HAL
open science

Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s)

Marie Perrier

To cite this version:

Marie Perrier. Mythopoétique chez Lord Dunsany et H.P. Lovecraft : transmission et traduction(s). Linguistique. Université de Lille, 2019. Français. NNT : 2019LILUH016 . tel-02373702

HAL Id: tel-02373702

https://theses.hal.science/tel-02373702

Submitted on 21 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille – Nord de France
École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société de Lille – Nord de France (ED 473 SHS)
CECILLE - Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères (EA 4074)

MYTHOPOÉTIQUE
CHEZ LORD DUNSANY & H. P. LOVECRAFT
Transmission et traduction(s)

Marie PERRIER

Thèse
pour l'obtention du grade de
Docteur en langues et littérature anglaises et anglo-saxonnes

Sous la direction de
M. Ronald JENN et Mme Gaïd GIRARD

Présentée et soutenue publiquement
le 22 juin 2019

Jury :

M. Fabrice ANTOINE, Professeur des Universités (Université de Lille)
Mme Julie ARSENAULT, Professeure Agrégée (Université de Moncton, Canada), rapportrice
Mme Gaïd GIRARD, Professeure Émérite (Université de Bretagne Occidentale), co-directrice
M. Christophe GELLY, Professeur des Universités (Université Clermont Auvergne), rapporteur
M. Ronald JENN, Professeur des Universités (Université de Lille), co-directeur
Mme Nathalie VINCENT-ARNAUD, Professeure des Universités (Université Toulouse-Jean Jaurès)

SOMMAIRE

Sommaire 3

Remerciements 5

Conventions et abréviations 7

Introduction 9

PREMIÈRE PARTIE : Un commerce triangulaire. L'œuvre mythopoétique en mouvement au sein de l'espace littéraire 49

Chapitre 1 : Dunsany et Lovecraft, itinéraires croisés dans l'espace littéraire du fantastique 50

Chapitre 2 : Compétitions et cohabitations au sein de l'appareil textuel 113

Chapitre 3 : À la croisée des mondes : de Dunsany à Lovecraft (et vice-versa) 176

DEUXIÈME PARTIE : Traduire le « *mythoscape* » 231

Chapitre 4 : Les lieux et les dieux : les noyaux mythopoétiques : 232

Chapitre 5 : Effet d'Étrangeté et (de)construction du familier : traduire les zones signifiantes de la frontière 286

Chapitre 6 : Traduire l'oralité du monde mythopoétique : mise en voix et mise en scène 354

Conclusion générale 424

Annexes 436

Bibliographie 442

Index 479

Table des matières 482

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer ma plus profonde gratitude à l'ensemble des personnes m'ayant soutenue et accompagnée au cours des six années qui m'auront été nécessaires pour mener ce travail de recherche à son terme.

En premier lieu, je remercie mes directeurs de recherche, Mme Gaïd Girard et M. Ronald Jenn ; j'ai eu la chance de bénéficier, malgré la distance, d'un suivi patient, constant et exigeant, de conseils avisés, et d'encouragements toujours bienvenus, et j'ai pu explorer librement toutes les pistes, parfois foisonnantes à l'excès, vers lesquelles m'a poussée ma curiosité de jeune chercheuse.

Merci à M. Fabrice Antoine, Saint-Jérôme des temps modernes, pour les premières discussions concernant cette thèse, ainsi que pour son soutien et son amitié. Je lui dois bien plus que je ne saurais l'exprimer.

Merci à Mme Nathalie Vincent-Arnaud, Mme Julie Arsenault et M. Christophe Gelly qui m'ont fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

Merci à François Bercker et Frédérique Brisset pour leurs précieuses relectures ; à Catherine Maignant et à l'École Doctorale Lille – SHS qui m'ont accordé leur confiance et dont le financement m'a permis de me consacrer pleinement à ce travail de recherche trois ans durant.

Ma gratitude va également à tous les enseignants sans qui jamais mon chemin ne m'aurait menée jusqu'ici, qui m'ont appris à aimer les langues et la littérature, et ce dès mon plus jeune âge – la liste est longue. Merci tout particulièrement à M. Jean-Yves Le Disez de l'Université de Brest, pour m'avoir initiée aux joies de la recherche traductologique. Merci à ma sœur et ma mère, qui furent mes premières lectrices, et à ma famille chez qui, toujours, les livres ont tenu lieu de trésors ; merci à Corinne et Judith pour le thé et les fous rires,

Merci à Maria Alice et Randal Plunket Dunsany, pour m'avoir accueillie dans les murs majestueux de Dunsany Castle et permis de me mettre en quête des traces laissées par l'illustre plume de la famille ; aux traducteurs David Camus, Arnaud Demaegd et Anne-Sylvie Homassel, pour les passionnants et généreux échanges concernant leur travail.

Merci humblement, par-delà les limbes, à Lord Dunsany lui-même ainsi qu'à H. P. Lovecraft, qui m'ont fait rêver et penser toutes ces années. Ceci n'est qu'un au-revoir, je n'en ai pas tout à fait fini avec vous.

Merci, enfin, à Wilfrid, arpenteur des myriades, qui le premier m'a ouvert les portes de l'imaginaire et poussée à m'aventurer en ces terres étranges et merveilleuses, « au-delà des champs qui nous sont familiers ».

À Wilfrid.

∞

CONVENTIONS ET ABRÉVIATIONS

Par souci de lisibilité et pour éviter de multiplier les notes de bas de page, les citations et exemples tirés des œuvres de notre corpus et de leurs diverses traductions en français seront suivis du titre abrégé (voir liste ci-dessous) et du numéro de page.

Dans le cadre des analyses comparatives entre textes-sources et textes-cibles, les éléments d'intérêt dans les citations seront indiqués en gras.

1. Éditions de référence pour les textes originaux

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *Time and the Gods*. Londres : Millennium, 2000. [Omnibus. Contient les recueils *Time and the Gods, The Sword of Welleran, A Dreamer's Tales, The Book of Wonder, The Last Book of Wonder, The Gods of Pegāna.*]

- The Gods of Pegāna : **Abrégé en *GP***
- Time and the Gods : **Abrégé en *TG***
- The Sword of Welleran : **Abrégé en *SW***
- A Dreamer's Tales : **Abrégé en *DT***
- The Book of Wonder : **Abrégé en *BW***

Lovecraft, Howard Phillips. *The Complete Fiction*. S. T. Joshi (Éd.). New York : Barnes & Noble, 2011. **Abrégé en *CF*.**

2. Traductions françaises de Dunsany

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *Merveilles et Démons : contes fantastiques*. Trad. Julien Green. Paris : Seuil, 1991. **Abrégé en *MD.***

———. *Le Livre des merveilles*. Trad. Marie Amouroux. Rennes : Terre de Brume, 1998 [1924]. **Abrégé en *LM.amo.***

———. *Le Livre des merveilles ou Chronique de petites aventures au bord du monde*. Trad. Marie Amouroux (révisée par Anne-Sylvie Homassel) Rennes : Terre de Brume, 2002. **Abrégé en *LM.hom.***

———. *Les Dieux de Pegāna : nouvelles*. Trad. Laurent Calluaud. Rennes : Terre de Brume, 2002. **Abrégé en *DP.***

———. *Le Temps et les Dieux*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2003. **Abrégé en *TD.***

———. *L'Épée de Welleran*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2004. **Abrégé en *EW*.**

———. *Contes d'un rêveur*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2007. **Abrégé en *CRv*.**

———. « Chu-Bu et Sheemish. » *In La Grande Anthologie de la fantasy*. Trad. Marc Duveau. Paris : Omnibus, 2003 [1978]. 25-32. **Abrégé en *CHU*.**

———. « Bethmoora. » *In Contes inquiétants et sardoniques*. Trad. Pierre Leyris. Paris : HarPo, 1985. 295-306. [*NB* : Inclut « Le Haschischin»]. **Abrégé en *CIS***

———. « Au flux et reflux des marées », « Pauvre vieux Bill » et « Au crépuscule ». *In Contes méphitiques*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : J'ai lu, 2011 [2008]. 251-257. **Abrégé en *CM*.**

3. Traductions françaises de Lovecraft

Lovecraft, Howard Phillips. *Démons et Merveilles*. Trad. Bernard Noël. Paris : 10-18, 1955. **Abrégé en *DM*.**

———. « Hypnos. » *In Les 20 meilleurs récits de science fiction*. Trad. Jacques Bergier & Louis Pauwels. Verviers : Gérard & C°, 1964. 295-302. **Abrégé en *HYP*.**

———. *Dagon*. Trad. Paule Pérez. Paris : J'ai lu, 2006 [1969]. **Abrégé en *D*.**

———. « Les Chats d'Ulthar ». *In Night Ocean et autres nouvelles*. Trad. Jean-Paul Mourlon. Paris : J'ai lu, 2005 [1986]. 157-162. **Abrégé en *NO*.**

———. *Contes et nouvelles. 1 1*. Bouquins. Paris : R. Lafont, 2010 [1991]. **Abrégé en *CN1*.**

———. *Contes et nouvelles. 2 2*. Bouquins. Paris : R. Laffont, 2010 [1991]. **Abrégé en *CN2*.**

———. *Le Monde du rêve, Parodies et pastiches ; Les collaborations Lovecraft-Derleth [etc.]*. Jean-Luc Buard (Éd.). Bouquins. Paris : R. Laffont, 2005 [1992]. **Abrégé en *MR*.**

———. *La Quête onirique de Kadath l'inconnue*. Trad. Arnaud Mousnier-Lompré. Paris : J'ai lu, 2009 [1996]. **Abrégé en *QOK*.**

———. *Les Contrées du Rêve*. Trad. David Camus. Saint-Laurent-d'Oingt : Mnémos, 2010. **Abrégé en *CR*.**

———. *Cthulhu, le mythe*. Trad. Maxime Le Dain & Sonia Quémener. Paris; Oyonnax: Bragelonne ; Sans-détour, 2012. **Abrégé en *CM*.**

———. *Les Montagnes hallucinées et autres récits d'exploration*. Trad. David Camus. Saint-Laurent-d'Oingt : Mnémos, 2013. **Abrégé en *MH*.**

INTRODUCTION

En 1990, Joseph Altairac signe un article véhément intitulé « Lovecraft a-t-il été traduit ? », qu'il conclut en répondant par la négative. Il s'agit pour lui de critiquer les premières traductions françaises de Lovecraft réalisées dans les années 1950. Il pointe en particulier du doigt l'exemple de *Par-delà les Montagnes Hallucinées* (*At the Mountains of Madness*), dont le texte comporte dans la traduction de Jacques Papy (1954) à peine 185 000 signes, contre 260 000 en version originale. Il explique par le détail comment les coupes effectuées dans le texte peuvent altérer pour le lecteur la perception du genre où situer Lovecraft, car ont été supprimées toutes les références historiques, archéologiques et scientifiques au point qu'« on finit par négliger l'aspect conjectural de Lovecraft, on voit surtout l'écrivain d'horreur et plus guère l'écrivain de science-fiction[1] ». De plus, les coupes rendent le texte plus court, plus proche de la longueur habituelle des autres nouvelles de l'auteur, ce qui masque la spécificité de ce roman qu'« en France, on a toujours considéré comme une nouvelle[2] ! » Altairac parle de « récriture », d'« adaptation » qui réduit l'œuvre à une forme sans substance dont il ne reste que les grandes lignes, et se scandalise de ce que les éditeurs aient persisté trop longtemps à rééditer ce texte peu respectueux non seulement de son original, mais également et avant tout de ses lecteurs français. En 2010, David Camus, nouveau traducteur de Lovecraft ne dira pas autre chose en déclarant qu'« il faudrait retraduire tout Lovecraft », et en affirmant que ses retraductions de certaines nouvelles de Lovecraft méritent en fait d'être considérées comme des premières traductions, tant l'original s'était vu auparavant dénaturé[3].

Telle que présentée par Altairac, la « récriture » est donc une accusation sévère de mauvaise traduction, voire pire, de non-traduction si l'on inclut le point de vue de Camus. Or, il est indéniable que ces premières traductions ont eu malgré tout un impact significatif dans le champ littéraire et que leur nier le statut de traduction, ou se concentrer exclusivement sur leurs défaillances, produirait une analyse incomplète, si ce n'est stérile. Malgré leurs défauts,

---

[1] Joseph Altairac. « Traduction. Lovecraft a-t-il été traduit ? À propos des traductions chez Denoël ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Clefs pour Lovecraft*. Amiens : Encrage, 1990, p. 157.
[2] *Ibid*.
[3] David Camus. « Il faudrait retraduire tout Lovecraft ». *Le Cafard Cosmique.* Base de données science-fiction / fantasy / fantastique, 2011. Web. Consulté le 9 fév. 2014.

qu'il fallait être lecteur averti pour percevoir, ces premières traductions pouvaient s'enorgueillir de l'aura de noms prestigieux : Jacques Papy jouissait déjà d'une certaine renommée, ayant traduit Steinbeck, R.L. Stevenson, Lewis Carroll et Ambrose Bierce, et Jean Cocteau fit l'apologie de son travail, en écrivant dans la presse que le style de Lovecraft « gagnait à être traduit en français[4] » – cette caution prestigieuse s'est vue abondamment mise en avant dans les paratextes éditoriaux des traductions ultérieures, et Altairac récuse vivement cette affirmation, incompréhensible à ses yeux.

La littérature traduite participe de l'évolution dynamique des champs littéraires, par les choix qu'elle opère en termes de sélection, de classification et de représentation des œuvres à traduire, opérations sociales qui seront jugées par l'ensemble de la communauté réceptrice, à la fois par les lecteurs « professionnels » – critiques, enseignants, éditeurs – et par la masse majoritaire des lecteurs « non professionnels ». À la « récriture » condamnable et condamnée, qui recouvre en fait une seule conclusion possible de ce jugement, on pourra donc opposer le concept des « réécritures » que le théoricien André Lefevere développe dans *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) : considérant que le lecteur non-professionnel ne lit pas la littérature étrangère telle qu'elle est écrite, mais telle qu'elle est réécrite, il s'intéresse aux acteurs « de l'entre-deux », « responsables de la réception générale et de la survie des œuvres littéraires » parmi le grand public[5]. La traduction y figure bien entendu au premier plan, mais sont également incluses toutes les manipulations auxquelles peut être soumis le texte, y compris dans sa langue-source :

> Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time[6].

Manipulations et transformations, pour Lefevere, auraient donc pour but de se conformer aux normes d'acceptabilité telles que définies par le centre institutionnel d'un système ; elles créent en conséquence une représentation orientée, parfois biaisée, du texte original, qui passe pour fidèle aux yeux du lecteur non-professionnel n'ayant pas accès au texte-source. Ces normes, qui ont notamment été définies dans le domaine de la traduction par Gideon Toury, sont un ensemble de règles et de contraintes que le traducteur, s'il veut être

[4] Jean Cocteau. « Books of 1954: A Symposium. » *The Observer* (Londres) 26 déc. 1954 : p. 7.
[5] André Lefevere. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Translation Studies. Londres ; New York : Routledge, 1992, p. 1.
[6] *Ibid.*, p. 8.

reconnu dans sa fonction en jouant correctement son « rôle social », se doit d'apprendre et de respecter :

> 'translatorship' amounts first and foremost to being able to *play a social role*, i.e., to fulfil a function allotted by a community – to the activity, its practitioners and/or their products – in a way which is deemed appropriate in its own terms of reference. The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behaviour, and for manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment[7].

Ces normes sont relatives à un environnement culturel particulier, et toutes ne sont pas d'égale importance aux yeux de ceux qui vont ensuite évaluer la traduction. Si l'on a pu juger bon d'effectuer des coupes en traduisant *At the Mountains of Madness* (que ce choix ait été le fait du traducteur lui-même, ou de consignes de l'éditeur), c'est que le lectorat visé a été considéré peu intéressé par les détails scientifiques, qui seraient donc superflus, voire fastidieux, et risqueraient de nuire à la bonne réception du texte. Altairac reconnaît que de telles stratégies étaient courantes à l'époque, et peut-être l'émergence encore récente du genre de la science-fiction dans le champ littéraire français a-t-elle renforcé cette tendance qui visait à ménager son lecteur afin d'en faire accepter peu à peu des normes qui n'appartenaient pas jusque là à leurs habitudes de lecture[8].

Cet exemple préliminaire illustre en outre deux points importants : tout d'abord, la lutte pour l'acquisition et la constitution de « capital » au sein du champ littéraire, surtout dans un genre à la fois nouveau, ostentatoirement étranger, populaire et de plus en plus foisonnant. Ceci concerne non seulement l'œuvre originale qui cherche à gagner une certaine reconnaissance, mais aussi l'œuvre traduite en tant que telle. Si celle-ci peut bénéficier de l'éventuel prestige de son original, ce n'est pas systématiquement le cas, et l'inverse peut se révéler tout aussi vrai : la traduction peut œuvrer comme agent de la découverte d'auteurs méconnus. Pierre Bourdieu parle ainsi de ces découvreurs qui deviennent « créateurs du créateur » – rappelant toutefois que dans les faits, ce qui est « découvert » est souvent déjà connu, bien que de manière confidentielle, et que les découvreurs servent en fait à conférer et transmettre un certain « capital symbolique »[9]. En outre, le capital symbolique, qui s'affaiblit au fil du temps, se doit d'être constamment entretenu par de nouvelles éditions ou

[7] Gideon Toury. « The Nature and Role of Norms in Translation ». *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995, p. 53.

[8] Cela serait pourtant oublier des précédents dont le prestige n'est pas à remettre en question – on se rappellera que la littérature française comptait déjà à son panthéon un Jules Verne qui ne fut jamais avare de longs passages fourmillant de descriptions et d'explications scientifiques, ce qui ne rebuta pas ses lecteurs pour autant.

[9] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998 [1992], p. 281.

publications qui sont autant d'« indices de consécration[10] ». Ceux-ci incluent les textes dérivés de l'œuvre (catalogues, articles, etc.), y compris bien entendu les traductions et retraductions – mais encore faut-il qu'une demande suffisante existe pour qu'il soit jugé rentable de procéder à ces prises de risque éditoriales, ou qu'un champion apparaisse, assez passionné par l'œuvre en question pour accepter ce risque, parfois au mépris de toute rationalité. Ainsi, le champ littéraire va évoluer et les hiérarchies qui le structurent se reconfigurer en permanence au fil du temps, les auteurs consacrés « devenant de plus en plus lisibles et acceptables à mesure qu'ils se banalisent au travers d'un processus plus ou moins long de familiarisation associé ou non à un apprentissage spécifique[11] ».

Le second point mis en lumière ici est l'importance des *agents* de la traduction, qui nous permet de ne pas considérer le champ comme irrémédiablement déterministe, anonyme et reposant exclusivement sur des normes codifiées par des relations de causes à effet. Au contraire, il est important de savoir « qui fait quoi ». Le concept bourdieusien de l'*habitus*, produit issu à la fois des conventions sociales, mais aussi du parcours et de l'expérience personnelle de chacun, fait apparaître plus clairement comment des œuvres ont pu ressurgir de la frange périphérique de la littérature, puisque c'est via l'*habitus* que se créent des liens avec le monde extérieur : « The habitus is what enables agents to feel at home in the world, as the world is 'embodied'in them.[12] » L'*habitus* est donc issu directement de processus de familiarisation.

Allons plus loin, et suggérons que ce qui est valable pour le monde réel peut en tout point s'appliquer à un monde fictif ; certaines œuvres se caractérisent précisément par la création d'univers imaginaires, et donc absolument non-familiers pour ceux qui vont les découvrir. Ces œuvres, que nous qualifierons de *mythopoétiques*, représentent donc un champ priviliégié au sein de la littérature pour observer la manière dont elles pourront donner naissance à divers *habitus* chez les lecteurs qui en feront l'expérience, et comment ceux-là seront plus enclins à se faire agents de sa traduction et de sa transmission pour lui faire pénétrer leur propre champ littéraire.

---

[10] *Ibid.*, p. 249.
[11] *Ibid.*, p. 264.
[12] Moira Inghilleri. « The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies ». *The Translator « Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting »* 11, n° 2 (nov. 2005) : 134.

I. Les genres mythopoétiques comme champ traductologique

1. L'émergence d'un nouveau champ d'étude

Le terme de « mythopoétique » apparaît pour la première fois dans *La République* de Platon, lorsque Socrate fait référence aux poètes « faiseurs de mythes » (*muthopoïos)*. Le concept renvoie alors à l'invention, à l'action d'imaginer, à l'élaboration de fables dont il convient de se méfier, du fait du pouvoir même de la fiction, et Platon l'accompagne d'une mise en garde : si c'est l'homme qui crée le mythe, il risque d'en être transformé en retour[13]. Au début des années 1930, J. R. R. Tolkien réintroduit le terme avec force dans l'espace littéraire anglo-saxon, le liant irrémédiablement au genre alors en germe de la *fantasy*. Suite à un débat animé, Tolkien écrit le poème *Mythopoeia* en réponse à C. S. Lewis pour qui les mythes, bien que plaisants, divertissants, et parfois dotés d'une valeur esthétique et artistique incontestable, ne sont en définitive que mensonges et illusions. Tolkien argue au contraire que les mythes portent en eux une vérité plus profonde. En exergue du poème, deux figures symboliques incarnent les deux auteurs et, par-delà, portent les deux visions opposées du mythe dans une mise en scène où resurgissent les masques hérités de l'antiquité, berceau des mythes : PHILOMYTHUS (« celui qui aime les mythes ») s'adresse à MISOMYTHUS (« celui qui méprise les mythes »). Le plaidoyer met en valeur dès les premiers vers le pouvoir créateur du langage qui permet de rendre du sens à l'existence de l'homme, autrement insignifiant au sein d'un univers qui le dépasse, qui arpente une Terre qui n'est que « one of the minor globes of Space ».

Tolkien voit dans le pouvoir créateur de l'imagination une manière de combattre l'angoisse pascalienne du vide insondable du cosmos, en le parant d'un voile de beauté et de féerie :

> There is no firmament,
> only a void, unless a jewelled tent
> myth-woven and elf-patterned[14].

[13] Pour un historique détaillé de ce concept, on consultera à profit l'article de Véronique Gély, « Mythes de l'époque baroque, mythes shakespeariens ». *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 14 déc. 2006. Web. Consulté le 2 oct. 2014.

[14] J. R. R. Tolkien. « Mythopoeia ». *In Faërie et autres textes*. Paris : Pocket, 2013, p. 306.

L'acte mythopoétique par excellence s'incarne dans le ciel nocturne, dès lors que, plutôt que de se laisser aller à un effroi vertigineux en essayant d'appréhender la distance interstellaire ou de dénombrer des astres indénombrables, celui qui l'observe distingue des groupes et des formes parmi les étoiles, y dessine des constellations et les nomme. Le pouvoir des noms et les catalogues d'adjectifs sont les outils de l'homme qui, en les utilisant, reproduit l'acte démiurgique divin, accédant ainsi au rang de « sous-créateur » :

> Though now long estranged,
> man is not wholly lost nor wholly changed.
> Disgraced he may be, yet is not dethroned,
> and keeps the rags of lordship once he owned,
> his world-dominion by creative act:
> not his to worship the great Artefact,
> man, sub-creator, the refracted light
> through whom is splintered from a single White
> to many hues, and endlessly combined
> in living shapes that move from mind to mind[15].

Par cet acte de « sous-création », l'homme lui-même peut donc créer des mondes, en une infinité de possibilités réfractées à partir de la réalité unique (on repère l'expression « a single White », le blanc recelant bien sûr en son sein toutes les teintes de l'arc-en-ciel). Tolkien voit donc la faculté mythopoétique comme prismatique, tout autant qu'organique et collective puisqu'elle donne naissance à des formes « vivantes » et « mouvantes », que les hommes se transmettent et se partagent au sein d'une tradition commune non préexistante mais en construction constante, tradition qui tend à influencer l'horizon d'attente du lecteur[16].

Ce point de vue cosmique est précisément celui qu'adoptent, chacun à leur manière, onirique, ironique ou nihiliste, Lord Dunsany (1878 – 1957) et H. P. Lovecraft (1890 – 1937). Dans une récente étude, Thomas Honegger emploie précisément le terme de « mythopoétique » en ce sens pour caractériser l'œuvre de Lovecraft, tout en rappelant toutefois que, contrairement à Tolkien qui conserve un cadre idéologique résolument chrétien, et voit dans la sous-création mythopoétique l'expression de vérités transcendantales, Lovecraft y exprime sa vision matérialiste et scientifique détachée de tout fondement religieux. Mais surtout, le projet de Lovecraft est avant tout de communiquer une expérience esthétique : là où il rejoint Tolkien, c'est par le « pouvoir d'enchanter et d'inspirer l'imitation

[15] *Ibid*.
[16] L'*Oxford English Dictionary* donne du terme « mythopoeia » la définition suivante : « the creation of myth or myths » (« Mythopoeia. » *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, 2018. Web. 25 juil. 2018). Déjà, on constate une insistance sur la démultiplication propre au mythe, qui par un phénomène de réfraction se pense essentiellement au pluriel.

et l'élaboration sous-créative à grande échelle[17] ». Honegger analyse et comprend le développement de l'ensemble littéraire connu sous le nom de « mythe de Cthulhu » comme exemple d'une « mythopoétique à plusieurs auteurs », impliquant les diverses lectures d'éditeurs, critiques, et surtout artistes continuateurs qui sont selon lui rien moins que « les véritables héritiers » de Lovecraft :

> Lovecraft's true heirs are thus not so much the literary critics, but the numerous authors, painters, film-makers, radio-play producers etc. who have composed short stories, painted pictures, produced movies and other works of art inspired by his texts, thus keeping alive and developing the "Cthulhu Mythos" as an artistic phenomenon. The vigorous artistic "afterlife" in various forms testifies to the mythopoetic power inherent in the "Cthulhu Mythos", which fascinates contemporary readers and writers not only through its (not always consistent) theoretical framework but also through its aesthetic and literary qualities[18].

Au-delà du mode d'écriture initial, l'œuvre s'avère donc mythopoétique du fait de son potentiel de transmission et de réfraction, et fait apparaître l'accès à son « après-vie » que Walter Benjamin adjoint à la traduction, dont la faculté est de révéler toutes les facettes de son prisme. Le moment où le traducteur entre en jeu est celui de la « délivrance de l'unicité[19] », chaque retraduction représentant une nouvelle lecture, un enrichissement autant qualitatif que quantitatif.

De plus, cette fragmentation permet précisément de rendre visible le travail du traducteur par une prise de distance, comme le souligne Christine Raguet lorsqu'elle compare la traduction à une mosaïque dont le motif global est rendu unique par « la présence visible du joint entre les tesselles[20] », et ce n'est qu'en ayant conscience de cette multiplicité que le lecteur fait pleinement l'expérience mythopoétique. On retrouve ici l'idée de la comparatiste Véronique Gély :

> Si certains « mythes » (certaines fictions mythiques) deviennent ou redeviennent de simples « fictions » c'est quand plus personne ne reconnaît en eux un héritage ancien faute de familiarité avec la culture dont ils sont issus, ou quand on les entend raconter pour la première fois sans référence à une mémoire collective[21].

---

[17] Thomas Honegger. « From Faëry to Madness: The Facts in the Case of Howard Phillips Lovecraft ». *In* Dick Vanderbeke et Thomas Honegger (Éd.). *From Peterborough to Faëry: The Poetics and Mechanics of Secondary Worlds*. Cormarë Series 31. Zurich and Jena : Walking Tree Publishers, 2014, p. 114.

[18] *Ibid.*, p. 135.

[19] Voir l'analyse de la traduction prismatique proposée par Astrid Guillaume. « Traduction, sémiotique et praxéologie ». *Penser et agir*. Paris : Le Manuscrit, 2009. 395-412.

[20] Christine Raguet. « Entre l'Un et l'Autre ; de l'Un à l'Autre ; pour l'Un pour l'Autre : quel territoire ». *In* Ronald Jenn et Corinne Oster (Éd.). *Territoires de la traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2015, p. 188.

[21] Véronique Gély. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». *Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 2006. Web. Consulté le 11 juin 2013.

Reconnaître l'œuvre mythopoétique dans toute son ampleur intertextuelle suppose donc un lecteur informé, ayant une connaissance préalable de la lignée des récits merveilleux dont elle est l'héritière, un continuum s'étendant des cycles et sagas héroïques légendaires pour atteindre l'émergence des genres fantastiques et gothiques, puis leurs réfractions modernes nées de l'explosion des littératures de l'imaginaire au 20ème siècle faisant émerger de multiples sous-genres : horreur, science-fiction, et *fantasy* – qui peuvent se décliner encore plus finement. Se fait jour un vaste territoire littéraire dont les frontières s'avèrent souvent difficiles à définir, voire poreuses.

Signe de cette porosité, on serait bien en peine de placer Dunsany ou Lovecraft sous la bannière exclusive d'un seul de ces genres et sous-genres, d'autant plus qu'ils ne sont pas sans poser eux aussi des problèmes d'ordre traductologique. En effet, qu'il s'agisse de science-fiction et encore plus de *fantasy*, le champ littéraire français s'est calqué sur le modèle américain en important telles quelles des étiquettes renvoyant de ce fait ostensiblement à une tradition étrangère. Jean-Marc Gouanvic a analysé ce problème dans le cadre du phénomène de l'importation de la science-fiction en France. Il voit dans cette « non-traduction » du vocable qui désigne le genre un indice révélateur du rapport entre culture américaine et culture française[22]. La question se corse lorsque l'on parle de *fantasy*, terme qui ne recouvre pas exactement les mêmes réalités en France et dans la culture anglo-saxonne, où le genre est pris dans une acception beaucoup plus large qui englobe littérature horrifique, merveilleux et fantastique, tandis qu'en France, la *fantasy* n'a longtemps désigné que le sous-genre de l'*heroic fantasy*[23]. Ce n'est que depuis récemment que le lectorat français commence à en apprécier toute la richesse et les déclinaisons, grâce aux succès massifs de franchises comme *le Seigneur des Anneaux, Harry Potter, Twilight, Game of Thrones* et leurs adaptations audiovisuelles depuis le début des années 2000.

Ces littératures, qui font la part belle à l'expression d'une logique de l'imaginaire, s'avèrent propices à la résurgence de figures et de schémas hérités des mythes et légendes, ce qui en fait un terrain d'étude idéal du mode mythopoétique. Les travaux de chercheurs de plus en plus nombreux en France permettent aujourd'hui d'affiner la cartographie de ces fictions et

[22] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Collection « Traductologie ». Arras : Artois presses université, 1999, p. 7-8.

[23] Voir Élizabeth Vonarburg. « La Fantasy ou le retour aux sources ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 105-113.

de leur conférer une nouvelle légitimité[24]. Fortement marquées dans le milieu éditorial et universitaire par une logique de genre, elles se sont en effet vues parfois qualifiées de « paralittérature », reléguées au rang de récits populaires généralement médiocres reposant sur la réitération de « recettes » ou de « formules », l'utilisation de codes et de normes qui leur interdiraient toute prétention d'originalité. Marc Angenot parle de ce phénomène de cloisonnement et de rejet comme d'un « tohu-bohu d'exclusions, de mises à l'écart qui ne laisse en place qu'un résidu austère d'œuvres censées 'originales' adressées à un lecteur adulte de sexe masculin, bourgeois de culture et de tempérament, en pleine connivence avec les valeurs lettrées et leur séculaire transmission[25] ». Il souligne le paradoxe qui fait que tout un pan de la littérature soit dédaigné par les critiques de lettres dont elle devrait être l'objet d'étude privilégié, et que seuls des spécialistes d'autres disciplines y trouvent un intérêt. Or les particularités de répétition et de variation qui marquent la transmission de ces produits culturels ont, selon lui, de quoi justifier l'intérêt des spécialistes, quelle que soit leur approche :

> Les textes dévalués des « en dehors » de la littérature, les textes-marchandises, laissés sans surveillance en quelque sorte, peuvent intéresser non seulement le critique des lettres mais le sociologue et l'historien dans la mesure où ils peuvent s'analyser à la fois comme répétition de formules éprouvées, comme stéréotypie, produits à « consommation immédiate », comme compulsion à redire le déjà-dit, comme pré-jugé et mé-connaissance et comme mouvance, glissements subreptices, ironisation, émergence de logiques autres, émergence du *noch-nicht-Gesagtes*, du pas-encore-dit[26].

Angenot pense notamment à la science-fiction, mais la *fantasy* a suivi, bien que plus tardivement, les mêmes schémas et a subi les mêmes mises à l'écart. Cette catégorisation a une incidence sur la structure du champ littéraire, qui a tendance à regrouper et cloisonner. Aux États-Unis, ce sont les magazines *pulps* tels que *Weird Tales* ou *Astounding Stories* qui ont assuré un espace d'émergence et d'épanouissement à ces récits. En France, à l'exception du *Seigneur des Anneaux* publié en 1972 chez l'éditeur littéraire Christian Bourgois, ce qui lui confère un statut plus légitime, ce sont chez des éditeurs spécialisés ou dans des collections dédiées que paraissent les textes, d'abord en fantastique ou science-fiction, la *fantasy* n'apparaissant que tardivement en tant que genre distinct. L'auteur de « paralittérature »

[24] Dont Jacques Goimard, Anne Besson, Vincent Ferré, Isabelle-Rachel Casta, Jacques Baudou, André- François Ruaud – la plupart rassemblés au sein du Centre d'Etudes et de Recherche sur les Littératures de l'Imaginaire (CERLI).
[25] Marc Angenot. *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*. Unichamp-essentiel 31. Paris : Honoré Champion, 2013, p. 21.
[26] *Ibid.*, p. 17-18.

serait, au fond, condamné à une condition ancillaire semblable à celle du traducteur : il répète, soumis à la tradition et aux sources qui l'ont précédé, dont il assure une diffusion plus large.

L'approche polysystémique de traductologues tels qu'Itamar Even-Zohar et Gideon Toury, permet de visualiser l'espace culturel comme un ensemble dynamique de champs interdépendants et hétérogènes, chaque système disposant d'un « centre » qui en définit les principes d'acceptabilité, générateurs de nouveaux modèles, et d'une périphérie où gravitent les éléments n'ayant acquis que peu de légitimité par rapport aux normes définies par le centre[27]. Qualifier la *fantasy* de « paralittérature » équivaut ainsi à positionner ce genre en périphérie du système littéraire. Toutefois, si l'on considère le rôle majeur que joua Lovecraft en inspirant plusieurs générations d'écrivains à se servir d'éléments de son « mythe » comme modèles, on peut attester qu'il en vint à rejoindre le centre du sous-système par ailleurs périphérique des littératures de genre, en lutte constante pour être reconnues comme légitimes. Il en va de même pour Dunsany. De manière générale, ces genres suscitent aujourd'hui un indéniable engouement populaire : c'est dire la force de cette *mémoire collective* que mentionnait Véronique Gély (cf. supra).

Dans la seconde moitié du 20ème siècle s'est forgée chez les lecteurs une familiarité de plus en plus forte avec ces fictions, qui dépassent le cadre de la littérature pour en venir à former une culture commune et partagée, et qui engendrent même une demande certaine. La traduction, du fait de sa fonction médiatrice, fait partie de ce jeu qui contribue à donner forme à la culture en ouvrant un espace dialectique entre soi-même et l'étranger ; son mouvement, nous dit Berman, part « du propre, du même (le connu, le quotidien, le familier), pour aller vers l'étranger, l'autre (l'inconnu, le merveilleux, l'*Umheimlich*) et, à partir de cette expérience, *revenir à son point de départ*[28] ». Ce mouvement dédouble donc celui d'ores et déjà proposé par la littérature fantastique, et par la *fantasy* en particulier, lorsque ses mondes imaginaires se font espaces vivaces et persistants de la mémoire culturelle collective de leurs lecteurs, chaque récit de *fantasy* représentant un voyage qui transforme, qui marque, qui laisse une trace – un voyage initiatique, qui représente le schéma de base sur lequel repose le genre, et qui reproduit ce que Joseph Campbell a nommé le « monomythe[29] ». Pour lui, tous les

[27] Itamar Even-Zohar. « Polysystem Theory ». *Poetics Today* 1, n° 1/2 (Automne 1979) : 287-310.
[28] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris : Gallimard, 1995, p. 76.
[29] Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. 3 éd. Bollingen series XVII. Novato : New World Library, 2008 [1956].

mythes ne seraient que des variations d'un même récit, qui prétend à l'universalité. La *fantasy* semble bien reposer sur le même principe[30].

C'est d'ailleurs le point de départ de l'ouvrage récent de Brian Attebery *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth* qui lie ostensiblement le genre de la *fantasy* et la transmission mythique, le premier permettant de recréer et recontextualiser les récits fondateurs, dans la droite lignée des conteurs de la tradition orale. Ce faisant, Attebery pose la mythopoétique comme approche résolument moderne des littératures de l'imaginaire :

> The nature and power of fantastic literature can hardly be understood without reference to the close collaboration between fantasy writers and myth scholars and popularizers. Conversely, fantasy offers a glimpse into the process by which mythic patterns transmit cognitive structures even without the sanction of official belief. To study myth in the modern world is to study imagination and vice-versa. […] One reason for [fantasy's cultural importance]is [its] capacity for mythopoiesis: the making of narratives that reshape the world[31].

En résumé, la « mythopoétique » telle que nous l'entendons renvoie à un mode d'écriture à portée symbolique et créatrice de lien social, non pas en termes de croyance mais de familiarité, de culture, voire de complicité. L'œuvre mythopoétique se trouve donc en tension entre une adhésion collective et la constitution d'une mythologie personnelle. Dès lors, elle ne peut se limiter à l'objet physique que constitue le livre, ce dernier se trouvant en fait au cœur d'un réseau constitué des divers textes et produits culturels qui en sont autant de réfractions. L'œuvre kaléidoscopique atteint une dimension mythique, non pas en termes de croyance ou de foi, mais en termes de familiarité, de complicité avec l'auteur, et d'adhésion à un ensemble culturel doté d'une force d'attraction magnétique. Cette force implique que ces différents éléments soient partagés, les efforts créatifs étant en déplacement constants et fluides. Ce lien s'établit par le biais de mouvements de translation (qui incluent évidemment la traduction, directement si l'on considère la polysémie du terme anglais *translation*[32]) et de réfraction. Ces mouvements contribuent à tisser les auras d'une œuvre et d'un auteur, et

---

[30] Hollywood notamment s'est approprié le concept du « monomythe » pour en faire un modèle à l'attention des scénaristes sous la forme du *Vogler memo*, et *Star Wars* est sans doute l'exemple le plus frappant d'une répétition plus moderne du « voyage du héros ».

[31] Brian Attebery. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford : Oxford University Press, 2014, p. 8.

[32] Berman fait déjà allusion à d'autres processus participant de la constitution de la culture de la traduction, qui « partage [la] fonction [médiatrice de l'étranger] avec une série d'autres « translations » qui constituent autant de rapports cycliques à soi et à l'étranger » (*L'Épreuve de l'étranger*, *op. cit.,* p. 79). Il y voit la cause de l'essor à l'époque romantique d'un intérêt européen général pour « l'étranger », se manifestant par l'apparition de la philologie, l'orientalisme, la recherche comparatiste, la science du folklore, les grands dictionnaires nationaux, la critique littéraire et artistique.

d'autres peuvent s'y agréger, en une toile rhizomatique dont la mythopoétique serait le centre moteur.

La longue déconsidération des genres de l'imaginaire a eu un impact certain sur leur sous-représentation en tant que sujet de recherche traductologique. La *fantasy*, bien que décrite comme un genre « typiquement anglo-saxon[33] », n'a que peu été étudiée sous l'angle de la traduction ; et lorsque c'est le cas, elle disparaît notoirement le plus souvent dans l'ensemble voisin de la littérature de jeunesse. Exemple révélateur : dans l'intitulé de la journée de recherche organisée le 24 mars 2016 par le groupe « Penser la Traduction » de l'université Paris 8, « Traduire pour la jeunesse / traduire la *fantasy* : enjeux et spécificités » ; le genre qui nous intéresse arrive en seconde position, et dans les faits, une seule communication y a été consacrée à la *fantasy* : « Nouveau traducteur, nouveau paradigme ? La succession du Trône de fer » par Vivien Féasson. Ce dernier prépare actuellement une thèse sur « Le style en *fantasy* et sa traduction (anglais/français) » sous la direction d'Antoine Cazé, dans laquelle il s'intéresse précisément aux romans de *fantasy* ayant connu une ou plusieurs retraductions en français.

On souhaiterait y voir les prémices d'un mouvement qui gagnerait à se généraliser, et comblerait ainsi cette lacune que déplorait Allan Turner en 2005, à l'issue de sa propre étude sur la traduction en français des éléments philologiques chez Tolkien :

> [There's a] need for more studies of translating fantasy and other types of non-real fiction, to investigate how text-worlds are represented in the target langage, how they relate to the real world as represented by both the source culture and the target culture, and how far it is thought desirable to maintain consistency. Since fantasy is often viewed as an Anglo-Saxon genre, it would be interesting to see to what extent foreignising translation techniques are employed for works of this kind[34].

Le moment semble d'autant plus propice que nous nous trouvons actuellement en présence d'un phénomène particulier qui permet à la traduction de gagner en visibilité auprès du grand public : le 21ème siècle sera, prédisait Isabelle Collombat en 2004, « l'âge de la retraduction[35] ». Elle identifie une vague qui s'amplifie depuis les années 1990, et qui, si elle n'est pas encore étudiée en tant que phénomène traductologique, a le mérite d'ouvrir plus d'espace d'expression au traducteur, tout en faisant parfois « couler beaucoup d'encre dans la

[33] Anne Besson. *La Fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007, p. 13.
[34] Allan Turner. *Translating Tolkien: Philological Elements in The Lord of the Rings*. Duisburger Arbeiten Zur Sprach-und Kulturwissenschaft 59. Frankfurt am Main : Lang, 2005, p. 192.
[35] Isabelle Collombat. « Le XXIe siècle : l'âge de la retraduction ». *Translation Studies in the new Millennium*, no 2 (2004) : 1-15.

presse littéraire grand public[36] ». Les lecteurs ont l'occasion de lire des préfaces de la main des traducteurs, ceux-ci ont l'occasion de parler de leur travail au cours d'entrevues, ce qui met notamment en lumière la « pluralité des approches traductionnelles », de trouver des « circonstances atténuantes aux défaillances des premières traductions », et enfin d'en accepter le « caractère non-définitif » [37]. Ce phénomène nouveau constitue une mise en récit inédite de la traduction et de son inscription dans l'histoire.

L'exemple de la nouvelle traduction du *Seigneur des Anneaux* épouse très exactement ce schéma, avec *La Fraternité de l'Anneau* en 2014, *Les Deux Tours* en 2015, et *Le Retour du Roi* (2016). La première traduction, signée Francis Ledoux, datait de 1972. Vincent Ferré, qui a supervisé cette nouvelle traduction réalisée par Daniel Lauzon, revient précisément sur les failles de cette première version, louable au vu de la complexité du monde de la fiction et du « déficit d'information sur la 'mythologie' et la cosmologie tolkieniennes[38] » disponible dans les années 1970. Ce projet démontre en outre la synergie possible entre le monde de la recherche universitaire et les projets éditoriaux, ce qui permet au traducteur de bénéficier d'apports d'informations et de ressources critiques, et lui donne une vision d'ensemble du contexte dans lequel s'ancre le texte qu'on lui donne à traduire – notamment lorsque celui-ci s'inscrit ostensiblement dans un « ensemble » au point que l'on parle d'« œuvre monde ».

> Est-il possible de traduire J. R. R. Tolkien et son œuvre « monde » ? Celle-ci semble autonome dans sa circularité et sa cohérence, sensible dans la manière dont les textes s'engendrent ou se font écho ; elle apparaît également « enracinée » dans le passé médiéval, sur le plan des motifs, de la structure et du style[39].

On voit bien quel défi traductionnel représentent de tels textes, surtout dans l'optique de recréer non seulement un récit et un style, mais également quelque chose de plus diffus et de plus organique que mécanique : « la manière dont les textes s'engendrent ou se font écho ». Nous inscrivant très précisément dans cette nouvelle perspective critique, nous nous proposons d'appliquer une analyse traductologique des transferts de ces textes d'une langue à l'autre et d'une culture à l'autre, et de la manière dont traductions et retraductions ont pu participer de la transmission des œuvres mythopoétiques de Lord Dunsany et H. P. Lovecraft,

---

[36] *Ibid.,* p. 2.
[37] *Ibid.,* p. 9.
[38] Vincent Ferré. « Peut-on (re)traduire J. R. R. Tolkien ? De la traduction en français d'une traduction fictive écrite par un authentique traducteur. » *Europe*, n° Tolkien/Lovecraft (avril 2016). Web. Consulté le 10 juil. 2017.
[39] *Ibid.*

qu'il s'agisse de recréer leurs univers imaginaires ou la saveur particulière de leur style, de s'affirmer en tant que nouveau visage de l'œuvre ou ambassadrices discrètes de l'étranger.

2. *Une étude de cas à double entrée*

On assiste avec Lord Dunsany, puis H. P. Lovecraft qui s'en inspirera, à un déploiement de la démarche littéraire mythopoétique telle que la développera ensuite J.R.R. Tolkien, et à sa suite tout le courant de la *fantasy* qui prend son essor dans la deuxième moitié du 20ème siècle. En 1905 paraît le premier recueil de Lord Dunsany, *The Gods of Pegāna*, dans lequel l'auteur bâtit une cosmogonie complète sur le modèle de la *King James' Bible*. Il y crée un panthéon complet de dieux nés des rêves de l'entité suprême Māna-Yood-Sushāi, dont il a été prédit que le réveil provoquera la fin des temps. Les nouvelles suivantes de Dunsany confirmeront cette poétique créatrice du mythe et du rêve : il poursuit l'exploration de *Pegāna* dans le recueil *Time and the Gods* (1906), et bien que ce fictif royaume des dieux ne soit plus mentionné dans *The Sword of Welleran* (1908), *A Dreamer's Tales* (1910) et *The Book of Wonder* (1912), où les récits se recentrent progressivement sur des protagonistes humains, ces derniers restent néanmoins toujours vus à travers le prisme de leurs interactions avec un univers profondément onirique, crépusculaire et merveilleux. Suite à son expérience de la guerre, au cours de laquelle il sera grièvement blessé, il développera progressivement des récits plus incisifs et ironiques, marqués par un certain désenchantement. Dunsany connaît un franc succès de son vivant, qu'il doit cependant surtout à son théâtre – genre privilégié du mouvement de la Renaissance littéraire irlandaise et bénéficiant d'un prestige et d'une visibilité accrus grâce aux productions de l'Abbey Theatre, lieu où se forge la mémoire collective d'une Irlande avide de mettre en scène sa propre identité. Dunsany n'embrasse toutefois pas ce projet et adopte une posture d'auteur plus universelle, détachée de toute considération politique. Ses conférences aux États-Unis suscitent un vif enthousiasme en 1919-1920, et c'est à l'occasion de l'une d'elle que le découvre H. P. Lovecraft, instantanément subjugué par le personnage excentrique et grandiose du lord irlandais.

C'est à cette période, en effet, que Lovecraft amorce une œuvre fantastique caractérisée par un panthéon qui ira toujours croissant ; le nom de Cthulhu, terrible divinité qui sommeille et rêve sous la mer, est passé à la postérité : on parle de « Mythe de Cthulhu » - terme discutable et qui a donné lieu à de vifs débats, (car il n'a jamais été employé par Lovecraft lui-même, mais par son disciple et éditeur posthume, August Derleth). Toujours est-

il qu'il semble devoir être attaché pour longtemps à l'œuvre de Lovecraft dans l'imaginaire collectif. Lovecraft est à l'origine d'un colossal jeu littéraire qui touchera plusieurs générations d'auteurs, ceux-ci venant s'approprier et enrichir « le Mythe » au travers de leurs propres écrits[40]. Pourtant, contrairement à Dunsany, Lovecraft ne connaît, de son vivant, qu'une diffusion limitée à la publication dans les magazines *pulps*, et ce n'est que de manière posthume qu'apparaissent de véritables recueils sous forme de livres. L'aura foisonnante de l'œuvre lovecraftienne s'est accrue au fil des années et au-delà des frontières, de sorte qu'aujourd'hui on trouve des adaptations et références à son univers fictionnel dans tous les domaines culturels (musique, cinéma, jeux, etc.).

En France, les destins des œuvres de Dunsany et Lovecraft ont longtemps été très différents : le premier est peu, voire non représenté dans les rayonnages des librairies, à quelques rares exceptions spécialisées dans la littérature de genre. Le second, en revanche, fait partie du catalogue de toute librairie. Une rapide rétrospective éditoriale nous apprend que, si dès les années 1920, Dunsany apparaît en France, sa diffusion reste limitée : *Le Livre des Merveilles* est publié en 1924 dans une traduction de Marie Amouroux, et un conte isolé dans *La Revue de Genève* (1923)[41], mais c'est surtout son théâtre qui nous parvient, traduit par Maurice Bourgeois dans *La Revue Européenne* entre 1923 et 1930. Un certain nombre de nouvelles sont également traduites à la même époque par Julien Green, écrivain américain de langue française alors âgé d'une vingtaine d'années et plus tard élu à l'Académie Française, mais aucune maison d'édition ne se montre intéressée ; Dunsany tombe rapidement dans un étrange oubli et ne s'exporte guère en France. Au contraire, l'œuvre de Lovecraft, peu connue de son vivant, bénéficie par la suite du bouillonnement créatif que son auteur a su générer chez ses contemporains, avec de premières traductions à partir de 1954 (dont les *Montagnes Hallucinées*, dont nous parlions en préambule), qui seront régulièrement suivies de nouvelles parutions.

Dans les années 1970, les deux auteurs bénéficient simultanément d'un phénomène de résurgence : la diffusion de Lovecraft s'intensifie notoirement à la suite d'un renouveau d'intérêt pour le fantastique en général. Sa fiction devient rapidement intégralement

[40] Clark Ashton Smith et Robert Howard, contemporains de Lovecraft, réutilisèrent certains des éléments de son univers fictionnels et réciproquement. Par la suite, la liste des continuateurs inclut des auteurs tels que Robert Bloch, August Derleth, Brian Lumley, Lin Carter, Stephen King. Le phénomène se poursuit encore aujourd'hui : le critique S. T. Joshi, spécialiste de Lovecraft, publie en 2013 *The Assaults of Chaos* dans lequel il rend hommage à cette tradition en faisant de Lovecraft son héros affrontant l'une des entités malveillantes phares de son œuvre.

[41] « L'Elfe », traduction par Guillaume Lerolle de « The Kith of the Elf-Folk », extraite du recueil *The Sword of Welleran*.

accessible en français. Le « Mythe de Cthulhu » se consolide et se diffuse d'ailleurs à cette époque, dans les magazines amateurs comme dans les revues et les romans, grâce à l'essor de la littérature de terreur au milieu de la décennie. Du côté de Dunsany, son roman le plus connu, *La Fille du roi des elfes*, paraît pour la première fois chez Denoël en 1976 dans une traduction d'Odile Pidoux. On note encore la publication de rares nouvelles isolées au sein de revues ou d'anthologies : *Nouveau Planète* (1969), *L'année 1977-1978 de la SF* (1978), *Le Manoir des Roses : L'épopée fantastique*, collection « Le Livre d'Or de la Science-Fiction » (1978), *Contes inquiétants et sardoniques* de Pierre Leyris (1985)[42]. Il faut attendre 1991 pour que le fils de Julien Green retrouve les traductions de son père et les fasse publier sous le titre *Merveilles et Démons*.

Au tournant du 21ème siècle, leurs destins se rejoignent encore davantage et ils s'inscrivent en plein dans « l'Âge de la retraduction » : les deux auteurs sont traduits ou retraduits en français dans la première décennie des années 2000 et ce de manière presque simultanée. *La Fille du roi des elfes* est réédité en 2006 par Denoël, dans une nouvelle traduction par Brigitte Mariot. Entre 2000 et 2007, les éditions Terre de Brume font traduire, réviser ou retraduire les six premiers recueils de contes publiés par Dunsany au début de sa carrière. Du côté de Lovecraft, dont tous les textes sont accessibles en français depuis les années 1980, ce sont les retraductions qui fleurissent : paraissent chez Mnémos en 2010 *Les Contrées du Rêve* et en 2013 *Les Montagnes Hallucinées et autres récits d'exploration* dans de nouvelles traductions de David Camus ; en 2012, Bragelonne et les éditions Sans Détour co-éditent *Cthulhu : le Mythe*, retraductions de Maxime Le Dain et Sonia Quémener[43] ; enfin, en avril 2015 sortent chez l'éditeur Points trois « nouvelles traductions inédites » de François Bon : *L'Appel de Cthulhu*, *Dans l'abîme du temps*, et *La Couleur tombée du ciel.* Une « réelle redécouverte » qui « remet en perspective » ces récits fondateur du mythe littéraire créé par l'auteur, nous vante l'éditeur sur son site[44].

Pourquoi ce renouveau ? Dans les deux cas, on constate un véritable souci de faire redécouvrir les œuvres, auparavant oubliées ou malmenées, sous une forme plus proche de

[42] Ces vagues d'intérêt sont sensibles également dans le domaine de la recherche : si l'on examine le sommaire de l'ouvrage édité en 2013 par S. T. Joshi, *Critical Essays on Lord Dunsany*, la sélection d'articles reproduits fait apparaître quatre périodes distinctes, dont un renouveau d'intérêt très marqué aujourd'hui : 1905-1926, 1951-59, 1982-98, et 2009-2013.

[43] Il s'agissait en fait d'un tome 1, qui a depuis été suivi de trois autres volumes en 2015, 2016 et 2018, tous traduits par Arnaud Demaegd. Seul le 4ème est doté d'un sous-titre : « Les Contrées du Rêve », ce qui le rattache directement à notre corpus – mais au vu de sa parution toute récente, nous nous contenterons de l'évoquer en conclusion.

[44] « H. P. Lovecraft, maître de l'horreur et du fantastique. Nouvelles traductions et préfaces inédites de François Bon ». *Le Cercle.* Éditions Points, 2016. Web. Consulté le 2 nov. 2017.

leur original (rassembler les nouvelles éparpillées de Dunsany en recueils tels qu'ils ont été pensés, dans un cas ; rendre justice au style si particulier de Lovecraft qui a souffert de traductions incomplètes ou inexactes d'autre part). Il s'agit de porter sur les textes originaux un regard nouveau, qui s'accompagne d'une volonté de partage et de mise à disposition respectueuse, et ainsi de les remettre en mouvement dans l'espace littéraire, de les réinscrire dans le courant de l'Histoire. Il s'agit, enfin, de les faire participer d'une poétique, au sens que Meschonnic a su donner à ce terme, rendue visible et sensible par la succession des retraductions : « Ce sont les retraductions qui procurent la série la plus documentée des transformations d'un texte, de ses mouvements, par lesquels une culture se montre poétiquement[45] ». C'est l'étude de versions démultipliées qui permet de mettre au jour les invariants autour desquels gravitent des stratégies et projets de traductions divers, ancrés dans leur contexte et leur époque, ainsi que les modalités d'une convergence particulièrement visible entre deux œuvres et deux auteurs. Se dégagent alors des processus de transfert et de translation complexes pris au sens le plus large, en tant que déplacement – en d'autres termes, de textes voyageant d'un espace à un autre, qu'ils soient linguistiques, culturels, ou simplement géographiques.

Au fil de ces mouvements, un ensemble de transformations s'effectuent à mesure que divers agents s'y impliquent, forts de leur propre vision et intentions concernant ces textes ainsi que les ensembles qui doivent les subsumer, de sorte que l'on assiste à « un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation », processus décrit par Véronique Gély qui explique comment la fiction prend ainsi peu à peu une ampleur mythique[46]. Selon elle, examiner de tels processus constitue précisément la tâche de ce qu'elle nomme « mythopoétique comparatiste ». Ainsi, la mythopoétique, servant également en tant qu'outil et grille d'analyse, doit permettre d'éclairer notre compréhension de la relation qui se tisse entre mythe et littérature. Il ne s'agit pas simplement d'étudier la façon dont la littérature s'empare et actualise des mythes préexistants, qui lui seraient donc à la fois antérieurs et extérieurs, mais également d'une exploration de « l'espace de jeu de l'imagination » où se noue un double mouvement créateur réciproque dès lors qu'une fiction est adoptée sur un mode collectif :

> Une mythopoétique ne postulerait, quant à elle, ni antériorité, ni extériorité des mythes par rapport à la littérature. Elle s'attacherait en revanche à examiner comment les œuvres « font »

[45] Henri Meschonnic. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999, p. 175.
[46] Véronique Gély. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction. » *Op. cit.*

> les mythes et comment les mythes « font » l'œuvre : non seulement de quel « travail » les mythes sont les acteurs, les agents […] mais aussi de quel « travail » ils sont le résultat, le produit, le « fait »[47].

C'est ce double mouvement qui nous intéresse pour éclairer la réception de Lord Dunsany et H. P. Lovecraft ainsi que la façon dont cette survivance soumet l'œuvre à des transformations, évolutions et variations, sur le modèle de la genèse et de la transmission mythique.

Par un renversement du point de vue généalogique qui voudrait que ce mouvement parte de l'original pour se décliner en différentes variantes, le regard rétrospectif porté par la postérité contribue également à modifier la représentation collective que se font les lecteurs d'une œuvre, ce qui explique en partie le lien explicite entre Dunsany et Lovecraft, et nous pousse à remettre en perspective les notions de filiation ou d'influence littéraire. Dunsany est-il, en tant que modèle, l'un des « pères » de Lovecraft ? Pourtant, en termes de survivance, c'est bien à l'ombre bienveillante de ce dernier que l'œuvre dunsanienne se voit revigorée à partir de la deuxième moitié du 20ème siècle, et ce jusqu'à aujourd'hui : il n'est de texte critique ou de préface consacrés à Dunsany qui ne mentionnent l'admiration où la dette de Lovecraft à son endroit, venant légitimer qu'on souhaite faire (re)découvrir le conteur irlandais. L'influence significative jouée par les nouvelles de Dunsany sur l'écriture de Lovecraft, qui imita au début de sa carrière son style poétique et archaïsant, est en effet reconnue ouvertement par ce dernier. Dans une lettre de 1923, adressée à son collègue et ami Clark Ashton Smith, il affirme que, Poe excepté, Dunsany est l'écrivain qui fait la plus forte impression sur lui.

> Truly, Dunsany has influenced me more than anyone else except Poe—his rich language, his cosmic point of view, his remote dream-world, & his exquisite sense of the fantastic, all appeal to me more than anything else in modern literature. My first encounter with him—in the autumn of 1919—gave an immense impetus to my writing; perhaps the greatest it has ever had...[48].

Souvent, c'est d'ailleurs par le biais de recherches sur Lovecraft, son « mythe » et ses sources que lecteurs ou chercheurs découvrent, presque par hasard, ce nom déguisé en adjectif, « dunsanien ». Et la curiosité fait le reste ; ce fut le cas pour Lin Carter dans les années 1970, puis pour le critique S. T. Joshi, éditeur prolifique et spécialiste d'abord de Lovecraft puis également de Dunsany. En France, Max Duperray a publié en 1979 la seule thèse française

---

[47] *Ibid.*

[48] H. P. Lovecraft. « Lettre à Clark Ashton Smith, 30 juillet 1923 ». *hplovecraft.com*. Web. Consulté le 14 juillet 2015.

jusqu'à présent consacrée au lord irlandais[49] ; son intérêt, témoigne-t-il, est né lorsque, ayant commencé à lire Lovecraft et cherché ses sources, il s'est aperçu que Dunsany y figurait en première ligne, en particulier pour ce qu'il nomme « le mythe de Kadath[50] ».

C'est partant de ce constat qu'en termes de corpus, nous avons retenu d'une part les nouvelles dunsaniennes de Lovecraft connues sous le nom de cycle des Contrées du Rêve, retraduites par David Camus et rassemblées dans un recueil qui porte ce même titre en 2010[51], et d'autre part les nouvelles de Dunsany conseillées par Lovecraft lui-même pour la beauté onirique de leur écriture, et qui l'auraient le plus marqué, tel qu'il en dressa lui-même la liste :

> Dunsany does not deal much in horror, but weaves a strangely potent fantastic beauty which has its roots in primitive myth & folklore. I know of no other writer who so magically opens up the enchanted sunset gates of secret & ethereal worlds. He influenced me overwhelmingly about a decade ago—my *White Ship* period—& if you liked that, you would like Dunsany himself still better. I'd be inclined to advise you to read his *Gods of Pegana*, *A Dreamer's Tale*, *The Sword of Welleran*, *The Book of Wonder*, & *Time & the Gods*. It is sheer music, colour, ecstasy, & dream[52].

Cette sélection en chassé-croisé au sein de l'œuvre des deux auteurs doit permettre de trouver une unité se situant au niveau du pouvoir évocateur de la langue qui modèle ces univers, dont le point commun est la formation d'un espace géographique fictionnel à la fois unique et multiple : le monde des rêves, ou les mondes du rêve. Un territoire où, par définition, l'inconscient et l'imaginaire règnent en maître, et qui dès lors s'avère un terreau fertile où peut fleurir l'écriture mythopoétique.

Il pourrait paraître paradoxal, au vu du sujet qui nous intéresse, d'avoir exclu de notre corpus les nouvelles canoniques de Lovecraft habituellement rassemblées sous la bannière du « Mythe de Cthulhu » pour leur préférer précisément des textes qui en ont été séparés[53]. Il y a plusieurs raisons à ce choix : tout d'abord, les nouvelles dunsaniennes de Lovecraft ont

---

[49] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany (1978-1957)*. Lille : Atelier reprod. th. Univ. Lille 3, 1984.

[50] Max Duperray, entretien personnel réalisé par e-mail, 2 octobre 2013.

[51] Nous avons pris le parti de nous cantonner aux quatorze nouvelles sélectionnées pour ce recueil récent qui présente ostentatoirement au public le pan de l'œuvre lovecraftien axé sur son univers onirique, mais notre réflexion nous amènera à mettre en lumière les questions et implications de cette sélection qui exclut de fait d'autres récits où l'onirisme dunsanien, bien que plus subtil, est néanmoins indéniable – c'est par exemple dans *At the Mountain of Madness*, pourtant récit d'exploration scientifique, que Lovecraft utilise l'adjectif « dunsanian » pour caractériser les paysages irréels découverts par ses personnages.

[52] H. P. Lovecraft. « Lettre à Miss Elizabeth Toldridge, 21 février 1929 ». *hplovecraft.com.* Web. Consulté le 15 oct. 2014.

[53] *The Call of Cthulhu*, nouvelle emblématique et véritablement fondatrice, a connu pas moins de six traductions françaises différentes en 1954, 1975, 1998, 2008, 2012, deux en 2013 (dont une version bilingue), 2015 – le rythme ces dernières années se fait rien moins que frénétique. Le fait que Lovecraft soit tombé dans le domaine public au 1er janvier 2008 n'y est sans doute pas étranger.

souvent été éclipsées par les textes canonisés appartenant au « Mythe », et notamment en France. Excepté les textes parus en 1954 dans le recueil *Démons et merveilles*, qui inclut notamment la longue nouvelle emblématique « The Dream-Quest of Unknown Kadath » (dernier texte de veine dunsanienne écrit par Lovecraft, qui représente donc un aboutissement dont on souhaiterait explorer la genèse via les textes l'ayant précédé), et jusqu'à la publication des *Contrées du Rêve* en 2010, ces nouvelles ont toujours été publiées disséminées au sein de recueils : « *Night Ocean* et autres nouvelles », « *Dagon* et autres récits de terreur ». Toujours présentées comme « et autres… », donc peu visibles, elles ont peu retenu l'attention de la critique et méritent sans doute aujourd'hui une réévaluation.

Mais surtout, au niveau de l'écriture elle-même, la « *White Ship period* » de Lovecraft fait apparaître d'autres procédés et stratégies stylistiques que ceux qu'il emploie pour les textes dits « du Mythe », déjà très étudiés par ailleurs. Dans ces derniers, Lovecraft délaisse un certain merveilleux au profit de l'horreur décrite de manière chirurgicale et scientifique ; à ce stade, il est déjà passé à une étape ultérieure dans la formation de son œuvre. Si on y trouve cultes et divinités extraterrestres, on abandonne en fait progressivement le mode d'écriture mythopoétique qui est précisément l'objet de notre intérêt et justifie le lien avec Dunsany, qui repose avant tout sur une métafigure à l'échelle de multiples textes faisant de l'auteur un démiurge créateur d'un monde imaginaire, « l'élaboration d'un mythe » étant « la démarche la plus dunsanienne qui soit[54] », a pu écrire Max Duperray, tout en reconnaissant que « le texte dunsanien n'est pas une mythologie mais une pseudo-mythologie ; c'est dans cette recréation que réside sa valeur[55] ». D'ailleurs, Dunsany comme Lovecraft sont fortement marqués par un phénomène d'imitation proche du pastiche – imitation du style biblique, des épopées antiques, des récits folkloriques issus de la tradition orale, etc., mais passé au prisme d'influences plus contemporaines, ce qui fait qu'il est possible de lire ces textes non seulement comme « pseudo-mythologie », mais aussi comme des « pseudo-traductions » :

> Dunsany's tales sound like late-Classical myths, something spun up by Virgil or Ovid or one of those guys and translated by an Edwardian Irishman. Lovecraft's best work sounds like early myth, something desperately smooshed together by Hesiod or hinted at by Euripides and translated by a shocked Cotton Mather[56].

Par leur existence même, ces récits pointeraient donc vers un avant fantasmé, vers des originaux eux-mêmes imaginaires et sans autre substance que celle de leurs réécritures. C'est

[54] Max Duperray. *Op. cit.*, p. 2.
[55] *Ibid.,* p. 195.
[56] Kenneth Hite. *Tour de Lovecraft: the Tales*. Alexandria : Atomic Overmind Press, 2008, p. 30-31.

par ce pouvoir de suggestion et d'évocation que les deux auteurs semblent partager une origine commune, bien que spectrale, comme deux traducteurs d'un même texte-source vont nécessairement produire des textes à la parenté plus ou moins fortement marquée.

Néanmoins, nous entendons dépasser une analyse qui réduirait ces œuvres « de jeunesse » à de l'imitation naïve et peu inspirée de la part d'auteurs en formation, qui attendraient d'accumuler assez d'expérience pour s'émanciper et se forger leur propre style. Les textes sélectionnés voient le jour à l'aube de la carrière littéraire de leurs auteurs respectifs. Or, se concentrer sur ces textes rend justement plus visibles les procédés d'influence et de transmission dans la formation complexe d'une œuvre à laquelle la cohérence n'est parfois conférée que rétrospectivement : par exemple, *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, un des derniers écrits de Lovecraft, reprend des éléments, lieux et personnages des nouvelles dunsaniennes l'ayant précédé pour les intégrer à un même récit ; ce n'est qu'après coup que chaque tesselle se révèle comme faisant partie d'une vaste mosaïque.

