



Master

2014

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

---

## Traduire et retraduire Le Hobbit : richesse du style et statut de l'oeuvre

---

Joffre, Jennifer

### How to cite

JOFFRE, Jennifer. Traduire et retraduire Le Hobbit : richesse du style et statut de l'oeuvre. Master, 2014.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:55957>

Jennifer Joffre

**Traduire et retraduire Le Hobbit :  
richesse du style et statut de l'œuvre**

Directeur : Mme Mathilde Fontanet

Juré : M. Salim Hireche

Mémoire présenté à la Faculté de Traduction et d'Interprétation (Département de Traduction, Unité de Français) pour l'obtention de la Maîtrise universitaire en traduction, mention traduction spécialisée.

2013-2014

Session extraordinaire d'août

## **Remerciements**

Ce travail a été une excellente expérience, malgré les moments de stress et de découragement. Il m'a obligée à développer et à argumenter mes impressions sur un texte et sur un auteur que j'apprécie énormément, et m'a poussée à approfondir toujours plus ma réflexion ; mon admiration devant le talent de l'auteur et de ses traducteurs en ressort grandie.

Je souhaite remercier Mme Fontanet, qui m'a encouragée à développer mes idées et a toujours répondu extrêmement rapidement à mes questions ; merci à elle et à M. Hireche d'avoir été présents pour me conseiller, même si je n'ai pas toujours eu le réflexe de leur demander de l'aide aux moments où j'aurais pu en avoir besoin.

Enfin et surtout, merci à M. Florian Giraud, qui m'a permis de pouvoir me consacrer exclusivement à mon travail lorsque j'en avais besoin. Merci pour son aide, ses encouragements et ses relectures.

## **Note de rédaction**

Les éditions consultées pour ce mémoire sont les suivantes :

J.R.R. Tolkien – The Hobbit. HarperCollinsPublishers, London, 2006 (paperback edition)

J.R.R. Tolkien – The Lord of the Rings, The Fellowship of the Ring. HarperCollinsPublishers, London, 2007

J.R.R. Tolkien, trad. de F. Ledoux – Bilbo le hobbit. Le Livre de Poche, Paris, 2012

J.R.R. Tolkien, trad. de D. Lauzon – Le Hobbit. Christian Bourgeois Editeur, Paris, 2012

J.R.R. Tolkien, trad. de F. Ledoux – Le Seigneur des anneaux, La Communauté de l'anneau, Gallimard Jeunesse, Paris, 2000

Pour des raisons de cohérence, les noms de personnages et de lieux sont en version originale dans le corps du texte, sauf lorsque les traductions françaises s'accordent, auquel cas le nom français a été privilégié.

Le choix a également été fait, lorsque c'était nécessaire, de proposer une traduction des citations en français, afin de maintenir une cohésion du point de vue de la langue du travail.

Enfin, pour ce qui est des références à des sites Internet, les pages ont toutes été consultées pour la dernière fois le 4 juin 2014.

## **Table des matières**

Remerciements.....	2
Note de rédaction.....	3
Table des matières.....	4
Introduction.....	6
I. <i>Le Hobbit</i> et sa position dans le système littéraire francophone.....	8
A. Présentation de Tolkien et de son œuvre.....	8
1. Biographie de l'auteur.....	8
2. Synopsis du <i>Hobbit</i> et place du livre au sein des écrits de Tolkien.....	10
B. Réception et reconnaissance dans les systèmes littéraires source et cible.....	12
1. Un classique dans le monde anglophone.....	12
2. <i>Le Hobbit</i> en France : le parent pauvre du <i>Seigneur des Anneaux</i> .....	13
3. Multiplication des versions : l'unité de l'œuvre mise en péril ?.....	15
C. Une nouvelle traduction à un moment charnière.....	17
1. Critiques de la traduction précédente.....	17
2. Regain d'intérêt et politique éditoriale.....	19
3. Problèmes juridiques et choix du traducteur.....	21
II. Traduire et retraduire un texte littéraire : problèmes et théories traductologiques.....	23
A. La traduction littéraire et sa critique.....	23
1. Traduire la littérature : manipulation, subordination et illusions.....	23
2. Traduction, interprétation, et comment évaluer la justesse d'une traduction.....	25
B. Intertextualité et intratextualité : traduire les échos.....	27
1. La position unique de la traduction en ce qui concerne l'intertextualité.....	27
2. Le cycle et l'intratextualité.....	30
C. La retraduction : implications littéraires et éditoriales.....	33
1. Modifier la langue, modifier l'audience.....	33
2. Quand le statut de l'œuvre dépasse la multiplicité des versions.....	35
III. Analyse comparée des deux traductions.....	37
A. Traduire le cycle.....	37
1. Les marques formelles d'intratextualité.....	37

1.a. Les noms des personnages.....	38
1.b. Les noms de lieux.....	39
2. Les échos qui renforcent le cycle.....	41
2.a. Les reprises affichées.....	42
2.b. Les reprises dissimulées.....	43
B. Épopée, littérature jeunesse : les implications intertextuelles.....	46
1. L'écho des épopées médiévales.....	46
1.a. Noms et vocabulaire archaïque.....	46
1.b. La reproduction du style épique.....	48
2. Un texte ancré dans la littérature jeunesse.....	54
2.a. Le respect des traditions du genre.....	54
2.b. La parodie des contes.....	56
C. La retraduction, des choix à faire.....	59
1. La double audience du livre : un équilibre délicat.....	59
1.a. L'importance du narrateur.....	60
1.b. Du conte léger aux thèmes plus sombres.....	63
2. Situer l'œuvre dans son contexte.....	67
Conclusion.....	72
Bibliographie.....	74
Annexes.....	77

## **Introduction**

J.R.R. Tolkien est un auteur qui tend à faire polémique. Il est reconnu comme le père de la *High Fantasy*, un genre souvent relégué, non sans un certain dédain, au sein de la littérature d'évasion. Son style oppose les critiques, certains y voyant un fabuleux génie du détail et de la narration, d'autres une écriture simpliste et manichéenne. Selon Steve Walker, la virulence de ces réactions contradictoires repose simplement sur la complexité de l'art de l'auteur, qui parvient à unir des styles extrêmement différents pour créer son monde merveilleux<sup>1</sup>. Nous avons tout d'abord lu *Le Seigneur des Anneaux* en français en 2001 ; et cette lecture nous a tellement marquée que c'est tout naturellement que nous nous sommes plongée dans la découverte de l'ensemble de son œuvre en anglais, une découverte surprenante à bien des égards – notamment la richesse évocatrice du style, qui faisait soudain paraître la version française bien fade. Car il y a bien là un obstacle supplémentaire pour le lecteur français qui découvre Tolkien : la traduction. Ce processus, toujours délicat en littérature, peut avoir des conséquences dramatiques sur la perception d'un auteur et de son œuvre par le public ; surtout à l'heure actuelle, où le traducteur reste peu visible et où le texte traduit est souvent assimilé sans autre forme de procès au texte original.

Comment découvrir les clés de cette écriture si évocatrice malgré son apparente simplicité, et expliquer les défauts souvent reprochés à Francis Ledoux, le traducteur français ? Il nous est rapidement apparu que l'un des points qui permettaient à l'auteur de développer et d'imiter des styles si différents, allant de l'humour enfantin à l'épopée la plus grandiose, était son utilisation des échos intertextuels. Ces liens, tissés entre *Le Seigneur des Anneaux* et une multiplicité d'œuvres et de genres littéraires, produisent une profondeur de lecture qui participe de la richesse du style. Comme la découverte d'une fresque à la lueur d'une bougie, chaque nouvelle lecture peut révéler un nouveau lien, une nouvelle évocation qui s'ajoute au reste pour former un ensemble dont la complexité n'est que devinée lorsqu'on la voit pour la première fois.

Ce mémoire aurait pu porter sur une étude du *Seigneur des Anneaux* ; mais en septembre 2012 est sortie une retraduction du *Hobbit*, juste avant le premier film d'une trilogie adaptée de cette même œuvre. Il y avait là une excellente opportunité d'étudier non seulement les variations de style et d'interprétation que la traduction entraîne, mais aussi les

---

<sup>1</sup> S. Walker, *The Power of Tolkien's prose, Middle-Earth's magical style*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, pp.3-4

fluctuations potentielles de perception de l'œuvre qui entourent une retraduction. En effet, une nouvelle traduction est en général le fruit d'une politique éditoriale, et celle qui entoure Tolkien est intrinsèquement liée à la place que ce dernier occupe dans le système littéraire francophone – une place qui est due à bien d'autres critères que la seule qualité des traductions disponibles. La traduction littéraire est liée au système auquel elle appartient, et se trouve le plus souvent en position subalterne, notamment en raison de son manque de visibilité par le grand public. Parfois, un ensemble de circonstances propices peut toutefois révéler la présence du traducteur à son audience ; il s'agit alors de voir si ces circonstances peuvent être réunies dans le cas présent, et si la retraduction peut ainsi avoir des conséquences sur le statut de l'œuvre et de son auteur – notamment en permettant aux lecteurs de mieux percevoir cette richesse de style évoquée plus tôt, et en donnant aux critiques des raisons de considérer Tolkien sous un meilleur jour.

Pour étudier ces questions, ce travail se divisera en trois parties. La première permettra de présenter l'auteur et l'œuvre étudiée, à la fois d'un point de vue tout à fait général, mais aussi sur le plan de son statut et de son succès auprès du public et dans le système littéraire francophone. La deuxième mettra en place les fondements théoriques sans lesquels l'analyse et la comparaison des traductions avec l'original seraient impossibles ; ainsi, les théories traductologiques se rapportant tout particulièrement à la traduction littéraire seront évoquées, de même que la méthodologie de critique des traductions développée par Lance Hewson, qui permettra d'envisager les conséquences des choix traductifs au niveau de l'œuvre tout entière. En effet, c'est au niveau de ces choix, même les plus infimes, que le traducteur peut ou non reproduire la richesse intertextuelle et intratextuelle du livre ; ils sont aussi ce qui démarque une traduction de celle qui l'a précédée. Enfin, la troisième partie consiste en une analyse détaillée de certains passages, selon ces trois angles : l'intratextualité, qui permet de conserver les liens essentiels au sein de l'œuvre de l'auteur ; l'intertextualité, qui ouvre le style d'écriture sur d'autres genres et l'enrichit ; et les choix de la retraduction, qui peuvent influencer sur l'audience et le statut du livre.

# **I. *Le Hobbit* et sa position dans le système littéraire francophone**

## **A. Présentation de Tolkien et de son œuvre**

### 1. Biographie de l'auteur

John Ronald Reuel Tolkien est né le 3 Janvier 1892 à Bloemfontein, en Afrique du Sud, et rentre à l'âge de trois ans en Angleterre, pays d'origine de ses parents. Son père meurt en 1896 et sa mère en 1904, mais elle occupe avant sa mort une place importante dans l'éducation et le développement de son fils, notamment en ce qui concerne son amour de la littérature, de l'écriture et des langues ; sa conversion au catholicisme aura également une grande importance pour Tolkien, qui sera toute sa vie un fervent catholique, et fondera sur sa religion une conception de l'importance du mythe et des histoires. Il fait de brillantes études de littérature et de philologie à Oxford, où il rencontre Edith Bratt en 1908 ; elle ne deviendra sa femme qu'en 1915, selon les souhaits de son tuteur, juste avant qu'il ne parte pour les tranchées de la Somme. Son expérience de la guerre reste brève même si elle le marquera énormément ; il tombe malade en 1916, et c'est en attendant d'être rapatrié qu'il commence à écrire le *Livre des Contes Perdus*, la première ébauche de son univers de la Terre du Milieu.

En 1918, en tant que philologue reconnu, il participe à la rédaction de l'*Oxford English Dictionary*, avant d'obtenir un poste à l'Université de Leeds. Son travail important sur le moyen anglais, tant du point de vue linguistique que littéraire, lui vaut à compter de 1925 une chaire de professeur à l'Université d'Oxford. Il y participe à un certain nombre de clubs, où il rencontre plusieurs autres auteurs ou futurs auteurs qui l'influenceront plus ou moins, comme C.S. Lewis, qui devient un grand ami. Il écrit de plus en plus, et si la majorité de ses textes restent inachevés, ils sont parfois lus par ses amis et sa famille, et participent à l'élaboration de détails de plus en plus précis de son univers fictif. Parallèlement, il se lance dans l'étude de *Beowulf* et du vieil anglais, qui auront, comme la majorité de ses travaux et intérêts universitaires, une influence sur la tonalité et le développement de son œuvre.

A partir du début des années 1930, il se lance dans la rédaction, souvent interrompue puis reprise, du *Hobbit*. Le manuscrit est enfin achevé en 1936, et envoyé aux éditeurs Allen & Unwin en octobre de la même année. Tout le début de l'année 1937 est nécessaire pour la relecture, les corrections, et la mise en place des différentes cartes et illustrations que Tolkien

avait dessinées pour accompagner son œuvre ; le livre est enfin publié le 21 septembre 1937 au Royaume-Uni, et début 1938 aux États-Unis. La majorité des premières critiques de cette édition sont excellentes, et le livre connaît un succès immédiat, entraînant des réimpressions très rapides<sup>1</sup>. Les ventes subissent une baisse durant la Seconde Guerre mondiale, due en partie au rationnement du papier et à l'explosion d'un des entrepôts de l'éditeur, mais dès les années 1950, le succès du livre se confirme largement – et lorsque, en 1954-1955, Tolkien publie *Le Seigneur des Anneaux*, qui avait été commandé par l'éditeur comme une suite du *Hobbit*, les ventes des deux ouvrages explosent. La rédaction du *Seigneur des Anneaux* avait été entamée au mois de décembre 1937, mais Tolkien publie d'autres ouvrages universitaires entre temps, trouvant difficile la rédaction d'un livre qui prend de plus en plus d'ampleur au fur et à mesure de l'écriture. Lors de sa sortie en 1954 et 1955, le livre reçoit également des critiques plutôt bonnes, mais il ne s'impose pas immédiatement comme l'œuvre de référence qu'il est devenu depuis ; ce n'est qu'à partir de 1965 qu'il engendre, dans un contexte de mouvement social généralisé aux États-Unis, le phénomène que l'on connaît aujourd'hui. L'auteur ne se sent pas du tout proche de cette nouvelle vague de lecteurs qui font de Frodo et de Gandalf des héros anti-conformistes, d'autant que cette vague de succès est due à la parution d'une version de poche américaine non autorisée, qui donne lieu à un long procès.

Il est en revanche très intéressé par les diverses traductions parues de son vivant. Tout commence par une expérience particulièrement mauvaise avec les traductions néerlandaise de Max Schuchart (parue en 1956 et 1957) et suédoise de Åke Ohlmarks (parue de 1959 à 1961) ; les deux traducteurs ont en effet pris des libertés plus ou moins considérables, notamment au niveau des noms propres, ce que le philologue considère comme malvenu compte tenu du travail qui lui avait été nécessaire pour atteindre une cohérence satisfaisante. C'est ainsi que, pour éviter que ce genre de problème ne se reproduise, il rédige en 1966 et 1967 une *Nomenclature of The Lord of the Rings*, qui consiste en un ensemble de remarques sur la formation étymologique des noms, destinées à aider les traducteurs dans leurs choix concernant la traduction des noms. À partir de 1967, elle est systématiquement envoyée par Allen & Unwin aux maisons d'éditions étrangères ayant acquis les droits de la traduction.

L'auteur continue de correspondre régulièrement avec les traducteurs de ses œuvres, tout en travaillant sur son grand projet, le *Silmarilion*. Il publie d'autres ouvrages, entre autres un recueil de poèmes et un conte de fées : *The Adventures of Tom Bombadil* paraît en 1962, et *Smith of Wootton Major* en 1967. Tolkien décède le 2 septembre 1973, sans avoir réussi à

---

<sup>1</sup> D.A. Anderson, *The Annotated Hobbit*, HarperCollinsPublishers, Londres, 2003, pp.17-18

achever son *Silmarilion* ; mais son fils, Christopher Tolkien, se lance dans l'édition et la publication de ses manuscrits, et la recherche universitaire s'intéresse rapidement à l'œuvre de Tolkien, qui reste un auteur extrêmement populaire malgré son statut controversé auprès des critiques.

## 2. Synopsis du *Hobbit* et place du livre au sein des écrits de Tolkien

*Le Hobbit* retrace l'extraordinaire aventure de Bilbo Baggins, un hobbit tout ce qu'il y a de plus ordinaire, et surtout respectable, lorsqu'il se retrouve entraîné par le sorcier Gandalf dans une compagnie de treize nains cherchant à reconquérir leur royaume et leur immense trésor spoliés par le dragon Smaug. Bilbo, qui sent s'éveiller en lui un caractère plus aventureux, signe un contrat auprès de cette compagnie dirigée par le très important Thorin Oakenshield, et part avec eux en tant que cambrioleur, loin de sa maison de Bag-End, vers les contrées sauvages qui s'étendent jusqu'à la Montagne Solitaire, leur destination. Le groupe rencontre en chemin de nombreux obstacles : des trolls qui ne parviennent pas à se mettre d'accord sur la meilleure façon de les cuire, des gobelins sous la montagne, des wargs sauvages, des araignées géantes... Mais leur route croise aussi celle d'alliés, comme le sage semi-elfe Elrond de Rivendell, ou encore l'étrange Beorn, un changeur de peau qui peut se métamorphoser en ours ; ainsi que celle de personnages plus ambigus, comme le roi des elfes de Mirkwood, ou le sombre et sévère Bard de Laketown, qui condamne l'imprudence de leur projet.

De péripétie en péripétie, ils arrivent enfin à la Montagne Solitaire. Bilbo, en possession d'un anneau magique dérobé à Gollum dans les cavernes des gobelins, est alors devenu un membre essentiel de la troupe, qu'il a su libérer des cachots elfiques lors d'une descente de rapides en tonneaux mouvementée. C'est avec plus d'expérience et d'assurance qu'il fait donc face au terrible Smaug ; mais la colère du dragon est éveillée lorsque le hobbit lui dérobe une coupe, et il attaque la ville de Laketown, où il est abattu grâce au talent de Bard l'archer. S'ensuit alors une confrontation entre les nains, les hommes et les elfes pour savoir ce qu'il va advenir du trésor. Bilbo, pour calmer les tensions et apaiser la cupidité de tous, récupère l'Arkenstone, un joyau sans égal, et l'offre aux hommes et aux elfes pour qu'ils négocient la reddition des nains, encourageant la colère de Thorin, particulièrement rongé par l'avarice et la fierté.

La situation se règle de manière inattendue lorsque des troupes de wargs et de

gobelins, ainsi qu'une armée de nains venus aider Thorin, s'affrontent sur les versants de la montagne ; c'est la Bataille des Cinq Armées, où hommes, elfes et nains s'allient contre les forces malveillantes qui les attaquent. Thorin, blessé à mort, pardonne son vol à Bilbo dans une dernière entrevue ; et le hobbit peut enfin reprendre avec Gandalf le chemin du retour, honoré de tous, laissant les nains, les hommes et les elfes conclure la paix. Après un autre séjour chez Elrond et un détour par la cache des trolls, où il récupère quelques sacs d'or, Bilbo arrive chez lui, un an après son départ, pour trouver une vente aux enchères dans sa maison. Il parvient à convaincre tous ses voisins qu'il est bien vivant et à récupérer tous ses biens, et c'est tranquillement installé que Gandalf et Balin le retrouvent, quelques années plus tard, pour un repas en souvenir du bon vieux temps.

Il est facile, maintenant que tant d'autres écrits de l'auteur ont été publiés, de voir *Le Hobbit* d'un point de vue purement rétrospectif, en fonction de son importance par rapport au *Seigneur des Anneaux* ; car ce premier livre occupe en effet une place clé, celle de porte d'entrée vers l'univers merveilleux de la Terre du Milieu. Cependant, il faut garder à l'esprit que c'est *Le Seigneur des Anneaux* qui suit *Le Hobbit*, et non l'inverse, ce qu'il est facile de se rappeler lorsqu'on lit les premières pages de *La Communauté de l'Anneau*, où l'auteur opère une transition remarquable entre sa première œuvre, plus légère, et l'épopée qui la suit. La transition se fait ainsi entre les héros, Bilbo passant pour ainsi dire le flambeau, ou pour être plus exacte l'anneau, à Frodo ; mais elle se fait également au niveau du style. Plusieurs points marquants du *Hobbit* se retrouvent dans les premières pages de la trilogie, comme la prépondérance du narrateur, la parodie du conte pour enfants et quelques allusions à un univers plus large, qui permettent d'atteindre un réalisme que Tolkien jugeait essentiel au succès du merveilleux. C'est ainsi, ironiquement, au moment où la plupart des points qui caractérisent le style du *Hobbit* disparaissent, qu'ils deviennent également le plus visibles.

Il y a donc un lien indéniable, et plus complexe qu'une simple reprise des lieux et des personnages, entre les deux œuvres ; mais il faut aussi reconnaître que *Le Hobbit* est un livre qui peut aussi se lire seul, et qui tient d'ailleurs une place presque supérieure à celle du *Seigneur des Anneaux* dans la littérature anglo-saxonne – une place en tout cas moins controversée.

## **B. Réception et statut de l'œuvre dans les systèmes littéraires source et cible**

### 1. Un classique dans le monde anglophone

Tolkien suscite en effet la polémique parmi les critiques anglais, en raison surtout de son œuvre principale, *Le Seigneur des Anneaux*, qui est pour certains un chef-d'œuvre et pour d'autres l'exemple le plus bas de littérature d'évasion, qui n'a de littérature que le nom. Ainsi, selon Joseph Pearce,

*Rarely has a book caused such controversy and rarely has the vitriol of the critics highlighted to such an extent the cultural schism between the literary illuminati and the views of the reading public.<sup>1</sup>*

[On a rarement vu une telle controverse autour d'un livre, et le vitriol des critiques montre de manière exceptionnelle la rupture culturelle entre les cercles littéraires et le point de vue du grand public.]

*Le Hobbit*, en revanche, ne provoque pas une telle polarisation. Tout d'abord, il n'appartient pas au genre de la fantasy, ce qui contribue à lui accorder une meilleure place dans l'opinion des critiques les plus durs de l'auteur, qui condamnent souvent la littérature dite d'évasion. Dès sa sortie en 1937, le livre a reçu des critiques presque unanimement positives, dont quelques-unes de C.S. Lewis, qui écrit ainsi en comparant *Le Hobbit* à *Alice au Pays des Merveilles* :

*Alice is read gravely by children and with laughter by grown-ups ; The Hobbit, on the other hand, will be funniest to its youngest readers, and only years later, at a tenth or twentieth reading, will they begin to realize what deft scholarship and profound reflection have gone to make everything in it so ripe, so friendly, and in its own way so true. Prediction is dangerous ; but The Hobbit may well prove a classic.<sup>1</sup>*

[Les enfants lisent *Alice* avec gravité, et les adultes en riant ; *Le Hobbit*, lui, paraîtra plus drôle à ses lecteurs les plus jeunes, et ce n'est que des années plus tard, après l'avoir lu dix ou vingt fois, qu'ils commenceront à se rendre compte de l'habile érudition et de la profonde réflexion qu'il a fallu pour en peaufiner les moindres détails, les rendant tellement amicaux, et à leur manière tellement vrais.

