPIS, Hélène • 15.
CELAN, Paul • 290.
CHALANÇON, J. • 189.
CHAMFORT, Sébastien • 196.
CHAN TOON, Mrs • 122.
CHAPMAN, George • 128.
CHARLESWORTH, Barbara • 102-103.
CHATEAUBRIAND, François-René de • 147-148, 156, 198.
CHAVANCE, Jeanne • 318.
CHOISY, L. F. • 232.
CHUQUET, Hélène • 321.
CICERON • 4, 35.
CLAIROUIN, Denyse • 234.
CLARENCE, Luce • 261.
COCTEAU, Jean • 107, 260, 317.
COLARDEAU, Charles-Pierre • 145, 147.
COLERIDGE, Samuel • 128.

CONNOLLY, Bob • 363.
CONRAD, Joseph • 27.
CONSTANT-LOUNSBERRY, Miss • 189.
COPPEE, François • 110.
COQUELIN, Constant • 130.
COSTAZ, Gilles • 361.
COSTE, Pierre • 37.
COUPERUS, Louis • 138.
COWPER, William • 128.
CREVIER, Richard • 11, 18, 225, 341, 346, 358-423, 427, 430.
CURZON, George • 113-114.

D

DAHL, Roald • 34, 294.
DANTE, Alighieri • 5, 107, 375.
DANTZIG, Charles • 125, 362.
DARBELNET, Jean • 286, 321.
DARWIN, Charles • 59.
DAUDET, Alphonse • 108.
DAURIAC, Fernande • 192.
DAVID, Claude • 428-429.
DAVRAY, Henry-D. • 133-136, 176-177, 182, 188, 232, 434.
DEFAUCOMPRET, Auguste Jean Baptiste • 143.
DEFOE, Daniel • 194.
DEGAS, Edgar • 108.
DEGUY, Michel • 290.
DELAGE, Régis • 319.
DELAHAYE, Alain • 18, 34, 39, 58, 225, 238, 285, 292-314, 346, 438.
DELAIR, Paul • 130, 153.
DELAMARE, Philippe • 361.
DELETANG-TARDIF, Yvette • 192, 198.
DEMANUELLI, Claude • 23, 26, 285-286, 429.
DEMANUELLI, Jean • 23, 26, 285-286, 429.
DEMOSTHENE • 35.
DE QUINCEY, Thomas • 32, 152, 429, 437.
DESCREUX, V. • 429.
D'HULST, Lieven • 3.
DICKENS, Charles • 17, 100, 143-144, 192, 323-324.

DISRAELI, Benjamin • 96.
 DOS SANTOS, Solvi • 364.
 DOSTOÏEVSKI, Fiodor • 6, 265.
 DOUGLAS, Lord Alfred • 52-53, 93,
 122-123, 131, 152, 173, 185-188,
 228-229, 232, 328.
 DOYLE, Arthur Conan • 64, 78, 100,
 151.
 DREYFUS, Alfred • 140.
 DROUIN, Isabelle • 319.
 DRYDEN, John • 4.
 DU BELLAY, Joachim • 4.
 DUBOIS-HEYMAN, Karin • 192.
 DUHAMEL, Georges • 292.
 DUMAS, Alexandre (père) • 105.
 DUPUIGRENET-DESROUSSILLES,
 François • 151, 361.
 DURRELL, Gerald • 293.

E

EDENER, Wilfried • 78, 92, 282.
 ELIOT, George • 324.
 ELISABETH II, Queen • 230.
 ELLMANN, Richard • 49, 55, 58, 81-
 82, 101-103, 112-113, 116, 123,
 141, 150, 283, 316, 361.
 ESCHINE • 35.
 ESCHYLE • 119.
 ESSARTS, Alfred des • 324.
 ETIENNE, Michel • 11, 18, 223, 227-
 257, 264-266, 269, 273, 275-276,
 292-293, 301-303, 306-308, 313,
 330-332, 346, 357, 368, 372, 376-
 423, 426-427, 430, 438-439.
 EURIPIDE • 119.

