

Editer et traduire, Roger Chartier

Mobilité du texte liée aux diverses propriétés du discours. En premier lieu l'attribution (anonymat, pseudonymat, etc.). De même les variantes des textes participent aussi de cette mobilité, de même que les transformations des variantes de publication. La matérialité du texte est donc altérée à plusieurs moments et par plusieurs acteurs: copistes, censeurs, éditeurs, correcteurs et typographes. Migration entre les genres textuels existe aussi et modifie le texte. Enfin, ce qui est ici au centre de l'étude: la traduction. Elle est empreinte de normes esthétiques et culturelles mais aussi des ressources lexicales à disposition du traducteur. Traduction définie au sens large comme passage à une nouvelle matérialité, y compris au sein d'une même langue, ce qui englobe aussi l'édition. Edition et traduction sont étroitement liées, avec des variantes selon les contextes et les époques.

II/ Ecrire l'autre. Traduction et intraduisible

Traduction à la source de la modification de l'interprétation d'une œuvre. Intraduisible devenu une centralité dans l'étude des textes et de l'histoire de la lecture.

La traduction est avant tout un moyen d'assurer des profits grâce à des contrats passés entre libraires et traducteurs, comme on le voit avec **Nicolas Herberay des Essarts** en France (cf. cours), dont beaucoup des traductions sont dues à une initiative éditoriale. L'engouement pour les romans de chevalerie espagnols a conduit à la multiplication de ces contrats et donc à des innovations dans les relations entre traducteurs et libraires-éditeurs. Pour maximiser et assurer le profit, le libraire vend ainsi le roman par feuillets sans attendre la fin de la traduction, et verse en échange une partie des gains, parfois en nature, au traducteur.

ex. du chapitre 62 de *Don Quichotte*. Il visite une imprimerie à Barcelone où il rencontre le traducteur du *Bagatele* en castillan. **Quichotte** décrit d'abord la traduction comme une simple copie, qui plus est dépréciée car elle ne part ni du grec ni du latin. Il utilise le verbe espagnol *transladar*, qui signifie aussi « copier », preuve s'il en est de l'absence de mérite dans la traduction. Pourtant, la traduction peut assurer à son auteur de solides revenus. Le traducteur table ainsi sur un gain de mille ducats grâce aux deux milles impressions prévues. En effet, il a obtenu un privilège et peut donc vendre, soit lui-même soit par l'intermédiaire d'un libraire, ces exemplaires. Son dessein est bien du profit, car « la renommée ne vaut pas un liard » (« *no vale un cuatrin la buena fama* », p. 1145).

Roger Chartier propose aussi de s'interroger sur la chronologie et la cartographie des traductions. Dynamique loin d'être stable et linéaire. Les mutations transforment l'œuvre dans sa matérialité mais font aussi émerger de nouveaux textes. *Don Quichotte* et d'abord traduit en 1612 en anglais mais seulement la première partie. Il est traduit entièrement en français en 1618. C'est sur cette traduction en français que va se fonder ensuite celle en russe, à la fin du XVIIIe siècle. La traduction modifie aussi le genre du texte. Il en va ainsi du *Don Quichotte* adapté en pièce de théâtre en 1613 en Angleterre, sous le nom de *The History of Cardenio*.

La traduction entraîne donc des modifications sémantiques, parfois volontaires, voire instrumentalisées. La traduction et l'édition donnent des significations nouvelles aux œuvres, y compris si elles ne changent pas le texte lui-même. La modification des « seuils » du texte est souvent éloquente.

ex. de la traduction du titre de *La Brevisima relacion de la destruicion de las Indias* (1552) de Bartolomeo de las Casas. Il est traduit en français et publié à Anvers en 1579 sous le titre *Tyrannies & Cruautez des Espagnols, perpétrées es Indes Occidentales, qu'on dit le Nouveau Monde*. On met l'accent sur le fait que ce sont des Espagnols qui ont commis des crimes. Cela prend un écho tout particulier dans le cadre des Provinces-Unies, où le titre revêt une dimension annonciatrice des exactions à venir, comme un *exemplum* pour les habitants. Dans la seule réédition en espagnol de 1646 (avant la mise à l'Index de 1659), on ajoute « *por los Castellanos* » à la fin du titre. Las Casas est ainsi utilisé dans la guerre des républicains catalans contre Philippe IV, qui mène alors des sièges dans la région.

III/ « Sprezzatura », traduire Castiglione

En 1528, Baldessare Castiglione publie le *Libro del Cortegiano* à Venise, dans les presses des successeurs d'Alde. Un nouveau mot, « *sprezzatura* », au chapitre 26, va alors poser des problèmes de traduction. Ce texte est un ensemble de dialogues autour de la courtoisie, donc très marqué par l'oralité. La *sprezzatura* y est définie comme condition de l'acquisition de la grâce, en tant que dissimulation d'une tâche ardue derrière une impression de facilité. Elle est donc à la base du « faire croire » courtisan, à l'opposée de l'affectation qu'il faut fuir.