<sup>1</sup> J. Pearce, foreword to B.J. Birzer - *J. R. R. Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle-earth*. ISI Books, 2003

<sup>1</sup> D.A. Anderson, *The Annotated Hobbit*. HarperCollinsPublishers, Londres, 2003, p.18

Prédire l'avenir n'est pas sans danger ; mais *Le Hobbit* pourrait bien devenir un classique.]

Les critiques saluent ainsi pour la plupart la vivacité de l'intrigue et le talent de l'auteur, et le succès populaire du livre leur donnent raison ; à l'heure actuelle, *Le Hobbit* s'est vendu à plusieurs millions d'exemplaires de par le monde<sup>2</sup>. L'ouvrage a également été enregistré en livre audio, et son adaptation théâtrale a connu un certain succès depuis la première dramatisation autorisée, jouée en 1953 à la Saint Margaret School en Ecosse<sup>3</sup>; les adaptations par des amateurs comme des professionnels se sont multipliées au fil du temps. Enfin, il ne faut pas oublier que *Le Hobbit* fait partie du programme de nombreuses écoles dans les pays anglo-saxons, que ce soit dans les cours de littérature ou simplement dans des clubs de lecture. *Le Hobbit* est indéniablement devenu un classique jeunesse outre-Manche ; il a même été célébré en 1998 par la parution d'un timbre officiel en Grande-Bretagne<sup>4</sup>.

## 2. *Le Hobbit* en France : le parent pauvre du *Seigneur des Anneaux*

L'accueil réservé à Tolkien et à son œuvre en France est plutôt contrasté. Ainsi, sur son site Internet<sup>5</sup>, Vincent Ferré, l'une des voix qui s'élèvent le plus aujourd'hui pour tenter de mieux faire connaître l'auteur en France, déplore les informations erronées véhiculées par les médias, les rumeurs de racisme et les critiques des livres comme simple « littérature d'évasion » sans valeur littéraire, qui s'étendent indifféremment à tous les livres de l'auteur et leur donnent mauvaise réputation<sup>6</sup>. Ce sont là des griefs qui résument assez bien toute l'histoire de la réception de l'auteur dans le monde francophone.

La première parution d'une œuvre de Tolkien en français est celle du *Hobbit*, en 1969 ; elle se fait d'abord aux éditions Stock dans une collection générale destinée aux adultes. Ce n'est qu'en 1973, avec la parution du *Seigneur des Anneaux* et surtout le prix reçu par cette dernière publication du meilleur livre étranger, que Tolkien se fait vraiment connaître en France. Le *Seigneur des Anneaux* connaît dans les années qui suivent une réception et des ventes plutôt bonnes. *Le Hobbit*, lui, est réédité en 1976 dans la collection Bibliothèque Verte, ce qui montre un basculement vers la littérature jeunesse. Christian Bourgeois poursuit la publication des œuvres de fiction de l'auteur, suivant désormais les publications anglaises de

---

<sup>2</sup> D.A. Anderson, *op. cit.*, p. 23

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> <http://pourtolkien.fr/>

<sup>6</sup> [pourtolkien.fr : http://pourtolkien.fr/spip.php?rubrique37](http://pourtolkien.fr/spip.php?rubrique37)

beaucoup plus près. Cependant, ces œuvres ne bénéficient d'aucune reconnaissance universitaire dans les pays francophones, alors que dans le monde anglo-saxon, la recherche se développe dès le début des années 1980 ; et, peu à peu, le succès de l'œuvre s'étiole et les ventes se mettent à baisser. Des erreurs plus ou moins grossières concernant l'auteur et son œuvre s'introduisent dans les médias et sont reproduites au fil des ans, ce qui n'aide en rien à mieux le faire connaître du public français. Il faut noter que son rôle et ses publications universitaires restent pendant longtemps largement ignorés du monde francophone – ce qui n'est pas vraiment étonnant, étant donné qu'il a principalement fait œuvre de philologue sur l'histoire et l'évolution de la langue anglaise, un domaine évidemment peu étudié dans le monde universitaire francophone.

S'ajoute à cette méconnaissance de la carrière universitaire de l'auteur le fait que ses œuvres ont presque toutes été systématiquement considérées comme de la littérature d'évasion, et que, lorsqu'elles connaissent un regain de popularité, c'est au sein d'un public très restreint, grâce au développement du jeu de rôle *Donjons & Dragons* – pas de quoi changer l'opinion générale concernant le manque de qualité littéraire des œuvres de Tolkien.

Un renversement certain s'opère cependant dans les années 2000. Dès l'annonce de la trilogie cinématographique de Peter Jackson, les ventes des livres augmentent de manière significative ; un regain d'intérêt qui se confirme avec l'incroyable succès des films. Le lectorat s'élargit et, à défaut d'un succès critique, Tolkien rencontre un succès populaire certain. Cependant, cette nouvelle popularité se cantonne au *Seigneur des Anneaux*, et le reste des écrits de l'auteur, dont *Le Hobbit*, restent dans l'ombre.

L'éditeur saisit tout de même l'opportunité de mieux faire connaître l'auteur, et ce nouveau succès coïncide avec une relance dans les publications. La biographie de Tolkien écrite par Humphrey Carpenter, revue et augmentée, est ainsi rééditée, et une collaboration est lancée avec quelques chercheurs pour retravailler les traductions existantes, préparer la parution des nouvelles œuvres éditées par Christopher Tolkien, et travailler sur des projets parallèles, comme la parution d'un *Dictionnaire Tolkien* sous la direction de Vincent Ferré<sup>1</sup>. Ce dernier, via son site, encourage également la recherche et compose une liste de tous les travaux universitaires réalisés sur Tolkien dans le monde francophone<sup>2</sup>.

Tolkien et son œuvre semblent donc avancer vers une meilleure reconnaissance française, même s'il reste encore du chemin à faire. Et *Le Hobbit* restait toujours, jusqu'à l'an

---

<sup>1</sup> V. Ferré, *Dictionnaire Tolkien*, CNRS Editions, Paris, 2012

<sup>2</sup> pourtolkien.fr : <http://pourtolkien.fr/spip.php?rubrique6>

dernier en tout cas, le parent pauvre du *Seigneur des Anneaux* : jamais récompensé ni classé, n'ayant pas rencontré de succès particulier au sein de la littérature jeunesse, son style très différent de celui du *Seigneur des Anneaux* rebute à n'en pas douter nombre de ceux qui auraient souhaité découvrir ce premier ouvrage de l'auteur. Cependant, l'annonce et la sortie de la nouvelle trilogie de Peter Jackson adaptée du *Hobbit* pourrait bien avoir un effet similaire au phénomène du *Seigneur des Anneaux* sur les ventes mais aussi la reconnaissance du livre par un public plus large ; deux possibilités qui sont en tout cas attendues par les fans et les différents éditeurs. Ces derniers ont d'ailleurs largement préparé le terrain par la mise à disposition de différentes éditions spéciales, et bien sûr par la publication par Christian Bourgeois du *Hobbit Annoté*, de Douglas A. Anderson, et de la nouvelle traduction – une démarche qui s'inscrit en droite ligne dans le développement de la recherche universitaire sur l'auteur.

### 3. Multiplication des versions : l'unité de l'œuvre mise en péril ?

La sortie des films adaptés du *Seigneur des Anneaux* et du *Hobbit* constitue donc, indéniablement, une opportunité sans précédent pour le développement du statut iconique de l'auteur et de son œuvre. Cependant, il faut noter que les précédentes adaptations des livres n'ont en général pas eu le même succès. Une adaptation de la BBC du *Seigneur des Anneaux* en pièce radiodiffusée, par exemple, n'en a connu aucun ; ni populaire, ni critique.

Ce qui a fait, sans nul doute, la différence entre ces premières tentatives et les adaptations plus récentes, au-delà des progrès techniques, c'est une très bonne connaissance de l'univers tout entier de l'auteur, et surtout le respect au moins formel de cet univers. Des variations dans le déroulement de l'intrigue ou même dans le caractère de certains personnages ont pu, certes, choquer les puristes ; mais les noms des personnages, des lieux, la richesse géographique et donc toponymique, et même souvent des phrases et tournures marquantes, ont été conservés et replacés à des moments-clés. Ainsi, la dimension philologique de l'œuvre est tout à fait conservée, dans *Le Seigneur des Anneaux*, mais aussi dans *Le Hobbit* : dans les deux films déjà sortis à l'heure actuelle, une foule de noms et de citations font le lien non seulement avec le livre lui-même, mais également avec tout le reste des récits concernant la Terre du Milieu. Une unité se forme ainsi entre les différents médias, certes formelle et sans doute quelque peu superficielle, mais il s'agit tout de même d'un phénomène à la limite entre l'intertextualité et l'intratextualité (puisque unissant malgré tout

les œuvres de deux auteurs différents), qui offre au public une richesse de niveaux de lecture sans précédent dans l'histoire des adaptations de l'œuvre.

Du moins, cette richesse existe en anglais. En français, et dans toutes les autres langues où l'œuvre a été traduite d'ailleurs, la situation est compliquée par le filtre de la traduction. Déjà se pose le problème du doublage et du sous-titrage, qui mériteraient chacun une étude complète. Les aborder n'est cependant pas possible ici. Aussi nous contenterons-nous de relever les problèmes propres à l'existence de plusieurs traductions.

En effet, la nouvelle traduction du *Hobbit*, parue quelques mois à peine avant la sortie du premier film, et les variations entre les deux traductions existantes, au niveau notamment des noms propres, s'oppose évidemment au processus d'unicité qui existe dans le monde anglo-saxon. Le nom du héros en particulier, Bilbo Baggins, pose un problème particulièrement épineux, puisqu'il existe à présent trois versions de son nom en français : Bilbo Baggins dans la première traduction du *Hobbit*, Bilbo Bessac dans la deuxième, et Bilbon Sacquet dans la traduction du *Seigneur des Anneaux*, et dans la première trilogie de films. Et si le doublage comme le sous-titrage des deux volets du *Hobbit* ont adopté de manière générale la traduction de Francis Ledoux, en tout cas pour ce qui est de certains noms et de quelques expressions notables et de quelques versets des chansons, lorsque leur mise en musique le permettait<sup>1</sup>, Bilbon Sacquet ne pouvait pas soudain devenir Bilbo Baggins, alors que les films tendent à établir un lien fort avec la trilogie précédente par une multiplicité de clins d'œil et de reprises. Pour ceux qui auront vu les deux trilogies et lu uniquement *Le Seigneur des Anneaux*, les noms ne sembleront pas poser le moindre problème ; mais ceux qui voudront également lire *Le Hobbit*, que ce soit dans une traduction ou dans l'autre, se trouveront confrontés à une rupture de l'unité affichée.

Cela peut poser problème si l'on part du principe qu'une traduction doit à tout prix reproduire à l'identique, pour le public cible, l'expérience vécue par le public source ; mais devant cette multiplication des médias, un tel but paraît pour le moins illusoire. En revanche, cette confrontation au manque d'unité, cette rupture entre les versions, produit un autre effet qui peut, lui, s'avérer intéressant : la perception par le lecteur de la distance entre la source et la ou les cibles, et donc la visibilité de la traduction. Ce phénomène est encore facilité par la meilleure connaissance que les gens peuvent avoir de la version anglaise, notamment grâce aux cinémas qui proposent de plus en plus les films en version originale sous-titrée. Pour ce

---

<sup>1</sup> Comme le verset « martelez-les d'une perche broyante » dans la première chanson, réutilisé dans *Le Hobbit : Un voyage inattendu*.

qui est de l'œuvre de Tolkien, reconnaître que l'original et la cible ne sont pas une seule et même œuvre, et rechercher pour les lecteurs les plus curieux une explication derrière cette multiplicité des versions, peut rendre la traduction et le traducteur plus visibles du grand public, et ainsi améliorer leur place dans le système littéraire.

### **C. Une nouvelle traduction à un moment charnière**

#### 1. Critiques de la traduction précédente

La traduction de Francis Ledoux du *Hobbit* et du *Seigneur des Anneaux* est restée pendant des années la seule image française de l'œuvre de J.R.R. Tolkien ; mais elle a, assez tôt, été vivement critiquée par des lecteurs assidus, qui avaient pu lire les romans en version originale et trouvé un certain nombre de problèmes dans la version française. Ce genre de remarques a concerné en particulier *Le Seigneur des Anneaux*, qui a joui d'une plus grande notoriété et donc d'une attention plus importante ; mais nombre de problèmes de cohérence liés à l'univers construit par Tolkien qui ont pu être relevés dans le *Seigneur des Anneaux* se retrouvent, dans une certaine mesure, dans la première traduction du *Hobbit*. Ainsi, on peut penser aux interjections et aux références d'origine chrétienne, qui, bien que moins systématiquement évitées que dans le *Seigneur des Anneaux*, restent tout de même très rares dans le *Hobbit* ; or, la version française comporte beaucoup de ces références. Cela s'oppose à la volonté de l'auteur, aujourd'hui nettement plus connue et étudiée qu'à l'époque de la première traduction française, d'éviter toute référence religieuse dans un monde censé précéder l'avènement de la chrétienté, comme il l'explique à son ami le Père Robert Murray dans une lettre :

*The Lord of the Rings is of course a fundamentally religious and Catholic work; unconsciously so at first, but consciously in the revision. That is why I have not put in, or have cut out, practically all references to anything like 'religion', to cults or practices, in the imaginary world. For the religious element is absorbed into the story and the symbolism.*<sup>1</sup>

[*Le Seigneur des Anneaux* est, bien entendu, une œuvre fondamentalement religieuse et catholique ; c'était d'abord inconscient, mais voulu lors de la révision.

C'est pourquoi j'ai évité d'intégrer, ou j'ai enlevé, presque toutes les références à

---

<sup>1</sup> C. Tolkien et H. Carpenter, éd, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Mariner Books, London, 2000, Lettre 142, p. 191

une 'religion', à des cultes ou des pratiques, dans le monde imaginaire. Car l'élément religieux est contenu dans l'histoire et dans la symbolique.]

Cependant, on voit ici que cette volonté était encore inexistante lors de l'écriture du *Hobbit*, et même si l'auteur a par la suite effectué quelques corrections qui lui ont permis d'effacer certaines références, d'autres lui ont échappé. Il paraîtrait injuste d'en tenir rigueur à un traducteur qui ne pouvait, en 1969, avoir conscience de ce problème, encore ignoré de presque tous. La nouvelle traduction, en revanche, sera sans doute jugée plus sévèrement, et pour cause : si Francis Ledoux était certes un excellent traducteur littéraire, avec notamment à son actif des traductions de Charlotte Brontë, Charles Dickens ou William Shakespeare, il n'avait que très peu de connaissances sur l'œuvre de Tolkien. Daniel Lauzon, lui, a été le modérateur du site *Elostirion*, consacré à Tolkien et à son œuvre, de 1999 à 2001 ; il a également collaboré à un certain nombre de révisions et de traductions parues ces dernières années chez Christian Bourgeois. On peut ainsi citer *Les Lais du Beleriand* en 2006, *La Formation de la Terre du Milieu* en 2007, *La Route perdue et autres textes* en 2008. Enfin, sa traduction du *Hobbit* fait avant tout partie du *Hobbit annoté* ; sa connaissance de l'univers du livre et de l'auteur a donc toutes les raisons d'être nettement supérieure à celle que pouvait en avoir Francis Ledoux.

Les critiques ont également trouvé, dans les premières traductions, des problèmes d'incohérences (surtout dans *Le Seigneur des Anneaux*, en raison de sa longueur) et même des faux sens et des contresens par rapport à l'anglais. *Le Hobbit* semble avoir posé moins de problèmes, mais une nouvelle traduction reste l'occasion de rectifier ce genre d'erreurs, qui ont affecté pendant des années la lecture française de Tolkien. Car les défauts des traductions de Francis Ledoux ne sont pas les seuls problèmes des versions françaises. On constate aussi un manque certain de continuité lors des premières publications. Christian Bourgeois ne publie d'abord les œuvres de Tolkien que de manière fragmentaire ; les appendices au *Seigneur des Anneaux* ne paraissent qu'en 1986, et traduits non par Francis Ledoux mais par Tina Jolas, ce qui a causé encore davantage d'incohérences et d'inexactitudes. La traduction du *Silmarilion* par Pierre Alien est aussi marquée par un certain nombre d'erreurs et de problèmes, si bien que les versions françaises des œuvres de Tolkien gardent mauvaise presse pendant des années auprès de ses lecteurs assidus. Heureusement, les éditions Christian Bourgeois semblent à présent plus exigeantes quant à la qualité des œuvres proposées en français ; une volonté démontrée à plusieurs reprises depuis une vingtaine d'années.

## 2. Regain d'intérêt pour Tolkien et politique éditoriale

La volonté éditoriale de Christian Bourgeois de rendre toute l'œuvre de Tolkien accessible au public français ne date donc pas d'hier ; en fait, on peut la faire remonter au moins au milieu des années 1990, lorsque plusieurs traductions sont commanditées à des experts de l'auteur, dont son propre petit-fils, Adam Tolkien<sup>1</sup>. Mais Christian Bourgeois lui-même reconnaît que le regain d'intérêt soudain pour l'auteur déclenché par les films de Peter Jackson a largement contribué aux dernières impulsions de publication à partir de 2003<sup>2</sup>, dont entre autres les titres cités précédemment et la correspondance de Tolkien. Bien sûr, la parution de la nouvelle traduction du *Hobbit* en septembre 2012 n'a précédé que de quelques mois la sortie du *Hobbit – Un Voyage Inattendu*, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence.

Toutefois, même si cette retraduction a bien sûr profité du regain d'intérêt manifesté par le public, elle s'en détache également. En effet, les droits de l'ancienne traduction ont été cédés aux éditions de poche, qui ont adapté leur stratégie commerciale à la sortie du film. Le paratexte est même redondant sur ce point, avec en illustration de couverture une image de promotion du film, et la mention « maintenant au cinéma » inscrite en sous-titre. A l'inverse, la nouvelle édition de Christian Bourgeois n'évoque absolument pas l'adaptation cinématographique, et la mention sur la couverture indique « nouvelle traduction ». Le livre peut ainsi à la fois se démarquer des éditions de poche, et éveiller la curiosité des lecteurs. Le public cible de l'éditeur semble donc plutôt être un public de connaisseurs, composé de ceux qui ont déjà lu la version précédente et éprouvent un intérêt à découvrir les différences entre les deux traductions ; cet élitisme participe de la volonté éditoriale de redorer le blason de l'auteur en France. Christian Bourgeois a su profiter de la sortie des films et de l'engouement généralisé pour l'œuvre qui a suivi en y faisant correspondre sa publication. D'autre part, un courant universitaire d'études plus approfondies sur Tolkien et son œuvre est en train de naître, mené notamment par Vincent Ferré, qui encourage sur son site la production et la communication des travaux de recherche francophones sur le sujet. Si ce courant se développe et que les critiques littéraires et les journalistes (encore souvent peu renseignés sur l'œuvre de cet auteur en France) suivent également le mouvement, l'image de Tolkien pourrait bien y gagner. Or, l'éditeur Christian Bourgeois se trouve à un point-charnière de ce système,

---

<sup>1</sup> C. Tolkien, éd., *Le Livre des contes perdus I*, Christian Bourgeois, Paris, 1995  
et C. Tolkien, éd., *Le Livres des contes perdus II*, Christian Bourgeois, Paris, 1998

<sup>2</sup> « Entretien avec Christian Bourgeois », in Vincent Ferré, éd., *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*, Christian Bourgeois, Paris, 2004, p. 42

puisque'un plus grand succès de Tolkien lui profiterait, et qu'il a également la possibilité de contribuer à ce succès en mettant à disposition du public davantage de son œuvre et en améliorant son image, comme il le fait déjà avec cette retraduction. Elle a donc une importance cruciale ; de son succès et de sa qualité pourraient dépendre, en partie au moins, les publications à venir concernant Tolkien – publications de ses œuvres, mais aussi études sur l'auteur.

### 3. Choix du traducteur et problèmes juridiques

La qualité de la traduction a son importance, mais elle n'est pas le seul point qui peut faire le succès d'une publication. Toute retraduction d'un roman est ainsi en général comparée aux versions qui l'ont précédée, que ce soit par les lecteurs ou par les professionnels de la littérature et de la traduction, et cela peut poser un certain nombre de problèmes. La nouvelle traduction du *Seigneur des Anneaux* parue en Allemagne en 2000 n'a par exemple eu qu'un succès mitigé, et certains choix du traducteur ont fait polémique, comme l'explique Allan Turner dans le recueil *Tolkien in Translation* :

*By now, paradoxically, the first translation may be so established in the target culture that it is perceived as normative, and the new translation meets resistance regardless of its merits and demerits. [...] In particular he [the German translator, Krege] has kept the proper names in most cases, which reflects their special quality as words of unique reference, but also perhaps the way in which the plethora of such details has led to their acceptance as unalterable givens or 'facts' among Tolkien's readers.<sup>1</sup>*

[Aujourd'hui, paradoxalement, la première traduction peut être si bien établie dans la culture cible qu'elle est perçue comme normative, et la nouvelle traduction se heurte à des résistances, quels que soient ses mérites ou ses défauts. [...] En particulier, il [le traducteur allemand, Krege] a conservé les noms propres dans la plupart des cas, ce qui montre qu'ils ont un statut de référence unique, mais aussi que ces très nombreux détails ont pu entraîner leur acceptation en tant qu'évidences, ou 'faits', inaltérables pour les lecteurs de Tolkien.]

Pourtant, les différences qui peuvent apparaître entre deux traductions, et qui peuvent causer tant de controverses, s'expliquent souvent très facilement. Tout d'abord, il y a les questions de droits d'auteur, ou en l'occurrence de droits du traducteur<sup>2</sup>. Ce dernier dispose en

<sup>1</sup> A. Turner, « A Theoretical Model for Tolkien Translation Criticism ». in T. Honegger ed., *Tolkien in Translation*, Walking Tree Publishers, Zurich & Jena, 2011, pp.4-5

<sup>2</sup> art. L. 112-3 du Code de la Propriété Intellectuelle

effet de droits sur sa traduction, ce qui oblige à des transactions pour la reprise à l'identique des noms propres, entre autres ; transactions que les éditeurs ne sont pas toujours prêts à opérer. Cela a pu être le cas pour la nouvelle traduction française du *Hobbit*, dans laquelle la majorité des noms de personnages et de lieux diffèrent de leur version adoptée par Francis Ledoux dans le *Seigneur des Anneaux*, alors qu'on aurait pu s'attendre à une volonté d'unifier les deux œuvres.