F

FARRERE, Claude • 260.
 FAULKNER, William • 36.
 FIRBANK, Ronald • 324.

FLAUBERT, Gustave • 106-107, 116,
 120, 129.
 FLETCHER, Ian • 316.
 FORSTER, E.M. • 228.
 FRANCE, Anatole • 108, 110, 292.
 FRAPEREAU, Félix • 11, 18, 178-226,
 243-246, 248, 254-256, 261, 265-
 266, 269-270, 275-277, 291, 299-
 303, 305-308, 313-314, 332, 341,
 345-346, 356, 368, 372-373, 376-
 423, 426, 430-431, 436-438.
 FREUD, Sigmund • 12, 61, 190, 324.
 FRY, Stephen • 441.

G

GALLIMARD, Simone • 294.
 GANDILLAC, Maurice de • 180, 288.
 GARNIER, Georges • 17, 144, 235-236.
 GASKELL, Elisabeth • 324.
 GATTEGNO, Jean • 11, 18, 39, 58,
 223, 225, 285, 296, 310-311, 315-
 357, 359, 365-368, 370, 372-374,
 376-423, 425-427, 430-431, 436-
 439, 441.
 GAUTIER, Théophile • 96-97, 99, 106,
 111, 124, 267, 413, 416.
 GENET, Jean • 135.
 GEORGE VI, King • 230.
 GERARDIN, Alfred • 324.
 GERBOD, Françoise • 12.
 GERBOD, Paul • 12.
 GID, Raymond • 318.
 GIDE, André • 30, 49, 53-57, 60, 62-
 63, 66, 105, 107-109, 140, 176-177,
 183, 187, 190-191, 195, 233-234,
 317, 326.
 GIELGUD, John • 359.
 GIFFARD, Brigitte • 319.
 GILL, T.P. • 64.
 GOETHE, Johann Wolfgang von • 4-5,
 8, 96, 107, 148, 240, 375.
 GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur •
 428-429.
 GONCOURT, Edmond de • 96, 108,
 110, 112, 114.
 GRANEL, Gérard • 321.

GREEN, Graham • 234.
GREEN, Julien • 234.
GROLLEAU, Charles • 188.
GROLLIER, Pierre • 324.
GROSFILS, Paul • 188.
GUILLEMIN-FLESCHER, Jacqueline •
321.
GUILLOT de SAIX • 222, 231.
GURY, Christian • 284.

H

HALPERINE-KAMINSKI • 234.
HARDIN, Gérard • 318-319.
HARDY, Thomas • 142, 193.
HARRIS, Frank • 53, 89, 187, 232.
HART-DAVIS, Rupert • 150, 280-281,
283, 316, 440.
HARTLEY, Kelper • 106-107, 232,
268, 317.
HEGEL, Georg • 59.
HENLEY, William Ernest • 50.
HERDER, Johann • 148.
HERTZ, Anne-Marie • 11, 17, 60, 223,
258-278, 292, 299-303, 306-308,
313, 332, 368, 372, 376-423, 426-
427.
HESSE, Herman • 239.
HIGHSMITH, Patricia • 34.
HÖLDERLIN, Friedrich • 148.
HOLLAND, Merlin • 53, 440.
HOLLAND, Vyvyan • 54, 124, 181,
183-184, 230, 259-260, 293.
HOUSMAN, A.E. • 228.
HUGO, Victor • 108, 136, 265, 289.
HUMBOLDT, Wilhelm von • 8, 148,
290, 341.
HURET, Jules • 141.
HUYSMANS, Joris-Karl • 68-69, 96-
97, 195, 240.
HYDE, H.-Montgomery • 229, 316.