Tout ceci nous amène à penser que ce qui caractérise les œuvres de notre corpus n'est pas qu'elles constituent des mythes littéraires à proprement parler, mais qu'elles nous placent, par le fond et la forme, en présence d'un « mode » mythopoétique, qui ne repose pas tant sur la formation d'un scénario à la densité solide que sur l'imitation de la posture mythographique, qui donne au lecteur l'illusion de se retrouver en présence d'une forme de récit issue d'un lointain passé. C'est ce qu'exprime Max Duperray lorsqu'il écrit que *The Gods of Pegāna* révèle un « effort pour annuler la présence de l'auteur et retrouver la parole anonyme d'une mythologie collective[57] » et c'est la raison pour laquelle, dès 1925, Dunsany a pu être qualifié de « seul écrivain authentiquement mythopoétique de sa génération[58] ». Duperray consacre par ailleurs un chapitre entier de sa thèse à l'analyse de la féérie et du fantastique comme constitutifs de « l'œuvre mythopoétique » de Dunsany, dans laquelle il identifie ce mode comme « divination d'un passé commun, mode dont la perte s'exprime par un sentiment de frustration et une situation en porte-à-faux » ; en d'autres termes, il s'agit d'une « nostalgie d'une origine[59] ». Chez Dunsany, cela se traduit par la récurrence de motifs ou de symboles plus que de trames narratives, en particulier la figure prééminente du Temps, d'abord serviteur soumis des Dieux, mais que ceux-ci apprennent à craindre car rien ne semble pouvoir échapper à ses assauts inéluctables. Importance également des cités magnifiques telles que Babbulkund ou Bethmoora, dont les splendeurs n'égalent que la

[57] Max Duperray. *Op. cit.,* p. 88.
[58] Ludwig Lewisohn, « Dunsany ». *In* S. T. Joshi, (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013, p. 143-144. Publié pour la première fois dans *The Nation* n° 3029, 25 juil. 1925, p. 95.
[59] Max Duperray. *Op.cit.*, p. 151.

puissante menace de destruction qui pèsent sur elles – la première est condamnée dès le titre, « The Fall of Babbulkund », rappelant le destin tragique de la Babylone mythique à laquelle son nom fait écho, et la seconde finit en ruines éparses englouties par les sables du désert. La merveille est une bulle de rêve fragile que les personnages poursuivent, la quête se concluant plus souvent qu'à son tour par l'échec. Chez Lovecraft, Iranon cherchera en vain la cité d'Aïra (« The Quest of Iranon ») et le rêveur Randolph Carter n'atteindra jamais la cité merveilleuse aperçue dans ses rêves (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*).

II. Ludicité et traduction

Les œuvres qui nous intéressent et les activités d'écriture et de réécriture qu'elles suscitent postulent l'acceptation de règles, d'un champ et d'enjeux spécifiques, adoptés de manière collective par un phénomène d'adhésion relevant à la fois d'une logique de marché éditorial et d'un attachement fervent et passionné, celui des « fans ». Ce processus implique donc plusieurs acteurs, ayant à cœur à la fois leurs intérêts propres et parfois ceux d'un groupe ou d'une équipe, tout ceci donnant naissance à de nouvelles dynamiques culturelles structurant ce qu'Anne Besson a nommé une « culture ludique » marquée tout à la fois par des rapports d'attachement et de distanciation, et qui « nous introduit à la grande question de la prégnance du/des jeu(x) dans l'appréhension contemporaine du rapport aux mondes de la fiction[60] ». Cette ludicité s'inscrit en plein dans l'Âge de la Retraduction du 21ème siècle, puisqu'elle se caractérise par la « multiplication des vecteurs qui participent à la construction d'un imaginaire commun propre à l'occident postmoderne. Ensemble, ils disent que le monde est une histoire, que l'œuvre est un monde, et que tout est un jeu à part le jeu lui-même, qui est sérieux[61] ». Les traducteurs eux-mêmes se voient acteurs de cette histoire, réécrivains des mondes de fictions, participants à une œuvre qui les dépasse et qu'ils font déborder en l'ouvrant à ses multiples potentialités.

En somme, la traduction de l'œuvre mythopoétique peut être envisagée sous l'angle du *jeu*, « expérience d'appropriation des données fictionnelles[62] », sous ses diverses formes. Le traducteur comme joueur se place au sein d'un ensemble marqué par la polysémie du terme et

[60] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS éditions, 2015, p. 258.
[61] *Ibid.*, p. 9.
[62] *Ibid.*, p. 280.

revêt une multitude de rôles potentiels, selon sa conception du jeu en question ; il joue le jeu du comédien lorsqu'il cherche à faire entendre la voix de l'auteur derrière la sienne, ou sa voix propre derrière celle de l'auteur ; le jeu du musicien par l'infinité des variations possibles que permet l'interprétation du texte-source comme partition ; le jeu de la compétition sportive par le travail d'équipe et la concurrence du marché, entre plusieurs traducteurs ou plusieurs traductions ; le jeu naïf et désintéressé de l'enfant qui laisse libre cours à son imagination et fantasme sans peine autour de lui un monde fictif aux infinies possibilités ; le jeu sérieux de la résolution de problèmes logiques, par la manipulation des mots comme on remplit une grille de mots croisés, ou par l'élaboration de stratégies en anticipant les obstacles à venir, comme face à un adversaire aux échecs. Jeu, enfin, au sens du décalage qui se crée entre texte-source et texte-cible et qui implique la prise de risque du traducteur s'il choisit de creuser l'écart.

L'analogie de la traduction avec le jeu a déjà été traitée par certains théoriciens. Ainsi, quand Henri Meschonnic évoque la dimension ludique de la traduction dans ses travaux, c'est pour la considérer comme contraire à l'éthique, car s'autoriser à « jouer » avec les mots relève d'une légèreté frivole toute répréhensible. Le jeu produit alors entre le texte traduit et son original des écarts déformants, malvenus et injustifiables :

> […] les permutations, les interventions de l'aléatoire et de la combinatoire ne peuvent produire que le ludique. Elles donnent à croire que cette fragmentation et cette mobilisation esthétisantes sont de la littérature. Que la littérature, la poésie, sont un jeu avec des mots. […] Cette mobilité procure d'indéniables divertissements. Innocents seulement si on ne les prend pas pour autre chose qu'un jeu de société. […] Car ils portent le risque d'un glissement vers une illusion de texte. Une illusion de mouvement. Où le mouvement n'est plus une forme de vie de la littérature, mais une des formes de sa mort[63].

« Jeu de société », « visée esthétisante », « divertissement », menaceraient donc le sérieux de l'activité traductive, le traducteur se servant avant tout du texte comme prétexte et s'octroyant toute licence au gré de sa fantaisie. C'est l'idée que le jeu, gratuit et vain, s'oppose au travail sérieux et ne saurait produire quoi que ce soit de valeur.

Cependant, un certain nombre d'autres théoriciens se sont intéressés au lien qui peut se tisser entre jeu et pratique traductive, et démontrent qu'il peut s'avérer fructueux, qu'on l'analyse au niveau microscopique, par l'étude dans le détail des choix et stratégies traductifs formels, qu'il serve d'outil pour mettre au jour les contraintes et libertés qui régulent ces choix délibérés ou inconscients, ou qu'il soit envisagé dans son sens le plus large comme performativité de l'acte traductif, mis en scène souvent même en dehors du texte-cible.

[63] Henri Meschonnic. *Op. cit.*, p. 170.

1. Un jeu de stratégie et de simulation : risques, contraintes et libertés

Dès 1967, Jiří Levý apparente la pratique traductive à un jeu de stratégie consistant à évaluer les différentes alternatives et à faire des choix, qui prédétermineront les décisions subséquentes. Il s'agit donc d'une pratique en arborescence qui permet de répéter la partie en optant pour des mouvements différents à chaque embranchement, et chaque série de décisions aboutit à une autre « variante de traduction[64] ». Cela permet d'évaluer la proximité des diverses variantes, non pas par rapport à l'original, mais surtout l'une par rapport à l'autre : des traducteurs ayant emprunté des trajectoires très similaires en optant pour les mêmes stratégies produiront des traductions apparentées. Cette approche place le traducteur au-dessus du texte, en stratège clairvoyant ayant connaissance de toutes les voies qui s'offrent à lui et conscient de chaque décision et de ses implications. Comme aux échecs, les possibilités sont limitées bien que nombreuses, et à aucun moment le traducteur n'avancerait en aveugle ou ne s'en remettrait au hasard : ainsi, écrit Levý, la traduction aurait la forme d'un jeu « où l'information est complète, un jeu dans lequel chaque mouvement successif est influencé par la connaissance des décisions précédentes et par la situation qui en découle[65] » Par suite, traduire s'apparenterait donc au jeu d'échecs, mais en aucun cas aux jeux de cartes qui laissent une grande part au hasard.

Si le schéma est séduisant et offre une piste intéressante pour l'analyse des différentes « variantes » de traduction dans les textes, on peut néanmoins lui reprocher de réduire la traduction à une suite d'opérations déterministes et parfaitement identifiables, soumises exclusivement à la logique rationnelle de l'agent traductif. Les choix seraient systématiquement pesés et informés pour répondre à des problèmes dont chaque implication serait clairement évaluée. Cela pose plusieurs problèmes : d'abord, la formation d'un contexte traductif ne se résume pas nécessairement à viser une cohérence globale, et le traducteur peut délibérément, face à deux problèmes identiques, opter pour deux stratégies différentes. De plus, s'il lui est en effet important d'anticiper sur les conséquences de ses choix, celles-ci dépassent bien souvent le cadre du texte, notamment vis-à-vis de ses effets potentiels sur le

[64] Jiří Levý. « Translation as a Decision-Process ». *In* Lawrence Venuti & Mona Baker (Éd.). *The Translation Studies Reader*. Londres : Routledge, 2000. 148-159.
[65] *Ibid.* p. 149.

récepteur, et en particulier lorsque l'on se place non plus à l'instant T de la traduction, mais dans le temps long de l'après-vie de l'œuvre.

Michael Cronin a lui aussi déploré la marginalité en traductologie du concept de jeu, qui souligne pourtant un « aspect fondamental de la traduction, central à sa valeur concernant la pensée et la créativité de l'homme », et permet de troquer un « instrumentalisme doctrinaire contre les possibilités ludiques de l'ouverture » (*the ludic possibilities of open-endedness*)[66]. Il souligne notamment certaines insuffisances au raisonnement de Levý : loin d'être parfaitement guidés par la raison, les choix des traducteurs sont souvent déterminés par des facteurs affectifs, idéologiques et physiologiques (temps, stress, fatigue, etc.) ; en outre, cette approche ne prend pas en compte l'information incomplète dont disposent les traducteurs[67]. Elena Gheorghita a récemment souligné que la traduction n'est pas un jeu « à somme nulle » mais un « jeu infini », c'est-à-dire que ses règles elles-mêmes sont sujettes à variation, ce qui interdit au traducteur le champ de vision absolu que postulait Levý. Elle place à son tour le traducteur en position clé du processus de traduction comme jeu, comme agent en quête de la meilleure variante qui produira le meilleur effet sur le récepteur, ce qui l'oblige à prendre des risques, et parfois à sacrifier certains aspects du message original[68].

La traduction comme jeu de simulation permet une prise de distance vis-à-vis de l'acte de lecture et de l'immersion, puisqu'il nécessite de formuler les règles et normes devant structurer l'espace imaginaire du jeu. Pour imiter et faire semblant, il faut d'abord théoriser. On rejoint ce que le philosophe Ludwig Wittgenstein a nommé des « jeux de langage » et dont Dinda Gorlée a développé la pertinence par rapport à la pratique traductive :

> Like all language-games, translation is basically something we do, a praxis. We can play this game because we have mastered a technique, not because we have learned a set of rules. Therefore, it is wholly possible to practice translation without consciousness of the rules, which are implied in the game itself. The language-game of translating is embedded in rules, customs, codes, and grammar, but not reducible to them[69].

Règles et normes sont toujours présentes, constituant une « grammaire » de la pratique traductive, mais la différence réside ici dans leur caractère acquis et inhérent au jeu lui-même ; en d'autres termes, le traducteur n'a pas besoin de les convoquer consciemment à

---

[66] Michael Cronin. « Keeping One's Distance: Translation and the Play of Possibility ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 8, n° 2 (1995) : 227.
[67] Michael Cronin. « Game Theory and Translation ». *In* Mona Baker (Éd.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres ; New York : Routledge, 1998, p. 92.
[68] Elena Gheorghita. « A Vision of Translation as Play and Game. » *Studies about Languages*, n° 23 (2013) : 46-55.
[69] Dinda L. Gorlée. « Wittgenstein, Translation, and Semiotics ». *Approaches to Translation Studies*. Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1994, p. 104-105.

chaque fois qu'un problème à résoudre se pose à lui. Avec la répétition du geste vient une maîtrise qui le dispense de renouveler entièrement l'effort conscient.

Cronin pousse plus loin cette dimension relative. Sans récuser la notion de stratégie, il entend cependant l'affiner dans le contexte traductif :

> The notion of strategy as used in games needs to be refined somewhat in translation theory in order to cater for two levels of strategic analysis – the level of translator as reader and the level of translator as writer. If reading texts is a dialogical activity, where the texts are generated in part by the reader's interpretive strategies, then where does this leave the translator? Are translators model readers (in U. Eco's terminology) or are they just a particular kind of readers, maybe even somehow privileged [...] Thus, translation as both a site of reception and production is playing two textual games consecutively (text translation) or simultaneously (interpreting) [70].

Rappeler que le traducteur est avant tout lecteur, c'est lui reconnaître la possibilité de réactions émotionnelles, subjectives, sans que cela ne l'empêche d'établir une stratégie de traduction à la fois éthique et professionnelle. Il s'identifie et se projette, non seulement dans son rapport à l'œuvre traduite, mais via un *habitus* spécifique acquis au sein du champ littéraire cible. De ce fait, certains choix pourront frapper comme irrationnels, hasardeux, ou incohérents. C'est que le processus de traduction reste un jeu mystérieux, même pour celui qui le pratique : les professionnels qui parlent de leur activité usent volontiers de métaphores pour tenter de circonscrire leur expérience, de la figurer et d'en faire sentir les obstacles et particularités. Le jeu n'est d'ailleurs que l'une d'entre elle.

Écarts qui se creusent ou se comblent, prise de distance critique vis-à-vis des choix adoptés et prise de risque quant aux conséquences de ces choix sont autant de paramètres du jeu traductif que le corpus intertextuel rassemblant Dunsany et Lovecraft doit permettre de mettre en lumière. Prenons la question du style, par exemple : Dunsany et Lovecraft usent tous deux d'un langage archaïsant à dessein, où l'abondance lexicale et les répétitions prennent un tour presque incantatoire. Quels choix cela offre-t-il ou impose-t-il au traducteur, selon les époques ? Moderniser ou non ? Lisser les répétitions auquel le français se montre réfractaire ? Quels sont les moyens à sa disposition ? Quelles seront les incidences de ces choix sur la réception de l'œuvre ? Bien sûr, cette « épreuve de l'étranger » mène de prime abord à la tentation de la naturalisation, c'est-à-dire à la production d'un texte résolument conforme aux normes de la culture-cible en dépit des particularités du texte d'origine. Ici, cela implique de domestiquer une langue démiurgique, volontairement surannée. C'est le choix qu'ont fait les premiers traducteurs de Lovecraft, qui, on l'a vu, n'ont pas hésité à couper dans

[70] Michael Cronin. « Game Theory and Translation », *Op. cit.*, p. 93.

le texte au point que les critiques traducteurs suivants s'insurgent. On peut donc s'attendre à ce qu'en termes de « variantes de traduction », les plus récentes établissent une distance résolue face aux plus anciennes ; le retraducteur regarde à la fois vers le lecteur passé et le lecteur à venir, s'inscrivant dans une tradition que ses choix contribuent à étoffer, solidifier ou renouveler.

Cette profonde intertextualité a son importance dans les procédés de traduction et influe sur la marge de manœuvre du traducteur. Du fait de son caractère diffus et évocateur, l'œuvre mythopoétique emprunte au mythe littéraire ses possibilités de réfractions infinies. Cependant, il faut que lui soit conservé son caractère reconnaissable, car « au-delà de certains paramètres, cette flexibilité risque de disperser le mythe jusqu'à lui faire perdre son intégrité[71] ». C'est que le respect ou non-respect de certaines contraintes, conscientes ou inconscientes, aura une influence sur la réception du texte traduit. L'aura dont se pare une œuvre à mesure que les lecteurs se l'approprient implique qu'un lecteur qui se sera construit sa propre représentation du mythe pourra avoir des attentes spécifiques préalables à sa lecture. Dans le cas d'un auteur populaire tel que Lovecraft, ces attentes sont d'autant plus fortes qu'une véritable communauté culturelle s'est formée autour de son œuvre, communauté qui éprouve un attachement émotionnel tel que l'on entend parler d'adeptes, de disciples ; Michel Houellebecq a écrit que Lovecraft « écri[vait] pour un public de fanatiques[72] ».

Or, l'investissement du lecteur est l'élément-clé contribuant à élever l'œuvre littéraire à un niveau mythopoétique. Si, pour une œuvre donnée, il existe autant de lectures et d'impressions personnelles que de lecteurs, cette fragmentation n'empêche en aucun cas les admirateurs individuels devenus « fans » dévoués de se rassembler en communauté, d'adopter le territoire mythique original proposé par l'auteur et de l'explorer jusqu'à ses confins, voire au-delà, en jouant librement avec ses diverses représentations. Ils prouvent ainsi que, comme l'a écrit Claude Lévi-Strauss, « les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur *mythisme*[73] ».

Cependant, on l'a dit, cette popularité les conduit parfois à se voir reléguées en périphérie du champ littéraire. Il ne fallut pas longtemps au cercle de Lovecraft pour être qualifié péjorativement de « culte » (voire de « secte ») : en 1945, le critique américain Edmund Wilson, célèbre pour ses critiques virulentes envers la littérature de genre trop populaire (Tolkien en a également subi les foudres), écrit dans un article : « But the Lovecraft

[71] Jacqueline Thibault Schaefer, « Récit mythique et transtextualité ». *In* Cazier, Pierre (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1994, p. 54.
[72] Michel Houellebecq. *H. P. Lovecraft : contre le monde, contre la vie*. Paris : Éditions du Rocher, 1999, p. 41.
[73] Claude Lévi-Strauss. *L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971, p. 560.

cult, I fear, is on even a more infantile level than the Baker Street Irregulars and the cult of Sherlock Holmes[74]. » Les auteurs que Lovecraft citaient en modèle ne sont pas épargnés : « [Lovecraft] shows his lack of sound literary taste in his enthusiasms for Machen and Dunsany, whom he more or less acknowledged as models[75]. » Un tel point de vue critique venant d'une figure faisant autorité dans le champ littéraire de la littérature « mainstream » ou légitime, implique que Lovecraft, ses précurseurs et ses admirateurs se voient refuser toute valeur, nier tout capital symbolique, et se retrouvent relégués à une position d'acteurs littéraires de seconde zone. Il y a fort à parier que ce genre de réaction joua son rôle dans la reconnaissance tardive de Lovecraft dans les institutions littéraires américaines.

Et pourtant, au cours du siècle, on constate que les « fans » de la première heure furent loin d'être impuissants, de plus en plus d'espaces de parole s'ouvrant à eux pour prendre la défense des œuvres qui leur tenaient à cœur. On a vu comment Lovecraft, en tant que « fan » de Dunsany, prit part à sa survivance par ses textes critiques. Quant aux adeptes de Lovecraft lui-même, le courrier des lecteurs des magazines *pulps* leur permit d'envoyer leurs louanges enthousiastes et de renforcer sa visibilité et son poids aux yeux de l'éditeur. D'autres se mirent à écrire leurs propres fictions lovecraftiennes et, plus tard, fanzines spécialisés et associations de presse amateur fleurirent aux États-Unis, certains exclusivement consacrés à Lovecraft et à son œuvre, et exprimant de manière systématique leur admiration sans borne pour le maître. Bien que provenant de la périphérie du champ littéraire, leurs voix parvinrent, par leur nombre, à entraîner certaines réactions de la part d'agents institutionnels comme Wilson. L'article cité précédemment fut d'ailleurs rédigé en réponse à une demande de masse, comme en témoigne son paragraphe introducteur :

> When a year and a half ago, I wrote a general article about horror stories, I was reproached by several correspondents for not having mentioned the work of H. P. Lovecraft. I had read some of Lovecraft's stories and had not much cared for them; but the books by and about him have been multiplying so and the enthusiasm of his admirers has been becoming so insistent that I have felt I ought to look into the subject more seriously[76].

Ce compte-rendu, si condescendant qu'il soit, n'en prouve pas moins à quel point les admirateurs de Lovecraft s'étaient sentis concernés par cette injustice perpétrée par Wilson qui avait choisi de ne pas compter leur auteur favori au rang des acteurs significatifs dans le

[74] Edmund Wilson. « Tales of the Marvellous and the Ridiculous ». *In* Joshi, S. T. (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism.* Athens : Ohio University Press, 1980, p. 49. Initialement paru dans *The New Yorker*, 24 nov. 1945.
[75] *Ibid.*, p. 48.
[76] *Ibid.*, p. 46.

champ de la littérature horrifique. Cela démontre également qu'une communication reste possible malgré le fossé qui semble parfois infranchissable entre le lecteur « standard » et les institutions littéraires « élitistes », grâce aux initiatives individuelles cherchant à revaloriser un écrivain, voire à le sauver d'un oubli non mérité. En effet, le propre du « fan » est d'être demandeur. Fidèlement attaché à l'objet de sa passion, il veut avoir accès à tout ce qui s'y rapporte, et l'infinité des variations que représente la traduction est pour lui une aubaine.

Cette forte adhésion à l'œuvre fictionnelle s'exprime dans ce que Bourdieu nomme l'*illusio* : un investissement personnel qui pousse le lecteur à favoriser ou freiner la diffusion d'une œuvre. La communauté des fans représente donc autant d'agents éminemment actifs de la création et du transfert du capital littéraire. Il n'en reste pas moins que de telles initiatives comportent toujours une part de risque, inhérente au jeu que représente le champ de production culturelle :

> On peut comparer le champ à un *jeu* (bien que, à la différence d'un jeu, il ne soit pas le produit d'une création délibérée et qu'il obéisse à des règles ou, mieux, des régularités qui ne sont pas explicitées et codifiées). On a ainsi des *enjeux* qui sont, pour l'essentiel, le produit de la compétition entre les joueurs; un investissement dans le jeu, *illusio* : les joueurs sont pris au jeu, ils ne s'opposent, parfois férocement, que parce qu'ils ont en commun d'accorder au jeu, et aux enjeux, une croyance (*doxa*), une reconnaissance, qui échappe à la mise en question (les joueurs acceptent, par le fait de jouer le jeu, et non par un « contrat », que le jeu vaut la peine d'être joué, que le jeu en vaut la chandelle) et cette *collusion* est au principe de leur compétition et de leurs conflits[77].

Le risque, puisque les règles qui régissent le champ restent implicites et relèvent d'une adhésion collective mais inconsciente, est que les joueurs « récepteurs » rejettent la production d'un joueur « émetteur » – en d'autres termes, une réécriture – qui leur semblerait aller à l'encontre de la représentation qu'ils se font de l'œuvre concernée. Si l'on a jusqu'à présent parlé de la communauté des fans comme d'une force de collaboration, il n'en reste pas moins que le potentiel de compétition en leur sein est tout aussi élevé. Il n'est pas de communauté plus violemment critique que celle des fans, du fait de l'attachement subjectif et passionné, voire parfois passionnel, né de leur forte *illusio*. C'est pourquoi, selon J.-M. Gouanvic, il relève de la tâche du traducteur de faire en sorte que le texte qu'il propose produise la même *illusio* que le texte original, par la recréation d'une logique interne qui lui soit propre, suivant un principe non pas de fidélité ou d'équivalence mais d'« homologie » (ressemblance dans la différence)[78]. Alors seulement le texte traduit pourra trouver son

[77] Pierre Bourdieu. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris : Seuil, 1992, p. 72-73.

[78] Jean-Marc Gouanvic. « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances – Field, "Habitus", Capital and "Illusio" ». Trad. Jessica Moore. *The Translator* 11, n° 2 (nov. 2005) : 163.

lectorat au sein de la culture-cible. Dans le cas contraire, la traduction ne suscitera au mieux qu'indifférence, au pire d'acerbes critiques de passionnés déçus, voire qui se sentent floués. Certains choix de traduction pourront sembler sacrilèges, dénaturant l'image de l'œuvre à leurs yeux. On entendra alors que le traducteur n'avait « pas le droit », qu'il a dépassé ses prérogatives ou n'a pas été « fidèle »[79].

Le retraducteur se retrouve donc face à un risque à prendre : jusqu'où peut-il faire varier les termes français aujourd'hui ressentis comme « lovecraftiens », pour les substituer par d'autres qui n'ont pas acquis cette aura ? David Camus en est conscient : en renommant les dieux de Kadath (*the Great Ones*) « les Très Hauts » pour rectifier une erreur de traduction les ayant auparavant confondus avec les « Grands Anciens » des autres nouvelles[80], il savait sans doute qu'il encourait l'indignation du lecteur, au point d'avoir jugé nécessaire de justifier ce choix dans sa préface. On assiste donc à un surprenant renversement : pour le lecteur français, l'original n'est plus premier ; c'est la traduction qui construit l'image de l'original, et le nom de Lovecraft sur la couverture conditionne ce qu'il s'attend à lire et les mots qu'il s'attend à retrouver.

Se pose donc la question des contraintes et libertés auxquelles le retraducteur peut se sentir soumis (rappelons toutefois qu'en fin de compte, il jouit de la liberté ultime de tenir compte de ces contraintes ou non). D'autant plus quand il s'inscrit dans un ménage à trois, quatre, cinq…, non seulement avec l'auteur mais avec ses prédécesseurs en traduction. On lui pardonnera moins facilement d'éventuelles erreurs quand d'autres ont déjà balisé le chemin, et on pourra même lui reprocher ce qu'il percevra pour sa part comme des trouvailles originales. Lorsqu'il s'agit de mondes imaginaires qui n'ont que peu de référents réels, tout est à inventer pour le premier traducteur. Mais une fois les repères de l'univers posés, et intégrés par le lecteur, en modifier la traduction constituera toujours un risque.

Bien sûr, il ne s'agit pas de soumettre implacablement le retraducteur aux choix de ceux qui l'ont précédé, mais de prendre conscience de l'impact potentiel qu'auront eu les versions antérieures sur le lecteur, et des conséquences qu'aura chaque décision sur la réception du nouvel ouvrage. Pour le lecteur de littérature étrangère, la version qu'il intégrera comme canonique sera souvent la première lue, et non l'original. Libre à lui par la suite

---

[79] C'est parfois l'éditeur qui récolte ces critiques ; on a reproché à August Derleth, éditeur des œuvres de Lovecraft et continuateur du Mythe de Cthulhu (le nom est d'ailleurs de lui) de s'être « approprié » Lovecraft, « ce qu'il n'avait pas le droit de faire » (S. T. Joshi. *Qu'est-ce que le « Mythe de Cthulhu » ?* Trad. Philippe Gindre. Dole : la Clef d'Argent, 2000, p. 13).

[80] Entre *Great Ones* et *Great Old Ones*, il y avait de quoi se laisser piéger, le problème étant que, d'une nouvelle à l'autre, Lovecraft lui-même n'est pas toujours très rigoureux – peut-être à dessein – sur cette distinction.

d'aller explorer d'autres versions traduites, ou bien de se retourner vers le texte-source s'il en maîtrise suffisamment la langue. Ainsi donc, malgré l'œil critique des fans, traduire Lovecraft et son univers fictionnel largement partagé offrirait plus de libertés au traducteur que traduire Dunsany, dont l'œuvre mythopoétique méconnue et confidentielle ne s'est guère ancrée dans une tradition de réécritures. Le public habitué aux réécritures lovecraftiennes, recevra toute nouvelle traduction comme on accueillerait une nouvelle mise en scène, et pourra s'émerveiller de découvrir un aspect de l'œuvre mis en valeur qui passait inaperçu jusque là. Car le récit mythique ne peut avoir un effet maximal que lorsqu'il connaît plusieurs versions que les récepteurs pourront alors comparer :

> For a mythic retelling to make its full impact, the audience must be familiar with such a canonical version of the myth as a baseline for their reception of the mythic retelling. […] The metonymic aspect of mythic retellings allows a teller or a writer to adapt, amplify, or even subvert an established myth and nonetheless still participate in and continue the tradition[81].

Toute traduction sera donc métonymique, en ce sens qu'elle choisira de représenter certaines facettes du texte-source plutôt que d'autres. Le mythe sera donc un noyau irréductible, autour duquel existe cependant un espace de liberté créatrice qui viendra à son tour l'enrichir tout en le transmettant. En ce sens, « toute écriture est une réécriture, toute création est une recréation[82] ». Si l'on considère le double-sens de *recreation* en anglais, allons jusqu'à dire que toute création est une récréation. Chaque version devient une partie qui représente le tout idéal, essentiel, de l'œuvre – la traduction ne devient jeu mythopoétique qu'à force de réitération.

2. *La traduction comme répétition rituelle de la parole mythique*

Mythe et traduction se retrouvent à bien des égards dans le jeu. Dans son essai fondateur *Homo Ludens*, Johan Huizinga définit la fonction sociale du jeu, qui se caractérise selon lui par sa signifiance, son intensité et son pouvoir irrationnel de provoquer plaisir et amusement, mais également de constituer une communauté culturelle autour de rituels partagés[83]. D'emblée, il donne l'exemple du mythe comme phénomène essentiellement

[81] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, United Kingdom : St Jerome, 1999, p. 44.
[82] *Ibid.*, p. 41.
[83] Johan Huizinga. *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. Cécile Seresia. Paris : Gallimard, 1988, p. 35.

ludique, de par sa recherche esthétique, sa fantaisie figurative du monde et sa propension au mystère. Contrairement à l'anthropologue Claude Lévi-Strauss qui a opposé mythe et poésie en se fondant précisément sur le critère de leur traduisibilité (« La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction[84] »), Huizinga affirme que « le mythe, quelle qu'en soit la forme transmise, est toujours poésie[85] ». Voilà que l'hyper-traduisible se rapproche de l'intraduisible ; le casse-tête serait-il insoluble ? Mais c'est précisément en considérant la ludicité permise par la traduction qu'il est possible de sortir de l'impasse et que notre mode mythopoétique, en tant que poétique, se prête admirablement au jeu de la traduction. On conviendra alors avec Susan Bassnett que « the missing element in so much writing about poetry and translation is the idea of the ludic, of *jouissance*, or playfulness[86] ». Perdre le sens du jeu qu'implique l'épaisseur polysémique du texte poétique (que l'on peut rapprocher ici du texte sacré) revient à perdre également le plaisir à la fois émotionnel et intellectuel du traducteur comme du lecteur, car le sens et le texte se voient figés, paralysés. Par l'approche ludique, le travail du traducteur s'ouvre à l'infini des possibilités, l'œuvre mythopoétique conserve sa flexibilité et son potentiel prismatique.

Le jeu s'entend alors non seulement en termes de règles et d'enjeux, mais aussi au sens théâtral du terme, le traducteur se mettant en scène comme conteur, continuateur d'une tradition, voire co-auteur en se plaçant sur un pied d'égalité avec les auteurs eux-mêmes. Le dialogue qui s'établit entre auteur et lecteur (le traducteur adoptant tour à tour ces deux rôles) fait de chaque réécriture une nouvelle partie d'un jeu basé sur les mêmes fondements, et une représentation unique bien que renouvelable. L'espace du jeu traductif, à l'instar d'une scène de théâtre, est un entre-deux offrant une liberté de mouvement au sein d'un cadre fixé, qui tient à la fois de l'organique et du mécanique[87] puisque la représentation, si elle repose sur le jeu vivant des comédiens, n'en requiert pas moins la technique du machiniste qui fait jouer les

---

[84] Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Paris : Plön, 1958, p. 232.

[85] Johan Huizinga. *Op. cit.*, p. 212.

[86] Susan Bassnett. « Transplanting the Seed: Poetry and Translation ». *In* Susan Bassnett & André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Topics in translation 11. Clevedon ; Philadelphia : Multilingual Matters, 1998, p. 65.

[87] « Here the notion of play is related to free movement within limits, as in the parts of a machine, le jeu des pistons. Translation as performance, transformance (Godard), the suggestive ambiguity of interprète in French are further areas of exploration in ludic approaches to translation. A satisfactory ludic theory of translation could make a decisive contribution to translation studies and even more importantly, re-centre translation as an essential discipline of the human mind » Michael Cronin. « Keeping One's Distance: Translation and the Play of Possibility ». *Op. cit.* p. 240.

pistons, trappes et poulies, qui rendent possible les métamorphoses fluides du décor. C'est le propre du jeu au sens où l'entendait Walter Benjamin, comme point de jonction ou d'articulation entre art et technique, qui conserve quelque chose de l'activité magique propre aux premières phases de la civilisation, et qui permet à l'homme d'entrer en harmonie avec la nature[88].

Il devient donc possible de réconcilier le présent et le temps mythique ; le traducteur ne joue pas seulement en stratège, non plus qu'en disciple respectueux de son modèle, mais adopte lui-même la posture du prêtre ou du prophète, garant du texte sacré et de sa répétition rituelle. Le jeu prend alors un tout autre sens. Alexandre Sotov a ainsi comparé la traduction avec les joutes verbales nommées *brahmodya*, rituel védique qui prend la forme d'un interrogatoire d'un prêtre par un autre qui teste ainsi sa maîtrise du code poétique. De l'approche stratégique des échecs, solitaire des problèmes de logique à résoudre, ou hasardeuse du pile ou face, on passe alors à une vision de la traduction comme « processus de déchiffrage, quête de réponses et dialogue profond avec l'Autre, qui est également mise à l'épreuve[89] ». Une activité solitaire et rationnelle qui semblait relever essentiellement du *logos* rejoint donc finalement la sphère sociale et interactive du *mythos* ; c'est de cette opposition traditionnelle que part Jean-Jacques Wunenburger pour affirmer que « la tâche d'une mythopoïétique consiste à reconstituer les intentionnalités et les procédures mentales spécifiques à la voie mythique, qui doivent pouvoir se distinguer nettement des visées et des méthodes de la pensée rationnelle[90] ». Ce faisant, il plaide pour la réhabilitation d'une pensée imaginative et narrative, dont la raison et la science ne seraient pas les formes « évoluées » ou « civilisées », une pensée qui participe de la quête de l'enchantement librement consenti dans un monde où nous baignons de plus en plus dans la fiction sur un mode collectif. C'est ce mode d'écriture dont on tâchera de voir comment la traduction parvient à rendre compte.

On peut dès lors changer de perspective, et considérer les procédés d'imitation et de réécriture comme faisant partie intégrante du processus mythopoétique ; il ne s'agit plus, à ce stade, de déplorer l'appauvrissement ou le travestissement, mais de valoriser l'abondance et la

---

[88] Anne Boissière. « Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin. » *Apparence(s)* 1 (2007). Web. Consulté le 25 nov. 2013.

[89] Alexandre Sotov compare ainsi la traduction et les joutes verbales nommées *brahmodya*, rituel védique qui prend la forme d'un interrogatoire d'un prêtre par un autre qui teste ainsi sa maîtrise du code poétique. Voir « The Games Translators Play – Lexical Choices in Vedic Translation ». *In* Michael P. Oakes & Meng Ji (Éd.). *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies: a Practical Guide to Descriptive Translation Research*. Studies in corpus linguistics; v. 51. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Pub. Co, 2012. 275-299.

[90] Jean-Jacques Wunenburger. « Principes d'une imagination mythopoïétique ». *In* Pierre Cazier (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1994, p. 35.

richesse des textes, qui témoignent de l'aura mythique qui nimbe l'œuvre d'un auteur dès lors que celle-ci est adoptée et intériorisée sur un mode collectif. L'imitation rejoint ici la répétition qui n'exclut pas la variation, ce qui nous ramène aux récits de la tradition orale à l'origine de nos grands mythes, racontés encore et encore au sein de communautés afin d'en renforcer la cohésion. C'est le plaisir à reconnaître les schémas familiers, et à les reconnaître ensemble, qui crée un sentiment de partage et d'appartenance autour de ces motifs culturels ; Mircea Eliade a précisément défini l'expérience mythique en termes de « réitération » des événements mythiques – on ne se contente pas de s'en souvenir, on les rejoue, on les remet en scène. Répéter le schéma mythique permet de réactualiser la figure mythique : l'auteur admiré et le lecteur qui adhère à sa fiction participent ensemble d'un même mythe flexible et ses multiples variations pénètrent dans la mémoire collective, lui donnant consistance et substance et devenant partie intégrante de ce patrimoine culturel.

On touche ici à une définition du mythe pris dans son universalisme le plus absolu, qui en fait un produit des premiers stades de la civilisation, comme un souvenir de l'enfance de l'humanité qui appartiendrait à un patrimoine partagé par tous ; dès lors, il en deviendrait si puissamment traduisible que la traduction serait incapable de lui porter atteinte, quelle que soit sa portée déformante. Ce rapport profond entre mythe et traduction serait essentiel au point que Lévi-Strauss y voit le point de départ de sa définition du mythe :

> On pourrait définir le mythe comme ce mode de discours où la valeur de la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. […] Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée[91].

Partant de cette définition, on constate que le mythe est considéré comme premier et préexistant, comme un original par essence dont la plasticité extrême le détache de toute notion d'auteur, ce qui nous renvoie aux traditions orales qui lui sont habituellement associées. En effet, il suffirait pour le traduire de raconter la même histoire, que tout lecteur identifierait dès lors comme mythe. Ce dernier serait donc fondé sur une trame narrative reposant sur un substrat d'invariants qui, tant qu'ils restent exprimés, garantissent la *reconnaissabilité* du mythe en tant que tel malgré une extrême *plasticité* (c'est là que résident les fondements de la psychanalyse, proposant une vision de l'inconscient à la structure d'une mythologie privée mais reposant sur des archétypes et symboles universels, et qui recèlerait le

[91] Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie Structurale*. *Op. cit.*, p. 232.

potentiel créatif et imaginatif de l'homme[92]). Contrairement à la vision de l'œuvre qui, une fois élevée au rang de mythe, finit par n'être même plus lue, l'approche de Lévi-Strauss montre que la lecture est ici nécessaire pour reconnaître tout récit mythique en tant que tel. Le statut du lecteur apparaît donc comme essentiel dans le cadre de la réception de tels textes, qu'il valide ou non par son jugement. Un rapport étroit se noue donc entre le mythe, l'histoire (au sens de récit ou trame narrative, tel que l'emploie Lévi-Strauss) et la traduction. Le mythe, ouvert et latent dans l'imaginaire collectif, à la fois réductible et extensible, serait dès lors un lieu privilégié de jaillissement de la littérature. Il appelle la répétition, la propagation, la dissémination, ce qui justifie la multiplicité de ses réécritures.

C'est ainsi que l'approche comparatiste a étudié la présence des éléments mythiques dans telle ou telle œuvre, tel ou tel corpus, notamment à partir des années 1970 à la suite des travaux de Gilbert Durant et de sa « mythanalyse ». Pierre Brunel voit dans cette approche, qu'il nomme « mythocritique », « l'occasion de rappeler que la littérature comparée est impossible si elle se coupe de ses racines antiques[93] ». Dans cette optique, c'est bien la transmission de l'héritage qui est au cœur des préoccupations, et notamment par la traduction ; à titre d'exemple, la revue de littérature et poétique comparée *Silène*, de l'université de Paris-Ouest Nanterre propose un axe de recherche intitulé cette fois « Mythopoétique » dont l'objet concerne le rapport entre mythe et littérature, et plus précisément l'héritage gréco-romain, les mythes d'origine biblique, mais aussi mythes médiévaux, mythes baroques et mythes romantiques. La traduction y est mentionnée, bien que comme concernant exclusivement la Bible : « les recherches dans ce domaine doivent mettre en lumière le rôle des traductions, mais aussi celui des divers commentaires qui ont enrichi l'imaginaire biblique[94] ». Enfin, il s'agit d'inscrire ces recherches « dans une perspective résolument historique », puisqu'il ne s'agit pas de se concentrer sur le mythe ethno-religieux,

---

[92] Mircea Eliade voit la psychanalyse comme liant le « primordial humain » à l'enfant qui vit dans un temps mythique, paradisiaque, l'inconscient représentant un accès unique et privilégié à tout un pan d'activités relevant de l'immersion dans un cadre créatif et imaginatif :

> On peut aller plus loin encore et affirmer non seulement que l'inconscient est « mythologique », mais aussi que certains de ses contenus sont chargés de valeurs cosmiques ; autrement dit, qu'ils reflètent les modalités, les processus et les destinées de la vie et de la matière vivante. On peut même dire que le seul contact réel de l'homme moderne avec la sacralité cosmique s'effectue par l'inconscient, qu'il s'agisse de ses rêves et de sa vie imaginaire, ou des créations qui surgissent de l'inconscient (poésie, jeux, spectacles, etc.). (Mircea Eliade. *Aspects du mythe.* Paris : Gallimard, 1963, p. 100).

[93] Pierre Brunel. *Mythocritique : théorie et parcours*. Écriture. Paris : Presses universitaires de France, 1992, p. 11.

[94] « Mythopoétique ». *Revue Silène.* Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. Web. Consulté le 2 oct. 2014.

forme absolue et fondatrice dont toute réécriture littéraire ne serait qu'une forme dégradée, mais au contraire sur la naissance et le développement de figures mythiques.

III. Parcours

1. L'œuvre mythopoétique en mouvement au sein de l'espace littéraire : contextualisation

Dans la première partie de notre étude, en nous intéressant à la traduction sous l'angle du jeu mythopoétique, nous nous proposons de montrer comment la littérature elle-même peut à son tour se faire lieu de jaillissement du mythe. Le rapport à l'histoire ne se voit pas uniquement comme rapport au récit mais également comme ancrage diachronique. L'écriture, et la traduction en particulier, font alors figure d'événements au sein d'un espace littéraire qui s'en trouve transformé, et le récit mythique y est en constante formation et évolution. L'ancrage dans l'histoire nous invite à explorer la traduction dans son rapport au mythe sans se limiter à une étude comparée de divers textes, mais en prêtant une attention toute particulière au contexte littéraire, social et culturel qui les a vus naître, ainsi qu'aux interactions entre les divers éléments et acteurs constitutifs de ces champs de production et à leur évolution. En effet, comment penser non pas le texte, mais l'œuvre comme ensemble, accompagnée de ses ramifications et réfractions, dans un contexte traductologique ? Lord Dunsany et H. P. Lovecraft sont des auteurs unis par une même langue d'écriture, contemporains l'un de l'autre et liés par des relations d'influence et de genre. Toutefois, un océan les sépare, l'un appartenant à l'espace littéraire anglo-irlandais, l'autre à l'espace littéraire américain, espace propice à la mise en évidence des mouvements, flux et transferts ouvrant la voie à la traduction mythopoétique. On pourra parler, dans le cas qui nous intéresse, d'une sorte de « commerce triangulaire transatlantique », qui aurait pour pôles l'Irlande, les États-Unis et la France, sur une période d'environ un siècle, et que nous nous attacherons à analyser dans la première moitié de cette étude. Le chapitre premier retracera les parcours croisés des œuvres de Dunsany, puis de Lovecraft, leur réception dans leur champ littéraire d'origine ainsi qu'en France, selon une perspective diachronique.

L'*habitus* des importateurs littéraires influence notoirement les projets de traduction de leur conception à leur réalisation. On traduit avec un but : pour faire connaître, pour faire

vendre, etc., et tous les agents participant au projet ne partagent pas nécessairement le même but. C'est pourquoi il nous apparaît important de ne pas limiter notre analyse à la figure du seul traducteur. Blaise Wilfert liste parmi les autres « responsables » l'éditeur, les directeurs de collection, les agents littéraires, mais aussi « les pionniers qui ont indiqué que l'œuvre méritait d'être traduite, ceux qui enfin plaident la cause de cette traduction comme critique ou comme historien des littératures, construisant sa valeur dans l'espace récepteur[95] ». Les agents du champ éditorial ont donc une grande part de responsabilité dans la mise en œuvre de ces processus de transfert, rôle qui mérite d'être creusé, ce à quoi sera consacré notre deuxième chapitre. On passera en revue plusieurs de ces figures, des découvreurs-passeurs à ceux qui ont renouvelé la présence de nos deux auteurs dans le champ littéraire et l'on verra comment, qu'ils traduisent, préfacent ou critiquent, la transmission dont ils sont les agents n'est jamais exempte de manipulation, idéologique ou poétique.

Cette manipulation a notamment pris la forme, au fil du temps, d'un rapprochement de certains pans des œuvres des deux auteurs par les critiques pour leur forte parenté de fond et de forme. Les noms adjectivés des deux auteurs servent par exemple d'étiquettes pour Patrice Allart qui, dans son *Guide du Mythe de Cthulhu*, évalue pour chaque nouvelle de Lovecraft la part de féerie dunsanienne par rapport à l'horreur lovecraftienne[96], comme si le nom de chaque auteur venait nimber le genre, ici merveilleux ou horrifique, d'une sorte d'aura caractéristique et transmissible d'une œuvre à l'autre, voire d'un média à l'autre (pensons aux films dits « lovecraftiens », par exemple *The Thing* de John Carpenter). Après la mort de Lovecraft, Dunsany lui-même finit par découvrir l'auteur américain par l'entremise de son ami Arthur C. Clarke en 1948, et déclare : « I see Lovecraft borrowed my style, and I don't grudge it to him[97] ». La notion d'« emprunt » (*borrow*) nous place du côté d'une certaine appropriation qui, bien que respectueuse, resterait sans originalité. On ne parle pas de « vol », pas tout à fait de « plagiat », mais la réflexion de Dunsany se sentant obligé de préciser qu'il ne s'offusque pas de cette pratique reste révélatrice. Il adopte la posture du modèle bienveillant et paternel vis-à-vis de l'apprenti encore maladroit.

C'est l'avis d'un certains nombres de commentateurs qui voient dans les nouvelles dites dunsaniennes de Lovecraft des textes de jeunesse de peu d'intérêt et d'une qualité

[95] Blaise Wilfert. « Cosmopolis et l'Homme invisible : Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, n° 1 (2002) : 34.

[96] Voir Patrice Allart. « HPL et l'aube de Cthulhu ». *Guide du mythe de Cthulhu*. Cahier d'Études Lovecraftiennes, VI. Amiens ; Paris : Encrage ; les Belles lettres, 1999. 11-31.

[97] Keith Allen Daniels, (Éd.). *Arthur C. Clarke & Lord Dunsany: A Correspondence 1945–1956*. Palo Alto : Anamnesis Press, 1998. Cité dans « Lord Dunsany Discovers Lovecraft – Book of Dark Wisdom ». *Yog-Sothoth*. 31 mai 2012. Web. Consulté le 2 août 2014.

relativement négligeable par rapport à ses « grandes » nouvelles devenues emblématiques. Toutefois, quelques années plus tard, en 1952, Dunsany semble avoir révisé son jugement lorsqu'il écrit à August Derleth, éditeur posthume de Lovecraft, en réfutant cette fois explicitement toute notion d'emprunt, bien que la paternité du style reste revendiquée. Ici, s'il ne s'agit plus tant d'imitation ; Dunsany loue avant tout la capacité de recréation de son épigone.

> [I] have an odd interest in Lovecraft's work because in the few tales of his I have read I found that he was writing in my style, entirely originally & without in any way borrowing from me, & yet with my style & largely my material[98].

Lovecraft ayant été taxé d'imitateur, voire d'avoir paraphrasé le texte de Dunsany, à quel point cette parenté transparaît-elle dans les traductions françaises ? Emprunt servile ou créatif ? Imitation, paraphrase, ou recréation ? Pourrait-il s'agir là d'un cas limite de « traduction intralinguale », que le linguiste Roman Jakobson appelle également « paraphrase » ou « rewording »[99] ? C'est à cette question que nous consacrons notre troisième chapitre.

2. *Traduire le* mythoscape *: recréation poétique de mondes imaginaires en miroir*

Dans la seconde moitié de cette étude, afin de mettre au jour les relations complexes entre théorie et pratique traductives, il s'agira de s'intéresser par l'exemple de ce corpus précis aux problèmes théoriques qu'il a pu poser aux traducteurs et à la manière dont ces derniers y ont apporté des solutions pratiques. Nous nous proposons donc de tirer parti de la parenté et de la proximité des textes-sources pour mieux cerner la multiplicité des diverses lectures en ayant été faites et en dégageant au fil du temps les normes et contraintes acceptées ou rejetées par chaque traducteur. En cela on placera le processus de lecture, et tout lecteur de manière générale, comme au cœur d'une réflexion sur la spécificité de la traduction des textes mythopoétiques. Ce terrain d'étude nous permettra d'analyser les différents projets de traduction auxquels ces nouvelles ont donné lieu en France, et comment ceux-ci ont pu

[98] *Ibid.*
[99] Roman Jakobson. « On Linguistic Aspects of Translation ». *Language in Literature*. Cambridge : Belknap Press, 1987. 428–435.

orienter les choix et stratégies des traducteurs successifs ayant entrepris de participer à la transmission de ces mondes de l'étrange.

L'œuvre mythopoétique se fait par l'invention d'un espace imaginaire peuplé de créatures fabuleuses et de dieux originaux. Ceci suppose de poser des repères stables afin de donner substance et cohérence à l'ensemble, et chez Dunsany comme chez Lovecraft, cela passe avant tout par le souci de la description – qui supplante par ailleurs souvent l'action dans des récits éminemment contemplatifs – et par un véritable plaisir de la nomenclature. Nommer les dieux, les villes qui jalonnent le monde des rêves, les créatures que l'on y rencontre, et surtout répéter ces noms, qui se répondent comme en écho d'une nouvelle à l'autre, voire d'une œuvre à l'autre : nos deux auteurs écrivent en invocateurs enivrés des sonorités de leur propre langage. Du prophète « Alhiret-Hotep » de Dunsany au maléfique « Nyarlathotep » de Lovecraft, il n'y eut sûrement qu'un pas. Le chapitre 4 s'intéressera aux questions de l'onomastique et de sa transmissibilité par le biais de la traduction.

Du domaine de l'invention pure et simple, on glissera alors vers une zone moins irrémédiablement étrangère : l'effet d'étrangeté repose en effet sur une déconstruction du familier, et dans le chapitre 5, on cherchera à déterminer à quel point l'œuvre mythopoétique s'ancre dans une culture tout en créant des référents « autres », propres à son monde imaginaire, et comment la traduction peut permettre de rendre compte de cet espace d'entre-deux. Bien que Dunsany soit toujours resté en marge du projet nationaliste des écrivains irlandais du début du 20ème siècle, ses récits n'en sont pas moins discrètement marqués par une certaine identité anglo-irlandaise. De son côté, Lovecraft s'ancre fortement sur le territoire de la Nouvelle-Angleterre qui devient partie intégrante de son mythe. Les profondeurs sombres et dangereuses de ses contrées oniriques reflètent la peur de l'Autre, du Sauvage, de l'Inconnu, du territoire d'un Nouveau Monde à explorer au péril de son intégrité physique et mentale. Néanmoins, tous deux touchent également à quelque chose d'universel en juxtaposant dans leurs récits des repères du monde réel et un univers intérieur fantasmagorique, qui cristallise la nostalgique quête du passé et de l'enfance. Les éléments imaginaires, n'ayant par définition pas de référent dans le monde réel, se trouvent en quelque sorte déracinés, étrangers par essence, et ce même pour leur culture d'origine. Se pourrait-il qu'ils soient dès lors plus susceptibles de remporter l'adhésion des lecteurs indépendamment de leur culture d'origine, permettant par là-même une appropriation et la constitution d'une véritable communauté dont ils sont le centre ?

Enfin, les deux auteurs sont pareillement considérés et connus comme des « faiseurs de mythe » exceptionnels, souvent qualifiés de conteurs, parfois de poètes, et se caractérisent par

une écriture fort singulière, flamboyante et ciselée, véritablement fondatrice de leur univers, et c'est à cette dimension poétique que s'attachera notre ultime chapitre. Qu'il s'agisse de l'influence stylistique de modèles tels que la Bible, ou des jeux de sonorités et répétitions incantatoires auxquels ils excellent, chacun porte en lui une signature rythmique qui le rend reconnaissable entre tous, et c'est la proximité de ces signatures qui est au fondement de notre étude qui les met en regard : on cherchera à savoir comment les traducteurs peuvent reproduire l'empreinte si particulière de ces voix similaires en anglais (rythmes, oralité, mots fétiches et idiosyncrasies) mais aussi la multiplicité harmonique qui leur est inhérente.

PREMIÈRE PARTIE

Un commerce triangulaire :

L'œuvre mythopoétique
en mouvement au sein de l'espace littéraire

Chapitre 1

Lord Dunsany et H. P. Lovecraft
Itinéraires croisés au sein de l'espace littéraire du fantastique

Le premier chapitre de cette étude a pour objectif de retracer la trajectoire des œuvres de Dunsany et Lovecraft au sein de champs littéraires communicants, et de dégager la manière dont un lien s'établit entre eux au fil du temps. Ce lien, d'abord revendiqué par Lovecraft lui-même, a été par la suite consacré par les études critiques ainsi que par les choix éditoriaux faisant fréquemment apparaître les deux auteurs de concert. Ce processus ne devient possible qu'en parallèle à l'évolution des divers espaces dédiés aux genres de l'imaginaire à géométrie variable qui se fixent au cours du 20ème siècle.

Partant du cadre très large du monde littéraire comme englobant les sphères éditoriale, critique et populaire, la rétrospective ici proposée inclut les entreprises de traductions à part entière et doit permettre de comprendre le contexte d'où celles-ci sont issues : une série de moments opportuns (*kairos*) qui vont se manifester par l'action d'individus « dominés par la pulsion de traduire » lorsque « le temps de la traduction d'une œuvre est venu, ou revenu[100] ». L'analyse doit également révéler quelque chose des agents de la traduction dont les choix et les actes, influencés par le contexte, auront en retour des conséquences sur l'évolution du champ littéraire ainsi que sur les représentations collectives des œuvres et des auteurs. Ceux-ci, parfois, se figent dans l'imaginaire populaire au point de créer des figures proches de la fiction, représentations par la suite confortées ou combattues.

« L'agentivité » est un concept-clé développé dans certaines théories sociologiques. Jean-Marc Gouanvic, qui a appliqué les théories bourdieusiennes pour étudier l'émergence de la science-fiction en France via les transferts translationnels entre les États-Unis et la France, définit l'agent comme « une figure liminale active entre auteur et récepteur[101] ». La littérature n'est plus tant envisagée comme ensemble de systèmes interagissant les uns avec les autres que comme le produit d'individus impliqués à divers degrés, et qui assument le risque de

[100] Antoine Berman. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes*, n° 4 (1990) : 6-7.
[101] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. Op. cit.*, p. 50.

promouvoir une œuvre ou un auteur. Les « agents » dont parle Gouanvic sont similaires aux « réécrivains » qu'André Lefevere définit comme des lecteurs professionnels qui créent des représentations des auteurs, des œuvres, voire de périodes, de mouvements ou de littératures tout entières, ce qui remet en cause la notion de valeur intrinsèque des textes en les plaçant dans un contexte de compétition et de manipulation, à la fois idéologique et poétique. Ces réécrivains sont des agents à part entière en ce qu'ils sont « responsables de la réception générale et de la survie d'œuvres littéraires chez les lecteurs non-professionnels[102] ». Leurs choix et leurs actes sont soumis à des influences externes (à savoir, selon Lefevere, la position occupée par les réécrivains au sein des institutions, qu'il s'agisse de maisons d'édition ou d'universités), auxquelles Gouanvic ajoute un facteur interne, plus individualisé, en empruntant à Bourdieu le concept d'*habitus* – le produit de l'histoire d'un individu et la somme de toutes les expériences formatrices vécues : enfance, éducation, famille, classe sociale, formation universitaire, etc.[103]

L'*habitus* d'un lecteur détermine non seulement vers quels auteurs ce dernier sera instinctivement attiré, mais également l'image qu'il s'en fera au préalable et qui forgera ses attentes, ainsi que les traits caractéristiques qui le frapperont le plus, et qu'il sera plus susceptible de mettre en avant s'il entreprend toute réécriture ou transmission de leur œuvre. Il s'agit rarement d'une stratégie entièrement consciente. Les pratiques de sélection et de classification, par exemple, font partie des premières étapes de la réécriture, qui commence dès que les agents choisissent, délibérément ou instinctivement, de présenter un auteur et ses textes sous un certain angle parce qu'ils l'associent par métonymie mentale avec un genre, un pays, une période, ou un mouvement.

Lord Dunsany comme H. P. Lovecraft ont souvent été considérés comme en marge de leur champ littéraire d'origine. Chacun a pourtant connu un succès indéniable et suscité engouement et admiration, mais ce succès s'incrit de manière discontinue dans le temps. Pourquoi ? Si la réception d'une œuvre d'art ne dépend pas seulement d'une hypothétique valeur intrinsèque (notion reposant sur des critères au mieux vagues et difficiles à évaluer) c'est qu'elle relève d'abord du contexte du champ littéraire qui l'a vue naître, de son « terreau » d'origine, ainsi que de sa position initiale et des places parfois diverses qu'elle en

[102] Voir André Lefevere. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. *Op. cit.*, p. 1-5. Lefevere donne notamment l'exemple de William Blake qui se vit « réécrit » par W. B. Yeats : profitant de sa position d'éditeur des œuvres du poète, Yeats rédigea un mémoire à son sujet, dans lequel il lui inventait un grand-père irlandais, le reliant ainsi fort opportunément au mouvement du *Celtic twilight*. (*Ibid.* p. 8)
[103] Jean-Marc Gouanvic, « A Bourdieusian Theory of Translation ». *Op. cit.*, p. 157.

vient progressivement à occuper au fil du temps. Les relations de domination entre les différents acteurs qui intéragissent au sein du système se traduisent par une mise en compétition constante afin d'acquérir une certaine légitimité vis-à-vis des normes qui s'établissent au centre de ce système. C'est particulièrement le cas dans le contexte de l'émergence d'une littérature nationale ayant jusque là amassé peu de capital symbolique sous la forme d'œuvres perçues comme canoniques. Par exemple, au cours de la Renaissance Littéraire Irlandaise du début du 20ème siècle, se manifeste la volonté de réhabiliter une matière littéraire ancienne, les mythes, légendes et récits traditionnels à valeur ancestrale, en les coulant dans le moule de pratiques littéraires modernes. À la même époque, si la Grande-Bretagne reste source d'œuvres déjà canonisées pour les États-Unis, il y prend forme une littérature où se cristallisent des mythes propres au Nouveau Monde.

Dans des contextes similairement marqués par la quête collective d'une identité nationale, qui se joue notamment dans le champ de la littérature, Dunsany et Lovecraft partagent une volonté d'indépendance farouche. Les choix d'écriture qu'ils opérent ont une influence non négligeable sur leur réception, d'autant que l'un comme l'autre refusent catégoriquement tout compromis afin d'adapter leurs œuvres aux goûts du lectorat et de la critique. De fait, Dunsany subit les jugements de ceux qui estiment qu'aristocratie et création littéraire ne sauraient être compatibles. Lovecraft, qui adopte la posture de l'aristocrate anglais oisif sans en avoir les moyens, méprise ceux qui écrivent pour l'argent au mépris de leurs propres valeurs esthétiques. Robert Bloch, un correspondant et ami proche, témoigne ainsi : « Lovecraft deliberately chose to turn [his] back on contemporary style and subject-matter and create [his] own individual worlds of fantasy[104]. » Ce commentaire peut sans peine s'appliquer également à Dunsany. Auteurs de *fantasy* de la première heure, tous deux se virent de fait relégués en périphérie du champ littéraire par les critiques institutionnels qui eurent toujours tendance à considérer la fiction de genre – horreur et *fantasy* notamment – comme une littérature de masse médiocre et populaire, indigne d'attention.

L'Irlande de Dunsany, absorbée par ses préoccupations nationalistes, et les États-Unis des années 1920, où les nouveaux genres de l'imaginaire ne pouvaient prétendre qu'à une publication à moindre coût dans les magazines *pulps*, n'étaient donc pas prêts à accueillir avec

[104] Robert Bloch. « Poe and Lovecraft ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens, Ohio University Press : 1980, p. 160.
Bloch voit cette marginalité délibérée comme un critère permettant de rapprocher Lovecraft d'Edgar Allan Poe, la comparaison entre les deux auteurs n'ayant selon lui d'intérêt que par les similarités de leurs personnalités et attitudes, et non pour établir un jugement hiérarchisant leurs œuvres. Cette posture critique dégage les fondements communs de leur *habitus* d'écrivains, faisant ainsi de Lovecraft une sorte de fils spirituel de Poe, tourné vers le passé et en rupture avec ses contemporains : « It is difficult to believe that Howard Phillips Lovecraft was a literary contemporary of Ernest Hemingway. » (*Ibid*. p. 159)

enthousiasme ces deux auteurs étranges, au point que tous deux ressentirent le besoin de se mettre en quête d'une autre terre d'accueil. Pour chacun, cela se traduisit par une translation transatlantique : c'est aux États-Unis que Dunsany rencontra d'abord l'estime qui lui manquait en tant qu'écrivain, et inversement, c'est en Europe, et notamment en France, que Lovecraft trouva son premier public en dehors du cercle relativement restreint des *pulps*[105]. Le destin de ces œuvres, qui invitent au dépaysement et à l'exploration de mondes inconnus, reflète les récits qu'elles racontent. Œuvres au long cours, elles effectuèrent une traversée les menant à visiter et marquer de leur empreinte de nouveaux territoires littéraires, avant de revenir « chez elles », auréolées de leur expérience de l'étranger. En cela, il nous semble pertinent de considérer leur transmission selon le paradigme d'un « mode traductif », au sens sociologique du terme. Salah Basalamah le définit comme la plus fondamentale des mises en relation possibles, incontournable à l'ère de la mondialisation, mais aussi profondément ancrée dans la manière même dont l'homme s'organise collectivement en société, par la communication et l'échange de ce qui fait sens :

> The translative […] is a no less continous process of re-production, transfer, circulation and transformation of discourses, imaginaries and perceptions. To perceive the reality of globalized societies according to the translative paradigm is to perceive the world according to the features of the fundamental human experience of interpreting and exchanging meanings everywhere. To be in society is to be — at a more basic level than being actually communicative — in a translative mode[106].

Un auteur perçu comme éloigné du centre du champ littéraire, de par son statut social, sa posture idéologique ou ses choix poétiques, se trouve en situation d'instabilité. En d'autres termes, il est soumis à une inéluctable mise en mouvement qui se traduit par des glissements, parfois vers l'oubli, mais parfois aussi vers un autre espace littéraire, notamment lorsque celui-ci comprend au moins un élément pouvant entrer en résonance avec l'œuvre en question. Les champs littéraires européens et américains fonctionnent alors comme des vases communicants soumis à d'incessants phénomènes de médiation et de négociation.

Nous aborderons dans ce chapitre les mouvements dynamiques qui relient un auteur, son œuvre ainsi que les agents et différents champs littéraires qui en influencent la réception ; les points de départ des œuvres de Lord Dunsany et H. P. Lovecraft, leurs ancrages et les

---

[105] Le phénomène est révélateur du différent accueil réservé aux littératures de genre en Europe et aux États-Unis, mais se perçoit déjà au 19ème siècle. Comme Lovecraft après lui, Edgar Poe subit la condescendance des critiques américains et connaît le succès outre-Atlantique, avant que celui-ci ne fasse réagir le lectorat de sa terre natale, ainsi que l'a souligné Patrice Allart (*Guide du mythe de Cthulhu*. *Op. cit.*, p. 109).

[106] Salah Basalamah. « Social Translations : Challenges in the Conflict of Representations ». *In* Jennifer K. Dick & Stephanie Schwerter (Éd.). *Transmissibility and cultural transfer: dimensions of translation in the humanities*. Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2012, p. 94.

glissements culturels qui y sont perceptibles. Dans quelle mesure une poétique et une idéologie dominantes peuvent-elles encourager ou entraver le succès d'un auteur ? Ce dernier ne peut-il pas se voir pourvu d'une telle force d'attraction que des agents dévoués entreprennent par leurs efforts de lui trouver une place sur le devant de la scène, quitte à devoir manipuler son image, consciemment ou non, voire la déguiser, afin de forcer son intégration dans un champ littéraire donné ?

Par souci de cohérence chronologique, nous nous focaliserons d'abord sur Dunsany, puis sur Lovecraft, mais notre démarche sera analogue pour chacun d'eux : nous analyserons la place de chacun dans leur champ culturel et littéraire natif, puis nous retracerons les diverses étapes de la transmission et diffusion de leurs œuvres, de part et d'autre de l'Atlantique, et notamment en France. Nous finirons par considérer, de notre point de vue rétrospectif, ce que la postérité a sélectionné et retenu de ces deux figures auctoriales.

I. Lord Dunsany, auteur irlandais à contre-courant

1. Le système littéraire du **Revival** *irlandais*

À l'aube du 20ème siècle, le monde culturel en Irlande se voit influencé par un mouvement global de promotion de l'héritage et du patrimoine gaélique, dans un souci de s'opposer à la domination des modèles britanniques et de prouver au monde entier l'existence d'une authentique et très légitime culture irlandaise. La littérature est un domaine privilégié d'expression de ce mouvement. Dans le cadre de la « renaissance littéraire irlandaise » ou *Irish Revival*, se constitue un groupe d'auteurs décidés à défendre et restaurer l'identité irlandaise. Issus pour la plupart de l'*Ascendancy* anglo-irlandaise et menés par la figure charismatique du poète et dramaturge W. B. Yeats, des auteurs tels que Douglas Hyde, Padraic Colum, Lady Gregory et John Millington Synge écrivent et réécrivent une littérature irlandaise qu'ils veulent conforme à leur vision de l'Irlande afin de la présenter au monde. Ils se donnent pour tâche de « ré-incarner » l'Irlande, notamment sur scène par le biais du théâtre : l'Irlande y est très concrètement personnifiée sur scène dans *Cathleen ni Houlihan*,

pièce en un acte ouvertement nationaliste dans laquelle l'héroïne supplie de jeunes hommes de l'aider à récupérer les « quatre vertes prairies » qui lui ont été dérobés par traîtrise[107].

C'est également par la langue que passe cette revalorisation identitaire : certains, comme Douglas Hyde, ont recours directement au gaélique pour affirmer sa valeur littéraire. D'autres, en revanche, ne maîtrisent pas suffisamment cette langue et tiennent à rester accessibles à un public anglophone plus large ; pour ce faire, Lady Gregory et J. M. Synge utilisent dans leurs écrits un anglais mâtiné de tournures gaéliques, « l'hiberno-anglais ». Celui de Lady Gregory revendique fortement ses racines locales : elle le baptise « Kiltartanese », car elle s'inspire du dialecte parlé près de chez elle dans la localité de Kiltartan, dans le comté de Galway. Elle utilise systématiquement cette variété littéraire de l'anglais dans les anthologies de contes folkloriques qu'elle collecte, ainsi que dans les deux ouvrages où elle traduit et réécrit les mythes irlandais de Cuchulain (*Cuchulain of Muirthemne*, 1902), puis des Tuatha de Danaan et du héros Finn McCool (*Gods and Fighting Men*, 1904).

Cette tendance à l'enrichissement de la langue et de la littérature a été analysée par Maria Tymoczko qui identifie l'introduction de trois éléments autochtones dans la langue colonisatrice : la forme (format court et oralité du récit populaire), le *mythos* (les histoires elles-mêmes, aux trames et aux héros familiers) et l'imagerie mythopoétique (motifs et symboles récurrents, tels que les « *four green fields* » de *Cathleen ni Houlihan*)[108]. Tymoczko voit dans ces transformations un processus d'enrichissement de la littérature qui, en établissant ses propres normes, constitue un sous-système à la périphérie du champ littéraire anglo-irlandais[109]. Ce sous-système lutte pour s'émanciper, comme en témoignent ses normes qui mettent en valeur une matière exclusivement irlandaise. En effet, les textes produits s'ancrent dans la terre elle-même, ravivant le souvenir d'un passé glorieux riche en héros tragiques issus des légendes. L'imaginaire joue donc un rôle primordial de construction identitaire car, ainsi que l'écrivit Standish O'Grady : « The legends represent the imagination of the country; they are that kind of history which a nation desires to possess[110]. » Or, ce désir de possession d'une histoire choisie donne lieu à de nouvelles pratiques d'écriture, mais aussi de *réécriture* de la littérature.

