

Chemins it@liques

DONNER CORPS & DONNER VOIX
ÉDITER, TRADUIRE

Sous la direction de
Pascale MOUGEOLLE

En hommage à
Pérette-Cécile BUFFARIA

DONNER CORPS & DONNER VOIX

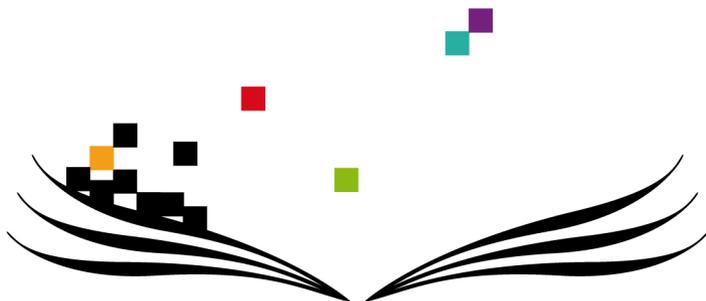
ÉDITER, TRADUIRE

Sous la direction de
Pascale Mougeolle

Donner voix et donner corps en matière de traduction et d'édition, c'est révéler à un public défini le texte littéraire, sans le trahir mais en lui rendant sa grâce et sa complexion originelles. La recherche actuelle met en lumière cet exercice de transmission culturelle si particulier qu'il exige de celui qui le réalise une adaptation permanente à l'instabilité de l'œuvre à établir ou à traduire. Le transfert opéré entre deux langues, deux contextes pose problème à tout instant du texte mais le traducteur n'a de cesse que d'incarner l'œuvre originelle pour aboutir à une fiction traductive. L'originalité des études proposées tient à la diversité des regards portés sur des pratiques qui vont de la fiction philologique observée par son auteur même, à la constitution d'une banque de données, qu'elles soient lexicales pour donner une unité au texte ou relatives aux productions d'une époque pour établir des correspondances, à l'observation des processus qui président à la traduction du texte dans sa singularité. Écrivains, chercheurs recomposent le texte pour le faire sonner juste.

Editions
Chemins de tr@verse

sur



Bouquineo.fr

Toute diffusion ou reproduction de tout ou partie de cet ouvrage,
quel qu'en soit le mode, viole les lois relatives aux droits d'auteur
et expose le contrevenant à des poursuites judiciaires.

Éditions Chemins de tr@verse,
Neuille sur Saone, 2019

Isbn numérique : 978.2.313.00596-5

Dépôt légal : septembre 2019

Chemins de tr@verse - 4 avenue Burdeau
69250 Neuville-sur-Saône

Chemins it@liques

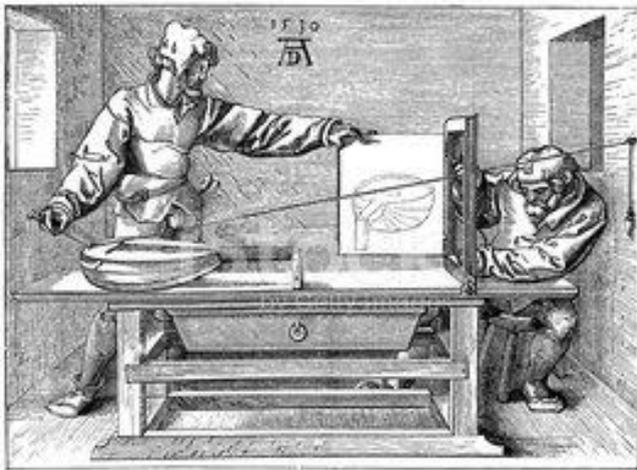
Une collection dirigée par

Sylvain TROUSSELARD

***DONNER CORPS & DONNER VOIX
ÉDITER, TRADUIRE***

*Sous la direction de
Pascale MOUGEOLLE*

*En hommage à
Pérette-Cécile BUFFARIA*



ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Albrecht DÜRER, *Méthode de la construction de la perspective*, 1525, in *Instruction sur la manière de mesurer à l'aide du compas et de l'équerre*, trad. J. PEIFFER, *Géométrie*, Paris, Seuil, « Sources », 1995.

DONNER CORPS & DONNER VOIX
ÉDITER, TRADUIRE

Études réunies et présentées par
Pascale MOUGEOLLE

En hommage à
Pérette-Cécile BUFFARIA

Actes du Séminaire organisé
par Littératures Imaginaire et Sociétés
Axe La Fabrique du texte (EA 7305)
23 septembre – 30 novembre 2015
Université de Lorraine

SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i> Pascale MOUGEOLLE	11
---	----

CHAPITRE PREMIER

LA RECONSTITUTION DU TEXTE SOURCE

<i>Questions liées à l'édition de Clovis</i> Francine WILD	23
<i>Considérations en marge de l'édition d'auteur et de l'édition critique des tragédies d'Alfieri</i> Vincenza PERDICHIZZI	37

