

Yen-Maï TRAN-GERVAT

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Claudine LE BLANC

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Zoé SCHWEITZER

Université de Saint-Etienne

Dialogue 3 : Traduire aux siècles classiques : que pensaient-ils devoir transmettre ?

ARTICLE

Introduction

Yen-Maï Tran-Gervat

Les collaborateurs comparatistes du volume « Siècles classiques, 1610-1815 ^[1] » de *l'Histoire des Traductions en langue française* (dir. Yves Chevrel et Jean-Yves Masson) ont cherché à articuler les travaux en cours et la notion de « transmission », conjuguée au passé : cette notion apparaît-elle, implicitement ou explicitement, comme une motivation de l'activité de traduction aux siècles classiques ? Des différences se font-elles jour à cet égard, selon la période considérée, selon les genres ou les domaines intellectuels concernés, selon la personnalité des traducteurs ?

La notion de transmission suppose un sentiment d'appartenance, ou de co-appartenance à une même culture ou à un même groupe (on pense à la transmission d'un patrimoine), entre le traducteur, ses lecteurs, et l'auteur traduit ou son oeuvre.

Dans ces conditions, le choix de considérer la traduction comme une transmission est aussi un acte d'édification d'une communauté dont la culture française ne serait qu'un élément au sein d'une structure que l'on peut se représenter sous la forme de cercles concentriques, selon l'origine des textes traduits, de la plus proche à la plus lointaine, du point de vue des traducteurs et des lecteurs du temps:

- La traduction des Anciens relève, aux siècles classiques, du « proche » : l'éloignement dans le temps et la différence des moeurs sont en effet compensés par une proximité culturelle, construite par l'héritage humaniste ; Madame Dacier témoigne bien dans ses préfaces, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, de l'enjeu de transmission de ce patrimoine commun que porte la démarche de traduction, à destination de lecteurs qui, tout en continuant à baigner dans cette culture classique gréco-latine, ne lisent plus couramment le grec (et à un moindre degré, le latin).

- Les contemporains européens, malgré leur proximité géographique, constituent une sphère plus éloignée, à propos de laquelle se pose pleinement la question de la différence des génies nationaux, culturels et linguistiques. Le cas traité par

Zoé Schweitzer ci-après s'inscrit dans cette démarche de traduction qui transmet, et ce-faisant construit, un patrimoine européen moderne.

- Enfin, il faut considérer les cultures « distantes » non-occidentales, anciennes ou contemporaines, notamment « orientales », au sens large du terme (qui recouvre à l'époque aussi bien le monde arabo-musulman que l'Extrême-Orient), dont Claudine Le Blanc nous propose ici d'étudier un exemple : que transmet, et de quelle manière, une traduction qui fait connaître un corpus radicalement étranger à son lecteur ?

Transmettre est sans doute moins neutre que « mettre en français » ou « faire passer » (*traducere*) : transmettre suppose un mouvement originel ou une richesse reconnue au sein de la sphère de transmission, que la traduction se propose de conserver et de perpétuer. Les buts assignés à la traduction, tels qu'ils sont revendiqués par les traducteurs dans leurs préfaces, ou établis par les premiers « théoriciens » de la traduction, dans leurs traités ou articles, relèvent parfois de la transmission au sens patrimonial, ou au sens pédagogique du terme (leçons tirées des Anciens ou de sagesses orientales), mais aussi d'enjeux divers qu'il est possible d'esquisser des quelques couples de notions complémentaires ou antithétiques suivants :

- Transmettre (aux générations futures) / diffuser ou faire connaître (parmi ses contemporains).

Ainsi, dans la Querelle d'Homère, Mme Dacier, qui revendique la fidélité à son auteur, dit clairement qu'elle veut transmettre ; par contraste, on peut avancer que La Motte cherche davantage à diffuser un auteur qu'il transforme sans scrupules, tout en cherchant à faire briller l'art poétique français moderne.

Ce premier « couple » de notions met en évidence l'articulation entre « transmission » et « fidélité » de la traduction, avec le sens large, parfois contradictoire, que cette expression a pour ceux qui la revendiquent à l'époque, selon qu'ils se donnent pour objectif de transmettre le style de leur auteur, ou son « esprit ».

- Transmettre / retraduire.

Cette articulation de notions permet notamment de souligner la conscience qu'ont les traducteurs de revenir sur ce que les précédents traducteurs ont transmis du même texte ou auteur ; toute retraduction s'accompagne d'une réflexion sur ce que les prédécesseurs ont transmis et sur ce que la nouvelle traduction apporte de nouveau ou perpétue, par rapport à ce qui a déjà été fait.

- Transmettre / adapter, transposer ou orienter.

Se pose ici la question du sens de la traduction par rapport au(x) sens du texte original, et celle du choix, par le traducteur, de ce qui est digne d'être transmis et de ce qui ne l'est pas. Dans un contexte universaliste, le XVIII^e siècle conçoit ainsi les traits propres aux « génies » nationaux comme des éléments superficiels par rapport aux valeurs universelles à transmettre : bien des omissions volontaires, transpositions, modifications des traductions des Lumières sont liées à cette distinction entre l'universel (à transmettre) et le contingent (à adapter).

La discussion, sur ce point, amène également à soulever la question des termes qui étaient utilisés pour désigner les différentes manières de traduire à l'époque ^[2]. En tout état de cause, le terme « adaptation », dans son sens moderne de « traduction infidèle orientée selon les attentes du lecteur » n'apparaît qu'au XIXe siècle, les XVIIe et XVIIIe siècles n'ayant pas encore forgé de terme spécifique pour rendre compte de cette pratique, qui est alors désignée par les mêmes termes que les autres manières de traduire : « version », « imitation », « copie », ou « traduction », éventuellement « traduction libre », le plus souvent connotée positivement.

- Transmettre un texte / transmettre son enthousiasme, son plaisir.

Ces deux démarches vont parfois de pair, quand une traduction n'est pas une commande de libraire traitée de manière impersonnelle, mais une initiative du traducteur même. Ainsi, malgré ses réticences à l'égard du texte bizarre qu'il présente à ses lecteurs autant qu'à l'égard du métier de traducteur même, le jeune Chapelain traducteur du *Guzmán d'Alemán* (1619) ne parvient pas totalement à masquer, dans sa préface, son intérêt premier pour ce roman dont il n'existe pas alors d'équivalent dans la littérature française : on rejoint le point précédent, lorsque le traducteur (resté anonyme au moment de la publication) justifie les modifications, notamment de structure, qu'il a apportées au texte original, par un souci de transmettre son goût pour l'auteur irrégulier qu'il traduit. La même démarche peut être soulignée dans le cas de Laplace, premier traducteur d'une sélection et d'extraits des pièces de Shakespeare, dans le *Théâtre anglois* (1746-1749) : préserver le plaisir du lecteur dans la découverte de cet auteur singulier suppose de choisir les endroits du texte à traduire, donc à transmettre, afin de communiquer l'oeuvre au lecteur sous ses traits les plus flatteurs.

- Transmettre / Traduire.

Ce couple qui paraît tautologique par rapport au titre de l'atelier, invite à réfléchir sur les discours où apparaît explicitement la question de la transmission, par sa propre pratique, d'une certaine manière de traduire. On pense par exemple à Perrot d'Ablancourt, admirateur d'Amyot, qui par ses traductions transmet une certaine conception de la traduction, qui commence pourtant à être plus ou moins décrite par certains (Méziriac, très sévère, Dacier, plus indulgent, à l'égard du Plutarque d'Amyot).

On peut également penser à la transmission (et la déformation), à travers les reprises et les interprétations successives et parfois divergentes, de certains discours « théoriques » sur la traduction : Huet, dans son *De Interpretatione* (1661) et Perrot d'Ablancourt dans ses préfaces, citent tous deux Cicéron et Horace, et dans un certain sens, en transmettent ce faisant les propos, mais l'un le fait pour appuyer son argumentaire en faveur du mot-à-mot, tandis que le second en fait les premiers défenseurs de la traduction libre.

- Transmission / histoire.

Nous posons ici le rapport entre traduction et transmission du point de vue de l'historien de la traduction : les innombrables traductions parues aux siècles classiques sont-elles arrivées jusqu'à nous ? Il est ainsi de « grandes traductions » passées, restées vivantes par de continuelles rééditions : *Don Quichotte* traduit par César Oudin, qui a longtemps servi de base à l'édition Folio du roman de Cervantès ; les traductions de Desfontaines, restées présentes à l'esprit de nos contemporains,

soit par leur dimension polémique, qui en fait un jalon représentatif de l'époque (*Gulliver*), soit par une entreprise éditoriale (*Joseph Andrews* de Fielding, seule traduction disponible en livre de poche, en l'occurrence en GF-Flammarion, avec une introduction de Serge Soupel). Du fait de la pratique répandue de la « traduction libre » au cours de notre période, ces cas sont cependant isolés : les éditions gratuites fondées sur des traductions tombées dans le domaine public sont beaucoup plus souvent des reprises de traductions du XIXe siècle, exhaustives à défaut d'être « fidèles » (Shakespeare par François-Victor Hugo, par exemple). La plupart des traductions du XVIIe et du XVIIIe siècle ne sont pas rééditées de nos jours : leur cheminement de génération en génération, même lorsqu'il s'est perpétué pendant plusieurs dizaines d'années, s'est généralement arrêté à un moment donné, souvent au cours du XIXe siècle (où l'on rééditait encore les traductions d'Homère par Mme Dacier) : elles deviennent alors des documents pour l'historien de la traduction, qui doit en consulter en bibliothèque une édition d'époque ou, lorsqu'il s'agit d'inédits, le manuscrit ; le contenu de ces traductions devenues rares ou méconnues, le contexte dans lequel elles ont été composées, les péritextes qui les accompagnent ou les critiques qui les ont accueillies, les conditions dans lesquelles les traducteurs vivaient et travaillaient, voilà ce qu'une histoire des traductions pense devoir transmettre.