Le livre connaît de multiples éditions, notamment chez Giolito en in-octavo. L'édition comprend une table en fin de livre, selon l'ordre alphabétique des thèmes. Une autre édition de Giolito insiste sur la révision d'un correcteur prestigieux, Lodovico Dolce. Elle comprend aussi des notes marginales pour fournir le découpage du texte et des éclaircissements éditoriaux.

La traduction pose tout d'abord la question du lexique nécessaire pour rendre l'idée. Elle constitue un défi linguistique pour adapter le paradoxe lexicale de Castiglione aux destinataires selon le temps, les lieux et les usages.

ex. de la traduction en français. Première édition à Lyon en 1537 traduite par Jacques Colin. Il rend le terme italien par celui de « nonchalance ». La traduction est néanmoins rapidement dénoncée par les lettrés lyonnais, comme Etienne Dolet, qui garde néanmoins le terme de « nonchalance ». En 1580, le traducteur parisien, professionnel, Gabriel Chapuis reprend l'ouvrage et adjoint au terme de « nonchalance » celui de « mépris ». Pourtant, dans la table des matières, le terme de « nonchalance » est désignée comme une trop forte affectation, à l'opposé de ce que désigne donc Castiglione. Le livre devient ainsi en réalité plus un recueil de lieux communs.

IV/ Les gages de Sganarelle

Le *Festin de pierre* est seulement joué de février à mars 1665 et ne fait alors pas l'objet d'une publication. Pis encore, La pièce est attaquée, notamment les derniers mots de Sganarelle sur les gages, pour ses moqueries contre les dévots. La scène finale serait ainsi une attaque contre la foi et contre Dieu. En 1682, dix après sa mort, la pièce est enfin publiée dans ses *Œuvres*, et les « gages » supprimés de la scène finale. Le texte est aussi augmentée d'une leçon chrétienne. Cette prudence ne permet pas d'éviter la censure, le lieutenant La Reynie demandant aussi la suppression de la scène du pauvre.

La pièce de Molière se caractérise donc par une mobilité particulière. L'appropriation par les comédiens et les lecteurs/spectateurs modifie les sens, preuve s'il en est avec les derniers mots de Sganarelle. Les réécritures et les éditions modifient la matérialité mais aussi le sens profond du texte et des répliques.

ex. édition du *Festin de Pierre* à Amsterdam en 1683 par Wetstein, présentée comme une « édition nouvelle et toute différente ». Elle ne se fonde pas sur l'édition de 1682 mais en réalité sur une pièce composée en 1658 par Dorimon, comédien de la Troupe de Mademoiselle, imprimée à Lyon en 1659. Pourtant, Wetstein y appose le nom de J.-B. P. de Molière. En lisant Dorimon, les lecteurs hollandais pensaient ainsi lire Molière, l'éditeur ne précisant pas le choix du manuscrit. La mobilité textuelle ne dépend pas ici d'une modification du texte en lui-même, les cinq mentions des « gages » étant présentes, mais par une mutation du nom de l'auteur.

V/ Editer Shakespeare

Sacre de Shakespeare ne commence pas au XVIIIe siècle avec la mise en pierre, mais au XVIIe avec la mise en livre de ses œuvres, surtout avec le Folio de 1623. Au début du XVIIe, la plupart des pièces et des poèmes sont publiés sous format de pamphlet, i.e. un ouvrage d'un nombre limité de feuilles et non relié. Les premiers in-quarto shakespeariens sont pour la plupart publiés sans nom d'auteur, avec seulement celui de la troupe et la date des représentations. Première consécration avec le *King Lear* de 1608 édité par Nathaniel Butter, où figure la revendication « His » *King Lear*, ce qui

s'explique par la compétition avec le libraire **John Wright** qui publie aussi un *King Lear* composé par un autre dramaturge. Néanmoins, il continue de partager la page de titre avec l'éditeur et la troupe, voire des informations sur la représentation et ses circonstances. A cette époque, le nom de l'auteur est éclipsé la plupart du temps, quand la pièce est publiée, ce qui reste encore rare (entre 20 et 35% des pièces le sont). Les rééditions sont aussi assez limitées, hormis quelques grands succès tels que *Roméo et Juliette* (réédité quatre fois avant 1623) ou *Richard III* (six fois). Pourtant, sa célébrité reste inégalement reconnue. Il est souvent relié avec d'autres auteurs, rarement à part, et cette pratique dure tout au long du XVIIe siècle. La pratique de la déreliure, pour ensuite les relier à part, témoigne de cette notoriété progressive tout au long du XVIIe siècle.