CHAPITRE SECOND

LA FICTION TRANDUCTIVE

<i>Carlo Gozzi et la traduction</i> Françoise DECROISSETTE	53
<i>Fiction d'édition-traduction : une introduction à Frédéric Werst</i> Damien DE CARNE	75
<i>Le bonheur de traduire Ar maza ab mazaghan</i> Frédéric WERST	83
<i>La recomposition poétique du Roland Furieux : nouveaux enjeux de la fiction traductive</i> Pascale MOUGEOLLE	99
<i>Le parole (non) sono pietre : la scrittura plurale di Vincenzo Consolo, fra sperimentalismo e meridionalismo</i> Gianni TURCHETTA	111

*Entretien avec Gianni Turchetta sur ses relations avec Bufalino,
Sciascia et Zanzotto*
Laura TOPPAN 137

CHAPITRE TROISIEME
ÉLOIGNEMENTS, RAPPROCHEMENTS

*Éditer et traduire l'ancien français : remarques sur quelques
analogies de méthode et de destination*
Damien DE CARNE 143

Atelier Morelli : une expérience (en cours) du traduire ensemble
Élise LECLERC..... 157

Traductions de la Comédie de Dante en français
Enrica ZANIN 173

*Da Goldoni all'informatica umanistica : l'Archivio del Teatro
Pregoldoniano*
Javier GUTIERREZ CAROU 189

DONNER CORPS & DONNER VOIX

Il n'y a qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur d'une langue étrangère dans la nôtre. C'est de n'être satisfait de sa traduction que quand elle éveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur.

Étienne Dolet, *La manière de bien traduire d'une langue à l'autre*

AVANT-PROPOS

Donner corps et donner voix à un texte qui appartient à un autre espace temporel, spatial, et plus globalement, à une sphère culturelle différente est un défi intellectuel qui engage toutes les ressources et toutes les aptitudes d'un traducteur à la transmutation¹. La familiarité que ce dernier entretient avec un auteur, une époque, un genre et naturellement, avec la langue d'un pays, d'une société ne peut y suffire. Il faut lui adjoindre une démarche qui doit maintenir un juste milieu entre éloignement et proximité, rechercher le plausible à défaut du véritable, privilégier le juste au détriment de l'insolite. L'acte de traduire ou d'éditer une œuvre ancienne nécessite une reconstruction, garant d'une pensée, d'un univers, d'une parole littéraire et cette reconstruction ne peut être une réécriture artificielle fondée sur des résurgences, voire quelques conformités avec l'atmosphère d'un espace littéraire car sa légitimité même se fonde sur la transmission d'un legs culturel à la postérité, en assurant sa diffusion. C'est en cela que se pose en réalité la traditionnelle question de la fidélité à l'œuvre. La tentation ou le fantasme d'une traduction parfaite doit faire place à une restitution scrupuleuse, honnête et attentive qui respecte la passation de pouvoir entre le transmutateur et l'auteur, l'hypotexte et

¹ Roman JAKOBSON, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963. Il distingue trois types de traduction qui peuvent être intralinguistique, interlinguistique ou intersémiotique auquel cas il emploie le terme de transmutation. J'emploie ici le terme dans une acception plus large.

sa version actualisée. Faire alors sonner la parole du texte exige de s'en être imprégné au point de pouvoir la rendre simplement, sans effets inopportuns, sans erreur ou extrapolation et sans jargon.

Donner corps et donner voix est donc une métaphore qui cherche à rendre grâce à ce travail de transfert qu'Umberto Eco décrit comme un passage « d'un monde à l'autre »¹ et qui laisse à croire que le traducteur structure lui-même le texte au point que, sans lui, il n'y aurait pas de matérialité de l'œuvre. C'est en partie vrai dans la mesure où il y a une re-création sans laquelle le texte initial ne pourrait être appréhendé d'un autre public que celui, ponctuel et local, pour lequel il est fait. Le dramaturge italien Carlo Gozzi, si sévère par ailleurs à l'encontre de la traduction, lui reconnaît au moins cette qualité et, comme le souligne Françoise Decroisette, elle justifie son intérêt à traduire Boileau, un auteur incontournable selon lui. Si Eco voit dans le travail de traduction la possibilité de faire circuler le propos, une sorte de conversion à l'autre, Alexis Nouss va plus loin en l'envisageant à la manière d'un voyage² tandis que Pérette-Cécile Buffaria la perçoit comme une incarnation. Ainsi, pour elle, donner corps et donner voix c'est retrouver la vie première du texte, lui rendre son épaisseur.