Que transmet-on lorsque l'on traduit la littérature orientale aux siècles classiques ? Deux discours de traducteurs : Gaulmin, Galland

Claudine Le Blanc

Dans la conception classique de la traduction héritée de Cicéron, où celle-ci est conçue comme une écriture à partir d'un original étranger, la question de la transmission apparaît paradoxalement assez secondaire. D'abord exercice destiné à polir son style, ou moyen de transférer aux vernaculaires les ressources linguistiques et littéraires des prestigieuses langues anciennes, la traduction semble centrée sur la langue, la littérature, le sujet traduisant.

La traduction des littératures non classiques, et tout particulièrement des littératures orientales, ne peut toutefois reconduire exactement une telle configuration : en l'absence de prestige spécifique des littératures traduites, et même dans un contexte général d'ignorance de celles-ci, la pratique tend à se concentrer sur les objets traduits auxquels la traduction permet l'accès, en engageant un processus de transmission d'autant plus conscient que la plupart des textes traduits alors sont le fruit d'une longue et complexe tradition de traductions, que n'ignorent pas les traducteurs. Pour autant, et en raison de cette complexité même, la question de la nature de ce qui est transmis demeure. Si l'on retient l'exemple des recueils de contes indopersans, diffusés en Europe et plus particulièrement en France depuis la fin du Moyen Âge, il convient sans doute de se demander, si transmission il y a, ce qui, en définitive, est transmis par les traductions des siècles classiques : un texte proprement dit, ou toute une tradition de textes que détaillent les préfaces ; des contes, un art de conter, ou bien encore un usage spécifique du conte ? Que va-t-on chercher dans ces récits lointains qui puisse donner lieu à transmission, c'est-à-dire à la reconnaissance par le lecteur d'un héritage possible ? Comme l'écrit Nicolas Perrot d'Ablancourt dans la Préface de sa traduction des *Guerres d'Alexandre* d'Arrien, en matière de traduction, l'exotisme n'a rien d'une sinécure :

Si quelqu'un s'étonne que j'aie choisi de si grands sujets pour exercer ma plume, je lui répondrai qu'on ne va pas aux Indes pour rapporter des singes et des perroquets, mais toutes les richesses de l'Orient et de l'Occident, je veux dire que la peine de la traduction est si grande, qu'on ne doit la prendre, à mon avis, que pour des sujets qui le méritent. ^[3]

On se penchera ici sur la conception qu'avaient les traducteurs de ces recueils, à une époque où intérêts scientifiques et intérêts politiques ^[4] se conjuguent pour donner naissance à une première vague d'orientalisme savant – l'hébreu, l'arabe, le syriaque sont enseignés au Collège de France dès le XVI^e siècle, le turc et le persan plus tardivement, à partir de 1768 – si bien qu'il est désormais possible de traduire en français directement du turc ou du persan.

Une tradition de contes, celle du *Pañcatantra* sanskrit (mais non identifié, il ne le sera qu'au XIX^e siècle) retiendra notre analyse, dans la mesure où elle fait alors l'objet de deux traductions successives : la première en 1644, d'après une version persane, par Gilbert Gaulmin et David Sahid, un Persan, mais publiée sous le seul nom de Sahid ^[5] ; la seconde par le traducteur des *Mille et Une Nuits*, Antoine Galland, traduction réalisée du turc cette fois, au tout début du XVIII^e siècle et publiée de façon posthume. ^[6]

Traduit successivement du persan et du turc, le texte s'impose d'emblée comme le fruit d'une transmission complexe : celle-ci est l'objet des discours préfaciels copieux qui accompagnent les traductions et sur lesquels portera notre réflexion, puisque c'est aussi là que le traducteur explicite sa propre position. ^[7]

Mise en évidence d'une tradition de traductions

Dans leurs préfaces, les traducteurs, qui appartiennent à deux générations distinctes d'orientalistes des siècles classiques (Gaulmin est né en 1585 ; Galland en 1646) prennent soin de détailler l'histoire du texte qu'ils traduisent, histoire dont la connaissance s'affirme du milieu du XVII^e siècle au début du XVIII^e siècle, même si l'identité du texte reste quant à elle obscure : l'origine indienne, mise en scène par les récits-cadres ^[8], est bien notée, ainsi que le nom de Pilpay (Bidpai chez Galland, qui, dans sa préface, p. vi-viii, corrige le terme persan repris par Gaulmin), mais aucun nom indien n'est donné pour l'ouvrage. Gaulmin ne cite pas non plus le titre arabe, *Kalīla wa Dimna*, que mentionne en revanche Galland (p. XIV), et qui est d'usage courant dans le monde arabe. ^[9]

L'un et l'autre traducteurs, cependant, déploient un remarquable effort pour restituer la généalogie d'un texte dont la composition s'élabore au fil des versions, et dont on connaît peu d'équivalents, sinon *Les Mille et Une Nuits*, autre recueil de contes au noyau original probablement indien. L'avis « Au lecteur » de la traduction de Gaulmin et Sahid, rédigé selon toute probabilité par Gaulmin ^[10], insiste tout particulièrement sur la succession des traductions dans le processus de transmission, rapportant que « le Roi de Perse Nouchireuon » envoya son médecin en Inde chercher l'original, puis le traduire de sa « langue indienne » en « langage ancien des Persans, qu'ils appellent Pahlauy » [pehlvi]. Après la conquête de

la Perse par les Arabes, ceux-ci « ou saouls ou contents de tant de victoires et de conquêtes » entreprirent d' « adouci[r] par les lettres la rudesse de leurs moeurs ». Abougiasar Almansor, un des Abbassides, fit alors traduire le livre en arabe :

cette troisième traduction [*Kalīla wa Dimna*] fut suivie d'une quatrième persienne [persane], par le commandement de Nasre ben Ahmad qui fit son interprétation sur l'arabique, enfin la cinquième encore persienne, de Nasralla ben Mouhammad ben Abdelhamid [Abu'l-Ma'ālī Naṣrallāh], emporta le prix sur toutes les autres, sur laquelle nous avons pris la nôtre.

De son côté, Galland, qui traduit du turc, langue qu'il a apprise en même temps que l'arabe et le persan lors de son séjour à Constantinople en 1670-1675 en tant que bibliothécaire de l'ambassadeur de France auprès de la Porte (puis lors de deux autres voyages, en 1678 et 1679-1680), reprend dans sa Préface l'histoire d'un ouvrage dont il souligne la composition par augmentation :

Les Orientaux tiennent que ces fables n'ont eu d'abord que les deux parties que nous avons marquées, et que les autres furent ajoutées par les différents auteurs arabes et persiens qui y ont fait des additions en les traduisant, chacun à leur goût. (p. XIIIIV).

Il signale la retraduction persane du XIIe siècle d'Aboulmaali Nasrallah Mohammed Alhamid, notant : « c'est cette traduction qui a été rendue en notre langue sous le titre de la *Conduite des rois* » (p.XXXIV). Il y oppose une autre, beaucoup plus tardive, celle de « Hussain, surnommé par excellence Vâedh ou Vâez [Ḥusain al-Wā'iz al-Kāšifī], c'est-à-dire le Prédicateur » composée à la fin du XVIe siècle, Anwār-i Suhailī, Les Lumières de Canope - ouvrage, juge-t-il, « si différent des autres, par les pensées et par les maximes de la politique la plus raffinée qu'il y ajouta, et par l'éloquence qui y paraît, que l'on peut dire qu'il le fit tout nouveau. » (p. XXXIV-XXXVI).

Galland en vient alors à sa propre traduction d'une traduction turque du persan par un « Moulla » du XVIe siècle (p. XLIII) qui « crut qu'il se rendrait immortel, s'il pouvait donner les mêmes grâces à son ouvrage en le traduisant en sa langue naturelle, c'est-à-dire en la Turquie. » « Ali Tchelebiben-Salih » [Wāsi' 'Alīsi, en turc moderne Vāsi Alīsi, connu également sous les noms de 'Alī Wāsi', 'Alī Čelebi, 'Abd al-Wāsi' 'Alīsi, ou Čelebi ^[11]] donna un nouveau titre à l'ouvrage : « *Humaïoun Nameh*, soit *Le Livre impérial* » (p. XLV) [*Humāyūn-nāme*]. Cette traduction en prose rimée ottomane, parsemée de quelques vers, aurait été très prisée d'après Galland ; mais l'Encyclopédie de l'Islam précise qu'il n'en existe que quelques manuscrits illustrés, ce qui laisse supposer que l'ouvrage, au style sophistiqué et difficile d'accès, eut peu de succès.