J

JACCOTTET, Philippe • 290.
JACKSON, John-Wyse • 125.
JACKSON, Russell • 440.
JALOUX, Edmond • 11, 18, 178-226,
243-246, 248, 254-256, 261, 265-
266, 269-270, 275-277, 291, 299-
303, 305-308, 313-314, 323, 332,
341, 345-346, 356, 368, 372-373,
376-423, 426, 430-431, 436-438.
JAMBET, Christian • 362.
JAMES, Henry • 193.
JAULIN, Annick • 321.
JEROME, Saint • 4.
JOUBERT, Joseph • 198.
JOUVE, Pierre-Jean • 294, 349.
JOYCE, James • 117, 194, 283.
JULLIAN, Philippe • 283.
JÜNGER, Ernst • 33, 437.

K

KAFKA, Franz • 33, 215, 233-234,
290, 427-429, 437.
KEATS, John • 107.
KERALY, Charlotte • 283-284.
KERNAHAN, Coulson • 87-88, 132,
187.
KHNOPFF, Geo • 183.
KIPLING, Rudyard • 142, 151, 159,
324.
KLOSSOWSKI, Pierre • 289-290.
KOHL, Norbert • 17.
KUNDERA, Milan • 9-10, 13, 205-206.
KUREISHI, Hanif • 441.

L

LACHMANN, Hedwig • 124.
LACK, Léo • 11, 18, 223, 225, 231,
261, 279-314, 330-334, 336-342,
346, 355, 357, 365, 367-368, 374,

376-423, 425, 427, 431, 436, 439,
441.

LACLOS, Choderlos de • 265.
LACRETELLE, Pierre de • 228.
LADMIRAL, Jean-René • 4, 10-11, 35,
143, 288-289, 320, 322.
LAHANA, Jacqueline • 5.
LAHAYE, Michèle • 262.
LAMARTINE, Alphonse de • 105.
LAMOLLE, Odette • 27.
LEMONNIER, Léon • 232.
LANE, John • 123.
LANG, Andrew • 128.
LANGLADE, Jacques de • 18, 39, 49-
50, 55, 58, 107, 109-110, 132, 135,
139-140, 176-177, 182, 197, 224-
226, 228, 262, 317-319.
LARBAUD, Valéry • 6-7, 143, 157,
234, 265, 434.
LA ROCHEFOUCAULD, François de •
196.
LAVILLE, Pierre • 362.
LAWLER, Donald-L. • 65, 92, 98, 103-
104, 281-283.
LEACOCK, Stephen • 324.
LEAUTAUD, Paul • 294.
LE HIR, Pierre • 236.
LERMONTOV, Mikhaïl • 328, 432.
LESLIE, M. • 231.
LEVERSON, Ernest • 132.
LEVINSON, Jay- Conrad • 363.
LEWIN, Albert • 230.
LEWIN-ROMNEY, Claude • 39.
LEWIS, Lloyd • 229.
LEYRIS, Pierre • 22, 26-27, 290, 429.
L'HERBIER, Marcel • 189.
LIGNE, Prince de • 196.
LIOUBIMOV, Y. • 328.
LOCKE, John • 37.
LORRAIN, Jean • 108, 141.
LORTHOLARY, Bernard • 215, 233-
234, 285, 428-429.
LOTI, Pierre • 116.
LOTRINGER, Lucienne • 320.
LOUYS, Pierre • 108-110, 115, 140.
LULLE, Raymond • 59.
LUTHER, Martin • 4.