Cependant, il est plus plausible qu'il s'agisse tout simplement de choix effectués par le nouveau traducteur. En effet, une retraduction, surtout d'un classique ou d'un livre ayant une renommée importante, est souvent l'occasion pour le traducteur de se « faire un nom », et de développer une stratégie de traduction qui peut différer grandement des versions précédentes. De plus, une retraduction se fait souvent dans un cadre moins rigide que la première traduction, notamment du point de vue du délai accordé au traducteur ; le traducteur a donc davantage le temps de réfléchir aux interprétations qu'il fait du livre et aux choix qu'il compte faire en conséquence. Enfin, et il s'agit d'un argument particulièrement pertinent pour ce qui est de l'œuvre de Tolkien, la recherche universitaire a pu mettre en lumière des aspects importants de l'œuvre qui étaient ignorés à l'époque de la traduction précédente, et qui occasionnent eux aussi d'importants changements. Ainsi, il est indéniable que Daniel Lauzon, bénéficiant non seulement d'un recul plus important, mais aussi d'une meilleure connaissance de l'univers très complexe de l'auteur, a été mieux à même de repérer certaines pistes interprétatives à privilégier, et d'autres à éviter ; car c'est de la justesse de ces interprétations que dépend, en grande partie, la qualité d'une traduction.

## **II. Traduire et retraduire un texte littéraire : problèmes et théories**

### **A. La traduction littéraire et sa critique**

#### 1. Traduire la littérature : manipulation, subordination et illusions

Il faut garder à l'esprit que, derrière le passage du texte source au texte cible se cache un processus bien plus complexe qu'une simple transposition linguistique ; d'autant plus complexe, dans le cas qui nous concerne, que le sens d'un texte littéraire s'étale sur plusieurs niveaux et nécessite un travail d'interprétation particulièrement ardu. A cela s'ajoute une difficulté supplémentaire, qui est que le traducteur doit également prendre en compte les normes linguistiques et culturelles des deux langues concernées, ainsi que le cahier des charges qui lui est imposé par le donneur d'ordre et la vision qu'il a, ou qui lui est donnée par son commanditaire, du lectorat de la traduction. Ces différentes modalités influent de manière plus ou moins importante sur la stratégie traductive, mais cette influence est toujours extrêmement difficile à déterminer – sans compter que le traducteur n'adopte pas toujours une stratégie de manière constante et cohérente. En revanche, il est tout à fait possible d'analyser les circonstances qui entourent la traduction, et l'effet que celle-ci pourra avoir sur le système dans lequel elle est produite – analyse qui peut déjà nous apprendre beaucoup de choses, à la fois sur une traduction particulière, et sur le domaine dans son entier.

Différents systèmes théoriques, comme la théorie des polysystèmes d'Itamar Even-Zohar ou les théories développées par André Lefevere dans le cadre du tournant culturel, offrent un modèle pour analyser le cadre culturel dans lequel une traduction littéraire est produite et trouve sa place – cadre qui implique bien plus d'acteurs et de modalités que le seul traducteur, ou même la seule opération traduisante. Ainsi, comme le soutient Itamar Even-Zohar, la littérature traduite occupe une place particulière dans le polysystème qu'est la littérature d'une culture donnée. Cette place, et l'influence que va avoir la traduction sur les autres systèmes, dépend en grande partie des relations entre culture source et culture cible. L'auteur définit des relations de domination et d'influence dans sa théorie, qui posent la supériorité ou l'infériorité de la culture source – déterminant ainsi la qualité plutôt novatrice et influente de la traduction ou, au contraire, l'obligation pour le traducteur de s'en tenir

strictement aux canons traditionnels de sa culture<sup>1</sup>.

André Lefevere considère lui aussi la traduction littéraire dans un cadre beaucoup plus large que la seule opération traduisante ; son système repose sur une typologie des actants qui peuvent avoir une influence sur la traduction. Il distingue les professionnels du système littéraire, qui donnent une image de l'œuvre fondée sur la traduction, les mécènes, qui influent sur la distribution de celle-ci, et la poétique dominante de la langue cible, qui donne une valeur culturelle et esthétique à l'œuvre produite<sup>2</sup>. On peut ainsi dire que les critiques, les chercheurs et les éditeurs exercent une influence fondamentale sur la place qu'une œuvre ou un auteur peut avoir dans un système littéraire donné ; mais là où le problème se pose, c'est qu'il faudrait en réalité parler de la place qu'occupe la traduction de l'œuvre, alors que même les critiques et les chercheurs ont tendance à identifier traduction et original.

Or, comme le font valoir nombre de traductologues, la traduction est une forme d'expression à part entière, et le texte cible doit être revalorisé par rapport à la source. Ainsi, pour Walter Benjamin, la traduction est une continuation de l'œuvre, et l'identité stricte entre les deux ne saurait se défendre.

*Dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie.*<sup>3</sup>

Toute traduction devient ainsi manipulation si le lecteur demeure trop naïf pour percevoir l'impossibilité de transposer un texte strictement à l'identique entre deux langues. C'est là qu'il peut être intéressant que plusieurs traductions d'une même œuvre soient publiées : la présence de cette multiplicité des versions s'oppose à la croyance en une traduction identique à l'original, et lève ainsi le voile pour permettre au lecteur de percevoir un peu mieux la grande complexité du processus, lui offrant une meilleure appréhension de ce qu'il lit. Cela est d'autant plus envisageable dans le cas présent qu'avec le vif succès des films, les informations sur Tolkien et son œuvre sont plus répandues à l'heure actuelle. Cela permet ainsi aux lecteurs de se faire une idée plus juste de l'œuvre, d'autant plus que, la langue ayant une importance fondamentale dans l'œuvre originale, des commentaires sont régulièrement faits sur le sujet, qui peuvent entraîner une prise de conscience chez le lecteur.

Le lectorat occupe en effet une place cruciale. On touche là au problème du lecteur modèle, soulevé entre autres par Umberto Eco<sup>1</sup>, un problème qui a son importance dans le

<sup>1</sup> I. Even-Zohar, *Polysystem Studies*, in *Poetics Today* 11:1, Duke University Press, Durham, 1990, pp.46 à 52

<sup>2</sup> Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London & New York, 1992

<sup>3</sup> W. Benjamin, *La tâche du traducteur*, in *Œuvres* vol. 1, Denoël, Paris, 1971, p. 265

<sup>1</sup> U. Eco, *Lector in Fabula*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1979

monde de l'édition, et donc dans la production d'une traduction – et a fortiori d'une retraduction. Tout auteur a à l'esprit une image de son lecteur, qui lui permet de faciliter la communication en évitant par exemple certaines explications, selon l'idée que le lecteur partage avec l'auteur certaines connaissances préalables. Le problème est que ce lecteur modèle est un postulat tout théorique, opposé au véritable lecteur de l'œuvre, qui lui n'aura jamais les connaissances exactes imaginées par l'auteur. Le schéma du lecteur modèle s'applique bien sûr également au traducteur, qui écrit, tout comme l'auteur, avec un lectorat particulier à l'esprit. La question devient plus complexe encore lorsque l'on touche à des niveaux plus difficiles à appréhender et à mesurer de l'écriture et de la traduction, comme l'intertextualité : certains niveaux de compréhension sont nécessairement plus difficiles d'accès, au point que le lectorat modèle peut parfois être extrêmement restreint.

Traduction et original sont donc loin d'être identiques, et produisent également des effets différents sur leur public et le système dans lequel ils s'insèrent. Cependant, n'est-il pas du devoir du traducteur d'essayer de produire une expérience de lecture aussi proche que possible de celle qu'ont pu avoir les lecteurs du texte source ?

## 2. Traduction, interprétation, et comment évaluer la justesse d'une traduction

Lance Hewson définit dans ses cours de critique de la traduction une stratégie d'analyse reposant sur les paliers de complexité linguistique tels qu'ils sont définis notamment par François Rastier :

*On distingue les paliers microtextuel (morphème, lexie), mésotextuel (de la période au chapitre), macrotextuel (texte complet dont périphrase et paratexte).<sup>2</sup>*

Ces différents paliers permettent d'organiser une analyse de texte de manière rigoureuse et, surtout, de percevoir la façon dont les moindres choix, même s'ils paraissent de l'ordre du détail, peuvent se répercuter sur le texte dans son ensemble. C'est un problème central dans la traduction, qui est après tout un processus composé de choix. Or, s'ils ne sont pas déterminés par une notion d'équivalence ou de transposition, de quoi dépendent-ils ?

Ils sont liés à l'interprétation. Shuttleworth et Cowie nous rappellent, lors de leur discussion concernant le tertium comparationis et son impossibilité, la notion d'*intentional fallacy* défendue par certains théoriciens littéraires<sup>1</sup> : l'idée que l'intention de l'auteur n'est

<sup>2</sup> F. Rastier, *Enjeux épistémologiques de la linguistique de corpus*, Deuxièmes Journées de Linguistique de Coprus, Lorient, 2002 ; [http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier\\_Enjeux.html](http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Enjeux.html)

<sup>1</sup> M. Shuttleworth et M. Cowie, *Dictionary of Translation Studies*, St Jerome Pub., Manchester, 1997, p.165

qu'une illusion, que le sens du texte ne coïncide jamais totalement avec elle, et qu'ainsi il est impossible de trouver une seule vraie interprétation en littérature. Le travail du traducteur ne peut donc reposer sur aucun critère totalement indépendant de sa propre perception ; une traduction reste essentiellement une interprétation d'un texte.

Jean-Jacques Lecercle confirme l'idée qu'il n'existe aucune interprétation véritable ; elles sont toutes possibles, mais certaines sont justes, et d'autres fausses. Ainsi,

*An interpretation [...] is false if it is either delirious, disregarding the constraints of the encyclopaedia, or incorrect, disregarding the constraints that language and the text impose on the construction of interpretation.*

[Une interprétation [...] est fautive si elle est délirante, c'est-à-dire qu'elle ne prend pas en compte les contraintes de l'encyclopédie, ou incorrecte, c'est-à-dire qu'elle ne prend pas en compte les contraintes que la langue et le texte imposent à la construction de l'interprétation.]

Au contraire,

*A just interpretation is one that conforms to the constraints of the pragmatic structure that governs the interpretation of the text, and that does not seek to close the interminable process of reinterpretation.<sup>2</sup>*

[Une interprétation juste se conforme aux contraintes de la structure pragmatique qui oriente l'interprétation du texte, et ne cherche pas à clore le processus infini des réinterprétations.]

Le travail du traducteur, et du critique, consiste alors à démêler les pistes interprétatives pour identifier celles qui sont justes, et celles qui sont au contraire erronées. La traduction peut ainsi, si elle conserve les pistes interprétatives justes et évite de s'éloigner du texte original en adoptant des interprétations fausses, approcher une « similarité divergente », qui est, selon Andrew Chesterman, la meilleure notion applicable à une traduction<sup>3</sup>. Et pour atteindre cette similarité au niveau macrotextuel, il faut qu'elle soit également présente à tous les autres niveaux, car les choix traductifs effectués au niveau microtextuel (c'est-à-dire de la syntaxe, du lexique, du cadre linguistique et stylistique) produisent des effets de voix et, surtout en ce qui nous concerne ici, d'interprétation qui se répercutent au niveau mésotextuel, et à leur tour au niveau macrotextuel. Le moindre choix traductif peut ainsi avoir une importance cruciale, et rapprocher ou éloigner la traduction du texte original, en permettant ou non aux lecteurs du texte cible de suivre les mêmes chemins interprétatifs que les lecteurs du texte source.

<sup>2</sup> J.-J. Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, London, 1999, pp.32-33

<sup>3</sup> A. Chesterman, *Memes of Translation*, John Benjamins, Amsterdam, 1997, p.161 cité d'après Hewson.

## **B. Intertextualité et intratextualité : traduire les échos**

### 1. La position unique de la traduction en ce qui concerne l'intertextualité

L'intertextualité est un des points stylistiques qui participent le plus de la création de différentes pistes interprétatives – et également l'un des aspects qui posent le plus de problèmes pour les choix stylistiques que doit faire le traducteur.

Tout texte est aussi un intertexte, car il se situe dans un contexte donné et fait nécessairement des références plus ou moins directes à ce dernier. Ce contexte peut être extrêmement large : les références bibliques, par exemple, sont une source d'intertextualité qui s'étend sur plusieurs siècles, de nombreux genres et mouvements littéraires, et un nombre également impressionnant de cultures. Toutefois, l'intertextualité peut aussi permettre, par l'adoption d'une citation ou d'une figure de style emblématique, de situer une œuvre dans un courant et à une époque bien précise.

Tout texte contient de l'intertextualité, donc ; mais celle-ci est particulièrement présente et visible dans la littérature, ce qui fait que l'étude de l'intertextualité se concentre la plupart du temps sur des œuvres littéraires. En effet, le renvoi à d'autres œuvres ou à toute une tradition, par des allusions, des citations, ou encore la parodie et l'opposition, est une tradition toute littéraire, et il est sans doute presque impossible pour un auteur d'écrire un texte sans jamais faire appel à la culture et au discernement du lecteur. De fait, ce sont bien les connaissances du lecteur et la vision d'un lectorat idéal qui sont en jeu. Pour reprendre Lawrence Venuti, « L'intertextualité signale les conditions sociales et culturelles de réception ».<sup>1</sup> Comprendre les références intertextuelles d'une œuvre devient alors essentiel à la compréhension de l'œuvre elle-même, car elles ajoutent un foisonnement de niveaux de lectures qui participent en général du succès de l'ouvrage.

Le phénomène est également présent dans la littérature jeunesse, d'autant plus que, comme l'explique Virginie Douglas :

Cette littérature, du fait de sa récente apparition (on fait généralement remonter la naissance d'une véritable littérature pour la jeunesse au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), élabore son propre discours à travers ses emprunts à un grand nombre de

---

<sup>1</sup> L. Venuti, *Traduction, intertextualité, interprétation* in *Traduire L'intertextualité*, Palimpsestes, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006, p.18

textes (au sens large) écrits ou oraux.<sup>2</sup>

De nombreux romans jeunesse laissent ainsi volontiers transparaître leurs références intertextuelles très ouvertement, non seulement pour les rendre accessibles à un public qui dispose de moins de clés de lecture, mais aussi en référence au genre lui-même.

L'intertextualité est donc une importante notion littéraire, mais aussi une notion de traductologie. La traduction est, après tout, comme l'explique Lawrence Venuti lors d'une conférence le 7 mars 2014<sup>3</sup>, une forme unique d'intertextualité : dans une œuvre traduite sont présentes les relations entre la source et ses références étrangères, entre la source et la cible, et enfin entre la traduction et ses références dans la culture cible. La traduction conduit à une rupture inévitable avec l'intertextualité du texte source, à la fois à cause de l'implication obligatoire de l'interprétation subjective du traducteur, et parce qu'il est de l'ordre de l'impossible de conserver l'intertextualité telle quelle. Ainsi, dans la traduction sont nécessairement perdues les formes et les structures qui renvoient à un contexte intertextuel préexistant, de par le mécanisme même de la transposition linguistique : lorsque l'écho entre deux textes repose sur une forme grammaticale ou une figure de style qui n'existe pas dans la langue cible, l'intertextualité est nécessairement perdue. Le contexte de réception de l'œuvre disparaît également : tout le paratexte, tout ce qui entoure le texte source, y compris les interviews ou les commentaires, diffère en général dans la culture cible<sup>1</sup>. Dans le cas qui nous intéresse, par exemple, très peu de gens connaissent l'implication de Tolkien dans le monde universitaire et en particulier l'étude des langues, alors que cette information est plus répandue dans le monde anglo-saxon ; les lecteurs seront ainsi plus à même de prêter attention à l'utilisation qui est faite de la langue, et donc potentiellement à des phénomènes relevant de l'intertextualité. Cette perte de contexte est inévitable, et elle rend impossible l'idéal d'une traduction qui soit l'équivalent exact de l'original.

Cependant, là où il y a perte, il y a aussi gain, car le traducteur peut établir de nouvelles relations intertextuelles pour tenter de reproduire l'impact immédiat du texte source sur le lecteur<sup>2</sup>. C'est une opération extrêmement délicate, qui crée un nouveau contexte ; et les nouvelles relations intertextuelles ne peuvent jamais être qu'une interprétation de celles que le

<sup>2</sup> V. Douglas, *Traduire l'intertextualité en littérature pour jeunesse, le cas de Stalky & Co. de Rudyard Kipling* in *Traduire l'intertextualité*, Palimpsestes, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006

<sup>3</sup> L. Venuti, *Translation, intertextuality, interpretation*, intervention lors de la conférence *Traduction, intertextualité, interprétation – Journée d'étude avec Lawrence Venuti* du 7 Mars 2014, organisée par la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève en partenariat avec le Centre de traduction littéraire de Lausanne. L'intervention de L. Venuti est visible sur le site <https://mediaserver.unige.ch/play/83436>

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

traducteur a perçues, qui ne fonctionneront que dans la langue cible. Il existe un vrai danger que le traducteur perçoive trop ou trop peu de ces relations, ou que son interprétation transforme ou limite celle que le lecteur pourra faire du texte, auquel cas la traduction sera un échec. Cependant, comme le défend Mathilde Fontanet<sup>1</sup>, il existe un pacte que le traducteur se doit de respecter : il s'engage non pas à produire une équivalence, mais plutôt une altérité solidaire entre source et cible, travaillant dans le cadre d'une relation de causalité réciproque qui s'oppose à une interprétation trop subjective. Le traducteur doit ainsi, en tant que professionnel, se détacher de sa première réaction pour s'assurer que tout ce qu'il inscrit dans le texte qu'il produit découle strictement de l'original.

Le dernier problème qui se pose en ce qui concerne l'intertextualité est celui de sa perception par le lecteur. Le lecteur idéal, pour Lawrence Venuti, serait un autre professionnel de la traduction, qui serait le mieux à même de retrouver dans le texte cible les traces de l'ancienne intertextualité, et de percevoir les nouveaux liens forgés par le traducteur<sup>2</sup>. Cependant, le lectorat ne correspond qu'extrêmement rarement à cette vision, et même les professionnels du système littéraire, professeurs et critiques en premier, semblent avoir du mal à garder à l'esprit l'originalité du texte traduit.

## 2. Le cycle et l'intratextualité

*Le Hobbit* fait partie d'un ensemble de romans écrits et publiés par Tolkien comme faisant partie d'un cycle ; il incorpore *Le Seigneur des Anneaux*, mais également le *Silmarilion* et un certain nombre d'autres nouvelles, poèmes et écrits, achevés ou non, qui ont comme point commun de se dérouler dans le même univers, celui de la Terre du Milieu. La majeure partie du public anglo-saxon a suffisamment conscience de l'existence de ce cycle et des liens entre les romans pour que les nouvelles éditions du *Hobbit* se passent, la plupart du temps, de rappels concernant les autres ouvrages disponibles ; c'est loin d'être le cas en France, où les stands de librairies lors de la sortie de la nouvelle adaptation du *Hobbit* au cinéma montrent bien que, si le *Seigneur des Anneaux* commence à avoir une reconnaissance du public plus importante, il reste essentiel aux yeux des éditeurs d'explicitier le lien entre les deux ouvrages.

---

<sup>1</sup> M. Fontanet, *Le pacte du traducteur : réflexions autour du concept de « traduction satisfaisante » et du principe de l'« altérité solidaire entre l'original et la traduction »*, intervention lors de la même journée d'étude.

<sup>2</sup> L. Venuti, *Ibid*

En effet, l'unité cyclique, qui existe du fait de la volonté de l'auteur, se repère tout d'abord pour le lecteur par la présence importante de paratexte présentant cette unité. Selon Anne Besson :

*La présentation matérielle du cycle, ses couvertures, son titre, constitue un moyen puissant et efficace d'afficher l'unité cyclique du côté de l'édition, et de repérer cette unité cyclique du côté du public.<sup>1</sup>*

Ainsi, pour les ouvrages considérés dans ce mémoire, alors que la version anglaise ne fait aucune allusion au reste de l'œuvre de Tolkien, ni sur la couverture ni sur la quatrième de couverture, les deux ouvrages français présentent une allusion au *Seigneur des Anneaux* sur la quatrième de couverture, outre d'autres informations générales sur le livre. Cependant, la version anglaise présente elle aussi un lien avec *Le Seigneur des Anneaux* une fois la couverture franchie, puisque le résumé présenté en première page comprend une allusion à la trilogie, et qu'à la fin du livre le premier chapitre en est proposé pour faire suite au *Hobbit*. Ce n'est pas le cas pour les éditions françaises considérées, mais, le lien ayant déjà été fait sur la quatrième de couverture, ajouter un tel rappel serait redondant.

Malgré cette unité cyclique, voulue par l'auteur et mise en avant par les éditeurs, on peut aussi estimer que *Le Hobbit*, par rapport aux trois volumes qui composent *Le Seigneur des Anneaux*, possède un statut à part et assez particulier. Il est en effet considéré comme un livre pour enfants, alors que *Le Seigneur des Anneaux* s'adresse à un public beaucoup plus adulte, ce qui constitue déjà une différence notable qui vient s'opposer à une unité présumée. D'autre part, *Le Seigneur des Anneaux* a une envergure et une unité autrement plus importantes, puisque l'histoire se poursuit tout au long des trois livres, que Tolkien avait initialement conçus comme un seul et même ouvrage. Les liens entre ces trois volumes (*La Communauté de l'anneau*, *Les Deux Tours* et *Le Retour du roi*) sont ainsi indispensables, alors que *Le Hobbit* est un roman qui peut se lire seul ; on pourrait alors croire que ses liens avec le cycle ne sont pas de la plus haute importance, et que le traducteur peut se passer d'établir ces liens dans le texte, et ne pas prendre en compte l'éventuelle intratextualité de l'œuvre de Tolkien.