Ce qui est assez remarquable dans la présentation que fait Galland, c'est le traitement qu'il réserve aux travaux de ses contemporains et en l'occurrence à la traduction de Gaulmin et Sahid. Il se trompe en fait sur le texte traduit (dont le manuscrit était probablement déjà perdu) : comme l'a établi Silvestre de Sacy ^[12], c'est la traduction de Kāšifī, c'est-à-dire celle-là même qu'a traduite Tchelebi, caractérisée par un récit-cadre original, que traduisent Sahid et Gaulmin, et c'est par raccourci que ce dernier évoque Nasr-allah, dont Kāšifī donne moins une traduction nouvelle, qu'une « nouvelle rédaction »

^[13] . Galland ne cite pas le nom des traducteurs – il est vrai que la traduction de 1644 a été rééditée en 1698 de façon anonyme, et sous un autre titre, *Les Fables de Pilpay, philosophe indien, ou la Conduite des rois* – ; il répète les mêmes données, tout en contestant être dans la répétition :

L'ouvrage qu'on donne ici sous le titre de *Contes et Fables Indiennes* est la même chose en substance, que celui de la *Conduite des rois*, que l'on a imprimé il y a plusieurs années sous celui de *Fables de Pilpay*. Ainsi il semble qu'il n'était pas nécessaire de les accompagner d'une préface, et qu'il eût suffi [sic] de renvoyer le lecteur à celle qui en a été faite, sans se donner la peine d'en produire une nouvelle. Mais comme ces fables sont traduites d'un original différent, et écrit en une autre langue qui leur donne un air de nouveauté, et que d'ailleurs il y a des additions à faire et des éclaircissements à donner, pour ne pas dire des corrections, après ce que l'on en a déjà dit, on espère que le lecteur ne trouvera pas qu'il ait été hors de propos de répéter les mêmes choses. (p. III-IV)

Tout se passe comme si, au moment même où se déploie dans le discours la ramification de la transmission traditionnelle et bien que celle-ci, pour une part, se poursuive, par le changement des titres par exemple (et ce serait plus vrai encore des *Mille et Une Nuits* de Galland qui y a intégré des récits n'y figurant pas), l'arbre des textes s'interrompt. Dans une perspective savante, les textes sont rapprochés (« la même chose en substance »), à la fois identifiés, en dépit de « l'air de nouveauté » qu'ils peuvent revêtir par la traduction dans une autre langue, et distingués, puisqu'issus d'« un original différent », ce qui n'est que partiellement exact puisque la traduction d'Ali Tchelebi est, selon Silvestre de Sacy, « le plus souvent calquée sur la version persane » ^[14] . Ils sont aussi mis en concurrence : la pluralité des versions, ou des variantes est aussi la divergence de l'erreur et de la vérité ; ainsi, dans une logique déjà philologique qui fait primer l'origine, Galland corrige-t-il Pilpay en Bidpai (du nom indien Vidyapati, « maître du savoir », p. V-VII).

La question qui se pose dès lors est de savoir comment le traducteur français apprécie sa propre contribution, c'est-à-dire comment il conçoit la transmission dans son activité personnelle de traduction.

Vers une transmission « moderne » ?

La présence même d'une préface, et non d'un encadrement supplémentaire du récit, est en soi significative : tandis que Borzouyeh, le médecin du roi sassanide Chosroès Anouchirwan qui l'avait envoyé en Inde pour obtenir le fameux ouvrage, avait fait précéder sa version pehlie, augmentée d'autres fables recueillies sur place, d'une préface autobiographique, elle-même présentée par le vizir Bozormehr, à quoi le premier traducteur en langue arabe, Ibn al-Muqaffa', ajouta une préface se développant elle-même dans une série de récits enchâssés illustrant l'art de lire un tel texte ^[15] , le dispositif éditorial de Gaulmin et de Galland rompt avec ce type de développement et d'emboîtement textuel. L'enchâssement intègre la réception en la fictionnalisant, accroissant par là la fiction. La préface savante, en revanche, installe non seulement une différence de degré dans l'énonciation, mais une différence de nature : c'est un discours, et un discours à prétention

savante, qui est tenu sur le récit.

Rompant avec la transmission orientale des apologues, c'est ainsi la *traduction* d'un texte précis qui est proposée, qui se distingue aussi bien des adaptations ^[16] qu'avait pu connaître l'histoire littéraire européenne, tels *Le Plaisant et Facétieux Discours des animaux* édité par Gabriel Cottier (Lyon, 1556), et *Deux Livres de Philosophie fabuleuse* du dramaturge Pierre de Larivey (Paris, 1577), l'un et l'autre d'après la version toscane d'Agnolo Fiorenzuola (*La Prima Veste dei Discorsi degli animali*, Florence, posthume, 1548), qui s'inspirait elle-même, via l'espagnol, de la traduction latine de Jean de Capoue, *Directorium vitae humanae* (XIII^e siècle), d'après la version hébraïque de Rabbi Joël au début du XII^e siècle.

La situation de Gaulmin traducteur n'est cependant pas sans rapport avec celle du médecin perse. Sa traduction est une commande : « J'obéis au commandement que vous m'avez fait de travailler à la traduction de quelque oeuvre des Levantins », écrit-il dans sa dédicace au chancelier de France Pierre Séguier ^[17]. Il ne fait pas de remarques sur son travail de traducteur, mais il met en valeur l'ouvrage retenu par lui, soulignant la noblesse de son propos, et insistant, comme le traducteur arabe, sur la forme de l'apologue, au point où l'on peut penser que c'est cela qu'il veut faire passer :

celui-ci que je vous offre, est le plus estimé parmi nous, et pour la dignité du sujet, qui est de la conduite des rois, et pour le mérite de l'auteur, autrefois grand ministre d'une puissante monarchie. Vous trouverez, Monseigneur, une façon toute nouvelle d'écrire aux peuples de l'Europe, mais ancienne, et ordinaire à ceux de l'Orient, qui ne parlent aux rois que par exemples et paraboles : sous le nom de Dahchelim, vous verrez le modèle d'un roi parfait, comme sous celui de Pilpay, l'image d'un ministre d'État accompli.

Ce n'est pas tant l'apologue comme discours imagé, cependant, que l'Occident n'ignore pas, qu'un usage politique de la parabole que l'orientaliste met en avant ^[18] :

parce que presque toutes les monarchies de l'Orient sont despotiques, ou seigneuriales, si bien que les sujets n'étant pas libres, ni dans leur vie ni dans leurs conseils, comme les peuples sont ingénieux, ils ont trouvé cet artifice, de conseiller leurs rois, leur faisant parler des animaux, et sans être les auteurs de quelque dangereux avis, ils ont fait dire à un renard, et à un loup, ce que les plus hardis conseillers n'osent avoir proféré devant la face de leur prince.

Le paradoxe de l'ouvrage, resté inachevé ^[19], consiste donc peut-être en sa visée : transmettre en l'explicitant un art de la transmission secrète (c'est en ce sens qu'on peut comprendre la quasi-fiction d'un unique traducteur, persan).

Galland, lui, se conçoit bien en traducteur essentiellement, et commente son travail. « [U]n mot de cette traduction française [...] aussi fidèle qu'il a été possible », écrit-il :

S'il y a quelque chose de retranché, ce sont des expressions trop fortes, et des répétitions qui ont de la grâce dans l'original, qu'elles eussent perdue en les exprimant en des termes étrangers. Pour ce qui est du reste, il n'y a rien d'ajouté. Tout se trouve dans le texte turc, et ceux qui auront la connaissance des deux langues, pourront le justifier, en faisant la confrontation du texte et de la version. ^[20]

Il épouse là presque mot pour mot un cliché de discours de traducteur de littérature orientale qui est utilisé comme gage d'authenticité par les auteurs de pseudo-traductions, tel Adrien de Sarrazin (1776-1852), qui signe en 1814 *Bardouc, ou le Pâtre du Mont-Taurus. Traduit sur un manuscrit persan*. Dans *Le Caravansérail, ou Recueil de contes orientaux, ouvrage traduit sur un manuscrit persan* (Paris, F. Schoell), paru trois ans plus tôt, Sarrazin écrivait qu'il lui avait fallu « élaguer un grand nombre de ces expressions emphatiques, de ces images gigantesques dont les auteurs orientaux surchargent souvent les choses les plus communes, dans la trompeuse espérance de les relever. » ^[21]

Galland ajoute néanmoins : « Il y a quelques expressions particulières qu'on a retenues, parce qu'elles peuvent faire connaître le génie et le goût des Orientaux » ^[22]. Dans tous les cas, le texte est désigné dans son étrangeté orientale, que les caractéristiques de celle-ci soient condamnées ou simplement désignées dans leur intérêt documentaire.