---

[107] Lieu icônique de ce mouvement, le Théâtre de l'Abbey ouvre ses portes en 1904. Ce théâtre succéda à L'Irish Literary Theatre fondé dès 1899 par Yeats, George Moore, Edward Martyn et Lady Gregory, projet auquel il fut reproché de recourir à des acteurs anglais plutôt qu'irlandais, et qui succomba en deux ans faute de financements.
[108] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context. Op. cit.*, p. 112.
[109] *Ibid.* p. 134.
[110] Standish O'Grady. *History of Ireland: the Heroic Period.* Cité dans Tymoczko, *Ibid*. p. 15.

Les pratiques littéraires des agents du *Revival* irlandais illustrent la manière dont la littérature peut se voir réécrite, consciemment ou non, afin d'en forger une certaine image qui reflète une idéologie et une poétique particulière – la conséquence étant bien sûr d'exclure les traits saillants qui ne correspondent pas à ce modèle. La notion de « réécriture » en tant qu'agent d'évolution du système littéraire, telle que développée par André Lefevere, implique avant tout une pratique de manipulation dans la représentation des œuvres littéraires :

> All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society[111].

La traduction n'est qu'un aspect de ces pratiques réécrivantes qui touchent en fait toutes les activités liées à l'édition, dès lors que l'on choisit de publier un texte ou un métatexte y faisant directement référence, qui vient transformer le premier. De ce point de vue, il est indéniable que la plupart des figures de proue du *Revival* étaient à la fois auteurs et réécrivains, que ce soit par l'écriture mutuelle de préfaces pour les œuvres des autres, afin de légitimer l'ouvrage au regard du mouvement, ou par l'édition d'anthologies de contes recueillis oralement et couchés sur le papier par leurs soins, parfois après avoir été traduits quand la source orale s'exprimait à l'origine en gaélique. Lady Gregory rapièce ainsi le cycle épars des aventures héroïques de Cuchulain à partir de sources à la fois orales et écrites, tout en lui conférant une cohérence lui permettant de rivaliser avec les épopées classiques, et en prenant soin d'occulter toute dimension jugée grotesque ou indécente des récits. L'Irlande que l'on présente au monde se veut forte d'un héritage noble et ancien qui légitime sa valeur et sa respectabilité, notamment face à la domination britannique.

À cette époque se constitue donc un nouveau centre du système littéraire irlandais autour d'une série de normes revendiquées : il s'agit avant tout d'utiliser une matière spécifiquement irlandaise afin de valoriser le passé héroïque et tragique du pays, pour défaire le stéréotype dégradant du « Stage Irishman », stéréotype du paysan irlandais présenté comme figure grotesque et comique dans le champ littéraire anglais. De fait, tout en soulignant l'authenticité du visage culturel de l'Irlande qu'ils présentent à la face du monde, les auteurs du *Revival* construisent une identité nouvelle et manipulent le passé pour le mettre au service du présent – un présent fidèle à ce qu'eux-mêmes, en tant que groupe dominant du champ littéraire à ce moment-là, aimeraient qu'il soit.

[111] André Lefevere. *Op. cit.*, p. vii.

C'est dans ce contexte particulier que Lord Dunsany débute sa carrière littéraire. En 1905, il publie à compte d'auteur *The Gods of Pegāna,* une collection de contes pseudo-mythologiques à l'écriture ciselée et poétique où il élabore son propre panthéon de divinités. Ce premier recueil est lui-même révélateur de la position ambiguë qu'occupe Dunsany dès ses premiers pas dans le champ littéraire de l'époque : par son titre, il rappelle *Gods and Fighting Men,* l'ouvrage de Lady Gregory paru un an auparavant (1904). La thématisation des dieux place d'emblée le lecteur dans l'univers mythologique. Toutefois, la mention de l'énigmatique toponyme « Pegāna » a de quoi intriguer le lecteur. Le signe diacritique ne renvoie ni au gaélique ni à aucune racine plus généralement celtique. Pour le lecteur averti, il évoquera davantage la métrique Gréco-Romaine, dans laquelle il signale des voyelles longues. À quelques permutations de lettres près, on peut d'ailleurs repérer dans le nom « Pegāna » comme en écho le nom de la montagne *Pangaea* dans la mythologie grecque, théâtre du combat entre les dieux et les titans. Plus généralement, le nom lui-même semble pointer vers un monde lointain caractérisé par une mystique primitive, de par sa proximité paronymique avec le mot *pagan* (« païen »)[112].

L'ouvrage se vend suffisamment bien pour que Dunsany n'ait plus jamais à publier à compte d'auteur. Son recueil suivant, *Time and the Gods* (1906) lui permet une reprise des thèmes de *Pegāna* afin d'y étoffer son univers exotique et merveilleux. Suivent *The Sword of Welleran* (1908), *a Dreamer's Tales* (1910) et *the Book of Wonder* (1912). En tant qu'auteur à l'inclination naturelle pour l'imaginaire mythopoétique et issu d'une des plus vieilles familles nobles irlandaises (installée à Dunsany Castle dans le comté de Meath depuis l'invasion normande de 1066), Lord Dunsany représente un défenseur potentiel parfait du *Revival*. Yeats s'efforce d'ailleurs de l'y intégrer à part entière, en l'encourageant en 1909 à s'essayer à l'écriture dramatique, le théâtre étant le genre de prédilection du mouvement. En 1912, Yeats édite *Selections From the Writings of Lord Dunsany*, un recueil contenant deux pièces et cinq nouvelles. Il est à noter que Yeats effectue d'autorité des coupes dans plusieurs des textes sélectionnés, en apposant des titres de son cru aux fragments isolés : l'extrait de « The Idle City » devient « A Miracle », celui de « In the Land of Time » se réduit à un seul épisode

[112] Le lecteur d'aujourd'hui peut aussi y voir une allusion à un passé mythique universel qui abolit les cultures et les frontières, s'il y repère une anagramme de « Pangea », le nom du continent unique préhistorique de la Pangée. Toutefois, ce concept n'apparaît dans le discours scientifique qu'à partir de 1912 dans les travaux d'Alfred Wegener au sujet de la dérive des continents, et il n'utilise le nom lui-même qu'en 1920 dans *Die Entstehung der Kontinente und Ozeane*. Le jeu de mots n'a donc pas pu être voulu par Lord Dunsany. Rien n'interdit pourtant au lecteur moderne de faire ce rapprochement par paronomase, qui contribue à enrichir l'aura qui peut se dégager du nom même de « Pegāna ». C'est là un premier exemple de l'importance du rôle du lecteur et du regard rétrospectif qu'il porte sur l'œuvre, pouvant l'éclairer d'une lumière nouvelle, parfois inattendue.

intitulé « The Castle of Time ». Yeats prend soin d'en avertir le lecteur en introduction, et de le rassurer en précisant que chaque extrait peut être lu comme un tout à part entière[113].

Or tout processus de sélection représente en lui-même un acte de réécriture éditoriale ; il est ici significatif que Yeats ait choisi d'inclure dans le recueil la nouvelle « Idle Days on the Yann » qui est, parmi tous les récits de Dunsany, la seule histoire dont le narrateur se présente explicitement comme étant originaire d'Irlande. Dans la préface de cet ouvrage, Yeats ne cesse de souligner les points communs entre Dunsany et le mouvement irlandais du *Revival* en un remarquable exercice d'inclusion rhétorique. Il y élabore sa vision d'un rêve partagé qui unirait une communauté d'écrivains célébrant le changement vers une nouvelle littérature irlandaise, et passe même par la constitution d'une bibliothèque métaphorique où les premiers recueils de Dunsany se placent sur le même plan que les ouvrages des chefs de file du mouvement :

> It is my superstition that we became entangled in a dream some twenty years ago [...] and now Lord Dunsany has seen it once more and as simply as if he were a child imagining adventures for the knights and ladies that rode out over the drawbridges in the piece of old tapestry in his mother's room. But to persuade others that it is all but one dream, or to persuade them that Lord Dunsany has his part in that change I have described I have but my superstition and this series of little books where I have set his tender, pathetic, haughty fancies among books by Lady Gregory, by AE, by Dr Douglas Hyde, by John Synge, and by myself[114].

Si Yeats déplore la distance que maintient Dunsany vis-à-vis de ce projet idéaliste en préférant les mondes imaginaires à la matière d'Irlande, il trouve à l'en excuser. D'une part, il recourt à une seconde liste de grands noms littéraires qui ont précédé Dunsany en marquant le monde littéraire précisément par leur marginalité (Maeterlinck, Dumas, Edgar Poe, Baudelaire, et enfin Blake) ; d'autre part, Yeats explique qu'il ne s'agit pas d'un choix conscient et délibéré, mais bien plutôt d'un état d'esprit inhérent à l'auteur, dont celui-ci ne saurait se défaire sans y perdre ce qui fait son charme. Si l'on en croit ce portrait, il s'agirait donc d'une contrainte et d'une limite intrinsèque et naturelle, qui maintiendraient Dunsany en marge d'un système où Yeats se considère en position centrale :

> When I was first moved by Lord Dunsany's work I thought that he would more help this change if he could bring his imagination into the old Irish legendary world instead of those magic lands of his with their vague Eastern air; but even as I urged him I knew that he could not, without losing his rich beauty of careless suggestion, and the persons and images that for ancestry have all those romantic ideas that are somewhere in the background of all our minds[115].

---

[113] W. B. Yeats. « Introduction to *Selections from the Writings of Lord Dunsany* ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013, p. 31.
[114] *Ibid.* p. 29.
[115] *Ibid.*, p. 28-29.

Quelques années plus tard, dans sa préface à l'édition américaine du recueil *A Dreamer's Tales* (1918), Padraic Colum choisit de brosser un portrait différent du Lord : il met l'accent sur la pureté de sa lignée et ses racines fortes avec le comté de Meath, où résidaient les Hauts Rois d'Irlande, où se dresse la colline mythique de Tara, et où la légende raconte que le héros Cuchulain accomplit ses exploits. Ce déferlement de références contribue à représenter Dunsany comme une sorte de héros celte, né d'un territoire irlandais fabuleux[116]. Pour achever d'ancrer Dunsany à la fois dans ce terreau d'origine et dans le mouvement du *Revival*, une critique de sa pièce *The Gods of the Mountain*, parue en 1917, souligne cette double influence : l'héritage d'une lignée irlandaise pure et sa dette envers Yeats sans qui il n'aurait sans doute jamais même pensé à écrire de pièces de théâtre, et n'aurait donc jamais acquis de poids littéraire conséquent : « after one has read his little plays it becomes clearly evident that his literary significance owes something to the Irish Renaissance. We are told that he would never have thought of writing plays had it not been for the encouragements of W. B. Yeats[117]. »

Certains contemporains de Dunsany s'efforcent donc de faire de lui une figure de proue qui incarnerait l'esprit de la fantaisie irlandaise, par sa promptitude au caprice à l'instar des fées et leprechauns des légendes. Les exemples cités ci-dessus le font apparaître comme un enfant que Yeats aurait pris sous son aile bienveillante. Cependant, d'autres réécritures le représentent bien autrement, comme une figure farouche et fièrement attachée à son indépendance. En effet, bien qu'il donne parfois l'impression de se soumettre aux normes dictées par le mouvement, il semble qu'il ne s'agisse jamais d'une adhésion artistique à l'idéologie ou à la poétique en question. Dunsany a l'esprit sportif et joueur. C'est un champion d'échecs et un chasseur dans l'âme ; il cherche à relever tout défi qui le présenterait comme incapable d'accomplir quelque chose. Lui-même affirmait ne consacrer que 3% de son temps à la littérature, passant le reste en homme d'action, à chasser ou à voyager. C'est

---

[116] Padraig Colum. « Introduction to *A Dreamer's Tales and Other Stories* ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 89.
Colum fut lui-même éminent membre du mouvement, mais aussi un ami proche de Lord Dunsany et de sa famille, comme en atteste la correspondance entre les deux auteurs, toujours conservée dans les archives familiales. Contrairement à Yeats qui cherche avant tout à mettre l'œuvre de Dunsany au service du *Revival*, c'est une sincère admiration qui pousse Colum à en faire la promotion. Comme on le voit, même un réécrivain désintéressé manipule l'image de l'œuvre et de l'auteur pour en favoriser la diffusion. Il ne s'agit pas ici de juger les motivations ou de dénoncer des tromperies, mais de dégager les processus de représentation mis en jeu par les différents acteurs du champ littéraire.
[117] Montrose J. Moses. « Lord Dunsany's Peculiar Genius ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 33-41. Publié pour la première fois dans *The Bellman* n° 561 (14 avril 1917) : 405-409.

cet esprit de compétition que soulignent ses commentateurs et biographes les plus récents. À titre d'exemple, voici comment, selon Darrell Schweitzer, Dunsany en vient au théâtre :

> Dunsany became a dramatist suddenly one afternoon in the spring of 1909. […] That afternoon in question, Yeats asked Dunsany to write a play. Dunsany had done a drawing which caught Yeats's eye, and the latter asked, "Why don't you make a play out of it?" Dunsany replied that he didn't write plays. That was true. Up to then, he hadn't. "Well," said Yeats, "I guess I'll have to get someone else do it."
> At that, Dunsany accepted the challenge[118].

Plusieurs années plus tard, les faits se répètent : en 1931, Yeats fonde l'*Academy of Irish Letters*. Seuls les auteurs qui écrivent spécifiquement au sujet de l'Irlande se voient proposer de devenir membres à part entière. On n'offre à Dunsany que le statut de « membre associé ». Outré de se voir ainsi mis à l'écart, Dunsany fait promptement paraître non pas un mais quatre romans se déroulant en Irlande – non qu'il tienne à se faire accepter par l'institution en question, mais pour prouver que le jugement d'autrui à son égard était infondé : en choisissant de rester maître de son écriture et ne pas suivre les normes établies par le centre du sous-système littéraire du *Revival*, il n'en demeure pas moins un auteur irlandais.

2. *La voix irlandaise de Dunsany*

Une lecture attentive révèle que Dunsany, malgré son refus de faire usage de sources exclusivement irlandaises, en est malgré tout imprégné dans une certaine mesure. Ses récits oscillent entre schémas universels et échos culturellement marqués et son rôle dans la définition d'une nouvelle littérature irlandaise en langue anglaise a pu être trop vite ignoré.

Par bien des aspects, le caractère le plus irlandais de Lord Dunsany réside dans un don extraordinaire pour le conte dans sa forme la plus brève et la plus épurée. Declan Kiberd a analysé la forme courte comme appartenant à une tradition gaélique forte, le genre de la nouvelle s'étant développé en Irlande comme pour donner une forme littéraire moderne à la tradition orale toujours vivace, par opposition au règne britannique du roman dont la longueur permettait une portée exploratoire sociale plus importante[119]. Bien que les récits de Dunsany ne s'inspirent pas directement du patrimoine traditionnel, ils donnent à leur auteur la stature

[118] Darrell Schweitzer. *Pathways to Elfland: The Writings of Lord Dunsany*. Holicong : Wildside Press, 1989, p. 40-41.
[119] Declan Kiberd. « Story-telling: the Gaelic tradition ». *In* Patrick Rafroidi & Terence Brown (Éd.). *The Irish Short Story*. Gerrards Cross : Atlantic Highlands, N.J : C. Smythe ; Humanities Press, 1979, p. 13-25.

du *fili*, le poète irlandais, une position prestigieuse dans la culture et la société médiévale en Irlande. On disait ces poètes dotés d'une maîtrise surnaturelle du langage, bien loin de son usage quotidien, qui pouvait révéler ou déguiser les mystères de l'existence. Cette langue se reconnaissait à certains aspects bien particuliers la rendant hermétique au non-initié : « The language of the poets included rare and arcane words, technical language, archaic language, sound play, ambiguous syntax and the like[120]. » Or une telle description correspond au style de Dunsany par bien des aspects, que nous reverrons dans le détail en analysant les difficultés qui se posent à sa traduction dans la seconde moitié de notre étude. Le fait est que le lecteur des contes de Dunsany fait en quelque sorte l'expérience de l'enchantement ressenti par l'auditoire irlandais des temps anciens lorsqu'ils écoutaient leurs poètes décrire les mystères du monde, et ce sans qu'un contenu explicitement national ou nationaliste ne soit requis.

D'ailleurs, Dunsany n'est que peu familier des récits mythiques et légendaires de l'Irlande lorsqu'il écrit *The Gods of Pegāna.* Son éducation classique le pousse à s'inspirer abondamment d'autres références littéraires mythiques, légendaires ou folkloriques, des contes des *Mille et Une Nuits* à Grimm et d'Andersen, ainsi que des classiques gréco-latins, sans oublier l'influence prégnante de la *King James Bible*. Ce n'est que rétrospectivement qu'il se rend compte de la présence de schémas similaires entre les contes qu'il écrit et la tradition irlandaise, rapprochements qu'il attribue à l'universalité du mythe sous l'habit de ses variantes d'une nation à l'autre :

> So, as I wandered through these tales among gods that were mostly new to me, when I read that Mananaun, the god of the Ocean, took the Sun-god, Lugh, in his arms and held him to say good-bye to Ireland and wrapped him in his cloak and carried him away, then everything became familiar at once and I knew that I was listening to Man again telling of his favourite stories about a sunset[121].

On retrouve en effet pareille trame narrative de l'interaction entre le soleil et l'océan dans le conte « A Legend of the Dawn » (*Time and the Gods*, 1905) : Inzana, l'enfant des dieux aussi appelée « L'enfant-aube » (*the dawnchild*) joue avec une balle dorée en la lançant haut dans le ciel, créant le cycle des jours et des nuits. La balle lui échappe des mains et sombre au fond de l'océan, et c'est le dieu Slid « *whose soul is in the sea* » qui lui restituera son jouet pour qu'un nouveau jour se lève.

L'attrait de Dunsany pour un mode d'écriture mythopoétique est sensible si l'on observe la chronologie de ses textes, qui peut se comparer à la division des anciens manuscrits

[120] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context*. *Op. cit.*, p. 250.
[121] Lord Dunsany cité dans S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. Contributions to the study of science fiction and fantasy, n° 64. Westport : Greenwood Press, 1995, p. 181-182.

de la littérature irlandaise médiévale en différents cycles. Ainsi que le fit remarquer Padraic Colum : « [Dunsany's] work began like an ancient literature with mythology. He told us first about the gods and the lands where his kings, his priests and his shepherds were to abide[122] ». De fait, *The Gods of Pegāna* s'intéresse exclusivement à un luxuriant panthéon de divinités issues des rêves du plus puissant d'entre elles, Māna-Yood-Sushāi, et peut être mis en parallèle avec le cycle mythologique irlandais qui narre l'arrivée des vagues d'occupation successives en Irlande, notamment celle des Tuatha de Danaan. Par la suite les dieux d'Irlande quittèrent la surface pour s'établir dans des royaumes souterrains, laissant la place aux hommes de Mil, aux rois et aux héros tels que Cuchulain et les Fiannas qui les remplacèrent dans les récits. On distingue ainsi traditionnellement quatre cycles : le cycle mythologique, le cycle d'Ulster autour du héros Cuchulain, le cycle Fénian, et enfin le cycle historique ou cycle des rois.

Or, dans *Time and the Gods*, Dunsany effectue une transition semblable : ses contes nous présentant de moins en moins de dieux et de plus en plus de personnages humains, bien qu'il s'agisse toujours d'archétypes qui n'ont d'identité que leur fonction – principalement des rois et des prophètes[123]. Dans ce recueil, le titre de huit nouvelles sur vingt mentionne des dieux, et cinq font référence à des protagonistes humains (hommes, rois, prophètes). Un seul inclut un personnage nommé dans son titre : « The Relenting of Sarnidac ». Assez ironiquement, c'est dans ce conte que l'on voit les dieux quitter les terres des hommes, indifférents aux suppliques de ces derniers. Sarnidac, petit homme difforme qui ne les suit que par curiosité, est pris lui-même pour un dieu par ses congénères, et célébré car il est le seul « dieu » qui prend les hommes en pitié et accepte de rester parmi eux. Ce brouillage de la hiérarchie entre hommes et dieux est au cœur de l'ironie de Dunsany, son humour acerbe étant une caractéristique qu'il partage avec d'autres grands satiristes issus d'Irlande, tels que Jonathan Swift ou Oscar Wilde.

Enfin, on peut voir un motif éminemment irlandais dans la récurrence des récits de voyages en mer et de navigations vers des terres inconnues, qui évoquent les genres de

[122] Padraic Colum. *Op. cit.*, p. 90.

[123] William Touponce identifie cette transition comme un changement de mode d'écriture. Empruntant la terminologie de Northrop Frye, il y voit un glissement du Mythe (le narrateur est un prophète qui raconte les récits de dieux auxquels on croit) à la Romance (le narrateur, figure du ménestrel itinérant, raconte les aventures de héros confrontés à la magie et au merveilleux), puis au mimétique (dans des récits de plus en plus réalistes), et enfin à l'ironique (les personnages sont soumis à un environnement qui leur est indifférent). Ce dernier point concerne surtout les romans plus tardifs de Dunsany, qui sortent du cadre de notre étude. Voir William Toupounce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : The Scarecrow Press, Inc, 2013, p. 6.

l'*Echtrae* et de l'*Immrama*. Le premier rassemble les récits d'aventure dans l'Autre Monde, dans lesquels un héros souvent solitaire rencontre des épreuves surnaturelles après s'être rendu dans un nouveau lieu, en totale rupture avec le temps terrestre. Le second genre (parfois confondu avec le premier) rassemble les voyages en mer au cours d'une quête vers des îles lointaines[124]. Ce motif est omniprésent dans les contes de Dunsany : les itinéraires ne sont jamais clairement définis, les personnages voguant d'un toponyme exotique à un autre, qu'il s'agisse d'îles ou plus souvent encore de cités fabuleuses. D'ailleurs, bien que l'Autre Monde conçu par Dunsany, avec ses déserts de sable, ses caravanes de chameaux et ses cités aux coupoles dorées semble avoir plus en commun avec les contes orientaux qu'avec la tradition irlandaise, Maria Tymoczko rappelle que le renouveau celtique a tendance à construire une vision romantique de l'Irlande associée à l'Orient et à son exotisme, car tous deux représentent une terre de rêve, lointaine et idéalisée :

> In fact, the Celts in general, and the Irish in particular, were explicitly construed as an Oriental or Asiatic race. [...] An Orientalist view of the Irish persisted among many of Ireland's greatest twentieth-century writers. The mysticism of A.E. and Yeats, for example, predicates a special affinity between Ireland and the East, and Yeats believed that "until the Battle of the Boyne, Ireland belonged to Asia[125]."

Ainsi, en composant une mythologie apparemment dépourvue de racines nationales exclusives, Dunsany place son œuvre en tension entre l'universalité du récit mythique et sa propre patrie en tant qu'auteur. En effet, il est probable que le lecteur averti projettera sa connaissance de la nationalité de l'auteur sur l'œuvre qu'il lit. Le monde imaginaire de Dunsany est issu d'une constellation d'influences magnifiée par les trouvailles originales de l'auteur, qui en font un carrefour séduisant où tout lecteur, irlandais ou non, pourra se sentir en terre étrangère, mais hospitalière du fait de la présence de détails familiers. L'œuvre de Dunsany est un seuil, qui tend une main amicale au lecteur pour l'inviter à partager son jeu fictionnel en explorant, voire en habitant, l'espace d'un instant, son monde imaginaire[126].

---

[124] Sur le motif de la navigation dans la tradition irlandaise, voir Sebastian Sobecki. « From the *désert liquide* to the Sea of Romance: Benedeit's *Voyage de Saint Brandan* and the Irish *immrama* ». *Neophilogus* 87, 2 (2003) : 193-207. Sur la distinction entre les deux genres de l'*echtrae* et de l'*immrama*, voir également D. Dumville, « Echtrae and Immram: Some Problems of Definition », *Ériu* 27 (1976) : 73-94.

[125] Maria Tymoczko. *Op. cit.*, p. 20.

[126] Aujourd'hui un tel effet est particulièrement efficace sur un certain type de lecteurs-joueurs, férus de *fantasy* et habitués à voir les mondes fictionnels issus de la littérature comme cadre potentiel pour y incarner leur propre personnage. Par exemple, dans un article en ligne dégageant les points communs entre l'œuvre de Dunsany et le jeu de rôle *Donjons et Dragons*, on trouve ce commentaire : « [Dunsany], c'est comme la rencontre de Sophocle et de Yeats. J'adhère complètement. J'ai envie de jouer dans ce monde-là. » (Tim Callahan & Mordicai Knode. « Advanced Readings in D&D: Lord Dunsany » *Tor.* 18 nov. 2013. Web. Consulté le 2 août 2014.) Pour un développement exhaustif sur les liens entre le tryptique « fictions / mondes / jeux », voir l'ouvrage d'Anne Besson, *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain, op. cit.*

En fin de compte, ce qui sépare Lord Dunsany des autres membres du *Revival* ne réside pas dans une incapacité ou un refus de représenter l'Irlande dans ses écrits. Dunsany n'avait tout simplement pas pour projet de recréer l'authenticité d'une identité culturelle et nationale solide. Il ne cherchait pas à montrer au reste du monde ce qu'était « la véritable Irlande », une représentation réaliste n'ayant que peu d'intérêt pour cet auteur qui visait à une création avant tout esthétique. Il écrit dans sa biographie : « I do not regard any art as merely reporting or photographing; not, that is to say, using a landscape as the material, but some rarer essence that may sometimes be fond where a landscape during long time has sunk down among dreams[127] ». Ce qui importe avant tout à ses yeux est de produire une représentation de l'Irlande comme terre d'inspiration et de rêverie, où l'imagination vagabonde librement, ainsi qu'il l'écrit dans *My Ireland* (un ouvrage pourtant présenté comme documentaire, et portant sur les traditions et paysages irlandais, le tout accompagné de photographies) : « Green fields, castles, politics and old stones, of which I have told in these pages, are far from the real Ireland. The real Ireland is a land of dreams…[128] ».

3. Les années 1920 : l'exil transatlantique, l'accueil américain

Il est manifeste qu'en tant qu'écrivain, Dunsany ne cherchait pas à se voir accepter ou à rallier un projet commun. Tandis que ses contemporains cherchaient à concevoir une communauté littéraire autour d'un objectif partagé, il se contentait de voir la littérature comme un passe-temps artistique nourri par un talent et une aisance innés, non comme un outil à utiliser pour une fin en soi. Ceci explique pourquoi il resta dans une position ambiguë dans le champ littéraire irlandais. Cela ne l'empêcha pas de connaître un vif succès de son vivant, au point que le critique S. T. Joshi affirme : « By 1919 Dunsany would probably have been considered one of the ten greatest living writers in the English-speaking world[129] ». Mais c'est sans prendre en compte l'ensemble du monde anglophone, et Joshi se place d'un point de vue américain : si l'on considère la réception de l'œuvre de Dunsany et les réécritures qu'elle engendra en Irlande, on se rend compte que la production critique le concernant resta pour ainsi dire inexistante, au point qu'il semble encore aujourd'hui résolument exclu du

[127] Edward John Moreton Drax Plunkett Dunsany. *Patches of Sunlight*. Londres : W. Heinemannn, 1938, p. 223.
[128] *My Ireland*, p. 267-68. Cité dans S. T. Joshi, *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p. 201.
[129] S. T. Joshi. « Lovecraf's 'Dunsanian Studies' ». Joshi, S. T. (éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op cit.*, p. 242.

canon – « extra-canonique », écrit Tania Scott dans sa thèse de 2011, *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*[130], en notant qu'un certain nombre d'ouvrages de référence, généraux comme plus spécialisés (*The Field Day Anthology of Irish Writing* (1990) ; *History of Irish Theatre: 1601-2000* (2002) ; *Theatre and the State in Twentieth-Century Ireland* (2001)) omettent toute référence à Dunsany. Elle conclut ainsi : « Only through an international audience, in the United States or onstage in Italy in front of Mussolini, would Dunsany be truly located in the canon of Irish dramatists[131] ».

Dunsany lui-même se disait mécontent de sa réception chez lui, et c'est en effet aux États-Unis qu'il trouva un terrain d'accueil ouvertement favorable. *A Dreamer's Tales* y paraît en 1917, dans une édition qui rassemble également des nouvelles issues de *The Sword of Welleran* et de *The Book of Wonder.* C'est ce recueil qui tomba peu après entre les mains de Julien Green, étudiant né en France de parents américains, qui entreprit avec enthousiasme de traduire ces nouvelles en français – bien que son travail ne dût pas être publié avant 1991[132]. Mais ce fut le théâtre de Dunsany qui lui valut la plus grande popularité à l'époque ; peu de critiques omettent de préciser qu'il fut un temps où cinq de ses pièces se jouèrent simultanément à Broadway. En 1917 fut publié le premier ouvrage critique à son propos : *Dunsany the Dramatist*, d'Edward Hale Bierstadt. Qu'un éditeur ait jugé opportune une telle publication est révélateur de l'intérêt commercial que suscitait Dunsany dans le monde du théâtre. L'enthousiasme américain était manifestement général : en 1919, on trouve son éloge dans le *New York Times* et le magazine *Vanity Fair* en fait l'égal divin des plus grands dramaturges du pays : « [he] himself became a god in the pantheon of American theater[133] ». C'est cette année-là que Dusany se rend aux États-Unis pour une série de conférences littéraires. Il rencontre un franc succès, et c'est à l'occasion de l'une d'elle que le découvre H. P. Lovecraft, installé parmi le public et trop intimidé pour venir adresser la parole au conférencier qu'il admire.

Certains textes de cette époque sont révélateurs des différences qui existent entre l'image de Dunsany véhiculée par les membres du *Revival* et les représentations qui en sont forgées aux États-Unis. À titre d'example, mentionnons un article de Clayton Hamilton intitulé « Lord Dunsany : Personal Impressions », qui parut dans *The Bookman* à New York en février 1920. Hamilton relate une conversation entre lui et le lord irlandais, sous la forme

[130] Tania Scott. *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*. Thèse. University of Glasgow, 2011.
[131] *Ibid.* p. 59.
[132] Nous reviendrons plus en détail sur cette traduction au chapitre 2.
[133] Frank Wright Tuttle, *Vanity Fair,* mars 1919, cité dans Ben P. Indick. « Beyond the Fields, The Theatre of Lord Dunsany ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord* Dunsany. *Op. cit.*, p. 149.

d'un dialogue écrit au style direct à la manière d'une scène de théâtre, de sorte que, malgré la subjectivité ouvertement annoncée dans le titre, les répliques de Dunsany semblent retranscrites mot pour mot. Le voilà en quelque sorte « réincarné » en tant que personnage.

L'échange entre les deux locuteurs souligne plusieurs traits saillants de sa personnalité. Il est tout d'abord présenté comme un écrivain extrêmement intuitif pour qui les mots viennent naturellement et qui peut rédiger une pièce d'une traite sans jamais revenir sur son ouvrage. Il apparait également comme un homme à la stature impressionnante et à l'éloquence rare, qui exhale une grande force vitale, que ce soit physiquement ou intellectuellement ; un homme affable, sympathique envers les étrangers et ouvert à la discussion ; mais encore un soldat, profondément marqué par son expérience de la guerre, qui ne craint pas de se voir livré à l'œil du public car il n'a jamais connu de lieu plus public que les tranchées. Le dialogue est comme une habile et vivante mise en théâtre :

> "You ought to have seen our trenches under Messines Ridge. That's the most public place I have ever been in. We were in a valley. The Germans were on a hill. They could see down to our boot-tops." He looked at me and asked, "How tall are you?" Six feet one, or thereabouts." "I am six feet four. Our trenches were only six feet deep. I shall never fear 'publicity' again[134]."

Selon les souvenirs d'Hamilton mis en scène, Dunsany regrette en outre de n'avoir jamais été qu'« entraîné » et non instruit. C'est ici une double personnalité, fracturée entre l'homme d'action et l'artiste rêveur, qui est soulignée. Enfin, son discours (ou celui ici mis dans sa bouche) révèle un écrivain nourrissant un sentiment d'exil et ayant tissé un lien particulier avec les États-Unis, par opposition à la Grande Bretagne et à l'Irlande où il se sent rejeté en tant qu'artiste :

> "Writing plays," he told me, "is the one thing I most dearly love; but I cannot talk of it at home, in County Meath. My aunt would be scandalized if she should hear that I have written plays; my neighbors would dismiss me as insane; everybody else would think me a fool; I had to come to your country to find a sympathetic audience[135]."

Les États-Unis sont donc présentés ici comme une terre d'accueil à l'ouverture d'esprit nécessaire à la libération de la parole de l'artiste par opposition à l'oppression qu'il ressent dans son pays d'origine, qui fait de son statut social un frein et une source de préjugés vis-à-vis de son œuvre. L'article rédigé par Hamilton met l'accent sur la marginalité et le silence auxquels Dunsany est condamné en Europe, tandis que les États-Unis lui ouvrent un espace de

[134] Clayton Hamilton. « Lord Dunsany: personal impressions ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op.cit.,* p. 5.
[135] *Ibid.*, p. 7.

parole, à l'écrit comme à l'oral puisqu'il y effectua de nombreuses tournées de conférences. C'est évidemment à ne pas prendre pour argent comptant ; encore une fois, il y a là acte de réécriture, de manipulation de l'image d'un l'auteur qu'il faut représenter comme exilé par sa patrie, ne serait-ce que pour mieux l'adopter en terre étrangère.

4. Un déclin précoce

Toutefois, aux États-Unis comme en Europe, la popularité de Dunsany se fane à partir des années 1930. Selon S. T. Joshi, trois facteurs distincts sont à prendre en considération pour comprendre ce déclin de l'auteur : 1) son unionisme le plaçant « du mauvais côté de la politique » – c'est-à-dire du côté opposé à celui qu'avaient choisi les chefs de file de la Renaissance Littéraire, – 2) sa position littéraire périphérique, voire extérieure au mouvement lui-même, et 3) un genre littéraire de prédilection lui portant préjudice puisqu'il se consacra à l'écriture de contes fantastiques et merveilleux, un genre qui ne jouissait pas de la considération des critiques de manière générale[136].

Les deux premières raisons sont directement liées au contexte du *Revival*, ses membres formant un premier groupe de « réécrivains » de l'œuvre de Dunsany, internes au champ littéraire irlandais, dont la dynamique repose sur la défense idéologique d'une culture spécifiquement irlandaise. Mais des facteurs plus personnels expliquent également le rejet de Dunsany. En dépit du désir ostentatoire de Yeats de le voir embrasser leur projet, Yeats nourrissait à son égard un sentiment de jalousie ; si l'on en croit St. John Gogarty, témoin de l'échec de l'amitié entre les deux hommes, Yeats regrettait en effet de ne pas être issu de la noblesse et de ne pas être propriétaire terrien, et enviait certainement le titre et la posture de gentleman oisif de Dunsany[137]. Les relations de ce dernier avec Lady Gregory se détériorent également dès 1911, cette dernière ayant écrit une pièce, *The Deliverer*, qui selon Dunsany ressemble étrangement à son *King Argimenes and the Unknown Warrior*, dont la première était prévue au théâtre de l'Abbey tout juste une semaine plus tard. Dès lors, les chefs de file

[136] S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p. xi. Joshi parle plus précisément de « *mainstream critics* ». *Mainstream*, qui ne connaît pas d'équivalent strict en français, renvoie aux critiques ayant la plus forte influence sur les critères de qualité de la littérature, soit ceux qui définissent le centre du système littéraire ; la « *mainstream literature* » s'opposant à la littérature dite de genre, considérée comme médiocre car s'appuyant sur des codes éprouvés qui répondent aux attentes du lecteur friand de ce genre de récits – ce qui va à l'encontre du principe d'originalité et de création revendiqué et valorisé par la littérature contemporaine, et explique que la littérature de genre soit souvent considérée comme pauvre et répétitive.
[137] Cité dans Mark Amory. *Biography of Lord Dunsany*. Londres : Collins, 1972, p. 75.

du mouvement littéraire dominant cessèrent de promouvoir son œuvre, et Dunsany vit sa visibilité s'amoindrir, d'autant plus qu'il ne prit jamais vraiment la peine de faire sa propre publicité. Ce type de stratégie fait partie de ce qu'André Lefevere nomme *cultural editing* : « Once a culture has arrived at a canonized image of its past, it tends to edit out those figures and features of that past that do not fit that image. […] If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten[138]. » Or, on l'a vu, Dunsany ne se trouvait pas en phase avec son époque, que ce soit en termes idéologiques ou poétiques. Il ne faudrait toutefois pas se contenter d'une vision mécaniste d'un système anonyme repoussant ou attirant les œuvres et les auteurs en fonction de normes impitoyables, à la manière des marées ; entre en jeu une véritable communauté littéraire, soumise à l'influence des relations individuelles et interpersonnelles.

En ce qui concerne le facteur du genre, Dunsany fut victime de l'évolution du champ littéraire : malgré l'attrait romantique pour les sources mythiques, légendaires et folkloriques né au siècle précédent dans la classe littéraire, l'écriture particulière de Dunsany ne permit jamais de l'inscrire véritablement dans une tradition existante. Après la Dépression, la tendance revient au réalisme. Éditeurs, critiques et producteurs suivent, de sorte que les œuvres de Dunsany sont rapidement épuisées sans connaître de réédition, ce qui réduit d'autant son potentiel de réécriture. Aujourd'hui, son théâtre a pu être considéré comme « une pièce de musée[139] ». Ses recueils et romans ont dû attendre l'essor du genre de la *fantasy* dans les années 1970 pour refaire surface, et sont à nouveau accessibles grâce aux sites de vente en ligne, mais il est extrêmement rare de trouver un de ses ouvrages dans les rayons des librairies. On les trouve également en versions numériques téléchargeables sur le site du projet Gutenberg. Se pose donc la question de ce qui peut causer la survivance ou la mort d'une œuvre littéraire : peut-elle véritablement devenir un monument sans vie, un vestige n'appartenant qu'à un passé révolu ? Ou bien s'endort-elle simplement, ainsi qu'une créature en hibernation, dans l'attente que de nouveaux agents s'en emparent et, à force de réécriture, la ramènent à la vie en lui offrant un nouveau printemps ?

Force est de reconnaître que Lord Dunsany a toujours représenté un défi pour ceux qui souhaitaient l'étiqueter. Lui-même ne se souciait guère de promouvoir sa propre image en tant qu'écrivain ou de favoriser la réception de son œuvre ; dès lors ce sont ceux qui choisirent de s'établir en tant qu'agents ou réécrivains qui furent responsables de ses représentations dans l'esprit individuel et collectif de ses lecteurs. Jusqu'au milieu des années 1920, il se

[138] André Lefevere. *Op.cit.*, p. 112.
[139] Ben P. Indick. *Op. cit.,* p. 145.

positionne en marge de la Renaissance Irlandaise, et malgré une solide réputation de dramaturge, il ne représente l'identité littéraire irlandaise que de manière périphérique. Dans les années 1970, son théâtre se voit occulté par l'importance qu'on lui donne en tant qu'auteur de fantastique, notamment grâce à Lovecraft et autres ambassadeurs du milieu de la science-fiction et de la *fantasy* émergente. Il en devient un père fondateur. De ce point de vue, le parcours de Lord Dunsany illustre les facteurs de pouvoir mis en jeu dans la réception et la survie d'une œuvre, qui sont liées à la fois aux évolutions du champ littéraire et aux initiatives individuelles des réécrivains.

Aujourd'hui, et depuis le début du 21ème siècle, une nouvelle tendance se fait jour, ce qui témoigne d'un intérêt renouvelé, à la fois dans le monde éditorial et dans les institutions littéraires. La multiplication des rééditions et des publications concernant son œuvre tend à démontrer que ses facettes multiples, qui ont pu le maintenir longtemps en position marginale, ne sont pas irréconciliables ; au contraire, elles représentent une richesse ignorée jusqu'à présent et que l'on commence seulement à entrevoir. Dès l'époque du *Revival*, Dunsany s'est peut-être vu trop vite nié toute représentation d'irlandité. Depuis, Max Duperray l'a rapproché de Synge pour son talent pour la suggestion[140], de Yeats pour ses atmosphères crépusculaire et sa nostalgie d'une magie perdue et de Beckett pour sa « poétique inquiète du questionnement[141] ». Ben P. Indick l'a d'ailleurs qualifié de « proto-Samuel Beckett » du fait de son cynisme et de son humour parfois grinçant[142]. Il peut rappeler Joyce, avec sa tendance à « tirer du réel la substance de son fantastique[143] ». Tout cela le réintroduit dans la tradition littéraire irlandaise, non pas en tant que marginal anachronique, mais en tant que précurseur. Duperray le rapproche également de la figure traditionnelle du *file*, le conteur irlandais, le poète visionnaire, dans sa propension à imiter la forme orale des contes folkloriques et pour la beauté évocatrice de ses descriptions poétiques[144].

L'accès d'une œuvre à son après-vie semble parfois ne tenir qu'à un fil. Lorsque les institutions littéraires – le centre du polysystème – la repousse vers les marges, elle peut encore susciter suffisamment d'initiatives individuelles pour échapper à l'oubli. On aura beau parler d'occultation et de rejet, Dunsany ne disparut jamais totalement, ce qui tend à

---

[140] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany. Op. cit.*, p.74.
[141] Max Duperray. « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise ». *Études irlandaises*, n° 9 (1984) : 86.
[142] Ben P. Indick. *Op. cit.,* p. 152.
[143] Donald E. Morse. « 'More Real than Reality': An Introduction to the Fantastic in Irish Literature and the Arts ». *In* Donald E. Morse & Csilla Bertha (Éds.). *More Real than Reality: the Fantastic in Irish Literature and the Arts.* Contributions to the study of science fiction and fantasy n° 45. New York : Greenwood Press, 1991, p. 10.
[144] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany*. *Op. cit*., p. 71.

confirmer l'assertion de D. Schweitzer qui écrivit que « peut-être Dunsany n'avait-il besoin que d'un bon agent[145] ». Au fil des années, certains contribuèrent en effet à maintenir sa présence dans le champ littéraire, les agents successifs manipulant son image pour susciter ou transmettre l'intérêt d'autres lecteurs pour son œuvre.

5. L'après-vie de Dunsany, figure (re)construite

a. Aux États-Unis

H. P. Lovecraft reste sans doute le meilleur agent dont ait bénéficié Dunsany. Il est le premier, dès 1922, à déplorer la reconnaissance trop mince accordée à Lord Dunsany. Il le désignera plus tard comme l'une des ses influences majeures et ne tarira pas d'éloges à son sujet dans ses lettres, poèmes, et textes critiques, notamment son essai *Supernatural Horror in Literature* (1927). La représentation qu'il donne de Lord Dunsany est celle d'un génie visionnaire, voire d'une figure divine douée d'un sens cosmique de la beauté de l'univers :

> Unexcelled in the sorcery of crystalline singing prose, and supreme in the creation of a gorgeous and languorous world of iridescently exotic vision, is Edward John Moreton Drax Plunkett, Eighteenth Baron Dunsany, whose tales and short plays form an almost unique element in our literature. Inventor of a new mythology and weaver of surprising folklore, Lord Dunsany stands dedicated to a strange world of fantastic beauty, and pledged to eternal warfare against the coarseness and ugliness of diurnal reality. His point of view is the most truly cosmic of any held in the literature of any period. (*CF*, 1093)

Lovecraft entreprend ensuite de souligner les similarités entre l'auteur irlandais et d'autres noms célèbres tels que Wilde, Poe et Maeterlinck, mais conclut en fin de compte à la futilité de toute comparaison. Pour lui, en effet, Dunsany est avant tout une figure unique et universelle, la composante irlandaise ne représentant qu'une partie de son œuvre et de son caractère : « Dunsany is this singular giant in whom the classic, the Hebraic, and Nordic, and the Irish aesthetic traditions are so curiously and admirably combined[146] ». Lovecraft est le premier à mettre de côté Dunsany le dramaturge pour mettre en avant l'exceptionnel conteur de récits fantastiques.

De telles envolées lyriques ont conduit certains commentateurs à considérer Lovecraft comme le « plus grand disciple » de Dunsany au point de qualifier son admiration d'idôlatrie

[145] Darrell Schweitzer. *Pathways to Elfland. Op. cit.*, p. 75.
[146] H. P. Lovecraft. « Lord Dunsany and His Work ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany. Op. cit.*, p. 43. Écrit en 1922, première publication dans *Marginalia*, Sauk City : Arkham House, 1944.

au dernier degré[147]. Mais c'est précisément l'abondance et l'excès du sentiment exprimé par Lovecraft qui explique le rôle fondamental qu'il joua dans la préservation de l'œuvre de Dunsany, bien que de manière posthume. En effet, le regain d'intérêt qu'il suscita notamment à partir des années 1970 profita à la survivance du lord irlandais qui lui avait inspiré tant d'éloges.

Reine Meylarts identifie trois types d'opérations sociales lors de transferts d'un champ national à un autre : la sélection, la classification, et la lecture[148]. On a mentionné l'importance des processus de *sélection* dans la manipulation de l'image d'un auteur. Non moins crucial est celui de la *classification*, qui implique l'apparition de « marqueurs classificatoires » tels que les préfaces ou les couvertures d'ouvrage, mettant notamment en jeu la question des genres littéraires. Dans la seconde moitié du 20ème siècle, les frontières de la fiction « légitime » s'élargissent et on perçoit de nouveaux sous-genres au sein du champ littéraire américain du fantastique, perception renforcée par des structures spécifiques telles que les magazines, fanzines, et collections spécialisés. Jusqu'alors, l'œuvre de Dunsany n'avait pas trouvé d'espace où prendre racine. Or, ainsi que le rappelle Jean-Marc Gouanvic, les textes ont besoin d'appartenir à « des ensembles qui les subsument, les genres littéraires, et qui leur confèrent leur existence socio-institutionnelle et leur efficacité discursive[149] ». Entraîné dans le sillage de Lovecraft, Dunsany est d'abord associé aux entreprises éditoriales visant à promouvoir l'œuvre de celui-ci. August Derleth, admirateur de Lovecraft, fait publier *The Fourth Book of Jorkens* par Arkham House en 1948[150]. En 1970, Tolkien mentionne également Dunsany, bien que de manière plus réservée que Lovecraft ; mais c'est peut-être ce qui motive Lin Carter à publier une sélection de ses récits, classés en tant que *fantasy* dans la collection « Ballantine Adult Fantasy », nouvellement créée.

Rappelons que ces agents prenaient un risque éditorial, car rien n'indiquait qu'il existât une large demande de la part des lecteurs. Mais Dunsany donnait l'impression d'avoir été injustement négligé : ayant influencé plus d'un auteur au succès grandissant, il devait être

---

[147] « This is idolatry of a fairly high order. [...] One suspects that [Lovecraft] is also projecting himself onto Dunsany, as an image of everything he ever wanted to be » (Darrell Schweitzer. « Lovecraft's Debt to Lord Dunsany ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013, p. 57). Voir également, du côté francophone, Patrice Allart qui estime qu'il fallut que Lovecraft se « lib[ère] de l'influence de Dunsany pour se consacrer à ses propres mythes » (Patrice Allart. *Guide du mythe de Cthulhu. Op. cit.*, p. 15).

[148] Reine Meylarts. « Sociology and Interculturality – Creating the Conditions for Inter-national Dialogue across Intellectual Fields ». *The Translator* 11, n° 2 (nov. 2005): 279.

[149] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. Op. cit.,* p. 20.

[150] Lord Dunsany. *The Fourth Book of Jorkens*. Londres : Jarrolds ; Sauk City : Arkham House, 1948.

digne d'une attention qui ne lui avait pas été accordée. Ce transfert de capital symbolique à retardement entraîne une réaction en chaîne : à nouveau disponible au format livre, l'œuvre de Dunsany reçoit une nouvelle attention critique et d'autres agents se sentent encouragés à redresser la situation de cet écrivain grandement mésestimé. S. T. Joshi et Darrell Schweitzer font partie de ces hérauts attachés à « ressusciter » l'œuvre de Dunsany[151]. Ces agents, avant tout lecteurs enthousiastes, n'étaient pas poussés par le seul intérêt professionnel mais faisaient montre d'une certaine subjectivité et d'un engagement personnel fort qui contribuèrent à rendre leur enthousiasme contagieux, ainsi que le montrent certains comptes-rendus de leurs divers travaux. C'est le cas de leur bibliographie exhaustive sur Dunsany publiée en 1993 :

> The authors admit that "the task of compiling" such an accumulation of information "is one that is likely to be undertaken only by the brave or the foolhardy" and, in spite of possible deficiencies noted above, the book demonstrates the tremendous amount of work and time, to say nothing of dedication, on the part of the two "brave" (certainly not "foolhardy") scholars[152].

L'accueil est similaire pour la monographie *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination,* publiée par Joshi en 1995 :

> Somehow the literary resurrectionist must convey a vivid and compelling sense of his own interest in his author and induce others to share that interest. In his presentation of Dunsany, Joshi is, as is to be expected, ever the enthusiastic advocate, and his advocacy at least has the advantage of having a strong case to present[153].

C'est donc en tant que jalon des genres de l'imaginaire que la figure d'auteur de Lord Dunsany se construit, et c'est en tant que tel qu'il trouvera à intégrer le champ littéraire français, en ayant au préalable dû passer par les États-Unis, d'abord en tant qu'écrivain fantastique, pour se voir plus tard associé à l'essor de la *fantasy*.

b. En France

Les diverses éditions de Dunsany en France contribuèrent à en forger une représentation spécifique dans l'esprit d'un lectorat qui reste très restreint. Un premier recueil paraît en France dès 1924, *Le Livre des Merveilles*, traduit par Marie Amouroux. À la même époque, un autre lecteur découvre Dunsany et décide de le traduire : Julien Green, qui achète

[151] Voir notamment Darrell Schweitzer. *Pathways to Elfland, op. cit.*, p. 1 et S. T. Joshi. « Lovecraft's "Dunsanian Studies" ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany. Op. cit.*, p. 263.
[152] Edwin Gilcher. « Dunsany's Works Catalogued ». *English Literature in Transition, 1880-1920* 38, n° 2 (1995) : 276.
[153] Clinton Krauss. « Review : S. T. JOSHI's "Lord Dunsany, Master of the Anglo-Irish Imagination" ». *English Literature in Transition, 1880-1920* 39, Late Victorian Poetry, n° 2 (1996) : 274.

par hasard l'édition américaine de *A Dreamer's Tales and other stories* au cours d'un voyage aux États-Unis en 1925. Cette tentative de réécriture sera un échec ; aucun éditeur ne veut se risquer à publier un auteur inconnu traduit par un autre anonyme. Ce n'est qu'en 1991 que le recueil traduit par Green est retrouvé et publié par son fils ; Green a été élu à l'Académie Française en 1976, ce qui suffit à légitimer la publication de cette traduction spontanée déjà vieille de cinquante ans, qu'il complète et révise entièrement pour l'occasion. La préface de ce recueil relate la rencontre fortuite entre Green et Dunsany sur le mode du coup de foudre, en soulignant les points communs entre les deux auteurs, rêveurs invétérés dont les œuvres semblaient presque destinées à entrer en résonance. Aucune allusion n'est faite à la tradition anglo-saxonne : ici c'est en tant qu'illustre auteur français que Green confère son capital symbolique à Dunsany. D'ailleurs, une critique de ce recueil, parue dans le magazine littéraire *Nuit Blanche*, achève d'intégrer Dunsany au champ littéraire français en le comparant à Baudelaire et Lautréamont et en le présentant comme le sommet de la littérature merveilleuse moderne[154].

Le livre comporte vingt-huit récits et s'intitule *Merveilles et démons, contes fantastiques*. L'illustration de couverture représente une forteresse médiévale au sommet d'une montagne tandis qu'à l'avant-plan, la roue d'un avion vient envahir le cadre, les différents éléments juxtaposant ainsi le monde des contes populaires traditionnels et l'irruption inattendue d'une modernité incontournable. Est ainsi mise en images la propension de Dunsany à prendre pour point de départ des schémas familiers bien ancrés dans l'imaginaire collectif pour aller « au-delà »[155], en les désarticulant soudain pour surprendre son lecteur. Ce recueil est clairement conçu sur mesure pour présenter l'univers imaginaire de l'écrivain irlandais, dans un champ littéraire qui devra attendre le début des années 2000 pour que le genre de la *fantasy* gagne une existence propre, en se distinguant à la fois du « fantastique » et de la « science-fiction ».

En France, les projets d'édition des textes dunsaniens restent longtemps ponctuels et dispersés. En 1976, les éditions Denoël publient le roman *La Fille du roi des elfes* dans la collection « Présence du Futur ». Intitulée ainsi, la collection semble poutant annoncer

[154] Catherine Lachaussée. « Merveilles et Démons, Lord Dunsany, traduit de l'anglais par Julien Green ». *Nuit Blanche, magazine littéraire*, n° 46 (1991) : 42. Web. Érudit.org. Consulté le 10 sept. 2013.

[155] L'expression « beyond the fields we know » est l'une des favorites de Dunsany, récurrente dans ses recueils et surtout dans le roman *The King of Elfland's Daughter*. Il en fera également le titre d'un cycle regroupant trois nouvelles : « Idle Days on the Yann », « A Shop in Go-By Street » et « The Avenger of Perdondaris ». Lin Carter reprend cette expression comme titre du quatrième recueil de Dunsany qu'il édite chez Ballantine Books en 1972. À l'instar du « Il était une fois » des contes, la formule invite au voyage vers l'inconnu et signale le passage vers les mondes imaginaires de la *fantasy*.

exclusivement de la science-fiction, de plus en plus populaire à l'époque, et non du fantastique ; toutefois Jean-Marc Gouanvic fait remarquer qu'il existe un écart certain entre ce titre et le contenu publié par la collection. C'est à des fins commerciales que Denoël prétend suivre les goûts du lectorat :

> « Présence du Futur » des éditions Denoël est la collection intellectuelle et lettrée, celle qui profite du mouvement d'intérêt pour la SF tout en maintenant une distance respectable avec les auteurs que publie par exemple « Le Rayon Fantastique ». On ne s'autorise de la SF chez Denoël que les auteurs poétiques et nostalgiques comme Ray Bradbury, qui est le premier auteur de la collection, les auteurs fantastiques comme Lovecraft (c'est la collection où le fantastique lettré est le plus présent) et les auteurs du *mainstream* […]. Ici, le titre connote faussement des récits anticipatifs, que la collection publie peu[156].

Déjà, il s'opère donc une certaine confusion entre fantastique et science-fiction (on ne parle pas encore de *fantasy*), qui sera encore plus manifeste dans le cas de Lovecraft. Nous y reviendrons.

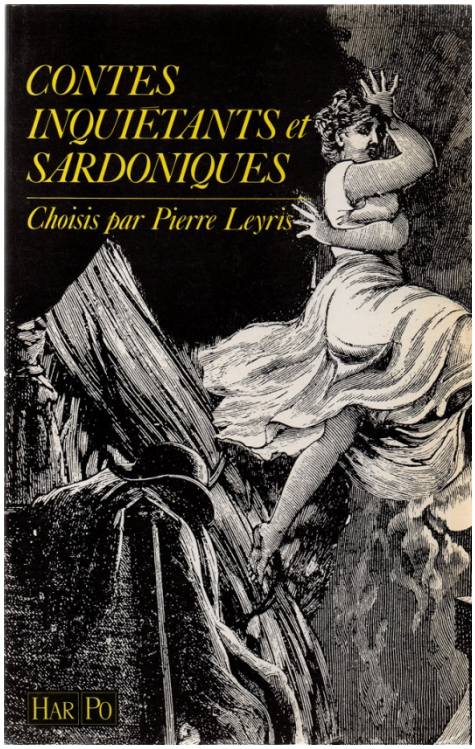
Par la suite, on découvre certains contes de Dunsany au sein d'anthologies thématiques, tels que les *Contes inquiétants et sardoniques* de Pierre Leyris (1985) ou plus récemment les *Contes méphitiques* de Patrick Reumaux (2011). La traduction est à chaque fois l'œuvre de l'anthologue. Ces deux recueils ont pour point commun de mettre en avant l'appartenance des textes choisis à une tradition expressément gothique : les titres sont choisis en conséquence, les adjectifs qualificatifs rappelant l'*inquiétante étrangeté* de rigueur dans le genre. Les illustrations de couverture, en noir et blanc, sont remarquablement similaires : toutes deux représentent une silhouette féminine pâle et spectrale flottant dans un brouillard indistinct et ténébreux (cf. illustrations ci-après). Dunsany figure au sommaire des deux ouvrages en compagnie de noms plus fameux : Hawthorne, Melville, Stevenson, Henry James, ainsi que son compatriote irlandais Sheridan Le Fanu, façon de lui faire bénéficier de la masse combinée du capital symbolique porté par ces noms et de lui conférer une reconnaissance officielle en tant qu'écrivain du fantastique[157]. Cette démarche est précisément celle de toute l'œuvre traductive de Pierre Leyris, qui affirmait en 1984 : « j'ai toujours

---

[156] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction*. *Op. cit.* p. 69.

[157] Jean-Jacques Pollet a identifié qu'il s'agit là d'une stratégie constitutive de la formation du fantastique en tant que genre. Ainsi, en Allemagne au début du 20ème siècle, fleurissent des projets de traduction qui rassemblent auteurs fantastiques français et anglo-saxons reconnus, suivant la stratégie « d'une exemplarité, d'une référence tutélaire » dans le but de contrer les accusations qui déprécient le genre et d' « introniser » les fantastiqueurs allemands. Il s'agit là encore de légitimation par association : « La présence, dans le même volume, au sein de la même collection, sur le même rayon, d'auteurs étrangers de renom est censée servir de gage de qualité littéraire à l'ensemble de l'entreprise » (Jean-Jacques Pollet. « Note sur la traduction fantastique ». *In* Michel Ballard (Éd.). *La Traduction plurielle*. Histoire de la linguistique. Lille : Presses universitaires de Lille, 1990, p. 127).

cherché à faire prendre par des éditeurs des livres que personne ne connaissait. Des livres que je découvrais par hasard, le plus souvent en flânant dans des bibliothèques [...][158] »



L'annonce du genre par des couvertures à l'esthétique gothique

Cette représentation partielle joue sur le mode de la métonymie en nous plaçant sur le territoire bien délimité du fantastique tel que défini par Tzvetan Todorov, et les contes inclus ont été sélectionnés en conséquence. L'anthologie de Pierre Leyris contient « Bethmoora » et « The Haschish Man » en les présentant comme deux parties successives du même récit (même si elles se suivent effectivement du point de vue de la trame, Dunsany les gardait séparées par cinq autres contes dans *A Dreamer's Tales*). Au lecteur de se souvenir des noms

[158] Pierre Leyris, cité dans Arsenault, « Pierre Leyris, traducteur des littératures anglaise et anglo-américaine (I) ». *Atelier de traduction*, n° 24 (2015) : 193.
Dans cet article, Julie Arsenault décrit notamment en termes bourdieusiens comment, d'une part, l'*habitus* de Leyris le pousse à traduire certaines œuvres plutôt que d'autres, et d'autre part, comment c'est le capital symbolique accumulé au cours de sa longue et prolifique carrière (notamment marquée par la traduction intégrale de Shakespeare), qui lui ouvre la possibilité de faire accepter ses choix :

> [Leyris] ne travaille pas « à la commande », comme le font la plupart des traducteurs, et il ne cherche pas à imposer des œuvres des littératures anglaise et anglo-américaine en raison de leur capital symbolique dans la société source, comme le font un grand nombre d'agents (traducteurs et maisons d'édition), mais ses choix de traduction sont plutôt faits en fonction de son appréciation personnelle d'œuvres inconnues ou peu connues dans la société française. Et cela est possible, car son capital symbolique dans cette société est assez important pour lui permettre d'imposer des œuvres qui, selon lui, peuvent être accueillies favorablement et trouver leur place dans le champ littéraire. (*Ibid.*, p. 193-194)

de « Bethmoora » – chose aisée puisqu'il s'agissait du titre – et de Thuba Mleen, l'empereur maudit – plus ardu puisque ce dernier n'était que brièvement mentionné dans « Bethmoora », alors qu'il sera le sujet central du récit qui lui fait suite. Ce rapprochement est la condition de l'inclusion du récit dans le genre fantastique. En effet, « Bethmoora » conte la chute d'une cité orientale imaginaire édénique, qui fut désertée en un jour. Les raisons de la fuite soudaine des habitants restent un mystère, et seule demeure la nostalgie du narrateur qui rêve de revoir cette cité. Il est facile de lire ce récit comme une fable ou une simple rêverie poétique, ce qui irait à l'encontre de la troisième condition du fantastique identifiée par Todorov : le lecteur doit refuser l'interprétation allégorique ou poétique[159].

« The Haschish Man » opère un malicieux retournement de situation et pousse le lecteur à reconsidérer son interprétation : le narrateur, qui vit à Londres, est abordé par un homme qui le félicite pour sa nouvelle qu'il a lue dans un magazine, et dont l'intrigue n'est autre que celle de « Bethmoora ». Cette mise en abîme attire l'attention du lecteur sur le fait que la cité merveilleuse n'était peut-être, dès le départ, qu'une construction littéraire au sein de l'univers fictionnel. Cependant, l'interlocuteur du narrateur prétend avoir effectué un voyage astral jusqu'à la cité, après avoir consommé du haschish, et y avoir été témoin, en esprit, des crimes de l'empereur maléfique Thuba Mleen. À nouveau l'incertitude fantastique demeure : sa vision a-t-elle une part de vérité, ou bien s'agit-il d'une simple hallucination due à l'usage de drogue et inspirée d'une histoire lue dans un magazine ?

Dans *Contes Méphitiques* figurent « Where the Tides Ebb and Flow » et « In the Twilight », deux récits poétiques et étranges à la première personne dont on ne comprend qu'à la fin qu'il s'agissait de rêves, lorque le narrateur se réveille dans le monde réel. « Poor Old Bill » est le récit d'un marin qui raconte comment son navire, cible d'une malédiction particulièrement cruelle, ne put rejoindre aucun port pendant plus d'un an, condamnant son équipage à avoir recours au cannibalisme. Le marin laisse deviner qu'il serait le seul survivant. Le lecteur ne peut avoir aucune certitude quant à son équilibre mental et à la véracité de son récit, ce qui produit à nouveau un effet d'incertitude et de malaise sourd. Dans les trois cas, l'univers imaginaire reste rattaché au monde réel, ainsi qu'il convient à des contes se rattachant au fantastique.

Plus récemment, Dunsany a connu un nouveau souffle grâce à l'action des éditions Terre de Brume, qui ont lancé en 1998 la collection « Terres Fantastiques » en exhumant la

[159] Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 37.

traduction du *Livre des Merveilles* par Marie Amouroux. Ce texte n'avait jamais été réédité. La collection a été ensuite confiée à Xavier Legrand-Ferronière qui a insisté pour qu'une nouvelle édition du recueil soit publiée, que la traduction soit révisée, et que les illustrations de Sidney Syme, qui avaient servi de source d'inspiration à Dunsany, soient rétablies en regard des textes. En tout, ce sont huit recueils qui ont été publiés jusqu'en 2010.

La maison d'édition, basée en Bretagne, s'est d'abord consacrée à la littérature bretonne et celtique en général. Les premiers textes publiés étaient ceux de la légende arthurienne et des recueils de contes et légendes populaires. Sa ligne éditoriale considère l'héritage celte dans son ensemble comme le point d'origine du fantastique en littérature, ainsi que l'indique le site Internet de l'éditeur : Terre de Brume s'intéresse « aux textes fondateurs de la littérature fantastique dont les origines irlandaises — Bram Stoker, Lord Dunsany ou John Sheridan Le Fanu —, écossaises — Walter Scott, James Barrie ou John Buchan — ou galloises — Arthur Machen, John Cowper Powys ou Sax Rohmer — ne sont plus à démontrer[160]. »

Alors que jusqu'alors, Dunsany était présenté soit comme dramaturge irlandais, soit comme jalon du fantastique, c'est ici le lien entre les deux représentations qui est mis à l'honneur. Les ouvrages mettent l'accent sur une atmosphère onirique rappelant les contes de fées, et la maison d'édition elle-même fait le lien avec les traditions plus anciennes de la matière de Bretagne, du mythe arthurien, et des légendes irlandaises qui en sont cousines. Ce n'est pas sans refléter, en quelque sorte, la représentation de l'Irlande dépositaire d'une riche et noble tradition littéraire, ce que la Renaissance Irlandaise cherchait à accomplir un siècle plus tôt. Sur la page d'accueil du site Internet de l'éditeur figure d'ailleurs en exergue une citation de Dunsany, ainsi promu au rang d'ambassadeur de la *fantasy* irlandaise dans le champ littéraire français.

Dunsany a ainsi toujours représenté un défi pour ceux qui entendaient lui accoler une étiquette. Lui-même se souciait assez peu de son image en tant qu'auteur, aussi incomba-t-il à ceux qui se posaient en agents/réécrivains d'endosser la responsabilité de sa représentation dans l'imaginaire individuel et collectif des lecteurs ciblés. Jusqu'à la moitié des années 1920, associé au mouvement de la Renaissance Irlandaise, il est avant tout reconnu pour ses talents de dramaturge, bien que marginal en tant que représentant de l'identité culturelle irlandaise. Sa résurgence à partir de 1970 occulte son théâtre et, grâce à Lovecraft puis à d'autres

[160] « Historique et politique éditoriale ». *Terre de brume*. Web. Consulté le 25 juin 2015.

ambassadeurs issus des milieux de la science-fiction et du fantastique en général, puis de la *fantasy*, son nom devient celui d'un père fondateur des genres de l'imaginaire. La transition se fait par mouvements cycliques d'inclusion puis d'exclusion :

> C'est donc bien le regard critique qui va ramener Dunsany dans le genre largement défini. Très tôt, en 1914, Dorothy Scarborough— *The Supernatural in English Fiction* — le situe dans le cadre mythopoétique de la Renaissance celtique […] suggérant l'émergence d'un Fantastique d'un mode particulier et national. [...] Les études plus modernes du courant fantastique ont tout simplement tendance à ne plus l'inclure, encore qu'il faille mettre à part cette véritable adulation dont il est l'objet dans un autre courant de la « fantasy », celui de l'épique imaginatif (« *heroic fantasy* »)[161].

En ce sens, le sort de Lord Dunsany illustre le fait que la réception et la survie d'une œuvre dépendent à la fois des évolutions du système littéraire et des actions individuelles de réécrivains. Depuis le début des années 2000, Dunsany a suscité un intérêt renouvelé dans le domaine académique et éditorial anglo-saxon. Cet intérêt se transmet en France, avivé dans le contexte de l'engouement pour le genre aujourd'hui établi de la *fantasy*. La multiplication des projets d'édition et les diverses formes qu'ils adoptent mettent en avant les facettes multiples de l'œuvre dunsanienne, et il reste à établir comment traduction (et retraductions) parviennent à en rendre compte au-delà de la mise en livre.

On a vu à quel point le rôle de H. P. Lovecraft avait été crucial pour conférer à Dunsany une certaine visibilité au sein du champ littéraire. Ainsi qu'on va le voir à présent, Lovecraft lui-même connut un itinéraire littéraire semé d'embûches et la reconnaissance actuelle de son œuvre ne se fit pas sans l'intervention d'agents aussi dévoués à sa cause que lui-même l'avait été à celle de Dunsany.

II. H. P. Lovecraft, éternel « outsider »

H. P. Lovecraft, né en 1890, commence véritablement sa carrière littéraire en 1917 et décède d'un cancer vingt ans plus tard, en 1937. Dans ce court laps de temps, il donne naissance à une œuvre de fiction relativement modeste, comptant quelques douzaines de nouvelles et une poignée de courts romans. Sa production s'avère en revanche

[161] Max Duperray. « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise ». *Op. cit.*, p. 82.

prodigieusement abondante si l'on y ajoute sa correspondance, qui compterait près de cent mille lettres, dont un cinquième à peine survit aujourd'hui. L'aura de mystère qui entoure cette figure aujourd'hui emblématique du fantastique américain ne sera jamais totalement dissipée. Progressivement, au fil du travail des critiques et de l'édition d'un pan de plus en plus important de ses lettres, on tente de lever le voile et de cerner, au-delà des rumeurs, témoignages de seconde main et mythes inventés de toutes pièces, le « vrai » H. P. Lovecraft.