Cependant, il existe un certain nombre d'éléments qui indiquent la présence de liens de nature à évoquer un cycle entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, dus notamment à la genèse de ce dernier, qui a d'abord été conçu comme une suite du premier livre. Pour reprendre Anne Besson,

---

<sup>1</sup> A. Besson, *D'Asimov à Tolkien, cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS éditions, Paris, 2004, p.58

*Le procédé dit du 'retour du personnage' est également un puissant facteur d'unité, utilisé par tous les ensembles romanesques[...].<sup>1</sup>*

Nombre de personnages se retrouvent entre les livres, même si on ne peut pas parler de constance pour ce qui est du héros ; Bilbo n'a droit qu'à des apparitions plus épisodiques et cède rapidement la place à un nouveau héros, ce qui n'est pas le schéma le plus classique. Cependant, nombre d'autres personnages font des apparitions par moments, rappelant périodiquement le lien entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, ce qui est un moyen courant d'établir des échos entre différents livres d'un ensemble ; et le personnage de Gandalf reste l'un des personnages principaux dans les deux ouvrages. De plus, il faut noter que Tolkien a fait le choix de réécrire une grande partie du chapitre *Riddles in the Dark*, où intervient le personnage de Gollum, en 1951, révision qui a permis d'accorder les deux œuvres en ce qui concerne à la fois l'anneau et le personnage même de Gollum, nettement plus perfide et violent que dans la version initiale – plus proche, donc, de ce que son personnage devient par la suite.

Par ailleurs, Tolkien dispose d'une autre manière tout aussi efficace d'établir une unité, cette fois dans toute son œuvre : la géographie. Sa Terre du Milieu est suffisamment détaillée lorsqu'il commence à écrire *Le Hobbit* pour créer déjà quelques liens avec les textes qui seront publiés plus tard sous le nom du *Silmarilion*, et presque tous les noms de lieux présents dans *Le Hobbit* sont repris plus ou moins souvent dans *Le Seigneur des Anneaux*. Certains noms restent identiques, tandis que d'autres lieux sont précisés et détaillés pour plus de réalisme, comme la Comté et ses alentours, qui se voient attribuer des noms beaucoup plus travaillés. Cependant, il faut noter que, même si Tolkien a effectué un important travail concernant la toponymie et la topographie de son univers entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, il a fait le choix de ne modifier aucun nom existant ; on retrouve donc le Dragon Vert, et même des noms tels que la Colline et l'Eau, qui peuvent presque détonner par rapport au reste des toponymes de la Comté par leur caractère simpliste, contrairement aux autres noms sur lesquels Tolkien a par la suite travaillé. La toponymie établit ainsi des liens très forts entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, sans doute presque aussi importants que ceux que crée la récurrence de personnages secondaires comme certains nains.

On trouve donc entre les deux ouvrages des échos plus ou moins marqués, qui peuvent aller de la présence d'un personnage récurrent à une analepse complètement allusive. Certaines analepses sont tout à fait évidentes ; il s'agit de rappeler les volumes précédents sans

---

<sup>1</sup> A. Besson, *op. cit.*, p.69

pour autant alourdir le texte. Le premier chapitre du *Seigneur des Anneaux* contient ainsi un certain nombre d'analepses plutôt évidentes, comme le titre même du chapitre, *A long expected party*, qui forme un jeu de mot évident avec le premier chapitre du *Hobbit*, *An unexpected party*. D'autres analepses beaucoup plus allusives sont disséminées à intervalles réguliers pour affermir le lien de manière subtile. Il ne s'agit pas alors de rappeler des faits, mais plutôt de faire un clin d'œil au lecteur :

*La mise en rapport n'est pas posée comme nécessaire : elle peut être effectuée, dans l'hypothèse d'une haute attention du lecteur, comme elle peut ne pas l'être, l'important résidant alors dans le fait que sa possibilité reste de toute façon suggérée.<sup>1</sup>*

Il revient au traducteur de prendre garde à ces échos, pour fermer le moins possible de pistes interprétatives. Il paraît donc impossible de traduire *Le Seigneur des Anneaux* sans se reporter régulièrement au *Hobbit*, mais également l'inverse dans une certaine mesure : puisqu'une seule traduction du *Seigneur des Anneaux* est disponible en français, il pourrait paraître normal que le traducteur s'y rapporte avant de s'atteler au *Hobbit*, afin de conserver les échos entre les deux romans en français. Comme nous allons le voir dans l'analyse, cela n'a pas toujours été le cas.

## **C. La retraduction : implications littéraires et éditoriales**

### 1. Modifier la langue, modifier l'audience

Il peut y avoir plusieurs raisons qui motivent la parution d'une retraduction ; les deux plus fréquentes, et celles qui peuvent s'appliquer ici, sont la volonté de corriger le texte, et un changement de public.

La volonté de correction qui porte régulièrement sur les traductions ne se limite pas à la simple élimination d'erreurs ou d'incohérences, qui dépendent en général plutôt de l'éditeur et ne nécessitent pas forcément une retraduction entière. Elle dépend en fait davantage de l'évolution de la langue et de la périlangue (cette dernière étant composée des canons de la littérature, de la sensibilité des lecteurs en constante évolution, de l'usage linguistique et des allusions culturelles)<sup>1</sup>. C'est là qu'on voit très bien l'infériorité nette du statut de la traduction

<sup>1</sup> A. Besson, *op. cit.*, p.83

<sup>1</sup> J.R. Ladmiral, *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...* in E. Monti et P. Schnyder, éd, *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011

par rapport au texte original, que personne ne songerait à actualiser, comme l'explique Enrico Monti :

*On se retrouve donc dans une situation où la grande majorité des lecteurs anglais, par exemple, n'accepterait pas de lire Shakespeare dans une traduction en anglais contemporain, alors que très peu de leurs homologues non-anglophones accepteraient de lire du Shakespeare dans une traduction du XVIIème siècle.<sup>2</sup>*

Les livres destinés aux enfants en particulier sont très souvent retraduits pour éviter une langue vieillie, qui provoquerait une rupture trop importante entre le livre et le quotidien de l'enfant.

Cependant, on trouve aussi dans la retraduction de la littérature jeunesse une tension qui illustre parfaitement la possibilité du changement de public dans la retraduction : la tension entre historicité et actualisation. En effet, lorsqu'un livre pour enfants devient un classique, les retraductions tendent à vouloir privilégier un public d'étudiants et donc plutôt d'adultes, préservant pour ce faire l'historicité de l'œuvre ; si ce n'est pas le cas, on se retrouve au contraire face à la volonté de retrouver une langue moderne et plus accessible aux enfants, comme l'explique Gillian Lathey :

*The retranslation of children's texts after the passage of many decades involves a reconsideration of the implied reader. [...] When a children's classic becomes a text for scholarly study, its historicity is likely to be preserved for an academic audience. On the other hand, a very different process of domestication of historical detail and linguistic modernisation transforms an antiquated translation into a child-friendly edition for contemporary young readers.<sup>1</sup>*

[La retraduction de la littérature jeunesse, lorsque plusieurs décennies ont passé, implique une reconsidération de l'audience implicite. [...] Lorsqu'un classique jeunesse devient l'objet de recherches, son historicité a toutes les chances de se trouver conservée, pour un public de chercheurs. Au contraire, un processus bien différent, de domestication des détails historiques et de modernisation de la langue, transforme une traduction trop ancienne en une édition accessible aux enfants pour les jeunes lecteurs contemporains.]

Le public cible et, donc, le cahier des charges et les modalités applicables au travail et aux choix du traducteur évoluent peut-être plus rapidement en littérature jeunesse que dans les autres genres. Le phénomène y est également exacerbé, car les différences qui se forment

<sup>2</sup> E. Monti, *La retraduction, un état des lieux* in E. Monti et P. Schnyder, éd. *op. cit.*, p. 16

<sup>1</sup> G. Lathey, *The Role of Translators in Children's Literature, invisible storytellers*, Routledge, New York and London, 2012, chap. 10

selon que le lecteur privilégié est un enfant ou un adulte sont encore plus importantes.

La retraduction s'inscrit ainsi autour de choix qui ont leur importance ; mais il faut aussi garder à l'esprit que, au-delà de ces choix, le phénomène même de retraduction peut poser un certain nombre de problèmes. En effet, la littérature traduite peut avoir une influence non négligeable sur le système littéraire de la culture cible, créant des liens intertextuels et des références qui dépendent de la traduction en tant qu'œuvre en soi. Retraduire revient ainsi à modifier nombre de caractéristiques d'un texte, ce qui suffit en général à fausser la majorité des points qui font de ce texte un canon de références pour d'autres écrits. Que ce soit sur le plan de l'intertextualité ou de l'intratextualité, la retraduction détruit ainsi les réseaux qui peuvent avoir été composés dans la langue cible, et rend plus difficile la formation d'autres réseaux par la suite en multipliant les versions d'une œuvre, et donc les références auxquelles un lecteur peut avoir eu accès.

## 2. Quand le statut de l'œuvre dépasse la multiplicité des versions

La présence de deux traductions du *Hobbit* pour une seule du *Seigneur des Anneaux* pose donc, comme nous allons pouvoir l'étudier, un certain nombre de problèmes pour ce qui est du respect de l'intratextualité et de l'unité du cycle. Cependant, force est de constater que, même lorsqu'une seule traduction des deux œuvres, effectuée par la même plume, était disponible, l'intratextualité unissant le cycle n'en était pas mieux reproduite, elle l'était même moins bien ; il ne faut donc surtout pas condamner l'instauration de cette retraduction sous prétexte qu'elle ne crée pas suffisamment de liens avec *Le Seigneur des Anneaux*.

D'ailleurs, il est tout à fait possible qu'une retraduction soit publiée dans les années à venir ; le projet a été plusieurs fois évoqué par Christian Bourgeois depuis les importantes campagnes de traduction du milieu des années 1990, et un premier processus de révisions a été entamé en décembre 2000 avec pour directeur de projet Vincent Ferré. Même si ce projet a pour l'instant été mis en attente en raison de la parution d'une nouvelle édition anglaise en 2003 et de la volonté de Christian Bourgeois de privilégier la parution de textes de Tolkien inédits en France<sup>1</sup>, commencer par faire paraître une retraduction du *Hobbit* avant de la faire suivre par une retraduction du *Seigneur des Anneaux* est une démarche qui a une certaine logique respectueuse de l'œuvre, et qui correspondrait tout à fait à la volonté affichée de l'éditeur de s'inscrire dans une démarche de qualité. Il se pourrait donc que la retraduction du

<sup>1</sup> pourtolkien.fr : <http://pourtolkien.fr/spip.php?rubrique14>

*Seigneur des Anneaux* aille de pair avec celle du *Hobbit*, et fournisse au lectorat français un meilleur aperçu de la qualité et de la minutie du travail de l'auteur.

Mais il faut quand même aussi relativiser l'importance des effets d'intratextualité. Dans de nombreux pays, plusieurs traductions du *Hobbit* comme du *Seigneur des Anneaux* coexistent (l'exemple le plus marquant étant sans doute celui du *samizdat* russe, la presse illégale, qui a vu paraître neuf versions différentes du *Seigneur des Anneaux* durant la période de l'Union soviétique<sup>2</sup>). L'intratextualité n'a donc sans doute pas été claire ni même présente pour de nombreux lecteurs, mais cela n'a empêché ni le lien de se former, ni le succès des deux œuvres. Il faut dire que l'unité du cycle est assurée par un certain nombre d'autres moyens paratextuels ; l'auteur lui-même a intégré un résumé du *Hobbit* et toutes les informations importantes dans la préface de la trilogie, *Concerning Hobbits*. De plus, Tolkien commence vraiment à atteindre une renommée internationale très importante, et *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* sont ses deux œuvres les plus connues, même dans les pays comme la France, où l'une a eu plus de succès que l'autre.

La restitution de l'intratextualité, déjà au niveau microtextuel, reste donc la situation idéale, la marque d'une traduction attentive et respectueuse de la complexité et du sens du détail du texte anglais ; mais elle n'est pas complètement indispensable pour assurer le lien entre les deux œuvres. Reste que, dans le contexte français, où Tolkien n'est pas vraiment considéré comme un auteur de renom par la critique et où son œuvre commence à peine à être étudiée dans les milieux universitaires, il serait sans doute bon que l'éditeur et les traducteurs persévèrent dans la direction d'une traduction de qualité, qui permettrait aux universitaires et aux critiques de mieux apprécier la recherche du style de l'auteur, et d'en donner une image plus juste.

---

<sup>2</sup> M.T. Hooker, *Nine Russian Translations of The Lord of the Rings*, in T. Honegger éd., *Tolkien in Translation*, Walking Tree Publishers, Zurich & Jena, 2011

### III. Analyse comparée des deux traductions

#### A. Traduire le cycle

##### 1. Les marques formelles de l'intratextualité

Comme nous l'avons vu, la reprise des personnages et des lieux forme une part importante des liens qui unissent l'œuvre de l'auteur. Il semble donc important que ces liens soient respectés et reproduits dans la version traduite de l'œuvre ; toutefois, sur ce point, l'ancienne traduction comme la nouvelle suscitent un certain nombre de remarques. Les deux versions du *Hobbit* sont ainsi problématiques lorsqu'on les confronte à la seule version française actuellement disponible du *Seigneur des Anneaux*. Francis Ledoux étant responsable à la fois de cette traduction et de la première version du *Hobbit*, on aurait pu s'attendre à ce qu'elles présentent une certaine cohérence ; cependant, pour ce qui est des noms de personnages et de lieux, c'est loin d'être le cas. Dans *Le Seigneur des Anneaux*, les noms ont presque tous été transposés afin d'éclaircir aux yeux du public français leur signification ou leur consonance, selon la volonté de l'auteur et les indications de la *Nomenclature of the Lord of the Rings*. Dans *Le Hobbit*, en revanche, Francis Ledoux a conservé presque tous les noms sous leur forme originale, mis à part quelques modifications orthographiques, une ou deux notes explicatives et quelques traductions lorsqu'il était vraiment évident que le nom anglais présentait un jeu de mots ou un sens ; on constate en particulier une tendance à traduire les noms de lieux et d'objets, mais à laisser tels quels les noms de personnages. Cette différence radicale dans la stratégie traduisante de Francis Ledoux s'explique en grande partie par le fait que la *Nomenclature of the Lord of the Rings* a été rédigée spécifiquement pour le *Seigneur des Anneaux* ; même si ce « guide du traducteur » a été envoyé par les éditeurs Allen & Unwin aux traducteurs de Tolkien à partir de 1967, il est probable qu'il n'ait été envoyé qu'aux traducteurs de ce roman en particulier, et donc que Francis Ledoux n'en avait pas connaissance lors de sa traduction du *Hobbit*. En revanche, il y a eu accès pour sa traduction suivante, de même que Daniel Lauzon pour son travail plus récent (la *Nomenclature of the Lord of the Rings* a en effet été publiée par Christopher Tolkien sous le nom de *Guide to the Names of the Lord of the Rings* en 1975), ce qui explique les importantes disparités entre les deux versions pour ce qui est des noms. Daniel Lauzon semblait donc se trouver dans une

meilleure position pour respecter l'intratextualité du cycle en ce qui concerne les noms propres en français ; pourtant, l'étude de ses choix révèle qu'il est loin d'avoir privilégié la cohérence avec le reste de l'œuvre en français. Ainsi, s'il respecte bien la volonté de l'auteur de rendre accessible au lecteur la signification et l'éventuelle étymologie des noms, il opère presque systématiquement des choix assez différents de ceux de Francis Ledoux dans *Le Seigneur des Anneaux*.

#### a. Les noms des personnages

Le plus emblématique de ces choix est le nom du personnage principal, Bilbo Baggins, traduit en « Bilbon Sacquet » par Francis Ledoux, et qui devient sous la plume de Daniel Lauzon « Bilbo Bessac ». Là où Francis Ledoux a sans nul doute cherché à franciser la consonance du prénom, Daniel Lauzon choisit de le conserver à l'identique. Les deux positions sont parfaitement acceptables, puisque Bilbo est un prénom inventé ; l'important est de l'intégrer dans un système de nomenclature logique et cohérent, tel qu'il peut s'observer dans le *Seigneur des Anneaux* : Bilbo, Frodo, Drogo, traduits par Francis Ledoux en Bilbon, Frodon, Drogen... Etant donné qu'aucun de ces noms n'est mentionné dans le *Hobbit*, ce choix porte peu à conséquence pour Daniel Lauzon, et l'incohérence orthographique est mineure. En revanche, pour ce qui est du nom de famille, les deux traductions sont aussi acceptables l'une que l'autre dans leur jeu sur le mot « sac », mais celle de Daniel Lauzon présente à la fois l'inconvénient de ne pas respecter l'intratextualité, et l'avantage de reproduire l'allitération en « b » présente en anglais, et absente de la traduction de Francis Ledoux. On se trouve donc face à ce qui pourrait être considéré comme une traduction certes meilleure en soi, mais problématique dans le contexte de la cohésion de l'ensemble.

On note également une légère différence entre les deux versions, sur un point où, justement, Francis Ledoux conserve les mêmes choix entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux* : l'orthographe des noms des nains (Balin et Thorin, pour n'en citer que deux dont les noms sont également évoqués dans *Le Seigneur des Anneaux*). La différence tient à la prononciation, en fait : en anglais le « in » de la dernière syllabe n'est pas nasalisé, alors que les règles de prononciation françaises classiques veulent au contraire qu'il le soit. Francis Ledoux choisit donc d'explicitement cette prononciation inhabituelle à l'aide de trémas sur le « i », une stratégie plus ou moins efficace (comme l'atteste la prononciation erronée adoptée dans le doublage des films, qui adopte pourtant la traduction de Francis Ledoux). Daniel Lauzon, quant à lui, préfère ajouter une note sur la prononciation au tout début du livre, ce qui lui

permet de traiter non seulement ce problème mais aussi quelques autres que les différenciations orthographiques de la première version ne suffisent pas à régler (comme la prononciation de « om » dans Bombur). Si la solution choisie par Daniel Lauzon semble donc plus complète, elle n'en est peut-être pas pour autant plus efficace, surtout maintenant qu'une prononciation erronée a été popularisée au cinéma : de telles notes en début de texte ne sont pas forcément lues. Elles ont cependant l'avantage de faire paraître le texte plus érudit, d'autant plus qu'elles contiennent plusieurs termes techniques. Un effort a été fait pour les limiter et les expliciter à l'aide d'exemples ; mais ceux-ci font souvent référence à la prononciation anglaise de certains mots, que le lecteur francophone moyen ne connaîtra pas forcément. Cette note contribue donc à nous révéler que le lectorat ciblé par cette nouvelle traduction est un lectorat plus élitiste.

#### b. Les noms de lieux

Comme les personnages, plusieurs des noms de lieux du *Hobbit* réapparaissent dans le *Seigneur des Anneaux* (plus particulièrement les noms déjà inventés par Tolkien pour son univers, comme celui de *Moria* ou de *Rivendell*), et font partie du maillage intratextuel entre les romans. Ce maillage s'étend même sur toute l'œuvre de Tolkien, dans laquelle la géographie et les noms de lieux ont une importance prépondérante ; même si ces noms n'apparaissent parfois qu'à une seule reprise, les conserver est important, parce que cela habitue le lecteur à considérer ces points géographiques comme plus qu'anecdotiques – ou cela conforte le lecteur dans cette impression, et crée une atmosphère particulière, où le monde dans lequel l'action a lieu semble avoir une histoire propre et authentique. En effet, dans le *Hobbit* et dans le *Seigneur des Anneaux*, des lieux comme les *Misty Mountains* ou *Rivendell* voient se superposer plusieurs réseaux d'évocations et d'événements, ce qui crée une forme de palimpseste contribuant à cette impression d'historicité. Toutefois, cela exige que le lecteur puisse reconnaître les noms d'un livre à l'autre, ce qui n'est pas toujours le cas.

Pour l'un des principaux noms, celui de *Bag End*, la correspondance n'est pas respectée en français : Francis Ledoux ne l'a tout d'abord pas traduit, puis il a suivi les indications de Tolkien concernant les noms pour *Le Seigneur des Anneaux*, adoptant alors le nom de *Cul-de-Sac* ; on se retrouve face à la même problématique que pour les noms propres, qui s'explique par un manque d'informations pour la première traduction. En revanche, pour ce nom en particulier, Daniel Lauzon, qui pourtant n'a pas hésité à changer un certain nombre d'autres noms lorsqu'il aurait pu adopter la version française de Francis Ledoux, a fait le choix de le

conserver tel qu'il apparaît dans le *Seigneur des Anneaux*, ce qui permet de rétablir les liens évoqués au paragraphe précédent. On trouve aussi le cas d'un nom qui apparaît sous trois formes différentes en français : *Bywater* est ainsi traduit successivement par *Près de l'Eau* dans la première traduction du *Hobbit*, puis par *Belleau* dans la deuxième ; tandis que, dans le *Seigneur des Anneaux*, Francis Ledoux a choisi *Lézeau*. Effectivement, ce choix est sans doute préférable à celui qu'il avait effectué en 1969, puisque *Bywater* n'est pas une formation directe de nom propre à partir d'un nom commun, au contraire du français *Près de l'Eau*, qui fonctionne de plus assez mal comme nom de lieu (il faudrait utiliser des tirets pour rendre ce toponyme plus crédible). Le choix de Daniel Lauzon est aussi admissible que celui de Francis Ledoux, même si sa signification (donc son origine étymologique possible, point essentiel aux yeux de Tolkien) est moins claire ; il reste que la cohésion est ici totalement perdue, malgré la stratégie adoptée, similaire dans les trois cas, de franciser le nom.

*Bywater* reste toutefois un nom de lieu peu important, dans un roman comme dans l'autre ; un nom comme *Rivendell* ou *the Last Homely House*, en revanche, a autrement plus de connotations pour le lecteur des deux œuvres. Là encore, la situation est problématique, et si pour la traduction de *Last Homely House* une certaine cohérence existe, elle tend à disparaître entièrement pour *Rivendell*. En effet, Francis Ledoux a choisi d'adopter, dans le *Hobbit* comme dans le *Seigneur des Anneaux*, la traduction de *Dernière Maison Simple* pour *Last Homely House*, ce qui permet de constituer un écho important, même si sa traduction a pu être critiquée par certains lecteurs, estimant que l'adjectif « simple » ne traduit pas « homely ». Daniel Lauzon a d'ailleurs préféré *Dernière Maison Hospitalière*, ce qui correspond au sens premier du mot « homely ». Ce mot peut aussi signifier, dans un sens vieilli, une apparence qui manque d'élégance et de recherche ; en moyen anglais, le mot désignait d'ailleurs à la fois quelque chose qui relevait de la sphère domestique, et quelque chose de simple, sans ornement ; le choix de *Maison Simple* n'est donc pas entièrement à rejeter, surtout au vu de la propension qu'avait Tolkien à utiliser le langage avec à l'esprit des significations plus anciennes.