Le texte turc que Galland traduit reçoit cependant un traitement privilégié. Après avoir précisé qu'il y aurait encore beaucoup à dire sur « les différentes versions qui en ont été faites, presque en toutes les langues de notre Continent », le traducteur des *Mille et Une Nuits* ajoute : « Mais l'on peut dire de toutes ces traductions qu'il n'y en a aucune où elles [les fables] paraissent avec tout l'appareil dont Houssain Vâez et Ali Tchelebi les ont embellies, le premier en langue persienne, et celui-ci en langue turque. » (p. LX) Et il commente longuement la traduction de Tchelebi, faite « en s'attachant au sens plutôt qu'aux mots, afin d'être moins contraint » (XLIV), en précisant qu'elle est considérée par tous les écrivains turcs comme le « chef-d'oeuvre de la belle manière d'écrire en leur langue » : on dit que « bien loin qu'il soit possible de le surpasser, [...] il n'est pas même aisé de l'égaliser. » (LIII-LIV)

Galland traduit donc une des plus belles versions, mais aussi un texte qui fait oeuvre à lui seul au sein de la littérature en langue turque, conformément à l'idée selon laquelle « la belle poésie et la belle traduction sont les deux chef-d'oeuvre de la beauté d'une langue et de son élocution la plus noble et la plus riche » ^[23]. Certes il ne prétend pas faire l'équivalent en français, mais sa traduction a bien pour ambition de donner à voir et admirer toutes les beautés d'un ouvrage unique, celui d'Ali Tchelebi.

La position de Galland se révèle ainsi complexe : sa posture se veut, avant la lettre, scientifique ^[24], et en appelle, on l'a vu, à une « confrontation du texte et de la version » ; en même temps Galland semble affirmer une ambition littéraire dans la traduction d'un beau texte (dont on peut voir un écho dans l'emploi du terme « fables » dans le titre, repris à l'édition de 1698), au point où il identifie mal le texte traduit par Gaulmin, qui est en fait le « beau » texte de Vâez, et reprend, non seulement en ce qui concerne le travail de Vâez et Tchelebi, mais aussi à propos de la traduction en arabe par Sahal-ben-

Haroun, l'idée de la traduction-embellissement : « Ce traducteur ne s'attacha pas servilement à son texte ; il l'amplifia et l'augmenta autant qu'il le jugea à propos pour rendre la lecture de son ouvrage plus agréable. » (p. XXXI).

L'ambivalence du traducteur est cristallisée dans son usage quelque peu ambigu du terme « version ». À la fin de sa préface, Galland évoque « les différentes versions » du texte « qui en ont été faites presque en toutes les langues du continent » (p. LIX), et il reprend, à la page suivante, l'expression par « toutes ces traductions ». On a vu par ailleurs que sa traduction était présentée comme une « version » fidèle du texte original. Le mot dénote ainsi, conformément à son sens premier, une traduction, mais une traduction, comme l'écrivit Beauzée dans l'article « Traduction » de l'*Encyclopédie*,

plus littérale, plus attachée aux procédés propres de la langue originale, et plus asservie dans ses moyens aux vues de la construction analytique ; [alors] que la traduction est plus occupée du fond des pensées, plus attentive à les présenter sous la forme qui peut leur convenir dans la langue nouvelle, et plus assujettie dans ses expressions aux tours et aux idiotismes de cette langue.

Par-delà la divergence des méthodes de traduction, la différence terminologique vise une différence de nature des langues et des textes : « La traduction, précisera Condillac dans son *Dictionnaire des synonymes* ^[25], est en langue moderne et la version en langue ancienne. Ainsi la Bible française de Sacy est une traduction, et les Bibles latines, grecques, arabes et syriaques sont des versions ». Sans exclure des traductions en langue moderne (italienne, par exemple), la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) donne aussi comme exemple de version celles de la Bible et, tout en intégrant le sens scolaire (« des traductions que les écoliers dont dans les collèges »), la quatrième édition, en 1762, précise : « Son plus grand usage est en parlant des anciennes traductions de l'Écriture ». En usant du terme « version » pour dénoter les traductions successives du recueil indo-persan au moment où il présente sa propre traduction (auparavant il a toujours utilisé le mot « traduction »), Galland fait à la fois de sa traduction une traduction scrupuleusement littérale, et du texte de Tchelebi un texte vénérable et prestigieux, dans la continuité de Gaulmin qui comparait dans son avis la *Conduite des rois* à d'autres ouvrages tels que la Bible, Aristote, Euclide ou Ptolémée dont le nombre des « versions » signale l'estime dans laquelle ils sont tenus.

Mais la référence aux « versions » de la Bible est en vérité équivoque : elle soutient un glissement de la notion de traduction littérale d'un ouvrage ancien voire sacré, à celle, moderne, des différents états d'un texte, de ses variantes donc : « On appelle différentes versions d'une histoire, les diverses manières dont on la raconte ; et c'est par allusion aux variantes, aux diverses manières dont est écrit dans différents manuscrits, le texte de l'Écriture, ou des auteurs anciens », écrira Jean-François Féraud dans son *Dictionnaire critique de la langue française* (1787-88). S'agissant d'un recueil dont la transmission constitue une suite de métamorphoses, la « version » que propose Galland se donne ainsi inséparablement comme restitution littérale et création littéraire, transmission moderne par la traduction (fondée sur les anciennes pratiques religieuse et scolaire), et traduction sans mission de transmission, au sens classique, poursuivant quoi qu'il en dise, une longue histoire de réinventions.

Par leur attention à la forme (Gaulmin) et à la qualité (Galland) du texte-source, les traducteurs classiques des fables du *Pañcatantra* affirment donc leur existence de passeurs et prennent par là même leurs distances d'avec la traditionnelle transmission-adaptation de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance, étudiée en 1838 par Auguste Loiseleur-Deslongchamps (qui édita la traduction par Galland des *Mille et Une Nuits*), dans son *Essai sur les fables indiennes et leur introduction en Europe*. Dans leur conscience de la transmission, ils manifestent leur extériorité à celle-ci, et en soulignent l'étrangeté :

Voilà quelle fut la destinée des fables de Bidpaï en Arabie et en Perse, après avoir pris leur origine dans cette partie des Indes qui est habitée par les Indiens noirs. Car Bidpaï et Dabchelim avec tous ses sujets, étaient noirs, comme le sont encore aujourd'hui ceux qui habitent le même pays,

écrit ainsi Galland, en conclusion partielle de sa préface (p. XLI). Gaulmin et Galland anticipent en un sens la transmission-traduction savante d'un texte qui va se développer à partir de la fin du XVIIIe siècle avec la découverte systématique de la langue et de la littérature sanskrites. Déjà l'un et l'autre sont collectionneurs de manuscrits, même s'ils ne mentionnent pas cette nouvelle dimension, matérielle, de la transmission dans leur préface.

Cependant, le travail de transmission de l'un et de l'autre reste porté par des perspectives peu philologiques : Gaulmin semble bien vouloir transmettre, plus qu'un texte, un art du conte et plus encore, un usage de celui-ci qui fait sens par rapport à la politique de son temps. Galland surtout, s'il ne prétend pas faire un beau texte, dit traduire une traduction embellissante, qu'il distingue très fortement de la série qui la précède. S'il transmet une transmission, il traduit en fait, contre cette transmission, un texte unique.

La pratique enfin s'avère ambiguë si l'on s'en tient aux déclarations liminaires : Galland n'ajoute rien, mais retranche au nom de la « grâce » ; Gaulmin laisse son texte inachevé quand celui de Galland, également inachevé, est publié de façon posthume.

Les deux ouvrages, quoi qu'il en soit, marquent l'entrée dans un paradigme de la connaissance de la littérature qui passe par l'identification de l'autre comme autre, rompant avec l'assimilation qui accomplit la transmission en l'oubliant. Avant *Le Livre des lumières* et les *Contes et Fables indiennes de Bidpaï et Lokman*, les contes indiens étaient des contes ; après, ils deviennent des contes orientaux, et servent de prétexte à un genre qui a moins à voir avec l'Orient qu'avec son imagination.

Traduire en dramaturge. Le cas de la *Merope* de Scipione Maffei

Zoé Schweitzer

À sa création en 1714, *Merope* de Scipione Maffei connaît un succès éditorial ^[26] et scénique. La qualité du texte et le succès des représentations en Italie expliquent sa diffusion rapide à l'étranger où la pièce suscite l'intérêt des traducteurs français puis anglais et hollandais ^[27]. Son retentissement en France paraît avoir été favorisé par le séjour de l'auteur à Paris entre 1736 et 1739 où il rencontre de nombreux dramaturges, dont Voltaire et Clément qui traduiront cette tragédie.

Voltaire joint à sa version de *Méropé* une longue lettre adressée à Maffei dans laquelle il expose ses principes de traduction qu'il justifie par les spécificités linguistiques et génériques de chacun des deux pays, non par une position théorique préexistante ou par un parti pris original. La méthode choisie semble ainsi découler directement du projet, dont le but est de transmettre à un public familier une pièce qui a eu du succès auprès d'un autre public, avec l'espoir que cet « exemple d'une tragédie simple et intéressante » contribuera à modifier le goût français devenu d'une « délicatesse » « excessive ».

^[28]

La *Merope* de Maffei constitue un matériau intéressant pour les historiens du théâtre italien qu'elle aide à cerner les rapports qui unissent les acteurs, le texte et l'auteur ^[29]. La notoriété dans l'histoire du théâtre de cette pièce s'explique aussi par le fait qu'elle se trouve au cœur d'une querelle qui oppose successivement Voltaire à Maffei, à Clément et enfin à Lessing. Le sujet en est majeur. Il porte sur la différence entre traduction et adaptation, vise à définir les conditions de possibilité d'une traduction théâtrale et a des répercussions pour la théorie de la tragédie. L'exemple de *Méropé* intéresse également les études en traductologie car les versions en différentes langues et les publications successives permettent de réfléchir à ce qui fait le propre de la traduction théâtrale.