La traduction ou l'édition d'un texte ancien peuvent se définir plus largement comme une rencontre, tendant non seulement à la restitution d'un texte source dans une autre langue mais encore à l'apparition d'une relation médiane entre l'auteur et un destinataire polymorphe. C'est pourquoi l'exercice est si périlleux : d'une part, il s'agit de mettre à distance une œuvre pour l'observer, la transposer avec les moyens culturels les plus pertinents et d'autre part de la rapprocher d'un public qui n'en perçoit que le caractère lointain. Cette étrange proximité qu'insuffle le texte nouveau est le résultat d'un travail patient, continu et rigoureux qui fait en sorte que cette réduction de l'espace et du temps ne puisse paraître contestable. Traduire et éditer impliquent de rendre la perspective du texte, autrement dit, de

¹ Umberto ECO, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

² « Penser entre les langues », in *Critique et plurilinguisme*, SFLGC, Paris, Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2013, p. 33-54.

retrouver, malgré les permutations, variations, modulations imposées à l'œuvre, son coloris initial, de sorte que le lecteur soit dans la position de Donatello et de Masaccio devant la reproduction du baptistère florentin que réalise Brunelleschi. En effet, devant ses amis, l'architecte italien fait naître une perspective artificielle du monument tout aussi crédible que la perspective réelle grâce à un dispositif ingénieux – un miroir, un panneau amovible peignant fidèlement le baptistère de San Giovanni comme on pouvait le voir depuis l'intérieur du portail central de la cathédrale de Florence et percé d'un trou pour l'observateur –. Le traducteur procède de la même manière, jouant de l'illusion pour accréditer la naissance à la langue d'un nouveau texte, plus tout à fait celui de son auteur mais respectueux de ses lignes de force et de détail. En aucun cas, il n'est possible – et serait-ce souhaitable ? – d'aboutir à la reprographie. Il faut simplement que, par le sentiment du vrai, le lecteur se sente chez lui en reconnaissant le trait d'un auteur, la cohérence d'un texte, les préoccupations littéraires d'une société. De cette manière, l'acte de traduction évince les catégories habituelles que sont la traductologie telle que Jean-René Lamiral la comprend¹, à savoir, une expérience textuelle scientifique qui s'interdit toute transgression du modèle, ou à l'inverse, la création qui, pour maintenir l'esprit et favoriser la réception de l'œuvre prend trop de libertés avec elle.

La matérialité de l'œuvre initiale rendue ainsi par la traduction est subordonnée par une autre relation de distance qui est, cette fois, hiérarchique. Dans l'histoire de la traduction, on a vu naître deux positions critiques : la première accorde au modèle la suprématie d'être là, a priori, et toutes les transferts linguistiques ne peuvent produire qu'un avatar ; la seconde imagine que la traduction jouant le rôle d'un transmetteur officiel peut dispenser de la lecture de l'original. Voltaire fait entendre ses deux idées à plusieurs endroits de son *Essai sur la poésie épique*. Il généralise à partir du cas de Brébeuf

¹ On doit à Jean-René Lamiral la formulation illustrant les deux principaux pôles de la traduction, celle des sourciers d'un côté et des ciblistes de l'autre, selon que l'on prend comme point d'appui la langue originelle du texte ou la langue d'accueil. Dans sa théorie de la traduction, il a tendance à privilégier la lettre, ce qu'il appelle « littéralisme » mais il a donné davantage d'ouverture à son propos dans *Sourcier ou cibliste. Les profondeurs de la traduction*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

qui a entrepris une traduction de la *Pharsale* de Lucain, la possibilité que toute traduction est « au-dessous de l'original » et en condamnant le critique qui néglige l'hypotexte, rappelle l'infériorité présupposée du travail d'actualisation : « Que l'on ne croie point encore connaître les poètes par les traductions ; ce serait volontiers apercevoir le coloris d'un tableau dans une estampe »¹. Voltaire se fait ici l'écho d'une thèse qui a eu longtemps droit de cité, à savoir, la traduction est une œuvre plus faible et il laisse entendre qu'il faut lutter contre ceux qui la considèrent comme première. En réalité la transmutation doit être à la même hauteur que l'œuvre qu'elle met à la portée de chacun. Autrement dit, elle doit gagner ses lettres de noblesse, sans évincer toutefois la gloire de son hypotexte en se substituant trop à lui, un phénomène particulier qu'a pu analyser Yves Chevrel².

Jusqu'ici, nous n'avons pas distingué la traduction de l'édition. L'œuvre médiévale est un bon exemple de la proximité de leurs pratiques, au moins parce que la translation en langue française de la langue romane accompagne l'établissement du texte. La reconstitution des ouvrages de la Renaissance et encore des œuvres du XVII^e siècle nécessite une adaptation du lexique et de la syntaxe comme de l'orthographe qui ne tient pas davantage à la seule modernisation du propos. La mise à la portée d'un public moderne, de l'épopée de Desmarets Sorlin *Clovis* (1657), telle qu'elle a été réalisée par Francine Wild, témoigne de cette exigence. Pourtant le métier d'éditeur qui s'est confondu à ces époques avec celui de libraire au titre de leur participation à la diffusion des textes, n'est pas celui de traducteur. Il vise à l'établissement d'un texte appareillé de notes critiques en vue d'une publication, qu'il soit question d'un texte original ou traduit, d'une édition diplomatique, fondée sur un manuscrit unique ou d'une édition critique qui procède par collation. Mais force est de constater qu'il appartient à l'éditeur de rendre la lisibilité de l'œuvre et cette re-mise au jour ainsi que les difficultés qui lui sont afférentes et que décrit Vincenza Perdichizzi pour les tragédies d'Alfieri, s'apparentent à une transmutation. Damien de

¹ *Op. cit.*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 222.