Pour ce qui est de *Rivendell*, le manque de cohésion est cette fois total : Francis Ledoux le traduit tout d'abord par *Combe Fendue*, puis par le plus connu *Fondcombe* ; Daniel Lauzon choisit quant à lui *Fendeval*. Les deux versions de Francis Ledoux ont l'avantage d'avoir une certaine ressemblance, même si les signifiants sont inversés et la formulation plus proche d'un toponyme authentique dans *Le Seigneur des Anneaux* ; la reprise du nom est tout de même assez proche pour que, associée au nom d'*Elrond* et de *Dernière Maison Simple*, le

lecteur identifie immédiatement le lieu. En revanche, la traduction de Daniel Lauzon est bien trop différente pour provoquer même un écho dans l'esprit du lecteur. Elle est cependant peut-être plus proche des signifiants anglais : « riven » se rapproche en effet plus de la notion de fente que de la notion de fond, et « dell », mot rarement utilisé en anglais, se traduit tout aussi bien par « combe » que par « val », les deux mots étant également plutôt rares en français.

## 2. Les échos qui renforcent le cycle

Il y a deux types d'évocations intratextuelles plus complexes que la simple reprise de noms propres : les échos et les reprises affichés comme tels, et ceux, plus subtils, qui ne seront découverts que par un lecteur plus attentif. Tous deux ont une importance certaine dans l'établissement d'une cohésion cyclique : ils forment une trame de fond qui renforce l'unité de l'œuvre. Ils permettent également, dans une certaine mesure, d'établir une complicité avec le lecteur, qui peut se sentir valorisé de parvenir à repérer une allusion pour ainsi dire cachée à celui qui n'aurait pas lu le volume précédent, ou ne s'en souviendrait pas correctement. Ce genre de complicité est d'autant plus important que l'œuvre de Tolkien, souvent classée comme littérature fantasy ou d'évasion, a longtemps touché un public niche, et ayant une conscience aiguë du mépris qui existe à l'égard de ces livres ; établir une complicité et un ensemble d'indices pointant vers une appartenance permet ainsi à la fois de fidéliser le lecteur et de revaloriser l'œuvre à ses yeux. Or, comme pour ce qui est de la reprise des noms, le bilan est mitigé dans les versions françaises.

### a. Les reprises affichées

Il semble particulièrement important de maintenir une certaine cohésion dans les allusions explicites entre les livres, pour lesquelles la volonté de l'auteur est clairement affichée, sans que le lecteur ait besoin de recourir à une analyse particulièrement poussée du texte. Pourtant, cela semble avoir parfois échappé à un traducteur comme à l'autre.

Tout d'abord, on observe un manque de référencement pur et simple. Ainsi, lorsque, dans *The Lord of the Rings*, Bilbo raconte un souvenir de ses aventures narrées dans le *Hobbit*, il cite expressément un passage du livre, et plus particulièrement un défaut de prononciation dû à un rhume : « *thag you very buch* ». Or, alors qu'il est évident à cet endroit qu'il s'agit bien d'une reprise (jusqu'à l'utilisation de guillemets par l'auteur), Francis Ledoux n'a soit pas pensé à reprendre le *berci beaucoup* qu'il avait utilisé quelques années auparavant

dans *Le Hobbit*, soit estimé que le défaut de prononciation n'était pas assez prononcé ; il est vrai que la version présente dans *Le Seigneur des Anneaux*, *berci beaugoup*, reflète sans doute mieux la modification radicale de prononciation de l'anglais. Quoi qu'il en soit, la différence est malvenue. Daniel Lauzon, en revanche, qui se situe dans la démarche traductive inverse de se référer au *Seigneur des Anneaux*, a bien repris la formule *berci beaugoup*, ce qui maintient, ou en l'occurrence crée, une continuité (si ténue soit-elle).

Un autre passage dont la similitude est frappante entre *The Hobbit* et *The Lord of the Rings* est la première apparition de Gandalf, et plus particulièrement la description de ses vêtements :

*He had a tall pointed blue hat, a long grey cloak, and a silver scarf over which his long white beard hung down below his waist, and immense black boots. (The Hobbit, p.6)*

*He wore a tall pointed blue hat, a long grey cloak, and a silver scarf. He had a long white beard and bushy eyebrows that stuck out beyond the brim of his hat. (The Lord of the Rings, p.32)*

Plusieurs éléments qui composent l'apparence de Gandalf sont ainsi repris de manière identique dans les deux livres, et exprimés dans le même ordre. Ils constituent une sorte de leitmotiv associé au personnage, proche de la tradition du conte de fée, un thème très présent dans le *Hobbit* et encore visible dans les premiers chapitres du *Seigneur des Anneaux*. Il pourrait s'agir d'une allusion cachée, mais le fait que les vêtements soient repris avec autant d'exactitude et dans la même situation de présentation initiale du personnage, sans compter que ce passage du *Hobbit* est assez connu, en font davantage une allusion ouverte au livre précédent.

Cependant, aucun des deux traducteurs n'a réussi à préserver cette reproduction exacte du passage. Là où le passage du *Seigneur des Anneaux* est comme suit :

*Il portait un haut chapeau bleu à pointe, un long manteau gris et un cache-col argenté. Il avait une longue barbe blanche et des sourcils broussailleux qui ressortaient sous le bord de son chapeau. (Le Seigneur des Anneaux, p.54)*

les deux versions du *Hobbit* sont différentes :

*Il portait un grand chapeau bleu et pointu, une longue cape grise et une écharpe argent, surmontée d'une barbe blanche qui descendait jusque sous la ceinture, ainsi que d'énormes bottes noires. (Le Hobbit p.16)*

*L'homme portait un chapeau bleu, haut et pointu, une grande cape grise, une écharpe de même couleur par-dessus laquelle sa longue barbe blanche descendait jusqu'à la taille, et d'immenses bottes noires. (Bilbo le Hobbit, p. 13)*

Daniel Lauzon a le mérite de conserver les mêmes couleurs, même si la classe grammaticale change entre « argent » et « argenté », ce qui tend à rapprocher davantage sa version de celle choisie par Francis Ledoux dans *Le Seigneur des Anneaux* ; mais il est indéniable que, pour le lecteur français, la cohésion et le rappel ne sont pas aussi évidents ; la reprise se fait bien plus discrète. On perd aussi la nature traditionnelle de la formulation identique qui devient rituel, et le thème du conte de fées qui unit les deux livres est ainsi perdu pour ce qui est de ce passage.

#### b. Les reprises dissimulées

Tolkien n'affiche pas toujours de manière explicite les passages ou le vocabulaire qui sont, dans *Le Seigneur des Anneaux*, un rappel au livre précédent ; néanmoins, ils ont d'autant plus d'importance qu'ils contribuent à renforcer la trame des liens entre les deux œuvres, en faisant appel à la mémoire du lecteur. La répétition de certains mots, et l'utilisation à l'identique de certaines expressions peuvent suffire à rappeler sinon l'œuvre précédente, du moins son atmosphère, qui pourra alors imprégner la lecture.

Plusieurs apparitions de ce genre de figure de style peuvent être relevées dans *The Hobbit* et *The Lord of the Rings*. Tout d'abord, une expression qui peut, de prime abord, sembler assez commune : *run off into the Blue*. Cette expression n'a pas été créée par Tolkien, mais il parvient à se l'approprier grâce à l'emploi de la majuscule pour le mot *Blue*, ce qui n'est pas un usage courant. Cela correspond en fait à une figure de style utilisée à plusieurs reprises dans *The Hobbit*, qui est de former des noms de lieux en ajoutant simplement une majuscule au nom commun approprié (la Colline, l'Eau, par exemple). Réutiliser cette figure de style dans cette expression permet à Tolkien d'ajouter un sens plus littéral à une image traditionnelle : *the Blue* pourrait dans le cadre du livre être une référence à un véritable lieu. Dans *The Lord of the Rings*, cette utilisation de noms communs comme indication géographique est presque totalement abandonnée au profit d'un travail philologique plus développé ; cependant, l'expression y est conservée à l'identique, ce qui constitue alors un rappel, sans compter que la situation d'énonciation de l'expression est extrêmement similaire : prononcée par un hobbit plutôt conservateur, pour condamner ou s'étonner du départ d'un autre. Pour ce qui est de la version française en revanche, encore une fois la situation est loin

d'être idéale. Francis Ledoux avait choisi *pris le large* dans *Le Hobbit*, mais dans *Le Seigneur des Anneaux*, il remplace l'expression par *enfui dans l'inconnu*. Non seulement elle est totalement différente à chaque occurrence, mais la majuscule a également disparu dans les deux cas. Ce choix est moins dommageable dans *Le Seigneur des Anneaux*, puisqu'il ne s'agit pas d'une figure de style apparaissant dans le roman et que le rappel est de toute manière perdu ; pour *Le Hobbit* cependant, le choix d'ignorer la majuscule fait perdre au lecteur tout un niveau de sens. On peut arguer que la majuscule tend à être nettement moins utilisée en français qu'en anglais mais, pour ce cas en particulier, il aurait mieux valu la conserver. Daniel Lauzon, quant à lui, choisit *pousser vers l'Inconnu*, ce qui a le mérite de préserver au moins partiellement l'expression utilisée dans *Le Seigneur des Anneaux* ; même si l'écho est très atténué, il reste présent. Le traducteur respecte aussi la présence de la majuscule, recréant une fois de plus un lien auparavant absent.

Un autre point de reprise est l'utilisation assez marquée de l'adjectif *queer* en rapport avec Bilbo dans les deux œuvres. Le mot est mis en avant dans *The Hobbit* par son insertion entre guillemets à la fin du volume, et semble d'usage généralisé dans la société des hobbits :

*He was in fact held by all the hobbits of the neighbourhood to be 'queer' – except by his nephews and nieces on the Took side, but even they were not encouraged in their friendship by their elders. (The Hobbit, p.348)*

Dans *The Lord of the Rings*, le mot est utilisé à plusieurs reprises lors de la discussion à l'auberge précédant la grande fête de Bilbo et de Frodo. Sa réutilisation à de si nombreuses reprises sur un laps de temps très court (huit fois de la page 29 à la page 31<sup>1</sup>) sert plusieurs buts. Tout d'abord, elle permet d'associer une fois de plus ce mot à un sociolecte propre aux hobbits, une manière de leur donner un caractère plus authentique, à l'instar de l'imitation ponctuelle de dialectes dans la tradition réaliste. D'autre part, elle permet de faire le lien avec *Le Hobbit*, où d'ailleurs le mot était déjà une première indication de sociolecte local ; enfin, elle permet de faire le lien entre Bilbo et Frodo. Il s'agit de l'une des premières instances de passation du statut de héros entre les deux personnages. L'utilisation de ce mot et le lien qu'elle permet d'instituer est donc doublement importante pour l'intratextualité, faisant à la fois office de lien et de transition.

Francis Ledoux a choisi dans *Le Hobbit* le mot *bizarre*, et le conserve dans *Le Seigneur des Anneaux*, même s'il l'utilise moins systématiquement que Tolkien, préférant apparemment éviter certaines répétitions (il n'apparaît que six fois dans le même passage).

---

<sup>1</sup> Voir Annexes.

L'importance intratextuelle du mot est donc, sur ce point, très bien répercutée en français. Daniel Lauzon, en revanche, choisit de traduire *queer* par *excentrique*. Ce choix paraît doublement problématique : il ne respecte pas la cohésion de l'œuvre, d'une part ; d'autre part, même si une nouvelle traduction du *Seigneur des Anneaux* venait à voir le jour avec pour point de départ la nouvelle traduction du *Hobbit*, il serait difficile de rendre la discussion entière en réutilisant le mot *excentrique* de manière aussi systématique. L'usage de *bizarre* avait cet avantage que le mot est plus court et plus courant, ce qui le rend plus facile à utiliser dans des configurations grammaticales ou avec des sujets différents et, surtout, plus facile à répéter sans donner une impression de maladresse dans le style. Il aurait sans doute été un choix préférable à « excentrique », même s'il est vrai que ce dernier mot convenait particulièrement bien dans le seul contexte du *Hobbit* de par son registre légèrement plus élevé, et donc plus adapté à une société déjà décrite comme petite-bourgeoise.

On aurait donc pu attendre des deux traducteurs qu'ils parviennent à restituer l'intratextualité présente entre *Le Hobbit* et *Le Seigneur des Anneaux*, Francis Ledoux, parce qu'il a traduit les deux œuvres, et Daniel Lauzon parce qu'il peut se reporter aux premiers chapitres de la trilogie pour mettre en place un réseau de noms et d'allusions cohérents. Cependant, dans aucune des versions du *Hobbit* l'intratextualité n'est pleinement respectée, que ce soit au niveau formel des noms de personnages et de lieux, ou au niveau des clins d'œil et des références entre les deux romans. A l'échelle mésotextuelle et macrotextuelle, il y a donc une nette réduction des pistes interprétatives ; cette réduction est en partie compensée par le paratexte mettant en avant les liens entre les deux œuvres, mais cela ne suffit pas à compenser la perte indéniable au niveau du style, qui n'est heureusement pas systématique. Les choix de Francis Ledoux sont parfois tout à fait cohérents, et Daniel Lauzon, même s'il ne le fait pas toujours, respecte parfois la version du *Seigneur des Anneaux*.

## **B. Épopée, littérature jeunesse : les implications intertextuelles**

### 1. L'écho des épopées médiévales

#### a. Noms et vocabulaire archaïque

L'intertextualité est un phénomène d'autant plus complexe qu'il peut se situer à

plusieurs niveaux, du plus manifeste au plus difficilement repérable. En général, les échos les plus évidents, comme les citations, complètes ou partielles, ou l'utilisation d'un vocabulaire très spécifique, semblent les plus aisés à trouver ; mais cela ne veut pas dire qu'ils poseront moins de problème au moment de la traduction. Ainsi, dans *Le Hobbit*, les noms de la majorité des nains ainsi que celui de Gandalf sont tirés de l'*Edda*, un recueil de textes nordiques, rassemblés ou écrits au XIII<sup>e</sup> siècle ; des textes extrêmement bien connus de Tolkien. Il est aisé de reproduire cette intertextualité en français, d'autant plus de nos jours, où la pratique la plus courante est de conserver les noms propres sous leur forme originale. Cependant, les noms n'ont pas été exactement reproduits par Francis Ledoux, pour les raisons d'explicitation phonétique que nous avons vues. Ce faisant, il introduit une variation orthographique, certes mineure, mais qui reste tout de même un obstacle à l'intertextualité ; la version française de l'*Edda* qui a pu être consultée pour ce travail laisse les noms tels qu'ils sont originellement écrits, sans introduire aucun type d'accentuation. Sur ce point, on pourrait donc dire, stricto sensu, que Daniel Lauzon respecte mieux le lien intertextuel que son prédécesseur. Cependant, il est aussi possible d'arguer que l'extrême spécificité de ces noms, qui n'apparaissent guère que dans cette énumération mythologique, permet au lecteur avisé de reconnaître très facilement le lien, et ce malgré la modification orthographique.

Pour d'autres cas, le maintien de l'intertextualité est plus délicat, même pour des mots de vocabulaire archaïques dont l'écho est extrêmement facile à repérer dans l'original. Ainsi, lors de la défaite de Smaug, le mot *glede* est un bon exemple du vocabulaire archaïque utilisé par moments par l'auteur :

*With a shriek that deafened men, felled trees and split stones, Smaug shot spouting into the air, turned over and crashed down from on high in ruin.*

*Full on the town he fell. His last throes splintered it to sparks and gledes.  
[...] And that was the end of Smaug and Esgaroth, but not of Bard. (The Hobbit, p.290)*

Comme l'explique D.A. Anderson dans le *Annotated Hobbit*, *glede* est un mot de vieil anglais, signifiant braise ou flamme, qui apparaît par exemple dans *Beowulf* ou *Gawain and the Green Knight*, mais n'est plus que très rarement utilisé en anglais moderne, et en général avec une orthographe différente<sup>1</sup>. User d'un tel archaïsme dans un livre qui tend à utiliser une langue plutôt simple et accessible produit un effet de contraste saisissant ; d'autant plus que le passage dans son entier est écrit dans un registre plus élevé et un style archaïsant. Cela permet

<sup>1</sup> D.A. Anderson, *op. cit.*, p.308

de rattacher, grâce à l'intertextualité, cette partie de l'œuvre au style épique ; et ce rattachement est plus facilement repérable ici grâce justement au contraste provoqué par *glede*.

En français, les deux traducteurs ont choisi le mot *braise*. Il semble en effet difficile de trouver un équivalent de *glede* pour ce qui est de l'ancienneté. En revanche, il est possible d'opérer une compensation et d'évoquer le style épique par des choix de registre et de style dans le ou les paragraphes entourant ce mot. C'est ce que fait en particulier Francis Ledoux en adoptant des expressions presque figées, ou appartenant à un registre plus élevé, qui renvoient ainsi à un langage plus archaïque :

*Avec un cri qui assourdit les hommes, jeta bas les arbres et fendit la pierre, Smaug bondit en l'air, lançant un jet de vapeur, se retourna et s'abattit du haut du ciel.*

*Il tomba en plein sur la ville. Les affres de son agonie firent jaillir étincelles et braises. [...] Telle fut la fin de Smaug et d'Esgaroth, mais non celle de Barde. (Bilbo le Hobbit, p.314-315)*

La version de Daniel Lauzon, en revanche, satisfait moins :

*Avec un cri qui assourdit tous ceux qui l'entendirent, qui abattit les arbres, fendit la pierre, Smaug s'élança dans le ciel, vomissant, puis chavira et s'écrasa du haut des airs.*

*Il retomba en plein sur la ville. Ses derniers soubresauts la réduisirent en un nuage d'étincelles et de braises. [...] Et ce fut la fin de Smaug et d'Esgaroth, mais non de Bard. (Le Hobbit, p.322-323)*

L'expression *Jeter bas*, qui n'appartient plus au registre courant, ainsi que l'absence de reprise du sujet par le pronom *qui*, forment une phrase qui produit un effet de contraste avec le langage du reste du roman ; celle de Daniel Lauzon est plus courante, que ce soit au niveau du vocabulaire ou de la syntaxe. *Les affres de son agonie* appartient également à un registre nettement plus élevé que *ses derniers soubresauts* ; enfin, *telle fut la fin* est également une formule plus proche des formules figées présentes par exemple dans les contes de fées, au contraire de *et ce fut la fin*, qui ne forme encore une fois pas de contraste aussi marqué. De manière générale, Francis Ledoux a ainsi mieux respecté le ton du passage tout entier, dont l'utilisation de *glede* est un indice : le passage est plus sérieux, et le vocabulaire comme les tournures utilisées se rapprochent davantage de ce que l'on peut trouver dans *The Lord of the Rings*. Trouver un mot ancien encore compréhensible pour le lectorat français à chaque fois que Tolkien utilise un archaïsme dans le texte original ne serait pas possible ; il faut donc compenser en déplaçant l'archaïsme sur un autre plan, comme l'orthographe ou la syntaxe, en

utilisant comme ici des formules figées, plus anciennes.

#### b. Reproduire le style épique

La tonalité du *Hobbit* change dans les derniers chapitres pour évoquer davantage celle qui sera généralisée dans *The Lord of the Rings*, en grande partie grâce à l'imitation que reconstruit Tolkien de la poésie épique médiévale, qu'il parvient à reproduire en langue moderne par un registre élevé et le placement stratégique de vocabulaire et de formules archaïques. Nous venons de voir les effets d'un seul vocable ; mais la plupart des passages qui parviennent à évoquer un ton épique le font grâce à la complémentarité du vocabulaire, de la syntaxe et des expressions figées.

Le chant des nains du premier chapitre est une première annonce de la tonalité épique à venir :

*Far over the misty mountains cold  
To dungeons deep and caverns old  
We must away ere break of day  
To seek the pale enchanted gold*

*The dwarves of yore made mighty spells  
While hammers fell like ringing bells  
In places deep, where dark things sleep,  
In hollow halls beneath the fells (The Hobbit, p.18)*

Dans ces deux couplets déjà, on voit les procédés par lesquels l'auteur parvient à recréer une impression d'ancienneté et à imiter la poésie épique. Outre la forme même du chant, qui est la forme traditionnelle utilisée par les épopées, l'auteur a recours notamment à des effets liés au vocabulaire et à la syntaxe. La postposition des adjectifs (*dungeons deep and caverns old*) est une forme syntaxique qui n'a plus cours en anglais moderne ; *fells*, *ere* et *of yore* font partie d'un vocabulaire archaïque, encore compréhensible pour le lecteur à l'heure actuelle, mais uniquement utilisé dans des contextes où un effet d'ancienneté est recherché. Ces effets sont d'autant plus intéressants à relever qu'ils se retrouvent par la suite dans d'autres passages en prose où Tolkien cherche à insuffler le même souffle épique.

Francis Ledoux a choisi, pour ce chant comme pour la majorité des autres poèmes de cette envergure, une traduction en fonction du sens plutôt que de la forme, ne cherchant pas à reproduire un véritable poème selon les règles françaises :

*Loin au-delà des montagnes froides et embrumées*

*Vers des cachots profonds et d'antiques cavernes  
Il nous faut aller avant le lever du jour  
En quête de l'or pâle et enchanté*

*Les nains de jadis jetaient de puissants charmes  
Quand les marteaux tombaient comme des cloches sonnantes  
En des lieux profonds, où dorment les choses ténébreuses  
Dans les salles cavernueuses sous les montagnes (Bilbo le Hobbit, p. 25-26)*

Pour ce qui est de la forme épique, les épopées françaises prennent en général la forme de chansons de geste, qui adoptent des vers décasyllabiques et ont recours à diverses figures traditionnelles comme l'anaphore, les comparaisons militaires et les hyperboles. Francis Ledoux ne respecte absolument pas la forme décasyllabique ici, mais il ne cherche pas non plus à respecter une autre forme poétique. Pour ce qui est du vocabulaire et de la syntaxe, on trouve quelques inversions (*dorment les choses ténébreuses*) et un vocabulaire appartenant à un registre élevé, à défaut d'être véritablement archaïque (*jadis*) ; l'effet est nettement moins marqué qu'en anglais, et la présentation d'un texte en prose sous une forme habituellement réservée aux chants et aux poèmes peut aussi gêner la lecture, en mettant encore plus en exergue l'absence de forme poétique.