Mon hypothèse est que le corpus des *Méropé*, en particulier les éditions de Maffei et Voltaire ^[30], renseigne non seulement sur les différentes pratiques des traducteurs et les ressorts d'une distinction entre traduction et adaptation, mais contribue aussi à éclairer les conceptions concurrentes de la tragédie, qui trouvent dans les traductions et leurs éditions un relais critique.

Aborder la traduction comme transmission implique dans le cas d'un texte de théâtre, de prendre la pleine mesure du public auquel elle est destinée : la traduction est indissociable d'une réflexion générique. Que le texte soit théâtral engage les choix du traducteur et induit une pratique spécifique, au point de sembler une difficulté supplémentaire. Il ne s'agit pas seulement de transposer une œuvre dans une langue et une culture, mais de la rendre conforme aux attentes et aux goûts normés des spectateurs, sous peine pour le traducteur de n'en tirer aucun bénéfice ^[31]. Le texte de théâtre peut-il être traduit ou doit-il être adapté ? C'est à la différence entre deux gestes de traduction contigus que permet de réfléchir la transmission du texte dramatique.

La *Merope* de Maffei suscite un ample intérêt ^[32] en France où elle est connue grâce à des traductions et des réécritures ^[33]. Signe de la complexité des échanges entre les théâtres des deux pays, le transfert culturel est bilatéral, puisque la version

française que donne Voltaire de la tragédie de Maffei est ensuite traduite en italien. Ces échanges renseignent implicitement sur le statut de la *Méropé* de Voltaire, dont il semble qu'elle ne soit pas perçue comme une traduction ni même une adaptation, comme si elle s'était totalement émancipée de la tutelle italienne pour devenir, à son tour, une oeuvre originale.

En français, la pièce est traduite en 1718 par Fréret ^[34], puis en 1743 par Du Bourg ^[35]. Il s'agit de traductions en prose, publiées sans paratexte. Leur projet est apparemment de faire découvrir aux Français une pièce italienne qui a eu du succès et que le traducteur juge lisible et divertissante sans le secours d'explications contextuelles, didactiques ou encore théoriques ou méthodologiques. Il est d'ailleurs atteint à en juger par les trois rééditions de la version de Fréret. Les deux traductions divergent toutefois sensiblement de statut. La première est insérée dans un volume de « théâtre italien », de sorte que la pièce se trouve dégagée d'une obligation de conformité avec le théâtre français contemporain et que la traduction peut laisser apparentes des traces d'italianité. Le titre choisi pour la seconde (*Méropé, tragédie de Monsieur le Marquis de Maffei. Nouvellement traduite par Monsieur l'Abbé D. B.*), au contraire, souligne à la fois le nom du dramaturge, ce qui attesterait sa notoriété à l'époque, et la transposition à laquelle a procédé l'abbé. Le travail de traduction se trouve ainsi mis en lumière. L'adverbe « nouvellement », qui met en perspective les deux traductions, manifesterait une évolution de la conception de la traduction, qui n'est plus conçue comme simple transfert linguistique mais comme travail interprétatif, et une valorisation du traducteur.

À la même époque, Voltaire publie *La Méropé française* ^[36] (1744) et Clément fait paraître une pièce simplement intitulée *Méropé* ^[37] (1749), toutes deux en alexandrins. Le nom de l'auteur italien est évacué de la page de titre et le texte original demeure reconnaissable bien qu'aménagé, de sorte que l'on peut parler de réécritures, davantage que de traductions ou de créations originales. Loin de la relation vassalisée au texte italien qu'entretenait Du Bourg, les deux dramaturges revendiquent une pleine position auctoriale.

Ces deux versions sont accompagnées de renseignements sur le projet de l'auteur. Voltaire désire faire connaître aux Français cette oeuvre qu'il considère comme « l'exemple d'une tragédie simple et intéressante » ^[38]. L'argument des différences nationales est fréquemment invoqué dans cette préface qui spécifie et compare les goûts anglais, français et italiens. Initialement, Voltaire souhaitait, en effet, « traduire » ^[39] la *Méropé* de Maffei, mais les différences esthétiques et idéologiques qui séparent les tragédies italienne et française, et les attentes des spectateurs l'ont conduit à y renoncer. Est-ce à dire qu'une traduction théâtrale entre la France et l'Italie ne saurait avoir de succès et qu'il faudrait nécessairement procéder à une réécriture ? Dans ce contexte, parler de « la *Méropé française* » et de « la *Méropé italienne* » s'apparente à un double tour de force. D'une part, l'expression choisie permet de créer une symétrie entre la tragédie de Maffei et sa version française comme si les deux auteurs dramatiques avaient accompli un travail analogue et qu'il s'agissait de deux oeuvres originales écrites en parallèle. D'autre part, les spécificités nationales se trouvent de cette façon placées au premier plan, comme si là résidait l'explication de toutes les différences, et que le rôle de l'auteur fût réduit au minimum. Il conviendra de se demander s'il s'agit d'un élément descriptif ou d'un argument et quels sont ses ressorts et ses enjeux. Il ne s'agit plus d'une relation d'autorité entre un texte original et son imitation, ou de dépendance entre un texte source et sa traduction, mais d'une symétrie qui place à un niveau égal les deux pièces. Le choix de la réécriture est justifié par deux arguments, d'importance inégale. Le vers blanc, s'il est une réussite en italien, ne saurait convenir en français selon Voltaire ^[40]. Pour ne pas perdre en efficacité tragique, il est donc nécessaire de modifier la métrique et de choisir un vers adapté à la

langue de traduction. En outre, des différences irréductibles entre les deux langues empêchent un transfert littéral qui pénaliserait la transmission de l'oeuvre tragique. Les tensions ne sont pas seulement d'ordres linguistique et stylistique, mais aussi esthétiques et idéologiques. La figure du parallèle ^[41] permet à Voltaire de mettre en lumière ce qui sépare les deux cultures en matière de convenance, de goûts ou encore de moeurs, tous éléments décisifs pour la poétique dramatique et le succès des pièces ^[42] : « il faut donc se plier au goût d'une nation, d'autant plus difficile qu'elle est depuis longtemps rassasiée de chefs d'oeuvre. » ^[43] Dans le même temps, il traduit quelques passages ^[44], manière à la fois de prouver, si besoin était, ses compétences en italien et de garantir objectivement le choix de la réécriture : l'impossibilité de traduire n'est pas une lubie de traducteur incompetent, mais s'explique par la langue tragique elle-même et les goûts du public ^[45]. Ainsi s'est imposé d'écrire une « *Méropé* nouvelle » qui a pour « modèle » ^[46] celle de Maffei : « Je fus obligé, à regret, d'écrire une *Méropé* nouvelle ; je l'ai donc faite différemment ; mais je suis bien loin de l'avoir mieux faite. » ^[47]

À la différence de Voltaire, Clément utilise peu l'argument des aires culturelles, il préfère invoquer la théorie du théâtre et l'efficacité tragique pour justifier les transformations apportées. Rétablir une intrigue amoureuse contribue, selon lui, à remplir les cinq actes nécessaires pour une tragédie et permet une émouvante scène de reconnaissance ^[48]. C'est que l'enjeu pour ce dramaturge est tout autre : il s'agit de se positionner par rapport à Voltaire bien davantage que vis-à-vis de Maffei, de rivaliser entre dramaturges français plus que de transmettre une tragédie italienne. Un conflit esthétique se joue à travers la mise en concurrence des réécritures, qui semble reléguer au second plan les problématiques des différences linguistiques et culturelles ou des méthodes de traductions.

La *Meropé* de Maffei connaît donc une fortune relativement importante en France où elle sert deux projets : faire découvrir le théâtre italien, dont elle est jugée un exemple réussi et représentatif, et modifier les conceptions dramatiques des Français, en leur proposant un autre modèle tragique, qui court le risque d'être instrumentalisé pour servir une querelle proprement française où l'intérêt du texte traduit est laissé au second plan, comme en témoigne la préface de Clément.

L'une des questions que soulèvent les deux réécritures de Voltaire et Clément est celle de l'autonomie du texte traduit à l'égard du texte source. Il semble dans le cas de Voltaire que celle-ci soit totale puisque les Italiens eux-mêmes en omettent la provenance lorsqu'ils font le choix de la traduire en 1744, 1773 et 1813 ^[49]. Certes le nom de Maffei est rappelé dans la dédicace de la traduction de 1813, mais dans l'édition de 1773 la *Méropé* de Voltaire est présentée comme n'importe quelle tragédie dont le traducteur ferait la critique après avoir présenté brièvement son auteur, comme s'il s'agissait d'une oeuvre originale. De même, dans l'avis du traducteur de 1744 qui motive le choix de la pièce, il n'est pas question de Maffei mais du succès de la pièce de Voltaire à sa création en 1743. Dans ces deux versions de 1744 et 1773, il est notable que ne soient pas évoquées de difficultés liées au transfert linguistique ni proposée une réflexion critique sur la traduction.

Cette circulation montre que ici la première motivation des traducteurs est la recherche du succès scénique, qu'ils espèrent comparable à celui reçu dans le pays d'origine ; elle témoigne également d'un double flottement portant à la fois sur la relation entre le texte original et ses versions dans d'autres langues et sur ce qui définit les différentes formes d'adaptations.