² « Lire un texte effacé. La critique des œuvres traduites », in *Critique et plurilinguisme*, SFLGC, Paris, Lucie éditions, « Poétiques comparatistes », 2013, p. 13.

Carné évoque l'encodage du texte médiéval qui implique un tri des données et une interprétation, à la fois de la nature du texte (doit-on le considérer comme un document textuel ou une œuvre esthétique ?) et de l'intention de son auteur. L'éditeur, à l'instar du traducteur, se trouve confronté à un dépassement de ses projections personnelles en même temps qu'à l'acceptation de ses choix.

Ainsi les actes d'éditer et de traduire génèrent une confrontation avec « le texte éloigné », qui induit des démarches qui peuvent être communes, ce que le séminaire des Rencontres édition-traduction qui s'est tenu à l'Université de Lorraine à l'initiative de notre brillante et regrettée traductrice Pérette-Cécile Buffaria¹ avait pour but de considérer. Notre collègue remarquait « qu'en France, en Italie, en Europe en général, les usages en matière d'édition critique, de philologie, de traduction avaient évolué ces 20-30 dernières années, tant pour ce qui est de leurs objets que de leurs enjeux ». Le but était de réunir des auteurs, des philologues, des traducteurs-éditeurs pour interroger l'éventualité d'une « complémentarité entre l'interprétation critique, l'annotation philologique et la restitution élaborée par la traduction ». Pour cela, il semblait intéressant d'examiner les « évolutions tantôt parallèles, tantôt croisées » de ces deux pratiques de la reconstitution textuelle et de comprendre comment se réalisent et s'interprètent « les fictions philologiques » et les « fictions traductives ».

Quand il s'agit de traduire ou d'éditer, trois problèmes se posent : celui des sources, celui des orientations éditoriales et des choix linguistiques, enfin celui de la méthode. Or il est de certaines œuvres comme des sables mouvants. Une instabilité potentielle corrompt en amont le travail de transmutation. La forme la plus évidente d'instabilité est celle de l'inachèvement. La réécriture perpétuelle du texte interdit l'aboutissement et l'insatisfaction même de l'auteur entraîne celle du traducteur. Emmanuele Cutinelli a pu montrer combien le roman de Lampedusa, *Le Guépard*, (*Il Gattopardo*) était

¹ Elle est à l'origine de la traduction d'auteurs contemporains (Alessandro Barbero, Dario Fo, Franca Rame) ou d'éditions bilingues consacrées à Vittorio Alfieri. Elle a participé aussi au projet des archives prégoldoniennes.

une œuvre en mouvement. Cette mobilité apparaissait dans des reprises incessantes, des variations infinies dans lesquelles Lampedusa lui-même se perdait. Si se lancer dans l'écriture de ce roman avait été pour l'auteur une épreuve, comme le rappelle son éditeur Giorgio Bassani, mener à bien cette entreprise avait été un tout aussi grand challenge. Les atermoiements de Lampedusa avaient été compensés par Bassani mais son édition posthume avait été passablement contestée. Dans cette situation remarquable, l'auteur n'ayant pu trancher de lui-même, l'éditeur l'a fait à sa place et ainsi, le traducteur se demande si le texte qu'il a à travailler est finalement une version définitive recevable.

Une autre forme d'instabilité de la source est relative à son exécution. Le texte théâtral induit une pratique, des influences, des improvisations, une incarnation de la réplique et du personnage par l'acteur que la traduction peut manquer. La dimension dramaturgique ne peut être prise en considération par le transmutateur que s'il a connaissance ainsi du terreau fécond dont s'inspire la pièce. Cet *humus* qui préside directement à l'œuvre et que cherche à faire revivre Javier Gutierrez-Carou est, selon lui, difficile à circonscrire, les influences étant croisées et les liens souvent restés implicites¹. Dans le cas de Gozzi par exemple, le critique doit être au fait des pratiques théâtrales antérieures, des textes connus de l'auteur lui-même au-delà de Goldoni, et de ceux que le public fréquentait, les œuvres ayant servi d'intermédiaires et enfin des textes incarnés dans une seule forme. Par ailleurs, une fois évincées les difficultés liées à l'établissement du texte source, il faut aborder celles qui sont inhérentes à la traduction. Quels choix doivent être arrêtés pour être en conformité avec l'esprit du texte, sa logique interne, avec une politique éditoriale ? En effet, pour énoncer une tautologie, on peut dire que le destinataire de la publication étant essentiel, il est important de déterminer le public auquel sont censées s'adresser la traduction ou l'édition. Les libertés prises avec l'œuvre, la distance en général, sont tributaires de cette réception. Mais dans tous les cas, celui qui donne corps et voix au texte originel est, pour reprendre la formule de Sylvain Trousselard, un

¹ L'édition critique des textes pré-goldoniens est accessible en ligne sur le site consacré aux archives de ce même théâtre : <http://www.usc.es/goldoni>

« maître absolu », libre de ses choix dans sa volonté de faire coïncider des références culturelles entre deux pays, voire concomitamment deux époques, dans les orientations qu'il impose (vers/prose, intensité ou infléchissement), dans l'acte même du décodage. Il n'est toutefois pas à l'abri de ses propres contradictions qui peuvent l'amener à réfuter ultérieurement son travail ou tout au moins, à le réviser, comme le rappelle aussi l'éditeur-traducteur¹.