Fils unique, élevé par une mère surprotectrice après la mort de son père en hôpital psychiatrique, et resté pauvre toute sa vie, il fait partie de ces auteurs qui suscitent des opinions très contrastées, et dont on a pu donner des images paradoxales, voire contradictoires. Comme Lord Dunsany, il a été le sujet de nombreuses « réécritures » au sens d'André Lefevere. C'est une figure qui, systématiquement, intrigue par son magnétisme, qu'elle attire ou repousse les lecteurs et critiques :

> It is difficult to find an author in this century whose life, character, and mannerisms have been so minutely and voluminously documented; whose writings were so unrecognised in his lifetime, yet so widely known after his death. We must look to Poe and LeFanu to find writers whose lives have accumulated such bizarre legendry; to Conan Doyle to find one whose work has inspired such blatant imitation; and to Nathanael West to find one whose work has suffered such vicissitudes in critical acceptance[162].

Cette description montre à quel point Lovecraft, sur le plan de la réception de l'œuvre littéraire, fait figure d'incarnation du paradoxe et de plusieurs extrêmes en conflit. Il suscite fascination ou rejet, mépris ou enthousiasme, et ce à un degré le plaçant en égal de noms canoniques de la littérature des deux côtés de l'Atlantique. Presque systématiquement, on cherche à le comparer, à le situer par rapport à d'autres, plus connus, aux côtés desquels il pourrait trouver une place stable.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Longtemps sa place au sein d'une communauté d'écrivains s'est limitée au cercle de ses correspondants et d'autres auteurs publiés dans les magazines *pulps.* Ce qui caractérise Lovecraft, c'est son décalage malgré lui, sa difficulté à accepter une certaine appartenance géographique et temporelle, et sa marginalité qui transparaît au sein de son œuvre. Sa trajectoire au sein de l'espace littéraire américain, puis ses allers-retours transatlantiques, dont nous allons ici tâcher d'examiner les contours, escales et limites, débute au sein des *pulps* dont Lovecraft restera prisonnier jusqu'à sa mort. Malgré des tentatives d'édition limitées aux États-Unis, ce n'est qu'à partir des années 1950 que son œuvre commence véritablement à se diffuser, notamment en traduction – se voyant dès lors

[162] Kenneth W. Faig Jr & S. T. Joshi. « H. P. Lovecraft: His Life and Work ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980, p. 1.

objet de réécritures donnant naissance à un Lovecraft qui semble parfois happé par sa propre fiction.

1. Prisonnier des pulps

Le nom de Lovecraft est aujourd'hui irrémédiablement lié à l'histoire de la littérature dite « de genre », le fantastique horrifique en premier lieu, bien qu'on ait évoqué également au fil du temps son apport dans les champs de la science-fiction et de la *fantasy*. Toujours est-il que Lovecraft reste dans les mémoires avant tout pour l'univers imaginaire unique créé au sein de l'ensemble de son œuvre. C'est ainsi que Lyon Sprague de Camp, qui publie la première biographie de Lovecraft en 1975, le replace au sein d'une communauté d'écrivains établie des deux côtés de l'Atlantique, où l'on reconnaît les précurseurs et fondateurs du genre de la *fantasy* : « Son Mythe de Cthulhu constitue une création à mettre sur le même pied que le Pays des Merveilles de Lewis Carroll, la Barsoom d'Edgar Rice Burroughs, la Zimiamvia d'E.R. Eddison, l'Oz de Frank L. Baum, l'Âge Hyborien de Howard ou la Terre du Milieu de Tolkien[163] ».

Or, accumuler une telle liste peut être trompeur quant à l'uniformité des œuvres formant les prémices de cette tradition. En effet, la *fantasy* à l'anglaise n'est pas la même que son homologue outre-atlantique, plus tardive[164]. Dans la deuxième moitié du 19ème siècle apparaissent déjà les tendances que l'on retrouvera dans la *fantasy* : résistance à la modernité pour préserver un certain sens de l'enchantement du monde, intérêt romantique pour le folklore, désir d'évasion vers le passé, et notamment l'époque médiévale des romans historiques, ou vers les contrées exotiques et lointaines des récits d'aventure. Pensons à William Morris, Lewis Carroll, Lord Dunsany, et même, plus tard, J. R. R Tolkien : la création mythopoétique est chez eux une démarche érudite, intellectuelle, qui suit les règles de la raison et de la logique. Ce n'est pas par hasard que le motif du jeu d'échecs prend une si grande place au Pays des Merveilles, et on le retrouvera chez Dunsany (« The Three Sailors'

[163] L. Sprague De Camp. *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie : biographie*. Trad. Richard D. Nolane. L'Éternel retour. Courbevoie : Durante, 2002 [1988], p. 695.
[164] On consultera à profit en français les ouvrages d'Anne Besson, notamment *La Fantasy* (Paris : Klincksieck, 2007), et en anglais l'ouvrage plus ancien de Rosemary Jackson *Fantasy : The Literature of Subversion* (New York : Methuen, 1981).

Gambit », *The Last Book of Wonder*) qui fut d'ailleurs grand maître d'échecs d'Irlande et qui concevait ses propres problèmes et ses propres règles du jeu[165].

De la même façon, Tolkien, le maître du genre, entreprend d'inventer le monde où se situe la Terre du Milieu à l'aide de ses outils de linguiste et d'historien ; s'il écrit, c'est d'abord pour que les langues qu'il a conçues et inventées prennent corps en s'ancrant dans un territoire, fût-il imaginaire.Vincent Ferré a d'ailleurs souligné le jeu pseudo-traductif auquel se livre Tolkien dans *Le Seigneur des Anneaux*, présenté comme la traduction en anglais d'un manuscrit ancien. L'auteur « adopt[e] le ton et l'attitude d'un historien, afin de renforcer la vraisemblance du récit » et y ajoute des extraits d'archives fictives, allant même jusqu'à fabriquer matériellement trois pages du fameux « manuscrit »[166]. La recherche académique, mise au service du monde imaginaire, confère à la fiction un effet de réel, de sérieux, de légitimité. L'imaginaire – que depuis l'ère victorienne, on associait plus volontiers à la littérature enfantine – s'affirme alors comme moyen d'expression intellectuelle et artistique[167].

En comparaison, la *fantasy* américaine telle qu'elle émerge dans l'espace littéraire des magazines *pulps* au début du 20ème siècle s'avère plus exubérante : il suffit de jeter un coup d'œil aux illustrations de couverture pour comprendre que ce qui prime, c'est le sens de l'aventure, l'évasion, le suspense et les rebondissements. Le format des *pulps* bon marché vise un lectorat large ce qui fait du genre une littérature populaire et soucieuse de satisfaire les goûts du plus large public. Les textes sont sélectionnés en conséquence, parfois aux dépens de la qualité, en privilégiant le rendement immédiat. Lovecraft n'a que mépris pour une grande partie de cette littérature et sera d'ailleurs à l'origine d'une controverse par courrier des lecteurs interposé avec l'auteur Fred Jackson, qui lui inspire ces lignes :

> En dehors de la pure question du sujet, j'irai jusqu'à dire que les personnages jacksoniens types sont insignifiants, efféminés et, par moments, vulgaires. De plus, l'auteur prête une attention

[165] Voir l'autobiographie de Dunsany *While the Sirens Slept* au sujet de sa manière de concevoir et créer des problèmes aux échecs (p. 64) et pour le récit de sa partie contre le champion du monde Capablanca en 1929 (*While the Sirens Slept*. Londres : Jarrolds, 1944).

[166] Vincent Ferré. « Tolkien et le retour du Moyen-Âge : l'histoire d'un malentendu ». *Le Débat* 5, n° 177 (2013) : 126-32.

[167] William Saler rappelle par exemple la manière dont les premiers écrits des sœurs Brontë, sur les mondes de Gondal et Angria, furent longtemps considérés comme « juvenilia », écrits de jeunesse peu dignes d'intérêt. Plus généralement, Saler voit dans ces préjugés victoriens la source de la méfiance envers les littératures de l'imaginaire au cours du 20ème siècle, et le peu de respectabilité qu'indiquait le goût d'un lecteur pour l'enchantement, relégué au rang de « plaisir coupable » : « Fantasy fiction, and the sensibility of enchantment more generally, could still be associated with immaturity. The fin-de-siècle discourse on disenchantment marginalized the fantastic as the irrational "other" of reason. » (Michael T. Saler. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-history of Virtual Reality*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2012, p. 34-50)

> digne d'une couturière aux costumes de ses héroïnes et décrit les meubles et la décoration de leurs appartements comme le ferait une maîtresse de maison ou une femme de chambre[168].

Jackson répliquera en reprochant à Lovecraft d'utiliser trop d'adjectifs et un vocabulaire inconnu de la majeure partie du public – et pourtant, il n'a pas encore commencé à écrire de fiction ; on ne connaît de lui que sa poésie et les articles qu'il fait paraître dans la presse amateur, dont il est un membre très actif.

À ses débuts, Lovecraft peine donc à trouver un marché pour se faire publier. Ses premiers récits sont confiés à des publications de la presse amateur, *The Tryout & Home Brew*. À partir de 1923, il commence à publier dans le magazine *Weird Tales* qui accueillera la plupart de ses textes par la suite, mais dont jamais il ne fera la couverture. Ce format explique la prédominance du format de la nouvelle aux États-Unis jusqu'aux années 1950 et la place marginale du roman épisodique, qui ne paraît pas systématiquement sous forme de volume par la suite, les éditeurs restant frileux par rapport aux auteurs populaires. Malgré son désir de développer un univers fictionnel cohérent au sein de ses récits, Lovecraft se contentera longtemps de textes brefs qui n'exigent pas du lecteur une connaissance préalable des récits précédents, les échos et éléments récurrents servant davantage de clins d'œil complices à qui saura les repérer.

Cet élément ludique plaît à certains écrivains de cette *fantasy* naissante qui se prennent au jeu. Les premiers, Robert Erwin Howard (1906-1936) et Clark Ashton Smith (1893-1961), forment avec Lovecraft les « Mousquetaires de *Weird Tales* »[169]. Lovecraft leur empruntera certaines inventions – noms de divinités, titres de grimoires maudits, créatures monstrueuses – pour les intégrer à sa propre fiction, entamant ainsi la pratique d'un jeu littéraire intéractif dont les participants seront de plus en plus nombreux à mesure que l'enthousiasme grandira dans le cercle des auteurs, puis des lecteurs de ces revues spécialisées. C'est l'origine du « phénomène fanique » qui prendra une ampleur considérable par la suite.

Ce phénomène s'amplifiera surtout bien après la mort de Lovecraft, dans les années 1970. Mais déjà du vivant de l'auteur, une communauté se forme dont les membres communiquent à la fois entre eux et avec les instances éditoriales, notamment via la rubrique du courrier des lecteurs de *Weird Tales*. Pour Michael Saler, qui retrace l'émergence par étapes de ces « sphères publiques » de partage des mondes imaginaires, les pages du courrier des lecteurs représentent une interface identifiable comme zone de contact entre ces mondes

[168] Cité dans L. Sprague. De Camp, *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie*, *op. cit.*, p. 136.
[169] Patrice Allart, *Guide du mythe de Cthulhu*. *Op. cit.*, p. 32

littéraires et le monde réel[170]. Non seulement elles renforcent l'immersion et encouragent la participation collective à ces univers, mais elles contribuent aussi à inviter les lecteurs à exercer leur esprit critique en conservant un certain détachement. Cette chaîne de transmission s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui, via des supports variés (fanzines, romans et nouvelles, adaptations cinématographiques, courts-métrages amateurs, jeux de société et jeux vidéos, blogs et forums en ligne, etc.). Ses effets se sont en outre prodigieusement accrus avec l'essor d'Internet ; on y reviendra.

Toutefois, l'engouement suscité ne représente pas un capital suffisant pour faire franchir à Lovecraft les obstacles à la publication, d'autant plus qu'il considère l'écriture avant tout comme un art, une recherche esthétique, et non comme une occupation lucrative pour laquelle il pourrait négocier une compensation financière. Lui-même, lorsqu'il adresse ses textes à de potentiels éditeurs, justifie par avance un refus qu'il anticipe et présente presque ses excuses pour la médiocrité de ce qu'il propose. Et un seul retour négatif suffit à le décourager de démarcher ailleurs ; c'est donc l'attitude même de Lovecraft qui le confine à la presse amateur (*The Vagrant, The Tryout)* et aux magazines *pulps, Weird Tales* en particulier (il ne publie qu'une poignée de récits dans les revues concurrentes telles que *Astounding Stories* et *Amazing Stories*). On peut ajouter que le champ éditorial aux États-Unis ne dispose pas encore d'espaces prêts à accueillir les nouvelles fantastiques de ce type hors des magazines spécialisés, que ce soit sous forme de volumes, recueils ou anthologies. Le livre est encore un objet réservé à la culture « sérieuse » et n'est pas compatible aux yeux des éditeurs avec la foisonnante littérature de genre populaire :

> At the time, major publishers were extremely reluctant to publish collections of weird tales by obscure authors; specialty firms such as Arkham House, DAW Books, and Gnome Press did not come into existence until well after Lovecraft's death, only flourishing from the 1950s on. The only way, therefore, that Lovecraft could have a book brought out was to resort to the amateur presses of his friends and colleagues[171].

Après la mort de Lovecraft en 1937, c'est August Derleth qui prend l'initiative de valoriser une œuvre qu'il estime injustement méconnue. Dans ce but, et face au peu d'intérêt manifesté par les éditeurs existants, il fonde avec Donald Wandrei la maison d'édition Arkham House, ainsi nommée en hommage à Lovecraft d'après le nom de la ville imaginaire d'Arkham, emblématique de son univers fictionnel. Ce sont eux qui les premiers rassemblent

---

[170] Michael T. Saler. *Op. cit.*, p. 97.
[171] Kenneth W. Faig Jr & S. T. Joshi. « H. P. Lovecraft: His Life and Work ». *Op. cit.*, p. 10.
Le seul véritable livre qui verra le jour du vivant de Lovecraft est effectivement publié par son ami William Crawford en 1936 ; il s'agit de *The Shadow over Insmouth.*

les nouvelles éparses de Lovecraft et contribuent ainsi à donner une cohérence tangible, une forme littéralement physique à une œuvre dont l'unité pouvait passer inaperçue, hors du cercle restreint des lecteurs assidus des *pulps*. Derleth accompagne le tout d'un paratexte introducteur afin de guider le lecteur vers Lovecraft, notamment un essai resté célèbre, *H. P. Lovecraft and his Work* (1963) dans lequel il commence à esquisser les contours et subdivisions de l'œuvre : il distingue les récits qui suivent « les schémas de Lord Dunsany » (*the patterns of Lord Dunsany*) et ceux qui appartiennent véritablement au genre « *weird* » horrifique, qui se séparent à leur tour entre les contes de la Nouvelle-Angleterre et les contes du « Mythe de Cthulhu »[172].

Ce sont ces derniers qui ont la préférence de Derleth, qui a d'ailleurs, comme Howard et C. A. Smith, apporté quelques contributions au « Mythe » et y a même été intégré par Lovecraft qui en fait l'auteur d'un ouvrage maléfique, *Le Livre des Goules*, sous le pseudonyme du « Comte d'Erlette ». Aussi est-ce sur cette partie de l'œuvre que Derleth met l'accent lors de son entreprise éditoriale de réhabilitation. Il écrit également à partir d'ébauches et de synopsis laissés par Lovecraft et présente ces nouveaux récits comme des « collaborations posthumes ». C'est donc littéralement que Derleth « réécrit » Lovecraft, dans une démarche parfois perçue comme un hommage témoignant de sa vive adoration, mais souvent décriée comme trompeuse et trahissant l'esprit de l'œuvre originale afin d'y intégrer la vision idéologique du « réécrivain ». En effet, là où Lovecraft dépeint un univers peuplé d'entités incommensurables, dans lequel l'horreur naît de la prise de conscience que l'homme ne représente rien que de très négligeable, Derleth rétablit un manichéisme chrétien auquel la littérature nous a davantage habitués : d'autres entités existent, bienveillantes celles-ci, qui luttent contre les Grands Anciens, et les hommes peuvent trouver des rituels et des signes protecteurs pour repousser les monstres. À la fois en tant qu'auteur et en tant qu'éditeur, Derleth joue donc un rôle fondamental dans la codification de ce qui sera désormais perçu comme « lovecraftien », mais il se verra par la suite reprocher d'avoir, en le transmettant, perverti le message philosophique originel du mythe cosmique de Lovecraft :

> Once all the distortions and misconceptions superimposed by Derleth on Lovecraft's work (and perpetuated by uncritical "fans" and disciples) are removed, what remains is a work of genius [...] The Lovecraft oeuvre can be regarded as a significant contribution to world literature–may it be remembered without the "adornments", "embellishments", and "improvements" contributed by his "self-blinded, earth-gazing" imitators![173]

---

[172] August Derleth. « H. P. Lovecraft and His Work ». *The Dunwich Horror and Others*. Sauk City : Arkham House, 1963. ix-xx.

[173] Dirk Mosig. « H. P. Lovecraft: Myth-Maker ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980, p. 111.

Notons que ce genre de critique pointant du doigt les « déformations et méconnaissances » ainsi que les « embellissements et améliorations » est typique du discours analytique d'une traduction interlinguale, rappelant notamment les « tendances déformantes » que définit Antoine Berman[174]. Se pose ici la question de la fidélité, problématique au cœur de toute entreprise critique de traduction, ici élargie au phénomène de la réécriture. Chacun connaît l'adage qui associe face à face traduction et trahison, et c'est cette accusation que l'on retrouve chez de nombreux critiques des continuateurs de Lovecraft. Dirk Mosig, par exemple, les qualifie d'imitateurs serviles qui déformèrent ses idées au point de les rendre méconnaissables[175]. De ce point de vue, l'imitation est considérée comme un processus dégradant qui altère la pureté de l'original, de la même façon que la traduction peut se voir considérée comme un reflet dans un miroir déformant, par essence inférieure à son original. Un tel point de vue n'est pas forcément stérile dans la mesure où il pourra donner lieu à des initiatives pour retrouver et redonner l'accès à une image pure de la matière-source, afin de redécouvrir l'original dans son authenticité. Cette quête de l'origine n'est d'ailleurs pas sans rappeler le schéma fondateur de tout mythe[176].

La remise en question ne fut pas immédiate ; longtemps Derleth est resté le seul point d'accès à l'œuvre lovecraftienne et a fait figure d'autorité en la matière. La frontière entre l'œuvre originale de Lovecraft et les réécritures sous formes de collaborations posthumes, de « récits du Mythe » ou d'essais paratextuels n'est apparue que progressivement à mesure que la critique lovecraftienne s'est développée à partir des années 1970. En France, il a fallu attendre encore davantage du fait de l'accès très limité aux textes originaux publiés dans *Weird Tales* ; ce sont les réécritures de Derleth qui ont servi de base à de nombreuses traductions et critiques de la première heure.

Face aux critiques virulentes que ces « distorsions » ont pu provoquer, on peut toutefois adopter un point de vue différent, ainsi que le fait récemment John D. Haefele dans un ouvrage analysant l'impact de Lovecraft sur la survivance du « Mythe » dans le champ littéraire américain. Il voit dans les choix de Derleth non pas une appropriation idéologique

[174] Antoine Berman. *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. L'ordre philosophique. Paris : Éd. du Seuil, 1999 [1985], p. 49-68.
[175] Dirk Mosig. *Op. cit.*, p. 111.
[176] C'est en outre l'argument marketing de nombreuses retraductions, et la motivation de tout critique que d'approfondir la connaissance commune de l'œuvre.

mais une stratégie éclairée visant à acclimater l'œuvre au champ littéraire qu'il voulait lui faire intégrer :

> Derleth was a pulp-hound who knew what sold, and his "codification" of the Mythos was appropriate to the times, a bridge to SF in the era of rocket ships, ray guns, and beautiful space heroines. […] Derleth's worldview, as opposed to Lovecraft's, was from the very beginning the more *marketable* of the two; and that is why the Cthulhu Mythos grew[177].

Si nous n'entrons pas encore dans le cadre des transformations induites par la traduction interlinguale, nous sommes néanmoins en présence de réécritures intralinguales qui partagent certains aspects de la traduction au sens strict du terme. Remarquons en particulier la subordination de la figure de Derleth à celle de l'auteur original, manifestée par l'analogie qui fait de Derleth un chien *fidèle* – fin limier dont le flair et la loyauté ont su sauver l'œuvre du maître, dans la citation ci-dessus, ou bien cabot soumis, dressé à reproduire ce que lui a appris celui qu'il adore aveuglément, « quand il mange dans l'écuelle de Howard Phillips Lovecraft », pour emprunter une éloquente métaphore à Jacques Finné[178].

Partant de l'analyse de Haefele, ces premières réécritures s'apparenteraient donc à des « réécritures-introduction », sur le modèle proposé par des traductologues tels qu'Antoine Berman dans « La retraduction comme espace de la traduction[179] » ou Henri Meschonnic dans *Poétique de la traduction : Pour la poétique II*. Ce dernier fait remarquer que souvent, la première traduction historique n'a d'autre utilité que d'acclimater son original et ouvre de ce fait un espace appelant à la retraduction, afin de réduire la défaillance contenue dans le premier effort de traduction[180]. Selon ce point de vue, Derleth aurait compris que pour libérer Lovecraft de la prison des *pulps*, il convenait tout d'abord de le traduire selon une « codification » propre à le faire accepter par le champ littéraire ciblé.

2. *La France comme terre d'accueil*

L'entreprise de Derleth n'obtient de prime abord qu'un succès limité ; les tirages d'Arkham House sont loin de rivaliser avec ceux des grandes maisons d'éditions, tout comme les ventes (environ 3 000 exemplaires). Après la seconde guerre mondiale, le livre de poche se

[177] John D. Haefele. *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos*. [sl] : The Cimmerian press, 2014, p. 372.
[178] Jacques Finné. *Panorama de la littérature fantastique américaine. Des origines aux pulps.* Vol. 1. Paralittératures. Liège : Éd. du C.L.P.C.F., 1993, p. 12.
[179] Antoine Berman. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Op. cit.*, p. 4.
[180] Henri Meschonnic. *Poétique de la traduction : pour la poétique II*. Paris : Gallimard, 1973, p. 321.

démocratise aux dépens des revues de fiction qui disparaissent presque totalement, mais les genres de l'imaginaire n'y trouvent que peu de place, surtout au format court. De sorte qu'il ne reste aux récits d'horreur, de fantastique et de *fantasy* que peu de refuges où se nicher. Les maisons d'éditions et collections spécialisées ne se développent que progressivement. La science-fiction ne connaît pas la même récession que le fantastique, ce qui permet à un auteur comme Lovecraft d'échapper à l'oubli lorsque ses agents éditoriaux optent pour la valorisation des aspects de son œuvre pouvant le rattacher au pôle science-fictionnel plutôt qu'au fantastique. C'est notamment la stratégie qui sera adoptée en France, de sorte qu'en fin de compte, Lovecraft trouvera sa place dans ce champ littéraire plus rapidement qu'aux États-Unis.

Notons que le fantastique fait partie d'une tradition particulière en France, marquée par l'importation de textes étrangers et par la traduction. Né des influences du romantisme anglais et allemand, comme issu d'un mélange entre les anciennes romances et le réalisme moderne, le genre n'émerge dans l'espace rationnel d'une littérature dominée par les Lumières que par le truchement de la traduction. Le vocable même de « fantastique » « résulte plus largement d'un *effet* de traduction, autrement dit d'une transposition si ce n'est erronée tout au moins biaisée des « Fantasiestücke » d'E.T.A. Hoffmann qui sont, à la faveur d'un glissement sémantique, métamorphosés en « contes fantastiques » dans l'édition française de 1829 due à Loève-Veimars[181] ». Hoffman devient, via les traductions et articles publiés par Adolphe Loève-Veimars et Jean-Jacques Ampère, une figure emblématique de la littérature d'imagination. On « réécrit » donc Hoffman à des fins idéologiques (son succès sert à revaloriser un genre littéraire cantonné à une position périphérique) et poétiques (il servira de jalon à partir duquel les caractéristiques du genre seront définies et pourront évoluer)[182]. C'est ainsi que l'on se souvient avant tout de lui en France pour sa contribution fondatrice au genre du conte fantastique, davantage que pour son œuvre de musicien, par exemple. Un phénomène similaire se produit avec la traduction d'Edgar Allan Poe par Baudelaire, qui fait date en France alors que le succès de l'auteur aux États-Unis se fait encore attendre ; et Poe l'écrivain fantastique éclipse Poe le poète.

---

[181] Philippe Met. *La Lettre tue : Spectre(s) de l'écrit fantastique*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 36. Met n'est pas le premier à souligner ce phénomène ; avant lui, voir G.-P. Castex, « L'initiateur allemand ». *In Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant.* Paris : José Corti, 1951, p. 42-56.

[182] Voir Bernard Terramorsi, *Le mauvais rêve américain : Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis*, Saint-Denis : Paris: Université de La Réunion, Centre de recherches littéraires et historiques, Faculté des lettres et des sciences humaines ; L'Harmattan, 1994, p. 56.

Ces mouvements de transfert qui viennent constituer et enrichir le fantastique en France par le biais de la traduction, et via un certain nombre de passeurs mûs par un engouement indéniable, ne sont pas unilatéraux. Divers auteurs fantastiques américains portent un regard particulier sur le vieux monde, regard doublé d'un certain sentiment d'appartenance. Henry James, par exemple, restera dans les mémoires comme un expatrié oscillant entre l'Ancien et le Nouveau contient ; naturalisé Britannique, il reconnaît l'influence française de Balzac, et traduira *La Vénus d'Ille* de Mérimée. On y verrait presque l'antithèse de la position de Lovecraft, lui qui se sentait toujours d'ailleurs mais ne quitta jamais le sol américain, et qui avouait préférer, en termes de littérature européenne, les auteurs français aux auteurs britanniques :

> For the most part I tend to admire Continental literature without acutely enjoying it. My only real favourites in that field are Balzac, Gautier, Flaubert, de Maupassant, Baudelaire, Lecomte de l'Isle, & a few other Frenchmen. Oddly enough for a pure Nordic, I seem to turn to the French the moment I get off the British Isles & their cultural offshoots. This may or may not be because my basic tastes are Graeco-Roman – hence oriented toward that culture from which French culture is derived[183].

Si Lovecraft est traduit en diverses langues à partir de 1946, ces réécritures demeurent sporadiques, éparpillées, ne révélant pas de projet éditorial à grande échelle. C'est en France, à partir de 1954 que l'œuvre de Lovecraft dans son ensemble devient l'objet d'une entreprise de publication suivie et comportant plusieurs volumes[184]. Sous l'égide de Jacques Bergier paraissent cinq premiers recueils aux éditions Denoël, dans la collection « Présence du Futur », « la plus ancienne collection de SF existant toujours en France, ce qui n'est pas sans impliquer un prestige certain[185] ». « Démons et Merveilles » est traduit par Bernard Noël, les autres par Jacques Papy avec un certain succès ; Jean Cocteau écrira notamment au sujet de « La Couleur tombée du ciel », dans *The Observer* du 26 décembre 1954, que le style de Lovecraft se voit amélioré par la traduction[186]. Ce jugement, qui servira souvent d'argument

---

[183] Lettre à R. E. Howard du 13 juin 1936, citée dans *O Fortunate Floridian: H. P. Lovecraft's letters to R.H. Barlow*. S. T. Joshi & David E. Schultz (Éd.). Tampa : University of Tampa Press, 2007, p. 346.
Lovecraft admet toutefois également ressentir un manque chez ces auteurs, l'absence de la « dimension cosmique » qui lui est chère et constitue son critère fondamental dans le choix de ses modèles littéraires : « Tandis que les Français font preuve d'une très grande habileté dans la simple horreur, ils manquent de ce pouvoir mystique éthéré qui confère une folie frénétique et cosmique aux œuvres d'hommes de génie tels que Mr Poe, Mr Machen, et mon cher Lord Dunsany. » (Lettre à F. B. Long du 08 nov. 1923, citée dans Jacky Ferjault. *100 auteurs évoqués par Howard Phillips Lovecraft*. Le Bulletin de l'Université de Miskatonic 4. Paris : Éd. de l'Œil du sphinx, 2014, p. 128).
[184] Voir à ce sujet le chapitre « L'expansion du culte en France » dans Patrice Allart, *Guide du mythe de Cthulhu, op. cit*, p. 109-113.
[185] *Ibid.*, p. 109.
[186] Jean Cocteau. « Books of 1954: A Symposium ». *Op. cit.*

commercial que les éditeurs s'empresseront de mettre en évidence pour augmenter l'attrait des textes publiés, sera cependant remis en question par la suite : dès 1956, Alain Dorémieux, rédacteur en chef de la revue *Fiction*, dénonce les « maladresses et [les] impropriétés de Jacques Papy » ainsi que « la lourdeur et la platitude de Bernard Noël », pour conclure que « Lovecraft n'a décidément pas de chance avec ses traducteurs[187] ».

Les éditions se succèdent cependant ; la critique se développe en parallèle, permettant à l'œuvre de ne pas se voir reléguée au rang de littérature populaire peu digne d'intérêt. Le critique S. T. Joshi note que les Français sont, dès les années 1950, les champions de la critique lovecraftienne[188]. Les opinions ont beau être extrêmement contrastées, l'œuvre de Lovecraft fait parler d'elle et gagne donc une certaine visibilité dans le champ littéraire français, accueillie par de nouveaux espaces qui s'ouvrent à l'émergence et à l'épanouissement de la science-fiction. On retrouve ici l'idée de Walter Benjamin selon laquelle c'est par la traduction que l'œuvre accède à son « après-vie[189] ». En 1969, la revue *L'Herne* publie un numéro spécial entièrement consacré à l'auteur américain, auquel participent tous les agents ayant contribué à introduire Lovecraft en France, dans le sillage creusé par l'arrivée de la science-fiction[190]. Le numéro se divise en trois parties. La première rassemble les « participations françaises », articles et analyses des récits constituants le pan de l'œuvre lovecraftienne ayant été mis en valeur jusqu'alors (et dont les textes dunsaniens ne font pas partie – le numéro ne traite que du cycle de Randolph Carter dans sa version française, le présentant à tort comme un roman sous le titre *Démons et Merveilles,* paru en 1955). La deuxième partie propose des textes de Lovecraft lui-même, lettres, nouvelles et poèmes inédits en français ; la troisième propose des essais de la critique américaine. Ce numéro représente donc un espace de contact autant qu'un événement de rencontre entre les champs littéraires d'origine et d'accueil, et on y retrouve plusieurs formes de réécritures.

Les noms des participants sont ceux que l'on retrouvera encore par la suite en retraçant l'historique éditorial de Lovecraft en France (François Truchaud, Pierre Versins, Gérard Klein, Francis Lacassin, Jacques Bergier, Jacques Van Herp, Jacques Sadoul, Yves

---

[187] Alain Dorémieux. « Ici on désintègre ! (Chronique des livres – Rubrique "Fantastique") ». *Fiction*, n° 27 (fév. 1956) : 113-114.

[188] S. T. Joshi, « Lovecraft Criticism: A Study ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism.. Op. cit.*, p. 24.

[189] Walter Benjamin. « The Task of the Translator. » Trad. Harry Zohn. *In* Lawrence Venuti (Éd.). *The Translation Studies Reader*. Londres ; New York : Routledge, 2004, p. 16.

[190] J. Vernon Shea, correspondant de Lovecraft, y voit un de ses articles traduits en français, et souligne d'ailleurs la place prépondérante de la France comme espace de visibilité lovecraftienne : « Je suis très content que mon article reçoive une plus grande audience. La France semble être le pays approprié pour un numéro spécial de revue consacré à Lovecraft. » (J. V. Shea. « À la recherche d'H. P. Lovecraft ». Trad. Jacques Parsons. *In* Francois Truchaud, (Éd.). *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969, p. 299).

Rivière). En 1970, Jacques Sadoul lance la collecton « Science-Fiction » aux éditions J'ai Lu, qui entreprennent de rééditer les textes publiés auparavant chez d'autres éditeurs, et l'entreprise de diffusion commence à s'étendre aux épigones de Lovecraft, notamment Derleth, ainsi qu'à d'autres auteurs de *Weird Tales* rassemblés dans une anthologie en trois volumes. C'est toujours l'étiquette « science-fiction » qui est préférée à celle de « fantastique[191] ». On l'a vu, le fantastique connaît à cette période un creux éditorial, qui ne prendra fin qu'avec l'avénement du fantastique moderne et urbain comme celui de Stephen King[192]. La science-fiction, au contraire, est en plein essor. Au niveau de la critique, les adeptes du fantastique classique ne partagent pas l'enthousiasme des lecteurs de la science-fiction pour Lovecraft, et cela se traduit par une rupture dans sa réception même :

> […] les lovecraftiens français des origines sont presque tous – de Jacques Bergier à Gérard Klein – des inconditionnels de la S-F ; au contraire, les fans de fantastique (à commencer par Alain Dorémieux, le rédacteur en chef de *Fiction*) prennent leurs distances vis-à-vis d'un auteur qu'ils jugent passablement vulgaire, comme le fait la critique *mainstream* américaine[193].

Au-delà des étiquettes éditoriales, certaines collections spécialisées, telles que « Présence du Futur » chez Denoël, ou encore les éditions NéO fondées en 1979, ménagent toutefois un espace à la production fantastique, de sorte qu'une zone-frontière large demeure à l'intersection des deux genres. Ce continuum est perceptible dans les différentes traductions de Lovecraft qui « s'adressent à des lecteurs qui, dans la lignée surréaliste, ont un peu tendance à confondre fantastique et S-F dans une commune adhésion au 'merveilleux'[194] ». Les traductions de cette époque sont, là encore, des traductions-introductions, et ainsi qu'il est courant dans le milieu éditorial à l'époque, les traducteurs sont invités à couper et adapter, les textes étant relus par des éditeurs qui parfois ne lisent même pas l'anglais. Jacques Sadoul, par exemple, exigeait que ses traducteurs coupent systématiquement le texte original à hauteur de 15% pour compenser le phénomène de foisonnement qui veut que le français soit toujours plus long que l'anglais.

---

[191] Le genre du *fantastique* est pourtant plus proche du genre de *fantasy* tel que compris en anglais, étiquette accolée en anglais aux auteurs américains issus des *pulps* tels que *Weird Tales.* Le fait est que les frontières des genres de l'imaginaire ne se superposent que très imparfaitement entre l'anglais et le français. On y reviendra au chapitre 2 de cette étude.

[192] Il n'existe en France qu'une seule collection dédiée au fantastique dans les années 1970 : « Marabout fantastique », qui ne publie pas Lovecraft mais certains épigones (Robert Bloch, Donald Wandrei) ou auteurs de fantastique classique méconnus ayant fait partie de ses influences principales (Arthur Machen, Robert Chambers).

[193] Jacques Goimard à l'occasion de la table ronde « Lovecraft et sa réception en France », reproduite dans Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. Cité p. 425.

[194] *Ibid.,* p. 425-426.

Ces textes sont réédités en 1990 et 1991 au sein de l'intégrale Lovecraft chez Robert Laffont sous la direction de Francis Lacassin, qui complète les traductions, y ajoute une partie des textes non-fictionnels de l'auteur, et même des récits qui ne sont pas de lui mais du cercle des « lovecraftiens » – un choix de composition qui renforce, une fois de plus, la cohérence de cette zone du champ littéraire qui devient progressivement connue sous le nom de « Mythe de Cthulhu », et à laquelle le nom de Lovecraft est donc attaché comme celui d'un père créateur.

3. Une reconnaissance critique par étapes

Du côté de la critique lovecraftienne qui va de pair, accompagne, précède ou se voit stimulée par les projets éditoriaux, on peut dégager globalement trois grandes phases en France.

a. Pionniers et découvreurs

Les premières études, encore peu nombreuses, paraissent entre 1960 et la fin des années 1980, avec un tournant décisif en 1969, quand paraissent les Cahiers de Lherne de Truchaud et la première monographie de Maurice Lévy. Ces diverses études cherchent particulièrement à localiser Lovecraft dans la géographie des genres de l'imaginaire, questionnant notamment son appartenance au champ du fantastique ou de la science-fiction, tout en s'attachant à cartographier différentes zones au sein de son œuvre. L'intérêt suscité par l'auteur est un symptôme du renouvellement profond des théories du fantastique qui s'amorce à l'époque. L'ouvrage fondateur de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, est publié presque simultanément en 1970. Il y définit les concepts-clé du fantastique et la place du surnaturel dans ce dernier.

Dans les *Cahiers de Lherne*, Lovecraft est placé parmi les auteurs ayant le potentiel de devenir canoniques, c'est-à-dire que son œuvre comporte des « grands textes » et des productions mineures – Pierre Versins en dresse la liste, qui conforte les sélections déjà opérées par les éditeurs : aucun texte « dunsanien » ne figure parmi les titres majeurs, sans doute tout simplement parce que n'ayant pas encore été traduits, ils restent presque totalement inconnus[195]. C'est également le moment où l'œuvre de Lovecraft est explicitement rapprochée

[195] Voir par exemple Gérard Klein « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », p. 47-75, ou bien Pierre Versins, « Lovecraft ou l'Indicible » p. 39-46, article dans lequel des citations extraites des nouvelles sont

de la sphère du mythe, à une période où la réflexion critique établit un lien puissant entre celui-ci et l'imaginaire symbolique, dans le sillage des travaux anthropologiques de Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, Mircea Eliade et Gaston Bachelard puis Gilbert Durand. Ce cadre théorique informe la lecture qui est faite à l'époque des textes de Lovecraft ; Marcel Bealy note par exemple que « certaines inventions de Lovecraft ont la vie des archétypes[196] ». Cela permet de conférer à cette œuvre un poids et une légitimité, auxquels son terreau d'origine trop « populaire » ne lui permettait pas de prétendre a priori.

Il reste néanmoins beaucoup à défricher ; on attribue encore à Lovecraft la paternité d'éléments fictionnels qu'il a en fait empruntés à des membres de son cercle, Derleth ou Clark Ashton Smith : « Des *Cultes des Goules* du Comte d'Erlette aux *Unaussprechlichen Kulten* de Von Junzt, Lovecraft se signale par sa création originale d'une bibliothèque imaginaire ou réelle », écrit François Truchaud[197]. La critique lovecraftienne se développe outre-atlantique sous l'impulsion de critiques enthousiastes tels que S. T. Joshi, Robert Price, Donald Burleson, et notamment à partir de la fondation en 1976 de Necronomicon Press par Marc Michaud, nouvelle entreprise de réhabilitation qui a pour but de défendre la mémoire de Lovecraft.

C'est son frère, Paul R. Michaud qui le premier s'était rendu compte, lors d'un voyage à Paris, qu'un auteur américain méconnu dans son pays d'origine suscitait un engouement surprenant à Paris. Pascale Casanova identifie cette ville comme la capitale de l'espace littéraire mondial, ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde[198] ; Paris permet aux écrivains « ex-centriques » d'échapper à la norme littéraire nationale, notamment par la traduction comme instance de consécration[199]. Le cas de Lovecraft en est l'illustration. En décembre 1970, P. R. Michaud publie dans le *Providence Evening Bulletin* un article intitulé « In Paris, Lovecraft lives » dans lequel il s'étonne que le moindre étudiant parisien évoque Lovecraft à la mention de Providence, alors que les Américains ignorent encore tout de l'auteur : « although dead to his countrymen, Lovecraft is alive and well and living in Paris[200] ». Ce constat a pu pousser certains à s'intéresser de plus près à celui qui suscitait ailleurs tant d'émoi, et le réveil de la critique américaine va rendre disponible de nombreux documents sources d'informations inaccessibles jusqu'alors.

---

classées selon leur appartenance thématique les rattachant à la science-fiction (sciences pures, machines, hyper-espace, êtres venus d'ailleurs, ou histoire future).

[196] Marcel Béaly. « Une multitude d'immensités par-delà la porte du profond sommeil ». *In* Francois Truchaud, (Éd.). *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969, p. 178.

[197] François Truchaud. « The Dream-Quest of Howard Phillips Lovecraft ». *H. P. Lovecraft. Op. cit.*, p. 19.

[198] Pascale Casanova. *La République mondiale des lettres.* Paris : Éditions du Seuil, 1999, p. 41.

[199] *Ibid.* p. 188-192.

[200] Paul R. Michaud. « In Paris Lovecraft lives ». *Providence Evening Bulletin*, 29 décembre 1970, p. 12.

b. La consécration du mythe

On peut placer le jalon de la seconde phase de reconnaissance en France en 1988, avec la traduction de la biographie de Lovecraft rédigée par Lyon Sprague de Camp (*Lovecraft, a Biography,* 1975)[201]. C'est cette biographie qui est à l'origine de la représentation mentale que la plupart des lecteurs vont se forger de Lovecraft, en réfutant certains « mythes » pour en établir de nouveaux. Sprague de Camp se veut neutre et objectif, prenant le contrepied d'August Derleth et de ses éloges qu'il considère comme de l'idolâtrie aveugle. L'édition française que préfacera François Truchaud lors de sa réédition en 2002, affirme ainsi que De Camp « casse le mythe du 'reclus de Providence' pour en créer un autre, plus fort, plus fascinant encore : celui d'un des plus grands écrivains du XXème siècle ». Truchaud met toutefois en doute l'objectivité du biographe en listant un certain nombre de jugements « des plus subjectifs concernant l'homme, l'écrivain, l'auteur, l'œuvre, les idées[202] ». Le titre français, *Lovecraft ou Le roman de sa vie*, met d'ailleurs l'accent sur les manipulations à l'œuvre dans le processus de réécriture du travail biographique, tout autant que sur le romanesque d'« une vie rêvée, jamais vécue au présent, mais constamment tournée vers le passé[203] ». De Camp insiste notamment sur la posture affectée par Lovecraft, amoureux du 18ème siècle et attaché à l'idéal de l'aristocrate pouvant se targuer d'un héritage noble et ancien. Il voyait d'ailleurs Dunsany comme l'incarnation de cet idéal, et admirait autant le statut social de l'auteur irlandais que son talent pour l'écriture.

Selon Sprague De Camp, c'est précisément cet idéal qui dictait les choix de Lovecraft, en particulier ses jeux de langage archaïsants bannissant toutes les expressions nées après l'Indépendance, et qui est à l'origine de son inadéquation sociale et professionnelle. Le biographe présente cette marginalité et ces fantasmes comme un excès à la limite de la pathologie (« Bien peu de gens, hors asiles d'aliénés, ont poussé le jeu aussi loin que Lovecraft[204] »). Ce rôle que Lovecraft s'obstinait à jouer fournirait une raison suffisante à expliquer son peu de succès et de reconnaissance aux États-Unis, du fait de sa distanciation culturelle, à la fois géographique et historique :

[201] C'est en 1987 qu'est publiée la première traduction du jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu,* créé en 1981 aux États-Unis, et qui aura un impact non négligeable sur la réception et la diffusion de Lovecraft, servant de porte d'entrée à un univers imaginaire dont de nombreux lecteurs chercheront par la suite à retrouver les sources.
[202] François Truchaud, introduction à L. Sprague De Camp. *H. P. Lovecraft: le roman de sa vie : biographie*. *Op. cit.*, p. 9.
[203] *Ibid.* p. 8.
[204] L. Sprague De Camp. *Op. cit.*, p. 52.

> L'idéal lovecraftien du gentleman était un homme passif, statique et dépourvu d'ambition, complètement déphasé par rapport à l'esprit de compétition de l'Amérique du XXème siècle. La seule vraie fonction du gentleman, suivant les vues archaïques de Lovecraft, n'était pas de faire quelque chose, c'est-à-dire de chercher à atteindre un but quelconque, mais simplement d'être, c'est-à-dire de faire étalage des attitudes, de prendre des poses et d'obéir aux lois de son rang social[205].

Si De Camp « casse le mythe du reclus », c'est donc pour le remplacer par un autre, celui de l'exclu, et il se trouve en France des agents prêts à voler au secours de ce demandeur d'asile. Sa « non-américanité » est un argument qui peut lui attirer l'attachement d'un public étranger. De fait, l'édition française de la biographie met clairement en avant la marginalité d'un Lovecraft en rupture avec son champ d'origine, dès la quatrième de couverture qui pose la question suivante : « comment un biographe 100% américain s'attaque au moins américain des écrivains[206] ? » Par cette question, on explique et excuse les jugements parfois sévères de De Camp envers Lovecraft comme signe d'une incompréhension culturelle.

Les processus de transferts ramenant Lovecraft vers la France s'accroissent au fil de la période. Le fanzine américain *Lovecraft Studies* fondé en 1979 est adapté en France par Joseph Altairac qui sort à partir de 1990 plusieurs volumes des *Cahiers d'Études Lovecraftiennes.* Le format est celui de véritables ouvrages critiques, à couverture rigide, et la version française propose à la fois des essais traduits et des contributions originales, un traitement peu habituel pour des textes-sources issus de la presse amateur :

> *Lovecraft Studies* est un des rares fanzines à avoir atteint notre pays par l'intermédiaire de Joseph Altairac et de ses *Etudes Lovecraftiennes*. Il a même bénéficié d'une diffusion supérieure puisque Encrage Édition a recueilli certains de ses essais et d'autres créés pour la version française dans cinq recueils sortis en librairie sous le titre générique « Cahiers d'études lovecraftiennes »[207].

L'accent est encore souvent mis sur l'aspect science-fictionnel de Lovecraft (sur six volumes des *Cahiers d'Études Lovecraftiennes*, deux ont pour thème « Lovecraft et la SF »), mais le temps et le recul critique, ainsi que l'accès à des documents, lettres et témoignages, de plus en plus nombreux, vont peu à peu permettre de déceler plus précisément les diverses sources et

---

[205] *Ibid.*, p. 102.

[206] Au fil du temps, Lovecraft lui-même devient donc source de mythes dans les représentations successives qui en sont faites par ses biographes et commentateurs, en un cycle de réfutation et de recréation constant – d'ailleurs, le site *hplovecraft.com* se fait fort de dénoncer les « mythes » (« misconceptions about H. P. Lovecraft »), au sens de fausses vérités qui se transmettent et s'ancrent dans la représentation que l'on se fait, non pas de l'homme, mais du personnage. Les mythes concernant l'homme lui-même (reclus de Providence, misanthrope, homosexuel refoulé, fils d'un franc-maçon, etc.), sont aussi nombreux que ceux qui entourent son œuvre (par exemple les « collaborations posthumes », l'existence véridique du Necronomicon, ou le caractère apocryphe de certains éléments en fait créés par d'autres auteurs).

[207] Patrice Allart. *Op.cit.*, p. 107.

influences de l'œuvre. Les chercheurs et spécialistes, dont le nombre va croissant, n'ont de cesse de replonger encore et encore dans cet univers littéraire syncrétique pour en exhumer les racines et le replacer en contexte. On s'intéresse à Lovecraft l'homme, allant parfois jusqu'à fantasmer un personnage, et l'on s'intéresse à ses cercles d'influence en amont et en aval.

Ces apports cherchent à établir non seulement que Lovecraft figure en bonne place au sein du champ de la littérature fantastique en tant que genre, mais également qu'il appartient à une tradition spécifiquement américaine qui ne se limite pas à Edgar Allan Poe. On le présente en jalon de la littérature américaine, tourné vers le passé et héritier d'une tradition, mais également source d'innovation. Lovecraft est de manière récurrente classé au panthéon des « figures majeures » du genre fantastique américain. Le numéro de la revue *Europe* consacré en 1988 au fantastique américain consacre en illustration de couverture une trinité composée des profils de Poe, Lovecraft et James. Quant au *Panorama de la littérature fantastique américaine*, de Jacques Finné (1993), dont la rétrospective va des origines du genre à aujourd'hui, il qualifie Lovecraft de « premier phare de la littérature fantastique américaine[208] » et lui consacre un chapitre exclusif, auquel s'ajoute un autre dédié à ses continuateurs (ce *Panorama* ne comporte que six chapitres ; à titre de comparaison, Poe, Hawthorne, James et Ambrose Bierce sont tous rassemblés au sein d'une même sous-partie).

On peut voir dans l'attachement de Lovecraft à l'origine européenne des Américains, qu'il considère comme un héritage lointain mais précieux et irrépressible, une quête de légitimité notamment face au champ littéraire qui a accumulé quelques siècles de capital symbolique et comporte d'ores et déjà de nombreuses œuvres canonisées. Mais il est attaché tout autant aux racines de la terre qui l'a vu naître, le sol de la Nouvelle-Angleterre. Sa sensibilité en tant qu'écrivain se voit donc tiraillée entre deux pôles séparés par l'Atlantique, et c'est de cette multiplicité des sources que va jaillir sa conception originale du fantastique. En se tournant ainsi vers l'Europe, il comble un besoin de profondeur historique qui lui redonne accès à une strate mythique nécessaire à l'irruption du fantastique : « Il faut d'abord que l'histoire devienne mythe, pour que naisse le fantastique de l'irruption du mythe dans l'histoire[209] », écrit Maurice Lévy. Il fait ainsi remarquer que les meilleurs auteurs du fantastique, Henry James à leur tête, ont tous gardé un regard tourné vers l'Europe, en tant que terre d'origine permettant d'échapper au récit chronologique et réaliste de l'histoire.

En quête des sources de la littérature nord-américaine, Bernard Terramorsi a désigné le récit fantastique comme en représentant potentiellement « l'acte de langage instituteur »,

[208] Jacques Finné. *Op. cit.*, p. 25.
[209] Maurice Lévy. *Lovecraft ou Du fantastique*. 10/18. Paris : Christian Bourgois, 1972, p. 14.

rappelant la confrontation avec un monde irrémédiablement autre et étranger qui s'oppose et complète tout à la fois l'exaltation et la détermination de la conquête de nouveaux horizons[210]. À la source de la tradition du fantastique américain, le passage du seuil entre le sommeil et l'éveil s'avère fondamental, au point que « le somnambulisme est un trait fondamental de l'imaginaire américain[211] », et ce dès l'écriture de *Rip Van Winkle* de Washington Irving (1819), récit fantastique dans lequel le protagoniste s'endort pendant vingt ans après sa rencontre avec un équipage fantôme. Le récit fantastique, selon Terramorsi, marquerait « l'émergence d'une écriture de l'*irreprésentable* du Nouveau Monde suggéré comme un *Outre-Monde*[212] ». Lovecraft, dont les titres incluront « From Beyond » et « Beyond the Wall of Sleep », s'inscrit sans difficulté dans la continuité de cette tendance dont on peut percevoir l'origine chez Irving.

Lovecraft partage également avec Irving « l'amour pour les pseudonymes assez ronflants[213] » et notamment à consonnance arabisante. Irving adopte au début du 19ème siècle le pseudonyme de Mustapha Rub-a-Rub-Khan ; un siècle plus tard, après avoir lu *Les Mille et Unes Nuits,* Lovecraft se rebaptise par jeu « Abdul Alhazred », surnom qu'il réutilisera dans ses œuvres pour baptiser l'auteur du *Necronomicon*, ouvrage fictif maudit dont la lecture rend fou, mentionné çà et là dans de nombreuses nouvelles, parfois cité en fragments de (pseudo)traduction, toujours avec réticence ou difficulté, car c'est un original dont l'accès est dangereux et qui devrait rester interdit. Donald Burleson suggère que l'idée en fut inspirée à Lovecraft par Nathaniel Hawthorne, qui décrit dans ses carnets en 1835 « an old volume in a large library, – everyone to be afraid to unclasp and open it, because it was said to be a book of magic[214] ».

L'importance des vieux documents, du papier caché, perdu, oublié, puis exhumé pour révéler les secrets enfouis du passé est un écho d'Hawthorne que l'on retrouve notamment dans la nouvelle « The Silver Key » (1926). Dans le récit d'Hawthorne *Septimius Felton*, le narrateur acquiert une clé d'argent qui lui permet de déverrouiller un vieux coffre où il découvre, non pas un trésor fabuleux, « the golden key of Paradise », ainsi qu'il se l'imaginait, mais des liasses de documents généalogiques lui révélant qu'il descend d'une longue lignée aristocratique anglaise. Le parallèle avec la nouvelle « The Silver Key » est

---

[210] Bernard Terramorsi. « Le Rêve Américain – note sur le fantastique et la renaissance aux États-Unis ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 13.
[211] *Ibid.*, p. 16.
[212] *Ibid.,* p. 13.
[213] Jacques Finné. *Op. cit.*, p. 36.
[214] Donald Burleson. *H. P. Lovecraft, a Critical Study*. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n° 5. Westport : Greenwood Press, 1983, p. 42.

flagrant, bien que les éléments du schéma soient pris à rebours : en rêve, Randolph Carter voit son grand-père lui parler de ses ancêtres et du coffre caché par l'un d'eux, qui contiendrait la clé d'argent permettant d'ouvrir les portes du monde des rêves – et par suite de retrouver le paradis perdu de l'enfance[215]. Carter y découvrira non seulement la fameuse clé, mais également un vieux parchemin indéchiffrable.

En fin de compte, Lovecraft lui-même représente, à l'instar de son pays natal, un creuset où se mêlent les influences des littératures de l'Ancien et du Nouveau Monde, un héritage dont l'hybridité se dissimule derrière les commentaires de l'auteur lui-même. Il sépare son œuvre entre ses contes « à la Poe » et ses contes « à la Dunsany », au point que l'on risquerait d'en oublier la présence d'autres influences moins passionnelles et plus discrètes. Donald Burleson met en garde contre de telles simplifications et invite le lecteur à rester attentif à toute la variété des nuances et des couleurs subtiles que l'on peut déceler dans l'œuvre de Lovecraft :

> One may even say that this early fascination with the whole notion of myth, due in large part to Hawthorne, played a critical role in Lovecraft's later creating his own widely celebrated fictional mythos, a complex of myth-like threads permeating virtually all of his later work […]. Thus one may make the case that even though the influence of such figures as Poe and Dunsany are more obvious, Hawthorne made an early impression on Lovecraft that was destined in a significant way to color his entire corpus of work[216].

C'est dans cette deuxième période de reconnaissance que le nom de Lovecraft devient presque synonyme de l'appellation « Mythe de Cthulhu », et c'est souvent aux origines et aux traits caractéristiques de ce mythe que l'on s'intéresse lorsqu'on parle de lui. Le fantastique américain serait issu de la confrontation des colons à un pays neuf comme archétype de l'Autre Monde, et à leur « expérience originale du contact avec l'inconnu, le mystère, la peur […] L'AUTRE[217] », mais les auteurs fantastiques américains jusqu'au 19ème siècle seraient restés peu originaux, reprenant les grands thèmes du fantastique européen mais sans prendre le recul nécessaire pour le renouveler. Lovecraft serait celui qui « clôt la série des 'amateurs' du fantastique et donne enfin au genre des dimensions intérieures et extérieures qui forment autant une rupture avec le passé qu'un point de départ pour l'avenir[218] ».

---

[215] « He spoke, too, of that Edmund Carter who had just escaped hanging in the Salem witchcraft, and who had placed in an antique box a great silver key handed down from his ancestors. Before Carter awaked, the gentle visitant had told him where to find that box; that carved oak box of archaic wonder whose grotesque lid no hand had raised for two centuries. » (*CF*, 395)
[216] Donald Burleson. *Op.cit.*, p. 41.
[217] Quatrième de couverture du numéro d'Europe sus-cité.
[218] Jacques Finné. *Op. cit.*, p. 26.

Cette élévation au niveau mythique est précisément ce qui se serait traduit par l'agglomération de plusieurs écrivains autour de l'œuvre de Lovecraft, qui devient dès lors creuset d'une nouvelle tradition, typiquement américaine cette fois, celle du fantastique cosmique. Cette « exploitation mythologique de certaines de ses figures centrales », représente selon Roger Bozetto « une des caractéristiques du fantastique des États-Unis : il est plus proche de l'affleurement mythique que les fantastiques européens[219] ». De fait, cette analyse conforte le choix de classer les textes de Lovecraft en grands textes et textes mineurs, et dans la mesure où le jeu littéraire de Lovecraft, via Derleth, aboutit à une sur-représentation des nouvelles dites « du Mythe de Cthulhu », ces dernières en vinrent naturellement à former le noyau concentrant la plus grande partie du capital symbolique amassé autour de l'œuvre de Lovecraft par ses réécrivains.

Ceci explique la sous-représentation des récits extérieurs au mythe de Cthulhu. Même une fois traduits en français, ils n'ont suscité que peu de commentaires. La période dunsanienne est considérée comme une période de jeunesse au cours de laquelle Lovecraft restait encore trop tourné vers les mythes de l'Ancien Monde. Ainsi, si Jacques Finné mentionne les textes de cette période, ce n'est que pour mieux les exclure de son étude :

> Je me permettrai de ne pas tenir compte de ces récits. D'une part, ils appartiennent au domaine de la *fantasy* et se déroulent, par conséquent, dans des contrées oniriques [...]. D'autre part, presque tous les critiques qualifient ces histoires de peu originales, […] Je n'insiste donc pas sur cette production indéfendable et pourtant défendue qui ne se rattache au fantastique qu'à la sauvette[220].

La deuxième phase de reconnaissance de Lovecraft se caractérise donc pas une solidification de l'œuvre dont on cherche à établir la cohérence, en particuliers en termes de genres, quitte à en occulter certains aspects. En quête d'une place dans le champ littéraire, l'œuvre est lissée, unifiée, accueillie mais domestiquée, et ce n'est que progressivement que cette représentation va s'affiner et s'enrichir.

c. Les nouveaux regards du nouveau millénaire

La troisième phase, à laquelle on assiste depuis le début des années 2000, semble prendre le contrepied de cette démarche en explorant la multiplicité des facettes de ce que nous pourrions qualifier de « constellation Lovecraft ». Il s'agit de déconstruire la figure du père dont l'aura aveuglante pouvait faire oublier que son magnétisme provoquait autour de lui

[219] Roger Bozetto. « Le Fantastique dans la littérature des États-Unis ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 7-8.
[220] Jacques Finné. *Op. cit.* p. 97.

une agrégation d'éléments disparates. Ceci permet de redonner une visibilité au caractère pluriel de la constellation lovecraftienne. Cet élargissement à la pluralité est sensible jusque dans les titres de parutions récentes, quel que soit leur ancrage théorique : citons par exemple le colloque de Cerisy de 2002 intitulé *Lovecraft et ses contemporains,* mais aussi *Les nombreuses vies de Cthulhu* (2009)*, Lovecraft et ses doubles* (2013)*, 100 auteurs évoqués par H. P. Lovecraft* (2014), etc. Cette tendance centripète tend à prendre Lovecraft comme point de départ central, désormais bien cartographié, pour en faire en quelque sorte un champ littéraire à part entière dont il s'agirait d'explorer les confins.

On assiste donc à un phénomène cyclique qui marque les pratiques de lecture, puis de réécriture, au fil des générations : les premiers projets éditoriaux influencent les suivants lorsque des lecteurs ayant découvert une œuvre par goût personnel dans leur jeunesse (souvent en traduction), se tournent vers l'écriture – en tant qu'auteurs mais aussi réécrivains : traducteurs, éditeurs, critiques, etc. La succession des agents est un phénomène générationnel qui accompagne les transformations du monde éditorial et littéraire, notamment l'évolution des genres. Ce fut le cas concernant la *fantasy*, qui échappa ainsi peu à peu au statut de littérature uniquement conçue pour les enfants[221]. Dans le cas de Lovecraft, ce jeu de va-et-vient entre lecteurs « standard » et lecteurs professionnels se traduit par une zone de contact large, le milieu des « fans », creuset créatif bouillonnant lui aussi marqué par le passage du temps et des générations :

> Le phénomène fanique autour de Lovecraft date de son vivant-même, mais depuis sa mort, il n'a jamais cessé de s'amplifier. Limité au début au premier cercle de ses amis et correspondants, il s'est peu à peu élargi à une deuxième génération d'écrivains et de lecteurs, puis à une troisième. Plus le temps passe, et plus le cercle des admirateurs actifs s'étend, et devient demandeur de nouvelles dictions à la manière de Lovecraft. Les auteurs se recrutent d'abord dans le milieu des fans, qui parfois deviennent des fanéditeurs, produisant leurs propres magazines. […] Le phénomène des fanzines témoigne de la vitalité énorme qui existe autour des créations de Lovecraft, sans cesse réutilisées, et prolongées dans de nouveaux récits, et constitue un lieu essentiel où se fait la recherche et la critique autour de Lovecraft[222].

C'est également de ce milieu que vont être issus de très nombreux traducteurs prêts à s'investir par passion pour promouvoir une œuvre qui les touche et à en défendre la qualité malgré des conditions de travail souvent peu attractives (tarifs, délais[223]). La pulsion de

---

[221] Edward James. « Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy ». *In* James Edward & Farah Mendlesohn (Éd.) *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012, p. 73.
[222] Patrice Allart. *Op. cit.*, p. 106 ; 108.
[223] Les derniers traducteurs en dates, David Camus (éditions Mnémos) et Arnaud Demaegd (Bragelonne), déplorent tous deux les délais serrés imposés par les éditeurs, alors que selon eux, bien traduire Lovecraft demande deux à trois fois plus de temps que tout autre auteur.

traduire réside ici dans le désir de prendre part à l'élan collectif d'une communauté sociale par la répétition de l'acte créatif, pour proposer « de nouvelles dictions à la manière de Lovecraft. » Le nom de l'auteur se détache de son œuvre pour devenir fondateur et synonyme d'une forme de jeu au sein du champ littéraire, telle que l'a théorisé Johan Huizinga lorsqu'il écrit :

> Le jeu se fixe sur le champ comme forme de culture. Une fois joué, il demeure ensuite dans le souvenir comme une création spirituelle ou un trésor, se transmet, et peut à tout instant être répété, soit tout de suite [...] soit après un long intervalle. Cette possibilité de répétition est une des caractéristiques essentielles du jeu[224].

C'est également ce caractère itératif et collectif qui va lui conférer une portée d'ordre mythique. La transmission et la répétition du jeu se font au nom de l'auteur créateur, reconnu comme tel, mais sans que l'autorité ne lui soit plus réservée. Que devient l'auteur « premier » lorsque d'autres créateurs entrent en scène pour jouer avec son œuvre, sinon un mythe ?

4. Le jeu de l'œuvre autonome : Lovecraft mythifié

Le mythe, ouvert et latent dans l'imaginaire collectif, à la fois réductible et extensible, est un lieu privilégié de jaillissement de la littérature. Il appelle la répétition, la propagation, la dissémination, ce qui justifie la multiplicité de ses réécritures. De telles structures mythiques sous-tendent l'ensemble de l'œuvre de Lovecraft qui joue sur le mode de la réitération : les éléments sont récurrents d'une nouvelle à l'autre, les noms se répondent en écho, au point qu'il suffit de les retrouver chez un autre auteur pour que leur pouvoir évocateur fasse entrer les textes en résonance, comme autant de facettes d'un même mythe, et conjurent le nom de son fondateur. Lovecraft aimait jouer de ces résonances intertextuelles, attiré par une pratique ludique de la littérature au point que, selon certains, le jeu mythopoétique peut être considéré comme une pratique typiquement lovecraftienne. Au cours d'une table ronde ayant pour sujet la nature même du « Mythe de Cthulhu », Robert Price a ainsi souligné : « Lovecraft a bel et bien parlé d'un panthéon, d'un cycle de légendes, etc. Cela n'avait peut-être pas une importance vitale pour lui, mais c'était amusant, et ça l'est encore beaucoup ; il est donc tout à fait légitime et tout à fait lovecraftien de continuer à s'amuser de la sorte[225] ».

---

[224] Johan Huizinga. *Op. cit.*, p. 29.
[225] Robert Price, cité dans S. T. Joshi. *Qu'est-ce que le « Mythe de Cthulhu » ? Op. cit.*, p. 29.

Rétrospectivement, on constate donc l'établissement d'un véritable « terrain » de jeu qui invite à l'exploration et à l'expansion grâce à un effort d'immersion collective. Pour Maurice Lévy, cela explique notamment la multiplication des jeux inspirés de l'univers lovecraftien à la fin du 20ème siècle, les nouvelles technologies permettant d'habiter visuellement et activement cet espace virtuel circonscrit, dans la droite lignée de la pratique engagée par l'auteur :

> Je pense que le concept de « jeu » ne l'aurait [Lovecraft] ni effrayé, ni indigné, si l'on songe à la dimension ludique de toute son œuvre. Il eût sans doute compris mieux que quiconque l'acharnement enfiévré des manipulateurs de joystick, lui qui mettait tant de passion à explorer comme sur un écran les mondes que créait son imagination[226].

Depuis le jeu littéraire amorcé par l'auteur, il a donc été possible de passer à d'autres pratiques ludiques, sans que cela ne soit en opposition avec la nature de l'œuvre. Pour certains, ce mouvement constitue un enrichissement, pour d'autres c'est une dégradation honteuse ; Didier Hendricks, par exemple, fustige la société d'hyperconsommation qui a selon lui « trafiqué les mythologies d'antan » ; il juge que « le pire est même arrivé pour Lovecraft et Howard : tant Cthulhu que Conan figurent à présent sur des boîtes de jeux d'un goût plus que douteux[227] ». L'adoption et l'appropriation d'œuvres littéraires dans la culture populaire, le fait que l'on puisse s'en servir et s'en amuser, est ici présenté comme un manque de respect outrageant, ce qui n'est pas sans rappeler certaines réactions lorsqu'une traduction est considérée comme trop peu fidèle et prenant trop de liberté par rapport à l'original. Quoi qu'il en soit, il est indéniable que l'imagination mythopoétique se voit intensément stimulée par cette œuvre.

C'est que Lovecraft sélectionne ses lecteurs par sa manière même d'écrire, interdisant une lecture passive et distanciée pour inviter à l'interaction. Le Lecteur Modèle que construisent et réclament ses récits est avant tout un investigateur, à l'instar de la plupart de ses personnages, car il cherche à produire un effet de réel propre à susciter l'adhésion du lecteur avide de révéler les mystères de son univers fictionnel. En ses propres termes, Lovecraft est un « faiseur de canulars » (*hoax maker*), stratégie qu'il emprunte à Poe pour s'assurer de l'authenticité des émotions suscitées par ses récits : « No weird story can truly

[226] Maurice Lévy. « Lovecraft, trente ans après ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. p. 31.
[227] Didier Hendrickx. *H. P. Lovecraft le dieu silencieux*. Lausanne : l'Age d'homme, 2012, p. 19.

produce terror unless it is devised with all the care & verisimilitude of an actual *hoax*[228] », affirme-t-il.

Ce jeu de références au niveau intrafictionnel, qui pousse le lecteur à établir des connexions d'une nouvelle à l'autre en prenant conscience d'un univers global à la fois unique et fragmentaire, renvoie également le lecteur au champ culturel et historique réel, ce qui multiplie les pistes d'investigation. En témoignent les éditions annotées de l'œuvre, par exemple *The New Annotated H. P. Lovecraft* (2014) où Leslie Klinger explique s'être concentré sur trois « espaces » (*areas* – une fois de plus, l'œuvre se spatialise comme terrain d'exploration) dans ses annotations : les termes archaïsants ou obsolètes, les références faites par Lovecraft à des éléments historiques et culturels obscurs pour le lecteur moderne, et enfin, la pratique même du « hoax-making » :

> Third, I have treated the stories as Lovecraft meant them to be regarded – as "hoaxes". That is, Lovecraft insisted that "a tale should be plausible–even a bizarre tale *except the single element where supernaturalism is involved*." Therefore I have attempted to verify Lovecraft's assertions of fact and circumstance down to the smallest details and pointed out occasional errors[229].