Le corpus formé par ces quatre versions françaises de la *Méropé* de Maffei permet de réfléchir à l'articulation théorique entre traduction et adaptation en se demandant si une différence de nature les sépare ou si la continuité prime. Que les versions qui ne se décrivent pas comme « traduction », celles de Voltaire et Clément, soient accompagnées d'un paratexte laisserait penser que les modifications apportées à la pièce à la faveur du transfert linguistique ne sauraient se passer d'explications, autrement dit que le geste des deux dramaturges n'est pas celui d'un banal traducteur.

Cette démarche explicative est motivée par l'ambiguïté générique qui peut peser sur les textes, et dont les versions de Fréret et Du Bourg, au contraire, sont dépourvues. L'un fait le choix d'une édition bilingue, qui favorise une lecture critique et manifeste la dépendance du texte traduit à l'égard de l'original. Le titre choisi par l'autre (*Méropé, tragédie de Monsieur le Marquis de Maffei. Nouvellement traduite par Monsieur l'Abbé D. B.*) indique explicitement le statut du texte. Le paratexte lui-même peut sembler nourrir l'ambiguïté, ainsi pour la *Méropé* de Clément. Le dramaturge rapporte que Maffei lui a recommandé de faire une simple traduction et qu'il a scrupuleusement suivi ce conseil, preuve en est l'ordre des scènes qu'il a respecté, à la différence de Voltaire. S'il a ajouté un épisode amoureux, c'est, dit-il, pour les besoins de l'intrigue. Or cette introduction s'avère, en fait, une intervention majeure, et audacieuse, puisque l'une des spécificités de la *Méropé* de Maffei est l'absence d'intrigue amoureuse. Une ambiguïté de statut existe également pour la *Méropé* de Voltaire, non pour son auteur, mais pour la critique. Alors que Voltaire considère sa pièce comme une réécriture, Lessing juge qu'il s'est contenté d'une copie et prétend indûment avoir fait une oeuvre originale. ^[50]

Les trois traductions italiennes de la tragédie de Voltaire (1744, 1773, 1813) laissent toutefois penser que le jugement du dramaturge de Hambourg ne fait pas l'unanimité. L'existence d'avis divergents sur la pièce de Voltaire, simple traduction pour les uns, création originale pour les autres, invite à conclure à une forme d'incertitude définitionnelle, si bien que l'avis du lecteur l'emporte en dernier recours.

Les échanges entre Maffei et Voltaire entre 1744 et 1745 témoignent de la fécondité des traductions pour la pensée du théâtre et mettent en lumière les enjeux polémiques qui sont attachés à la transmission. Les circonstances de publication et la composition des volumes par les deux dramaturges en sont un indice manifeste.

Voltaire tire le premier. La tragédie est accompagnée dans l'édition originale d'un important paratexte qui constitue une réponse à ses détracteurs français, auprès desquels il justifie le choix de *Méropé*, ainsi qu'à Maffei, qui aurait préféré une traduction fidèle. Progressivement la préface se transforme en un essai critique. Analysant les conditions de traductibilité du texte, Voltaire en vient à réfléchir aux propriétés nationales des oeuvres dramatiques. Le bénéfice est aussi méthodologique : parce qu'elle oblige à confronter deux univers culturels proches, la traduction dramatique s'avère un outil adapté pour saisir ce qui caractérise un genre théâtral à une époque et en un lieu donnés, et pour comprendre l'articulation des exigences esthétiques et idéologiques qui lui sont propres.

Maffei réplique l'année suivante, en 1745, en faisant paraître une nouvelle édition de *Méropé*, accompagnée d'un important paratexte et de deux traductions, française et anglaise. Habilement composée, elle se présente comme une réponse explicite. Le titre l'annonce ^[51] et le contenu du volume le manifeste qui reproduit la lettre de Voltaire, traduite en italien, et y adjoint une réplique, plus longue. Les lecteurs ne peuvent ignorer le contexte polémique, qui contribue à informer la lecture de la pièce, voire à modifier son statut et l'interprétation qu'on peut en proposer. La riposte est aussi implicite. En adressant

son ouvrage à la « signora contessa di Verteillac » qui lui avait réclamé une traduction française ^[52], Maffei démonte discrètement l'argument avancé par Voltaire d'un impossible transfert textuel : non seulement une traduction est réalisable, mais elle est souhaitée par une parisienne, amatrice avertie de théâtre. À la dédicace traditionnelle, qui sert ici à justifier le geste éditorial de l'auteur, s'ajoute un important paratexte critique (*proemio, annotazioni*) où Maffei ne se contente pas d'expliquer la *Merope* ou de justifier des choix ponctuels, mais expose sa conception de la tragédie. Comme son adversaire, Maffei utilise sa pièce pour avancer des arguments théoriques, à la fois sur la méthode de traduction et les visées du théâtre. La pratique fonde la poétique. La troisième critique est contenue dans la présentation, attribuée à l'imprimeur, des deux traductions choisies, française et anglaise :

Avendo io udito più volte vari stranieri, non ancora ben pratici della nostra lingua, desiderare d'aver questa Tragedia con qualche traduzione appresso, ho voluto metter qui in primo luogo una version Francese; e per consiglio di chi sa ho eletto questa in prosa, benché sappia esserne stata fatta più d'une in versi : e l'ho eletta per essere molto più fedele ed esatta d'ogn'altra. Una traduzione fedele e giusta serve di risposta a più obiezioni, nate dal non aver compreso o il senso, o la forza, o la grazia dell'originale. Ho altresì abbracciata questa per il nome, e merito del suo Autore, che molto risplende nella Reale Accademia di belle lettere; credendo ancora di far cosa grata all'Autore della Tragedia con valermi dell'opera d'un suo conso[r]zio nell'istessa Accademia. Questa traduzione fu stampata in Parigi l'anno 1718. Fedelissima mi dicono essere anche la version Tedesca, ch'è parimente in prosa, stampata in Vienna nel 1724. Dopo la Francese metto la versione Inglese in versi del Sig. Ayre stampata a Londra nel 1740, la quale da più Signori Inglesi mi è stata lodata assai più di cert'altra in prosa, per ragion della fedeltà, ed inerenza ; di che fa indizio l'osservare, come tanti versi ha la traduzione quanti l'originale. Tal felicità può conseguirsi in quella lingua, perché fa uso non meno della nostra de'versi sciolti.

^[53]

En évoquant la longueur de la traduction d'Ayre, l'éditeur concède une proximité naturelle entre l'italien et l'anglais, comme le faisait Voltaire qui affirmait que le vers libre pouvait se pratiquer avec succès dans ces deux langues ^[54], mais cette divergence stylistique n'empêche pas une traduction en prose, comme celle de Fréret, d'être fidèle au texte original. Pour l'imprimeur, la fidélité et l'exactitude sont des critères déterminants, d'où le choix d'une forme adaptée à chacune des langues d'accueil, la prose dans l'une et le vers dans l'autre. Une traduction sert à pallier la méconnaissance linguistique des lecteurs et le traducteur doit se penser comme passeur, humble position qui le place au second plan loin derrière l'auteur. C'est dire en creux que l'argument voltairien de la traduction impossible est fallacieux : le Français a agi en auteur et s'est éloigné délibérément de la tragédie italienne.

Désireux d'illustrer précisément cette conception critique et de convaincre les amateurs de théâtre, Maffei adjoint à *Merope* non pas une mais deux traductions. Certes les vers blancs sont inadaptés pour la langue française mais, à la différence de Voltaire qui ne conçoit de tragédie qu'en alexandrins, Maffei veut montrer qu'une traduction en prose peut conserver les effets de l'original et réussir à émouvoir.

Ce contexte éclaire la préface de Clément qui publie cinq ans après, en 1749, une réécriture, concurrente de celle de Voltaire vis-à-vis duquel il se positionne dès le début de sa préface. Les dates de publication, déplore Clément, ne reflètent pas la chronologie réelle du travail : il a été le premier à s'intéresser à ce sujet ^[55] ; et s'il a jugé bon de publier sa version, c'est parce qu'il éprouve à l'endroit de ses vers un « amour paternel ». Sous couvert d'expliquer la genèse de cette *Méropé* en invoquant la rencontre de l'auteur italien, Clément cherche à se distinguer du dramaturge français et à lui répondre sur le terrain de la poétique tragique :

J'en étais à la fin du Troisième Acte quand Monsieur le Marquis de Maffei arriva à Paris en 1733 ;
je pris la liberté de lui demander son avis, il me parut souhaiter que je me bornasse à la simple
traduction en vers, & m'apprit en même tems le dessein du célèbre auteur de la *Henriade*. ^[56]

Relater les demandes de Maffei sert un double objectif. En se présentant comme respectueux de la volonté de Maffei, Clément se démarque des prétendus traducteurs qui se pensent les égaux des auteurs et entreprennent de réécrire l'œuvre comme si la traduction concurrençait l'original. Choisir le vers plutôt que la prose revient simplement à se conformer aux souhaits de l'auteur. En affirmant que l'alexandrin est la meilleure forme pour traduire fidèlement le vers blanc italien, Clément conteste implicitement les arguments de Voltaire à l'origine de sa pratique pour « la *Méropé* française ». La fidélité que revendique Clément paraît toutefois très superficielle, et déjà la page de titre qui ne cite pas Maffei laisse deviner la réécriture. La soumission à l'auteur italien pour le mètre semble la principale concession et Clément ne dédaigne pas de recenser les nombreux passages ajoutés ou modifiés afin de plaire au public français. Le paratexte décrit donc une posture de traducteur que dément la pratique. C'est aussi le moyen de porter la critique contre Voltaire dont la fidélité à l'original dessert sa propre version car il a eu tort de suivre le dramaturge italien dans la voie d'une « Tragédie sans amour » ^[57] . Autrement dit, ce qui justifiait pour Voltaire de porter sur la scène française la *Meropé* de Maffei est cela même qui doit être modifié pour plaire au public français selon Clément. Au moment de clore la préface, il est moins question de la *Meropé* de Maffei que de celle de Voltaire que Clément compare à la sienne, sur le double terrain de la composition et de la poésie, et qu'il aspire à égaler. L'éloge est paradoxal : derrière le « parallèle » des œuvres ^[58] et l'apparente soumission du « plus faible de ses Disciples » envers « M. de Voltaire » ^[59] , le dramaturge veut montrer aux lecteurs la supériorité de sa *Méropé*, tant sur le plan de la fidélité à l'original que de l'aboutissement poétique.