Un des abîmes qui attend le transmutateur est la tentation d'adopter une langue intermédiaire, reconstruction artificielle qui, au mieux, sert le pédantisme, au pire, l'amphigouri. L'hybridation fait avoisiner archaïsme et traits actuels tandis que l'amalgame crée un état de langue jamais éprouvé par l'histoire². Ces deux travers ne peuvent être évités qu'au prix de la comparaison avec d'autres œuvres de même époque, d'une même forme. Le traducteur y lira des habitudes stylistiques effectives, des usages génériques qui doivent l'éclairer sur la voie à privilégier. L'autre écueil est l'hermétisme. La lisibilité du texte cible est une obligation que les détracteurs de Baudelaire ont soulignée à l'égard du poète qu'ils jugeaient plus américain que Poe et plus obscur que son modèle. Il faut admettre que cet hermétisme touche parfois le texte original. La polyphonie sémantique, une intertextualité complexe et fine mettent à mal l'idée d'une correspondance possible entre l'hypotexte et son avatar. Enrica Zanin rappelle l'épaisseur de *La Comédie* de Dante qui condamne toute traduction à privilégier une orientation et à pouvoir laisser entendre plusieurs niveaux d'interprétation comme l'original. De même le *Roland Furieux* offre par ses labyrinthes des oppositions à une traduction agréable et précise. Michel Orcel a traduit en vers l'œuvre de l'Arioste, agissant en poète et philologue à la fois, ce qui l'a obligé à une démultiplication des processus d'analyse et de transcription.

Les actes de traduire et d'éditer sont subordonnés enfin à une démarche. Outre le fait qu'il faille déterminer le public visé – et si tant

¹ Il est en particulier l'éditeur-traducteur de *Couronnes et autres sonnets. Folgore da San Gimignano et Cenne da la Chitarra d'Arezzo*, Paris, Garnier, « Textes littéraires du Moyen Âge », n° 15, 2010, 189 p.

² Il s'agit du processus de déverbalisation qui permet de réexprimer l'idée. Voir Mathieu GUIDERE, *Introduction à la traductologie*, Bruxelles, De Boeck, « Traducto », 2009, p. 69.

est même qu'il y ait un public – il faut savoir de quel texte on parle : quel manuscrit, quel « document textuel », en quoi est-il un texte-repère dans la perspective de l'œuvre théâtrale, du référencement de compositions datées ? Il est nécessaire aussi de s'interroger sur les limites imposées par la censure, qu'elle concerne celle-là même que l'auteur s'est prescrite ou le traducteur. Par ailleurs, dans le cas où la traduction relève d'une action collective, une sorte de déontologie doit être mise en place afin d'assurer au mieux cette collaboration. L'atelier Morelli, né de cette volonté d'un travail partagé à l'Université de Grenoble, a élaboré une charte et utilise une plateforme dédiée aux mises en commun. Dans le cas cette fois, d'une édition collective, les échanges portent en tout premier lieu, non seulement sur l'établissement du texte à éditer mais encore sur le corpus à délimiter. À l'université de Santiago de Compostelle, une bibliothèque numérisée des textes prégoldoniens a vu le jour, dans le cadre du projet ARPREGO et Javier Gutiérrez Carou expose les difficultés liées à cette circonscription d'un corpus. Il est certain que l'histoire de la traduction et de l'édition trouve là de nouvelles perspectives, sans pour autant oublier sa dette envers les traductions antérieures dont il lui reste toujours à définir le rôle et l'influence.

Éditer, traduire, deux manières en quelque sorte de générer la révélation d'un texte à un public. Dans le cas de l'édition, choisir une version, l'avaliser, appareiller un texte littéraire de notes critiques, définir un projet de lecture permettent de redonner vie à ce que le temps a pu négliger. Ainsi le texte littéraire recouvre sa force initiale, une force tempérée sans doute par quelques conjectures et hypothèses mais une force réelle contre l'oubli et les altérations. La pratique actuelle tend vers une restitution scientifique qui ne doit rien à un panachage des différents manuscrits. Dans le cas, cette fois, de la traduction, c'est donner la possibilité de faire exister un second lecteur, après le traducteur. Les deux postures sont au service d'une préservation de l'identité textuelle et de sa diffusion.

Les études menées dans ce volume sont originales en ce qu'elles abordent divers usages intellectuels : de la recomposition d'un texte à celle d'un corpus, reflet de la *koiné* d'une époque ; de l'établissement du

texte littéraire à une publication annotée, commentée ; de la réécriture qui s'accompagne d'une réexpression stylistique à la re-création.