Daniel Lauzon, lui, fait montre pour tous les chants d'une volonté bien plus marquée de retrouver la musicalité de l'écriture de Tolkien, et celui-ci en est un bon exemple :

*Par monts brumeux, cimes glacées,  
Jusqu'aux cavernes du passé,  
Pour trouver l'or, avant l'aurore,  
Il faut partir sans renoncer.*

*Nombreux les sorts des nains d'antan,  
Les coups de leurs marteaux sonnants  
Là où se terrent dans la pierre  
Merveilles et monstres dormants. (Le Hobbit, p.29)*

On ne trouve certes pas les décasyllabes caractéristiques des chansons de geste, mais la forme poétique est tout de même nettement plus proche de celle adoptée par Tolkien. Pour ce qui est de l'archaïsme syntaxique et lexical, là encore la version de Daniel Lauzon est plus proche de celle de Tolkien, avec davantage d'inversions et de modifications syntaxiques rendues encore plus nécessaires par la forme poétique. Comme chez Francis Ledoux, le

vocabulaire n'est pas vraiment archaïque, mais plutôt d'un registre élevé ; toutefois, grâce à la forme, la version de Daniel Lauzon se rapproche davantage de l'effet archaïsant de l'original.

On peut donc déjà voir que l'imitation du style épique risque de poser un certain nombre de problèmes aux traducteurs français, problèmes qui se reproduisent au fur et à mesure du changement de ton.

Ainsi, à partir du chapitre *The Gathering of the Clouds*, le basculement de style commence à se faire ressentir, d'abord dans les dialogues, puis dans la narration elle-même. Ainsi, l'apparition et le langage de la corneille Roäc, rattache les nains à leur passé :

*'O Thorin, son of Thrain, and Balin, son of Fundin', he croaked (and Bilbo could understand what he said, for he used ordinary language and not bird-speech). 'I am Roäc son of Carc. Carc is dead, but he was well known to you once. It is a hundred and three and fifty since I came out of the egg, but I do not forget what my father told me. [...]*

*Behold ! The birds are gathering back again to the Mountain and to Dale from South and East and West, for word has gone out that Smaug is dead ! [...]*

*The news of the death of the guardian has already gone far and wide, and the legend of the wealth of Thrór has not lost in the telling during many years ; many are eager for a share of the spoil. [...]*

*Bard is he, of the race of Dale, of the line of Girion ; he is a grim man but true. We would see peace once more among dwarves and men and elves after the long desolation ; but it may cost you dear in gold. I have spoken.'* (*The Hobbit*, p. 299-300)

Certaines formules, comme *son of*, marquent un style plus ancien, mais ne posent pas particulièrement de problème pour la traduction, qui se fait dans les deux versions par *fil(s) de*. D'autres, en revanche, sont plus problématiques, et marquent des différences entre la première et la deuxième traduction :

*'Ô Thorin, fils de Thrain, et Balin, fils de Fundin, croassa-t-il (et Bilbo pouvait comprendre ce qu'il disait, car il employait le langage ordinaire et non le parler des oiseaux). Je suis Roäc, fils de Carc. Carc est mort, mais il vous était bien connu autrefois. Il y a cent-cinquante-trois années que je suis sorti de l'oeuf, mais je n'oublie pas ce que mon père m'a dit. [...]*

*Voyez ! Les oiseaux reviennent en masse vers la Montagne et vers Dale du sud, de l'est et de l'ouest, car la nouvelle s'est répandue que Smaug est mort ! [...]*

*La nouvelle de la mort du gardien s'est déjà répandue de tous côtés, et la légende de la richesse de Thrór n'a pas perdu aux récits qui se sont transmis*

*durant tant d'années ; bien des gens sont avides de s'assurer une part du gâteau.*

*[...]*

*Celui-là est Barde, de la lignée de Girion ; c'est un homme sombre, mais loyal. Nous verrions de nouveau régner la paix entre les nains, les hommes et les elfes après la longue désolation ; mais cela peut vous coûter cher en or. J'ai dit.'*  
(Francis Ledoux - *Bilbo le Hobbit*, p.325-326)

*Ô Thorin, fils de Thrain, et Balin fils de Fundin, croassa-t-il (et Bilbo comprenait ce qu'il disait, car il parlait comme vous et moi, et non dans la langue des oiseaux). Je suis Roäc fils de Carc. Carc est mort, mais vous l'avez bien connu autrefois. Il y a cent cinquante et trois ans que je suis sorti de l'oeuf, mais je n'oublie pas ce qui m'a été enseigné par mon père. [...]*

*Car voici que du Sud, de l'Est, de l'Ouest, les oiseaux affluent de nouveau vers la Montagne et le Val, et l'on entend partout la nouvelle que Smaug est mort ! [...]*

*Mais de nombreuses gens, à part les oiseaux, se dirigent par ici en ce moment même. La rumeur de la mort du gardien s'est répandue dans tout le pays, et la légende des richesses de Thror ne s'est pas amoindrie au fil des générations ; nombreux sont ceux qui réclament une part du trésor.[...]*

*Il se nomme Bard, de la lignée du Val, celle de Girion même ; c'est un homme sévère, mais honnête. Nous verrions alors la paix régner de nouveau entre les nains, les hommes et les elfes, après la longue désolation ; mais cela pourrait vous coûter cher. J'ai dit.'* (Daniel Lauzon - *Le Hobbit*, p.333-334)

La traduction de Daniel Lauzon a une tonalité d'ensemble plus ancienne que celle de Francis Ledoux ; voyons dans le détail ce qui peut l'expliquer.

*A hundred years and three and fifty* est une formule archaïque pour donner l'âge qui inverse les dizaines et les unités, et qui n'est plus usitée en anglais actuel ; elle contribue ainsi à donner un cachet ancien aux paroles de la corneille. Francis Ledoux, hormis l'utilisation d'années plutôt que d'ans, qui relève légèrement le registre, ne marque pas particulièrement cette expression, tandis que Daniel Lauzon parvient à trouver une formule plus inhabituelle, *cent cinquante et trois ans*, qui n'est pas forcément véritablement attestée en ancien français, mais reste suffisamment surprenante et assez compréhensible pour produire un effet similaire sur le lecteur.

Ensuite, l'apostrophe *behold !* est également un point qui aide à imiter un style plus ancien, à la fois par cette position d'apostrophe et par le choix même du vocabulaire, un mot d'origine anglo-saxonne et qui, sans être archaïque, est passé dans un registre très élevé,

rappelant notamment l'expression figée *lo and behold*, utilisée pour exprimer l'émerveillement, et qui est, elle, véritablement archaïque. L'alliance du lexique et de la forme permet ainsi de créer, encore une fois, l'impression que le texte sort tout droit d'une saga. Mais il est difficile de reproduire ces deux effets combinés en français.

Francis Ledoux conserve l'apostrophe, mais le vocabulaire qu'il choisit n'a rien de particulier, ce qui amoindrit nettement l'effet provoqué. Daniel Lauzon, lui, choisit de changer totalement de formulation, renonçant au lexique comme à l'apostrophe pour préférer *car voici que* suivi d'une inversion entre le groupe verbal et le complément de lieu. Ce type de formule se retrouve par exemple dans les textes bibliques, et fonctionne très bien comme rappel de textes anciens, d'autant plus en association avec les majuscules apposées aux points cardinaux, ce qui ne respecte pas l'usage courant mais s'inscrit davantage dans les tendances stylistiques de l'auteur.

On peut noter que, de manière générale, Daniel Lauzon a davantage recours au processus de compensation que Francis Ledoux, ce qui lui permet, lorsqu'il ne parvient pas à traduire complètement un effet de style, d'user d'un étoffement dans une autre partie pour rétablir l'équilibre du passage au niveau mésotextuel. Ainsi, pour traduire le très général *many*, il a recours à *de nombreuses gens*, où l'utilisation du féminin vieillit l'expression, ce qui peut par exemple compenser la perte encourue dans la traduction de *hoard* par le trop simple *trésor*. Le mot *hoard* pose en effet problème, car il s'agit d'un mot d'origine anglo-saxonne très peu usité – l'utilisation la plus notable se trouve dans *Beowulf*, ce qui contribue à créer un effet d'intertextualité qui renforce l'archaïsme du passage. Si la traduction de Daniel Lauzon devient acceptable grâce aux compensations qui l'entourent, celle de Francis Ledoux, *une part du gâteau*, est en revanche nettement trop familière, et l'image trop éloignée du registre épique.

Enfin, il faut relever une expression qui a posé problème aux deux traducteurs : *We would see peace once more*. Tous deux ont traduit le groupe verbal par *nous verrions*, mais il s'agit d'une erreur ; *would* ainsi utilisé se retrouve à plusieurs reprises dans les écrits de Tolkien, mais également dans certaines traductions bibliques et dans des textes de la Renaissance, comme Shakespeare. Il faut le prendre comme marque de volonté, et non comme simple modal (c'est un sens plus ancien et maintenant très peu utilisé du verbe *will*). *Nous verrions alors*, tel qu'il est écrit dans la nouvelle traduction, a davantage de sens que le *nous verrions* seul de la première version ; mais la phrase devient simplement une constatation, ce qui n'est très probablement pas le sens que Tolkien avait à l'esprit. Traduire

par exemple par *Nous voudrions voir se rétablir la paix* serait dans ce contexte plus exact.

La position de Daniel Lauzon lui procure un net avantage pour ce qui est de traduire l'intertextualité ; alors que Francis Ledoux ne pouvait fonder ses choix interprétatifs et traductifs que sur sa propre lecture du livre et ses éventuelles connaissances de la vie de l'auteur, Daniel Lauzon bénéficie de plus de trente ans de recherche, qui ont pu mettre en avant différents aspects de l'écriture de l'auteur qui lui permettent de reproduire le style des épopées ou des sagas ; il est ainsi plus à même d'éviter certains écueils et certaines références inappropriées. Pour autant, la version de Francis Ledoux parvient souvent à restituer le caractère archaïsant du texte aussi bien que celle de son successeur. La retraduction ne se démarque ainsi pas par une amélioration flagrante lorsqu'on la prend au niveau macrotextuel ; elle ne parvient pas non plus à régler définitivement certains problèmes, comme la difficulté d'évoquer des références qui n'existent pas en français, ou en tout cas pas sous une forme directement reconnaissable par le lecteur.

## 2. Un texte ancré dans la littérature jeunesse

### a. Le respect des traditions du genre

*The Hobbit* est peut-être un précurseur du *Lord of the Rings* et reflète l'intérêt de l'auteur pour des textes et des thèmes médiévaux ; mais c'est aussi un livre jeunesse, écrit pour ses propres enfants par un auteur qui avait pour habitude d'inventer et de raconter des histoires, et qui se rappelait très bien certains textes de sa propre enfance. Ainsi, la tradition des livres de littérature jeunesse est tout à fait respectée, et Tolkien établit des liens avec nombre d'autres textes, allant des contes de fées aux récits pour enfants de l'époque victorienne, en passant par les fables animales. La conservation de cette intertextualité est moins difficile que dans le cas des textes médiévaux anglais, de par la plus grande diffusion des textes de référence. A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, la littérature enfantine se développe et s'internationalise. Les contes de fées sont également tout aussi largement diffusés en France qu'en Angleterre, et il s'agit en général des mêmes recueils, dont ceux de Charles Perrault et des frères Grimm. Ainsi, lorsque Tolkien utilise des motifs, souvent des expressions, caractéristiques des contes et autres fables, il s'inscrit dans une tradition suffisamment bien connue et similaire aux deux langues pour que l'on puisse s'attendre à ce que l'intertextualité puisse survivre avec succès à la traduction ; mais, encore une fois, ce n'est pas toujours le cas.

Prenons ainsi la première phrase, extrêmement emblématique du roman dans les pays anglo-saxons<sup>1</sup> : *In a hole in the ground there lived a hobbit*. Elle a été traduite différemment dans les deux versions françaises : Francis Ledoux choisit *Dans un trou vivait un hobbit*, tandis que Daniel Lauzon préfère *Au fond d'un trou vivait un hobbit*. Cet incipit a une grande importance, et pas seulement parce qu'il est devenu si connu. C'est le début de l'histoire, et Tolkien utilise une formule au rythme marqué qui rappelle les contes de fées par deux éléments : son caractère oral, d'une part, et son évocation par une formulation presque figée du plus traditionnel *once upon a time* d'autre part. Pour ce qui est de l'oralité, une étude de la phrase selon la métrique de la poésie nous apprend qu'elle est composée de quatre pieds : les deux premiers ont une forme d'anapeste, un rythme ternaire mettant l'accent sur la dernière syllabe (ici mis encore plus en avant par l'anaphore *in a / in the* précédant les mots accentués), tandis que les deux derniers sont iambiques ; le dernier est féminin, puisqu'il se termine par une syllabe supplémentaire non accentuée. Ainsi, le rythme, qui commence de manière rapide et enlevé, se finit plus traditionnellement et, surtout, plus lentement, notamment avec l'allongement provoqué par cette fin féminine. Ces variations rythmiques, en plus de mettre l'accent sur les deux derniers pieds par la fracture du changement d'accentuation, rendent la phrase plus aisée à retenir, ce qui la rapproche des contes de fées. Dans ceux-ci en effet, de telles figures de style poétiques sont souvent utilisées pour accentuer ou reproduire l'oralité, qui permettait au conteur de mieux retenir le récit.

Le problème est que la poésie française se fonde sur le nombre de syllabes, et non sur le rythme et l'accentuation comme la poésie anglaise ; il y a donc là un effet qui ne peut effectivement être reproduit tel quel, et qu'il faudra plutôt chercher à compenser. C'est sans doute ce que Daniel Lauzon cherche à faire lorsqu'il choisit une phrase plus longue que celle, extrêmement simple et courte, de son prédécesseur. Allonger la phrase lui donne en effet plus de poids, et repousse le sujet un peu plus loin du début, créant un effet plus littéraire ; le complément de lieu étoffé reproduit également mieux la structure double anglaise. Cependant, aucune des deux traducteurs n'est tout à fait parvenu à reproduire le caractère figé, typique des contes, de la formule *there lived*. L'inversion du verbe et du sujet en français élève le registre, ce qui contribue à rapprocher la phrase de formules plus traditionnelles ; mais l'effet d'intertextualité avec les contes de fées est en partie perdu, pour la simple raison que l'inversion sujet-verbe est un effet de syntaxe moins remarquable que *there lived*. Cette seule

---

<sup>1</sup> D.A. Anderson, *op. cit.*, p. 29 : « The opening paragraph has become so widely known that in 1980 it was added to the fifteenth edition of Bartlett's Familiar Quotations. »

expression est en effet si fréquemment utilisée dans les incipits de contes de fées qu'elle leur est étroitement associée, à l'inverse de la seule inversion sujet-verbe en français, qui peut se retrouver dans n'importe quel roman. Si cette première phrase du *Hobbit* a connu un tel succès, c'est sans doute en grande partie grâce à ce rappel du conte ; les versions françaises ne parviennent pas à atteindre cette puissance évocatrice.

#### b. La parodie des contes

Mais Tolkien ne fait pas que s'inscrire dans le genre de la littérature jeunesse ; il le parodie également, notamment en rendant les procédés d'intertextualité visible, ce qui lui permet d'introduire une ironie métatextuelle. Ce faisant, selon Thomas Kullmann, il s'inscrit en fait plus encore dans la tradition victorienne des livres jeunesse avec son double public et sa propension à rendre apparents les procédés classiques des contes et les allusions à ces derniers<sup>1</sup>.

Par exemple, le chapitre *Roast Mutton* comporte un passage où la parodie et la conscience de l'intertextualité sont visible à plusieurs reprises, notamment par des allusions directes à la tradition et aux connaissances que peuvent avoir les lecteurs sur les trolls ; en faisant partager ces connaissances non seulement au narrateur, mais aussi au héros lui-même, Tolkien développe une conscience toute métatextuelle de l'intertextualité :

*After hearing all this, Bilbo ought to have done something at once. [...] or else he should have done a bit of good quick burgling. A really first-class and legendary burglar would at this point have picked the trolls' pockets – it is nearly always worthwhile, if you can manage it [...]. Of the various burglarious proceedings he had heard of, picking the trolls' pockets seemed the least difficult, so at last he crept behind a tree just behind William. (The Hobbit, p.42-43)*

Ainsi, le choix de *ought to* n'est pas anodin. *Ought to*, plus que *should*, induit une connotation d'obligation presque morale, plutôt qu'une simple possibilité éventuellement préférable. Ainsi, Tolkien insère grâce à cette marque de modalité l'idée qu'il existe un comportement typique des héros de récits jeunesse, et que Bilbo ne le respecte pas. Cela permet à la fois de détacher l'histoire de ce type de contes – tout en s'inscrivant dans leur continuité. Francis Ledoux traduit ainsi ce passage :

*Ayant entendu tout cela, Bilbo aurait dû faire immédiatement quelque chose. [...] soit s'exercer à un bon et rapide cambriolage. Un cambrioleur de premier ordre,*

<sup>1</sup> T. Kullmann, *Intertextual Patterns in J.R.R. Tolkien's The Hobbit and The Lord of the Rings* (p.4) in *Nordic Journal of English Studies*, vol. 8 no 2 ; disponible en format pdf sur <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/338>

*légendaire, aurait à ce moment fait les poches des trolls – ce qui vaut presque toujours la peine, quand on peut y arriver [...]. De tous les procédés de cambriolage dont il avait connaissance, le vol à la tire dans les poches des trolls lui sembla présenter le moins de difficultés ; aussi finit-il par se glisser derrière un arbre juste dans le dos de William. (Bilbo le Hobbit p. 52-53)*

Le temps utilisé fonctionne, et même si l'on peut remarquer que la position de l'adverbe *surprend*, l'essentiel reste que l'on retrouve en français la notion d'un comportement, d'un devoir plus désirable mais que le héros n'adopte pas. A l'inverse, la phrase de Daniel Lauzon est plus correcte du point de vue de l'usage syntaxique, mais perd cette idée de devoir du héros :

*Après avoir entendu tout cela, Bilbo eût mieux fait de réagir tout de suite. [...] soit il aurait dû tenter immédiatement un bon petit vol à la tire. Un cambrioleur de première envergure, aux habiletés vraiment légendaires, n'aurait pas hésité à leur faire les poches – avec un troll, c'est presque toujours payant, si vous pensez en être capable [...]. Parmi tous ces tours de passe-passe dont il avait entendu parler, faire les poches des trolls lui paraissait le moins difficile. Enfin décidé, il se faufila derrière un arbre tout juste derrière Léon. (Le Hobbit p.56-57)*

La notion d'un autre comportement, qui aurait dû être adopté, est présente, mais elle semble n'être que le fruit de l'omniscience du narrateur, qui connaît les conséquences de ce choix dans la suite de l'histoire. Toute notion de devoir extérieur au héros et même à l'histoire a disparu.

Un autre point concerne la manière dont Tolkien décrit le vol : *a bit of good quick burgling* et *the various burglarious proceedings he had heard of*. *Burglarious* est, selon le *Concise Oxford Dictionary*, une forme archaïque ; quant au verbe *to burgle*, il s'agit d'une dérivation du nom apparue au XIX<sup>e</sup> siècle, qui appartient, ou en tout cas appartenait, à un registre très familier. Leur utilisation dans des formules laissant sous-entendre une certaine familiarité forme un contraste entre la rareté avec laquelle ces mots sont normalement utilisés, surtout à l'écrit, et le caractère figé et fréquemment utilisé du reste de la formule. Il s'agit ainsi de mettre en avant le fait que ce genre de tentative de vol est un lieu commun dans les livres pour enfants, tout en soulignant le ridicule d'un tel lieu commun ; de même la phrase qui suit. *First-class* et surtout *legendary* font allusion à des situations de contes et de légendes, justement, tandis que *at this point* est doté d'un double sens : le sens temporel, intégré à la trame du récit, mais également une référence métatextuelle à l'écriture du récit, ce qui contribue à la parodie en révélant l'envers du décor. L'aparté du narrateur prolonge encore le

contraste entre filiation et parodie en utilisant un présent de vérité générale pour se rapporter à une créature imaginaire.

Il est difficile de trancher entre les deux versions sur ce point. Ainsi, Daniel Lauzon écrit *un bon petit vol à la tire et ces tours de passe-passe*, ce qui réussit bien pour ce qui est de suggérer une certaine familiarité dans le registre et avec l'idée de vol, surtout pour la première expression ; mais la seconde étant une véritable expression figée, elle n'introduit pas le contraste voulu par Tolkien entre la structure de phrases toutes faites et un vocabulaire inhabituel. Francis Ledoux, lui, choisit *s'exercer à un bon et rapide cambriolage*, qui ne reproduit aucun schéma syntaxique figé, se contentant en fait d'une traduction mot-à-mot, et *procédés de cambriolage*, qui ne paraît pas non plus appartenir à un registre familier. De plus, la phrase complète, *dont il avait connaissance*, peut former un contresens si le lecteur comprend que Bilbo maîtrisait les procédés en question. Quant à la deuxième phrase, pour ce qui est de l'aparté, celle de Daniel Lauzon a plus d'impact, en intégrant le troll dans l'aparté même, ce qui permet d'accentuer le contraste entre présent de vérité générale et personnage improbable. De plus, son narrateur s'adresse directement au lecteur, ce qui se rapproche davantage du narrateur de Tolkien que le *on* choisi par Francis Ledoux. Pour le reste de la phrase, en revanche, Daniel Lauzon ne traduit tout simplement pas le *at this point*, effaçant ainsi toute dimension métatextuelle, alors que Francis Ledoux parvient à la conserver avec l'expression *à ce moment*. Les adjectifs utilisés dans la première version pour caractériser le cambrioleur sont également plus courts et paraissent plus naturels ; certes, ce sont ses capacités qui peuvent rendre un personnage légendaire, mais l'étoffement adopté dans la nouvelle traduction tend à noyer l'évocation d'un personnage de légende.

Une fois de plus, Daniel Lauzon possède un léger avantage grâce à la recherche qui peut lui permettre de privilégier certaines pistes interprétatives dans sa traduction du *Hobbit*. D'autre part, même si cette retraduction sort une fois de plus dans une collection générale, son statut anglais d'œuvre jeunesse est sans doute mieux connu, de l'éditeur comme du traducteur, ce qui a pu amener ce dernier à faire davantage attention aux indices qui relient le livre au genre. Cependant, une fois encore, la retraduction n'est pas systématiquement meilleure que la première version ; les effets obtenus au niveau microtextuel sont mitigés, si bien que l'effet mésotextuel plus large, où les pistes interprétatives se trouvent légèrement réduites, est en général équivalent d'une traduction à l'autre.

## **C. La retraduction : des choix à faire**

### 1. La double audience du livre : un équilibre délicat

Traduire et retraduire un livre jeunesse, c'est en général se trouver confronté à une narration qui s'adresse à un double public : le plus évident, celui des enfants à qui l'œuvre est destinée, mais aussi un public d'adultes, auquel peuvent être adressés toute une série de clins d'œil et de remarques prenant un double sens. La position du *Hobbit* est encore plus intéressante de ce point de vue, car on peut noter au fur et à mesure de l'avancée de l'œuvre un basculement vers des thèmes plus adultes, qui se répercute sur le style, parallèlement au développement de la langue épique.