Les aventures franco-italiennes de *Méropé* illustrent l'ambiguïté profonde de la transmission du texte dramatique au XVIII^e siècle. Le traducteur, comme le rappelle l'un de ceux qui traduit la *Méropé* de Voltaire en italien, veut favoriser la diffusion d'un texte aimé, convaincu ainsi de rendre l'œuvre « plus universelle » ^[60] . C'est alors un double processus, apparemment contradictoire, qui est mis en œuvre : le traducteur est tenté de feindre la disparition et de nier le travail de traduction pour favoriser cette transmissibilité ^[61] , tandis que le texte dramatique doit être amendé, sinon réécrit, pour devenir accessible à un public d'une autre culture. Le geste du traducteur postule théoriquement l'universalité du texte, ce que sa pratique ne cesse de démentir à travers les multiples modifications apportées, qui attestent de la singularité irréductible du texte, et les enjeux poétiques, par exemple infléchir le goût national par l'apport d'une œuvre étrangère.

NOTES

[1]

Ci-après désigné par le sigle *HTLF 17-18*, Coordination, Y.-M. Tran-Gervat et Annie Cointre.

[2]

Un chapitre du *HTLF 17-18* devrait faire le point sur les notions et la terminologie utilisées aux XVIII^e et XVIII^e siècles.

[3]

Préface des *Guerres d'Alexandre, par Arrian*, chez Louis Billaine, Paris, 1664 ; cité (partiellement) par Giovanni Dotoli, *Traduire en français du Moyen Âge au XXI^e siècle*, Hermann, 2010, p. 129. La ponctuation et l'orthographe sont modernisées, à l'exception des noms propres et des termes étrangers.

[4]

La nécessité de disposer d'interprètes entraîne ainsi l'institution par Colbert en 1669 des *Jeunes de langues*, qui devaient être envoyés à Constantinople pour y recevoir une formation en arabe, turc et pour certains en persan également. L'école ne fonctionna toutefois qu'à partir de 1710. Voir Francis Richard, « Aux origines de la connaissance de la langue persane en France », *Luqmân*, 3^e année, n°1, automne-hiver 1986-1987, p. 23-42.

[5]

Livre des lumières, ou la Conduite des rois, composé par le sage Pilpay, indien, traduit en français par David Sahid d'Ispahan, ville capitale de la Perse, Paris, chez Simeon Piget, 1644, in-8°, 286 p. ; repris anonymement et avec des modifications dans *Les Fables de Pilpay, philosophe indien, ou la Conduite des rois*, chez F. et P. Delaulne, et C. Barbin, 1698.

[6]

Les fables indiennes, politiques et morales de Bidpai bramime ou philosophe indien, édition posthume sous le titre *Les Contes et Fables indiennes de Bidpai et Lokman*, traduites d'Ali Tchelebi-Ben-Saleh, auteur turc, chez Jacques Ribou, 1724 ; continué et fini par Denis Dominique Cardonne (1721-1783), 2^e et 3^e volumes, chez P. G. Simon, Lambert, Humblot, Debure et Nyon, 1778.

[7]

Un article récent, « De Fiorenzuola à Galland. Questions de traduction », de Stefania Vignali, paru dans *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 22, 2010, p. 162-175, aborde les mêmes textes, mais en les replaçant à la suite des adaptations italiennes et françaises du XVI^e siècle, dans une perspective assez différente.

[8]

Le *Livre des lumières* s'ouvre par un chapitre intitulé : « Comment ce Livre a été composé, et par qui », où le roi Homayonsal, parti à la chasse « vers les confins de la Chine » se repose dans une forêt avec son vizir Koiastaray, et voit des « mouches à miel » (abeilles). Le vizir lui explique leur grande organisation ; au roi étonné, il ajoute que « tout ce bel ordre ne dépend que du conseil et de la conduite des ministres sages, affectionnés à leurs princes, et amateurs du repos public », sur « l'exemple du grand Dabchelim Indien, lequel mettait toute la conduite de son royaume sous le conseil du sage Pilpay bramim » (p. 6) Le roi veut alors entendre l'histoire du gouvernement de ce « bramim », qu'il désire depuis longtemps connaître. Son vizir la lui raconte.

[9]

Ouvrage fondateur de la prose arabe, *Kalīla wa Dimna* est l'oeuvre d'un Persan converti à l'Islam, 'Abdullāh ibn al-Muqaffa', qui est le premier à mentionner le nom de Bidpai.

[10]

Pour davantage de détails sur cette traduction, je me permets de renvoyer à l'article que je lui ai consacré : « Le *Livre des lumières ou la Conduite des rois* (1644) : lettres persanes et fables françaises », in *Traduire en français à*

l'âge classique. Génie national et génie des langues (1610-1815), sous la direction de Yen-Mai Tran-Gervat, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2013, p.67-81.

[11]

Kathleen R. F. Burrill, « Wāsi' 'Alīsi », *Encyclopédie de l'Islam*, Brill Online [version imprimée : volume XI, page 177, colonne 1].

[12]

Calila et Dimna, ou fables de Bidpai, en arabe, précédées d'un mémoire sur l'origine de ce livre, et sur les diverses traductions qui en ont été faites dans l'Orient, Imprimerie royale, 1816, p. 53.

[13]

Op. cit., p. 42.

[14]

Op. cit., p. 51.

[15]

Voir la présentation et la traduction par André Miquel d'Ibn Al-Muqaffa', *Le Livre de Kalila et Dimna*, Klincksieck, 1957. Un exemple de la préface d'Ibn al-Muqaffa' : « L'on doit savoir [aussi] que ce livre comporte un certain hermétisme dont il faut rechercher le sens, en évitant d'agir comme l'homme qui, à ce que j'ai appris, étudia la rhétorique [Débute alors l'histoire de l'homme et son parchemin] » (traduction A. Miquel, p. 11).

[16]

Celles-ci n'identifient pas leurs sources, mêlent les fables indiennes et celles d'Ésope, et pratiquent la transposition, ainsi Fiorenzuola transpose-t-il l'action en Toscane, voir Agnolo Fiorenzuola, *Opere*, éd. Adriano Seroni, Florence, Sansoni, 1958.

[17]

Chancelier de France depuis 1635, Pierre Séguier s'était fait le protecteur des études orientales en France, c'est à lui qu'est dédiée la première traduction française complète du *Coran*, en 1647, par André Du Ryer, qui est, avec son *Gulistan ou l'Empire des roses, composé par Sadi* (1634), l'introduit de la littérature persane en Europe.

[18]

Cf. « *Le Livre des lumières ou la Conduite des rois* (1644) : lettres persanes et fables françaises », art. cit.

[19]

Gaulmin déclare à la fin de son Avis avoir comme projet d'achever sa traduction « quand [il] en aura le loisir, qu'[il attend] de la fortune, puisque la vertu ne le donne plus. ».

[20]

Op. cit., p. LVIII-LIX.

[21]

Op. cit., p. 25.

[22]

Op. cit., p. VIII.

[23]

Antoine Le Maistre, *Règles de la traduction*, in *Regole della Traduzione. Testi inediti di Port-Royal e del « Cercle » di Miramion (metà del XVII secolo)*, Luigi de Nardis (ed.), Naples, Bibliopolis, 1991, p. 41, cité par G. Dotoli, *op. cit.*, p. 95 ; en réalité, le texte de Tchelebi, on l'a vu, était moins reconnu que ne le prétend Galland.

[24]

Elle anticipe l'institution novatrice des Interprètes orientalistes du Roi par l'abbé Bignon en 1720, voir Françoise Bléchet, « Les interprètes orientalistes de la Bibliothèque du Roi », *Istanbul et les langues orientales. Actes du colloque organisé par l'IFÉA et l'INALCO à l'occasion du bicentenaire de l'École des Langues orientales, Istanbul 29-31 mai 1995*, Frédéric Hitzel (dir.), *Varia Turcica XXXI*, L'Harmattan, 1997, p. 89-102.

[25]

Condillac, *Dictionnaire des synonymes*, Tome III des *Œuvres philosophiques* de Condillac, éd. Par G. Le Roy (Paris, P.U.F., 1951), p. 538, cité par André Leclerc, « Le problème de la traduction au siècle des Lumières : obstacles pratiques et limites théoriques », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 1, n° 1, 1988, p. 41-62.