On peut alors parler à l'encontre des textes produits de « fiction » sans gaulder le terme. Si le mot, issu du verbe latin *fingere* évoque une invention pleine et assumée en tant qu'œuvre d'imagination, il est devenu dans la recherche littéraire de ces vingt dernières années, synonyme de mise en récit et se distingue alors de la « fictionnalité » entendue comme l'écriture littéraire même. Il n'y a donc pas de contradiction entre la posture scientifique du traducteur-éditeur et l'intention de donner corps au texte. La fiction philologique et traductive est la recomposition d'un ouvrage littéraire qui cherche à lui faire recouvrer l'éclairage qu'il a perdu par l'action du temps et/ou de l'espace, et sans lequel il perd son sens propre.

Les auteurs eux-mêmes ont joué avec l'édition-traduction. En marge de la question de l'authenticité qui fait revendiquer des sources potentielles par le narrateur-poète, en particulier dans le *topos* médiéval, on observe dès le XVII^e la naissance des fictions d'éditeur, textes qui se veulent la retranscription fidèle d'un ouvrage accompagné d'un commentaire, non pas scientifique mais romanesque, de la part de son auteur. Ainsi on passe de la fiction traductive à la traduction (voire l'édition) fictive. L'argument est plus réellement l'exotisme apporté par un texte qui se voudrait autre que par une volonté de légitimer son texte par celui d'un auteur. Aux confins de cette posture, celle de Frédéric Werst qui publie *Ward* dont la singularité sur ce point, repose sans aucun doute, sur la place de la traduction employée comme procédé scriptural absolu, sorte de mise en abyme de la création, au sens vraiment littéral d'invention originale, et de re-création, en tant que recomposition philologique des textes du peuple des Wards. Composer avec l'altérité et à partir d'elle est ainsi le maître-mot. L'auteur y exploite toutes les fonctionnalités et disponibilités de la langue : la langue pour elle-même, son étymologie, des rapprochements sémantiques et linguistiques, les problèmes de traductologie et d'interprétation. Ainsi s'inventent sous les yeux du lecteur un texte fantôme et son édition, dans une version bilingue qui institue le wardwesan comme langue réelle.

L'écrivain italien Vincenzo Consolo a utilisé de son côté une langue hybride qui a pu toutefois faire l'objet de plusieurs traductions dans différentes colorations dont française et portugaise. Gianni Turchetta, qui a établi une édition de ses œuvres complètes, montre comment des éléments personnels ont pu être à l'origine de ce style si particulier, comme son engagement politique et son expérience de la vie en Sicile. Consolo refuse de créer pour autant une langue artificielle pour s'opposer à la tradition littéraire de son pays ; il imagine une langue composite chargée de rendre compte des évolutions de l'Italie, politiques et sociales, que Pasolini désignait sous le nom de « changement anthropologique ». Gianni Turchetta voit chez l'auteur « une pluralisation de la langue » (*pluralizzazione*), la poésie de Consolo tenant à cet usage mêlé du sicilien et du langage expressif ou « métrique de la mémoire »¹.

Les contributions de ce volume cherchent donc à exposer le travail de restitution littéraire qu'élaborent éditeur, traducteur, auteur ; un travail scientifique et poétique d'un lecteur très spécialisé à destination d'un lectorat ouvert ; passage de témoin en quelque sorte d'un bien précieux, l'héritage des textes.

Pascale MOUGEOLLE
Université de Lorraine

¹ « Per una matrica della memoria », in *Bolletino* 1900, n° 16-11, 1997. Concernant l'opposition de l'italien au français par le manque d'unicité du premier, voir p. 25-29.

CHAPITRE PREMIER
LA RECONSTITUTION DU TEXTE SOURCE

QUESTIONS LIÉES À L'ÉDITION DE CLOVIS

L'édition de *Clovis ou la France chrétienne*¹ a été une aventure personnelle, et surtout une expérience totalement nouvelle que j'ai abordée sans préparation. Je me propose ici de retracer mon parcours en parsemant mon récit des réflexions que j'ai pu faire.

Clovis est un texte à peu près ignoré aujourd'hui, même si quelques spécialistes commencent à s'y intéresser de nouveau. L'auteur, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, est assez oublié aussi. Pourtant il a été en son temps connu et productif : il était membre de l'Académie française dès sa fondation, il a écrit des pièces de théâtre, des romans, beaucoup de poésie. Il fait partie des nombreux poètes et écrivains qu'on a laissés de côté quand on a construit la notion de classicisme et dont quelques-uns ont été redécouverts depuis le romantisme. Son poème héroïque, publié en 1657, n'est pas isolé du point de vue générique : il a écrit en dix ans deux grands poèmes religieux (*Moïse sauvé*, *Saint Paul*) et quatre poèmes à sujet national, dont le plus connu est *La Pucelle*². Ces poèmes sont tombés dans l'obscurité. Même ceux qui en parlent ne les ont souvent pas lus. Alors, pourquoi décider d'éditer *Clovis* ?