M

MACAULAY, Thomas • 143.
MAC GAHERN, John • 34, 294.
MACMILLAN, George • 119.
MAC MURTRY, Larry • 363.
MAETERLINCK, Maurice • 116-117.
MAILHOS, Georges • 321.
MALAPLATE, Jean • 375.
MALLARME, Stéphane • 91, 108, 115-
116.
MAN, John • 363.
MANN, Thomas • 239.
MANSFIELD, Katherine • 193.
MARCEL, Gabriel • 261-262.
MARGERIE, Diane de • 55.
MASON, Stuart • 70-71, 77, 122, 150,
187.
MATURIN, Charles • 96-97.
MATZNEFF, Gabriel • 223.
MAUCLAIR, Camille • 187.
MAUGHAM, Somerset • 234.
MAUPASSANT, Guy de • 239.
MAUREVERT, Georges • 150-151.
MAURIAC, François • 193, 234.
MAUROC, Daniel • 283, 318-319.
MAUROIS, André • 260.
MEINHOLD, J.-W. • 96.
MENDES, Catulle • 141.
MEREDITH, George • 194-198.
MERLE, Robert • 16, 90, 96, 100, 232-
233, 267, 318.
MERRILL, Stuart • 108, 110, 114-115,
140, 182.
MESCHONNIC, Henri • 10, 23-24, 30,
41, 285, 290, 321-322, 341.
MICKHAÏL, E.-H. • 316.
MILTON, John • 147-148.
MINOT, Susan • 34, 294.
MIRBEAU, Octave • 114, 177.
MISHIMA, Yukio • 293.
MITCHELL, Roger • 441.
MODJESKA, Helen • 120.
MONACO, Princesse Alice de • 109,
129.
MONDOR, Henri • 260.
MONTAIGNE • 265.
MONTESQUIEU • 7.
MORE, Thomas • 143.

MOREAS, Jean • 108.
MOREAU, Gustave • 116.
MORRIS, William • 127-128, 159, 324.
MORTIER, Daniel • 18, 239-257, 297,
300, 346, 357, 422.
MOUNIN, Georges • 262-263, 287.
MUHFELD, Lucien • 182.
MURDOCH, Iris • 293.
MURPHY, Joseph • 364.
MURRAY, Isobel • 87, 97, 102-103,
282-283.
MUSSET, Alfred de • 32, 429, 437.

N

NEEL, Philippe • 231.
NERVAL, Gérard de • 375.
NIDA, Eugene • 287-288, 290.
NIETZSCHE, Friedrich • 60.
NORDON, Pierre • 319.
NOVALIS • 148.
NOZIERE • 189.
NUTT, Alfred • 121.

O

OATES, Joyce Carol • 101, 103.
O'BRIEN, Dan • 363.
OKOUDJAVA, Boulat • 328.
OLSHAN, Joseph • 363.
O'SULLIVAN, Vincent • 139-140, 229.
OUROUSSOF, Princesse • 55, 109.
OVIDE • 265.

P

PAILLARD, Michel • 321.
PANATI, Charles • 364.
PASCAL, Blaise • 196.
PATER, Walter • 68, 80, 91, 96-97, 99,
101-102, 107, 194.
PAUVERT, Jean-Jacques • 293.

PEARSON, Hesketh • 229.
PEEL, Willy • 113.
PETRONE • 122, 197.
PICHOT, Amédée • 143-144.
PISSARO, Camille • 108.
PITOËFF, Georges • 349.
PIVOT, Bernard • 360.
POE, Edgar Allan • 96-97, 239-240,
324.
POPE, Alexandre • 128, 359-360.
POUCHKINE, Alexandre • 328, 432.
PREVOST, Abbé • 265.
PROUST, Marcel • 107-108, 190-191,
317.
PROUVOST, Jean • 226.
PUFENDORF, Samuel • 37.

Q

QUEENSBERRY, Marquis de • 51-52,
93, 139-140, 181.

R

RANSOME, Arthur • 186-188.
REBELL, Hugues • 188.
REGNIER, Henri de • 49, 187.
REMON, M. • 189.
RENARD, Jules • 110.
RENAUD, Jean-Joseph • 188.
RETTE, Adolphe • 114-115, 187.
REYNAUD, Ernest • 187.
RICKETTS, Charles • 229.
RISSET, Jacqueline • 375.
RIVAROL, Antoine de • 196.
ROBILLOT, Henri • 362.
ROCCO • 131.
RODITI, Edouard • 229, 260.
ROLLAND, Romain • 185.
ROSEBERRY, Lord • 52.
ROSEMOND, Jean-Baptiste de • 44.
ROSSETTI, Dante Gabriel • 96.
ROSS, Robert • 121, 135, 183, 185-
186, 230.
ROSTAND, Maurice • 231.