Le jeu de piste ainsi proposé encourage le lecteur à effectuer, à la suite de l'auteur, une reconstitution du processus créatif par le biais de l'investigation, avec peut-être la satisfaction de pouvoir retourner le piège contre son créateur lorsqu'il parvient à prendre celui-ci en défaut. Ceci rapproche le Lecteur Modèle de Lovecraft du travail du traducteur. Ce dernier se doit en effet d'être le lecteur le plus attentif et le mieux informé d'un texte et de fouiller ce dernier afin d'en déceler les plus fines subtilités dont sa tâche consistera à rendre compte. Mais au-delà, si l'on admet avec Gouanvic que la traduction optimale est celle qui (re)produit dans le texte-cible la capacité de l'œuvre de départ à susciter l'adhésion du lecteur[230], c'est cette invitation même au jeu, en tant qu'intention de l'auteur, que les traductions devraient dupliquer – un effet métatextuel de création d'une complicité progressive entre le lecteur et l'auteur. Cette complicité représente la « cohérence ultime[231] » de l'univers imaginaire et le pouvoir de fascination persistante d'une œuvre qui engage le profane sur un chemin

[228] Cité dans Michael Cisco. « Reanimator and Exterminator – H. P. Lovecraft and William S. Burroughs ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors.* Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013., p.150.
[229] Leslie S. Klinger (Éd.). *The New Annotated H. P. Lovecraft*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2014, p. lxx.
[230] « Optimal translation is that which (re)produces in the T[arget] T[ext] the capacity of a work of fiction to provoke the adherence of a reader to the source work of fiction. » (Jean-Marc Gouanvic, « A Bourdieusian Theory of Translation ». *Op. cit.*, p. 163).
[231] Patrice Allart. *Op. cit.*, p. 10.

d'initiation, jusqu'à finir par contribuer lui-même au canular en consolidant le pseudo-ancrage dans le réel d'une œuvre ouvertement fantastique :

> Lovecraft's hoaxing extended beyond the bounds of any one particular story, as he created cross-references within his fiction and brought other writers in on the game, citing their folkloric inventions and being cited by them in turn. The next generation of hoaxers then naturally began to produce actual *Necronomicons*, Cthulhu idols, Pickman ghoul portraits, wax cylinder recordings of inhuman voices chanting in Vermont woods, Miskatonic University t-shirts, and so on[232].

L'essor de la *fantasy* bénéficie grandement de la démocratisation des nouvelles technologies de la communication qui induit de nouvelles pratiques culturelles autour de la transmission, du partage, et de la création collaborative et ludique. Henry Jenkins a désigné ces nouvelles pratiques culturelles sous le nom de « culture de la convergence », qu'il décrit comme effaçant les frontières entre producteurs et consommateurs, et comme donnant naissance à une nouvelle vision du monde marqué par sa ludicité, ce qui s'exprime par deux phénomènes distincts : d'abord la *participation du public*, ce qui signifie que les lecteurs ne sont plus considérés comme des récepteurs passifs d'un produit culturel, ensuite l'*intelligence collective* qui rassemble les comportements mimétiques et l'organisation de communautés d'amateurs capables de coordonner leurs actions autour d'objectifs communs[233].

Le phénomène de réception s'élargit donc, dépassant la sortie du livre pour devenir un processus continu marqué par une succession d'efforts créatifs qui dépendent de ce que Jenkins nomme « économie affective » : les actions des fans sont dictées par leur amour pour un produit culturel, qui les pousse à exprimer leur attachement et leur dévotion de diverses façons, qu'il s'agisse de rédiger et éditer des fanzines, de produire des films amateurs, ou de porter un T-shirt au logo d'une certaine marque[234]. La mondialisation et le développement des nouvelles technologies de la communication ont joué un rôle fondamental dans la généralisation de telles pratiques : selon Jenkins, les communautés de fans sont d'ailleurs « les premiers adeptes et les utilisateurs les plus créatifs des nouveaux médias[235] ». Ceux-ci sont en effet particulièrement adaptés à la création et au partage de contenu sur des plateformes dédiées à rassembler les utilisateurs autour d'intérêts communs, ce qui encourage les

---

[232] Michael Cisco. *Op. cit.,* p. 150.

[233] Henry Jenkins. *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Trad. Christophe Jaquet. Paris : Armand Colin ; INA éditions, 2013, p. 6-7.

[234] Parfois l'œuvre littéraire elle-même ou son auteur fonctionnent comme des marques. Ce sont des références emblématiques qui font alors office de logo ou de marque ; dans le cas de Lovecraft, on trouve majoritairement des T-shirts à l'effigie de Cthulhu ou de Lovecraft lui-même ; pour ajouter au jeu un effet de réel, certains portent même les couleurs de l'université fictive de Miskatonic comme s'ils en étaient les étudiants.

[235] Henry Jenkins. *Op. cit.*, p. 32.

échanges, retours critiques, et mise en commun de connaissances et de compétences techniques. On trouve par exemple de nombreux courts-métrages amateurs sur YouTube, mais aussi des documentaires, des lectures audio, et des podcasts. Le réseau social Facebook rassemble des groupes dédiés aux amateurs, que ce soit par le biais d'association comme la *H. P. Lovecraft Historical Society*, de webzines (« Lovecraft eZine »), ou qu'il s'agisse de rassemblements informels que ne soutient aucune structure particulière. S'y échangent tout ce que les utilisateurs jugent « d'intérêt lovecraftien » : films, vidéos, articles, musique, illustrations et photos, etc.

Deux exemples peuvent permettre de comprendre à quel point l'œuvre de Lovecraft s'est trouvée placée dans une zone liminale entre fiction et réalité par le biais des représentations qu'elle suscite : d'une part, Lovecraft non plus créateur mais transmetteur de vérités dissimulées – donc traducteur – et d'autre part, le fantasme de la redécouverte de textes inconnus – en traduction. À chaque fois plane le spectre d'un original absent, inaccessible, qui intrigue et fascine.

a. L'original occulte

La liminalité de l'œuvre de Lovecraft, entre réel et fiction, commence avec l'inscription même de son auteur comme personnage discret, puis de plus en plus visible, dans l'univers imaginaire. On sait d'après ses lettres que nombreuses sont les nouvelles qu'il écrivit comme des transcriptions directes de rêves dont il se souvenait à son réveil, comme si tout le processus créatif était alors achevé, et qu'il n'y avait plus qu'à répéter ; c'est le cas de « The Statement of Randolph Carter ». L'original serait donc du côté du rêve, source immatérielle, évanescente et évasive, mais que l'écrivain peut traduire et transcrire. On retrouve cette démarche chez les personnages de ses nouvelles, qui cherchent leur identité au sein du rêve. Dans « Celephaïs », le nom onirique du protagoniste est même plus important que son identité réelle qui reste innommée : « In a dream it was also that he came by his name of Kuranes, for when awake he was called by another name » (*CF*, 110).

La biographie de Sprague de Camp pose comme une évidence que ce personnage n'est autre que Lovecraft : « Le modèle choisi par Lovecraft pour son 'Kuranes' est aussi évident que le nez au milieu de la figure. […] Mais tous les écrivains se mettent en scène dans leurs propres histoires sous un déguisement ou sous un autre[236]. » Citons également Randolph

[236] L. Sprague De Camp. *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie. Op. cit.,* p. 236.

Carter, le héros de tout un cycle de récits, qui a le pouvoir de voyager dans les terres du rêve et d'y bâtir par la seule force de son imaginaire une cité merveilleuse dont même les dieux sont jaloux. Pour beaucoup, ce maître onirique représente Lovecraft lui-même. Pourrait-on le qualifier d'écrivain – voire de traducteur – somnambule ? Les terres du rêve, c'est bien la strate où l'on se déplace tout en étant assoupi, et les représenter sur le papier, transmettre par des mots les sensations tant d'enchantement que de terreur qu'elles suscitent, c'est entrer dans une spirale sans échappatoire : c'est à la fois l'auteur qui traduit l'expérience rêvée, et ses mots qui à leur tour se traduisent en représentations mentales chez le lecteur, si bien qu'entre l'auteur et le personnage, les frontières de l'identité se brouillent.

Certaines réécritures sont allées dans ce sens, ainsi que le fait remarquer Gilles Menegaldo : « L'auteur lui-même n'échappe pas à ce processus et devient, dans les récits de ses épigones, un personnage 'réel' servant de caution à la fiction des autres, ou un personnage fictif, ce qui souligne l'élément ironique et parodique latent dans l'œuvre et met en évidence le jeu incessant entre réalité biographique et activité imaginative[237]. » En 1957, Derleth écrit « La lampe d'Alhazred », récit dans lequel un écrivain solitaire de Providence, du nom transparent de Ward Phillips, contemple grâce à une lampe fabuleuse des contrées fantastiques (Arkham, Kadath, Irem... toutes issues des nouvelles du maître) qu'il retranscrit sur le papier. En 1979, dans *Retour à Arkham*, Robert Bloch s'appuie sur les fondements de l'univers fictionnel posés par Lovecraft lui-même afin de créer un ingénieux effet de mise en abîme, l'œuvre se voyant en quelque sorte contenue en elle-même :

> Dès *L'Appel de Cthulhu* (1928), il est clair que Cthulhu manifeste sa présence – dans l'univers imaginé par HPL – à travers les rêves des hommes. Robert Bloch propose le postulat suivant : dans l'univers réel où vit Lovecraft, écrivain qui a toujours reconnu puiser son inspiration dans ses rêves, le Grand Ancien existe réellement et s'est manifesté à l'auteur de la même manière. Dès lors, cet univers est peut-être celui où vit le lecteur, et ce n'est que de cette manière que le Mythe a pu s'intégrer à la *terreur moderne*, comme une simple altération du quotidien[238].

D'autres récits cherchent à poser Lovecraft en initié qui déguisait en fictions des vérités occultes ou théologiques (*La Terreur des profondeurs* de F. Leiber). C'est également le cas dans le jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu,* qui fait figurer les recueils de Lovecraft parmi les « ouvrages du Mythe » tels que le Necronomicon et le Culte des Goules : les joueurs peuvent accroître les connaissances qu'ont leurs personnages de la vérité occulte du monde en leur faisant lire les nouvelles de Lovecraft.

---

[237] Gilles Menegaldo. « H. P. Lovecraft : archaïsme et modernité, un univers de tension. » *Europe.* Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 77.
[238] Patrice Allart. *Op. cit.*, p. 90.

Pour ce dernier, qui se revendiquait résolument athée, toutes les religions du monde étaient à loger à la même enseigne en termes de vérité, conjointement avec les mythes, les spéculations philosophiques et les œuvres de fiction, canoniques comme populaires, et c'est cette dé-hiérarchisation qu'il met en scène dans ses récits. La religion est au fond, au même titre que la littérature, suspension consentie de la crédulité :

> Let us grant in theory the doctrine of Buddha or of Mohammed, or of Lao-Tse, or of Christus, or of Zoroaster, or of some Congo witch-doctor, or of T.S. Eliot, or of Mary Baker Eddy, or of Dionysus, or of Plato, or of Ralph Waldo Emerson, has just as much or as little positive evidence for it as has any other attempted explanation of the cosmos. So far, so good. But this concession cannot possibly be made without extending equal theoretical authority to Chamber's Yellow Sign, Dunsany's Pegana, your Tindalos, Klarkash-Ton's Tsathoggua, my Cthulhu, or any other fantastic concoction anybody may choose to invent. Who can disprove any such concoction, or say that it is not "esoterically true" even if its creator did think he invented it in jest or fiction[239]?

Ce type d'énumération est typique de la pratique d'écriture de Lovecraft et se traduit dans les nouvelles par une abondance de références qui viennent constellerla fiction d'effets de réel, participant à la pratique de « hoax-making » de Lovecraft. Et de fait, il brouille si bien les pistes en mentionnant pêle-mêle ouvrages fictifs et ouvrages réels que des noms célèbres du monde occulte se sont trouvés mis en relation avec lui et son œuvre – entre autres James Frazer, Cotton Mather (dont il possédait une première édition de *Magnalia Christi Americana*, poussant le critique James Goho à formuler l'hypothèse que cet ouvrage aurait inspiré la création du maléfique *Necronomicon*[240]), et Aleister Crowley.

Si l'on prend le raisonnement de Lovecraft à rebours, il est possible de l'interpréter non comme la réduction de toute religion à une fiction sans lien avec le réel, mais au contraire comme l'aveu que les mondes et créatures imaginaires des écrivains peuvent être l'objet de cultes et de croyances au même titre que les anges et démons bibliques. Kenneth Grant, disciple d'Aleister Crowley, a suggéré l'existence d'un lien inconscient entre ce dernier et Lovecraft, qui auraient tous deux eu accès à une vérité occulte, le premier par le truchement de rituels, le second par ses rêves qui lui auraient permis de la retranscrire sans se douter qu'il ne s'agissait pas de fiction. Grant fonde notamment ce jugement sur la parenté entre le nom « Cthulhu » et le mot « Tululu » qu'aurait entendu Crowley dans une vision, un mot intraduisible selon une note de l'occultiste. Dans *The Dream World of H. P. Lovecraft*,

[239] Lettre à Frank Belknap Long, 22 novembre 1930. Cité dans *Lord of a Visible World: an Autobiography in Letters*. David E. Schultz & S. T. Joshi (Éd.). Athens : Ohio University Press, 2000, p. 222.
[240] James Goho. « The Shape of Darkness – Origins for H. P. Lovecraft Within the American Gothic Tradition ». *In* Robert H. Waugh, (Éd.). *Lovecraft and Influence: His Predecessors and Successors*. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013, p. 23.

Donald Tyson note : « It is significant Grant wrote that Lovecraft 'transcribed' the name, rather than invented it or imagined it, as it indicates his belief in the pre-existence of the name[241]. »

Selon cette croyance, Lovecraft n'a donc plus rien d'un auteur ; son rôle, semblable à celui du traducteur qui maîtrise deux langages, est de transmettre un sens inaccessible à ses lecteurs profanes. Si Tyson souligne que Lovecraft lui-même n'aurait jamais été jusqu'à prétendre décrire une réalité occulte, il propose néanmoins une biographie dont le but est de montrer l'importance du rôle joué par les rêves dans la genèse de la fiction de l'auteur. Il le représente en « visionnaire », voire en « prophète[242] » d'une mythologie nouvelle, et interprète ses cauchemars et maladies récurrentes comme le signe d'une hypersensibilité psychique qui auraient été jusqu'à contaminer l'esprit de sa mère qui finit internée.

Outre ses essais sur l'occultisme, Tyson a également « traduit » le *Necronomicon*. Sur la quatrième de couverture, Tyson reste ambigu quand à l'authenticité de cette pseudo-traduction : « I have spent my life writing about the arcane, and my sense of kinship with the mad Arab has led me to offer my own rendition of his teachings[243]. » À aucun moment l'existence du *Necronomicon* n'est confirmée – au contraire, selon le « traducteur », le livre physique tel que décrit par Lovecraft est bien fictif, mais il possèderait une existence astrale : « The only genuine *Necronomicon* is the one you will read in your own dreams, as I did, and as Lovecraft did[244]. » Bien sûr il est impossible de préjuger de la croyance intime du pseudo-traducteur en la matière. Toujours est-il que cet exemple permet d'observer, en comparant la pratique de Lovecraft et une telle réécriture, un glissement entre les deux types de pseudo-traduction : là où Lovecraft utilise la pseudo-traduction de manière ponctuelle et fragmentaire en tant que stratégie d'écriture pour créer un effet d'authenticité, « playfully putting distance between himself and his own literary creation in order simultaneously to enhance and to undermine its authenticity as a record of fact[245] », Tyson produit une pseudo-traduction dissimulée, dépourvue d'ironie critique, qui cherche à illusionner son lecteur. Le ludique fait ici place à la mystification, et l'intrusion d'une croyance en un original qui ne serait

---

[241] Donald Tyson. *The Dream World of H. P. Lovecraft: his Life, his Demons, his Universe.* Woodbury : Llewellyn Publications, 2010, p. 218.
[242] *Ibid.*, p. 1.
[243] Donald Tyson. *Necronomicon: The Wanderings Of Alhazred*. Saint Paul Minn : Llewellyn, 2004.
Cette publication fut suivie d'un roman développant l'historique d'Alhazred, l'auteur dudit ouvrage, et d'un jeu de tarot que le lecteur/adepte peut utiliser lors de ses rituels.
[244] Donald Tyson, cité par John Orne. « Keys to Power Beyond Reckoning: Mysteries of the Tyson Necronomicon ». *www.mythostome.com*. 30 juin 2008. Web. Consulté le 25 nov. 2017.
[245] Douglas Robinson. « Pseudotranslation ». *In* Mona Baker (Éd.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres ; New York : Routledge, 1998, p. 183.

accessible qu'à certains élus ou initiés interdit au lecteur de ressentir le sentiment de complicité propre au jeu mythopoétique lovecraftien.

b. Le fantasme de l'original inconnu

Le site Internet des éditions La Clef d'Argent[246], dédiées aux littératures de l'imaginaire, relate l'énigme d'un « roman inconnu » de Lovecraft dont une photo de couverture a circulé via le réseau des messageries électroniques en 2001, en pièce jointe du message suivant :

> To: <Undisclosed_Recipients>
> Subject: Roman_inconnu_de_Lovecraft
> Date: Thu, 15 Mar 2001 22:32:36 +0200
> Message à tous les passionnés de Lovecraft. On a retrouvé récemment chez un bouquiniste parisien une copie d'un roman inconnu de Lovecraft, traduit en français ! Voici la couverture. On doit la traduction de ce roman à Gabriel Lautrec, correspondant de R.H. Barlow, qui le traduisit à la fin des années 1930. On trouvera bientôt le texte intégral de ce roman sur notre site, actuellement en cours de réalisation. Nous vous en donnerons l'adresse dans un prochain message[247].

Robert Gindre (co-fondateur de la maison d'édition, traducteur et essayiste) a effectué en réaction une véritable enquête afin d'évaluer l'authenticité de cette rumeur qui s'appuie sur des éléments avérés : le supposé roman, « Le Club des Sept Rêveurs » est un projet dont Lovecraft mentionne le titre dans l'une de ses lettres au début des années 1920 – soit dans sa période dunsanienne[248], ce que rappelle l'écho du titre avec « A Dreamer's Tales ». Le nom de Gabriel Lautrec apporte un surcroît de prestige et de crédibilité, en tant que traducteur de Mark Twain et Oscar Wilde mais aussi de Matthew Phipps Shiel, auteur de contes fantastiques et horrifiques ayant, comme Lovecraft, reçu l'attention de Bergier et Pauwels.

Si l'image ne semble pas truquée, Gindre souligne toutefois que de nombreuses failles ne permettent pas d'authentifier l'information : incohérences dans la chronologie, absence de l'original dans les archives diverses, nulle trace de la traduction chez l'éditeur Denoël et dans les ressources bibliographiques en France comme aux États-Unis, absence de traduction dans une autre langue qui confirmerait l'existence d'un original… Et pourtant, la conclusion de

[246] L'aura de Lovecraft sur la scène éditoriale de la littérature fantastique pourrait être mesurée au nombre de maisons d'édition baptisées pour lui rendre hommage : La Clef d'Argent est aussi le titre d'une nouvelle du cycle du personnage Randolph Carter, dont beaucoup estiment qu'il s'agit d'un alter-ego de l'auteur lui-même.
[247] Gindre, Philippe. « Weird & Bizarre – Le Club des 7 Rêveurs. » *La clé d'argent.* Web. Consulté le 30 juillet 2014.
[248] Il existe un consensus critique sur l'existence d'une « période dunsanienne » dans le parcours littéraire de Lovecraft, toutefois ses critères de définition varient selon les lecteurs. On y reviendra en détail au chapitre 3 de cette étude.

Gindre reste ouverte, en suspens, trahissant l'espoir qu'en dépit du bon sens, cette traduction imaginaire, cette couverture fantôme, ait quelque réalité : « *Le Club des Sept Rêveurs* demeure pour l'instant une énigme. S'il s'agit d'un canular, il faut reconnaître qu'il a été plutôt bien préparé : il nous a fallu plusieurs semaines pour recouper toutes les informations qui précèdent. S'il ne s'agit pas d'un canular... ». Ce procédé peut d'ailleurs être employé, non dans le but de tromper, mais simplement de jouer, et a donné naissance à la pratique expérimentale de la *prototraduction*[249] : « la traduction d'un original n'ayant pas encore été écrit mais qui se trouve d'une certaine façon créé par le fait d'avoir été traduit[250]. »

Les réseaux publics de l'Internet se prêtent particulièrement bien à partager l'univers de Lovecraft conçu comme un système de références et auto-références et dont l'unité repose sur une structure fragmentaire ménageant des espaces d'ombre qu'il appartient au lecteur de combler. En cela, il fait partie de ce que Michael Saler a identifié comme le projet culturel global de l'occident, à savoir le réenchantement d'un monde prétenduement désenchanté, ce qui conduit le public adulte à s'emparer des géographies merveilleuses de la fiction pour en faire des espaces non plus seulement fictionnels, mais virtuels, c'est-à-dire habités et développés de manière collective par leurs récepteurs. Selon Saler, les auteurs tels que Conan Doyle, Lovecraft et Tolkien s'opposent à une conception trop étroite de la raison allant de pair avec le matérialisme (ou perçue comme telle chez les auteurs réalistes) et parviennent à réconcilier raison et imagination, analyse et intuition, réflexion et émotion. C'est ainsi qu'ils parviennent à susciter de tels univers, où se tisse un lien social fondé sur le partage et doublé d'une forte valeur affective[251].

Dans l'enchantement moderne, il demeure cependant une dimension ironique préservant ceux qui jouent de l'illusion que susciterait une adhésion naïve à la fiction ; et c'est précisément cette ironie, selon Saler, qui séduit Lovecraft dans les contes de Dunsany :

> Dunsany's tales appealed to Lovecraft because their fantastic visions were nevertheless logically coherent and self-reflexive about their own status as aesthetic constructs. […] Dunsany created an autonomous aesthetic realm that both alluded to and mocked traditional religions and myths. Adults could appreciate the playfulness of the individual stories while immersing themselves in the carefully wrought universe they provided. It was precisely this combination of detachment and immersion that so inspired the young Lovecraft[252].

---

[249] Pratiqué par les adeptes de l'Outranspo, « Ouvroir de translation potencial », groupe qui propose d'explorer de nouvelles pratiques ludiques de la traduction pour en dévoiler toutes les potentialités.
[250] Irène Gayraud. « Pour une traduction comme risque et désir : potentialisations de l'original ». *Itinéraires*, n° 2018-2 et 3 (20 fév. 2019). Web. Consulté le 23 fév. 2019.
[251] Michael T. Saler. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*. *Op. cit.*, p. 6-16.
[252] *Ibid.,* p. 141.

Pour résumer, si le traducteur de tels textes cherche à ce que sa traduction conserve cette dimension mythopoétique, il faudrait que l'univers fictionnel produise un effet de réel suffisant pour fonctionner en tant que canular, tout en prenant ses distances avec lui-même et en invitant le récepteur, par l'exercice de sa raison, à savourer le jeu créatif qui lui est proposé par un auteur complice, voire facétieux. On assiste à ce qu'Anne Besson a appelé un mouvement de « décloisonnement » ludico-fictionnel. Elle prend pour exemple le dossier de presse produit par l'éditeur Bragelonne lors de la réédition de nouvelles de Lovecraft dans le volume *Le Mythe de Cthulhu* (2012), qui devient « artefact fictionnel » car présenté sous la forme d'une enveloppe renfermant un ensemble de documents pseudo-authentiques (lettres, articles de journaux, etc.). Ces documents, semblant provenir tout droit de l'univers fictionnel, « introduisant efficacement à l'atmosphère lovecraftienne à travers une sorte de jeu de piste faisant transition entre notre monde (celui de lecteurs professionnels confortablement installés à leur bureau) et celui d'une Nouvelle-Angleterre hantée par l'innommable[253] ». Ainsi l'œuvre et son univers sont-ils promus au rang de « sphère publique de l'imagination », dans lesquelles les traductions viennent tout naturellement prendre leur place – le traducteur, à la fois lecteur et auteur, transmetteur et créateur, se trouve dans une position privilégiée pour participer activement à développer de telles sphères virtuelles.

Conclusion

On a vu dans ce chapitre que Dunsany et Lovecraft ont tout deux suivi des parcours marqués par un désir ou une nécessité d'exil afin que leurs œuvres puissent surmonter le rejet opposé par leur champ littéraire d'origine, et que cela ne peut se faire sans le concours actif d'agents prêts à accompagner les textes en produisant en retour critiques, commentaires, présentations, traductions, autant de réécritures qui multiplient et enrichissent les représentations de l'œuvre. Nous pouvons tirer une première conclusion à ce stade : Lovecraft lui-même en est venu au fil du temps à représenter un espace circonscrit bien qu'ouvert au sein du champ littéraire, espace qui a accueilli Lord Dunsany et favorisé la renaissance de ce dernier à diverses périodes tout au long du 20ème siècle. C'est la plupart du temps la quête des

[253] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit*., p. 416-417.

sources du « mythe Lovecraft » qui va mener les lecteurs professionnels à s'intéresser à Dunsany alors que ce dernier s'était vu relégué à la marge du champ littéraire mondial. Adopté par Lovecraft aux États-Unis, il est entraîné dans le sillage de ce dernier lorsque la France le découvre à partir des années 1960.

L'essor de la *fantasy* va permettre l'émergence de structures éditoriales où les deux noms cohabitent sur la base commune du genre : entre 1969 et 1974, les éditions Ballantine Books lancent la collection « Ballantine Adult Series » dirigée par Lin Carter. Des romans de *fantasy* sont déjà publiés depuis 1965 avec le tournant que représente Tolkien, mais il s'agit cette fois d'exhumer des récits de *fantasy* de la première heure, selon une stratégie de rétrospective suite au succès d'auteurs plus récents. On y trouve des écrivains de proto-fantasy britanniques tels que William Morris, Arthur Machen ou Lord Dunsany ainsi que des rescapés des *pulps* qui ont droit à de véritables recueils au format poche, tels que Clark Ashton Smith et bien sûr Lovecraft. Pour la première fois, on présente aux lecteurs la richesse et la variété de la tradition anglo-saxonne de la *fantasy*[254].

Notons que c'est l'un des premiers romans de Dunsany qui est mis à l'honneur dès le deuxième titre de la collection, *La Fille du Roi des Elfes*, sans doute du fait de la proximité évocatrice de son titre avec l'univers de Tolkien. Un recueil préfacé par Lin Carter et intitulé *At the Edge of the World* rassemble en 1969 des nouvelles extraites des premiers recueils de Dunsany. En 1972, Lin Carter propose avec *Beyond the Fields we Know* un « retour au bord du monde[255] » qui comprend l'intégralité de *The Gods of Pegāna* ainsi que des récits extraits de *Time and the Gods, The Sword of Welleran, A Dreamer's Tales, The Book of Wonder,* des poèmes et même l'une de ses pièces de théâtre, campée dans un décor imaginaire qui rappelle celui de ses contes. Un troisième et dernier recueil viendra clôturer la collection en 1974, *Over the Hills and Far Away*, portant à six le nombre de volumes de Dunsany ainsi publiés aux États-Unis.

Le premier titre de Lovecraft bénéficiant d'une réédition est le court roman *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (1970), suivi l'année d'après de *The Doom that came to Sarnath and others* qui rassemble la majeure partie des nouvelles de Lovecraft se rapprochant du genre en cours de codification de la fantasy – les nouvelles que Derleth identifiait comme dunsaniennes. Le recueil est d'ailleurs dédié à Derleth, salué en tant que défenseur posthume de Lovecraft. Carter profite également de sa position pour publier ses propres récits

[254] Voir à ce sujet l'article de Edward James qui souligne l'importance du potentiel commercial (souvent plus préjugé qu'avéré) dans le développement de nouveaux genres littéraires, l'example de la *fantasy* à l'appui (« Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy », *op. cit.*).
[255] « Return to the Edge of the World » est le titre de la préface que Lin Carter adjoint à ce second recueil.

« lovecraftiens » (*The Spawn of Cthulhu*, 1971) ainsi que des études critiques, également de sa plume (*Lovecraft : A look behind the Cthulhu Mythos*, 1972, *Imaginary Worlds : the Art of Fantasy*, 1973), qui comptent parmi les toutes premières consacrées à ce genre littéraire.

En France, Dunsany reste longtemps méconnu – si l'on excepte *Le Livre des merveilles* en 1924, vite devenu introuvable. Les traductions de Julien Green en 1925 ne trouvent pas preneur, ce qui témoigne du peu d'intérêt qu'il suscite. Seule *La Fille du Roi des Elfes* profitera plus tard de l'essor de Tolkien pour tirer son épingle du jeu. François Truchaud, qui découvre sans doute Dunsany lorsqu'il traduit *Supernatural and Horror in Literature* de Lovecraft, dira du *Livre des merveilles*, en 1985 : « ce livre mythique existe, je l'ai lu, il faudra bien le rééditer un jour[256] ! » Lorsque les éditions Terre de Brume confient la collection *Terres Fantastiques* et la réédition française de Dunsany à Xavier Legrand-Ferronnière, ce dernier se souvient de ce commentaire de Truchaud, qui donne du poids au projet d'édition[257]. Aujourd'hui, la multiplication des traductions et retraductions de Lovecraft maintient et renforce le capital symbolique dont il est doté. Ce type d'exploration donne des pistes éditoriales pour redonner accès à des auteurs oubliés tout en utilisant la caution « Lovecraft » comme argument de vente.

Suite au tour d'horizon chronologique que nous venons d'effectuer, c'est plus précisément vers les processus de mise en livre que nous nous orientons à présent. Quels ont été les agents de l'adoption de Dunsany et Lovecraft en France, quelles stratégies ont-ils employées pour favoriser celle-ci, et quelles en ont été les conséquences sur la réception – telles sont les questions qui vont être abordées dans notre second chapitre.

[256] Cité par Olivier Girard. « Les critiques de Bifrost : Le Livre des Merveilles ». *Bifrost* n°8, mai 1998. Web. Consulté le 10 fév. 2016.
[257] Communication personnelle au cours d'un entretien téléphonique, 2 fév. 2016.

Chapitre 2

Compétitions et cohabitations au sein de l'appareil textuel

L'approche sociologique en traductologie met l'accent sur les processus mettant les œuvres littéraires en compétition pour l'accumulation de capital symbolique, dans le but de leur conférer une légitimité et de favoriser leur réception. Ce capital, selon Pascale Casanova, « s'incarne […] aussi dans tous ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent[258] », autrement dit le public au sens large, lecteur ou non, qui participe à sa diffusion et à sa circulation. Ce point de vue relativise la notion de valeur inhérente à l'œuvre d'art pour en faire le produit d'une *croyance* qui naît et se transmet au sein du champ littéraire, sur le mode de l'échange et de la participation collective, ce qui a poussé Bourdieu à parler de « jeu » pour décrire les différents coups qui marquent cette lutte dont le but est l'accumulation de capital[259].

Le traducteur représente un acteur privilégié de ce jeu, en particulier lorsque lui-même jouit d'ores et déjà d'un certain prestige tandis que l'auteur traduit reste méconnu dans la culture-cible, et ceci implique le choix de certaines stratégies éditoriales spécifiques au moment de la publication. Comment l'auteur et le traducteur, sans oublier d'éventuelles autres instances tels qu'éditeurs et commentateurs issus de diverses institutions, cohabitent-ils au sein du livre, de sa conception à sa promotion ? Dans quelle mesure les différences de capital attaché au nom de l'un ou l'autre influent-elles sur les divers espaces que représentent le paratexte, et le texte de la traduction elle-même ? Quels sont les stratégies qui permettent le transfert de capital au nom de l'auteur méconnu ?

On s'intéressera dans ce chapitre aux formes du transfert de ce capital, sous trois perspectives différentes révélant l'action d'un réseau d'acteurs divers : tout d'abord, partant du constat que « la reconnaissance critique et la traduction sont […] des armes dans la lutte pour et par le capital littéraire »[260], on interrogera la relation entre agents critiques et traduction, lorsque le critique se fait commentateur de traduction, voire traducteur lui-même,

[258] Pascale Casanova. *La République mondiale des lettres*. *Op. cit.*, p. 29.
[259] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998 [1992], p. 375.
[260] Pascale Casanova. *Op. cit.*, p. 40.

sa légitimité lui venant d'une caution universitaire ou d'une expertise reconnue. C'est typiquement le cas de Max Duperray en France et de S. T. Joshi aux États-Unis, à la fois pour Lovecraft et pour Dunsany. La tâche de critique de Joshi se double d'ailleurs d'activités éditoriales et créatives. On peut s'interroger sur les implications de rôles aussi divers et la façon dont la conception qu'a le critique de sa propre tâche va venir influer sur sa pratique traductive.

Ce point de départ nous mènera vers le domaine de la traduction périphérique, à savoir celle qui prend pour objet l'épitexte critique des œuvres ; on prendra pour exemple la monographie pionnière de Maurice Lévy au sujet de Lovecraft (*Lovecraft ou Du fantastique*, 1972), qui a été ensuite traduite par S. T. Joshi (*Lovecraft, a Study in the Fantastic*, 1988). Joshi se pose en champion d'une critique lovecraftienne renouvelée qui démonte les mythes ou fausses vérités circulant depuis trop longtemps, et cette posture critique vient déterminer le projet traductif qu'il se donne, ainsi que les choix et stratégies qui en découlent. Les deux activités s'en trouvent rapprochées, là où elles apparaissaient comme bien distinctes pour un critique comme Berman, qui écrit que « l'acte *critique* au contraire, repose sur une approche, non sur une pénétration. En ce sens, ce n'est pas une *expérience*, et le traducteur est plus proche de l'acteur ou de l'écrivain que du critique[261] ».

La multiplication des rôles d'un même agent de la réception d'une œuvre n'est en fait pas rare. C'est parfois précisément la figure de l'écrivain-traducteur qui devient prépondérante au sein du livre. Dans ce cas, la légitimité projetée sur le texte provient d'une sorte de « parrainage » qui renverse la hiérarchie plaçant d'ordinaire l'auteur traduit en position de supériorité par rapport au traducteur qui se met « à son service ». Les statuts respectifs de l'auteur et du traducteur à un moment donné dans le champ littéraire ne sont pas figés. L'exemple de Julien Green et de sa traduction des nouvelles de Dunsany illustre de manière exemplaire la manière dont les deux figures cohabitent au sein de l'appareil textuel. Le recueil, intitulé *Merveilles et Démons*, n'est consacré par la publication que près de soixante-dix ans après la traduction, à partir du moment où le traducteur, en tant qu'auteur, « s'est fait un nom », devenant ainsi une référence, une valeur sûre dans le champ littéraire, à qui l'on accorde du crédit :

> La seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, […] consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des

[261] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger*. *Op. cit.*, p. 170.

> objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération[262].

Ce pouvoir de consécration se traduit à la fois par une pratique de traduction particulière et par une modification du regard que porte le lecteur de la traduction, lorsqu'il connaît le traducteur avant tout en tant qu'auteur. Il s'agit alors autant de compétition que de cohabitation pour les deux plumes ainsi confondues au sein d'un même ouvrage.

On trouve enfin d'autres voix qui s'arrogent ou se voient offrir un espace de visibilité au sein du livre, et un même texte-source peut évidemment, au fil des retraductions, se voir accompagné de plusieurs types de paratextes en fonction des projets de traduction en jeu. C'est ainsi qu'en fonction des éditions, Lovecraft est passé par les trois pôles des genres de l'imaginaire – science-fiction, fantastique, *fantasy*. Partant des premières traductions en 1954-1955, et notamment de l'édition de *Démons et Merveilles* qui, la première, introduit en France un récit dunsanien de Lovecraft, pour arriver aux retraductions les plus récentes des années 2010, on verra la manière dont le traducteur choisit de s'inscrire ou non dans la tradition établie au fil des traductions successives d'un même texte – de visible, la traduction qui cherche à faire entendre sa voix se fait plus résolument assertive, en cherchant à communiquer et à partager avec le lecteur son horizon traductif et les forces ayant modelé le texte-cible qui en résulte.

Le locus privilégié de ce chapitre sera le paratexte, défini à la suite de Genette comme les « productions verbales ou non qui entourent et prolongent le texte pour le présenter, assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme (aujourd'hui du moins) d'un livre[263] ». Le passage du texte, objet de lecture, au livre, objet de circulation, représente une étape importante de la traduction en termes de manipulation, et même de réécriture, en particulier au sein de la zone-frontière, lisière indécise, que représente le paratexte ; « L'action du paratexte est bien souvent de l'ordre de l'influence, voire de la manipulation, subie de manière inconsciente[264]. » Sont tout spécialement concernées les préfaces, globalement peu codifiées (contrairement aux premières ou quatrièmes de couverture qui comportent un certain nombre d'informations obligatoires) et qui permettent à une instance éditoriale de prendre la parole en guise d'ouverture sur le texte traduit. Dans *Seuils*, Genette distingue préfaces auctoriales et allographes ; ce sont les secondes qui vont nous occuper, car toutes, même lorsqu'elles ne sont pas signées par un traducteur, sont

[262] Pierre Bourdieu. *Op. cit.*, p. 247.
[263] Gérard Genette. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p. 7.
[264] *Ibid.*, p. 376.

révélatrices d'un état du champ littéraire vis-à-vis de l'auteur à un moment donné, ainsi que de l'horizon et du projet traductif dont celui-ci a fait l'objet.

I. Critique et traduction

1. Les espaces paratextuels de la caution critique

Publier, et surtout rééditer des œuvres appartenant à un genre peu ou mal considéré encourage les agents éditoriaux à mettre en place des stratégies de valorisation afin de favoriser la bonne réception de leurs livres qui, rappelons-le, représentent une prise de risque économique. Or, la plus incontestable source de capital symbolique qui soit est l'institution elle-même, portée par les universitaires et critiques littéraires établis. Le lecteur potentiel y verra non seulement une source d'informations fiable, mais aussi un gage de qualité du texte lui-même, dont le critique, souvent par une préface, se porte garant. La revue *Le Visage Vert*, spécialisée dans la littérature fantastique, voit par exemple se côtoyer à son sommaire universitaires, traducteurs et agents éditoriaux, et on y trouve certaines traductions de la main d'universitaires, qui y adjoignent en parallèle un article critique[265]. En outre, elle propose sur son site des ressources bibliographiques extrêmement complètes sur les auteurs publiés. Une page y est consacrée à Dunsany et recense l'ensemble des publications de ses textes, nouvelle par nouvelle, en anglais et en français[266]. C'est là le travail de Xavier Legrand-Ferronnière, figure de proue de la revue, à qui a par ailleurs été confié le projet d'édition des nouvelles traductions de Dunsany chez Terres de Brume.

La première réédition du *Livre des Merveilles*[267] en 1998 n'est pas bavarde ; elle ne comporte ni préface ni appareil critique, et Legrand-Ferronière en donne le descriptif suivant : « Traduction intégrale — mais toujours défectueuse — du recueil original. Sans les indispensables illustrations de S.H. Sime. Premier volume de la collection "Terres fantastiques"[268]. » Sous son égide, pour la réédition du recueil en 2002, et pour les autres

[265] Voir par exemple la traduction que Gaïd Girard fait de *Schalken le peintre* de Sheridan Le Fanu, suivi d'un essai intitulé « Le Fantastique de Le Fanu ou l'écriture du regard. À propos de 'Schalken le peintre' » *Le Visage Vert*, n°5 (oct. 1998) : 5-36.
[266] Xavier Legrand-Ferronnière. « Lord Dunsany ». *Le Visage Vert*. 2007. Web. Consulté le 20 avril 2015.
[267] La première édition parue en France en 1924, aux éditions Eugène Figuière, est aujourd'hui introuvable.
[268] Xavier Legrand-Ferronnière. « Lord Dunsany ». *Op. cit.*

recueils qui constituent la publication suivie et « raisonnée »[269] des œuvres de Dunsany, le livre subit un processus d'étoffement significatif. Pour la préface introductive visant à servir d'entrée en matière au lecteur, il fait appel à Max Duperray, l'unique universitaire français spécialiste de Dunsany (Duperray a consacré à l'écrivain une thèse grosse de plus de mille pages en 1979). Cette nouvelle édition, toujours selon Legrand-Ferronnière, est la « première édition française digne de ce nom. Avec les indispensables illustrations de S.H. Sime et une préface de Max Duperrray, le meilleur spécialiste de l'auteur irlandais[270]. »

Deux consignes sont données à Duperray : d'abord, de ne pas être « trop narratologue » – ce qui revient à rester expressément accessible à un lecteur non-universitaire – et ensuite de maintenir un certain équilibre, en gardant suffisamment de matière pour chaque recueil[271]. Duperray signe donc une série de préfaces-introductions. La traduction y est citée en préambule ou en conclusion pour rappeler que Dunsany n'est pas tout à fait un inconnu dans le champ littéraire français, mais la majeure partie du texte est un argument littéraire qui détaille le genre, le style, les thématiques et les motifs récurrents. Chaque recueil est replacé en contexte par rapport à sa position au sein de la chronologie de l'œuvre, ce qui permet une sorte de lecture sérielle qui donnera au lecteur curieux la satisfaction de reconstituer au fur et à mesure, et d'un ouvrage à l'autre, le récit complet de l'émergence d'une œuvre en plusieurs étapes où le préfacier lui sert de guide pour déceler l'unité et la continuité au sein d'un tout à première vue fragmenté et marqué par la diversité.

Dans *Le Livre des Merveilles,* Duperray rappelle les traductions existantes, en insistant surtout sur celle de Julien Green avant de mentionner brièvement la traduction de Marie Amouroux en 1924 : « C'est celle que nous proposons aujourd'hui dans une version corrigée. Il est heureux que le flambeau soit repris pour maintenir une présence de Dunsany chez les lecteurs francophones[272]. » Aucun commentaire ne vient justifier cette version révisée ou expliciter sa plus-value, ce qui évite de placer les différentes versions en compétition. Celle de 1924 n'a pourtant été rééditée que quatre ans plus tôt, mais on comprendra que l'éditeur ne souhaite pas attirer l'attention sur la façon dont il a reproduit une traduction en fin de compte très désuète, et parfois fautive, selon les termes du directeur de collection recruté entretemps, qui a insisté pour que cette première maladresse soit rapidement corrigée.

---

[269] La quatrième de couverture des *Contes d'un rêveur* précise en ces termes le projet éditorial de Terre de Brume : « Avec ce huitième volume, les éditions Terre de Brume poursuivent de façon raisonnée la publication des œuvres de l'un des plus grands auteurs de fantasy de la première moitié du XXe siècle. »
[270] Xavier Legrand-Ferronnière. « Lord Dunsany ». *Op. cit.*
[271] Xavier Legrand-Ferronière, communication personnelle au cours d'un entretien téléphonique, 2 fév. 2016.
[272] *LM.hom*, 15.

Le recueil traduit par Julien Green représente une curiosité qui ne suffit donc pas à « assurer une présence » de Dunsany en français. Cela n'empêche pas Duperray de la mentionner dans plusieurs de ses préfaces. Celle des *Dieux de Pegāna* s'ouvre ainsi :

> Le public français a pu lire, il y a quelques années, aux éditions du Seuil, un ouvrage intitulé *Merveilles et Démons : contes fantastiques*, une anthologie de contes de Lord Dunsany dans une traduction de Julien Green. Le nom de Green, plus encore que celui de Dunsany, a sans doute séduit le lecteur peu familiarisé avec l'écrivain anglo-irlandais du début du siècle, même si le titre de l'ouvrage, rappelant fort judicieusement Lovecraft (à l'envers, si l'on peut dire, *Merveilles et Démons* pour *Démons et Merveilles)* a pu jouer son rôle. […] Il a pu amorcer cette nécessaire reprise d'une œuvre à partir de morceaux choisis sauvés des eaux *in extremis*. […] La présence de Dunsany dans la bibliothèque de Green est assez remarquable de la curiosité de quelques grands noms de la littérature envers un confrère anglo-irlandais pas toujours très connu ou reconnu. (*DP*, 5-6)[273]

Dans ce passage sont explicités les processus de transferts de légitimité, portés par les éléments paratextuels (le titre, évoquant un auteur plus renommé ; et le nom du traducteur, membre de l'Académie Française, caution prestigieuse s'il en est). Ces effets de transfert sont dupliqués par Duperray, préfacier, lorsqu'il mentionne ces éléments, en faisant habilement rejaillir l'effet sur le recueil qu'il a à charge de valoriser à son tour. En soulignant l'effet-miroir apporté au titre du recueil, il fait prendre conscience au lecteur qu'il s'agit d'un « titre-citation » produisant un effet d'écho qui « apport[e] au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle[274] ».

Cette préface est la plus longue de la série – il s'agit après tout du recueil inaugural de l'œuvre, même s'il vient après *Le Livre des merveilles* dans l'ordre de publication chez l'éditeur français – et pose les fondements nécessaires à la localisation de Dunsany dans le champ littéraire anglophone. Sont évoqués de grands noms du fantastique (Poe, Le Fanu, Maturin, Machen, Blackwood), ceux de la littérature irlandaise (Æ, Yeats, Colum), les poètes victoriens qu'affectionnait l'auteur (Swinburne, Tennyson), et enfin la récupération par la *fantasy* à l'américaine (Lin Carter, et bien sûr Lovecraft). C'est ici que Duperray, malgré la consigne reçue, n'hésite pas à citer et argumenter en universitaire assumé, livrant une bibliographie de deux pages qui comporte articles critiques et monographies. Dans les recueils suivants, la liste des ouvrages cités se limitera surtout à des sources primaires, les autres ouvrages de Dunsany, accompagnés d'un ou deux ouvrages de référence au maximum. Duperray citera notamment dans trois préfaces sur cinq la copieuse monographie de S. T. Joshi, *Lord Dunsany, Master of the Anglo-Irish Imagination*.

---

[273] Duperray évoque également la traduction de Green dans sa préface au *Livre des Merveilles* et à *L'Epée de Welleran*.
[274] Gérard Genette. *Op. cit.*, p. 86.

Dans la critique anglophone, le nom de Joshi fait partie des incontournables dès que l'on parle de Dunsany. Citer Joshi dans une préface lui étant consacrée n'aura sans doute aucun effet particulier sur la plupart des lecteurs français. Mais le nom sera immédiatement familier à certains des adeptes lovecraftiens les mieux informés, qui auront peut-être sélectionné le recueil de Dunsany au cours d'une recherche sur les sources de Lovecraft et se verront ainsi confortés dans leur choix. En effet, le capital symbolique qui nimbe le nom de S. T. Joshi dans le domaine des études lovecraftiennes n'a cessé de gagner en intensité : aujourd'hui, comme jadis August Derleth, S. T. Joshi fait figure d'autorité mondiale sur Lovecraft (par réfraction, il s'est ensuite intéressé à tous les auteurs ayant gravité autour de cette figure tutélaire, ainsi qu'au genre de la *weird fiction*). Il a publié de nombreuses anthologies d'essais critiques sur Lovecraft (la première en 1980, et la liste s'allonge encore d'année en année), une biographie faisant aujourd'hui autorité (*I am Providence*), plusieurs volumes de correspondances et de textes non-fictionnels inédits de Lovecraft, ainsi qu'une édition intégrale de ses textes de fiction, entièrement révisée et purgée des coupes et coquilles qui émaillaient les éditions précédentes. Auteur de monographies sur l'auteur et le genre, bibliographe assidu, et éditeur de revues spécialisées (*Lovecraft Studies, Studies in Weird Fiction* chez Necronomicon Press, et actuellement *Lovecraft Annual*, Hippocampus Press), il a même récemment apporté sa pierre à l'édifice de la littérature lovecraftienne en signant un roman, *The Assaults of Chaos: a Novel about H. P. Lovecraft*, paru en 2013.

Quiconque s'intéresse à l'œuvre de Lovecraft le trouvera donc, omniprésent, à tous les postes du champ littéraire, et ce même hors des circuits lettrés. Même en France, bien qu'il n'ait été que peu traduit[275], Joshi jouit d'une relative visibilité, ce qui explique notamment que lui-même soit, à son tour, sollicité en tant que préfacier, dans l'édition de *Night Ocean et autres nouvelles* de Lovecraft aux éditions J'ai Lu (2005). S'il commence sa préface en estimant qu'il est désormais inutile de présenter l'auteur fantastique américain au public français, il consacre le reste des pages qui lui sont allouées à inviter le lecteur à découvrir d'autres facettes de Lovecraft que celles habituellement admises, et qui se résument au seul « mythe de Cthulhu ».

C'est fort de son expertise que le critique peut lever le voile sur des pans de l'œuvre encore inexplorés, zones que le recueil propose de faire découvrir par une sélection de textes

[275] Seuls deux ouvrages sont disponibles : *Clefs pour Lovecraft* (Encrage, 1990) et *Qu'est-ce que le Mythe de Cthulhu* ? (La Clef d'Argent, 2007). Toutefois, en 2018, un projet de financement participatif a permis de lancer un projet de traduction collective de grande envergure des deux volumes de la biographie *I am Providence*, désormais considérée comme ouvrage de référence. Le projet a rassemblé une dizaine de traducteurs sous la direction de Christophe Thill, et la publication a vu le jour en mars 2019.

inédits jusque là, loin des textes fondateurs du canon lovecraftien. Au fond, Joshi se donne ici le même objectif que Max Duperray : éclairer l'unité constituée par le recueil en justifiant du choix d'une thématique commune. Il s'agit dans les deux cas de constituer un Lecteur Modèle dont l'encyclopédie personnelle comporte ou non des informations préalables sur l'auteur dont il est question. Le lecteur envisagé par Max Duperray n'a jamais entendu parler de Dunsany ; celui visé par Joshi ne connaît Lovecraft que de manière superficielle, par la représentation tronquée qui circule véhiculée par ses textes les plus emblématiques.

2. Le critique traduisant la critique : force ou faiblesse ?

La posture toute particulière du critique / traducteur de la critique mérite que l'on s'y attarde, notamment en ce qui concerne la traduction d'une monographie ayant fait date, qui constitue l'épitexte d'une œuvre et contribue à sa représentation et à sa diffusion. On considère souvent que traduire les textes appartenant à un domaine précis requiert l'expérience d'un spécialiste, afin d'appréhender au mieux les subtilités du texte-source et de réduire les risques d'erreur. Dès 1540, Étienne Dolet affirme que la première règle de tout traducteur est « de comprendre parfaitement le sens et l'esprit de l'auteur qu'il traduit[276] ». Cette assertion place l'expertise au cœur de la pratique de la traduction comme restitution « fidèle » du fond et de la forme de l'original. Dans les faits, toutefois, on constate que cette règle n'est pas considérée de la même façon, suivant que l'on parle de traduction littéraire ou de traduction « spécialisée » :

> Il n'y a pas une définition de la traduction pour la littérature, une autre pour les textes scientifiques et techniques. Mais, outre le caractère des textes qui fait la différence, et qui est essentiellement terminologique pour la technique et la science, il est admis que celles-ci requièrent pour les traduire une compétence dans la matière dont il s'agit, dans le référent. Un chimiste pour traduire de la chimie. Mais pour la littérature, le critère est seulement philologique : connaître les deux langues, de départ et d'arrivée. […] Si on y appliquait le même critère de compétence, qu'on évoque sans toujours le réaliser, il faudrait qu'un traducteur de romans soit romancier, et poète pour des poèmes[277].

Il existerait donc une différence dans l'exigence de compétence requise pour traduire la littérature d'une part et les essais scientifiques d'autre part. Ces derniers, puisque ne relevant pas de la fiction, semblent poser une double contrainte : le texte-cible, en tant que traduction,

[276] Étienne Dolet. *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Cité dans Richard Copley Christie. *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance : sa vie, sa mort.* Genève : Slatkine Reprints, 1969 [1886], p. 342.
[277] Henri Meschonnic. *Poétique du traduire*. *Op. cit.*, p. 83.

se présente comme une représentation exacte du texte-source, mais afin d'être reçu comme valide en tant qu'objet de connaissance, il se doit d'être conforme à la réalité scientifique : « la critique, qui ne peut alléguer les libertés accordées à l'invention, manœuvre sur un tout autre terrain où la fidélité n'est plus une valeur esthétique mais une exigence méthodologique[278]. » Or, tout comme la traduction d'un texte littéraire-source ne produit pas automatiquement un texte littéraire-cible pour autant, ainsi que l'a souligné Gideon Toury[279], un texte scientifique peut être traduit de manière scientifique ou non-scientifique, et sera accueilli, jugé et considéré dans le champ littéraire en conséquence.

Dans le cas de l'exégèse littéraire qui va nous intéresser ici, l'autorité du traducteur spécialiste entraîne dès lors certaines questions. En effet, la responsabilité du traducteur, engagé à respecter la primauté du texte-source, peut se heurter à celle du savant à la pointe de la recherche sur le sujet, tenté de corriger, rectifier, ou remettre à jour le texte de son prédécesseur. Dès lors se posent un certain nombre de difficultés : les éthiques du traducteur et du critique sont-elles incompatibles ? Faut-il faire taire le spécialiste pour traduire prioritairement en traducteur, et dès lors, l'expérience et la connaissance du critique représentent-elles un atout ou un frein dans la pratique de la traduction ?

Dans le champ littéraire anglophone, Joshi semble, en tant qu'expert indétrônable, représenter logiquement le traducteur idéal de tout paratexte critique touchant à Lovecraft. En 1988, il entreprend de traduire en anglais la monographie fondatrice de Maurice Lévy, *Lovecraft ou Du fantastique.* Lévy fait date par cet ouvrage qui lie pour longtemps son nom à l'œuvre de Lovecraft, qu'il continuera à promouvoir dans le cadre de sa recherche ainsi que de son enseignement[280]. En 1996, le *Reader's Guide to Literature in English* inclut Lévy dans

---

[278] Richard Saint-Gelais. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Poétique. Paris : Éditions du Seuil, 2011, p. 461.

[279] Voir Gideon Toury. « Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation ». *Poetics Today* 2, n° 4 (1981) : 9-27.

> A literary text may undergo either literary or non-literary acts of translating. In order for it to undergo literary translating it must not only enter another linguistic system, i.e., to be encoded in TL's linguistic code, but also another literary system, which may act, in analogy to the source literary system, as a secondary modelling system (or a secondary code) for TT. Thus, a translation occupying no position in the target literary system will not be regarded as a literary translation simply because it is not a literary text. Hence, a non-literary translation of a literary text is nothing but a regular (interlingual) translation, the ST of which happens to be a literary text. (p. 11)

[280] En témoigne la mention récurrente de Lovecraft dans un certain nombre d'hommages rendus à Maurice Lévy. La référence n'est parfois faite qu'en passant :

> « Pour rendre pleinement hommage à celui qui fit découvrir et aimer les littératures de l'imaginaire sous toutes leurs formes à des générations d'étudiants et de thésards, […] l'idéal aurait sans doute été d'écrire une œuvre fantastique collective à la mesure de l'œuvre critique de Maurice Lévy lui-même, une œuvre (lovecraftienne ?) à la fois gothique, fantastique, avec une once de science-fiction. » (Sophie Geoffroy-

la liste des critiques de référence à l'époque. Par le truchement de la traduction, l'universitaire français se voit ainsi accorder une place dans un groupe par ailleurs exclusivement américain[281]. En termes de réception dans le champ littéraire cible, la traduction de Joshi a su trouver sa place et sa légitimité. Joshi se positionne donc sur le seuil qui sépare les champs littéraires anglophones et francophones, et suscite des transferts réciproques.

C'est manifestement sa qualité d'expert qui a poussé Joshi à endosser le rôle du traducteur. Il connaît son sujet et est donc en mesure de saisir les subtilités du texte de Lévy, de reconnaître ses références et de suivre au mieux son raisonnement, étape préalable indispensable avant la traduction proprement dite, selon la première règle de Dolet. Toutefois, bien que fort de cette compétence incontestable, Joshi produit un texte-cible qui reste très littéral par rapport à son original, au prix de calques syntaxiques et lexicaux (« redoubtable » pour *redoutable*, là où l'on traduirait plus spontanément par « fearsome » ou « formidable ») et parfois de contresens maladroits, fruits d'erreurs de compréhension du français :

> « Si le lecteur identifie ici ou là quelque terme, il ne peut **heureusement** pas comprendre l'ensemble du message. » (p. 138)[282]
>
> "If the reader here or there identifies some term, he **happily** does not understand the message." (p. 94)

Pourtant, Joshi maîtrise parfaitement l'anglais de l'analyse littéraire, ainsi qu'en témoigne son abondante production critique en tant qu'auteur ; et pour pallier toute lacune potentielle quant au français, cette traduction, nous dit-on, a été intégralement révisée et corrigée par Maurice Lévy lui-même. Il faut donc conclure que la maîtrise des deux langues employées ne dispense pas le traducteur d'une expérience solide de la pratique de la traduction et de ses difficultés spécifiques, souvent sous-estimées par ceux qui ne se sont jamais essayés à l'exercice.

Plus subtils que ces difficultés philologiques, d'autres points problématiques caractérisent cette traduction ; d'une part, les questions terminologiques touchant aux

---

Menoux. « Éléments pour une géométrie actantielle de la fantasmagorie ». *Cahiers du CERLI* 6, n° Mélanges Maurice Lévy (1995) : 67)

Mais il arrive que le lien Lévy-Lovecraft soit l'objet même du discours (voir par exemple Gilles Menegaldo, « Maurice Lévy, exégète de Lovecraft », communication donnée par lors du colloque hommage « Théories et esthétiques des genres de l'imaginaire » organisé par le CERLI autour des travaux de Maurice Lévy et Jacques Goimard en février 2015.)

[281] La liste des critiques de cette vague lovecraftienne des années 1980 comprend Donald Burleson, Peter Cannon, S. T. Joshi, David Schultz, Darrell Schweitzer et Maurice Lévy que traduit Joshi. (Trace Reddell. « Lovecraft, H. P. ». *In* Mark Hawkins-Dady. *Reader's Guide to Literature in English*. Londres ; Chicago : Routledge, 1996, p. 444-446).

[282] Dans cette partie, les références en français renvoient toutes au texte de Maurice Lévy, *Lovecraft ou Du fantastique* (*Op. cit.)*, et celles des passages traduits par Joshi à l'édition américaine (*Lovecraft, a Study in the Fantastic*. Detroit : Wayne State University Press, 1988).

concepts-clés et termes faisant partie du réseau de signifiance construit par Lévy au fil de son argumentation, et d'autre part, les tentations de réécritures auxquelles cède Joshi lorsqu'il se trouve en désaccord avec son texte-source.

a. La concordance lexicale

Le caractère scientifique du discours critique n'en fait pas une algèbre neutre exclusivement dénotative. Certains mots-clés récurrents, en tant que « traits stylistiques individualisants », constituent autant de « zones de signifiance[283] », éléments significatifs constituant un réseau sur lequel se construit l'analyse du texte-source ; le traducteur, confronté à ce réseau, cherchera à identifier ces éléments signifiants et devra faire ou non le choix de la concordance lexicale. Deux positions séparent les théoriciens à ce sujet : d'une part, les partisans de la concordance lexicale enjoignent à proposer un équivalent unique à tout lexème qui a intégré un système de pensée, mot-cible qui devient dès lors un élément de discours et non plus simplement un mot de la langue, du dictionnaire. Henri Meschonnic, par exemple, s'il admet qu'il puisse arriver que « la différence des langues-cultures *oblige* à séparer plusieurs invariants qui ont un seul signifiant au départ, et plusieurs à l'arrivée », met en garde contre ces cas plus fréquents où « la langue-culture n'oblige pas, mais où une idéologie littéraire s'interpose pour obliger[284] ». La variation, selon lui, ne se justifie qu'en tant que nécessité et non en tant que choix.

D'autre part, certains théoriciens comme Denis Thouard mettent en garde contre le danger de cette position poussée dans ses retranchements, propre à produire une traduction systématisée qui empêche le texte-cible de fonctionner en tant que texte en figeant la richesse polysémique du jeu de l'interprétation :

> Le fonctionnement trop systématique d'un index philosophique respectant l'équivalence entre les termes originaux et les termes de la langue traduisante est un raidissement plutôt qu'une démonstration de la rigueur de la traduction. Une telle formalisation fait l'économie d'une approche herméneutique (et donc circonstanciée) des occurrences[285].

Jean-René Ladmiral dénonce quant à lui une idéologie, non pas littéraire mais « lexicaliste », qui « exag[ère] l'importance et les difficultés de la terminologie en matière de traduction » et

[283] Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Bibliothèque des idées. Paris : Gallimard, 1995, p. 70.
[284] Henri Meschonnic. *Poétique Du Traduire*. *Op. cit.*, p. 321.
[285] Denis Thouard. « Goethe, Humboldt : Poétique et herméneutique de la traduction ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000, p. 208.

nourrit la croyance qui réduirait une langue à « une nomenclature[286] ». Il est selon lui tout à fait possible, et même souhaitable, de laisser éclater un terme-source en plusieurs traductions-cibles, afin d'assurer la lisibilité du texte-cible et de ne pas en obscurcir le sens, « fût-ce au prix d'une telle distorsion, qui fait perdre au mot le visage connu et unique qu'il présente dans l'original ». Le recours à une pluralité d'équivalences contextuelles a dès lors pour objet d'« explorer l'aire sémantique du mot-source[287] ».

Dans les deux cas, les théoriciens mettent l'accent sur l'importance du rôle du traducteur, qui a la charge de juger des possibilités sémantiques d'un terme récurrent en fonction du contexte de chaque occurrence et du bien-fondé de sa variation selon un parti-pris qu'il conservera à l'échelle du texte afin d'en préserver le réseau de signifiance.

« Fantastique » et *Fantasy*

Un terme des plus problématiques est celui, central, du titre « Lovecraft ou Du fantastique ». Le fantastique ne possède pas de définition unique consensuelle, et c'est là le point de départ que se donne Lévy, qui entend étudier la relation qui unit Lovecraft à ce genre aux multiples facettes. Le lecteur français pensera aux caractéristiques mises en lumière par l'étude fondatrice de Todorov – et quiconque a lu Lovecraft verra ici le paradoxe, ce dernier proposant un surnaturel matérialiste qui ne laisse que rarement place au doute et à l'incertitude. Joshi opte de prime abord pour une traduction transparente en proposant le titre : « Lovecraft : a study in the fantastic » et semble embrasser la stratégie de la concordance lexicale : l'introduction de Lévy comporte 21 occurrences du terme « fantastique », sous forme de nom ou d'adjectif, celle de Joshi en compte 18 (*the fantastic, the fantastic tradition, fantastic tales*…). Mais dès l'introduction, le terme de *fantasy* vient faire irruption à trois reprises, remettant en cause la cohérence terminologique qui semblait se construire jusque là :

> En vérité, il y a sinon plusieurs **fantastiques** […] (p. 11)
> There are, if not several kinds of **fantasy** […] (p. 14)
>
> […] faire de Henry James « un auteur **fantastique** » (p. 13)
> to make Henry James a writer of **fantasy** (p. 15)

[286] Jean-René Ladmiral. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1994, p. 222. La centralité de la notion de « concept » dans les textes non-fictionnels a pu également être remise en cause, par exemple par Bruno Poncharal qui met en garde contre le « risque de fétichisation » du mot-source aux dépens du réseau sémantique auquel il appartient. Ce réseau contribue au phénomène d'immersion du lecteur, aux prises avec le discours de l'auteur qui, à l'instar d'un univers fictionnel, relègue le monde réel à l'arrière-plan. (Bruno Poncharal. « De la fiction à la non-fiction : traduire les textes de sciences humaines ». *In* Antoine Cazé & Rainier Lanselle (Éd.). *Translation in an International Perspective : Cultural Interaction and Disciplinary Transformation*. Bern : Peter Lang, 2015 : 297–317).
[287] Jean-René Ladmiral. *Op. cit.,* p. 220-221.

> […] le *genre* **fantastique** (p. 14)
> the genre of **fantasy** (p. 15)

Cette variante ne se justifie pas par un tournant dans le sens que Lévy donnerait au terme à divers endroits ; Joshi l'utilise comme synonyme strict de *fantastic*, mais aucune indication ne signale au lecteur que les deux mots-cibles renvoient à un même mot-source. Cette variation correspond peut-être à un accès d'idiomatisme face à l'usage forcé de *fantastic* auquel tente de se contraindre Joshi. En effet, les termes français et anglais ne recouvrent pas, dans l'usage, les mêmes genres – les critiques anglophones recourant plus volontiers aux genres *horror, Gothic, weird fiction*. *Fantasy fiction* recouvre ceux-ci, dans une acception plus large que celle utilisée en français, et serait donc le plus proche équivalent du « fantastique » français. Ni le principe de lisibilité et de préservation du sens de Ladmiral, ni l'exigence de cohérence au niveau du discours prônée par Meschonnic, ne sont ici privilégiés.

Notons que la tentation de la variation idiomatique est évitée dans le cas d'un terme trop étranger pour pouvoir être ramené du discours à la langue, en « traduction-dictionnaire ». À titre d'exemple, c'est sans doute l'effet d'irrémédiable étrangeté du dérivé « fantastiqueur » qui pousse Joshi à proposer un équivalent strict auquel il se tient cette fois systématiquement :

> « Derleth, lui-même **fantastiqueur** et poète » (p. 8)
> « Derleth – himself a ***fantaisiste*** and a poet » (p. 12)
>
> « Lovecraft n'est pas un pur rêveur, un **fantastiqueur** naïf : il a soigneusement étudié le genre, avant de le renouveler » (p. 43)
> « Lovecraft was not a pure dreamer, a naive ***fantaisiste***: he had carefully studied the genre before renewing it. » (p. 33)
>
> Ceci l'apparente bien advantage aux **« fantastiqueurs »** du passé, aux romanciers « gothiques » et aux conteurs victoriens, qu'aux doctrinaires d'un quelconque ésotérisme. » (p. 72)
> « this relates him much more to the ***fantaisistes*** of the past – the Gothic novelists and the Victorian writers – than to the believers of any esotericism. » (p. 52)

Le choix de conserver la graphie française (alors que l'anglais *fantasist* est attesté) et d'en signaler l'origine étrangère par la mise en italique montre une volonté de reconstuire par la traduction le style-source de Maurice Lévy en ajoutant un terme marqué à son idiolecte-cible. Mais en gardant *fantasy* comme radical de base, Joshi s'assure que le lecteur anglophone sera en mesure de déconstruire le terme afin d'en déduire le sens.

L'imbroglio ne s'arrête pas là, puisque le lecteur notera qu'à l'échelle de l'ouvrage, Joshi n'utilise pas exclusivement *fantasy* comme synonyme de *fantastic*. Le terme sert également au fil du texte de traduction à *fantasme, fantaisie et féérie.*

> Ces étendues sans bornes qu'ils traversent sont instables comme les images d'un rêve et habitées de présences sataniques. Dans la mesure où elles figurent notre propre espace du dedans, y ont reflué les formes les plus ténébreuses, les **fantasmes** les plus terribles qui président à l'activité de notre psyché profonde. […] Tout est **fantasme** : le vide béant où choit Carter vertigineusement après avoir sauté du Shantak, comme les sites souterrains où s'enferment parfois les personnages. […] Pourtant, **l'espace fantastique** ne se confond pas entièrement, chez Lovecraft, avec l'espace onirique. En ceci, il diffère des mondes imaginés par Lord Dunsany, où se dressent aussi des cités merveilleuses et se creusent des gouffres redoutables, mais qui ont la fragilité de nos songes. (p. 68-69)

> These boundless expanses they cross are as unstable as the images of a dream, and are populated with satanic presences. The darkest forces, the most terrible **phantasms** that preside over the activity of our profound psyche, have been driven back into dream, and move in our own inner space. […] All is **fantasy** – the gaping void where Carter plunges vertiginously after having leaped from the shantak as well as the subterranean sites where the characters are locked up. […] In Lovecraft, however, the **space of fantasy** is not to be confounded entirely with the space of dream. In this it differs from the marvelous and redoubtable gulfs imagined by Lord Dunsany, which have the fragility of our dreams. (p. 50)

La variation sur *fantasme*, traduit par *phantasms* lorsqu'il s'agit des produits pluriels et hallucinés de l'imagination et par *fantasy* lorsqu'il s'agit du concept unifié renvoyant à la logique structurelle de l'espace fictionnel, est ici un bon exemple d'« exploration de l'aire sémantique du mot-source » par le jeu de la pluralité des équivalences. Cependant l'usage massif de *fantasy* qui renvoyait jusqu'à ce point au genre littéraire risque fort d'induire le lecteur en erreur ; si l'on rétrotraduisait le texte de Joshi en français, il est probable que ce « All is fantasy » serait spontanément rendu par « Tout est fantastique ».