Deux points se démarquent donc dans cette étude de la double adresse du livre : d'une part, les interventions du narrateur, souvent adaptées à sa double audience et, d'autre part, la transition progressive au niveau du ton de l'œuvre.

#### a. L'importance du narrateur

Le narrateur omniscient du *Hobbit* a une propension à intervenir régulièrement par des apartés et des remarques au lecteur, en général humoristiques. Cette présence est un point que Tolkien a par la suite regretté, étant selon lui quelque chose que les enfants détestent. Cependant, ces interventions ne sont pas exclusivement adressées aux enfants ; l'ironie fréquemment utilisée par l'auteur inscrit tout à fait ce narrateur dans la tradition de double adresse des livres jeunesse, qui ont pour lectorat principal les enfants, mais prennent également en considération les adultes qui sont souvent amenés à lire ces livres, par exemple dans le cadre familial. C'est un équilibre délicat, qu'il faut recréer au niveau microtextuel pour éviter de faire trop pencher l'œuvre vers l'une ou l'autre des audiences.

Malgré tout, il est évident que de nombreuses remarques du narrateur s'adressent très directement aux enfants. En anglais, cette figure de style est facilitée par le *you*, qui peut se traduire indifféremment par *vous*, *tu*, ou *on* ; en français, un choix s'impose toujours, ce qui peut conduire le narrateur à s'éloigner parfois de l'adresse directe à l'enfant. Le tutoiement a été éliminé par les deux traducteurs, ce qui semble être effectivement plus approprié : il est tout à fait possible, et même fréquent, de s'adresser à un enfant en le vouvoyant dans un livre jeunesse, et cela permet également de ne pas réduire l'adresse du narrateur à un seul public. En effet, s'il est acceptable de tutoyer un enfant, faire de même avec un adulte n'est guère

envisageable, sauf à s'éloigner des pratiques courantes.

Reste le problème posé entre vous et on. Lorsque, au début du chapitre *Over Hill and Under Hill* le narrateur intervient, l'utilisation du *you* est importante :

*There is nothing like looking, if you want to find something (or so Thorin said to the young dwarves). You certainly usually find something if you look, but it is not always quite the something you were after. So it proved on this occasion. (The Hobbit p.69)*

Il s'établit un parallèle entre l'adresse de Thorin aux nains et celle du narrateur au jeune lecteur. La phrase semble effectivement tout d'abord être un commentaire habituel du narrateur, mais la parenthèse l'attribuant au nain déstabilise cette idée, au point que la part du personnage et du narrateur dans la phrase devient difficile à déterminer. Le narrateur se pose ainsi dans la même position d'autorité vis-à-vis de son jeune lecteur que Thorin vis-à-vis de ses neveux, position encore renforcée par la conclusion du paragraphe, avec cette fois une intervention claire du narrateur, qui confirme son autorité en rappelant sa position omnisciente par une prolepse.

Ainsi, Francis Ledoux, qui utilise pour traduire ce passage le *on*, diminue l'effet d'adresse directe au lecteur et rend le passage plus général, sans établir de réel lien entre le lecteur et les personnages du roman :

*Rien ne vaut la recherche lorsqu'on veut trouver quelque chose (c'est du moins ce que Thorin dit aux jeunes nains). Quand on cherche, on trouve généralement quelque chose, mais ce n'est pas toujours exactement ce qu'on voulait. Ce fut ce qui se passa en l'occurrence. (Bilbo le Hobbit, p.79)*

L'avantage certain d'adopter ici une tournure impersonnelle est la possibilité de rapprocher la phrase d'une vérité générale ; en effet, le *you* anglais permet d'atteindre à la fois un effet d'adresse directe et d'imiter un proverbe ou une sentence, alors qu'il faut en français choisir entre l'un ou l'autre.

Daniel Lauzon, lui, a préféré s'adresser au lecteur, en choisissant *vous* :

*Quand vous cherchez quelque chose, il n'y a pas mieux que de regarder (c'est du moins ce que dit Thorin aux jeunes nains). En regardant, vous êtes presque sûr de trouver quelque chose, mais ce quelque chose n'est pas toujours exactement ce que vous cherchiez. C'est ce qui arriva cette fois-là. (Le Hobbit, p.83)*

On perd ici d'autant plus la notion de vérité générale qu'il n'a pas vraiment traduit *usually*, préférant *presque sûr*, qui ne rappelle pas autant les sentences et proverbes que *souvent* ou *en général* auraient pu le faire. Cependant, s'il faut faire un choix, cette dernière version semble

la meilleure pour ce qui est de rapprocher les lecteurs des personnages par le biais du narrateur, tout en conférant à celui-ci une position d'autorité, interprétation qui est à privilégier dans ce contexte.

Un autre point important concernant ces adresses est le vocabulaire utilisé : Tolkien oscille perpétuellement entre un vocabulaire très simple, accessible à des enfants, et le placement de quelques mots plus complexes qui aident à former un effet ironique, destiné à des lecteurs plus expérimentés.

Par exemple, dans le premier chapitre, on trouve cet aparté du narrateur :

*If you have ever seen a dragon in a pinch, you will realize that this was only poetical exaggeration applied to any hobbit, even to Old Took's great-grand-uncle Bullroarer, who was so huge (for a hobbit) that he could ride a horse. (The Hobbit, p. 22)*

L'utilisation de *poetical exaggeration* en particulier produit un double effet, puisque l'expression est suffisamment compréhensible par des enfants, même s'ils ne savent pas qu'il s'agit d'une figure de style particulière et ne comprennent pas toutes les implications que cela entraîne. Un adulte, en revanche, verra non seulement l'ironie de la comparaison, mais aussi l'ironie métatextuelle d'explicitement une figure de style du texte lui-même.

Francis Ledoux adopte la même expression en français, mais le reste de sa traduction pose problème :

*Si vous avez jamais vu un dragon affamé, vous concevrez que ce n'était là qu'exagération poétique, appliquée à n'importe quel hobbit, fût-ce même l'arrière-grand-oncle du Vieux Took, Bullroarer, lequel était si énorme (pour un hobbit) qu'il pouvait monter un cheval. (Bilbo le Hobbit, p.30)*

*Vous concevrez, ce n'était là et fût-ce même* sont autant d'expressions qui élèvent fortement le registre, le rendant par là-même inapproprié pour une adresse qui se veut accessible à des enfants. Elle n'en devient pas pour autant incompréhensible ; nombre de classiques du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, encore destinés aux enfants, sont écrits dans un style similaire. Cependant, la voix du narrateur s'en trouve modifiée en français, devenant plus verbeuse, ce qui produit une ironie plus importante pour le lecteur adulte.

Daniel Lauzon, lui, conserve un vocabulaire plus simple et des formules plus accessibles.

*Si vous avez déjà vu un dragon acculé au pied du mur, vous comprendrez que ce n'était qu'une hyperbole, peu importe le hobbit dont il est question, même Fiertaureau, l'arrière-grand-oncle du Vieux Touc, si énorme (pour un hobbit) qu'il*

*pouvait monter à cheval. (Le Hobbit, p.33)*

Cependant, il traduit *poetical exaggeration* par *hyperbole*, ce qui est inexact : la figure de style choisie par Lauzon est plus précise que celle choisie par Tolkien. Trop précise en fait, car on s'éloigne d'un vocabulaire que des enfants peuvent comprendre facilement ; de plus, elle englobe moins d'effets que *poetical exaggeration*, qui peut s'appliquer aussi bien à une expression qu'à tout un passage de roman, ou au mode d'expression d'un personnage particulier. Sans compter que la poétique désigne également tout travail d'écriture, renforçant par là même l'effet métatextuel. *Hyperbole*, au contraire, ne désigne que la figure de style immédiatement évoquée.

Malgré l'apparente simplicité de ses adresses, le narrateur adopte souvent un style particulièrement approprié aux doubles sens, et dont les implications vont parfois plus loin que ce qui est immédiatement perceptible. A cela s'ajoute la difficulté de traduire le ton humoristique, question épineuse en matière de traduction, que nous n'aurons pas le temps d'aborder ici.

#### b. Du conte léger aux thèmes plus sombres

*Le Hobbit* débute de manière légère et humoristique ; mais, que ce soit dans le style, les péripéties qui parsèment l'intrigue, ou même la caractérisation des personnages, les derniers chapitres sont marqués par un basculement vers des thèmes plus adultes, plus sombres. Du point de vue du style, c'est à ce moment que l'on relève le plus d'occurrences d'une écriture épique ; cependant, d'autres effets permettent à l'auteur de développer un contraste entre le début et la fin de l'œuvre.

L'un des passages qui illustrent le mieux ce changement de ton est le retour à Rivendell dans le dernier chapitre. En effet, les nombreux parallèles avec la première scène d'arrivée dans la vallée, bien plus tôt dans le livre, facilitent la comparaison – un effet sans nul doute intentionnel de la part de l'auteur, et qui permet de faire une transition entre l'univers de guerriers, de rois et de mort que Bilbo vient de laisser derrière lui et la touche d'humour finale de son arrivée mouvementée chez lui.

Si l'on compare tout d'abord les chansons des elfes, force est de constater que la première n'est qu'humoristique, alors que la seconde semble constituer une morale de l'aventure, en accord avec la dénonciation de l'avarice et de la folie qu'elle engendre :

*O! Where are you going*

*With beards all a-wagging ?*

*No knowing, no knowing,  
 What brings Mister Baggins  
 And Balin and Dwalin  
 down into the Valley  
 in June  
 ha ! ha ! (The Hobbit, p. 58)*

*O! Where are you going,  
 So late in returning ?  
 The river is flowing,  
 The stars are all burning !  
 O! Whither so laden,  
 So sad and so dreary ?  
 Here elf and elf-maiden  
 Now welcome the weary  
 With Tra-la-la-lally  
 Come back to the Valley,  
 Tra-la-la-lally  
 Fa-la-la-lally  
 Fa-la ! (The Hobbit, p. 342)*

Outre le thème plus grave, les couplets de la deuxième chanson sont nettement plus longs ; le style rappelle davantage le style archaïque auquel le lecteur a pu s'habituer depuis quelques chapitres (le verset *whither so laden* est un bon exemple ici) ; enfin, les champs lexicaux utilisés sont également plus sombres. On retrouve dans ce couplet le lexique de la tristesse et de la fatigue, et les autres développent entre autres celui de la mort et du déclin. En comparaison, la première chanson des elfes semble beaucoup plus porter sur de simples jeux de sonorités, sans véritable sens ; les allitérations sont fréquentes, et la proximité des différentes sonorités semble primordiale dans le choix lexical. Ainsi *going, knowing, Balin* et *Dwalin* offrent des consonances très proches, qui contrastent avec le verset central *what brings Mister Baggins*, qui repose lui aussi sur l'importance à la fois des allitérations et des assonances. Pourtant, malgré ces importantes divergences, il y a suffisamment de parallèles entre les deux chants pour que le deuxième évoque immédiatement le premier : l'apostrophe, mais aussi les onomatopées et l'évocation de la vallée, qui servent de refrain, ainsi que le premier verset, *where are you going*, qui est identique.

Etant donné sa stratégie pour la traduction de chants, la version de Francis Ledoux

pose quelques problèmes :

*Ah ! Où allez-vous  
Avec vos barbes dodelinantes ?  
On ne sait pas, on ne sait pas,  
Ce qui amène Mister Baggins  
Et Balin et Dwalin  
Dans le fond de la vallée  
en juin,  
Ha ! ha ! (Bilbo le Hobbit, p.68)*

*Oh ! Où allez-vous,  
Si tard de retour ?  
La rivière coule,  
Les étoiles sont toutes allumées !  
Oh ! Où, tant chargés,  
Si tristes et si mornes ?  
Ici, l'elfe et sa sœur  
Accueillent maintenant ceux qui sont las  
Par un tra-la-la-lally,  
Revenez à la vallée,  
Tra-la-lally,  
Fa-la-la-lally,  
Fa-la ! (Bilbo le Hobbit, p. 371)*

Hormis le manque de musicalité, qui empêche le jeu sur les consonances de la première version, il y a aussi un manque total de cohérence. L'apostrophe n'est pas la même d'un chant à l'autre, et même les onomatopées qui servent de refrain sont orthographiées une fois sans tirets et une fois avec. Ces modifications ne sont certes pas très importantes, mais il est dommage que les deux versions ne s'accordent pas sur des points qu'il aurait, justement, été facile de recouper. Pour ce qui est du changement de tonalité, la deuxième chanson respecte bien les champs lexicaux, et on trouve un registre élevé, la stratégie de compensation la plus généralement adoptée dans cette version pour traduire les passages archaïsants.

Daniel Lauzon s'attelle, une fois encore, à reproduire le mieux possible la poésie de Tolkien, que ce soit dans sa tonalité la plus légère ou la plus grave :

*Ohé ! Vos barbes folles,  
Messieurs, traînent au sol !*

*Et nous, on ne sait pas trop,  
 Ce que Monsieur Bilbo,  
 Et Dori et Nori  
 sont venus faire ici  
 en juin  
 ha ! ha ! (Le hobbit, p.72)*

*Mais où donc étiez-vous  
 Pour revenir si tard,  
 Quand s'allument chez nous  
 Les étoiles du soir ?  
 Qu'avez-vous rencontré,  
 Quels dangers, quels écueils ?  
 Voyageurs fatigués,  
 Les elfes vous accueillent  
 D'un Tra-la-la-lalère  
 Rejoignez la Vallée,  
 Tra-la-la-lalère  
 Fa-la-la-lalère  
 Fa-la ! (Le Hobbit, p.382)*

Daniel Lauzon ne reproduit pas non plus son apostrophe dans la deuxième chanson, mais il conserve une cohérence plus importante entre les refrains, y compris au plan typographique. Pour ce qui est du style, le vocabulaire du deuxième chant tend bien à l'archaïsme, à la fois au niveau de la syntaxe, grâce notamment aux inversions sujet-verbe, et au niveau du registre, élevé ; il parvient ainsi, comme Francis Ledoux, à compenser le manque de tournure véritablement anciennes. Les deux chansons sont également bien contrastées ; la première a ainsi un registre plus familier (que l'on voit par exemple à l'utilisation de la tournure *nous, on*, incorrecte grammaticalement et très familière, qui correspond donc mieux à la légèreté du premier chant).

Les deux traducteurs semblent avoir globalement bien réussi à conserver l'équilibre entre les deux audiences potentielles du live, et l'évolution progressive d'une atmosphère tout enfantine à des questions plus graves. Il y a cependant quelques incohérences, et des choix qui peuvent, sinon détruire, du moins réduire cette piste interprétative.

## 2. Situer l'œuvre dans son contexte

Il est en général considéré comme important dans la littérature jeunesse que le lecteur ressente une proximité avec le héros, ce qui est plus difficile lorsque la narration lui semble vieillie ; c'est une des raisons qui explique le renouveau important de langage qui s'opère souvent dans les traductions successives de livres jeunesse. Ce point a d'autant plus d'importance ici que *The Hobbit* est aussi une œuvre de fantasy, dont l'une des caractéristiques principales est de chercher à impliquer directement le lecteur dans l'histoire. La structure du récit est ainsi celle d'un héros ordinaire, amené à quitter son univers familier pour partir à l'aventure et faire des découvertes ; un schéma qui facilite l'identification du lecteur. Dans ce contexte, il paraît logique que le traducteur tente de réactualiser la langue lorsque c'est possible, pour conserver au mieux cette possibilité d'identification au héros.

Toutefois, si l'on considère que *Le Hobbit* est devenu – ou est en train de devenir – un classique en France, alors le texte tel qu'il a été originellement écrit par l'auteur reprend toute son importance. La traduction cherchera alors à s'en rapprocher le plus possible, plutôt que de privilégier la familiarité pour le lecteur. Dans *The Hobbit*, cette historicité du texte est marquée de deux façons différentes : d'une part, les allusions à la vie quotidienne de l'Angleterre edwardienne, dans laquelle Tolkien a grandi et, d'autre part le vocabulaire utilisé par l'auteur, qui est par endroits typique du registre familier de cette même époque.

Les indices culturels apparaissent principalement dans le premier chapitre du *Hobbit*. Il arrive qu'on en trouve ailleurs, mais ils sont alors moins regroupés ou moins nombreux, ce qui amoindrit leur impact et leur importance. Les traducteurs ont deux tendances contraires par rapport à ces indications temporelles : Francis Ledoux tend à les estomper en leur substituant des expressions qui fonctionnent en français sans avoir à recourir à des connaissances particulières sur le monde britannique, tandis que Daniel Lauzon n'hésite pas à conserver certaines expressions et à chercher, au contraire, à atteindre une couleur locale. Ainsi, alors que Francis Ledoux traduit respectivement *ale* et *porter* par *bière blonde* et *bière brune* (ce qui n'est pas tout à fait exact, ces deux boissons étant des types particuliers de bières, mais suffit tout à fait à comprendre de quoi il s'agit), son successeur choisit au contraire de les conserver tels quels, donnant ainsi une couleur toute britannique au passage. De la même manière, *seed-cake*, un type de gâteau très populaire dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles, est décrit dans la nouvelle traduction de manière exacte par « gâteau au carvi », tandis que Francis Ledoux avait choisi *gâteau à l'anis* - peut-être parce que les graines

de carvi peuvent être appelées « anis des prés », mais sans doute plus simplement pour ne pas dépayser le lecteur par une référence à une épice trop peu connue en France.

Cette différence d'optique correspond non seulement à la tension entre les deux stratégies de traduction en littérature jeunesse, mais également à la différence entre la situation actuelle, où l'auteur est mieux connu, ainsi que le contexte de parution et d'écriture, et la situation de 1969. Comme nous l'avons déjà dit, cette retraduction s'inscrit dans une démarche de revalorisation de Tolkien et de son œuvre ; elle est donc plus proche d'une volonté de traduire un classique.

Un autre point qui varie en général entre une traduction et une retraduction est le langage lui-même, qui a pu vieillir, et est souvent remis à jour par le processus de retraduction. Dans le cas qui nous concerne, la langue de la version française n'est pas particulièrement vieillie ; Francis Ledoux a adopté une langue classique, au registre parfois élevé, mais en évitant la plupart du temps des expressions familières, qui vieillissent le plus mal. En revanche, il est intéressant d'étudier le rapport entre certains mots démodés de la version anglaise et les marques culturelles déjà mentionnées. On pourrait s'attendre pour ce vocabulaire à ce qu'il ait été réactualisé par Francis Ledoux, et au contraire que Daniel Lauzon ait cherché à lui rendre son âge. C'est le cas par exemple pour *pocket-handkerchief* au chapitre deux, que Daniel Lauzon rend par *mouchoir de poche*, plus évocateur des mouchoirs en tissu à l'ancienne pour le lecteur moderne que le trop neutre *mouchoir* de Francis Ledoux.

En revanche, d'autres instances de ce vocabulaire étroitement lié à un contexte particulier ont des conséquences plus importantes sur la caractérisation des personnages. Ainsi, la rencontre du hobbit et de Gollum est un autre passage où se retrouvent quelques expressions typiques, et qui pose des problèmes plus importants. Il s'agit d'un tournant dans le livre, que ce soit avant ou après le remaniement effectué pour rapprocher *The Hobbit* de *The Lord of the Rings* : avant, parce que l'anneau est le principal instrument qui permet à Bilbo d'assumer un rôle plus actif dans la quête, et après parce que ce passage est la première introduction à la fois de l'objet au centre de *The Lord of the Rings*, et d'un des personnages les plus ambivalents et les plus importants de la trilogie, dont Tolkien met un point d'honneur à souligner la proximité avec les hobbits. Et déjà, dans ce passage du *Hobbit*, différentes allusions permettent de rapprocher les deux personnages.

Un premier indice est la mention des *trous* dans lesquels vivaient Gollum et ses proches avant qu'il ne soit exilé, qui ne sont pas sans rappeler le trou du hobbit ; mais, plus important encore, Gollum utilise des expressions familières typiquement edwardiennes, ce qui

le rapproche de Bilbo. En effet, celui-ci se distingue habituellement des personnages qu'il rencontre par les différences importantes entre le contexte edwardien où il s'inscrit et celui, plus médiéval ou féerique, auquel les nains, les elfes ou les gobelins appartiennent.

Ainsi, par exemple, la touche d'humour insérée par l'utilisation littérale de l'expression *teaching his grandmother to suck eggs*, une formule remontant au XVII<sup>e</sup> siècle et qui semble avoir été fréquemment utilisée aux XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>; son intérêt ne réside pas seulement dans l'allègement de la tension du passage, mais elle permet aussi d'associer une expression traditionnelle anglaise à la pensée de Gollum. Pour la traduction se pose le problème que, étant donné que l'expression doit absolument être prise au sens littéral pour parvenir à la résolution de l'énigme, il est impossible de traduire son caractère proverbial en français. Par ailleurs, conserver l'expression anglaise est plus logique s'il s'agit de rappeler le contexte de l'Angleterre de la jeunesse de Tolkien ; mais il faut alors envisager un lecteur très au fait de la culture anglaise. Sur ce point, c'est la version de Francis Ledoux qui y parvient le mieux, grâce à l'insertion d'une note précisant l'origine anglaise et la signification de l'expression, là où Daniel Lauzon ne donne pas la moindre indication concernant la signification de ce passage.

Le point le plus intéressant est l'utilisation de l'expression familière « chestnut », qui apparaît à deux reprises dès le début de l'échange : d'abord dans la bouche de Gollum, puis dans les pensées de Bilbo, que l'on perçoit grâce au style indirect libre :

*It was rather an old one, too, and Gollum knew the answer as well as you do.*

*'Chestnuts, chestnuts,' he hissed. [...]*

*This he thought a dreadfully easy chestnut, though he had not asked it in the usual words. (The Hobbit, p.88-89)*

Il y a peu de chances qu'il s'agisse d'une coïncidence, étant donné l'attention que Tolkien portait à son écriture, et à la révision de ce passage en particulier, sans qu'aucune modification ait été effectuée sur ce point. Il y a là un rapprochement des deux personnages qui utilisent les mêmes expressions, marquant par là même une appartenance à un même peuple, une même époque ou une même classe sociale (en l'occurrence un même peuple). Malheureusement, aucun des traducteurs n'a conservé cette proximité, même Daniel Lauzon, qui aurait pu être plus sensible à l'importance de Gollum et de ce passage pour l'intratextualité avec *Le Seigneur des Anneaux* :

*La devinette était un peu usée, aussi, et Gollum connaissait la réponse aussi bien*

<sup>1</sup> <http://english.stackexchange.com/questions/31566/etymology-of-teaching-grandma-to-suck-eggs/31568#31568>

*que vous.*

*« Connu, connu ! S'écria-t-il. [...]*

*Celle-ci, il la considérait comme terriblement usée et facile, encore qu'il ne l'eût point posée dans les termes habituels. (Bilbo le Hobbit, p.100-101)*

*Mais c'était plutôt usé, en fait d'énigme, et Gollum connaissait la réponse aussi bien que vous.*

*« Il ressasse ses vieilles salades ? Siffla-t-il. [...]*

*Celle-ci lui paraissait affreusement rabâchée, même s'il l'avait formulée différemment. (Le Hobbit, p.104-105)*

Il y a là certainement une perte pour le lecteur, qui aurait pu trouver dans ce passage une première indication que Gollum a un lien avec l'univers des hobbits.