RUSKIN, John • 101-102.
RUY-VIDAL, François • 283.

S

SAINTSBURRY, George Edward • 59.
SAMOSATE, Lucien de • 196-197.
SAND, George • 125.
SARAWAK, Maharanée de • 109.
SAVARY, Jérôme • 361-362.
SAVINE, Albert • 150-152, 188-189.
SAVORY, Théodore • 263.
SCHLEGEL, August von • 148.
SCHLEIERMACHER, Friedrich • 148.
SCHROEDER, Horst • 317.
SCHWOB, Marcel • 108-110, 115, 132,
140-141.
SCOTT, Walter • 143.
SCRIBE, Eugène • 121.
SEYMOUR-NEMOURS, Auguste •
318.
SHAKESPEARE, William • 5, 36, 58,
99, 107, 112, 130, 184, 239, 349.
SHELLEY, Percy • 152.
SHERARD, Robert • 53, 108, 183.
SHAW, Bernard • 53, 142.
SIENKIEWICZ, Henryk • 239.
SMALL, Ian • 440.
SMITH, Henry-J. • 229.
SNOWDON, Sandra • 364.
SPARK, Muriel • 34, 294.
SPENCER, Herbert • 59.
STAËL, Mme de • 3.
STEADMAN, Ralph • 324.
STEINER, George • 320.
STENDHAL, (Henri Beyle dit) • 106.
STEPHEN, Leslie • 59.
STEVENSON, Robert-Louis • 96, 152,
238, 264.
St JOHN-ERVINE • 259.
STODDART, Joseph Marshall • 64-70,
229.
STOKES, John • 316.
STOKES, S. • 231.
STOPPARD, Tom • 98.
STRANGMAN, Edward • 131.
STRAUSS, Richard • 117, 124, 185.

STRINDBERG, August • 294.
SUEDE, Prince Guillaume de • 192.
SWEDENBORG, Emmanuel • 59.
SWINBURNE, Algernon Charles • 152.
SYLVOISAL • 318.
SYMONS, Arthur • 229.
SYMONDS, John-Addington • 96.

T

TABER, Charles • 287.
TADIE, Marie • 361.
TARDIEU, Eugène • 11, 17, 132, 137-
178, 180, 184, 189, 200-201, 221,
265, 301-302, 304, 306-308, 332,
376-423, 425-427, 436, 438-439.
TENNYSON, Lord Alfred • 96.
THACKERAY, William • 143.
THIEROT, Jacques • 320-321.
THOMAS, Henri • 33, 437.
TILTON, Théodore • 124.
TOLSTOÏ, Léon • 238, 265.
TOULOUSE-LAUTREC, Henri de •
108.
TOYNBEE, William • 125-126.
TRACKL, Georg • 290.
TRAVERS, P.L. • 293.
TROLLOPE, Anthony • 363.

U

UHLMAN, Fred • 293.
UPDIKE, John • 34, 294.

V

VALERY, Paul • 55.
VALLET, Odon • 51, 140, 360.
VAN HOOFF, Henri • 142-143, 236-
237, 292.

VARAUT, Jean-Marc • 360.
VERLAINE, Paul • 108.
VIALATTE, Alexandre • 33, 233-234,
428-429, 437.
VIELE-GRIFFIN, Francis • 109, 131.
VINAY, Jean-Paul • 286, 321.
VINCI, Léonard de • 80.
VIRGILE • 289.

W

WEISMAN, François • 362.
WELLS, H.G. • 133, 142, 324.
WHALEN, Patrick • 363.
WILDE, Lady Speranza • 105, 119.
WOLFE, Tom • 293.
WOOLF, Virginia • 437.
WYNDHAM, Charles • 121.

Y

YEATS, William Butler • 49, 50, 53,
187, 283.
YOURCENAR, Marguerite • 437.

Z

ZOLA, Emile • 108.
ZOPPIS, Claude • 87, 282.