La même confusion apparaît lorsque le texte de Lévy mentionne un dieu issu de l'œuvre de Lord Dunsany, « Yoharneth-Lahai, dieu de la fantaisie » (p. 125) La logique eût voulu que Joshi, ici, s'abstienne de traduire et revienne à l'œuvre anglophone à laquelle il est fait référence ici, car le texte français est, ici, déjà une traduction de « Yoharneth-Lahai, the God of little dreams and Fancy » (*GP*, 548). Plutôt que donner la source anglophone précise, Joshi rétrotraduit par suite en « Yoharneth-Lahai, God of Fantasy » (p. 84), occultant la connotation du caprice et de l'éphémère rêverie, et livrant en fin de compte une référence

erronée que le lecteur curieux sera dans l'impossibilité de retrouver s'il la recherche dans les textes de Dunsany[288].

Enfin, comble de l'incohérence terminologique, l'opposition explicite qu'établit plus loin Maurice Lévy entre « féérie » et « fantastique » est rendue en anglais par une opposition entre *fantasy* et *fantastic* (jusque là utilisés comme synonymes interchangeables) :

> [Les dieux de Dunsany] appartiennent au **monde féérique** […] Les dieux de Lovecraft, eux, sont ***fantastiques*** parce qu'ils se manifestent hors de toute croyance ou adhésion de l'auteur à une loge ou une église, dans la réalité quotidienne. (p. 125)
>
> [Dunsany's gods] belong to a **fantasy world** […] Lovecraft's gods, however, are **fantastic** because they are manifested in daily reality, outside the author's every belief, every adherence to a dogma or church. (p. 85)

L'effet de rupture a beau être atténué par l'usage de *fantasy* en tant qu'adjectif et non en tant que nom, comme c'est le cas lorsqu'il désigne le genre littéraire, cela achève de brouiller les frontières sémantiques que Lévy entreprenait de dessiner afin de proposer une localisation de l'œuvre lovecraftienne dans la cartographie délicate du champ fantastique.

Néologisme signifiant

Le phénomène terminologique pose également question lorsqu'un auteur, afin de proposer un nouvel outil conceptuel au service de son analyse, donne à des termes existants une nouvelle acception par extension de leur définition, ou bien crée un néologisme pour désigner ce nouveau concept. Il s'agit alors de zones signifiantes importantes en ce qui concerne la traduction. Dans le cas de néologismes, le traducteur peut difficilement opter pour un terme-cible d'ores et déjà lexicalisé, le mot-source en question ne figurant pas même dans le dictionnaire. C'est alors la créativité du traducteur qui est mise à contribution, autant que sa compétence d'analyse conceptuelle. De nouveau, il semble que plus l'expertise du traducteur dans le domaine sera pointue, plus fine sera sa compréhension.

Au fil de son texte, afin de souligner l'importance du rêve comme caractéristique de l'écriture fantastique de Lovecraft, Lévy utilise à plusieurs reprises le verbe « oniriser », par lequel il désigne l'action de transmuter, voire de sublimer par l'écriture un élément du réel afin de le faire pénétrer dans la sphère fictionnelle. Étymologiquement, le terme est dérivé du substantif « onirisme » qui désigne la « qualité de ce qui engendre un état de rêve ou de rêverie », mais appartient également au domaine de la psychiatrie lorsqu'il renvoie à une

[288] Dans la traduction française de *The Gods of Pegāna* parue depuis aux éditions *Terres de Brume*, Yoharneth-Lahai est « le dieu des petits rêves et des chimères ».

activité mentale produisant délire et hallucination[289]. Il s'agit donc d'un état qui soumet la psyché humaine au joug de l'imagination quand celle-ci prend le pas sur la perception du réel. On pourrait même y lire un mot-valise unissant « onirisme » et le verbe « iriser », c'est-à-dire faire briller ou chatoyer aux couleurs de l'arc-en-ciel ; l'écriture de Lovecraft serait alors considérée comme un prisme qui diffracte le réel et y projette une dimension fantastique.

Là où Lévy use d'un registre spécialisé en choisissant un terme de départ aux dénotations soigneusement étudiées et mises en lien avec la spécificité de l'écriture lovecraftienne (importance du rêve, mais aussi de la perception et mise en question de l'équilibre mental face aux visions de l'horreur), Joshi propose « dream », terme générique, quotidien. Il a bien repéré le poids particulier de ce néologisme, et fait le choix de la concordance lexicale en y ajoutant des italiques qui signalent l'usage particulier du terme :

> Ce fut précisément le mérite de Lovecraft de retrouver, par-delà les données historiques de son propre pays, la structure des grands mythes dont s'est nourrie l'humanité. En **onirisant le passé de la Nouvelle-Angleterre**, patrie des sorcières, il renouait avec une tradition archaïque, transcendant les particularismes locaux. (p. 14-15)
>
> It was precisely Lovecraft's merit to discover, beyond the historical data of his own country, the structure of the great myths that have nourished humanity. In ***dreaming*** **the past of New England**, this home of sorcerers, he recommenced an archaic tradition, transcending local peculiarities. (p. 16)
>
> Lovecraft ***onirise ses répugnances*** […] à partir de données purement sensorielles. Chez lui, la névrose nourrit l'art, lui fournit ses matériaux, mais l'art permet de sublimer l'horreur, d'en extraire la quintessence et par là, peut-être, de guérir la névrose. Nous touchons là déjà au cœur du problème de la création fantastique chez Lovecraft […] (p. 36-37)
>
> Lovecraft ***dreamed his repugnances*** […] from purely sensory data. In him, art was nourished by neurosis – it furnished him with his materials; but that art allowed him to sublimate the horror, to extract from it its quintessence, and through it, perhaps, to cure his neurosis. We thus touch already upon the heart of the problem in Lovecraft's fantastic creation […] (p. 29)
>
> Certes, le « Mythe de Cthulhu » a été élaboré à partir d'une structure commune à tous les mythes. Il l'a été par jeu, le jeu d'un érudit quelque peu névrosé et désœuvré, nous en convenons. Mais n'est-il pas permis de croire que Lovecraft, dans la mesure où il ***onirise*** une mythologie d'emprunt, lui restitue en même temps que sa primordiale irrationalité sa valeur de mythe ? […] Il réanime **par le rêve** des schémas pétrifiés, il passe **dans le rêve** de la fable au mythe, mieux : il refait de la fable un mythe. (p. 171)
>
> Certainly the Cthulhu Mythos has been elaborated from a structure common to all myths. We admit that it was elaborated as a game, the game of a neurotic and idle scholar.
> But may we not believe that Lovecraft, insofar as he ***dreamed*** a feigned mythology, restored to it its value as myth as well as its primordial irrationality? […] **By dream** he reanimated petrified schemas; **in dream** he passed from fable to myth, or better, from fable he redid a myth. (p. 114)

[289] « Onirisme ». *Trésor de la langue française informatisé*, 2012. Web. 11 jan. 2015.

Sans donner de définition de l'« onirisation », Lévy laisse dans son texte suffisamment d'indications pour que le lecteur en déduise le cadre conceptuel ainsi délimité, et comprenne qu'il existe une différence fondamentale entre « oniriser » et « rêver ». L'onirisation est transitive et directe : Lovecraft onirise le passé, ses répugnances, une mythologie, et ce faisant s'en empare à des fins de « recré[ation] », de « sublim[ation] », de « réanimation ». Il s'agit donc bien davantage d'un processus d'interrelation entre la forme individuelle, éthérée et volatile du rêve, et celle, archétypale et partagée collectivement, – mais quelque peu figée – du mythe. L'onirisation lovecraftienne, selon Lévy, est une mise en mouvement de structures trop plates, par la force de l'imagination: « tout conte fantastique est un songe articulé, dramatisé. Sa qualité est, pour une part non négligeable, fonction de la mise en place d'une mécanique aux rouages délicats, qui doit fonctionner sans heurts. Mais la technique doit, toujours, rester au service du rêve » (p. 178). L'onirisation désigne une stratégie littéraire personnelle et consciente.

Joshi conserve la transitivité directe du concept en omettant la préposition habituellement attendue pour introduire le complément d'objet (*dream of* ou *about*), ce qui évite l'écueil de réduire ce processus créatif à un pouvoir psychique inné, voire incontrôlé, qui renforcerait la représentation de Lovecraft comme l'archétype du rêveur, réceptacle passif de visions dont il ne serait que le transcripteur. Cependant, l'absence d'entreprise néologique réduit l'écart qu'établissait le texte-source entre le discours de l'auteur et la langue courante ; or c'est précisément cet écart qui interpelle et incite le lecteur à s'interroger plus particulièrement sur le terme employé et ce dont il cherche à rendre compte. Le néologisme invite à la réflexion, et l'anglais se prête pourtant bien à la création lexicale.

Risquons-nous donc à deux propositions qui auraient pu être envisagées. Si l'adjectif *oneiric* existe, il est peu employé en anglais, qui contrairement au français dispose d'un adjectif plus courant pour désigner ce qui a trait au rêve : *dreamlike*. Il est donc judicieux de partir du vocable *dream*, ainsi que Joshi en a l'intuition. Lévy parle du conte fantastique comme d'un songe dramatisé, évoquant une machinerie qui rappelle celle du théâtre : pourquoi ne pas conserver l'idée de la mise en scène en formant le mot-valise *to dreamatize* – et si le ludisme affiché par celui-ci devait abîmer le sérieux auquel se doit de prétendre un texte scientifique (mais est-ce là nécessité ou idéologie ?), on pourrait proposer le verbe *to dream-craft*, sur le modèle de *handcraft* (« façonner à la main »), qui évoque l'habileté de l'artisan créateur apte à manipuler l'étoffe dont sont faits les rêves. Cette proposition aurait en outre l'avantage de rappeler le patronyme même de l'auteur, tout en se raccrochant au corpus lovecraftien en rappelant le titre *The Dream-Quest of Unknown Kadath*. Bien sûr, de tels

choix appelleraient une intervention de l'instance traductrice afin de signaler la difficulté ainsi que la solution qui y a été apportée, soit par une note en bas de page, soit dans le corps du texte, en indiquant entre parenthèses le néologisme-source à l'origine du néologisme-cible.

Le cas du verbe « oniriser » ainsi que des nombreuses occurrences du substantif « rêve », tous traduits par « dream », produit sur le texte-cible un effet de surabondance du mot *dream* en tant que nom et que verbe, qui rapproche subtilement l'écriture du texte critique de la prose lovecraftienne qui est son objet d'intérêt. Remarquons d'ailleurs que Joshi a recours à la concordance lexicale pour rendre certains termes auxquels Lévy ne donne pas plus de poids signifiant que cela dans son argumentation. « Inouï », par exemple, est traduit systématiquement par *unheard-of*, même lorsqu'il s'agit seulement dans le texte-source de caractériser le côté surprenant et extraordinaire, et non pas d'évoquer la révélation d'une chose inconnue jusque là. De la même manière, *immonde* a pour équivalent strict le terme riche d'évocation biblique *unclean.* Lovecraft lui-même est célèbre pour son style caractéristique abondant en adjectifs, notamment marqués par les affixes de négation qui expriment l'insuffisance du langage à décrire l'horreur en termes accessibles à l'entendement humain (*unnamable, unspeakable, unheard-of…).* Y verrait-on le signe d'une contamination lovecraftienne, qui voudrait qu'au sein de l'exégèse resurgisse le lexique fétiche de l'auteur étudié, le critique ici traducteur se faisant ainsi pasticheur, peut-être à son insu ?

b. Éthicité et réécriture – corriger, un devoir ou un droit ?

Antoine Berman sépare les critères de qualité d'une traduction entre sa poéticité (le traducteur a-t-il *fait* texte ?) et son éthicité, qui correspond au respect de l'original (mais qui n'exclut « ni le dialogue, ni la confrontation[290] »). Afin d'établir l'éthicité de la traduction de Joshi, il est intéressant de dégager quelle posture traductive il adopte de prime abord, par l'étude du paratexte qui entoure le texte critique. Celui-ci comporte en anglais une « Translator's preface » de Joshi, suivie d'une « Author's preface » (demi-page sans titre dans le texte-source) qui comprend les remerciements de Lévy, mais aussi une information précieuse pour le traducteur en signalant que l'ouvrage proposé est déjà une réécriture, « un travail universitaire remanié, allégé, dépouillé de son encombrant appareil critique ». Le parallélisme des deux préfaces, visible dès la page de sommaire, met donc en évidence la présence de l'auteur, précédé par son traducteur qui se propose de lui ouvrir la voie pour pénétrer un champ littéraire étranger.

[290] Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*. *Op. cit.*, p. 92.

Dans sa préface, Joshi prévient d'emblée que sa traduction comporte « some curiosities ». Souhaitant tenir compte des deux versions de son texte-source (le travail universitaire initial de 1969 et la version remaniée pour publication), il traduit à partir de la seconde, mais en rajoutant certaines notes, soit issues de la première version du texte-source, soit les siennes propres : « In some instances I have altered Professor Lévy's footnotes (to indicate some recent publications of an obscure work, for example) ; these footnotes bear both our initials. » (p. 7-8). À aucun moment Joshi n'a recours à la traditionnelle « note du traducteur », et le contenu des notes ne concerne jamais d'éventuelles difficultés de traduction, tout ce qu'il a à dire à ce sujet se trouvant dans la « Translator's preface ». Joshi prend sa place dans l'appareil critique en tant qu'ambassadeur du travail d'un confrère, par rapport à sa propre expertise de critique. Il représente en cela la figure type du traducteur universitaire – que Jean-René Ladmiral décrit comme « un médiateur spécialisé », « spécialiste du domaine et de l'auteur qu'il traduit » et qui « prend un intérêt personnel à son travail[291] ». C'est là la posture adoptée par Joshi, soucieux de promouvoir un ouvrage de référence dans son domaine de prédilection, tout en lui apportant une plus-value par l'adjonction ou la correction d'éléments qu'il estime datés, trop vagues, ou injustement absents. La traduction, ici, est considérée comme un moyen mis au service de la transmission des connaissances. Selon Ladmiral, cela est caractéristique de la traduction de type universitaire :

> [C]e type de traduction de haut niveau, spécialisée et commentée, est une activité publicitaire qui peut avoir une certaine rentabilité universitaire (*publish or perish!*) encore que, dans son ensemble, la communauté universitaire ne soit guère consciente du problème des traductions, de leur nécessité, de ce qu'elles représentent, des conditions qu'elles requièrent, des compétences qu'elles mettent en œuvre, etc.[292]

Cette approche de la traduction comme secondaire par rapport à l'expertise est illustrée ici par les « corrections » que Joshi apporte au texte-source. Il justifie cette démarche en s'inscrivant ouvertement à la pointe du champ des études lovecraftiennes, en mentionnant les travaux d'autres critiques faisant autorité en la matière, ceux-ci ayant par ailleurs validé le propre travail de Joshi ; ainsi concernant ses corrections et son étoffement de la bibliographie ainsi que de la chronologie de la fiction de Lovecraft, Joshi précise qu'il propose un ensemble de résultats qu'il a établis lui-même « et qui ont été validés par d'autres chercheurs ». Cependant, conscient des accusations que pourraient lui valoir ces aveux, il profite de l'espace

[291] Jean-René Ladmiral. *Op. cit.*, p. 240.
[292] *Ibid.*

d'expression de la préface afin d'anticiper d'éventuelles critiques et nie toute pratique de « réécriture » : « My work has involved not so much rewriting as merely omitting passages that are now demonstrably wrong. » (p. 8)

C'est que la pratique même de la correction semble aller à l'encontre de l'éthique du traducteur, supposé donner une représentation exacte et exhaustive de son texte-source, toute distorsion, surtout délibérée, relevant de la trahison et de l'infidélité. Jacqueline Henri note que l'expertise peut même venir « contaminer » ou « parasiter » l'acte de traduction – l'érudition mène alors à l'échec :

> Mais si elle est utile à la compréhension du texte à traduire, [cette expertise] est susceptible de contaminer sa réexpression, voire de la parasiter. Elle peut en particulier inciter à l'ajout de notes d'explication ou de commentaire technique et scientifique que le « pur traducteur » auraient omises, en recourant éventuellement à d'autres moyenspour résoudre les problèmes de transposition du texte-source[293].

Même parmi les partisans de la traduction dite « cibliste », qui juge certains écarts possibles, voire nécessaires afin que la traduction soit accessible au public qu'elle vise, l'idée que le traducteur puisse sortir de sa neutralité, juger et corriger ne trouve pas bon accueil :

> Have we ever seen a translator correcting an author's text under the pretext that he believes the author to be wrong? This would be going well beyond what the targeter's ethics would allow: those who would permit themselves such licence would deserve to be ultra-targeters[294].

La question se pose donc : à quel point cette traduction est-elle une réécriture, au sens de Lefevere, qui rappelle que les ouvrages de référence, tout comme les œuvres littéraires, sont écrits et réécrits en fonction de contraintes idéologiques et poétologiques[295] ?

On peut distinguer deux niveaux bien distincts de correction apportées par la traduction au texte de Lévy : lorsqu'il s'agit d'erreurs avérées et incontestables (mais alors, se pose la question de la visibilité de ses corrections qui, comme toute traduction, peuvent être « ouvertes » ou « couvertes » en se faisant passer pour l'original), et lorsqu'il s'agit d'erreurs jugées telles par le critique, jugement qui se répercute sur les choix de traduction.

---

[293] Jacqueline Henry. « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur ». *Meta : Journal des traducteurs* 45, n° 2 (2000) : 234.

[294] Jean-René Ladmiral. « Sourcerers and Targeters ». *In* Jennifer K. Dick & Stephanie Schwerter (Éd.). *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*. Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2012, p. 26.

[295] André Lefevere. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, *Op. cit.*, p. 112.

Les erreurs avérées

Lorsque Lévy écrit son texte, l'univers lovecraftien est encore fort mal connu, d'autant plus que la grande originalité de l'auteur est de proposer un fantastique inédit abandonnant les figures traditionnelles et familières des vampires, spectres et autres loups-garous. En outre, toute créature peut se voir donner plusieurs noms – un nom étranger inventé de toute pièce, et un « nom d'usage » inventé par les humains confrontés à ces créatures. Ainsi, Cthulhu, Nyarlathotep, Azathoth (transcriptions approximatives de noms qui n'étaient pas destinés à être prononcés par un appareil vocal humain) sont également les plus nébuleux « Great Old Ones ». Il en résulte un risque de confusion pour le lecteur, d'autant que les liens entre les nouvelles sont toujours relativement lâches, et rares sont les renvois explicites à des éléments récurrents.

Maurice Lévy commet une erreur dans son ouvrage en confondant les « shoggoths » de la nouvelle *At the Mountains of Madness* avec les « Profonds » (« Deep Ones ») de « The Shadow Over Innsmouth », probablement du fait que les deux types de créatures sont décrits comme menant des existences sous-marines[296]. Si la traduction corrige systématiquement cette erreur, elle le fait sans le mentionner, ni en note, ni dans la préface, privilégiant ainsi l'exactitude par rapport à l'œuvre analysée plutôt qu'à son texte-source, ce qui pose la question du public pour lequel le traducteur traduit et des attentes et besoins du lecteur qu'il anticipe. Une traduction littéraire réticente à arracher le lecteur à son immersion corrigerait ce type d'erreur sans le mentionner, mais s'agissant ici d'un ouvrage critique, et même universitaire à l'origine, le traducteur n'aurait-il pas pu (ou dû ?) se permettre un espace d'intervention et de visibilité sous la forme d'un appareil critique qui mette en évidence les modifications délibérées du texte-source ? Peut-on considérer qu'ici, Joshi se montre fidèle à l'intention de Lévy en évitant d'alourdir un texte que l'auteur avait volontairement, par ses remaniements, rendu moins aride et plus accessible afin de toucher un lectorat dépassant le cercle universitaire ? Il s'agit plus vraisemblablement d'un indice révélant les véritables priorités de Joshi, bibliographe soucieux de rétablir les références adéquates, pour lequel la correction d'un élément erroné représente une amélioration ne méritant pas d'être signalée.

---

[296] En revanche, Joshi ne repère ni ne corrige l'erreur faisant du toponyme « Kadath » une cité fabuleuse, confusion issue d'une erreur de la première traduction française de *The Dream-Quest of Unknown Kadath* et que Lévy cite ici pour résumer le récit : « Par trois fois Carter a tenté, au cours de ses rêves, d'atteindre **Kadath, la cité fabuleuse**. » (p. 148). Joshi traduit : « Thrice had Carter tried, in the course of his dreams, to reach **Kadath, the fabulous city**. » (p. 100).
Kadath est en fait une montagne vertigineuse et terrifiante située dans un désert glacé, et n'a donc rien d'accueillant. On reviendra plus loin à la manière dont ce contresens fait pourtant aujourd'hui partie intégrante de l'univers lovecraftien francophone.

Conscient de son rôle de « découvreur », Lévy propose une introduction à Lovecraft dans toute son étrangeté non déflorée. Joshi, quant à lui, vise un lectorat averti, qui ne s'intéressera à cette traduction que pour en savoir plus sur une œuvre appartenant d'ores et déjà à son encyclopédie personnelle. De cette différence témoignent des détails typographiques comme la ponctuation utilisée pour évoquer les éléments spécifiques de l'œuvre : Lévy place les noms de créatures entre guillemets en français, y ajoutant parfois des majuscules, ce qui renforce l'aspect citationnel et donc exclusif à l'œuvre de Lovecraft : « Maigres Bêtes de la Nuit », « shoggoths », « gugs », « shantaks », « ghasts » (p. 81). Seules les *ghouls* sont traduites par « vampires », sans guillemets puisque le mot-cible désigne une créature entrée dans l'imaginaire partagé[297]. Joshi, en revanche, efface systématiquement les guillemets, réduisant leur altérité et leur étrangeté en les intégrant dans le flot de la langue. Seuls les « Deep Ones » bénéficient de majuscules, sans doute parce qu'en tant qu'humanoïdes, ils représentent un peuple plutôt qu'un type de monstres. Joshi ne conserve les guillemets que s'il s'agit d'une véritable citation (« the blasphemous lunar entities »). Ces modifications sont révélatrices de l'évolution de la place de plus en plus importante qu'a prise l'œuvre lovecraftienne dans le champ littéraire entre le début des années 1970, lorsque Lévy écrit, et la fin des années 1980, lorsque Joshi traduit.

Les erreurs estimées : l'oppression d'un récit unique ?

L'un des points saillants de la préface de Joshi met en avant une certaine mission qu'il se donne, à savoir remettre à jour le texte de Lévy en le « nettoyant » des vues erronées qui circulaient à l'époque et qu'il impute exclusivement à l'action d'August Derleth :

> Lévy was, in 1972, working from seriously erroneous views about the myth-cycle propagated by August Derleth, and the combined work of such scholars as Dirk W. Mosig, Richard L. Tierney, Robert M. Price, and David E. Schultz has cleared away the Derlethian encrustations. […] Lévy's bibliography contained […] a chronology of Lovecraft's fiction which – unbeknown to him or anyone else at the time – is not by Lovecraft but by August Derleth and therefore contains many errors. (p. 8)

[297] Lévy suit en cela la première traduction française. Depuis, le terme de « goule » (créature issue du folklore arabe) a été popularisé dans la culture occidentale, d'abord dans *Le Vampire* de Paul Féval (1856) qui fait de la goule la femelle du vampire (d'où la première traduction française, qui pouvait susciter une image faussée dans l'esprit du lecteur assimilant vampire et Dracula, les goules de Lovecraft ne ressemblant en rien à des êtres étranges mais fascinants se nourrissant du sang de leurs victimes), puis par les jeux de rôles *Donjons et Dragons* et *L'Appel de Cthulhu* dans les années 1970 et 1980, qui font des goules de monstrueux nécrophages. Les traductions françaises récentes des nouvelles de Lovecraft emploient le mot « goule », préservant la dimension orientalisante forte de l'œuvre. Voir chapitre 5, infra.

C'est donc une « purge anti-Derleth » qui est annoncée et même revendiquée afin de retrouver la vérité dissimulée sous les « incrustations derlethiennes ». Joshi profite des transformations induites par la traduction pour appliquer une certaine censure et pour réorienter le texte-source en accord avec sa propre interprétation de l'œuvre analysée. Il s'agit d'un exemple patent de « cultural editing », selon les termes d'André Lefevere, qui identifie ce procédé par l'application d'une double stratégie : d'une part, il s'agit de persuader le lecteur que les apports de la figure à exclure étaient tous uniformément inappropriés, voire dommageables ; d'autre part, il faut expliquer pourquoi cette figure a pu rencontrer le succès auparavant et ôter toute culpabilité à ses contemporains pour ne pas avoir décelé son inadéquation[298]. C'est ce que fait Joshi dans le passage cité ci-dessus en dénonçant le caractère trompeur et allographe de la chronologie proposée par Derleth.

Le chapitre que Lévy consacre au Mythe de Cthulhu subit, quoique Joshi s'en défende, une profonde réécriture qui induit coupes, déplacements, voire substitution d'éléments du texte-source. Le rôle de traducteur se subordonne entièrement à celui du spécialiste, ainsi que l'on peut le voir dans les exemples suivants[299].

> « Tous mes contes », écrit l'auteur « si hétérogènes les uns par rapport aux autres qu'ils puissent être, se basent sur une croyance légendaire fondamentale qui est que notre monde fut à un moment habité par d'autres races qui, parce qu'elles pratiquaient la magie noire, furent déchues de leur pouvoir et expulsées, mais vivent toujours à l'extérieur, toujours prêtes à reprendre possession de cette terre. » (p. 118)
>
> "All my stories", wrote the author, "are based on the fundamental premise that common laws and interests and emotions have no validity or significance in the cast cosmos-at-large … To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all." [Lovecraft to Farnsworth Wright, 5 July 1927 (*Selected Letters II*. 150)]. (p. 81)

(1) Substitution : Cette citation a été abondamment reprise et partagée, et elle est aujourd'hui connue comme la *Black Magic Quote*[300]. Elle fait partie des « mythes » attachés à l'œuvre de Lovecraft dénoncés par le site *The H. P. Lovecraft Archive* (géré entre autres par Joshi)[301]. Traduite ici par Lévy, qui l'a trouvée citée par August Derleth dans sa préface au

[298] André Lefevere. *Op. cit.*, p. 115.
[299] Pour une vision globale de ces deux pages, caractéristiques des manipulations à l'œuvre, la version complète du texte-source et de sa traduction se trouve à la fin de ce volume, annexe 1 p. 436.
[300] Voir David E. Schultz. « The Origin of Lovecraft's 'Black Magic' Quote ». *Crypt of Cthulhu*, n° 48 (1987) : 9-13.
[301] S. T. Joshi. « H.P. Lovecraft Misconceptions ». *hplovecraft.com.* 14 mai 2011. Web. Consulté le 25 nov. 2016.

recueil *The Dunwich Horror and Others*[302], elle vient en fait à l'origine d'une lettre d'un correspondant de Lovecraft, Harold Farnese – dans laquelle lui-même citait imparfaitement un échange qu'il avait eu avec Lovecraft. L'absence de référence bibliographique dans le texte-source rend cette erreur d'autant plus difficile à déceler pour le lecteur se fiant à l'expertise de Lévy. Joshi milite pour la dissipation de ce « mythe » en la remplaçant sans autre forme de procès par une citation canonique autographe, référence à l'appui. Or la citation cherchait à illustrer le propos de Lévy qui voulait reconstituer une trame globale ; celle de Joshi déplace l'argument au niveau de la cohérence métaphysique, et non narrative, du mythe lovecraftien.

(2) Déplacements : le texte-source semble ici réduit à un matériau brut dans lequel le traducteur peut tailler d'énormes blocs qu'il déplace afin de suturer le texte-cible. L'enchaînement logique en est bouleversé :

> Il est possible, en pratiquant certains rapprochements et recoupements, de reconstituer une vaste fresque, une « saga » aux dimensions cosmiques dont chaque conte représenterait un épisode. L'inconvénient évident de ce procédé est de rationnaliser ce qui, par essence, ne doit pas l'être. **Mais il peut n'être pas inutile de projeter quelque clarté, à des fins pratiques, sur cet enchevêtrement inouï d'images et de formes déroutantes. À quelques omissions ou contradictions près, voici comment pourrait se lire** le mythe global**, reconstitué.** […]
>
> Ces « Grands Anciens » sont trop nombreux pour que nous puissions tous les citer. Du reste, le « Mythe de Cthulhu » n'est pas l'œuvre exclusive de Lovecraft ; d'autres y ont contribué, ses amis et disciples Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch le cinéaste et bien d'autres encore, chacun créant et animant de nouveaux personnages. Nous n'évoquerons ici rapidement que ceux qui sont de l'invention de Lovecraft. (p. 118-119)

> By making some comparisons and tests, it is possible to reconstruct a vast fresco, a cosmic-dimensioned "saga" in which each tale would represent an episode. The obvious drawback in this procedure is in rationalizing what in essence ought not to be rationalized.
>
> Moreover, the Cthulhu Mythos is not the exclusive work of Lovecraft; others have contributed to it – his friends and disciples Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch the scenarist, and many others, each creating and animating new characters. **But it may be useful to shed some light, for practical ends, on this unheard-of jumble of baffling images and forms. At the risk of some omissions and a few contradictions, let us see how** this universal myth **can, if reconstituted, be read.** (p. 80)

Là où Lévy propose en premier lieu une trame qui unifierait de manière cohérente la cosmologie et l'histoire du monde fictionnel lovecraftien, avant de procéder à un catalogue de ses principales divinités, le texte de Joshi annonce une saga reconstituée (« it is possible to reconstruct a vast fresco, a cosmic-dimensioned saga ») pour enchaîner directement sur

[302] Publiée pour la première fois par Arkham House en 1963, cette édition fut révisée par Joshi en 1985, et l'introduction de Derleth fut remplacée par deux autres, l'une de la main de Joshi, l'autre de Robert Bloch.

l'aspect multi-auctorial de l'univers fictionnel. Le paragraphe qui concerne les autres contributeurs au « Mythe » arrivait bien plus tard dans le texte de Lévy où il lui servait à justifier des limites de son étude, qu'il n'étendait pas au-delà des créations de Lovecraft lui-même. En le déplaçant, Joshi réaffirme le caractère multiple et éclaté du phénomène littéraire qu'est Lovecraft, et ajoute un argument à la difficulté d'en proposer une vision unifiée.

(3) Coupes : rendant palpable les principes qui sous-tendent cette traduction, Joshi efface les « incrustations derlethiennes » en omettant toute référence à la trame narrative unifiante du conflit entre Grands Anciens et Anciens Dieux, qu'il juge comme parasite. Il réitère cette stratégie pour chacune des divinités décrites tour à tour, ici Azathoth :

> Au sommet de la diabolique hiérarchie, il faut citer AZATHOTH, [qui a excité et mené les "Grands Anciens" dans leur rébellion et que les "Anciens Dieux" ont châtié non pas en l'emprisonnant mais en le reléguant dans les "Espaces Extérieurs" et surtout en le rendant] aveugle et idiot. Installé au cœur du Chaos Originel, c'est Lui qui préside aux destinées humaines : voilà qui explique la radicale absurdité du monde. (p. 118-120)
>
> At the summit of this diabolical hierarchy, we must name Azathoth, the "blind and idiot" god. Installed at the heart of Ultimate Chaos, it is he who presides over human destiny; in this way is the radical absurdity of the world explained. (p. 81)

Le même procédé est utilisé dans le passage concernant Cthulhu, dont Lévy nous dit que « c'est Lui qui donne son nom au mythe et c'est assez dire son importance, placé qu'il est au cœur même de l'univers lovecraftien » (p. 122). On ne s'étonnera pas de la disparition de cette phrase en traduction, Joshi ayant proposé dans ses propres travaux que l'appellation impropre de « Mythe de Cthulhu » soit remplacée par un plus exact « Mythe de Lovecraft »[303]. Enfin, l'effacement de la majuscule aux pronoms désignant les divinités, qu'il s'agisse d'Azathoth ou de Cthulhu trahit dans le texte-cible la voix d'un traducteur par ailleurs connu pour son engagement en faveur de l'athéisme.

André Lefevere identifie plusieurs zones du champ littéraire où se pratiquent réécritures et manipulations : anthologies, biographies, historiographies, choix d'édition, et bien sûr traduction. En œuvrant dans tous ces domaines à la fois, Joshi impose sa vision de l'œuvre lovecraftienne à laquelle il est difficile d'échapper, et joue de son autorité pour réduire au silence les discours contradictoires. Prenons à titre d'exemple l'ouvrage publié en 2014 par John Haefele visant à réhabiliter la figure d'August Derleth, et dénonçant l'acharnement dont

[303] S. T. Joshi. *Qu'est-ce que le « Mythe de Cthulhu » ? Op. cit.*, p. 9.

ce dernier a été victime, notamment dans les essais de Joshi. Haefele propose une double métaphore intéressante qui permet de faire coexister les points de vue de Derleth et Joshi, à défaut de les réconcilier : Derleth aborderait le Mythe suivant une logique agrégeante, comme on manipule l'argile en ajoutant de la matière afin d'obtenir une forme finale par un processus accumulatif, tandis que Joshi suivrait un principe de réduction, comme un sculpteur qui taille petit à petit dans la matière superflue pour atteindre la forme souhaitée[304]. La critique sans concession de Joshi à l'égard de cet ouvrage parle d'elle-même :

> August Derleth is now an irrelevance in the study of H. P. Lovecraft. […] I am sorry to report that John D. Haefele does not have the training or the background to be a literary critic or scholar. He is a *faux* critic, aping the style and mannerisms of professionals but not getting it quite right. (In that sense, he bears to real critics exactly the relation that Derleth bears to Lovecraft—a third-rate imitator.) […] Only the critically naïve—or inept—could find virtues in this mass of sub-literary rubbish[305].

Le poids du nom et du discours de Joshi sont là encore incontournables, du fait du capital symbolique qu'il a su amasser au fil du temps et qui a contribué à la constitution et à la définition de frontières « lovecraftiennes » au sein du champ littéraire, processus qui est toujours le « produit d'une longue série d'exclusions[306] ». Joshi détient en quelque sorte le monopole du pouvoir de consécration dans ce domaine, de sorte que, par un retour de bâton assez ironique, lui-même se voit la cible de réécritures à des fins de marketing. Sa caution étant indispensable pour valider et légitimer tout ouvrage de critique lovecraftienne, la quatrième de couverture du livre de Haefele isole et reconstruit soigneusement une citation au sein de cette critique au vitriol, citation qui peut, de manière fort commode, s'interpréter positivement ou non selon ce que le lecteur imaginera remplir le vide ménagé par les points de suspension : « …exhaustive treatment… it appears to kick my butt on nearly every page… ».

Il est traditionnellement admis en littérature que les traductions vieillissent, tandis que les originaux seraient intemporels. Que nous dit le cas de Lévy traduit par Joshi concernant les textes scientifiques en général, et d'exégèse littéraire en particulier ? Les réécritures auxquelles se livrent Joshi trahissent une volonté d'effacer l'obsolescence du texte-source, de le « mettre à jour » afin de lui restaurer une valeur critique incontestable. Elles mettent en lumière l'ancrage de tout texte critique dans une historiographie qui constitue un champ en évolution, et dont le contexte définit les « règles du jeu », la traduction en étant le produit.

---

[304] John D. Haefele. *A Look Behind the Derleth Mythos. Op. cit.*, p. 436.
[305] S. T. Joshi. « JOHN D. HAEFELE. *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos.* Reviewed by S. T. Joshi ». *stjoshi.org*. Web. Consulté le 23 avril 2014.
[306] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art. Op. cit.,* p. 366.

Souscrivant à la thèse de l'*interprétation minimale*, Jean-René Ladmiral affirme que la tâche du traducteur se distingue absolument de celle du critique et n'implique aucunement de se livrer à une synthèse critique du texte-source. Il n'y voit qu'un cas qui fasse exception : « Sauf quand il est en même temps préfacier et spécialiste, le traducteur n'a pas à se transformer en commentateur : il lui faut 'seulement' accompagner le mouvement d'une écriture à laquelle il aura à donner la réplique[307]. » Ce qui est sous-entendu ici, c'est que le traducteur ne peut se faire critique qu'à la double condition d'avoir les connaissances suffisantes pour le faire, et de s'en expliquer ouvertement dans l'espace de visibilité dévolu à cet effet, celui de la préface. Par cette concession, Ladmiral reconnaît la possibilité pour le critique de ménager une éthique d'exactitude en rendant visible les processus mis en œuvre au sein de la traduction. Cependant, cela ne le dispense en rien de la nécessité d'appliquer avant tout une éthique de la traduction, qui est la tâche première qu'il se donne. Cela implique de s'interroger sur les enjeux même de la traduction scientifique, et non seulement sur le domaine d'expertise concerné, si pointu soit-il.

Andrew Chesterman a montré qu'il existe plusieurs modèles d'éthique du traducteur, en fonction de la valeur adoptée en priorité (vérité, loyauté, compréhension, confiance)[308]. Pour pallier ce relativisme, il propose en guise d'alternative une « éthique de l'engagement », qui consisterait pour le traducteur à défendre les valeurs de la pratique traductive en s'efforçant au mieux d'être un bon traducteur. Or, Joshi ne traduit pas en traducteur conscient des enjeux de sa position, et s'il s'inscrit bien comme membre dévoué attaché à enrichir une communauté, c'est exclusivement au service des études lovecraftiennes. Cela n'empêche pas cette traduction de comporter certaines faiblesses quant au recul objectif attendu d'un critique et universitaire, du fait du manque de visibilité des processus de transformation à l'œuvre dont pourrait rendre compte un appareil critique permettant de démêler le texte-source du texte-cible. En fin de compte, le traducteur/critique est tiraillé entre les deux pôles d'une expérience schizophrène. Et l'aval de l'auteur du texte-source, remercié en préface pour avoir « examiné et corrigé » l'intégralité de la traduction, ne suffit pas à restaurer l'éthicité de celle-ci, exégèse inavouée d'une exégèse. La traduction d'un texte critique ne répond pas aux mêmes contraintes que la traduction de textes de fiction, ainsi que nous avons cherché ici à le démontrer. Nous nous tournons à présent vers la traduction dite « littéraire » à proprement parler.

---

[307] Jean-René Ladmiral. *Op. cit.*, p. 231.
[308] Andrew Chesterman. « Proposal for a Hieronymic Oath. » *The Translator* 7, n° 2 (2001) : 139-154.

II. L'auteur e(s)t le traducteur : Dunsany au miroir de Julien Green

Notre corpus comporte un autre ouvrage préfacé par un spécialiste universitaire. Il s'agit du recueil *Merveilles et Démons* de Lord Dunsany, traduit par Julien Green. Pourtant, force est de constater que le préfacier ici n'est pas la source du capital symbolique que l'on cherche à conférer à l'auteur traduit. La préface, allographe, est signée Giovanni Lucera, connu pour être spécialiste, non pas de Dunsany, mais de Green en tant qu'auteur canonique. Le parcours éditorial de ce recueil s'avère extrêmement révélateur de la manière dont le prestige qui vient auréoler le nom d'un auteur influe sur les choix de traduction, de sélection, de publication et de diffusion d'une œuvre, notamment par sa mise en livre, ce qui inclut les outils paratextuels. De plus, à l'instar de Joshi qui voit sa pratique traductive influencée par son statut de critique de poids, Green possède lui aussi un *habitus* issu de sa position au sein du champ littéraire français, à la fois périphérique (de par ses liens familiaux avec les États-Unis, qui lui confère une certaine « étrangèreté ») et centrale (du fait de son éducation et sa pratique littéraire qui le mènera à être élu membre de l'Académie Française). Se fait jour un complexe réseau de facteurs ayant motivé la naissance du recueil *Merveilles et Démons*, que ce soit dans la zone-frontière que représente le paratexte ou au cœur du texte traduit lui-même, écheveau que nous allons ici nous efforcer de démêler.

1. Le paratexte, zone de cohabitation

L'histoire qui lie Green à Dunsany semble l'illustration parfaite de la « pulsion de traduire » bermanienne, pulsion individuelle qui pousse un traducteur vers une œuvre, faisant de lui le représentant de « toute une communauté dans son rapport avec une autre communauté et ses œuvres[309] ». Cette histoire est ici narrée par Lucera dans sa préface sur un ton proche du conte de fée, qui nous décrit le croisement providentiel entre deux auteurs qui jamais ne se rencontrèrent en personne, mais qu'unit leur amour du rêve : c'est en 1923, alors qu'il poursuit ses études aux États-Unis, que Julien Green découvre le recueil *A Dreamer's Tales* ; « si captivant fut-il pour le jeune étudiant plongé dans ses rêves que celui-ci désira le traduire[310] ». Green lui-même nous offre la réminiscence de cet épisode dans une conférence

[309] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger*. *Op. cit.*, p. 283.
[310] Giovanni Lucera. « Préface ». *MD*, 8.

qu'il donna bien des années plus tard, avec quelques nuances toutefois qui viennent remettre en cause la fulgurance de la naissance du projet telle que décrite par Lucera :

> Je fus déconcerté par le nombre de livres que je n'avais pas lus et qui s'étaient écrits depuis ma naissance, et par une inspiration bizarre, je demandai à Miss Beach, que je ne connaissais pas, de m'indiquer un livre anglais à traduire en français. Miss Beach était une Anglaise mince et calme. Elle secoua la cendre de sa cigarette et répondit sans hésiter : Zuleika Dobson. Je la remerciai et sortis, car avec moi la conversation mourait de mort violente, violente et subite. Mais je ne suivis pas le conseil de Miss Beach, parce que ce nom de Zuleika Dobson ne me plaisait pas, et je choisis, au lieu du roman de Beerbohm, un volume de contes de lord Dunsany. J'en traduisis une dizaine que j'envoyai à la Nouvelle Revue française avec la certitude qu'une lettre de félicitations allait m'arriver dans la semaine[311].

Ainsi, si l'on se fie au compte-rendu de Green, la « pulsion de traduire », qu'il met sur le compte de l'irrationnel en la qualifiant d'« inspiration bizarre », ne naît pas de sa lecture de Dunsany, mais la précède. Ce désir de traduire, pratique annexe de la littérature, est donc d'abord sans objet, ce qui donne lieu à une quête en terre vaste et inconnue (« les livres que je n'avais pas lus ») et à une nécessité de lecture dans le but de trouver « le bon livre ». En termes de sélection, Green s'en remet d'abord au hasard en demandant conseil à une libraire (qu'il ne connaissait pas, ni elle ni ses goûts en matière de littérature) mais le résultat ne le satisfaisant pas, ce sont des critères purement subjectifs qui prennent le dessus – en particulier, l'euphonie du nom de l'auteur en premier lieu, même si ce choix a probablement été consolidé par le contenu de l'œuvre dans un second temps.

Sous couvert de fournir davantage de détails contextuels, Lucera glisse dans son texte un certain nombre d'autres noms célèbres qui vont venir ajouter au capital symbolique d'ores et déjà porté par celui de Green. Tout d'abord, comme pour Joshi avec Lévy, il semble primordial de mentionner que l'auteur a donné son approbation au projet de traduction. L'absence de publication du recueil traduit par Green avant la mort de Dunsany en 1957 ne lui permit pas d'en approuver le produit fini, mais Lucera n'oublie pas de signaler qu'un échange épistolaire eut lieu entre le jeune Green et Lord Dunsany, qui lui donna sa bénédiction en se disant « heureux d'être traduit pour la première fois en français, dans cette langue admirable » (*MD*, 9). Suivent de grands noms issus du canon littéraire anglophone, Blake et Joyce, que Green a également contribué à faire connaître en France – ce qui atteste évidemment d'un goût sûr en la matière.

Enfin, sont aussi mentionnés les agents ayant précédé Green dans la tâche de faire traverser les frontières à Dunsany : Padraic Colum, Yeats et les autres figures du renouveau

[311] Julien Green. *Œuvres complètes III*. Paris : Gallimard, 1973, p. 1447-1448.

celtique qui « essayai[en]t de faire don à l'Amérique d'un visionnaire irlandais » (*Ibid.*). Sans grande surprise, on y retrouve Lovecraft, dont se serait soudain souvenu le fils de Green en redécouvrant le manuscrit des traductions endormi dans un carton – élément de contexte qui n'est pas sans rappeler le trope romantique du « manuscrit trouvé » à l'origine de très nombreuses pseudo-traductions. Une double-caution littéraire, française et américaine, apparaît par le biais de lectures communes et d'un enthousiasme partagé, qui se transmet en outre à la génération suivante : le préfacier nous informe qu'Eric Green, en exhumant ces traductions, se remémore un texte de Lovecraft qui rejoint les remarques faites par son père. Le titre n'est pas donné (il s'agit de *The Supernatural in Horror and Literature*) mais l'essai est cité de manière à présenter Dunsany sous ses traits d'auteur mythopoétique : « créateur d'une nouvelle mythologie, […] il est le sésame et la clef qui ouvrent les riches cavernes du rêve et du souvenir dont on ne saisit que les fragments » (*MD*, 10). Pour le lecteur ayant déjà aperçu la mention « contes fantastiques » sur la couverture, cette mention de Lovecraft est en elle-même promesse de merveilleux et de poésie. Au fil de la préface, l'histoire de cette traduction se construit presque comme une fiction, avec ses rebondissements, actes manqués, rencontres avortées et coïncidences que l'on jurerait signes du destin[312].

On repère ailleurs au sein de l'appareil paratextuel la même démarche visant à faire cohabiter Green et Dunsany, non pas comme un auteur et son traducteur, mais bien comme deux auteurs placés sur un pied d'égalité. Sur la quatrième de couverture, Dunsany est présenté ainsi : « Aristocrate irlandais, joueur de base-ball[313] et inventeur de mondes sidéraux » ; un rythme ternaire qui met en évidence son statut social, son appartenance au monde anglo-saxon, et son ampleur littéraire qui touche au cosmique. L'intérêt qu'on devrait lui porter est justifié par les grands noms qui l'ont admiré dès leurs débuts : l'inévitable caution de Lovecraft qui « le découvrit à 17 ans, l'imita et le considéra comme son modèle » ainsi que Julien Green qui à sa lecture fut pris du désir de le traduire « sur-le-champ ». Présenté comme inclassable, et doué d'une imagination qui dépasse les rêves les plus fous,

[312] Le destin, que Green a ailleurs qualifié de « jeu complexe et tragique dont nous ignorons la règle (préface à *Varouna* in *Œuvres Complètes II*. Paris : Gallimard, 1973, p. 1484). On peut voir dans cette citation une autre trace des aspirations communes à Green et Dunsany : rappelons la courte préface de *The Gods of Pegāna*, qui jette les fondements de l'univers mythopoétique précisément sur cette même prémice, le jeu cosmique et l'indifférence du cosmos – que l'on retrouve également au cœur du mythe de Lovecraft :

> In the mists before THE BEGINNING, Fate and Chance cast lots to decide whose the Game should be; and he that won strode through the mists to MANA-YOOD-SUSHAI and said: 'Now make gods for Me, for I have won the cast and the Game is to be Mine.' Who it was that won the cast, and whether it was Fate or whether Chance that went through the mists before THE BEGINNING to MANA-YOOD-SUSHAI—none knoweth. (*GP*, 535)

[313] Dunsany est pourtant plus chasseur ou joueur d'échecs que de base-ball. La provenance de cette information et le choix de sa mise en valeur restent obscures.

Dunsany est défini, dans le paratexte, comme un auteur à la croisée du fantastique et de la science-fiction qui chez lui « ne font qu'un ». Des termes clés soulignés par une mise en italiques promettent une expérience intense et inédite (« ni avion ni fusée ne saurait mener *aussi vite aussi loin* », « un mot, et nous basculons *ailleurs* », « nous voici sur le point de réaliser le désir d'être *autre* »). Le tout est ponctué par un mot du traducteur lui-même, qui dit s'être laissé happer par cette écriture, et propose au lecteur de lui servir de guide éclairé : « Personne ne s'étonnera que Julien Green, expert en rêves et en cauchemars, nous dise aujourd'hui : 'Si j'étais vous... j'ouvrirais ce livre.' » Le livre donc, est cautionné à la fois par Green l'écrivain – le confrère, l'égal – et par Green traducteur, ambassadeur de l'œuvre.

Faire cohabiter les deux noms dans le paratexte du livre est une nécessité pour que le transfert de capital symbolique porté par le nom de Green et conféré à celui de Dunsany fonctionne – un traducteur anonyme ou invisible ne saurait obtenir cet effet immédiat, destiné au public (c'est-à-dire à tous ceux qui poseront les yeux sur l'ouvrage) et non pas seulement au lecteur. Sur la couverture, les deux noms sont empilés comme séparés par un miroir – même longueur, même taille, même police d'écriture. Seule la couleur change, le nom du traducteur apparaît en vert (Green, symboliquement, ou au contraire très littéralement, traduit par la couleur verte ? Et pourquoi pas aussi y déceler une évocation de l'Irlande, identifiée comme terre natale du texte-source ?). Quant à la préface, elle appuie le trait par son titre, « Face à face de deux visionnaires », qui cherche à élever dans l'esprit du lecteur un Dunsany méconnu au rang d'écrivain de la même trempe que son prestigieux traducteur.

Si Lucera, conscient de sa responsabilité de préfacier, s'est manifestement renseigné sur Dunsany, comme en témoignent les nombreux éléments biographiques qu'il fournit, certains détails du paratexte (peut-être laissés au soin de l'éditeur) trahissent que la préférence va néanmoins à la mise en valeur de Green. On repère des erreurs dans la datation des recueils originaux, *A Dreamer's Tales* et *The Book of Wonder* (1905 et 1907 au lieu de 1910 et 1912) ; et plus révélateur encore, en fin d'ouvrage, la rubrique intitulée « Du même auteur » donne la liste des ouvrages de Green, et non de Dunsany.

La préface se donne donc pour tâche de justifier le projet de traduction de Green en le présentant comme traducteur idéal de Dunsany, notamment du fait de leurs influences communes qui font de l'un le double de l'autre. Le texte-cible se présente comme une renaissance au monde de l'œuvre dans une autre langue :

> [Dunsany] ne pouvait mieux trouver que le jeune Green pour entrer parfaitement dans ses songes et les rendre avec exactitude. Les répétitions voulues par le Lord irlandais venaient droit des périodes et des cadences de la Bible anglaise ; de son côté, Julien Green parle dans ses livres

> autobiographiques de la fascination exercée sur lui dès son enfance par la King James. Ainsi donc un fonds commun, l'ascendance celtique et anglo-saxonne, les mêmes dispositions à l'invisible et à la réalité d'un monde intérieur ne pouvaient que donner cette osmose d'une œuvre non pas traduite, mais recréée dans une autre langue. (*DM*, 12-13)
> .

Très sensible aux changements de perception de soi que génère le choix de changer de langue d'écriture, Green évoque ailleurs le problème de l'écrivain en exil qui doit « renaître » dans une langue qui n'est pas la sienne – lui-même en a fait l'expérience lorsque, ayant commencé à écrire un livre en français, puis recommencé en décidant de s'auto-traduire, il constate qu'« en anglais, [il est] devenu quelqu'un d'autre[314] ». En effet, si le français a toujours été sa langue d'écriture de prédilection, il a néanmoins usé de l'anglais, notamment dans son journal et ses essais pendant les périodes où il se trouvait physiquement aux États-Unis.

Giovanni Lucera a lui-même édité *Le langage et son double*, qui contient de nombreuses réflexions de Green sur sa conception de la traduction (il ne parle pas de Dunsany, mais évoque sa pratique d'auto-traducteur et ses traductions en anglais des poèmes de Charles Péguy), réflexions notamment analysées par Marinella Mariana qui identifie Green comme un adepte de la conception moderne de la traduction défendue notamment par André Lefevere, Walter Benjamin ou Henri Meschonnic[315]. La traduction est pour lui une nouvelle création, une nouvelle écriture, et même réécriture. Le traducteur est ici bel et bien un auteur à part entière, et échappe à sa condition traditionnellement vue comme subalterne face à la fétichisation de l'auteur du texte-source. Ce qu'affirme cette préface, c'est que la voix française que le lecteur s'apprête à entendre est bien celle de Green, qui traduit sur la base de son identité profonde avec l'auteur irlandais. On nous promet ici une traduction placée sous le signe de ce que Lawrence Venuti a nommé le *simpatico*, à savoir : « an underlying sympathy ». Cela recouvre un idéal de traduction qui veut que le traducteur ne se contente pas d'apprécier l'auteur qu'il traduit, mais ressente à son égard un véritable rapport d'identité[316]. Dès lors, l'auteur s'incarne en quelque sorte dans le traducteur et le processus de traduction vient dédoubler le processus créatif par lequel le texte-source a vu le jour.

Notons que Venuti finit par réprouver cet idéal qui relève selon lui des stratégies de domestication de l'étranger visant à rendre la traduction invisible : « The voice that the reader hears in any translation made on the basis of *simpatico* is always recognized as the author's,

---

[314] Julian Green. *Le Langage et son double*. Trad. Julien Green. Paris : Fayard, 2004, p. 197.
[315] Marinella Mariani. « Julien Green : la langue de l'Europe. Esprit et écho ». *In* Daniela Fabiani & Danilo Vicca (Dir.). *Julien Green et l'Europe*. Paris : Éd. le Manuscrit, 2012, p. 66.
[316] Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Translation Studies. Londres ; New York : Routledge, 2008 [1995], p. 237.

never as a translator's, nor even as some hybrid of the two[317]. » Or dans cette préface, c'est tout l'inverse : il s'agit bien de mettre en œuvre une stratégie visant à s'assurer que la traduction bénéficiera au maximum du crédit que peut lui conférer le nom prestigieux de Green, écrivain. Si sa sensibilité commune avec Dunsany sert à justifier qu'il se fasse traducteur, sa visibilité est donc primordiale. Et celle-ci n'est pas limitée au paratexte : la pratique traductive de Green est marquée par un bilinguisme qui est « sa condition de vie caractéristique[318] » – autrement dit, qui fait partie intégrante de son *habitus* d'auteur et de traducteur – et qui s'avère éminemment visible dans les textes-cibles qui constituent ce recueil.

2. Un bilinguisme visible : maladresse ou résistance ?

Il existe dans les archives de Julien Green un dossier complet concernant la genèse de *Merveilles et Démons*. Mis aux enchères en 2011 par son fils adoptif, celui-ci n'a pas trouvé preneur. Il nous a été impossible de le retrouver pour le consulter ; le catalogue de la vente donne toutefois quelques détails intéressants en ce qui concerne la genèse du recueil, mettant au jour les diverses étapes de sa constitution qui s'étalent sur plus d'un demi-siècle. Ce dossier comporte les textes autographes ayant servi à l'édition de 1991. Green a bien commencé par traduire à la main, en 1923, ainsi qu'il le mentionnera plus tard (sont inclus « Les Mendiants » et « La Folie d'Andelsprutz »). Sont également présents des textes tapés à la machine et corrigés de sa main, datés de la même période, parmi lesquels on trouve les nouvelles suivantes : « Les Spectres », « Le Hashishin », « La Ville paresseuse », « Le Champ », « Le Sabre et l'Idole », « Le Corps en peine », « Sur terre » (le catalogue n'est pas exhaustif et la liste se termine par « etc. »).

De tout ceci, retenons que Green n'a pas entrepris de traduire dans l'ordre proposé par l'édition américaine du recueil, mais a sans doute opéré une première sélection en fonction de la force d'affinité ressentie avec certains des contes plutôt qu'avec d'autres, notamment les textes à échos bibliques (« Les Mendiants », « La Ville paresseuse ») ou allégoriques (« Sur terre »). « Le Corps en peine » évoque la souffrance de l'écrivain incapable de rendre justice par sa plume aux visions merveilleuses que lui dicte son âme, et « Les Spectres » fait apparaître au narrateur un groupe d'âmes tourmentées par la meute de leurs péchés. Green n'a

[317] *Ibid.*, p. 238.
[318] Marinella Mariani. *Op. cit.,* p. 64.

que peu écrit à l'époque, mais nul doute que l'*habitus* issu de son éducation religieuse a joué ici un rôle prépondérant.

Cette aventure se termine de manière peu satisfaisante pour le jeune aspirant traducteur :

> Il n'y eut pas de lettre de félicitations ou autre, il y eut dans mon courrier, deux ou trois semaines plus tard, le texte de ma traduction avec le mot *Non* au crayon rouge sur la première page. Et c'est peut-être pour cela que je ne suis pas devenu traducteur[319].

Cet échec s'intègre donc brutalement à son *habitus* d'écrivain puisqu'il lui impute sa perte d'intérêt pour la pratique de la traduction. Green abandonne son projet, et celui-ci ne refera surface que cinquante ans plus tard : le dossier *Merveilles et Démons* comporte en effet « les textes manuscrits d'une dizaine de « Contes », traduits en français par Julien Green et transcrits par Éric Green sous la dictée de Julien (note d'E. G.) dans les années 80[320] ». La moitié des textes ont donc été traduits une fois Green consacré en tant qu'écrivain français de premier ordre, fort d'une pratique d'écriture de plusieurs décennies.

Marinella Mariani distingue trois périodes dans l'acquisition et le perfectionnement de la pratique traductive de Green : il commence à traduire Dunsany dans la première période alors que « presque adolescent encore, […] il n'a ni les instruments ni les connaissances nécessaires pour pouvoir se traduire[321] ». Le recueil tel qu'il nous est accessible aujourd'hui a subi de nombreuses révisions et corrections au cours de la troisième période, celle de la publication du *Langage et son double*, ouvrage bilingue et auto-traduit où se dévoile la dichotomie entre son persona d'auteur et son persona de traducteur, encore une fois via le paratexte, par un dédoublement de son nom accompagné d'un changement d'orthographe : « Julian Green traduit par Julien Green ». Cette troisième phase est la période de la réécriture dans deux langues à la fois : « Green devient éminemment sensible aux résonances bilingues qui se font écho en lui, dès ses premières années d'enfance et qui se répondent, dans un subtil jeu de miroirs, dans les textes qu'il a écrits[322]. » Ce recueil porte donc en lui-même sa propre retraduction par le biais des corrections tardives qui y ont été apportées, et la « première traduction », la traduction originale, est à jamais absente, inaccessible.

Ainsi qu'il a été évoqué plus haut, il apparaît très rapidement à la lecture que le texte-cible ne se présente pas comme une traduction cherchant à s'effacer en suivant les normes de la *fluency* que dénonce Venuti. La genèse en plusieurs étapes de cette traduction pose donc

---

[319] Julien Green. *Œuvres complètes III*. Paris : Gallimard, 1973, p. 1447-1448.
[320] Godeau, Antoine & Frédéric Chambre. « Julien Green, un siècle d'écriture ». Catalogue. Genève : Pierre Bergé & Associés, 2011. Web. Consulté le 29 fév. 2016.
[321] Marinella Mariani. *Op. cit.*, p. 65.
[322] *Ibid*. p. 76.

question : ces écarts par rapport à la langue standard représentent-ils des zones où la traduction « trébuche » du fait d'une compétence insuffisamment exercée, ou bien s'agit-il d'une stratégie visant à mettre du jeu au sein de la langue pour rendre visible l'étranger présent dans le texte-source, consciemment mise en œuvre par un traducteur averti, ou inconsciemment adoptée par un homme bilingue dont l'*habitus* est marqué par le dédoublement de la langue ?

a. Failles de la compétence traductive ?

Comme dans le cas de Joshi traducteur évoqué plus haut, certains écarts dans les traductions de Green semblent ne pouvoir être considérés autrement que comme des erreurs, certaines typiques des copies d'étudiants francophones (faux-sens, calques…) – ce qui peut sembler surprenant chez un auteur dit bilingue. Mais rappelons d'une part que Green considérait le français comme sa langue maternelle, avouant d'ailleurs à son grand embarras avoir rencontré de grandes difficultés pour apprendre l'anglais, et d'autre part que la maîtrise de deux langues séparément n'implique pas nécessairement une compétence de traduction exercée. À titre d'exemple, considérons ce passage, le début du récit d'un marin mystérieux dans le conte « Poor Old Bill » :

> "A ship with sails of the olden time **was nearing** fantastic isles. We had never seen such isles.
> "We all hated the captain, and he hated us. He hated us all alike, there was no favouritism about him. And **he never would talk a word with any of us**, except sometimes in the evening when it was getting dark **he would stop and look up** and talk a bit to the men he had hanged at the yard-arm." (*DT*, 301)
>
> **Green :** « Un bateau avec des voiles du vieux temps **se trouvait près des** îles fantastiques. Nous n'avions jamais vu des îles pareilles. Nous haïssions tous le capitaine, et lui nous. Il nous haïssait tous de la même façon, il n'y avait aucun favoritisme. Et **il ne voulait pas dire un seul mot à aucun d'entre nous**, sauf parfois le soir quand il commençait à faire sombre. Alors **il voulait s'arrêter et regarder en haut** et parler un peu aux hommes qu'il avait pendus au bout des vergues. » (*MD*, 118)

On remarque dès la première phrase l'approximation entre *was nearing*, début de récit *in media res* qui place l'auditoire immédiatement dans l'action, et « se trouvait près », qui efface la notion de mouvement créée par la forme progressive anglaise pour proposer un tableau figé, comme si le narrateur décrivait un tableau ou pointait du doigt la localisation du navire sur une carte. L'effet est renforcé par la détermination définie « des îles fantastiques », comme s'il s'agissait là de leur nom officiel, et non d'un qualificatif traduisant l'effet qu'elles produisent chez les marins happés par l'imminence de l'entrée dans un monde surnaturel. Plus

frappant encore, la valeur modale du *would* fréquentatif est remplacée à deux reprises par le verbe *vouloir*, choix qui ne choquera pas nécessairement le lecteur français à la première occurrence (« Il ne **voulait** pas dire un mot à aucun d'entre nous »), mais qui crée une impression d'étrangeté marquée dans le deuxième cas. La dernière phrase est mot-à-mot presque parfait ; un correcteur universitaire signalerait sans hésiter comme fautif l'emploi de « voulait », le calque de *look up* traduit par « regarder en haut » au lieu d'un plus idiomatique « lever les yeux » et la sur-coordination née du rythme ternaire anglais *he would stop and look up and talk a bit*, là où le français rétablirait spontanément des liens logiques entre les propositions.

De manière générale, la traduction de Green reste très littérale par rapport à son original. Parmi les éléments les plus visibles pour le lecteur, même sans avoir accès au texte-source, citons encore certains faux-sens issus de faux amis : *a waste place* (un terrain vague) traduit par « une vaste place » (« Blagdaross », *MD,* 59), *regarded* traduit par « regardait » (« Le Jour du vote », *MD,* 185) et plus loin dans la même nouvelle *a winding road* (une route sinueuse) frise le non-sens en proposant « une route éventée » (*Ibid.*, p. 187). Rappelons que même parvenu au faîte de sa carrière, Green ne fit jamais d'autre expérience de traduction de l'anglais vers le français que ce recueil de Dunsany[323]. Cette littéralité rappelle celle du traducteur débutant qui, par peur de trahir, s'accroche à la langue de l'original – même si cela paraît d'autant plus étonnant qu'à en juger par les textes bilingues publiés dans *Le Langage et son double*, Green auto-traducteur ne semble pas commettre ce genre d'impair. Libéré de la lettre, il sait ce qu'il veut dire en tant qu'auteur et n'hésite pas à couper, reformuler, ou ajouter afin de récréer « l'Esprit » de la langue, conscient qu'« il y a une frontière invisible et la langue employée n'est pas la même, on ne dit pas la même chose dans l'une et l'autre, il y a des mots et des phrases entières qu'on ne peut traduire littéralement parce qu'ils perdraient leur sens[324] ». Mais cette différence de pratique révèle peut-être, plus qu'un gain d'expérience dans la pratique traductive, la liberté ressentie par le traducteur-auteur qui, sûr de sa paternité sur les deux textes, ne saurait se voir accusé d'infidélité.

Ce littéralisme ne donne pas lieu qu'à des erreurs, mais également à des calques de structures où le lecteur français percevra la trace de l'étranger dans le texte-cible, même s'il saura relativement aisément en déduire le sens. Ainsi par exemple, Green évite d'avoir recours à des synonymes, même lorsque le contexte l'y invite : ainsi le verbe *find* dans la

[323] Il traduisit Péguy du français vers l'anglais, et pratiqua l'exercice de l'auto-traduction.
[324] Julien Green. *Le Langage et son double*. Giovanni Lucera (Éd.) Texte Bilingue, Paris : Editions de la différence, 1985, p. 209.

phrase « Next night we **found** that he had learned to curse » (« Poor Old Bill », *DT*, 302) est-il traduit littéralement : « la nuit suivante nous **trouvâmes** qu'il avait appris à maudire » (*MD,* 118), là où l'on attendrait plus spontanément « nous découvrîmes » ou « nous apprîmes ». Second exemple, même phénomène avec le verbe *catch* :

> « Those Europeans who were present and heard the message given were ignorant of the language and only **caught** the name of Utnar Véhi » (« Bethmoora », *DT*, 261)
>
> **Green :** « Les Européens qui étaient présents et entendirent le message ne comprenaient pas la langue et **attrapèrent** seulement le nom d'Utnar Véhi » (*MD,* 171)

À titre de comparaison, les traducteurs suivants ont opté pour des traductions plus fluides et naturelles : Anne-Sylvie Homassel paraphrase avec « ne purent que comprendre le nom d'Utnar Véhi » et Pierre Leyris ménage à la fois la littéralité et l'idiomatisme : « saisirent seulement le nom d'Utnar Véhi ».

Dans le même ordre d'idée, *freezing through and through* est traduit très littéralement par « mourant de froid de part en part » (*MD*, 119). Cependant ce mot-à-mot en est-il bien un ? Le texte-cible rechigne en effet à s'éloigner du texte-source, mais a recours à une construction où semblent se télescoper deux expressions idiomatiques en français pour former une nouvelle structure originale qui combine l'idée de froid extrême (« mourir de froid ») et la douleur aiguë évoquée – le lecteur français saura sans effort retrouver le verbe « transpercer », qu'appelle naturellement le complément « de part en part ». On ignore s'il s'agit d'un choix délibéré de traduction ; mais l'*habitus* de lecteur autant que d'écrivain de Green semble soumis à des courants contradictoires, qui produisent un résultat hybride : poussé vers un certain naturel en français, certaines expressions idiomatiques font partie de son encyclopédie courante, mais pas au point de privilégier uniquement la communication du sens en occultant le texte original.