Comme toujours, il y a une part de hasard : au début des années 2000, télécharger sur Gallica était une entreprise héroïque et mobilisait l'ordinateur pour de longues heures, voire une journée entière. Ma collègue la plus proche, qui travaillait sur les longs romans, a entrepris de télécharger les romans de Desmarets, et elle a

¹ Jean DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *Clovis ou la France chrétienne*, éd. Francine WILD, Paris, STFM–Classiques Garnier, 2014, 569 p. Désormais désigné comme *Clovis*.

² *Moïse sauvé* est une « idylle héroïque » publiée par Saint-Amant en 1653 ; *Saint Paul, poème chrétien*, d'Antoine GODEAU paraît en 1654. Les quatre « poèmes héroïques » à sujet national de cette décennie sont *Alaric ou Rome vaincue*, de Georges DE SCUDERY (1654), *La Pucelle ou la France délivrée* de Jean CHAPELAIN (1656), *Clovis* (1657) et *Saint Louis ou la Sainte Couronne reconquise*, du P. LE MOYNE (1658).

trouvé par là l'occasion de télécharger aussi sa poésie ; elle m'a transmis *Clovis* en PDF comme un petit cadeau amical. Je n'avais jamais travaillé la poésie, mais j'avais fait presque toutes mes recherches sur des récits, et donc voir comment *Clovis* était construit du point de vue du récit m'intéressait. J'ai commencé à le lire sur mon ordinateur portable, dans le train en revenant de mes cours, avec un intérêt – et parfois, un amusement – grandissant. Très vite j'ai trouvé fastidieux de lire le texte en PDF, à cause de l'encre trop grasse par endroits, du format qu'il fallait agrandir, des changements de page brutaux. J'ai donc créé un fichier Word et j'ai commencé à copier le texte sur un demi-écran, ce qui me permettait d'entendre et d'apprécier les vers en même temps que je les écrivais. Je me suis passionnée de plus en plus pour cette histoire. En quelques trajets retour – deux mois environ – j'ai fini la transcription. J'ai alors numéroté les vers : il y en avait 11 052. Je me suis dit qu'il serait dommage de m'arrêter là, et qu'il fallait faire une édition.

Tout en multipliant les relectures et en cherchant quelques éclaircissements sur des points de détail (pourquoi Clotilde est-elle brune ? où a lieu la « bataille de Tolbiac »¹ ?), j'ai commencé à prendre contact avec des directeurs de collections. Simultanément, j'ai regardé la bibliographie ; elle n'était pas abondante. On trouve beaucoup de travaux sur l'épopée au XVI^e siècle et au début du XVII^e, mais il y avait un grand vide, même dans les ouvrages collectifs, pour la période qui m'intéressait. Il me fallait une information solide sur *Clovis* et les autres épopées de cette génération, car j'avais conscience d'être incompétente sur le poème épique. Il y a des remèdes à l'ignorance : rencontrer des spécialistes et agiter des idées avec eux à l'occasion d'un colloque en est un particulièrement efficace. J'en ai donc organisé un, en 2009². Je me suis initiée aux questions que pose le genre du point de vue culturel comme du point de vue poétique. J'ai aussi découvert les autres épopées publiées à peu près au même moment que *Clovis*, et

¹ Clotilde est brune en hommage à la duchesse d'Aiguillon, nièce de Richelieu et beauté réputée. Quant à la bataille où Clovis promet de se faire chrétien, elle a lieu, dans *Clovis*, non pas à Tolbiac (Zülpich), mais au pied du Donon, des centaines de kilomètres plus au sud.

² Les Actes sont parus : *Épopée et mémoire nationale au XVII^e siècle*, éd. Francine WILD, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2011, 226 p.

commencé à comparer ces textes. Cet élargissement de mes connaissances a confirmé le choix que j'avais fait de *Clovis* : des autres épopées nationales, une seule, *Saint Louis*, peut lui être égalée pour la qualité poétique. Mais *Saint Louis* est plus connu, relativement plus étudié puisqu'il a fait l'objet notamment d'un livre d'Yvan Loskoutoff¹ et aussi plus long (18 000 vers), ce qui complique aussi bien l'édition que l'entreprise de lecture. Donc le choix de *Clovis* était le bon.

1. Choix de l'édition

La question des manuscrits ne se posait pas : à cette époque les imprimeurs ne gardaient pas d'archives, on détruisait les manuscrits après l'impression. Quant aux variations du texte, le problème se posait de façon relativement simple.