[26]

Scipione Maffei, *Merope*, Venise, Giacomo Tommasini, 1714 et Modène, Antonio Capponi, 1714. Elle est ensuite fréquemment rééditée : Vérone, Pierantonio Berno, 1722 ; Naples, Felice Mosca, 1724 ; Venise, Bassaglia, 1747 ; Vérone, Antonio Andreoni, 1752.

[27]

William Ayre, *Merope, a tragedy in five acts and in verse. Translated by Mr. Ayre*, Londres, s. n., 1740 ; Philip Zweerts, *Merope, treuerspel, Gevold naar het Italiaansch van den Markgraaf Scipio Maffei*, Amsterdam, Izaak Duim, 1746 [imité de l'italien du marquis Scipion Maffei]. Une traduction aurait également été publiée à Vienne en 1724, mais je n'ai pas pu consulter d'exemplaire.

[28]

Voltaire, « À M. le Marquis Scipion Maffei, auteur de la *Méropé* italienne, et de beaucoup d'autres ouvrages célèbres », 1744, dans *Théâtre choisi de Voltaire*, Paris, Gérusez, 1849, p. 413.

[29]

Voir les commentaires de Stefano Locatelli qui a édité récemment le texte (Scipione Maffei, *Merope* [1714], éd. S. Locatelli, s. l., Edizioni ETS, 2008).

[30]

L'édition de 1745 revue par l'auteur est particulièrement intéressante. Outre la version originale de la pièce, on y trouve une réponse à Voltaire et deux traductions, français et anglais. Voir *La Merope tragedia. Con Annotazioni dell'Autore, e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. di Voltaire. Aggiungesi per altra mano la versio Francese del Sig. Freret, e la Inglese del Sig Ayre, con una Confutazione della Critica ultimamente stampata*, Vérone, Ramanzini, 1745.

[31]

Cette problématique est propre au théâtre en langue vernaculaire, l'enjeu est très différent pour le théâtre antique que l'on traduit à la même époque ; je me permets de renvoyer pour cette question à V. Lochert et Z. Schweitzer, *Philologie et théâtre. Traduire, commenter, interpréter le théâtre antique en Europe (XVe-XVIIIe siècle)*, New-York-Amsterdam, Rodopi, à paraître en 2013.

[32]

Ce succès, révélateur de la curiosité et du goût des Français pour le théâtre italien, illustre le propos de Françoise Waquet et Giovanni Dotoli qui contestent la thèse traditionnelle d'une hégémonie française sur l'Italie. Ils recommandent de se fonder sur les « flux » et non sur les « forces » et d'analyser les traductions pour comprendre l'italianisme. Voir G. Dotoli, « Italianisme et traduction en France au XVIIIe siècle. Une nouvelle approche », *Les traductions de l'italien en français au XVIIIe siècle*, dir. G. Dotoli, V. Castiglione Minischetti, P. Placella Sommella, V. Pompejano, Paris, PUPS / Fasano, Schena, 2003, p. 7-83.

[33]

Voir Luigi Ferrari, *Le Traduzioni italiane del Teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Genève, Slatkin reprints, 1974 [1925] (sorte de Horn-Monval).

[34]

Freret, *Méropé*, dans *Nouveau théâtre italien ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de SAR Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent du Royaume*, Paris, A. U. Coustellier, 1718, t. II, p. 1-155. Rééditions : *Nouveau théâtre italien*, Paris, Flauhault, 1723 ; *Nouveau théâtre italien*, Paris, Briasson, 1729 ; Vérone, Ramanzini, 1745.

[35]

Du Bourg, *Méropé, tragédie de Monsieur le Marquis de Maffei. Nouvellement traduite par Monsieur l'Abbé D. B.*, Paris, Vve Bienvenu, 1743.

[36]

Voltaire, *La Méropé française, avec quelques petites pièces de littérature*, Paris, Prault, 1744.

[37]

Clément, *Mélope, tragédie de M. Clément*, Paris, Prault, 1749.

[38]

Les textes sont cités dans l'édition publiée chez Gêrusez en 1849, p. 413.

[39]

Ibid.

[40]

Ibid., p. 418.

[41]

Ibid., p. 413-414.

[42]

Ibid., p. 417.

[43]

Ibid.

[44]

Ibid., p. 414-416.

[45]

Ibid., p. 416-417. Citons, par exemple, p. 416 : « Ces familiarités naturelles eussent été, à ce que je crois, bien reçues dans Athènes ; mais Paris et notre parterre veulent une autre espèce de simplicité. ».

[46]

Ibid., p. 418.

[47]

Ibid., p. 417.

[48]

Clément, préface, p. VI.

[49]

Les traductions italiennes recensées de la Mélope française sont : [Antonio Conti ?], *La Merope francese del Signor di Voltaire, trasportata in verso italiano*, Venise, S. Occhi, 1744 ; Francesco Gritti, *Merope tragedia del Signor de Voltaire tradotta dal Francese in versi sciolti*, Venise, A. Graziosi, 1773 (rééd. 1797) ; Vincenzo Jacobacci, *Merope tragedia di Voltaire tradotta in versi italiani*, Parme, co'tipi Bodoniani, 1813.

[50]

Cette querelle est bien connue de la critique et il existe une abondante bibliographie. Voir, en particulier, l'analyse qu'en fait Jean-Marie Valentin (« Introduction », dans Lessing, *La Dramaturgie de Hambourg* [1769], trad. J.-M. Valentin, Paris, Klincksieck, Germanistique, 2010, p. XCIV-CI). Le répertoire Horn-Monval propose une lecture analogue qui décrit la pièce comme une traduction.

[51]

La Merope tragedia. Con Annotazioni dell'Autore, e con la sua Risposta alla Lettera del Sig. Di Voltaire. Aggiungesi per altra mano la versio Francese del Sig. Freret, e la Inglese del Sig Ayre, con una Confutazione della Critica ultimamente stampata (Vérone, Ramanzini, 1745).

[52]

Ibid., p. 4 : « Ben dieci anni son già trascorsi, da che in Parigi, ove tante grazie vi piacque per vostra bontà di farmi, il desiderio vostro mi significaste, di vedere una belle edizione della mia Tragedia, e di vederla corredata di mie proprie annotazioni. » [Bien dix ans se sont déjà écoulés depuis qu'à Paris, où il vous plut par votre bonté de me faire tant de faveurs, vous m'avez signifié le désir de voir une belle édition de ma tragédie, et de la voir accompagnée de mes propres annotations. (je traduis)].

[53]

Ibid., « lo stampatore a chi legge », p. 213-214. [Ayant entendu à plusieurs reprises des étrangers qui ne pratiquaient pas encore bien notre langue désirer d'avoir cette tragédie avec une traduction, j'ai voulu mettre en premier lieu une *version* française ; sur les conseils de quelqu'un d'averti, j'ai choisi celle-ci en prose, quoique je sache qu'il en a été faite plus d'une en vers et je l'ai choisie parce qu'elle est beaucoup plus fidèle et exacte que toute autre. Une traduction fidèle et juste sert de réponse à plusieurs difficultés, nées de ne pas avoir compris ou le sens ou la force ou la grâce de l'originale. J'ai aussi choisi celle-ci à cause du nom et du mérite de son auteur, qui resplendit beaucoup à l'académie royale des belles-lettres ; croyant encore faire une chose agréable à l'auteur de cette tragédie en me prévalant de l'oeuvre d'un membre du consortium de cette même académie. Cette traduction fut imprimée à Paris l'année 1718. On me dit aussi être très fidèle la version allemande, qui est pareillement en prose, imprimée à Vienne en 1724. En plus de la Française, je mets la version anglaise en vers de M. Ayre imprimée à Londres en 1740, qui m'a été louée par plusieurs messieurs anglais, bien plus que cette autre en prose, en raison de sa fidélité et de sa cohésion, dont on trouve un indice en observant que la traduction a le même nombre de vers que l'original. Une telle satisfaction peut se rencontrer dans cette langue, parce qu'elle utilise non moins que la nôtre des vers blancs. (Je traduis.)].

[54]

Voltaire, « À M. le marquis Scipion Maffei », *op. cit.*, 1849, p. 418 : « J'aurais souhaité pouvoir, à l'exemple des Italiens et des Anglais, employer l'heureuse facilité des vers blancs [...]. Mais je me suis aperçu, et j'ai dit, il y a longtemps, qu'une telle tentative n'aurait jamais de succès en France [...] ».

[55]

Clément, « Préface », Paris, Prault, 1749, p. III et p. V.

[56]

Ibid., p. III.

[57]

Ibid., p. VI.

[58]

Ibid., p. VII.

[59]

Ibid., p. VIII.

[60]

« Il traduttore a chi legge », dans *La Merope francese del Signor di Voltaire Trasportata in verso italiano*, Venise, Simone Occhi, 1744, p. 3 : « [...] passasse da una lingua all'altra per renderla più universale [...] » [passât d'une langue dans une autre pour la rendre plus universelle].

[61]

Voir Henri Meschonnic qui pose l'idée que l'Europe s'est construite par des traductions dont l'origine en tant que telle a été effacée (*Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, « Verdier Poche », 2012 [1999], p. 38 et sq.).