En fin de compte, la traduction proposée par Green se pare d'une identité extrêmement forte en termes de visibilité de l'étranger, et répond donc aux critères définis par Venuti pour identifier une traduction « résistante » qui refuse de standardiser la langue en domestiquant le texte étranger pour lui assurer une meilleure réception – et cela implique que le lecteur lui-même doit lire le texte *comme une traduction* en sortant de la zone de confort de ses habitudes de lecture. Prenons encore le passage suivant :

> "Then the great sky bent over me, and spoke quite softly like a kindly nurse soothing some little foolish child, and the sky **said**, 'Goodbye. **All will be well**. Goodbye.' And I was sorry to lose the blue sky, but the sky went away. Then I **was** alone, **with nothing** roundabout me; I

> **could** see no light, but it was not dark—**there was just absolutely nothing**, above me and below me and on every side." (« In the Twilight », *SW,* 182)
>
> "Et le grand ciel se baissa vers moi et me parla doucement comme une nourrice bienveillante apaisant quelque petit enfant insensé, et le ciel **disait** : « Au revoir. **Tout sera bien**. Au revoir. » Et j'étais désolé de perdre le ciel bleu, mais le ciel partit.
> Alors j'étais seul, **avec rien** autour de moi ; je ne **pouvais** voir aucune lumière, mais il ne faisait pas sombre, **il y avait juste *absolument rien***, et au-dessus de moi et au-dessous et de chaque côté. » (*MD,* 209)

Un lecteur non-averti pourra reprocher au texte-cible les glissements intempestifs du passé simple vers l'imparfait, les calques « Tout sera bien » ou « avec rien autour de moi » plutôt que les plus idiomatiques « Tout ira bien » et « sans rien autour de moi », autant de maladresses qui semblent ne pas respecter les normes de fluidité et d'idiomatisme de ce que devrait être une « bonne » traduction et ce que devrait être un texte littéraire.

Et pourtant, au-delà du littéralisme manifeste, il y a bien à l'œuvre la volonté stylistique et les choix conscients d'un auteur, que trahit notamment l'ajout d'italiques signifiants – pratique plus courante en anglais, qui se repose sur l'intonation pour induire des effets d'emphase. Conserver une structure affirmative a pour effet de rendre le « rien » presque tangible, non pas simple absence (que l'on pourrait combler) mais présence écrasante du vide, d'autant plus oppressante que c'est le néant lui-même que l'on ressent par cette affirmation. La traduction de Green prend donc un risque considérable, puisqu'elle frise l'étrangeté pour faire sentir l'étranger, mais sans chercher à séduire le lecteur par l'affectation d'un effet d'exotisme artificiel. En cela, malgré des erreurs avérées, elle reste d'une sincérité que permet le souci de traducteur de Green, ses dispositions d'auteur, le rapport à la langue maternelle et à la langue d'écriture, et le bilinguisme qui tout ensemble se combinent en un *habitus* donnant lieu à une pratique unique :

> Il y a une littéralité inauthentique, une étrangeté insignifiante qui n'a aucun rapport avec la véritable étrangeté du texte. De même, il y a un rapport inauthentique à l'étrangeté, qui la rabaisse à ce qui est exotique, incompréhensible, etc.[325]
>
> Littéralité abrupte et sans ménagements d'un côté, et écart énigmatique, de l'autre, vont donc dans le même sens. Dans les deux cas, il s'agit d'accentuation. […] C'est celle qui donne son espace de jeu à toute littéralité, singulièrement syntactique, et qui la distingue de tout calque servile. C'est elle, aussi, qui autorise les écarts de traduction qui sans cela restent du domaine de la variation esthétique et transtextuelle. C'est elle qui frappe de nullité le phénomène de « déperdition » censé menacer toute traduction, et qui a motivé de tout temps sa dévaluation littéraire et éthique[326].

[325] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger*. *Op. cit.*, p. 246.
[326] *Ibid.*, p. 278.

Point d'appauvrissement ici, donc – pour peu, encore une fois, que l'on lise cette traduction comme une traduction. Green ne domestique pas la langue au nom de la réception et ne cherche pas à se cacher en tant que traducteur. C'est même, par moments, l'inverse qui se produit, et au sein d'un texte très littéral, on peut distinguer par moments les traces laissées par Green écrivain, qui ne peut s'empêcher d'ajouter visiblement sa touche à la fiction de l'Autre.

b. Quand l'auteur prend le pas sur le traducteur

On l'a dit, Green partage avec Dunsany une même propension à la poésie et à l'onirisme, et certaines références communes « parlent » à Green en tant que lecteur, qu'auteur, et que traducteur. Par moments, il semble se laisser emporter par l'élan du texte, motivé par certaines zones signifiantes du texte-source qui sont comme autant de tremplins suscitant une pulsion d'écriture. Il se laisse alors aller à la surtraduction, à l'explicitation d'éléments implicites, voire à l'ajout de détails absents de l'original, mais qui mettent en évidence une dimension du texte sans doute essentielle aux yeux de Green, au point qu'il juge nécessaire de lui ménager une place au sein du texte. Il s'agit encore une fois d'accentuation.

Les ajouts restent le plus souvent relativement discrets et subtils, servant par exemple à appuyer l'expression lyrique des sentiments. C'est le cas à la fin de « The Unhappy Body », qui évoque le conflit entre le corps d'un écrivain qui aspire au repos, et son âme tyrannique qui le pousse à écrire sous la dictée. L'âme, lassée, finit par s'en aller, et le corps mis en terre est accueilli par les autres morts :

> 'You are free here, you know,' they said to their new companion.
> '**Now** I can rest,' said the body. (*DT*, 338)

À cette dernière réplique, la traduction ajoute au soulagement intense exprimé ici une pointe de regret, par l'inclusion du très littéraire et pathétique « hélas ! » : « Maintenant, **hélas** ! je peux me reposer, murmura le corps ». (*MD,* 143). Ce commentaire affectif est motivé par l'interprétation de l'adverbe *now* comme marque d'oralité théâtralisée sous une forme évoquant les grandes envolées de la tragédie.

La pulsion d'écriture de Green est encore plus sensible ailleurs, en particulier dans les contes faisant appel à des références religieuses ou bibliques, même lorsqu'il ne s'agit que de donner du poids stylistique à une comparaison : dans un accès typique de dénonciation du caractère aliénant du monde modernisé, Dunsany évoque dans « The Field » l'appel des campagnes que l'on ressent l'été après avoir passé des mois au sein des grandes villes dont

l'on ne peut que finir par se lasser : « all that London can offer is swept from one's mind like some suddenly smitten metropolitan Goliath » (*DT*, p. 328). La traduction proposée par Green semble bourgeonner au pouvoir d'évocation du nom de Goliath, ce qui l'inspire à compenser la perte de l'effet d'allitération crépitant de l'original, avec ses sifflantes et syllabes initiales accentuées en cascade auxquelles s'ajoute l'impact des dentales [d] et [t] par une double figure de style, métaphore et métonymie grandiloquente : « tout ce que Londres peut offrir est chassé de l'esprit ainsi qu'un Goliath de métropole, frappé soudain **par une simple fronde de souvenirs** » (« Le Champ », *MD,* 81). La fronde évoquée par association d'idée en vient à représenter la lutte et la victoire du monde traditionnel, qui fait pleuvoir sur la modernité rugissante et frénétique des villes les souvenirs d'une existence en harmonie avec la nature, et regagne l'homme à sa cause à grands renforts de nostalgie. La figure de style greenienne surtraduit le message dunsanien, sans toutefois le trahir.

La première sélection de nouvelles que fit Green lorsqu'il commença à traduire (et dont les textes que nous venons de mentionner font partie) s'avère particulièrement révélatrice : écrivain chrétien, hagiographe, il a une préférence pour les contes de Dunsany où peuvent se lire des paraboles, que l'on peut interpréter comme Dunsany les rédigea, comme des récits de rêve[327], mais dont la plupart peuvent être qualifiés de « voyages de l'âme » (entre autres, « Where the Tides Ebb and Flow », « On the Dry Land », « The Doom of La Traviata », « The Unhappy Body »). Le recours au mode onirique est un terrain d'entente sur lequel Green retrouve Dunsany. Ce dernier le charme soit par ses nouvelles les plus traditionnellement fantastiques, soit par ses récits démontrant son « sens naturel de la fonction symbolique de la fantasy » et montrant comment celle-ci « peut être utilisée à des fins philosophiques[328] ». Green ne s'est d'ailleurs pas intéressé à la longue nouvelle « Idle days on the Yann » qui consiste surtout en une énumération de descriptions d'un monde imaginaire merveilleux, mais dépourvu de lien avec la réalité.

La pulsion d'écriture née de la traduction peut cependant avoir pour effet de creuser l'écart entre le texte-cible et l'auteur pour accentuer davantage la visibilité des propres influences du traducteur. Dans la nouvelle « The Ghosts », le narrateur, qui s'est disputé avec son frère au sujet de l'existence des fantômes, décide de veiller toute une nuit pour prouver qu'ils n'existent pas ; mais un groupe de spectres lui apparaît, tous accompagnés de grands

[327] Si Dunsany a la plume poétique, il n'est jamais mystique et sa posture, telle que relevée par Mark Amory puis S. T. Joshi dans leurs biographies relève de l'animisme, de l'athéisme, voire de l'anticléricalisme. Cependant il emploie un vocabulaire qui lui vient de la Bible, lorsqu'il parle de l'âme et de péchés, et met en scène des anges et des prêtres, souvent avec une ironie sous-jacente à laquelle Green semble peu sensible. C'est sur le terrain commun de l'onirisme que les deux auteurs se retrouvent.

[328] S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p.3.

molosses noirs, leurs « Péchés », qui leur interdisent de reposer en paix. Sous leur influence, le narrateur envisage soudain de tuer son frère, prépare son plan dans les moindres détails, mais dans un sursaut de rationalité exorcise la vision en récitant des théorèmes mathématiques.

On sait que cette nouvelle fit partie des premières que traduisit Green dans les années 1920, donc de celles qui le marquèrent de prime abord. Sans doute fut-il surpris d'y trouver comme un écho d'une trame qu'il avait déjà lui-même eue en tête quelques années plus tôt, ainsi qu'en témoigne son journal :

> *25 décembre 1919* – Nouvelle possible. Un fantôme s'installe dans une famille de bourgeois et sert de conscience à ces malfaiteurs. Les plus secrètes pensées de vice sont immédiatement tirées au clair et punies par l'être effroyable que personne ne peut voir. Agonie rapide de ces gens[329].

Le passage qui nous intéresse ici est le dénouement de la nouvelle, qui se termine en ces termes :

> Logic and reason re-established themselves in my mind, there were no dark hounds of sin, the tapestried chairs were empty. It seemed to me an inconceivable thought that a man should murder his brother. (*SW,* 190)

L'original nous propose une dissipation complète de la vision surnaturelle et donne satisfaction au narrateur qui peut mettre son expérience sur le compte de l'auto-suggestion et du manque de sommeil : il pourrait aussi bien s'agir d'un rêve, le narrateur s'étant endormi sans s'en rendre compte. Mais la conclusion ne met pas l'accent sur la subsistance de l'incertitude fantastique. La traduction, elle, ne se contente pas de ce retour à la case départ :

> La logique et la raison réintégrèrent mon cerveau ; il n'y avait plus les sombres dogues des péchés, les chaises tapissées étaient vides. Il me parut alors inconcevable qu'un homme pût tuer son frère. **Mais que veut dire inconcevable ? J'avais le revolver en main.** (« Les Spectres », *MD,* 135)

Le texte-cible compte donc deux phrases supplémentaires qui ne figurent dans aucune édition du texte-source. Green rebondit sur le terme « inconcevable » pour une remise en question visant à troubler le lecteur – l'acte fratricide a bien été « conçu » puisque l'idée s'est traduite par le geste physique de prendre l'arme en main, et l'on peut aller jusqu'à imaginer que le narrateur reprend conscience *après* avoir commis l'irréparable. Par cet ajout, il inscrit ce conte dans la lignée de la nouvelle fantastique selon Poe, qui voulait que tout le texte soit planifié en

[329] Julien Green. *On est si sérieux quand on a dix-neuf ans : journal 1919-1924*. Paris : Fayard, 1993, p. 15-16.

vue de produire un effet unique incarné dans le dénouement. Bien que Green ait nié que Poe ait eu une quelconque influence sur lui, plusieurs critiques et biographes ont mentionné un lien entre les deux auteurs. Myriam Kissel souligne que « E. A. Poe est très présent dans l'œuvre autobiographique et le *Journal* de Green et fondamental dans son imaginaire », au moins en ce qui concerne l'admiration qu'il porte aux contes du maître du fantastique[330].

Il est donc possible de distinguer une influence qui ajoute du « bruit » dans la traduction, et qui nous rappelle via un détour par Poe que Dunsany possède également une facette que l'on peut rétrospectivement qualifier de lovecraftienne – et qui semble avoir fait partie des points d'accroche lui ayant valu l'attention de Green. Répétons le préambule célèbre et souvent cité de *The Supernatural and Horror in Literature* : « The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown », qui, mis en regard de l'analyse faite par Anca Sîrbu de l'écriture de Green, rend évident un fonds commun manifeste :

> Le sentiment le plus oppressant, le plus envoûtant que connaissent les relations humaines dans l'univers nocturne de Green est […] la peur. À la fois refoulé et désiré, ce sentiment – projection des souvenirs torturant de ses propres frayeurs enfantines – est surtout associé à la découverte du mal et du péché. [...] La perception fantastique des choses, la découverte de leur pouvoir occulte, leur « langage d'une précision muette » (*Les Pays Lointains*) constituent un choc pénible qui traduit l'absence de sens de l'univers et qui prélude à l'anxiété du héros greenien[331].

On ne sait ce que Green aurait pensé de Lovecraft, mais il semble partager tout autant de points communs avec ce dernier qu'avec Dunsany, notamment la peur comme source de rejet et de fascination, et la prise de conscience de l'indifférence cosmique et de l'insignifiance de l'homme. En rapprochant ici sa traduction de ses propres aspirations d'écrivain, Green la rapproche, incidemment, du pôle magnétique estampillé « Lovecraft » dans le champ littéraire. Bien entendu, on ne peut pas parler ici de stratégie délibérée ; toujours est-il qu'il pourra dès lors se créer dans l'esprit du lecteur une sorte de triangle littéraire, de ménage à trois aux liens multiples et à double-sens remplaçant les notions verticales de filiation et de transmission à sens unique. Un lecteur de Lovecraft en français cherchant à découvrir Dunsany dans un second temps y retrouvera donc quelque chose de déjà familier, et ce détail pourra favoriser la bonne réception de la traduction.

---

[330] Myriam Kissel. « Julien Green et Dostoïevski : une écriture mystique ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 105.

[331] Anca Sîrbu. « Une affinité spirituelle : Julien Green et Mircea Eliade ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 210.

3. *Une transmission fantôme*

Dans un article récent sur les liens d'influence entre Green, Baudelaire, et Camus, Édith Perry remet en question la linéarité de la filiation entre deux auteurs, souvent considérée comme un héritage d'influence à sens unique. Selon elle, c'est avant tout le lecteur, de manière rétrospective, qui pourra reconstituer ces liens, et ce, en tenant obligatoirement compte de son encyclopédie personnelle, à savoir en reconnaissant dans un livre les textes qu'il a lui-même déjà lus. Il est également possible de se fier à d'autres sources d'informations, telles que le journal dans lequel un auteur parle de ses influences, mais ces informations sont à remettre en perspective comme la face visible – et subjective – d'un tout bien plus complexe, car l'auteur peut tout aussi bien avoir été influencé à son insu :

> La relation entre un auteur et un autre est le plus souvent subreptice et inconsciente de sorte qu'il incombe au seul lecteur de la déceler et que finalement chacun ne peut reconnaître dans un livre que les textes qu'il a lui-même déjà lus. Si j'entends dans *Épaves* la voix de Baudelaire, n'y a-t-il pas pourtant d'autres voix que j'ignore, faute de les connaître ou de les reconnaître ? Ne vais-je pas surévaluer une voix parmi tant d'autres ? N'y aurait-il pas un écrivain dont jamais Green n'aurait parlé dans son *Journal* et qui aurait nourri son œuvre à l'insu de tous ? Je ne puis répondre à toutes ces questions, mais elles montrent que la notion de filiation n'est pas chose aisée, car l'écrivain peut ignorer son père, le tuer, le refouler dans son inconscient, et plus rarement le reconnaître[332].

Le caractère ténu de certains de ces liens d'influence a donc parfois pour effet qu'en fonction du lecteur, une voix sera l'arbre qui cache la forêt. Dans le cas de Green, il est possible de considérer Dunsany comme l'une de ces influences fantomatiques, que jamais il ne mentionna dans son journal et qui pourtant le hantèrent plus longtemps qu'il ne s'en rendit peut-être compte. Il partageait avec Dunsany et nombre d'autres écrivains anglo-saxons le goût du style biblique en anglais, « cette langue archaïque » qui lui « inspir[ait] un respect plus profond et ému de la parole divine qui se fix[ait] d'autant dans [s]on intelligence et dans [s]on cœur » et que « le français ne traduit pas[333] ». Si Green n'adhère que peu à la rhétorique de la *fantasy*, il est néanmoins sensible aux préoccupations humaines profondes que celle-ci évoque, mais c'est avant tout le don tout dunsanien pour « l'incantation mélodieuse et l'eurythmie

[332] Édith Perry. « *Épaves*. D'une œuvre l'autre ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 166-167.
[333] Cité dans Jérôme Pourcelot. « Pascal au miroir du *Journal* de Julien Green ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 70-71.

oratoire » qui le charment. En 1954, il se dit ravi par une phrase de Pascal, « Les fleuves de Babylone coulent, tombent et entraînent » et ajoute : « Indépendamment du sens, sa musique un peu sourde, son mouvement, son allure, tout m'en paraît avoir cette qualité magique de certains accords qui hantent l'esprit sans qu'on sache toujours pourquoi[334] ». Ne pourrait-on voir dans cette musique persistante un souvenir ravivé de la Babbulkund de Dunsany, issue de la nouvelle éponyme qu'il avait découverte et traduite trente ans plus tôt ?

Au fond, nous dit encore Édith Perry, toute idée de filiation peut s'avérer fondée dès l'instant qu'elle fait naître chez le lecteur une nouvelle interprétation d'une œuvre qu'elle lui fera entendre autrement, « donnant une autre vie au texte[335] » :

> Le lecteur ne peut oublier en lisant Green ce qu'un autre a écrit après lui, cette œuvre se mêle à sa lecture et l'enrichit. […] Ce mode de lecture qui se joue de la chronologie fait éclater la linéarité du texte et brouille la notion de filiation. […] La filiation varie selon les références des lecteurs. [...] Les textes s'inscrivent dans une généalogie qui me fait parcourir une bibliothèque babéliforme. Ils sortent les uns des autres et influent les uns sur les autres. La lecture rhizome se substitue à la lecture arborescente[336].

À cet égard, le cas qui nous intéresse ici est exemplaire : Green, traducteur de Dunsany, admire le style de Baudelaire, traducteur de Poe. Poe fut de son côté le modèle de Lovecraft revendiqué avec autant de force que Dunsany ; plus on y regarde et plus la constellation des influences s'élargit et le réseau s'entrecroise. Comment y définir centre et périphérie, comment en déterminer une stricte chronologie, alors que certaines relations sont ouvertement admises, d'autres niées, d'autres encore jamais évoquées ? Même la notion de réciprocité s'avère insuffisante : l'œil de l'observateur, à savoir du lecteur, joue également un rôle puisque c'est ensuite lui qui perçoit, reçoit, interprète et juge le texte. Il y a là l'intervention d'un tiers qui peut tout autant prétendre à être père du texte ; et la situation se complexifie encore lorsque ce lecteur entreprend de traduire, prenant donc, à son tour, une posture d'auteur.

L'*habitus* d'auteur de Green, issu de son parcours et de ses aspirations, le rapproche sensiblement de Dunsany et Lovecraft par certains aspects : comme eux, il fait figure de marginal que l'on peine à situer dans son champ littéraire d'origine, le contexte français du 20ème siècle[337]. Comme eux, il vise à atteindre par l'écriture une dimension cosmique qui

---

[334] Julien Green. *Œuvres complètes IV*. Paris : Gallimard, 1973, p. 1365.
[335] Édith Perry. *Op. cit.*, p. 174.
[336] *Ibid.*
[337] Daniela Fabiani. « Julien Green et Sylvie Germain : de la topographie métropolitaine à la topographie de l'âme ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 338.

dépasse l'homme ; il partage en outre le goût pour l'exotisme oriental issu des *Mille et Une Nuits* et la passion du « faire-semblant », le désir de vivre la fiction par le biais du rêve[338]. Comme eux encore, il est marqué par la liminalité entre l'Europe et l'Amérique, tiraillé entre sentiment d'appartenance et conscience d'être étranger, au point de faire sien le surnom d'« expatrié » dont on l'a affublé : « L'Expatrié. C'est ainsi qu'on m'appelle de l'autre côté de l'Atlantique et que l'on me considère de ce côté-ci. Je veux bien, d'autant qu'il m'est tombé dessus sans façon, mais il me plaît d'élargir le sens du mot jusqu'à le faire déborder dans l'infini[339]. » Les mouvements d'échanges entre ces deux terres d'appartenance, vont faire fructifier son œuvre ; il a conscience qu'écrire dans l'une ou l'autre langue le fait devenir autre, et comprend qu'il en est de même pour l'expérience de la lecture. Il a le souci de ses lecteurs lorsqu'il évoque un monde qui leur est étranger et cherche à les accompagner en leur proposant des références communes afin de « [jeter] des ponts par-delà la Manche et l'Océan Atlantique, entre les trois pôles de la culture, en Amérique, en Angleterre, et en France[340] ».

Sa quête d'identité par la langue de l'écriture s'est manifestée par l'auto-traduction. Cependant, Green n'était de toute évidence pas traducteur dans l'âme, et sa première expérience avec Dunsany fut aussi la dernière. Il garda toujours une certaine méfiance vis-à-vis de la traduction réalisée par un tiers. En 1941, il compare le traducteur à un musicien qui jouerait faux, non pas par manque de talent ou de maîtrise, mais parce que la langue qui est son instrument serait systématiquement désaccordée dans le processus :

> Le grief que j'ai contre les traductions est qu'elles prennent cet instrument qu'est la langue française, ou la langue anglaise ou allemande ou la langue russe, et qu'elles en jouent faux. Qui n'a jamais éprouvé de gêne en lisant une traduction, une gêne analogue à la gêne que procure un instrument accordé trop haut ou trop bas ? Prenons les meilleures traductions possibles [...]. À notre plaisir, qui est très vif, en les lisant se mêle une vague irritation, une sorte d'impatience qui est due au fait que derrière le voile du français ou de l'anglais respire une pensée étrangère ; il y a comme une protestation du contenu contre le contenant, un désaccord perpétuel, désaccord que, du reste, certains connaisseurs goûtent extrêmement, de même qu'une série de dissonances peut plaire à une oreille délicate[341].

---

[338] Ainsi que le révèle cette anecdote amusante : au moment de sa conversion au catholicisme, Green déclara au prêtre qui s'apprêtait à le baptiser : « Je voudrais être saint François d'Assise [...]. Mais, mon père, si je ne peux pas être saint François d'Assise, je veux être Aladin, oui, Aladin, afin de n'avoir aucun désir qui ne soit immédiatement exaucé. » (*Partir avant le jour*. Paris : Gallimard, Pléiade, tome V. p. 838.)
Si Michèle Raclot qualifie cette boutade d'« étourderie de jeunesse », il demeure que ce « cri du cœur » trahit la prégnance d'un imaginaire puissant et immersif au point que Green ne veut pas seulement « être comme » les figures qu'il admire, mais bien en devenir une incarnation. (Michèle Raclot. « L'originalité de *Frère François* parmi les études hagiographiques sur le *Poverello* ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 27).
[339] Julien Green. *L'Expatrié, Journal*, tome XIV, 23 févr. 1985. Paris : Éditions du Seuil, 1990, p. 415.
[340] Christophe Annoussamy. « Julien Green et Charles Dickens ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. *Op. cit.*, p. 97.
[341] Julien Green. « My first book in English ». *Le Langage et son double*. Paris : Fayard, 2004, p. 255.

Il y a là une sensibilité remarquable à la part d'étranger visible au sein de toute traduction, et que l'on chercherait en général à masquer, selon les termes de Lawrence Venuti, par des stratégies de domestication. La lecture de la traduction que propose Green de Dunsany rend évidente cette « épreuve de l'étranger ». D'abord par la présence de « dissonances », c'est-à-dire à travers les écarts qui existent entre la langue de la traduction, marquée par la double appartenance du traducteur à deux champs linguistiques, et le français standard. Mais le choix même d'un auteur méconnu tel que Dunsany, à une époque où le fantastique onirique ne s'appelle pas encore *fantasy* et n'a pas encore gagné ses lettres de noblesse, relève déjà de ce que Venuti nomme « *foreignizing move* » en allant à l'encontre des conventions formelles du réalisme qui dominent le champ de la littérature consacrée[342].

Pour compenser ces entraves à la réception de la traduction, le livre offre un espace paratextuel qui s'efforce d'appuyer la visibilité habituellement restreinte du traducteur en insistant sur son statut d'auteur, et d'auteur consacré ; et il y a fort à parier que, si Green n'avait été Green, aucune seconde chance n'aurait été accordée à la traduction rejetée quelque cinquante ans plus tôt. C'est dire l'importance du « *kairos* » défini par Berman comme le moment opportun donnant naissance à une traduction[343]. Si celui-ci n'est pas venu au moment où la traduction est effectuée, alors la publication de celle-ci peut se voir retardée considérablement. En revanche, lorsqu'un même texte-source connaît plusieurs *kairos* successifs au fil du temps, le terrain est fertile pour donner naissance à la retraduction, qui pose, en termes de transfert de capital symbolique, un certain nombre de questions spécifiques.

III. Retraduction et visibilité, une quête de légitimité

1. La trouvaille opportune : Bergier et Lovecraft

La multiplication des textes-cibles sur une ligne chronologique permet d'interroger les notions de filiation, d'influence et de réception dans le cadre de la création d'une tradition au sein du champ littéraire. Même en admettant qu'un texte-source ne vieillisse pas, et en général

[342] Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility*. *Op. cit.*, p. 126-127.
[343] Antoine Berman. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Op. cit.*, p. 5.

ne se modifie pas (sauf dans le cas de nouvelles éditions corrigeant des coquilles ou erreurs issues de publications précédentes en langue originale), son statut au sein des divers champs littéraires, lui, reste néanmoins en constante évolution.

The Dream-Quest of Unknown Kadath, écrit par H.P Lovecraft en 1927, est publié pour la première fois de manière posthume en 1943. Ce texte, qui clôture la série des inspirations dunsaniennes de Lovecraft en opérant une synthèse de ses nouvelles précédentes sur le mode de l'épopée onirique, fait partie des premières incursions de l'œuvre de Lovecraft en France, où il a fait l'objet de trois traductions en 1955, 1995 et 2010 et nous offre donc un exemple intéressant en termes de retraduction[344]. Il est surprenant de constater que les trois traductions nous mettent en présence de trois formats complètement différents, qui font osciller le texte entre roman et nouvelle, entre la partie et le tout, entre l'autonomie absolue et le rattachement à un espace plus ou moins vaste et cohérent de l'œuvre dans son intégralité. De surcroît, au fil des traductions, on remarque une évolution frappante de l'espace de visibilité laissé au traducteur, qui participe de cette libération des contraintes et de cette ouverture au dialogue. Le cas de cette nouvelle s'avère révélateur de la manière dont la retraduction, en tant que recréation, semble au fil du temps se placer sous le signe de la récréation, autrement dit du jeu dans tous les sens du terme. En fin de compte, et notamment dans la zone de « bord d'œuvre » constituée par le paratexte, le récit même que l'on perçoit du travail de (re)traduction, relaté par un traducteur-créateur qui se met en scène, vient ostensiblement s'intégrer au mythe même qui lui a donné le jour.

Le récit paraît pour la première fois en français en 1955, traduit par Bernard Noël, dans la collection « Lumière Interdite » aux Éditions des Deux Rives. La collection est dirigée par Louis Pauwels, et le texte préfacé par Jacques Bergier. On a déjà évoqué le rôle capital qu'a joué ce dernier pour l'introduction de Lovecraft en France ; il fut d'abord lecteur assidu de *Weird Tales* à qui il adressa deux lettres intitulées « From a French reader » en mars 1936, et « From a French enthousiast » en septembre 1937, dans laquelle il déplore la mort de Lovecraft ; il avait entre temps établi une correspondance avec ce dernier. De lecteur, il va également se faire tout à la fois traducteur, éditeur et critique en multipliant les rôles et les initiatives : préfacier de *La Couleur tombée du ciel* en 1954 et de *Démons et Merveilles* en 1955, il sera également auteur de comptes-rendus et de critiques, au point qu'en 1979, Necronomicon Press dédie son recueil de lettres du courrier de *Weird Tales* « à la mémoire de

[344] Une quatrième version française est parue en 2018 dans le recueil *Les Contrées du Rêve* traduit par Arnaud Degaedt et paru aux éditions Bragelonne, alors que nous achevions notre travail de recherche. Celle-ci ne sera pas considérée exhaustivement ici mais pourra faire l'objet de notes ponctuelles.

Jacques Bergier (1912 – 1978) sans qui les études lovecraftiennes n'auraient pas été ce qu'elles sont » (*would have suffered greatly*)[345]. Il participe à la fondation des éditions Denoël et des premières collections consacrées à la science-fiction, « Le Rayon Fantastique » et « Présence du Futur » et de ce fait œuvre à ouvrir un espace de visibilité et de reproduction propre à recevoir Lovecraft au sein du champ littéraire français.

En 1937, Bergier écrit : « In spite – or perhaps because – of my scientific training I sometimes think that perhaps Lovecraft had a glimpse across 'undreamable abysses', of facts about the structure of the universe that science will one day discover... [346] ». Ainsi, de la même façon que les agents ayant introduit la science-fiction en France et qui, selon l'analyse de Jean-Marc Gouanvic, furent poussés par un *habitus* où s'exprimaient leurs inclinations scientifiques, Jacques Bergier voit dans son éducation l'une des causes de son engouement pour Lovecraft, dont le point de vue cosmique semblait en accord avec la direction que prenait la science. Pour Bergier, Lovecraft était un génie prodigieusement intuitif, ce qui explique au moins en partie pourquoi il fut dès le départ classé comme auteur de science-fiction dans le champ littéraire français, conformément au point de vue de son ambassadeur.

En 1960, Bergier publie avec son ami Louis Pauwels *Le Matin des Magiciens* chez Gallimard, dans lequel ils développent le concept du « réalisme fantastique ». Pauwels en signe l'introduction, dans laquelle il retrace son parcours et la naissance de leur projet commun. On peut y repérer plusieurs éléments ayant sans doute contribué à le pousser également vers la fiction de Lovecraft : le fantasme orientaliste, qui le poussa à se réfugier dans l'hindouisme pendant la guerre, mais aussi la conscience de la dimension cosmique de l'existence et l'idée qu'il serait possible d'entrer en contact avec d'autres formes d'intelligence. Toutes ces inclinations, qui lui furent transmises par son père[347], contribuent à la formation de son *habitus*.

Dans cet ouvrage qui connut un succès considérable, Lovecraft est cité à deux reprises comme l'illustrateur parfait de la philosophie défendue par les deux auteurs, ce qui fait de son œuvre un jalon fondateur de la littérature mondiale :

> Action militante pour la plus grande ouverture d'esprit possible, initiation à la conscience cosmique, l'œuvre de Charles Fort va directement inspirer le plus grand poète des univers

[345] Voir Jean-Luc Buard. « Bibliographie des textes critiques ». *Clefs Pour Lovecraft*. Cahiers d'Etudes Lovecraftiennes 2. Amiens : Encrage, 1990, p. 122.
[346] Cité dans John Haefele, *A Look Behind the Derleth Mythos*. *Op. cit*., p. 399.
[347] « Il [mon père] pensait que l'évolution ne se confond pas avec le transformisme, mais qu'elle est intégrale et ascendante, augmentant la densité psychique de notre planète, la préparant à prendre contact avec les intelligences des autres mondes, à se rapprocher de l'âme même du cosmos. » (Louis Pauwels & Jacques Bergier. *Le Matin des magiciens – Introduction au réalisme fantastique*. Paris : Gallimard, 1960, p. 11.)

> parallèles, **H. P. Lovecraft**, **père de ce qu'il est convenu d'appeler la Science-fiction** et qui nous apparaît, en réalité, au niveau des dix ou quinze chefs-d'œuvre du genre, comme l'Iliade et l'Odyssée de la civilisation en marche. Dans une certaine mesure, l'esprit de Charles Fort inspire aussi notre travail[348].
>
> Il y a une ultime porte que l'intelligence analogique ne peut ouvrir. Peu de textes égalent en grandeur métaphysique celui où **H. P. Lovecraft tente de décrire l'impensable aventure** de l'homme éveillé qui serait parvenu à entrebâiller cette porte et ainsi aurait prétendu se glisser là où Dieu règne par-delà l'infini[349].

Pour les lecteurs qui découvrent le nom de Lovecraft sous la plume de Bergier et Pauwels, l'auteur est paré d'une mystique en accord avec le projet des deux agents français : proposer une « introduction au réalisme fantastique », donc la fiction lovecraftienne serait la plus pure représentante. Le sens de l'horreur et du merveilleux se voit ainsi occulté, de même que l' « escapisme » d'une fiction écrite sur le mode du jeu, du canular – ou alors, c'est que ce dernier a trop bien fonctionné et que les deux français n'y ont vu « que du feu ». Maurice Lévy prendra d'ailleurs à parti Bergier et Pauwels dans *Lovecraft ou Du fantastique* pour dénoncer l'application trop légère de leur philosophie à la vision du monde d'un Lovecraft matérialiste et incroyant qui n'adhéra jamais à aucune croyance occulte ou aux théories de l'histoire invisible : « Que MM. Pauwels et Bergier nous pardonnent : jamais la *réalité* pour lui ne fut *fantastique :* ce fut au contraire pour la fuir qu'il imagina son impossible univers parallèle[350] ».

Lévy dénonce ici une tentative de réécriture idéologique dont on peut également repérer les indices dans les activités d'édition et de traduction de Bergier et Pauwels. On comprend donc que les nouvelles de Lovecraft les ayant marqués soient celles où un homme en vient à lever le voile sur la dimension cosmique incommensurable de l'univers, par un processus d'expérimentation à mi-chemin entre la science et le mysticisme – atteignant ainsi l'état de « l'homme éveillé ». La nouvelle « Hypnos » reprend ce schéma de manière exemplaire, et c'est sans surprise ce récit qu'ils vont sélectionner, traduire et publier dans le premier numéro de la revue *Planète,* fondée dans la lignée du *Matin des Magiciens*[351]. La

---

[348] *Ibid.*, p. 174. Nous soulignons.
[349] *Ibid.*, p. 423. Nous soulignons.
[350] Maurice Lévy. *Lovecraft ou Du fantastique. Op. cit.*, p. 71.
[351] Incidemment, c'est là une des premières revues à publier un conte de Lord Dunsany : « Le Mage contestataire » paraît dans *Le Nouveau Planète* n° 7 de mai 1969. La courte présentation de l'auteur témoigne de la méconnaissance dont il est victime ; son décès est daté de 1968 au lieu de 1957, et il est indiqué que ses recueils principaux sont *L'Homme qui mangea le phénix* et *Contes des trois hémisphères* (non traduits à l'époque, et encore aujourd'hui). Les critères ayant poussé les éditeurs à citer ces recueils plutôt que d'autres restent obscurs. On voit qu'il s'en fallut de peu pour que Bergier suivît en France le même parcours que Joshi aux États-Unis, en se faisant agent de l'œuvre de Dunsany après avoir été celui, assidu, de Lovecraft : « Lorsqu'il caressa le projet d'un second volume de ses *Admirations*, Jacques Bergier avait eu l'intention de

nouvelle paraît en regard d'un article intitulé « Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs », qui n'est autre que la préface que Bergier a rédigée en introduction de *Démons et Merveilles*, qu'il a reprise et révisée pour l'occasion.

La traduction de « Hypnos » porte les marques de la manipulation idéologique à l'œuvre, notamment par un certain nombre de coupes dans le texte original, qui effacent presque systématiquement les traces d'oralité trahissant la subjectivité du narrateur intradiégétique, et les indices pouvant mettre en doute sa fiabilité, tels que les références à la drogue qu'il consomme pour provoquer des expériences de voyage astral.

> Of our studies it is impossible to speak, [since they held so slight a connexion with anything of the world as living men conceive it.] They were of that **vaster and more appalling** universe of dim entity and consciousness which lies deeper than matter, time, and space, and whose existence we suspect only in certain forms of sleep—those rare dreams beyond dreams which come never to common men, and but once or twice in the lifetime of **imaginative men**. [The cosmos of our waking knowledge, born from such an universe as a bubble is born from the pipe of a jester, touches it only as such a bubble may touch its sardonic source when sucked back by the jester's whim. Men of learning suspect it little, and ignore it mostly.] Wise men have interpreted dreams, and the gods have **laughed**. One man with Oriental eyes has said that all time and space are relative, and men have **laughed**. But even that man with Oriental eyes has done no more than suspect. I had wished and tried to do more than suspect, [and my friend had tried and partly succeeded. Then we both tried together, and] with exotic drugs courted terrible and forbidden dreams in the tower studio chamber of the old manor-house in hoary Kent. (*CF*, 207)

> **Bergier & Pauwels :** Il ne m'est guère possible de préciser la nature de nos recherches. Je peux dire seulement qu'il s'agissait de saisir le fil d'un **autre** univers situé au-delà de la matière, du temps et de l'espace. Nous n'en soupçonnons l'existence que dans le sommeil, ou plutôt dans certains rêves exceptionnels, rêves de rêves, ultra-rêves qui demeurent ignorés de la plupart des hommes et n'apparaissent qu'une fois ou deux dans une vie **consacrée à l'esprit**. Des sages ont interprété les rêves, et les dieux ont **ricané**. Un homme aux yeux d'Oriental a dit que tout temps et tout espace sont relatifs, et les hommes **n'ont pas compris**. Mais ce savant lui-même n'a fait que soupçonner en un éclair de formidables étrangetés. Mon ami et moi, nous avons tenté davantage. Avec l'aide de drogues exotiques, nous sommes partis à la poursuite de visions terribles et interdites. Tout ceci se passait dans notre studio, au sommet de la tour d'un manoir du comté de Kent. (*HYP*, 296-297.)

Entre crochets dans le texte-source figurent les passages qui disparaissent dans le texte-cible, stratégie qui s'inscrit manifestement dans un souci de simplification et d'aide à la lecture : les phrases françaises sont plus courtes, et la profusion d'adjectifs qualificatifs caractéristique du style lovecraftien est drastiquement réduite (de l'univers, *vaster and more appalling* chez l'auteur, on ne retient que la différence portée par les structures comparatives : il est « autre » ; *hoary*, qui fait partie des vocables fétiches de l'auteur, est également effacé). Les

---

consacrer à Dunsany un chapitre qui se serait intitulé : 'Lord Dunsany ou le glaive de Welleran'. » (Max Duperray. « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise ». *Op. cit.*, p. 83.)

traducteurs, visiblement, sont plus sensibles à la veine scientifique du récit, et ce sont les éléments poétiques et oniriques permettant une autre lecture, celle du merveilleux dunsanien précisément, qui disparaissent. C'est le cas pour la métaphore faisant de l'univers une bulle fragile soufflée par un bouffon – éminemment dunsanienne, pour son imagerie miniaturiste et son ironie légère –, mais aussi lorsque « the lifetime of imaginative men » est traduit par « une vie consacrée à l'esprit », ce qui vient rationaliser les visions que le texte de départ imputait à l'imagination. Le génie inné et la force créatrice instinctive du démiurge ne sont plus des dons, mais s'acquièrent par l'étude. Enfin, la traduction efface la répétition du verbe « laugh », d'abord associé aux dieux puis aux hommes ; en français, les dieux ricanent, mais les hommes, une fois de plus, raisonnent (« n'ont pas compris »).

Dans le recueil *Démons et Merveilles*, c'est « À travers les portes de la clé d'argent » plus que « À la recherche de Kadath » qui exprime ce type de voyage expérimental mystico-scientifique, et Bergier privilégie naturellement cette facette. Bien que la plus grande partie du recueil soit constituée par le récit d'une quête onirique, la préface de Bergier à *Démons et Merveilles*, intitulée « Lovecraft, ce grand génie venu d'ailleurs », fait la part belle à l'aspect science-fictionnel de Lovecraft car, dit-il, « même dans les rêves, [Lovecraft] conservait les traits essentiels de son caractère : la rigueur scientifique et la logique » (*DM*, 9). Bergier insiste sur l'aspect autobiographique du récit, une « autobiographie spirituelle » dont le chemin « suit la route de la science » (*DM*, 10), mais « tout en se détachant nettement de l'occultisme » (*DM*, 13). Pour lui, le mythe créé par Lovecraft est l'illustration parfaite de l'effroi pascalien des espaces infinis, et toutes les avancées scientifiques et technologiques récentes – psychanalyse, conquête spatiale, bombe atomique – donneraient raison à Lovecraft. La préface de Bergier s'achève par une justification de la manipulation des textes ayant donné lieu à cette mise en livre :

> Cette autobiographie d'aventures intérieures, qui décrit les aventures de Randolph Carter, aurait certainement été récrite sous forme d'un récit unique si Lovecraft avait vécu. Nous la présentons telle qu'elle est parue dans les magazines *Weird Tales* et *Arkham Sampler*, dans l'ordre chronologique qui est aussi celui du récit. Cet ouvrage complète et explique toute l'œuvre de Lovecraft. (*DM*, 16)

Bergier joue de son intimité avec l'auteur pour prétendre connaître ses hypothétiques intentions. Or, et cela a été dénoncé depuis, ce choix présenté comme le seul valable et fidèle à l'auteur donne en réalité au texte un visage unique fallacieux.

Rédigées et publiées indépendamment l'une de l'autre, les quatre nouvelles ne présentaient aucune chronologie narrative explicite, sinon leurs dates de parution, et c'est cet

ordre qui a été conservé. Or, la logique du récit s'en trouve en fait mise à mal : la quête onirique de Kadath, dans laquelle Randolph Carter explore le monde du rêve, arrive en dernière position alors que les deux nouvelles précédentes, « The Silver Key » et « Through the Gates of the Silver Key », nous racontent les mésaventures de Randolph Carter après qu'il a, en vieillissant, perdu sa capacité à rêver, puis son corps humain qu'il a échangé avec celui d'une créature extraterrestre. L'ordre retenu par Bergier, pour que l'histoire reste cohérente, suppose donc une ellipse entre les deux épisodes de la clé d'argent et la quête onirique, ellipse au cours de laquelle Carter aurait trouvé un moyen de réintégrer son corps et de pénétrer à nouveau à son gré dans le monde onirique. Pas impossible, mais peu plausible. D'ailleurs, en 1992, quand l'intégrale de Lovecraft parue chez Laffont réédite cette traduction, l'épisode de Kadath a été replacé en deuxième position pour respecter une logique narrative supposant moins de blancs à combler.

Ensuite, la fusion de ces quatre nouvelles sous la forme d'un récit unifié induit chez le lecteur l'impression faussée d'être en présence d'un texte ayant été pensé en tant qu'unité de lecture. Un nouveau titre est forgé pour l'occasion : *Démons et Merveilles*. Il a été emprunté par l'éditeur à une chanson de Jacques Prévert et Maurice Thiriet écrite pour le film fantastique *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné (1942). Par cette référence, l'éditeur lie donc ostensiblement cet ouvrage à la culture-cible française. L'élément qui lie les quatre textes du recueil en un tout cohérent est le personnage principal, Randolph Carter, alter ego littéraire de Lovecraft. *Démons et Merveilles* est sans équivalent en langue anglaise, et présenté indûment sous la forme d'un roman dont chacune des quatre nouvelles constituerait une partie. Du fait de sa composition, cet ouvrage pose donc un problème de genre : un recueil de nouvelles n'est pas un roman, quand bien même le personnage principal reste le même et assure la continuité entre les récits. La nouvelle se distingue du roman par l'usage de figures extrêmes, d'archétypes que le lecteur peut immédiatement appréhender ; elle ne fait pas dans la nuance au long cours et se construit sur la tension brutale entre des opposés nets (riche/pauvre, rêve/cauchemar, bien/mal), ce qui lui permet de faire l'économie des longues explications et revirements de situation propres au roman. Malgré sa longueur, même *Kadath* répond aux critères l'identifiant comme une nouvelle : le personnage de Carter se caractérise uniquement par sa volonté inébranlable de mener sa quête à terme, la cité enchanteresse de ses rêves s'oppose au cauchemardesque pic de Kadath, on gravit les sommets les plus vertigineux avant de retomber au plus profond du monde souterrain – et d'ailleurs, le titre de ce soi-disant roman illustre bien cette tension en opposant « démons » et « merveilles ».

La première traduction est longtemps restée le seul visage de ces quatre nouvelles en France. L'artificialité de sa cohérence est même passée inaperçue dans certains ouvrages de référence à caractère encyclopédique, voire scientifique : le *Dictionnaire des mythes du fantastique* (Brunel et Vion-Dury, 2003) attribue à Lovecraft la paternité du « roman » *Démons et merveilles* (qui, en réalité, n'existe pas en langue originale)[352], et l'ouvrage récent de Didier Hendrickx se sert de cette traduction pour un certain nombre de réflexions sur Lovecraft, qui découlent en fait des choix du traducteur : « Lovecraft ne facilite pas la tâche du lecteur. Dans *Démons et merveilles* il assimile Dieux Débonnaires et Grands Anciens et les distingue des Autres Dieux. Ailleurs il distingue Grands Anciens et Dieux Débonnaires. Utiliser l'adjectif "débonnaire" pour Cthulhu peut prêter à sourire[353]. » Or, l'adjectif utilisé par Lovecraft n'est pas « débonnaire », mais *mild*. Il vient plutôt indiquer la faiblesse des *mild gods* par rapport aux entités plus anciennes, non une hypothétique bienveillance – d'où l'inadéquation de la version française ressentie ici par le critique. Toute « nouvelle traduction » peut donc poser problème lorsque celle qui l'a précédée est à ce point ancrée dans l'imaginaire du lecteur, dans la mesure où, comme le pose Jean-René Ladmiral, « elle risque de brouiller les cartes de l'intertextualité sous-jacente à la tradition littéraire qui s'est nourrie de la première traduction, quels qu'en soient par ailleurs les défauts[354] ».

On note enfin un fait surprenant, qui nous rappelle qu'avant la retraduction, d'autres transformations peuvent s'appliquer à un ouvrage à l'occasion de simples rééditions : dans la réédition de *Démons et merveilles* de 1979 par l'UGE dans la collection 10/18, le nom du traducteur disparaît complètement et n'apparaît nulle part dans l'ouvrage. Pourtant, les premières lignes de l'introduction de Jacques Bergier faisaient d'entrée de jeu allusion à l'importance de ce projet de traduction, par le biais de la citation de Cocteau :

> Il a fallu vingt-cinq ans d'efforts pour faire connaître Howard Phillips Lovecraft au public français. La récompense de ces efforts finit par venir : la critique, comme le public, comprirent ce que Lovecraft apportait d'exceptionnel. Jean Cocteau écrivit même que Lovecraft gagnait à être traduit en français. (*DM*, 7)

Pourtant, cette traduction ne cherche pas à tromper et ne prétend pas se faire passer pour un original en français ; la mention « domaine étranger » ouvertement portée sur la couverture, ainsi que ce début de préface, en attestent. Cependant, l'un des acteurs qui l'ont rendue

[352] Pierre Brunel & Juliette Vion-Dury (Éd.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2003.
[353] Didier Hendrickx. *H. P. Lovecraft le dieu silencieux*. *Op. cit.*, p. 84.
[354] Jean-René Ladmiral. « La traduction : entre la linguistique et l'esthétique littéraire ». *In* Tatiana Milliaressi (Éd.). *De la linguistique à la traductologie*. Presses universitaires du Septentrion, 2011, p. 44.

possible sombre bel et bien dans l'anonymat ; l'auteur gagne à « **être** traduit », la voix passive permettant d'invisibiliser l'agent traduisant.

2. *L'air de rien : autre livre, autre genre*

La question du genre se pose sous un autre angle pour la retraduction d'Arnaud Mousnier-Lompré, qui paraît en 1995 aux éditions J'ai Lu. « The Dream-Quest of Unknown Kadath » est ici isolée, totalement indépendante : le texte est assez long pour paraître en format de poche et ressemble cette fois à un court roman. Le paratexte reste réduit à sa plus simple expression ; l'appartenance du texte à un cycle au sein de l'œuvre de l'auteur n'est pas évoquée. La cohérence naît ici du resserrage du cadre à un texte unique qui se suffit à lui-même et ne cherche pas à déborder le cadre de l'objet-livre en aiguillant le lecteur vers d'autres textes constitutifs de l'œuvre.

Notons qu'en 1995, Lovecraft a gagné ses lettres de noblesse en France et semble dans cette édition n'avoir plus besoin d'ambassadeur ou de caution extérieure : la couverture place le nom de l'auteur en évidence, plus visible d'ailleurs que le titre du récit. La brève présentation de l'auteur en quatrième de couverture le désigne comme « le plus grand écrivain fantastique américain du 20ème siècle » sans mentionner d'autres écrivains du cercle d'influence de Lovecraft, ni citer d'éloges issus de grands noms de la critique. Quant au nom du traducteur, Arnaud Mousnier-Lompré il reste discrètement relégué à la page de garde : la traduction est loin de s'afficher en tant que telle. Il n'y a ni préface, ni mention de l'éditeur qui fasse état de cette « nouvelle » traduction, de ses motivations ou de sa plus-value.

On constate toutefois un élément inédit concernant Lovecraft : un glissement hors des genres de la science-fiction et du fantastique où l'édition française l'avait classé jusque là. Les premiers recueils de Lovecraft parus chez J'ai Lu – *Dagon, Night Ocean et autres nouvelles* – étaient en effet classés dans la collection « fantastique » (signalée par un liseré rouge sur la couverture). *La Quête onirique de Kadath l'Inconnue* paraît dans la collection « fantasy » au code couleur jaune, et le résumé sur la quatrième de couverture renforce le trait en proposant de suivre un « arpenteur des songes » au cours d'une « aventure » qui s'annonce riche en rebondissements et en décors exotiques : « déserts glacés, cryptes diaboliques, mers

déchaînées, montagnes aux mille pièges », tous lieux grandioses typiques du genre désormais constitué en tant que tel[355].

Ainsi, contrairement à la première édition de la nouvelle ou à celle qui suivra, l'une préfacée par l'éditeur (Bergier), et l'autre par le traducteur (Camus), cette traduction ne fait l'objet d'aucun travail de mise en valeur ostentatoire, et l'on peut suggérer que ceci révèle son statut de produit purement commercial, sans qu'ait participé à son élaboration un agent traductif suffisamment enthousiasmé pour souhaiter s'engager visiblement par une intervention paratextuelle ; en d'autres termes, ce n'est pas un travail se revendiquant comme « lovecraftien ». Le traducteur a sans doute été missionné par l'éditeur sans exprimer de goût particulier pour l'auteur. Il en ressort une mise en livre plus neutre et moins bavarde qui, si elle oriente subtilement la représentation du texte, laisse plus de place à ce dernier, et plus de latitude au lecteur pour le découvrir en tant que texte, voire en tant que première traduction.

3. La parole du traducteur : David Camus sur le seuil

La traduction la plus récente de *The Dream-Quest* date de 2010 et s'inscrit dans un changement de paradigme généralisé au sein du genre de la *fantasy*, qui s'est popularisé via les films, séries, mais aussi par l'accroissement de communautés virtuelles qui échangent, compilent, et commentent. On a pris conscience des mauvais traitements qu'a pu subir le genre, notamment au cours des processus de traduction, à partir des années 1970. Il naît un désir de retour au texte-source et à l'exhaustivité – on retraduit Tolkien, Howard, Dunsany même, et bien sûr Lovecraft. Les éditions Mnémos publient *Les Contrées du Rêves*, dont le titre souligne le thème commun aux œuvres du cycle auquel appartient la nouvelle. Celle-ci est mise en perspective par rapport à l'œuvre globale de Lovecraft, ce qui accentue son caractère mythopoétique, multiple et fragmentaire, et son réseau de correspondances. Sur la couverture, la hiérarchie est claire : le nom de l'auteur apparaît en lettres immenses, comme s'il s'agissait de signaler à quel point son aura s'est accrue, suivi du titre du recueil, plus humble, et de la mention « Nouvelle traduction par David Camus » – la retraduction devient cette fois argument commercial dont on met en évidence le caractère inédit. La quatrième de

[355] Malgré cette apparence de neutralité, signalons qu'il n'est malgré tout pas impossible que pour le lecteur amateur de fantasy, le nom même de Mousnier-Lompré soit caution suffisante à accroître le capital symbolique de cette traduction : en effet, il a traduit de nombreux ouvrages de *fantasy* et science-fiction et est aujourd'hui connu en tant que traducteur officiel de Robin Hobb, auteur de prolifiques cycles littéraires, le plus connu étant celui de *L'Assassin Royal.*

couverture appuie le trait, vantant « pour la première fois en France, [un] recueil [qui] regroupe tous ces écrits dans une traduction intégralement nouvelle. »

David Camus a en outre l'opportunité de s'exprimer dans une longue préface. Il s'agit de la seule « préface de traducteur » présente dans notre corpus, et elle mérite que l'on s'y attarde, d'abord parce que son existence même vient rappeler au lecteur (quand bien même il n'en ferait pas la lecture) qu'il a entre les mains une traduction. Elle l'invite donc à lire ce texte *en tant que tel*. C'est ce qui pousse Venuti à énoncer la règle suivante dans son article à visée pédagogique sur la bonne manière de lire une traduction : « Don't skip an introductory essay written by a translator; read it first, as a statement of the interpretation that guides the translation and contributes to what is unique about it[356]. »

De la « préface-étude » de *Démons et merveilles,* qui présentait Lovecraft dans une perspective d'introduction, sous l'égide d'un spécialiste littéraire, on passe à une « préface-légitimation » qui a pour seul objet de s'affirmer en tant que retraduction. Or, si n'importe quel spécialiste de l'auteur pouvait prétendre à écrire la première, seul le retraducteur pouvait ainsi expliciter la plus-value de son travail dans la seconde. Cette préface est un seuil qui participe d'une stratégie de dévoilement du projet traductif en créant un horizon d'attente chez le lecteur, et le traducteur peut anticiper les risques de critiques ou d'incompréhension en remettant en perspective ses choix de traduction. Il souligne notamment l'existence de traductions antérieures, et explicite ce que ce nouveau travail apporte. De plus, une telle préface redonne de la visibilité à l'original, dont le lecteur pourrait avoir un peu oublié l'existence ; cela lui rappelle que l'objet qu'il a entre les mains est un objet éminemment interculturel qui implique à la fois mise à distance et ouverture, culturelles autant que temporelles. Enfin, apparaît également comme un esprit de compétition ou de rivalité amicale, lorsqu'on justifie une nouvelle traduction en dénonçant les erreurs des autres – la traduction de *Démons & merveilles* « avait le poil excessivement hirsute », nous dit David Camus (*CR*, 10).

Mais cette préface révèle également un certain besoin de raconter : David Camus se met en scène en tant que traducteur, comme pour expliquer le processus et les mécanismes de ce travail envisagé sous l'angle créatif, et donne de ce fait naissance à deux récits : la quête épique de Randolph Carter se double du récit de la quête créatrice du traducteur[357]. En effet, à

[356] Lawrence Venuti. « How to Read a Translation ». *Words Without Borders*. Juillet 2004. Web. Consulté le 3 juillet 2014.

[357] Cette tendance semble être courante chez les traducteurs étant également auteurs de leurs propres œuvres. Voir à ce sujet l'article de Licia Taverna « Les préfaces des traducteurs comme discours sur la méthode et l'histoire : l'exemple de quatre traducteurs-écrivains italiens ». *In* Antoine Chalvin, Anne Lange & Daniele

l'instar de Lovecraft et de Randolph Carter, David Camus place dans un rêve la source de son récit. Ainsi commence sa préface :

> « Pour traduire Lovecraft, il est important de regarder comment il écrit, mais encore plus de regarder comment il n'écrit pas… »
> Cette phrase, je l'ai rêvée la nuit même du jour où j'ai appris que j'allais retraduire l'intégralité des nouvelles de Lovecraft se déroulant dans les Contrées du Rêve. (*CR*, 7)

Puis le retraducteur dit s'être laissé « emporter par [son] élan » – nouvelle illustration de la *pulsion de traduire* chère à Berman – et enchaîne les métaphores de l'exploration de l'œuvre du « maître » ; il nous raconte comment il s'est laissé absorber corps et âme par ce travail, au point d'en avoir des hallucinations, d'en perdre presque la raison. C'est une incarnation totale du personnage de Lovecraft qu'il nous propose, la figure mythifiée d'un Lovecraft qui vivait reclus chez lui, enfermé dans ses rêves et ses cauchemars. Il endosse ensuite le rôle du personnage du récit pour quitter la réalité :

> Muni des chaussures de détective, à semelles de crêpe, et des ballerines de trapéziste que tout traducteur se doit de posséder dans sa garde-robe, j'y ajoutai une paire d'épais godillots et partis arpenter ces Contrées dont, je le sais à présent, on ne revient jamais tout à fait. (*CR*, 9)

La multiplicité des visages du traducteur semble le conforter dans son rôle d'arpenteur et, bien qu'il revienne systématiquement à des considérations plus concrètes, telles que le choix de tel ou tel terme, ou le traitement de l'humour chez Lovecraft, cette mise en scène ne disparaît jamais totalement. Il suffit de regarder la première phrase de chaque partie de cette préface pour suivre son parcours périlleux : « Mais alors que j'approchais de l'orée du texte en anglais… » (*CR*, 10), « À partir de là, j'ai pu poursuivre mon périple d'un pas plus tranquille, et ébaucher des tentatives de réponses à certaines des questions qui continuent de diviser les traducteurs, les fans et les exégètes du maître… » (*CR*, 11) ; « Mais avant de nous aventurer si loin, ou si près, je vous propose plutôt de suivre le conseil de 'Umr at-Tawil, le terrifiant Guide et Gardien de la Porte… » (*CR*, 17). Le contrat de lecture que propose David Camus est une invitation : en nous offrant le récit de sa propre quête mythique de Kadath, rendue possible par son voyage à travers les différentes traductions, il signifie au lecteur que celui-ci peut à son tour faire l'expérience intime de ce mythe, et se pose en guide détenant les clés de cette quête de sens.

Monticelli (Éd.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History = Entre les cultures et les textes: itinéraires en histoire de la traduction*. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 2011. 269-283.

Camus devient encore plus ostentatoirement guide touristique dans un autre ouvrage paru en même temps que ses nouvelles traductions : *Kadath, le guide de la cité inconnue* dont il est l'un des auteurs. Ce livre appartient à la collection « Ourobores » chez Mnémos, qui proposent de beaux livres richement illustrés décrivant des lieux issus d'œuvres de fiction comme le ferait un guide touristique, pour inviter le lecteur à les découvrir, ou au contraire lui permettre de prolonger l'immersion[358]. L'ouvrage tout entier est structuré autour du concept de l'incarnation d'un rôle : chacun des cinq auteurs s'y affuble d'une identité imaginaire pour conter la cité de Kadath, devenant non seulement co-auteur, mais aussi acteur du mythe qu'il contribue à développer. Camus y publie le récit « Ce que les Dieux doivent aux hommes », une pseudo-traduction d'un original intitulé « With Lovecraft, in a Dream », soi-disant retrouvé par hasard dans des archives et signé par un certain Randolph Carter. En outre, le récit met en scène un personnage nommé « HPL ». Le paratexte éditorial pose les bases d'une mise en abîme astucieuse, en nous indiquant qu'il s'agit probablement d'un canular, car il est attesté que le personnage de Carter n'a jamais existé. On nous propose même certaines pistes : l'auteur serait August Derleth, ou Robert Bloch qui écrivit en effet en 1935 « Le Visiteur venu des étoiles », dans laquelle il mettait en scène Lovecraft en tant que personnage. Camus s'amuse donc à voiler sa posture d'auteur en se parant du masque de son propre personnage de traducteur – illusion renforcée par les renvois au recueil *Les Contrées du Rêve*. Les deux ouvrages furent en effet préparés par les éditions Mnémos en parallèle ; une note de l'éditeur indique d'ailleurs qu'il s'est accordé avec David Camus sur l'élaboration d'un vocabulaire commun, ce qui appuie la métatextualité en jeu. Jeu de l'illusion, plaisir du travestissement : voilà qu'on brouille les pistes. Les identités perdent leur stabilité ; auteur, personnage et traducteur se fondent les uns dans les autres, comme s'il s'agissait d'autant de costumes interchangeables, et même superposables.

L'exemple du « Guide de Kadath » est révélateur du lien extrêmement fort qui existe dans le milieu éditorial français entre *fantasy* et jeu de rôle. La maison d'édition Mnémos a été fondée à l'aube de l'essor français du genre de la *fantasy* en 1996 dans l'orbite directe d'auteurs-éditeurs de jeux de rôle, Stéphane Marsan et Frédéric Weil, dans le but de promouvoir les auteurs français de romans qui s'inspirent des univers présentés dans ces jeux.

[358] La collection compte à ce jour une vingtaine d'ouvrages et permet de visiter entre autres la planète Tschaï (d'après l'œuvre de Jack Vance), la Vallée de l'Éternel Retour d'Ursula Le Guin, ou encore, du côté francophone, Abyme, la Cité des Ombres (d'après l'œuvre de Mathieu Gaborit). Lovecraft a inspiré un second ouvrage de cette collection, *Le Culte des Goules*, qui donne corps au deuxième grimoire fictif le plus connu de la pseudo-bibliothèque lovecraftienne après le *Necronomicon.*

La retraduction de Lovecraft proposée ici s'en ressent : le lecteur ciblé est soit fin connaisseur de Lovecraft et avide d'en redécouvrir des pans que les traductions françaises précédentes auraient occulté jusque là ; ou bien c'est un rôliste qui n'en connaît que ce qu'en montre l'adaptation ludique de *L'Appel de Cthulhu*, et qui cherche à revenir à la source, à s'informer davantage, afin d'enrichir son expérience du jeu. Plus qu'une simple redécouverte des textes, c'est une expérience sensible de l'univers fictif qui est proposée : à dessein, la nouvelle traduction et le *Guide de Kadath* furent publiés de manière simultanée afin de renforcer l'impression que l'univers fictionnel déborde le cadre fermé de l'objet-livre pour éclater en un archipel d'îlots textuels entre lesquels le lecteur est invité à naviguer.

On assiste ici à un transfert de capital inverse à celui qui s'effectue entre Green et Dunsany : c'est ici le traducteur qui vient bénéficier du prestige associé au nom de l'auteur qu'il traduit. D'ailleurs, Camus lui-même, qui en bon adepte de l'œuvre relisait Lovecraft chaque année, dit n'avoir pris la mesure de la beauté poétique de l'écriture de Lovecraft qu'à mesure de sa traduction, expérience qu'il décrit en des termes qui confinent au religieux et au sacré : conscient de l'importance acquise par l'œuvre au fil du temps, il eut l'impression de traduire la Bible[359]. Suite à cette traduction, Camus est définitivement promu au rang d'expert lovecraftien. C'est à ce titre qu'il s'est vu invité à prendre part à la Necronomi'con, première convention française exclusivement dédiée à Lovecraft, qui s'est tenue à Lyon en juillet 2015. Lors de l'édition en DVD du film « Le Territoire des ombres » (dont la mention « d'après l'univers de H. P. Lovecraft » ne laisse aucun doute quant au saint patron qu'elle se donne, et surtout quant au public visé), les bonus incluent une interview de Camus intitulée « Lovecraft décrypté par un expert ». Il y est présenté comme « l'un des meilleurs spécialistes de Lovecraft en France et l'un de ses traducteurs officiels », et un sous-titre fait la liste exhaustive des diverses activités de Camus lui donnant autorité absolue pour parler de son sujet : « **professeur** de littérature de l'imaginaire à Paris 3 Censier », « **traducteur** de Howard Phillips Lovecraft », et enfin « **auteur** du cycle de romans 'Le Roman de la Croix' » (nous soulignons). Une fois de plus, la stratégie du transfert de capital consiste à associer savoir théorique, maîtrise critique, et pratique écrivante pour établir une connexion idéale entre l'agent traductif et l'auteur dont il est question.

On a également constaté que l'œuvre mythopoétique de Lovecraft, par sa profusion et son ouverture, se prête au jeu de rôle en invitant le récepteur à venir l'enrichir de ses propres récits. Cela vaut pour le traducteur lui-même qui se projette dans l'univers de l'auteur, voire

[359] David Camus, communication personnelle au cours d'un entretien téléphonique, 18 mai 2015.

dans sa peau[360]. David Camus dit avoir cherché à « s'imprégner de l'âme de Lovecraft » en allant jusqu'à compiler un important glossaire de référence, un « dictionnaire français-Lovecraft ». Il adopte la même métaphore musicale que Green avant lui pour parler de la traduction, mais loin d'y voir avant tout des dissonances, il considère le texte-source comme une partition et le vocabulaire spécifique comme autant de notes et de gammes qui, utilisés à bon escient, vont lui permettre de jouer du Lovecraft, comme on joue une partition.

Ce point de vue rejoint l'idée de la traduction en tant que jeu dans laquelle le traducteur effectue des choix qui sont autant de « coups » visant à produire un effet, mais non sans oublier la part de liberté et de jouissance, la gratuité du jeu autonome libre de se fixer les règles qu'il va suivre. David Camus joue un jeu de langage au sens que donne Ludwig Wittgenstein à ce concept, qui inclut « le langage et toutes les activités avec lesquelles il est entrelacé[361] ». Wittgenstein en dresse la liste, qui comporte entre autre « traduire d'une langue en une autre[362] ». Camus, dans sa préface, pose les règles du jeu de langage consistant à « traduire du Lovecraft en français » ; Lovecraft n'est ici pas un auteur, ni une œuvre, mais bien un langage. Ce genre de jeu où le système de contraintes s'efface au profit de l'immersion dans l'univers fictionnel, comme un jeu d'enfant, sans qu'on se soucie de savoir qui gagne, n'est rendu possible que lorsque le traducteur jouit d'une certaine visibilité, et de la liberté de faire entendre sa voix.

La traduction est certes un travail qui fait passer les frontières culturelles mais elle transcende également les frontières qui délimitent l'œuvre comme objet fini. En rendant visible la multiplicité des versions possibles d'un même texte, la retraduction montre que ce travail créatif ouvre un espace de liberté, de choix, un espace où, si le traducteur le désire, le jeu devient possible. C'est alors toute l'œuvre qui s'anime par le dialogue qui s'établit entre les différentes versions. Dans le cas de Lovecraft, c'est un jeu polyphonique engagé tôt et poursuivi jusqu'à aujourd'hui qui rassemble l'œuvre, l'auteur, ses lecteurs et ses traducteurs, tous unis dans une même dynamique créatrice ludique, et qui fait que l'on peut véritablement parler de littérature mythopoétique, c'est-à-dire une littérature à plusieurs mains, reposant sur la répétition et la variation, mises au service d'un tout cohérent qui se transmet et se partage.

---

[360] Yves Bonnefoy souligne cette importance de l'affect dans la relation du traducteur au poète qu'il traduit, ce qui s'avère pertinent vis-à-vis de Lovecraft dont l'écriture du rêve s'apparente à celle d'une vision évocatrice proche de la poésie : « Il ne faut songer à traduire que les poètes que l'on aime vraiment beaucoup, ce qui signifie qu'on les comprend, qu'on peut revivre leurs sentiments et leurs expériences, sinon réellement, du moins de façon imaginative. Sans cet attachement instinctif, il n'y aurait que des lectures en surface, où le contresens fleurirait parmi les images flétries. » (Yves Bonnefoy. *La communauté des traducteurs*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 79).

[361] Ludwig Wittgenstein. *Recherches philosophiques*. Trad. Françoise Dastur et al. Paris : Gallimard, 2014, p. 34.

[362] *Ibid.,* p. 40.