Le PDF offert par ma collègue provenait de l'édition originale de 1657, belle édition in-quarto d'excellente qualité. Il existe, outre quelques réimpressions qu'on peut négliger, une édition de 1673 totalement retravaillée et modifiée. La question est donc : laquelle des deux préférer ? Le principe longtemps respecté est de publier la dernière édition parue du vivant de l'auteur et approuvée par lui. Ce principe a été battu en brèche depuis trente ans environ. L'un des premiers pour le XVII^e siècle a été Georges Couton, lorsqu'il a publié le théâtre de Corneille dans la Bibliothèque de la Pléiade : pour toutes les pièces de jeunesse jusqu'au *Cid*, il a préféré la première édition, plus inventive, plus variée voire transgressive du point de vue du style, à l'édition de 1660 soigneusement rabotée et passée au filtre de l'unité de style et de la bienséance. Il s'en explique longuement. Pouvions-nous substituer au texte le plus jeune et le plus audacieux de *Mélie* [...] un texte retravaillé plus tard et qui n'a, selon toute apparence, jamais été prononcé sur une scène ? [...] Pouvions-nous donner du *Cid* un

¹ Yvan LOSKOUTOFF, *L'armorial de Calliope : l'œuvre du Père Le Moyne S. J. (1602–1671) : littérature, héraldique, spiritualité*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 2000, 360 p.

texte autre que celui qui avait suscité les tempêtes et les enthousiasmes et valu à son auteur le premier rang dans sa génération¹ ?

L'idée est que le texte ne doit pas être figé pour l'éternité en fonction de l'image que l'auteur âgé a voulu laisser de lui. Le choix de la première édition permet de le montrer dans son surgissement, et de nous faire revivre l'événement littéraire au plus près de l'expérience que le public a pu faire. C'est particulièrement évident pour un texte théâtral². Une génération plus tard, cette prise de liberté par rapport à la tradition s'est répandue, notamment en raison du développement des études génétiques ; elle a permis de dépoussiérer notre relation avec un certain nombre de textes canoniques. Dans le cas de *Clovis*, en 1673, de vingt-six livres on passe à vingt, sans que la longueur de l'ensemble soit vraiment modifiée. Un nombre non négligeable de vers sont changés ou déplacés, quelques épisodes supprimés ou ajoutés. C'est donc un texte très renouvelé. L'intrigue est *grosso modo* la même, mais les intentions deviennent différentes. Desmarests a tenu compte, en premier lieu, des reproches qu'il a reçus en ce qui concerne la bienséance. Par exemple, dans la première version *Clovis* allait déguisé à Vienne³ voir la princesse Clotilde dont son ami Aurèle lui avait parlé, ils se rencontraient à l'église et au premier regard l'amour naissait entre eux ; n'ayant aucune chance d'obtenir l'accord de l'oncle de Clotilde, ils se fiançaient secrètement en présence de l'évêque et s'enfuyaient ensemble accompagnés du seul Aurèle. Dans la version de 1673, l'ami Aurèle accompagné d'un saint ermite va voir Clotilde, avec des pouvoirs en bonne et due forme, et avec l'accord de l'évêque la ramène avec lui là où *Clovis* l'attend avec quelques guerriers. Il va chercher *Clovis* et lorsque celui-ci arrive au bosquet où est restée Clotilde, il la trouve agenouillée en prière. De tels remaniements, on en conviendra, affadissent l'action.

¹ CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. 1, éd. Georges COUTON, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1980, 1 769 p., p. XCIV.

² Georges FORESTIER a suivi le même principe pour son édition de Racine dans la Bibliothèque de la Pléiade : *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1999, 1 801 p., voir la Notice p. XCIII-XCVI.

³ Il s'agit de la ville de Vienne sur le Rhône (en Isère) qui était la capitale de son oncle le roi Gondebaut.

D'autre part, l'hommage à Richelieu est devenu un hommage à Louis XIV, changement logique en raison de la date, mais qui met Desmarets aux côtés des innombrables thuriféraires du Roi-Soleil. Cette édition de 1673 contient aussi un *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*, qui fait partie de la polémique entretenue par Desmarets et Boileau autour de la publication de l'*Art poétique*. Le jeune Boileau refuse le merveilleux « chrétien », qui selon lui dévalorise la foi et l'égalise aux fables de la mythologie :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles :
[...] Et de vos fictions le mélange coupable
Même à ses vérités donne l'air de la fable.¹

À cela Desmarets répond dans le *Discours*. De ce fait, la présence du *Discours* tend à faire du poème un exemple au service de sa démonstration contre les positions de Boileau². Ces aspects idéologiques, et plus encore les timidités morales qui aujourd'hui paraissent ridicules, m'ont amenée à opter pour la version de 1657.

2. La présentation du texte

La première question à se poser est de savoir à qui on s'adresse. Mon projet ayant été accepté par la STFM³, le livre devait donc viser un public d'abord universitaire, mais au sens assez large : cette collection bon marché peut éventuellement être utilisée dans un programme d'enseignement. Un public non universitaire mais curieux peut être visé aussi. Il convient donc que le texte soit d'un accès aussi

¹ BOILEAU, *Art poétique*, III, v. 199-200 et 203-204. L'*Art poétique* n'est publié qu'en 1674, mais depuis deux ans Boileau faisait des lectures sélectives et entretenait la discussion autour des aspects polémiques de son texte.

² Il est à noter que ce *Discours* a été enregistré en microfiche à la BNF, non l'édition dont il faisait partie, ce qui tend à prouver que l'édition n'était guère consultée que pour ce texte et pour le débat dont il relevait.

³ Société des Textes Français Modernes, association savante qui publie un ou deux textes par an, distribués par une maison d'édition, actuellement Classiques Garnier.