La notoriété de Shakespeare passe aussi par une présence accrue de ses citations dans les *books of common place*, et donc en quelques sortes par un démembrement de son œuvre. Il s'agit à l'origine d'une pratique des lettrés qui consistaient à tenir des carnets de citations pouvant être réutilisées dans des discours, ce qui a ensuite été repris par les éditeurs qui en imprimèrent des anthologies. Cette pratique connaît un engouement particulier en Angleterre à la fin du XVIe siècle. Shakespeare entre réellement dans ce répertoire en 1600 avec le recueil *Bel-vedère or The Garden of the Muses*, où l'on retrouve cent vingt-cinq citations issues de ses poèmes. C'est donc avant tout en tant que poète qu'il y est représenté, dont les vers doivent devenir le bien de tous. Cela se lit même parfois typographiquement dans les éditions, avec des *inverted commas*, pour signaler les « lieux communs » aux lecteurs, comme on le retrouve dans l'édition d'*Hamlet* de 1603.

Le premier projet d'édition de Shakespeare en lui-même est celui du libraire **Thomas Pavier**, bien que le projet avorte en 1619 à la suite d'une lettre royale à la *Stationer's Company* interdisant la publication des pièces représentées par les Comédiens du roi sans le consentement de ces derniers. Le processus d'une anthologie shakespearienne ne commence véritablement qu'avec le folio de 1623, entreprise de ses anciens compagnons **John Heminge** et **Henry Condell** avec l'aide des imprimeurs **Jaggard**. Il contient l'ensemble de ses œuvres théâtrales mais pas ses poèmes. Il exclut aussi les pièces écrites à plusieurs mains, selon les connaissances des deux compagnons. Ainsi, on y retrouve *Henry VIII*, pourtant pas le seul fait de Shakespeare, mais pas *Périclès*. Le texte du Folio est présenté comme celui des manuscrits authentiques, éclipsant ainsi les déformations liées aux représentations. Malgré les variations liées à la matérialité de l'édition, on met en avant un texte idéal. Le folio est aussi composé par formes (cahiers de trois feuilles d'imprimeries) et non *seriatim* (en suivant l'ordre du texte), ce qui introduit une diversité de mises en page et de graphies. Il y a donc un véritable écart vis-à-vis de cette idéalité revendiquée.

VI/ Rencontre. Shakespeare et Cervantès.

Après la première publication de la première partie du *Don Quichotte* en anglais par Edward Blount (un des quatre libraires du projet du Folio de 1623) en 1612, elle est

jouée dès l'année suivante par les comédiens du roi sous le nom de *Cardenno* ou *Cardenna*, sur les histoires d'amours du personnage de Cardenio. Il n'y a pas pour autant de lien entre les deux, le texte de Cervantès étant déjà connu en Angleterre dès sa parution. Lors de l'ambassade anglaise en Espagne de 1605, un exemplaire de *Don Quichotte* rentre déjà à la Bodleian Library d'Oxford. Un dramaturge connaissant l'espagnol était donc tout à fait capable de mettre en scène le texte de Cervantès. En 1653, le libraire **Humphrey Moseley** fait enregistrer son droit de propriété sur 42 pièces dont celle-ci, qu'il attribue à Fletcher et Shakespeare, alors que la pièce est perdue, ce qui reste néanmoins plausible. On sait que Fletcher était familier des œuvres de Cervantès et qu'il maîtrisait l'espagnol, ce qui n'est pas le cas de Shakespeare qui ne pouvait les lire qu'en traduction.

Cette rencontre entre Shakespeare et Cervantès a donné lieu à une fièvre pour retrouver le texte perdu et en retracer la généalogie. Lors de sa traduction par **Shelton** en 1612, il dit l'avoir traduit six ans auparavant mais l'avoir oublié et ne pas vouloir la publier, reprenant le trope du dédain. Il est possible que la pièce ait été reprise en 1642 par la troupe royale, un an avant le titre enregistré par Moseley. Néanmoins, il n'existe toujours aucun texte et le mythe du texte perdu de Shakespeare perdure. Cela a aussi donné lieu à un second mythe, celui d'une rencontre entre Shakespeare et Cervantès, entretenu par l'épisode de l'ambassade de 1605 et la nouvelle d'**Anthony Burgess** qui relate cette rencontre, *The Devil's Mode*. En réalité, les King's Men n'étaient pas présents à Valladolid en 1605, bien que des pièces aient été jouées lors de la réception.

Shakespeare connaissait pourtant le nom et le livre du dramaturge espagnol, alors que les pièces du dramaturge anglais ne furent connues en Espagne qu'à la fin du XVIIIe. Pourtant, on trouve des textes shakespeariens dès le siècle précédent dans le *Real Colegio Seminario de Los Ingleses*, qui furent expurgés par le jésuite **William Sankey** sur demande de l'Inquisition, supprimant les personnages de prêtre charlatans ou les jeux de mots indécents.

VIII/ Dieu traducteur

« Le monde est une imprimerie: nos mots, nos pensées

Nos actes, sont des caractères de plusieurs tailles

Chaque âme est un compositeur de ses fautes

Les Lévites sont les correcteurs, le ciel révise

La Mort est la presse commune d'où nous sommes conduits »

« On a Printing House »

Devotions upon emergent occasions, **John Donne**