Pour ce qui est du choix du lectorat, la retraduction se trouve donc indéniablement en position de supériorité. Daniel Lauzon sait à quel public il doit s'adresser : un public qui connaît l'auteur et son œuvre, ou cherche à les connaître dans le cadre d'une traduction de qualité, qui s'inscrit dans une démarche générale de publication de Tolkien. Ainsi, il conserve certains mots de vocabulaire qui, en donnant à l'œuvre une couleur locale, lui rendent un aspect d'authenticité qui sera sans doute recherché par le lecteur, ainsi que les indications qui rattachent le livre à son lectorat original, un lectorat d'enfants. Mais il n'hésite pas non plus à mettre en valeur le changement important de tonalité, qui correspond tout à fait à son cœur de cible constitué d'adultes. Francis Ledoux, lui, a plus de mal à identifier son public, et ses choix ne permettent pas toujours de savoir s'il préférerait une audience à l'autre, ou souhaitait conserver l'équilibre entre les deux. Cela peut être dû au fait que la première traduction est d'abord sortie dans une collection générale avant d'être rééditée comme livre jeunesse ; la volonté éditoriale n'était sans doute pas claire, ou tendait davantage à traiter *Le Hobbit* comme un livre de fantasy classique.

## **Conclusion**

En conclusion, il faut tout d'abord reconnaître que la publication d'une retraduction du *Hobbit* est une excellente chose. Elle montre la volonté de l'éditeur de redorer le blason d'un auteur qui commence à gagner un public français plus important, et peut également avoir l'effet indirect de rappeler à ce public qu'il ne faut pas confondre auteur et traducteur ; à terme, seule cette compréhension du processus traductif pourra permettre de s'éloigner de l'éternel et infructueux débat de la fidélité ou de l'originalité de la traduction, pour se consacrer à des problèmes plus pointus, mais nettement plus intéressants. Une nouvelle traduction du *Hobbit* est également une première étape vers une retraduction du *Seigneur des Anneaux*, ce qui pourrait satisfaire de nombreux fans qui restent critiques vis-à-vis de la traduction de Francis Ledoux.

C'est là que, peut-être, les conclusions de l'analyse s'avèrent les plus surprenantes. En effet, si Daniel Lauzon offre sur certains points une exploitation plus complète et plus respectueuse des pistes interprétatives que le style tout en références et en échos de Tolkien développe, l'amélioration qu'on aurait pu attendre par rapport à la première traduction n'est en fait pas si marquée. Au contraire, il faut retenir que, à bien des égards, les choix stylistiques de Francis Ledoux ouvrent tout autant de pistes interprétatives au lecteur que ceux de Daniel Lauzon. Mis à part pour ce qui concerne les chansons, dont la nouvelle traduction est bien plus satisfaisante (ce qui peut sans doute s'expliquer par une question de délais) les deux traductions présentent ainsi le même effet de rétrécissement interprétatif, même s'il est légèrement plus marqué dans le cas de la première version. La richesse de l'écriture anglaise, qui repose sur l'érudition autant que sur le talent littéraire de l'auteur et son incroyable faculté à s'approprier des formes anciennes et à les reproduire en anglais moderne, est encore loin d'être atteinte en français. Peut-être est-ce simplement parce que, comme s'exclame Théophile Gautier en 1841, « Les Français n'ont pas la tête épique ! » En effet, si le style épique est largement repris par les romantiques au XIX<sup>e</sup> siècle, les tentatives françaises n'ont que peu de succès, tandis qu'en Grande-Bretagne des écrivains tels que Walter Scott, Alfred Tennyson et William Morris connaissent un immense succès, tant populaire que critique, pour leurs poèmes épiques. Peut-être la langue anglaise est-elle plus propice au développement du style épique ; en tout cas, il est fort probable que ce style ait une place plus élevée dans le système littéraire anglais que dans celui des pays francophones, ce qui pourrait expliquer en partie le plus grand succès de Tolkien dans les pays anglo-saxons, et le plus grand intérêt universitaire

qu'il a suscité.

En tout cas, il est probable que *Le Hobbit* trouve, dans les années à venir, une meilleure place dans le système littéraire français grâce à cette nouvelle traduction et sa plus grande visibilité, ainsi qu'à la volonté des éditions Christian Bourgeois et de quelques chercheurs et traducteurs francophones, Vincent Ferré et Daniel Lauzon en tête, de faire mieux connaître le talent de Tolkien et son œuvre toute entière. Il faudra attendre encore quelques années pour avoir plus de recul sur le succès de cette nouvelle version ; mais un premier tour sur des forums et autres sites tenus par les fans indique, globalement, une réaction plutôt positive face à cette retraduction, malgré les fréquents aveux d'attachement à l'ancienne traduction<sup>1</sup>. *Le Hobbit* a donc l'air de s'être acquis le soutien du public le plus fidèle de Tolkien, ce qui encouragera sans doute les éditions Christian Bourgeois à relancer le projet de retraduction du *Seigneur des Anneaux*. Un autre sujet, qu'il sera intéressant d'étudier un jour.

---

<sup>1</sup> <http://www.jrvf.com/forum/noncgi/Forum11/HTML/001191.html>

## **Bibliographie**

### Ouvrages

D.A. Anderson, J.R.R. Tolkien – *The Annotated Hobbit*. HarperCollinsPublishers, London, 2003

M. Atherton – *There and Back Again, JRR Tolkien and the Origins of The Hobbit*. I.B. Tauris, London, 2012

A. Besson – *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*. CNRS éditions, Paris, 2004

M. Devaux, V. Ferré et C. Ridoux (ed.) - *Tolkien aujourd'hui*. Presses Universitaires de Valenciennes, 2008

V. Ferré (ed.) - *Tolkien, trente ans après, 1973-2003*. Christian Bourgeois Editeur, Paris, 2004

F. Grellet – *A Handbook of Literary Terms, introduction au vocabulaire littéraire anglais*, Hachette Supérieur, Paris, 1996

S. Heaney – *Beowulf, Bilingual Edition*. Faber and Faber Poetry, London, 2007

L. Hewson – *An approach to translation criticism : Emma and Madame Bovary in Translation*. John Benjamins, Amsterdam, 2011

T. Honegger (ed.) - *Tolkien in Translation*. Walking Tree Publishers, Zurich & Jena, 2011

T. Honegger (ed.) - *Translating Tolkien : text and film*. Walking Tree Publishers, Zurich & Jena, 2011

G. Lathey – *The Role of Translators in Children's Literature : Invisible Storytellers*.

Routledge, New York and London, 2012

E. Monti, P. Schnyder (ed.) - *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Orizons, 2011

L. Venuti et al - *Traduire l'intertextualité – Palimpsestes*. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2006

C. Tolkien et H. Carpenter, éd. – *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Mariner Books, London, 2000

A. Turner – *Translating Tolkien : Philological Elements in The Lord of the Rings*. Peter Lang, Frankfurt, 2005

S. Sturluson – *L'Edda, récits de mythologie nordique*, Gallimard, Paris, 1991

S. Walker – *The Power of Tolkien's Prose, Middle-Earth's Magical Style*, Palgrave Macmillan, New York, 2009

### Sites Internet

[pourtolkien.fr](http://pourtolkien.fr)

[www.jrrvf.com](http://www.jrrvf.com)

[www.tolkiendil.com](http://www.tolkiendil.com)

<http://www.ringgame.net/riddles.html> (comparaison en ligne des deux versions du chapitre *Riddles in the Dark*)

### Autres sources

M. Fontanet - *Le pacte du traducteur : réflexions autour du concept de « traduction satisfaisante » et du principe de l'« altérité solidaire entre l'original et la traduction »*, intervention lors de la conférence *Traduction, intertextualité, interprétation – Journée d'étude avec Lawrence Venuti* du 7 Mars 2014, organisée par la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève en partenariat avec le Centre de traduction

littéraire de Lausanne.

T. Kullmann – *Intertextual Patterns in J.R.R. Tolkien's The Hobbit and The Lord of the Rings* (p.4) in *Nordic Journal of English Studies*, vol. 8 no 2

L. Venuti – *Translation, intertextuality, interpretation*, intervention lors de la conférence *Traduction, intertextualité, interprétation – Journée d'étude avec Lawrence Venuti* du 7 Mars 2014, organisée par la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève en partenariat avec le Centre de traduction littéraire de Lausanne.

## Annexes

### Tableau récapitulatif des noms propres

<i>The Hobbit et The Lord of the Rings</i> (J.R.R. Tolkien)	<i>Bilbo le Hobbit</i> – 1969 (Francis Ledoux)	<i>Le Seigneur des Anneaux</i> – 1954-1955 (Francis Ledoux)	Le Hobbit – 2012 (Daniel Lauzon)
Bilbo Baggins	Bilbo Baggins	Bilbon Sacquet	Bilbo Bessac
Balin	Balïn	Balïn	Balin
Thorin Oakenshield	Thorïn Oakenshield	Thorïn Ecu-de-Chêne	Thorin Lécudechesne
Bag-End	Bag-End	Cul-de-Sac	Cul-de-Sac
Bywater	Près de l'Eau	Lèzeau	Belleau
Rivendell	Combe Fendue	Fondcombe	Fendeval
The Last Homely House	Dernière Maison Simple	Dernière Maison Simple	Dernière Maison Hospitalière

### Extrait du Seigneur des Anneaux

'But what about this Frodo that lives with him ?' asked Old Noakes of Bywater. 'Baggins is his name, but he's more than half a Brandybuck, they say. It beats me why any Baggins of Hobbiton should go looking for a wife away there in the Buckland, where folks are so queer.'

'And no wonder they're queer,' put in Daddy Twofoot (the Gaffer's next-door neighbour), 'if they live on the wrong side of the Brandywine River, and right agin the Old Forest. That's a dark bad place, if half the tales be true.'

'You're right, Dad !' said the Gaffer. 'Not that the Brandybucks of Buckland live *in* the Old Forest ; but they're a queer breed, seemingly. They fool about with boats on that big river – and that isn't natural. Small wonder that trouble came of it, I say. But be that as it may, Mr. Frodo is as nice a young hobbit as you could wish to meet. Very much like Mr. Bilbo, and in more than looks. After all his father was a Baggins. A decent respectable hobbit was Mr. Drogo Baggins ; there was never much to tell of him, till he was drowned.'

'Drowned ?' said several voices. They had heard this and other darker rumours before, of course ; but hobbits have a passion for family history, and they were ready to hear it again.

'Well, so they say,' said the Gaffer. 'You see : Mr. Drogo, he married poor Miss Primula

Brandybuck. She was our Mr. Bilbo's first cousin on the mother's side (her mother being the youngest of the Old Took's daughters) ; and Mr. Drogo was his second cousin. So Mr. Frodo is his first *and* second cousin, once removed either way, as the saying is, if you follow me. And Mr. Drogo was staying at Brandy Hall with his father-in-law, old Master Gorbodoc, as he often did after his marriage (him being partial to his vittles, and old Gorbodoc keeping a mighty generous table) ; and he went out *boating* on the Brandywine River ; and he and his wife were drowned, and poor Mr. Frodo only a child and all.'

'I've heard they went on the water after dinner in the moonlight,' said Old Noakes ; 'and it was Drogo's weight as sunk the boat.'

'And *I* heard she pushed him in, and he pulled her in after him,' said Sandyman, the Hobbiton miller.

'You shouldn't listen to all you hear, Sandyman,' said the Gaffer, who did not much like the miller. 'There isn't no call to go talking of pushing and pulling. Boats are quite tricky enough for those that sit still without looking further for the cause of trouble. Anyway : there was this Mr. Frodo left an orphan and stranded, as you might say, among those queer Bucklanders, being brought up anyhow in Brandy Hall. A regular warren, by all accounts. Old Master Gorbodoc never had fewer than a couple of hundred relations in the place. Mr. Bilbo never did a kinder deed than when he brought the lad back to live among decent folk.'

'But I reckon it was a nasty knock for those Sackville-Bagginses. They thought they were going to get Bag End, that time when he went off and was thought to be dead. And then he comes back and orders them off ; and he goes on living and living, and never looking a day older, bless him ! And suddenly he produces an heir, and has all the papers made out proper. The Sackville-Bagginses won't never see the inside of Bag End now, or it is to be hoped not.'

'There's a tidy bit of money tucked away up there, I hear tell,' said a stranger, a visitor on business from Michel Delving in the Wesfarthing. 'All the top of your hill is full of tunnels packed with chests of gold and silver, *and* jools, by what I've heard.'

'Then you've heard more than I can speak to', answered the Gaffer. 'I know nothing about *jools*. Mr. Bilbo is free with his money, and there seems to be no lack of it ; but I know of no tunnel-making. I saw Mr. Bilbo when he came back, a matter of sixty years ago, when I was a lad. I'd not long come prentice to old Holman (him being my dad's cousin), but he had me up at Bag End helping him to keep folks from trampling and trapesing all over the garden while the sale was on. And in the middle of it all Mr. Bilbo comes up the Hill with a pony and some mighty big bags and a couple of chests. I don't doubt they were mostly full of treasure

he had picked up in foreign parts, where there be mountains of gold, they say ; but there wasn't enough to fill tunnels. But my lad Sam will know more about that. He's in and out of Bag End. Crazy about stories of the old days, he is, and he listens to all Mr. Bilbo's tales. Mr. Bilbo has learned him his letters – meaning no harm, mark you, and I hope no harm will come of it.

*'Elves and Dragons ! I says to him. Cabbages and potatoes are better for me and you. Don't go getting mixed up in the business of your betters, or you'll land in trouble too big for you, I says to him. And I might say it to others,' he added with a look at the stranger and the miller.*

But the Gaffer did not convince his audience. The legend of Bilbo's wealth was now too firmly fixed in the minds of the younger generation of hobbits.

'Ah, but he has likely enough been adding to what he brought at first,' argued the miller, voicing common opinion. 'He's often away from home. And look at the outlandish folk that visit him : dwarves coming at night, and that old wandering conjuror, Gandalf, and all. You can say what you like, Gaffer, but Bag End's a queer place, and its folk are queerer.'

'And you can say what *you* like, about what you know no more of than you do of boating, Mr. Sandyman,' retorted the Gaffer, disliking the miller even more than usual. 'If that's being queer, then we could do with a bit more queerness in these parts. There's some not far away that wouldn't offer a pint of beer to a friend, if they lived in a hole with golden walls. But they do things proper at Bag End. Our Sam says that *everyone's* going to be invited to the party, and there's going to be presents, mark you, presents for all – this very month as is.'

*The Lord of the Rings, p.29-31*

– Mais qu'en est-il de ce Frodon qui vit avec lui ? Demanda le Vieux Chénier de Lèzeau. Il s'appelle Sacquet, mais il est plus qu'à moitié un Brandebouc, à ce qu'on dit. Je ne comprends pas pourquoi un Sacquet de Hobbitebourg irait chercher femme là-bas dans le Pays de Bouc, où les gens sont si bizarres.

– Et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'ils le soient, intervint Papa Bipied (voisin immédiat de l'Ancien), vu qu'ils habitent du mauvais côté du Brandevin et tout contre la Vieille Forêt. C'est un sombre et mauvais endroit, si la moitié de ce qu'on rapporte est vrai.

– Tu as raison, Papa ! Dit l'Ancien. Non que les Brandebouc du Pays de Bouc vivent *dans* la Vieille Forêt ; mais c'est une drôle de lignée, apparemment. Ils batifolent toujours en bateau sur cette grande rivière – et ce n'est pas naturel, ça. Ce n'est pas étonnant qu'il en soit

sorti des ennuis, que je dis. Mais quoi qu'il en soit, M. Frodon est un jeune Hobbit aussi gentil qu'on pourrait le souhaiter. Il ressemble beaucoup à M. Bilbon, et pas seulement des traits. Son père était un Sacquet après tout. Et c'était un respectable Hobbit très comme il faut que M. Drogon Sacquet ; il n'y a jamais eu grand-chose à dire de lui jusqu'au jour où il s'est noyé.

– Noyé ? Firent plusieurs voix.

On avait déjà entendu cela et d'autres rumeurs plus sombres, bien sûr ; mais les Hobbits ont une passion pour l'histoire des familles, et on était prêt à l'entendre raconter de nouveau.

– Et bien, c'est ce qu'on dit, répondit l'Ancien. Voyez-vous : M. Drogon, il avait épousé la pauvre Mlle Primula Brandebouc. Elle était la cousine germaine de notre M. Bilbon du côté maternel (sa mère étant la plus jeune des filles du Vieux Touque) ; et M. Drogon était son cousin issu de germain. Ainsi M. Frodon est en même temps son cousin germain et son cousin issu de germain, son oncle à la mode de Bretagne des deux côtés, comme on dit, si vous me suivez. Et M. Drogon était en séjour à Château-Brande chez son beau-père, le vieux Maître Gorbado, comme il le faisait souvent après son mariage (car il était assez porté sur la boustifaille, et le vieux Gorbado tenait une bonne et généreuse table) ; et il était allé *canoter* sur le Brandevin ; et lui et sa femme se sont noyés, alors que M. Frodon était encore un enfant et tout.

– J'ai entendu dire qu'ils étaient allés sur l'eau après le dîner au clair de lune, dit le Vieux Chénier ; et que c'était le poids de Drogon qui avait fait couler la barque.

– Et *moi* j'ai entendu dire qu'elle l'avait poussé dedans et qu'il l'avait entraînée avec lui, dit Rouquin, le meunier de Hobbitebourg.

– Tu ne devrais pas écouter tout ce que t'entends, Rouquin, dit l'Ancien, qui n'aimait pas beaucoup le meunier. Y a pas besoin de parler de poussée ou de tirage. Les bateaux c'est déjà assez ficelle pour ceux qui restent assis tranquille sans aller chercher plus loin la cause des ennuis. En tout cas, y avait ce M. Frodon resté orphelin et échoué, comme qui dirait, parmi ces bizarres gens du Pays de Bouc, élevé en tout cas à Château-Brande. Une vraie lapinière, de tous points de vue. Le vieux Maître Gorbado n'avait jamais moins de deux centaines de parents chez lui. M. Bilbon n'a jamais fait meilleure action qu'en ramenant le gamin vivre parmi des gens normaux.

– Mais j'ai dans l'idée que ç'a été un coup dur pour ces Sacquets de Besace. Ils pensaient qu'ils allaient avoir Cul-de-Sac, la fois où il était parti et où on l'avait cru mort. Et le voilà qui revient et les renvoie ; et il continue à vivre, à vivre, sans jamais paraître un jour plus vieux, Dieu le bénisse ! Et tout d'un coup il sort un héritier et il fait proprement établir tous les

papiers. Les Sacquet de Besace ne verront jamais l'intérieur de Cul-de-Sac, à présent, ou il faut l'espérer.

– Y a un gentil petit magot serré là-haut, que j'ai entendu raconter, dit un étranger, venu pour affaires de Grand'Cave dans le Quartier de l'Ouest. Tout le haut de votre colline est truffé de galeries remplies de coffres d'or et d'argent, et de bijoux, d'après ce qu'on m'a dit.

– Eh bien, vous en avez entendu plus que je ne pourrais garantir, répondit l'Ancien. Je ne sais rien de *joyaux*. M. Bilbon ne regarde pas à l'argent, et il ne paraît pas en manquer ; mais je n'ai pas connaissance de creusement de galeries. J'ai vu M. Bilbon quand il est revenu, il y a près de soixante ans, alors que j'étais gosse. Il n'y avait pas longtemps que j'étais en apprentissage chez le vieux Trogon (qu'était un cousin de papa), mais il m'a fait monter à Cul-de-Sac pour l'aider à empêcher les gens de se balader partout et de tout piétiner dans le jardin pendant la vente. Et au milieu de tout ça, voilà M. Bilbon qui monte la colline avec un poney et des énormes sacs et deux coffres. Je ne doute pas qu'ils étaient remplis pour la plus grande part de trésors qu'il avait ramassé à l'étranger, où il y a des montagnes d'or, qu'on dit ; mais il n'y avait pas de quoi remplir des galeries. En tout cas, mon gars Sam doit en savoir plus long là-dessus. Il est tout le temps fourré à Cul-de-Sac. Il est fou des histoires de l'ancien temps, et il écoute tous les récits de M. Bilbon. M. Bilbon lui a appris ses lettres – sans malice, remarquez bien, et j'espère qu'il n'en sortira aucun mal.

*Des Elfes et des Dragons !* Que je lui dis. *Mieux vaut pour toi et moi des choux et des pommes de terre. Ne va pas te mêler des affaires de ceux qui sont au-dessus de toi, où tu vas aboutir à des ennuis trop gros pour toi,* que je lui dis. Et je pourrais en dire autant à d'autres ajouta-t-il, jetant un regard à l'étranger et au meunier.

Mais l'Ancien ne convainc pas son auditoire. La légende des richesses de Bilbon était à présent trop fermement établie dans l'idée de la jeune génération de Hobbits.

– Ah, mais il est bien probable qu'il a ajouté à ce qu'il avait d'abord rapporté, argua le meunier, exprimant l'opinion commune. Il est souvent parti de chez lui. Et pensez à ces étrangers qui viennent le voir : des Nains qui viennent la nuit et ce vieux magicien errant, Gandalf, et tout ça. Vous me direz ce que vous voudrez, l'Ancien, mais Cul-de-Sac est un endroit bizarre et ses habitants sont bizarres.

– Et vous pourrez me dire ce que vous voudrez sur ce à quoi nous ne connaissez pas davantage qu'à la navigation, M. Rouquin, répliqua l'Ancien, détestant le meunier plus encore qu'à l'ordinaire. Si cela peut être bizarre, eh bien on pourrait s'accommoder d'un peu plus de bizarrierie par ici. Il y en a pas loin qui n'offriraient pas une pinte de bière à un ami, s'ils

vivaient dans un trou aux murs d'or. Mais Sam dit que *tout le monde* sera invité à la réception, et il y aura des cadeaux, notez, des cadeaux pour tous – ce mois même où nous sommes.

*Le Seigneur des Anneaux*, p. 50-53