Conclusion

Les divers projets d'édition que l'on a évoqués dans ce chapitre révèlent à quel point le champ littéraire se présente sous la forme de réseaux ; et tout lecteur peut, au fil de ses lectures, y percevoir un nombre de plus en plus important de pôles et de liaisons. Chaque texte s'accompagne d'une mise en livre qui résulte d'un certain nombre de stratégies de transfert de capital, plus ou moins visible selon la part d'assertivité des divers agents qui y prennent part. Activité critique et traductive s'avèrent étroitement liées, et de l'étroitesse de leurs liens dépend entre autre le degré de visibilité de la traduction :

– elle peut être invisible ou discrète, ce qui est le traitement standard, et souvent le cas pour des premières traductions. Le nom du traducteur y figure par obligation légale (sauf accident exceptionnel, tel que l'omission du nom de Bernard Noël dans le paratexte de l'une des éditions de *Démons et merveilles*), mais relégué à une place secondaire en page de garde ou en quatrième de couverture, non sur la couverture elle-même ;

– les rééditions, retraductions et traductions revues et augmentées sont l'occasion d'accroître cette visibilité si l'on veut en faire un argument de vente, et c'est l'occasion d'ajouter une plus-value à l'objet-livre par l'adjonction de paratexte additionnel. Par exemple, *Le Livre des merveilles* de Dunsany dont la traduction de 1924 est rééditée en 1998 sans ajout ou modification, donnera lieu à une seconde édition en 2002, intégralement révisée (bien que cela ne soit pas mis en avant, la traduction étant toujours imputée à Marie Amouroux) avec rétablissement des illustrations d'origine et ajout d'une préface. En 1991, l'édition des *Œuvres complètes* de Lovecraft en trois volumes permet l'apport de nombreuses informations sur la genèse de chaque nouvelle, l'ajout de récits d'auteurs connexes, et plusieurs préfaces qui introduisent chacune un pan de l'œuvre lovecraftienne, découpée thématiquement ;

– Enfin, dans quelques rares cas le traducteur trouve sa place sur la couverture en compagnie de l'auteur, lorsque son nom a accumulé suffisamment de capital symbolique pour susciter la curiosité et l'intérêt du public. Cela ne concerne en général que les traducteurs qui sont avant tout auteurs eux-mêmes. C'est le cas pour Julien Green et David Camus. La mention de ce nom en compagnie de celui de l'auteur fait du traducteur un ambassadeur visible qui invite le lecteur à passer en sa compagnie le seuil de l'œuvre, d'autant plus lorsqu'il prend la responsabilité d'autres éléments du paratexte, notamment d'une préface.

La multiplicité de ces rôles renforce le pouvoir de consécration littéraire du traducteur, dont le nom et la voix gagnent du poids par une activité de critique, une légitimité

universitaire, ou un statut créatif d'auteur le plaçant sur un pied d'égalité avec celui qu'il traduit. L'étude conjointe de l'historique des parutions françaises des œuvres de Lord Dunsany et H. P. Lovecraft permet ainsi d'illustrer la manière dont la sphère littéraire se voit spatialisée, ainsi que le décrit P. Casanova :

> Tout ce qui s'écrit, tout ce qui se traduit, se publie, se théorise, se commente, se célèbre serait l'un des éléments de cette composition. Chaque œuvre, comme « motif », ne pourrait donc être déchiffrée qu'à partir de l'ensemble de sa composition, elle ne jaillirait dans sa cohérence retrouvée qu'en lien avec tout l'univers littéraire. Les œuvres littéraires ne se manifesteraient dans leur singularité qu'à partir de la totalité de la structure qui a permis leur surgissement. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infime partie de l'immense « combinaison » de toute la littérature mondiale[363].

On en vient donc à considérer la littérature elle-même sur un mode mythopoétique, comme un ensemble de territoires imaginaires que séparent des frontières mouvantes et fluctuantes, où se négocient et se disputent les passages. Il s'agirait d'un monde secret, dont le motif global est caché par sa gigantesque composition et dont chacun ne perçoit que quelques bribes – mais qui, pourtant, est perceptible par tous.

L'une de ces frontières, traditionnellement, est celle qui sépare la littérature générale et les « paralittératures », la première jouissant d'un prestige culturel que peinent à acquérir les secondes. Et l'appartenance des textes à l'une ou l'autre de ces régions influe sur la position des acteurs de sa diffusion, sur leur marge de manœuvre et leur liberté de choix et d'action : « une frontière abrupte sépare ceux qui peuvent prendre l'initiative de proposer à un éditeur la traduction de tel ou tel 'classique' (universitaires et écrivains le plus souvent) et ceux qui reçoivent des commandes qu'ils n'ont pas toujours les moyens de refuser[364]. » Le cas de Julien Green traducteur est éclairant à cet égard, puisqu'il n'obtient le pouvoir effectif de proposer sa traduction avec succès qu'une fois devenu un écrivain consacré.

Cependant, le domaine de la *fantasy* s'avère hybride à cet égard, du fait de ses importantes fondations affectives : les structures éditoriales la recevant et la diffusant sont le produit de lecteurs enthousiastes qui ont contribué à promouvoir ce genre littéraire et à élever certains de ses textes les plus représentatifs au rang de « classiques » du genre. Critiques, éditeurs ou traducteurs, ils défendent avec acharnement leurs auteurs phares, en se battant pour leur créer une place dans le champ littéraire. Ceci s'effectue au prix d'une manipulation des textes en fonction des éléments des *habitus* qui ont poussés ces agents vers ces auteurs en premier lieu,

---

[363] Pascale Casanova. *La République mondiale des lettres*. *Op. cit.*, p. 14.
[364] Isabelle Kalinowski. « La vocation au travail de traduction ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, n° 144 (2002) : 51.

et ce sont les rééditions et retraductions successives qui permettent de mettre au jour la force de ce phénomène d'identification. Le lien affectif intense permet une plus grande assertivité de la traduction en tant que telle dans l'espace littéraire, mais certains lecteurs pourront également reprocher au texte de ne fournir qu'une vision partielle et partiale d'un original dont eux-mêmes ont une autre conception. Un lien plus lâche donnera lieu à une publication d'apparence plus neutre, mais la communauté des lecteurs pourra alors s'offusquer du manque d'enthousiasme du monde éditorial pour une œuvre qui les passionne. Considérant la force d'adhésion des lecteurs, à ménager et prendre en compte, le traducteur de littérature mythopoétique en particulier se trouve sur un continuum entre identification et distanciation. Lorsque le traducteur ne parvient pas à prendre de distance, que ce soit avec le texte, l'auteur, ou la langue elle-même, la qualité de la traduction est en péril :

> Similarly, successful translation is based on the translator's ability to distance himself/herself from the source and target languages (particularly the former). Problems of linguistic contamination, lexical and syntactic faux-amis, gallicisms and anglicisms in the French-English/English-French pair are basically problems of distance, of the apprentice translator's inability to keep his/her distance from the language of the text to be translated[365].

Il s'agit donc de parvenir à mettre du jeu dans la pratique, mais aussi dans la posture traductive – jeu, distance, écart, articulation qui permet aux engrenages de la traduction de fonctionner. Cela rejoint le concept qu'Isabelle Collombat nomme « empathie rationnelle », à savoir la nécessité de prendre une distance ludique par rapport à son texte-source, d'être en phase avec l'auteur sans qu'il y ait pour autant identification, car le traducteur doit rester conscient de son identité et de la situation de communication qui est la sienne[366] ; dans le cadre de la fiction mythopoétique, cela se traduit par la conscience d'appartenir à une tradition dans laquelle toute nouvelle réécriture (au sens large incluant traduction, critique, préface, etc.) viendra prendra sa place, participant au jeu de la littérature mondiale au risque de conforter ou bousculer les frontières de ses « vastes contrées » où « s'incarnent les écrivains eux-mêmes, [qui] sont et font l'histoire littéraire[367] ».

[365] Michael Cronin. « Keeping One's Distance: Translation and the Play of Possibility ». *Op. cit.* p. p. 232.
[366] Concept développé dans l'article d'Isabelle Collombat. « L'empathie rationnelle : vers un nouveau paradigme traductionnel ». *TranscUlturAl* 1, n° 3 (2010) : 56–70.
[367] Pascale Casanova. *La République mondiale des lettres*. *Op. cit.*, p. 14, 15.

Chapitre 3

À la croisée des mondes :
De Dunsany à Lovecraft (et vice-versa)

On a dégagé dans les chapitres précédents la manière dont la postérité éditoriale et critique a pu s'emparer des œuvres de Dunsany et de Lovecraft, séparément mais également en forgeant au fil du temps un lien manifeste entre les deux, en jouant de transferts de capital symbolique afin de valoriser l'une ou l'autre en fonction des objectifs que se donnent les agents littéraires. Ce lien de filiation avec Dunsany est revendiqué par Lovecraft dans sa correspondance, par le biais de ses éloges répétés au sujet de son modèle irlandais. Mais, outre cette production critique, la plus formidable stratégie opérée par Lovecraft pour exprimer son admiration reste la façon dont il adapte son écriture et ses propres contes en imitant le style de Dunsany, récits et style très majoritairement qualifiés de « dunsaniens ».

L'étiquette est parfois agrémentée de guillemets qui trahissent la controverse qu'elle porte en elle, car elle ne recouvre pas la même réalité selon la perception de celui qui l'emploie, mais commençons par souligner le caractère exceptionnel de cette relation entre les deux œuvres. Il semble en effet exister comme une évidence à cette filiation. Le parallèle va de soi. Il y a une « cohérence », quelque chose d'identifiable et de facilement perceptible, et c'est ce qui rend unique l'influence dunsanienne sur Lovecraft par rapport à d'autres, tout aussi puissantes, mais plus « diffuses », subtiles, mieux incorporées dans des récits qui restent par ailleurs personnels et avant tout « lovecraftiens » :

> Lovecraft would himself produce a group of stories which from their similarities in style to the Irish master have come to be known as the "Dunsanian" tales. Only Lord Dunsany has earned such a place in the Lovecraft canon, for although Poe, Hawthorne, and Arthur Machen are approximately comparable influences, their influence is so diffuse and so mingled that one cannot readily point to a definitely identifiable corpus of tales as the "Poe stories" or the "Hawthornian stories" or the "Machen stories". Only the Dunsany influence shows the requisite cohesiveness to form such a label[368].

[368] Donald Burleson. *H. P. Lovecraft, a Critical Study*. *Op. cit.*, p. 24.

C'est ce caractère éminemment visible d'une zone « dunsanienne » au sein du territoire de l'œuvre de Lovecraft qui a poussé certains critiques à qualifier l'influence dunsanienne chez Lovecraft d'imitation brute, ou d'emprunt peu inspiré, de la part d'un auteur encore en quête de son propre style. Ce serait la marque d'une œuvre « jeune » et d'un manque de maturité littéraire. Ainsi, S .T. Joshi, s'il souligne que les récits dunsaniens de Lovecraft sont souvent plus complexes qu'on ne le pense, fait remarquer que « l'influence de Dunsany sur Lovecraft est surtout notable dans la *formation* de celui-ci » pour lui avoir donné « une impulsion qui l'amènera plus tard à écrire les histoires d'horreur sur lesquelles repose sa renommée[369] ». C'est en effet *The Gods of Pegāna* qui donne à Lovecraft l'idée d'imaginer un panthéon de divinités personnelles qui formeront le fondement de son fameux Mythe.

Dans les textes qui nous intéressent, Lovecraft commence à écrire en *imitant* Dunsany. Or, en un sens, l'imitation représente un procédé similaire à celui de la réécriture telle que définie par André Lefevere : « the term rewriting absolves us of the necessity to draw borderlines between various forms of rewriting, such as 'translation', 'adaptation', 'emulation'[370]. » Lefevere n'inclut pas l'imitation dans sa théorie des pratiques de réécriture ; cependant, il note entre ces diverses pratiques une continuité qui permet de distinguer des problématiques communes et qui lève les frontières trop strictes entre traduction et adaptation, auxquelles il ajoute les pratiques d'« émulation ». Ce sont ces dernières qui recouvrent, à notre sens, l'écriture guidée par un modèle littéraire, les pastiches et les imitations.

Une des problématiques commune à tous les procédés de réécriture est la question, elle-même épineuse, de la « fidélité » : les critiques, on va le voir, débattent pour déterminer si telle ou telle nouvelle de Lovecraft peut être classée comme « dunsanienne » ou non ; en d'autres termes, si elle est suffisamment « fidèle » à l'esprit, au style, ou à la lettre de Dunsany. Par suite, il convient donc d'examiner le panel des critères qui permettraient d'identifier facilement les accès d'influence dunsanienne chez Lovecraft, et la possibilité même de tracer au sein de son œuvre les frontières d'un territoire « dunsanien » (cet adjectif, on le verra, n'a plus le même sens selon qu'il qualifie le récit, l'univers fictionnel, le style, l'écriture, ou encore la poétique). Si l'imitation rejoint la réécriture, ne serions-nous pas ici en train de glisser vers, en quelque sorte, un cas limite de traduction intralinguale ?

C'est en dégageant les zones de convergences intralinguistiques entre l'anglais et l'anglais que nous pouvons tenter de comprendre la relation apparemment évidente entre les deux auteurs pour le lecteur anglophone. Suite à quoi on se demandera bien sûr si celle-ci se

[369] S. T. Joshi. *Clefs pour Lovecraft*. *Op. cit.*, p. 28.
[370] André Lefevere. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. *Op. cit.*, p. 47.

retrouve dupliquée par la traduction interlinguale. En d'autres termes, le lecteur français de Dunsany, puis de Lovecraft (ou inversement, ce qui est d'ailleurs le cas le plus courant), sera-t-il lui aussi frappé par les points de convergence et les « airs de famille » qui s'en dégagent ?

Aucune traduction de notre corpus ne se donne pour objectif principal (ou *skopos*, selon le modèle traductologique fonctionnaliste de Hans Vermeer, qui suppose que la finalité de la traduction en tant qu'élément d'une situation de communication donnée va déterminer la forme que prendra le produit fini, ou *translatum*[371]) de reproduire ces ressemblances en tenant compte d'un autre texte que celui à traduire. Pour qu'une traduction adopte un tel *skopos*, l'idéal serait que les deux auteurs soient traduits par le même traducteur qui les englobe au sein d'un même horizon traductif, ou bien par des traducteurs collaborant en amont de la traduction afin de décider ensemble de stratégies communes. En dernier recours, il s'agirait pour un traducteur de s'associer après-coup à ceux qui l'ont précédé, en prenant en compte pour traduire Dunsany des choix déjà effectués pour traduire Lovecraft, selon les points de convergence les plus saillants qu'il aura choisi de souligner. La chose est compliquée, surtout lorsque plusieurs traducteurs se sont déjà succédé, et ce pour les deux auteurs.

C'est donc indépendamment de la volonté des traducteurs que, d'un texte à l'autre et d'une œuvre à l'autre, des réseaux de signifiants-clés peuvent apparaître, de manière non-systématique puisque inconsciente. C'est le lecteur attentif qui pourra remarquer que certaines traductions de Dunsany sembleront davantage en cohérence, ou en harmonie, avec les traductions de Lovecraft ; et c'est cette posture rétrospective que nous nous proposons d'adopter. Une telle analyse traductologique se fondera nécessairement sur l'étude comparative du français à l'anglais, et du français au français.

Ces questions relèvent de la mythopoétique en tant que grille d'analyse, et ce à plusieurs niveaux. Elles permettent, sur le plan historique, une étude d'un cas de réutilisations successives d'éléments qui sont le « fondement d'une tradition et d'une continuité culturelle », ce qui correspond à la tâche d'une poétique du mythe littéraire selon Alain Deremetz[372]. Le lien extrêmement visible entre les deux doit permettre de dégager plus aisément les mécanismes de la mise en place d'une tradition, et fait de ce cas un exemple particulièrement révélateur de l'histoire mythopoétique de la *fantasy*, genre déjà marqué par un phénomène de recréation, ainsi que l'a souligné Brian Attebery :

---

[371] Hans J.Vermeer. « Skopos and Commission in Translation action ». *In* Lawrence Venuti (Éd.). *The Translation Studies Reader*. New York ; Londres : Routledge, 2004, p. 229.

[372] Alain Deremetz. « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? » *In* Pierre Cazier (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 31.

> I outline the history of fantasy as a story of mythopoiesis, modern myth-making – though fantasy "makes" myth only in the sense that a traditional oral performer makes the story she tells: not inventing but recreating that which has always existed only in performance, in the present[373].

La *fantasy* est donc vue comme éminemment active, autant que productive : elle *fait* et *refait* les mythes, par le biais de performances nombreuses qui se répètent et se renouvellent au fil du temps. Ce point de vue chronologique ne saurait se passer d'une considération du rôle de la réception « à rebours » : l'œil qui lit interprète après coup, en fonction de ses expériences de lecture précédentes, et peut identifier entre les œuvres des liens qui ne préexistaient pas à cette lecture, ou au contraire en ignorer d'autres, pourtant voulus par l'auteur.

Ces questions posent la littérature en tant que territoire géographique que l'on revisite par la citation, la référence et la répétition ; les œuvres sont considérées comme des provinces qui coexistent, dont on cherche à savoir si les frontières se touchent, se superposent ou se rejoignent, et d'où peuvent migrer certains éléments qui laissent des traces de leur passage. Nous rejoignons ici la définition de la mythopoétique que donne Véronique Gély : elle se caractérise ainsi par des « traces imprimées, invention de mots ou de noms, personnages qui débordent de la fiction, idées et germes d'idées semés, mines inépuisables[374]… ». Ainsi, l'étude de l'influence ne peut se limiter à un point de vue strictement diachronique et téléologique la définissant comme mouvement unidirectionnel partant d'un modèle pour générer une nouvelle œuvre. Elle implique également un mouvement contraire qui en fait avant tout une expérience de lecture visant à un retour aux sources de la tradition, une forme d'archéologie littéraire qui nécessite à la fois compétences et connaissances et dans laquelle la traduction joue un rôle prépondérant.

I. Cartographier l'espace des œuvres, des territoires archipéliques

1. Du cycle au mythe : des œuvres qui se (re)construisent

Les deux pans d'œuvres qui nous intéressent se composent de nouvelles regroupées sous forme de zones à géométrie variable. Au sein même d'une œuvre, il est donc possible de

[373] Brian Attebery. *Stories about Stories. Op. cit.*, p. 4.
[374] Véronique Gély. « Introduction. 'Mythes de l'époque baroque, mythes shakespeariens' ». *Op. cit.*

d'isoler et de découper matière à former des recueils, des cycles, des ensembles, selon divers critères jugés prédominants et qui sont utilisés à des fins de classification, voire de cartographie de l'espace de l'œuvre. Dans le foisonnement démultiplié par la brièveté des textes naît la quête de points d'unité. Ce jugement n'est pas toujours du fait de l'auteur, et quand bien même, il peut être remis en question à l'occasion de chaque réécriture ou publication, et au-delà, de chaque lecture qui sera faite des textes concernés.

Au-delà de la nouvelle elle-même, le cycle de nouvelles a été étudié et analysé comme un genre à part entière. Forrest Ingram en donne la définition suivante : « a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts[375] ». Le cycle de nouvelles résulte donc d'un effort conscient de la part de l'auteur et a pour cadre un livre unique, identifié par un titre global. Selon Susan G. Mann, le titre du cycle de nouvelle, en tant que premier signal adressé au lecteur, doit montrer que le livre est plus qu'une simple collection ou juxtaposition de fragments, en soulignant le point d'unité sur lequel il repose. C'est pourquoi, selon elle, les recueils dont le titre se compose du titre d'une seule nouvelle, accompagné de la mention « *and other stories* » ne sauraient en aucun cas prétendre à représenter un véritable cycle[376]. Le genre emprunte donc certaines conventions du roman sans pour autant se confondre avec lui.

De ce point de vue, Dunsany et Lovecraft illustrent deux états de fait différents. Cela s'explique par le degré de solidité de l'architecture initiale de chacune des œuvres, plus fort dans le premier cas que dans le second. En effet, comme Lovecraft, Dunsany a publié originairement dans des revues diverses, mais contrairement à celui-ci, il a rapidement effectué lui-même un travail de rassemblement de ses textes sous la forme des cinq recueils qui constituent notre corpus, et correspondent donc à un premier découpage en zones.

a. L'archipel des cycles dunsaniens

The Gods of Pegāna et *Time and the Gods* répondent clairement aux critères du cycle de nouvelles énoncés plus haut. Le point d'unité est identifiable par la récurrence du groupe nominal « The Gods », et chacun des deux cycles place en son cœur la relation entre ces divinités et un autre élément de l'univers fictionnel. Dans le premier cas, il s'agit du territoire de Pegāna (on sait d'ailleurs que Dunsany conçut et dessina une carte avant de commencer à

[375] Susan Garland Mann. *The Short Story Cycle: a Genre Companion and Reference Guide*. New York : Greenwood Press, 1989, p. 19.
[376] *Ibid.*, p. 14.

écrire, même s'il décida de ne pas en inclure la représentation dans le recueil finalement publié[377]) ; dans le second, c'est la figure allégorique du Temps, ennemi des dieux, qui est mise à l'honneur. Chacun des deux cycles constitue ce que F. Ingram désigne comme « cycles composés », c'est-à-dire que tous les récits qui les composent, du premier au dernier, ont été écrits dans le but de s'intégrer à un tout cohérent.

Les deux recueils, mis ensemble, forment un « cycle complété », puisque c'est après coup que Dunsany a choisi de poursuivre le cycle amorcé dans son premier volume. Le même phénomène s'applique pour le triptyque tardivement intitulé *Beyond the Fields we Know*, qui rassemble trois récits au narrateur identique (« Idle Days on the Yann », « A Shop in Go-By Street » et « The Avenger of Perdóndaris »), dans lesquels Dunsany réutilise certains éléments du monde de Pegāna. Ces nouvelles apparaissent à l'origine dans des recueils différents, ce qui masque leur caractère cyclique. « Idle Days », d'abord parue comme une nouvelle indépendante dans *A Dreamer's Tales*, est republiée en 1919 dans le recueil *Tales of Three Atmospheres* en compagnie de ses continuations.

Beaucoup plus récemment, en 2006, un nouveau recueil est venu rapiécer la trame jusqu'alors éclatée : *The Complete Pegāna: All the Tales Pertaining to the Fabulous Realm of Pegāna*. L'ouvrage est édité par S. T. Joshi qui justifie en préface son existence en soulignant l'unité esthétique extraordinaire qui lie les récits concernés entre eux. Ici aussi, le titre souligne avant tout la cohérence par-delà l'aspect fragmenté des nouvelles, et l'éditeur ajoute : « they constitute what might be termed a "Pegāna Mythos"[378]. » Joshi employait déjà ce terme dans sa monographie *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination* : « The superficial "purpose" of *The Gods of Pegāna* is the delineation of the "Pegāna Mythos" (a term of my own invention, not one ever used by Dunsany)[379]. » L'emploi d'un tel vocable ne peut qu'évoquer le plus célèbre « Cthulhu Mythos », de sorte que l'ombre de Lovecraft plane, comme bien souvent, sur ce nouvel îlot dunsanien.

Le recueil *The Sword of Welleran and Other Stories* s'éloigne du cycle de nouvelles pour se rapprocher du recueil de contes de fées, comme en témoigne le titre. *A Dreamer's Tales* se place dans la même veine bien que l'intitulé nous indique que le point d'unité des récits est à chercher dans leur origine onirique, issue de l'esprit d'un seul et même « rêveur ». Le monde fictionnel, fluide, archipélique, ne présente plus les mêmes repères stables que celui

[377] D'après Joe W. Doyle, responsable des archives de Dunsany, interviewé dans le documentaire « Shooting for the Butler » réalisé par Rumsey Digby, 2014. Le fait d'interdire au lecteur l'accès à cette carte est signifiant dans la construction mythopoétique du monde fictionnel. On y reviendra au chapitre suivant.

[378] S. T. Joshi. « Introduction ». *In* Lord Dunsany. *The Complete Pegāna: All the Tales Pertaining to the Fabulous Realm of Pegāna*. S. T Joshi (Éd.). Hayward : Chaosium, 2006 [1998], p.vii.

[379] S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p. 17.

de Pegāna – mais rien n'exclut qu'il puisse inclure ce dernier, puisque le rêveur du titre peut aussi bien être Dunsany lui-même, que le dieu Mana-Yood-Sushāi, dont les rêves forment la totalité des mondes possibles (avatar de l'auteur lui-même, voire du lecteur qui se laisse aller, le temps de sa lecture, à partager la rêverie dunsanienne ?).

Enfin, avec *The Book of Wonder*, Dunsany rebascule du côté du cycle composé à partir d'une unité de lieu, ainsi que l'indique le sous-titre « A Chronicle of Little Adventures at the Edge of the World ». L'architecture de l'œuvre dunsanienne en recueils initiaux permet donc de poser des jalons relativement fixes et de tracer les premières frontières de cycles restreints. Cela n'empêche pas certaines manipulations ultérieures, soit qu'elles servent à consolider ce découpage, comme dans l'exemple du recueil de Joshi mentionné ci-dessus, soit qu'elles n'en tiennent nullement compte. C'est le cas des traductions de Dunsany par Green, par exemple, qui mélange des récits issus de *A Dreamer's Tale, The Sword of Welleran* et *The Book of Wonder*, sans que le titre *Merveilles et Démons* ou l'ordre choisi fassent apparaître une progression ou une logique thématique particulières.

b. Les songes rapiécés de Lovecraft

Le cas de Lovecraft est différent, car ces jalons initiaux n'existent pas. Il n'a conçu aucun recueil lui-même et même les appellations telles que « Mythe de Cthulhu » ou « Contrées du Rêve », ne sont pas de son fait. Il compose en tissant des liens d'une histoire à une autre au gré de l'écriture, mais sans envisager *a priori* de macro-structure venant délimiter précisément un pan ou l'autre de son œuvre sous forme de livre. Ce vide crée un espace de jeu encourageant les éditeurs à présenter ou non les recueils publiés sous le sceau du cycle, de sorte que les frontières, nébuleuses, ne cessent de se mouvoir et d'être redéfinies au fil des parutions et des regroupements constitués après coup. C'est là la troisième catégorie de cycle identifiée par F. Ingram, le cycle « arrangé », c'est-à-dire conçu par l'auteur ou un éditeur après seulement que toutes les histoires ont été écrites.

C'est ainsi, par exemple, qu'a pu naître un livre comme *Démons et merveilles*, traduction de quatre nouvelles logiquement rapprochées du fait de leur héros commun, Randolph Carter (mais cet ouvrage va plus loin en imitant les conventions du roman par son découpage en chapitres plutôt qu'en nouvelles, cf. chapitre précédent). D'autres rapprochements thématiques sont effectués lors de la publication de l'intégrale de Lovecraft en trois volumes chez Laffont, afin d'apporter une structure logique qui donne des repères au lecteur. Le premier tome indique clairement « Mythe de Cthulhu » (et n'a sans doute pas peu contribué à asseoir ce nom emblématique dans l'imaginaire collectif du lectorat francophone),

le second « Contes et nouvelles », annonce plutôt vaguement, par une sorte de logique soustractive, les récits n'appartenant pas au Mythe de Cthulhu. Le titre nous maintient dans une pluralité non qualifiée et aucun vrai « cycle » ne se dégage.

À l'inverse, le troisième tome a pour thématique claire « le Monde du Rêve ». C'est lui qui accueille les nouvelles de notre corpus. L'intitulé est la traduction du toponyme « The Dreamlands », récurrent dans l'ensemble des nouvelles concernées – ce sera également le cas pour le recueil plus tardif traduit par David Camus, sous le titre « Les Contrées du Rêve » (nous reviendrons sur l'histoire et l'analyse de la traduction de ce toponyme au chapitre suivant). L'édition Laffont propose de scinder en deux cette partie de l'œuvre centrée sur le recours à l'onirisme. Le premier ensemble comporte les nouvelles « La Malédiction de Sarnath », qui lui donne son nom, ainsi que « Polaris », « Le Bateau Blanc », « L'Arbre », « Les Chats d'Ulthar », « Les Autres Dieux », « Celephais » et « La Quête d'Iranon ». Le deuxième ensemble est le cycle « Démons et merveilles » hérité de la première traduction française de Bernard Noël.

Lovecraft a donc laissé à ses lecteurs le soin d'établir des liens entre les récits, ou non, à leur gré. Ces liens sont possibles, mais non nécessaires. Le rêve fonctionne comme principe structurant qui doit permettre, aux personnages comme au lecteur, de remplacer la logique cartésienne par une approche qu'on pourrait qualifier, pourquoi pas, de « cartérienne » (du nom du héros lovecraftien Randolph Carter). La « Quête Onirique » n'a rien d'une épopée linéaire dont chaque obstacle surmonté permet d'accéder à l'étape suivante, jusqu'à une victoire finale méritée par l'expérience acquise. Ici, le héros est balloté d'un tableau à l'autre sans que vraiment l'on comprenne la logique de ses allers et retours. Lacassin va jusqu'à affirmer que « [Lovecraft] fait du rêve un instrument de téléportation, un tapis volant qui permet au rêveur de glisser d'un univers à l'autre, d'un temps à l'autre en ignorant avec superbe les frontières de la raison et de la chronologie[380] ». Ce principe est inscrit dans la structure même du monde fictionnel, et légitime qu'y soient juxtaposés des éléments dont la parenté réside avant tout dans une certaine ressemblance, celle-ci restant subjective et non-nécessaire.

Voilà qui explique en partie pourquoi il est si délicat de délimiter des cycles stricts au sein de l'œuvre de Lovecraft. Même le soi-disant « cycle de Carter » ne fait pas consensus. Lacassin, sans nier son existence, en remet en cause l'unité qu'il estime imparfaite :

[380] Francis Lacassin, « Préface ». *MR*, 5.

> Cycle hétéroclite, il serait plus homogène si on l'allégeait du *Témoignage de Randolph Carter* pour conserver seulement les trois histoires suivantes, *À la recherche de Kadath, La Clé d'argent, A travers les portes de la clé d'argent.* À moins qu'on ne préfère le rendre plus complet : il faudrait alors y ajouter la première aventure de Carter, *L'Indicible*, et *Le Modèle de Pickman*, dont l'artiste vient retrouver ses horribles modèles dans *À la recherche de Kadath*[381].

Il y a quelque chose d'organique à ce cycle capable de se rétracter ou au contraire de s'étendre, comme sous l'effet d'une respiration. Quelque chose d'élusif également, car il apparaît impossible d'avoir une vision exacte d'une architecture figée, alors que celle-ci se modifie en fonction du regard qui la jauge.

En 2010, les nouvelles traductions de David Camus prennent elles aussi le rêve comme point d'unité d'un premier recueil, mais son titre, *Les Contrées du Rêve,* laisse cette fois apparaître cette pluralité caractéristique. À nouveau les frontières se meuvent : les nouvelles retenues ne sont pas tout à fait les mêmes que chez Laffont. En 2011, le recueil suscite une critique sur le site Internet de l'ancienne revue *Phénix*, spécialisée dans les littératures de l'imaginaire, dans laquelle on admet bien l'existence d'un cycle des « Contrées du Rêve », proposé comme équivalent de l'ensemble des « nouvelles dunsanyiennes », et une fois de plus considéré comme un espace de formation de l'écrivain. Cependant, aucun critère ne vient étayer cette classification. La formulation employée suggère simplement que l'intégrale de Laffont proposait un cycle incomplet. Celui présenté par Camus le serait tout autant puisqu'il soustrait autant qu'il ajoute :

> Le cycle des *Contrées du Rêve* est un cycle de transition dans l'œuvre du Maître de Providence. Transition entre l'éblouissement dunsanyien et l'élaboration d'une œuvre totalement personnelle avec le mythe de Cthulhu. Lovecraft avait en effet été fasciné par les civilisations imaginées par Lord Dunsany […]. Cette fascination s'est incarnée dans ce que l'on nomme ses 'nouvelles dunsanyiennes', dont l'édition Bouquins reprend huit textes. Ces nouvelles sont en effet indispensables dans la trajectoire de Lovecraft et son œuvre ne peut se comprendre sans elles, qui portent en germe tout l'univers qu'il bâtira au fil d'un parcours extraordinaire.
> Bouquins reprenait les nouvelles suivantes : Polaris, Le bateau blanc, La malédiction de Sarnath, L'arbre, Les chats d'Ulthar, Les autres dieux, Celephaïs et La Quête d'Iranon. La présente édition omet L'arbre, mais ajoute Hypnos, L'Etrange maison dans la brume et, in fine, Azathoth[382].

Le corpus que nous avons retenu pour chacun de ces deux auteurs permet d'illustrer la particularité du cycle de nouvelles telle que l'a formulée Gerald Lynch : « Although the story cycle accommodates writers who wish to examine particular places and characters, the form is also unique for the way in which it often reflects the exploration of the failure of place and

[381] *MR*, 6.
[382] Bruno Peeters. « LOVECRAFT Howard Philips : Les Contrées du Rêve ». *Phenix Mag*, 9 jan. 2011. Web. Consulté le 09 oct. 2015.

character to unify a work that remains tantalizingly whole yet fundamentally suspicious of completeness[383] ». Dans la mesure où les recueils sont recomposables à l'infini, il revient à l'éditeur d'en choisir les bornes, les points de départ comme les points d'orgue. En effet, la forme du cycle de nouvelles implique que l'ordre des textes a une importance non négligeable, surtout en ce qui concerne le premier récit, puis le dernier qui amène une conclusion aux schémas progressivement mis en place.

Cette tâche cruciale est parfois dévolue au traducteur. C'est le cas pour Julien Green et Patrick Reumaux traduisant Dunsany, et Bernard Noël et David Camus traduisant Lovecraft. Suivant cette logique, peut-être le choix de placer *The Dream-Quest* à la fin du cycle de Carter dans *Démons et merveilles* n'était-il pas une erreur involontaire, mais un compromis délibéré visant à terminer sur le texte jugé comme le plus représentatif et le plus marquant du cycle. Malheureusement, cela met à mal la logique narrative, malgré la tentative de rétablir l'unité en présentant les textes comme un roman. David Camus a son mot à dire concernant la structure même du recueil, qu'il veut logique et cohérente, avant tout par souci d'accompagner le lecteur dans sa découverte de l'univers onirique de l'auteur. Voici les explications qu'il envoie à l'éditeur pour justifier l'ordre qu'il propose :

> J'ai changé l'ordre que vous m'avez envoyé, pour créer une sorte de progression dramatique et permettre au lecteur d'avoir en mémoire les éléments les plus importants au moment où il abordera Dreamquest.
> Ainsi, j'ai mis L'Étrange maison haute dans la brume avant Le témoignage de Randolph Carter, histoire de finir sur A travers les portes de la Clé d'Argent et Azathot en point d'orgue.
> Il est important d'avoir Dreamquest avant *La Clé d'Argent* et *A travers les portes de la Clé d'argent*. Et utile d'avoir *Les Autres Dieux* juste après *Les Chats d'Ulthar* et juste avant le cycle Randolph Carter. J'ai déplacé *Celephaïs* (où l'on voit Kuranès) et *Le Bateau blanc* (où l'on navigue à travers une bonne partie des Contrées du Rêve) pour les rapprocher de Dreamquest. *La Malédiction qui s'abattit sur Sarnath*, *La Quête d'Iranon* et *Polaris* sont au début, car c'est là qu'il est le plus question de « l'antiquité » des Contrées du Rêve[384].

Camus prend en compte l'environnement cognitif du lecteur qui va s'enrichir au fil de sa lecture, et anticipe les informations dont il faudra qu'elles soient fraîches dans sa mémoire au moment d'aborder tel ou tel texte. Il choisit également de préserver la logique narrative et propose de conclure son recueil sur *Azathoth*, un poème en prose extrêmement bref qui rappelle les thèmes développés dans la foisonnante *Dream-Quest*. Cet écho vient comme en contrepoint au climax apporté par la longue épopée du cycle de Carter.

---

[383] Gerald Lynch. « The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles ». *Canadian Literature* 130 (Automne 1991) : 96.
[384] Reproduction d'un document de travail personnel de David Camus, daté du 13 octobre 2010, communiqué au cours d'un entretien avec le traducteur (Paris, 11 août 2015).

Les constats qui viennent d'être faits ne signifient pas que les œuvres de Dunsany et Lovecraft s'opposent et doivent être traitées différemment. Toutes deux, on le voit, sont des espaces fluides où se distinguent des formes de constellations plus ou moins identifiables auxquelles il est possible de donner un nom – ce dernier souvent, sera dérivé du patronyme même de la figure auctoriale.

2. Construction de terrains de jeu « dunsanien » / « lovecraftien »

Les grands ensembles qui forment notre corpus ayant été délimités, il est temps de revenir à la problématique de l'identification de sous-ensembles que l'on dira « dunsaniens » ou « lovecraftiens ». Dans la mesure où notre corpus se concentre sur les nouvelles « dunsaniennes » de Lovecraft, c'est surtout cet aspect-là qu'il nous est possible de creuser ; nous n'omettrons toutefois pas d'évoquer la question de possibles zones ressenties comme « lovecraftiennes » dans les textes de Dunsany, bien que leur source se trouve dans la perception du lecteur, et non dans une pratique d'imitation voulue par l'auteur. L'étiquette « dunsanienne » est plus intéressante à cerner, car elle relève à la fois de l'une et de l'autre.

Dans son introduction au troisième volume de l'intégrale de Lovecraft, Francis Lacassin informe le lecteur de l'origine dunsanienne de l'inspiration des nouvelles qui le composent. Il les présente comme la chrysalide qui fut nécessaire à Lovecraft pour devenir lui-même en tant qu'auteur, en commençant par écrire des songes dorés à la manière de Dunsany pour arriver, via l'intrusion progressive du cauchemar, à la lisière du « Mythe de Cthulhu ». Au terme du cycle de Carter, nous dit Lacassin, « Lovecraft est devenu Lovecraft ». La zone dunsanienne représenterait donc bien une zone de formation dans l'œuvre de Lovecraft, tant au niveau du contenu que de la forme, qualifiée d'« architectures lovecrafto-dunsaniennes ». Le qualificatif ouvre un espace commun par le truchement d'une construction sémantique frappante. Que cache donc au juste cet adjectif hybride, « hyphenated[385] », et peut-il sous sa dualité représenter une identité définissable ?

[385] Ce terme désigne en anglais une entité ayant une double origine ou une identité hybride. Il a notamment été employé pour désigner l'*Ascendancy* anglo-irlandaise à laquelle appartient Lord Dunsany. Voir par exemple l'ouvrage de Julian Moynahan, *Anglo-Irish: The Literary Imagination in a Hyphenated Culture*. Princeton : Princeton Univ. Press, 1995.

a. L'absence de consensus

La question de savoir ce qui fait qu'une œuvre est lovecraftienne fait couler beaucoup d'encre parmi les critiques et dans le *fandom*, milieu des adeptes de l'auteur, notamment lorsqu'il est question de ses continuateurs, ou de ses adaptateurs. Robert Price, en tant qu'expert du « Mythe », donne quelques éléments de réponse au cours d'une interview :

> I am sometimes asked what I think it takes to make a piece of fiction "Lovecraftian." Does it have to presuppose Lovecraft's philosophy of Cosmic Futilitarianism? If it does, is that sufficient? Or does it also need to feature familiar names like "Miskatonic," "Cthulhu," "Necronomicon"? Or are these names by themselves perhaps enough[386]?

Il s'agit d'isoler les éléments à imiter qui feront qu'un récepteur de l'œuvre l'identifiera comme « lovecraftienne ». Cette réponse fait apparaître un autre problème : chaque critère se suffit-il à lui-même, ou bien faut-il pouvoir valider un certain nombre de critères prédéfinis en accumulant autant de points de rapprochement possible afin de mériter ce fameux titre – car l'étiquette est présentée comme telle : un sceau d'approbation apposé sur l'œuvre, qui indique aux adeptes du « Maître » qu'elle est digne de leur attention.

De prime abord, ces critères sont donc affaire de contenu, de fond et de forme : le message philosophique porté par le récit, ou bien l'usage de noms propres fonctionnant comme des signaux transfictionnels, qui ancrent l'œuvre dans le même univers fictionnel que les récits originaux. Ce sont les fameux continuateurs. Robert Price poursuit en évoquant les adaptations cinématographiques et fait remarquer le nombre extraordinaire d'hommages et de références à Lovecraft (par exemple les apparitions fréquentes à l'écran du fameux *Necronomicon*, « très télégénique »). Pourtant, ajoute-t-il, « cela n'en fait pas des films lovecraftiens pour autant » - il pense notamment à la franchise *Evil Dead*, qui donne dans le gore et le grotesque à outrance, bien loin de l'atmosphère lourde et angoissante de Lovecraft. Par la multiplication de références, on cherche parfois à ajouter une atmosphère lovecraftienne à des intrigues originales qui ne relèvent donc pas de l'adaptation de récits de l'auteur – souvent à de simples fins marketing. En exemple récent, citons le film *Le Territoire des ombres : le Secret des Valdemar*, sorti en 2009, dont les affiches proclament « d'après l'univers de H. P. Lovecraft », mais dont l'intrigue est en fait directement tirée de *La Vérité sur le cas de M. Valdemar*, d'Edgar Allan Poe. Mais l'apparition à l'écran du *Necronomicon*, d'un Cthulhu en images de synthèse, et de Lovecraft lui-même viennent justifier cet argument commercial.

[386] Robert Price. « Echoes From Cthulhu's Crypt #8 » *Lovecraft eZine*. 31 juin 2014. Web. Consulté le 14 juillet 2014.

À l'inverse, le critère de l'horreur cosmique permet de rendre « lovecraftiennes » des œuvres originales qui ne se revendiquent pas comme appartenant au même univers : la série *Alien*, selon Price, s'avère plus lovecraftienne que bien des adaptations. Ailleurs, Price souligne qu'il faut bien faire la distinction entre le « lovecraftien » et l'appartenance au « Mythe de Cthulhu » (qui se traduit notamment par les citations et références ci-dessus). Une des caractéristiques du lovecraftien est bien la recréation d'une mythologie qui émerveille par l'impression d'authenticité qu'elle dégage – précisément ce qui avait charmé Lovecraft à sa lecture de Dunsany : « Bon nombre de créations lovecraftiennes à caractère mythologique, comme par exemple ses contes dunsaniens, ne font pourtant pas partie du mythe, même si certains d'entre eux semblent y faire quelques incursions[387]. » La posture mythopoétique, point de convergence des deux œuvres, ménage toujours des frontières entre les sous-ensembles poreux au sein des œuvres.

La recherche autour du « lovecraftien » nous donne des pistes dans la recherche de son pendant « dunsanien ». Dans les deux cas s'opère une sélection de traits signifiants parce que récurrents, traits qu'il est possible de répéter, à l'instar d'un rituel fondé pour répéter le mythe qu'il célèbre et ainsi le conserver. Ces traits, une fois isolés comme faisant partie d'une zone d'invariance constituant un point de repère stable, forment ainsi des ponts entre les œuvres, et nous verrons par la suite si les traductions peuvent aider à les mettre en lumière.

Cette méthode n'est pas sans rappeler le concept des jeux de langage que nous avons déjà évoqués, développés dans les *Recherches philosophiques* de Wittgenstein. Les jeux de langage y sont définis comme « l'ensemble formé par le langage et les activités avec lesquelles il est entrelacé[388] ». Écrire un roman, inventer une langue, nommer ou décrire des objets, sont autant de jeux de langages. Wittgenstein inclut également à sa liste la pratique de la traduction, même s'il ne développe pas le sujet :

> Commander, et agir d'après des commandements. Décrire un objet d'après son aspect, ou d'après des mesures prises. Reconstituer un objet d'après une description (dessin). Rapporter un événement. Faire des conjectures au sujet d'un événement. Former une hypothèse et l'examiner. Représenter les résultats d'une expérimentation par des tables et des diagrammes. Inventer une histoire ; et lire. Jouer du théâtre. Chanter des " rondes ". Deviner des énigmes. Faire un mot d'esprit ; raconter. Résoudre un problème d'arithmétique pratique. Traduire d'une langue dans une autre. Solliciter, remercier, maudire, saluer, prier[389].

[387] *In* S. T. Joshi, *Qu'est-ce que le Mythe de Cthulhu, Op. cit.,* p. 10.
[388] Ludwig Wittgenstein. *Recherches philosophiques. Op. cit.*, p. 31.
[389] *Ibid.*, p. 40.

On remarquera que toutes ces activités comprennent l'usage d'un code, ainsi que d'un modèle prééxistant qui oriente la réalisation du jeu de langage – en traduction, ce modèle est non seulement le texte-source, mais aussi l'expérience préalable qu'a le traducteur de la traduction et des normes et contraintes qui en régissent la pratique, qu'il peut déduire à partir de sa lecture d'autres traductions ou à partir des consignes qui lui sont données par le commanditaire de la traduction.

Ces pratiques, extrêmement diverses, impliquent donc toujours un certain nombre de règles constitutives du jeu, que Wittgenstein nomme la « grammaire » du jeu. Chaque partie revient à apprendre et utiliser une structure langagière. Ces règles peuvent s'enseigner ; l'élève qui les connaît peut s'exercer à les appliquer[390]. « Faire du lovecraftien / du dunsanien » serait ainsi une démarche prescriptive qui dicterait une recette ; en d'autres termes, une formule à appliquer pour écrire un texte dunsanien ou lovecraftien. L'existence des règles permet également à celui qui ne les connaît pas de les déduire en observant, à partir de la pratique d'autrui, et notamment des divers « coups » effectués, chaque action étant la conséquence d'une réflexion opérée par un joueur conscient des règles et de l'effet qu'il entend obtenir. Le jeu de langage est un cadre, au sein duquel les règles dictent les coups des joueurs.

C'est ce que fait Lovecraft lorsqu'il lit Dunsany : il en forme une représentation mentale constituée d'un certain nombre de traits significatifs, qu'il va ensuite intégrer à sa propre pratique. Quand Wittgenstein parle de lecture, on retrouve les termes propres à la traduction : « Quelqu'un lit quand il dérive la reproduction de l'original. Et j'appelle 'original' le texte qu'il lit ou reproduit, le texte qui lui est dicté, la partition qu'il joue, etc., etc.[391] ». Faire du dunsanien ou du lovecraftien revient donc à adopter une « grammaire » spécifiquement dunsanienne ou lovecraftienne, mais aussi à en explorer les limites. En effet :

> Il faudrait ajouter que la fiction, qu'elle soit littéraire, filmique, théâtrale ou même philosophique, peut se faire le lieu de l'exploration des limites de nos jeux de langage, voire de leur partielle remise en question. Elle peut ainsi contribuer d'une part à une meilleure connaissance de l'aire ouverte par nos jeux de langage, et d'autre part à l'élaboration exploratoire de grammaires atypiques[392].

Le lecteur adopte une posture mythopoétique lorsqu'il s'adonne à un jeu de langage particulier dont les règles peuvent être apprises par l'expérience de la lecture, les œuvres de

---

[390] *Ibid.,* p. 58.
[391] *Ibid.,* p. 106.
[392] Nicolas Xanthos. « Les jeux de langage chez Wittgenstein ». *In* Louis Hébert (Dir.). *Signo*. Rimouski (Québec), 2006. Web. Consulté le 30 nov. 2017.

Lovecraft et Dunsany représentant des ensembles de coups au sein de ce jeu, qu'il va ensuite lui être possible de reproduire (par exemple en produisant un pastiche, ou bien en classant les nouvelles selon les règles apprises). La traduction est un autre jeu de langage qui peut chercher à reproduire la grammaire intégrée à partir du jeu mythopoétique. Il s'agirait donc en quelque sorte d'un jeu qui consiste à jouer ; d'un jeu au carré.

Attardons-nous d'abord sur le premier niveau : quelles nouvelles de Lovecraft considère-t-on comme « dunsaniennes », et selon quelle grammaire ? Dans une lettre du 11 janvier 1923, Lovecraft écrit que « Celephaïs », « The Doom that Came to Sarnath », « Iranon », « The White Ship », et « The Other Gods » sont ses œuvres « les plus dunsaniennes[393] ». La formulation elle-même suggère que d'autres récits peuvent être étiquetés ainsi, mais de manière moins évidente. La liste est non-finie, et de fait, peu sont les critiques et commentateurs qui se limitent à ce premier cercle de nouvelles circonscrit par Lovecraft. On trouve un certain nombres d'articles et d'essais discutant de la possibilité de classer et labelliser les pans de cette œuvre, tant en anglais qu'en français – dans le monde anglophone, Lyon Sprague de Camp (*Lovecraft, a Biography,* 1975), Donald Burleson (*H. P. Lovecraft, a Critical Study*, 1983), S. T. Joshi (chapitre « La veine dunsanienne » dans *Clefs pour Lovecraft*, 1990, ains que l'article « Lovecraft's Dunsanian Studies » dans *Critical Essays on Lord Dunsany,* 2010), Darrell Schweitzer (« Lovecraft's Debt to Lord Dunsany » dans *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors*, 2013). De manière plus informelle, l'illustrateur Jason Thompson, auteur de romans graphiques adaptés des nouvelles dunsaniennes de Lovecraft, fait part de sa vision du matériau d'origine et de la manière dont il conçoit le lien entre les nouvelles sur son blog, en 2012. En France, on trouve des considérations similaires chez Max Duperray (*Le monde imaginaire de Lord Dunsany*, 1979), Francis Lacassin (préfaces des œuvres complètes de Lovecraft parues chez Laffont, 1991), Jacques Finné (*Panorama de la littérature fantastique américaine*, 1993), Patrice Allart (*Guide du mythe de Cthulhu*, 1999), Lauric Guillaud (« Le thème de la décadence chez C. A. Smith et R. E. Howard », 2002) et Michel Graux (« Meurtres dans la rue d'Auseil, ou les 'je' interdits de Lovecraft », 2002).

Une rapide synthèse nous permet de comparer leurs analyses avec la sélection de nouvelles « dunsaniennes » qui était proposée par l'auteur lui-même. « The Doom that came to Sarnath » revient presque systématiquement, ainsi que *The Dream-Quest of Unknown*

[393] H. P. Lovecraft. « Lettre à Clark Ashton Smith, 11 janvier 1923 ». *Selected Letters: 1911-1924.* August Derleth & Donald Wandrei (Éd.), Sauk City : Arkham House, 1965, p. 116.

Kadath (qui n'existait pas encore à l'heure où Lovecraft rédigea sa lettre, d'où son absence). Ce sont les nouvelles qui font unanimement consensus. Suivent en termes de fréquence « The White Ship », « Celephaïs », « The Other Gods » et « The Quest of Iranon », qui viennent consolider le cercle des nouvelles « dunsaniennes » qui retiennent l'attention critique. Mais d'autres suivent de près, notamment « The Cats of Ulthar » et « Polaris », citées environ une fois sur deux. Pour finir, on trouve une frange assez nébuleuse de récits inclus de manière beaucoup plus marginale ; c'est le cas de « The Strange High House in the Mist », « The Silver Key », « Through the Gates of the Silver Key » (ces deux dernières, nous dit Joshi, ne sont pas dunsaniennes mais appartiennent au cycle de Randolph Carter, et ne devraient donc pas être écartées de « Kadath »), « Hypnos » et « Azathoth » – qui appartiennent à notre corpus. Mais certains incluent également de « The Tree » (pour son cadre situé en Grèce Antique et sa prose poétique et mélodieuse), « The Nameless City » (« plein d'arômes de Dunsany[394] ») et « Nyarlathotep » (« féerie dunsanienne submergée par l'horreur lovecraftienne[395] »), ou encore « The Terrible Old Man » (mis en parallèle avec les récits du *Livre des Merveilles* pour le sort ironique et sinistre réservé aux protagonistes osant violer le monde magique ou divin[396]). Revenons donc sur les critères classificatoires utilisés par ces divers critiques.

b. Deux noms, deux genres ?

Il transparaît dans de nombreuses analyses critiques que le « dunsanien » représente en fait, plus qu'une zone délimitée, un pôle de l'écriture de Lovecraft qui vient comme s'opposer au pôle plus essentiellement « lovecraftien ». Ces pôles ont à voir avec la parenté de genre ; le dunsanien devient tantôt synonyme de *fantasy*, tantôt synonyme de merveilleux. Finné, par exemple, ne porte que peu d'intérêt à la période dunsanienne de Lovecraft car elle ne suit pas les codes du fantastique : « [ces récits] appartiennent au domaine de la *fantasy* et se déroulent, par conséquent, dans des contrées oniriques [...]. Je n'insiste donc pas sur cette production indéfendable et pourtant défendue qui ne se rattache au fantastique qu'à la sauvette[397] ». L'idée d'un monde imaginaire coupé de la réalité, paré de son propre panthéon divin, empruntant nombre de ses motifs au répertoire des légendes et des contes de fées, et s'enrichissant au fil des textes successifs qui s'y raccrochent, forme le premier critère du « dunsanien » – on n'y trouverait donc pas d'incertitude fantastique, selon Finné – par

[394] Jacques Finné. *Panorama de la littérature fantastique américaine*. *Op. cit.*, p. 102.
[395] Patrice Allart. *Guide du mythe de Cthulhu*. *Op. cit.*, p. 12.
[396] Darrell Schweitzer. « Lovecraft's Debt to Lord Dunsany ». *Op. cit.*, p. 57.
[397] Jacques Finné. *Op. cit.*, p. 97.

opposition à l'intérêt des textes appartenant au « Mythe de Cthulhu ». Chez Lovecraft, le dunsanien propose un monde de rêve, au sens de monde illusoire.

Lauric Guillaud adopte le même point de vue en parlant de ces textes, mais, moins méprisant, il leur concède une valeur en tant que précurseur d'un genre qui ne gagnera ses lettres de noblesse que quelques décennies plus tard :

> Lovecraft lui-même eut sa « période dunsanienne » […] créant un univers de fantaisie quasi oriental de royaumes et de cités allégoriques ou oniriques […] Les taches blanches sur la mappemonde se résorbant rapidement grâce à l'expansionnisme, les auteurs d'*heroic fantasy* nous offrent « leur » carte minutieuse du monde, qui préfigure les créations littéraires de Tolkien[398].

Pourtant, que ce soit chez Dunsany ou Lovecraft, le monde fictionnel n'est que rarement un monde secondaire créé de toutes pièces, sans lien chronologique, géographique ou mystique avec « notre monde » (réaliste à défaut d'être réel) – ne serait-ce que parce que les nombreux « récits de rêve » poussent inévitablement le lecteur à s'interroger sur le degré de réalité du monde présenté. Dunsany donne le ton dès *The Gods of Pegāna* : tous les mondes qui existeront jamais (y compris, on le comprend sans que cela soit dit, le nôtre) sont les cristallisations des rêves de l'entité suprême Māna-Yood-Sushāi. Nous sommes face non pas à un multivers aux innombrables couches sans hiérarchie les unes par rapport aux autres, mais à un schéma matriciel. Le monde « matrice », selon Anne Besson « postule un monde réel central créant ou rêvant tous les autres[399] ». L'esprit précède la matière, selon un principe de création onirique dont témoignent les nombreuses cités fabuleuses qui rivalisent de merveilles. Mais ces créations sont-elles réelles ? Le lecteur est amené dans certains récits à se méfier des narrateurs, y compris dans des narrations à la troisième personne qui semblent indiquer une fiabilité objective : au détour de chaque phrase, l'univers imaginaire peut se révéler en fin de compte n'avoir été que le délire onirique d'un protagoniste.

Ainsi, dans les nouvelles presque jumelles « The Coronation of Mr. Thomas Shap » de Dunsany et « Celephaïs » de Lovecraft, les personnages découvrent le monde onirique, d'abord en tant que spectateurs, puis s'aperçoivent que ce monde se bâtit par le fait de leur volonté propre ; plus ils l'explorent, plus il prend corps, au point qu'il relègue la réalité elle-même au niveau de plan diaphane et fragile. La fin est similaire : l'homme qui rêve, à son apogée, se couronne lui-même roi de sa création, et quelques dernières lignes suffisent à sa chute brutale et sans gloire : l'un n'est qu'un fou interné, l'autre un vagabond dément, tous

[398] Lauric Guillaud. « Le thème de la décadence chez C. A. Smith et R. E. Howard ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. p. 300.
[399] Anne Besson. *Constellations: des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit.*, p. 170.

deux n'ayant plus aucune conscience du monde qui les entoure. Voici la conclusion de « The Coronation of Mr. Thomas Shap » :

> One day when he sat in Sowla, the city of the Thuls, throned on one amethyst, he decided, and it was proclaimed on the moment by silver trumpets all along the land, that he would be crowned as king over all the lands of Wonder.
> […] Slowly, with music when the trumpets sounded, came up towards him from we know not where, one-hundred-and-twenty archbishops, twenty angels and two archangels, with that terrific crown, the diadem of the Thuls. They knew as they came up to him that promotion awaited them all because of this night's work. Silent, majestic, the king awaited them.
> The doctors downstairs were sitting over their supper, the warders softly slipped from room to room, and when in that cosy dormitory of Hanwell they saw the king still standing erect and royal, his face resolute, they came up to him and addressed him:
> "Go to bed," they said – "pretty bed." So he lay down and soon was fast asleep: the great day was over. (*TG*, 399)

Dunsany diffère de Lovecraft, athée devant l'éternel, par son recours à des figures religieuses, évêques, anges et archanges, mais on peut toutefois repérer des parallèles frappants dans la manière dont ces deux passages représentent la frontière fictionnelle entre rêve et réalité :

> And Kuranes reigned thereafter over Ooth-Nargai and all the neighbouring regions of dream, and held his court alternately in Celephaïs and in the cloud-fashioned Serannian. He reigns there still, and will reign happily forever, though below the cliffs at Innsmouth the channel tides played mockingly with the body of a tramp who had stumbled through the half-deserted village at dawn; played mockingly, and cast it upon the rocks by ivy-covered Trevor Towers, where a notably fat and especially offensive millionaire brewer enjoys the purchased atmosphere of extinct nobility. (*CF*, 114)

Les similarités sont nombreuses : les noms propres exotiques des cités semblent appartenir à un même monde onirique (*Sowla, Ooth-Nargai*), mais on retrouve aussi la référence à un espace bien plus vaste qui ne connaît de limites que celles de l'imagination (*the lands of Wonder, the regions of dream*). Les matières de ce monde sont riches et merveilleuses (trône taillé dans une seule améthyste, trompettes d'argent, ville ceinte de nuages). Puis c'est l'irruption, non pas du monde fantastique, mais du monde réel qui produit un effet d'étrangeté tout aussi subit : les sonorités des noms propres, plus prosaïques et sinistres (Hanwell – dont le lecteur averti saura qu'il s'agit d'un asile psychiatrique) et Innsmouth (dont le lecteur lovecraftien saura qu'il s'agit d'une ville, certes fictive, mais que Lovecraft place dans une Nouvelle-Angleterre bien réelle). On ne témoigne aux protagonistes nul respect digne d'un roi : les médecins s'adressent à leur patient comme à un enfant ; quant au roi Kuranès, son délire lui a coûté la vie et il n'y a plus que les vagues pour jouer avec son corps, tandis que le reste de l'humanité, aux préoccupations bassement matérielles, ignore jusqu'à l'existence de son drame.

Pourtant, Kuranès réapparaîtra dans *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, roi de Celephaïs – sa création onirique lui survit donc, et lui-même survit en un sens, ce qui vient à nouveau faire douter le lecteur. Impossible de savoir si le monde onirique a quelque réalité ou non. S'il s'agit de *fantasy*, c'est une *fantasy* du passage, où l'on voyage d'un univers à l'autre, où le monde réel coexiste avec une multitude de mondes imaginaires, et non une *fantasy* « à la Tolkien ». C'est également le cas chez Dunsany dont l'écriture présente avant tout « une grande unité de ton par-delà une certaine variété de genres[400] ».

Plus qu'une logique de genre, l'étiquette « dunsanienne » indique peut-être une sensibilité différente, du domaine de la perception, de la sensation physique – le « ton », au sens vocal, visuel, mais qui sollicite parfois même des sens inattendus tels que le goût, comme par une sorte de lecture synesthésique où se mélangent le goût en tant que stimuli sensoriel et le bon ou mauvais goût dont peut faire preuve un auteur. Ainsi, Jean-Pierre Picot écrit à propos de *The Dream-Quest* que « tout ce que le récit comporte en fait de merveilleux un peu sucré est à mettre sur le compte de la veine 'dunsanyenne'[401] ». Si l'on parle, encore une fois, de genre en évoquant le merveilleux, le terme le plus frappant est l'adjectif « sucré », qui suggère à la fois le plaisir enfantin, la gourmandise, la tentation de l'excès, et sans doute une certaine naïveté – rappelons qu'il s'agit de commenter ce que fait Lovecraft de sa lecture de Dunsany, et non l'écriture de Dunsany elle-même – mais l'amalgame est aisé, un peu comme lorsqu'un lecteur juge du style d'un auteur à partir d'une réécriture – ou d'une traduction.

Une approche différente se fait jour : plutôt que d'apposer l'étiquette « dunsanienne » à un texte dans son ensemble, on repère au sein des textes les éléments et indices de la présence de ce spectre du maître à rêver. Il peut s'agir d'éléments concrets – le motif de la cité fabuleuse, par exemple, ou la présence d'un panthéon de dieux originaux – mais également de la reprise des mêmes règles génériques d'écriture. Pour rester dans le domaine des sens et sensations, William Touponce indique que le passage du mode dunsanien au mode lovecraftien est marqué par une transition du visuel vers le tactile et l'auditif : « In Dunsany, visual distance preserves the aura of the beautiful object [; in] Lovecraft : proximity disrupts the aura and creates horror[402] ». Il en déduit les équivalences suivantes qui servent de titre à

[400] Duperray « Préface », *EW*, 8-9.
[401] Jean-Pierre Picot. « Les parcours oniriques dans *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* de H. P. Lovecraft ». *In* Sylviane Coyault (Éd.). *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*. Cahiers de recherches du CRLMC-Université Blaise Pascal. Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, 1997, p. 376.
[402] William F. Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. *Op. cit*., p. 84.

ses chapitres : « Dunsany ou la Beauté » ; « Lovecraft ou le Choc »[403]. De manière générale, c'est toujours cette sensation de deux pôles complémentaires plutôt qu'exclusifs qui permet de rendre compte d'une échelle d'intégration des nouvelles lovecraftienne dans un champ dunsanien.

Ainsi, en introduction à une édition bilingue comportant « The Call of Cthulhu » et « The Doom that Came to Sarnath », les traducteurs Marcheteau et Savio définissent ainsi les nouvelles d'influence dunsaniennes : « œuvres d'atmosphères où le rêve l'emporte sur l'horreur, malgré la présence parfois bien réelle de celle-ci. *The Doom that Came to Sarnath* (1919) appartient à cette catégorie[404] ». Dans cette définition, le rêve dunsanien s'oppose en quelque sorte au cauchemar lovecraftien. L'intérêt de cette vision est qu'elle permet une certaine réciprocité, au-delà de la question de la filiation ou de l'influence, en permettant la visualisation de zones à tendance « lovecraftienne » au sein des textes de Dunsany. En effet, le cauchemar fait partie de l'essence même de l'écriture de Dunsany, difficilement réductible à l'expression d'un merveilleux enchanteur : Lauric Guillaud parle des « cauchemars décoratifs » de Dunsany[405] ; on retrouve l'idée que l'expression de la Beauté est essentielle, mais jamais dénuée d'un noyau sombre et menaçant. Marigny cite en exemple la nouvelle « Where the Tides Ebb and Flow », qui conte le cauchemar d'une âme prise au piège de ses os morts, ballottée par le caprice des marées, et à qui l'on refuse l'accès au paradis. On y verrait presque une illustration allégorique de l'épopée de Randolph Carter, obligé d'errer dans les Contrées du Rêve au gré des événements, alors qu'un décret divin lui interdit l'accès à la cité du soleil couchant dont on apprendra qu'il s'agit de son paradis personnel. Même les conclusions de ces deux récits – le réveil qui met fin au cauchemar – se révèlent étonnamment proches :

---

[403] Le terme d'« aura » renvoie à l'œuvre d'art et évoque bien sûr Walter Benjamin qui la définit comme « l'apparition unique d'un lointain », ce qui interdit l'appropriation et forme la condition de l'intégration de l'œuvre à une tradition rituelle (*L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939.* Lambert Dousson (Éd.). Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 2007).
En ce sens, Touponce parle de l'« influence auratique » de Dunsany sur Lovecraft, qui ne constitue pas une rupture mais une expérience essentielle que Lovecraft cherche à reproduire par l'écriture, tentative parfois couronnée de succès et parfois marquée par l'échec (*op. cit.*, p.104). Notons qu'une fois encore on parle en termes de quête mythique : la quête de l'original, que l'on cherche à retrouver ou recréer, par la répétition du geste – ici la réécriture.
[404] H. P. Lovecraft. *The Call of Cthulhu*. Éd. bilingue. Trad. Michel Marcheteau & Michel Savio. Paris : Pocket, 2013, p. 10.
[405] Lauric Guillaud. « Le thème de la décadence chez C. A. Smith et R. E. Howard ». *Op. cit.*, p. 321.

> **Where the tides:** It was the time of the rising of the **dawn**, and from both banks of the river, and from the sky, and from the thickets that were once the streets, hundreds of birds were singing. As the light increased the **birds sang** more and more; they grew thicker and thicker in the air above my head, till there were thousands of them singing there, and then millions, and at last I could see nothing but a host of flickering wings with the sunlight on them, and little gaps of sky. Then when there was nothing to be heard in London but the **myriad notes** of that exultant song, my soul rose up from the bones in the hole in the mud and began to climb heavenwards. And it seemed that a lane-way opened amongst the wings of the birds, and it went up and up, and one of the smaller **gates** of Paradise stood ajar at the end of it. And then I knew by a sign that the mud should receive me no more, for suddenly I found that I could weep.
> At this moment I opened my eyes in bed in a house in London, and outside some sparrows were twittering in a tree in the light of the radiant morning; and there were tears still wet upon my face, for one's restraint is feeble while one sleeps. But I arose and opened the window wide, and stretching my hands out over the little garden, I blessed the birds whose song had woken me up from the troubled and terrible centuries of my dream. (*TG,* 257-258)

> **Kadath:** Stars swelled to **dawns**, and dawns burst into fountains of gold, carmine, and purple, and still the dreamer fell. Cries rent the aether as ribbons of light beat back the fiends from outside. And hoary Nodens raised a howl of triumph when Nyarlathotep, close on his quarry, stopped baffled by a glare that seared his formless hunting-horrors to grey dust. Randolph Carter had indeed descended at last the wide marmoreal flights to his marvellous city, for he was come again to the fair New England world that had wrought him.
> So to the organ chords of morning's **myriad whistles**, and dawn's blaze thrown dazzling through purple panes by the great gold dome of the State House on the hill, Randolph Carter leaped shoutingly awake within his Boston room. **Birds sang** in hidden gardens and the perfume of trellised vines came wistful from arbours his grandfather had reared. Beauty and light glowed from classic mantel and carven cornice and walls grotesquely figured, while a sleek black cat rose yawning from hearthside sleep that his master's start and shriek had disturbed. And vast infinities away, past the **Gate** of Deeper Slumber and the enchanted wood and the garden lands and the Cerenerian Sea and the twilight reaches of Inganok, the crawling chaos Nyarlathotep strode brooding into the onyx castle atop unknown Kadath in the cold waste, and taunted insolently the mild gods of earth whom he had snatched abruptly from their scented revels in the marvellous sunset city. (*CF,* 488-489)

Les éléments parallèles sont aisément repérables : la transition du cauchemar à l'éveil se fait par la lumière et le son : « radiant morning » trouve son équivalent « dawn's blaze » et la gradation de Dunsany « hundreds / thousands / millions of birds / myriad notes » résumée par le « myriads whistles » de Lovecraft. Le changement d'état est concrètement symbolisé par la vision de portes que l'on franchit ("gates"). La phrase « At this moment I opened my eyes in bed in a house in London, and outside some sparrows were twittering in a tree in the light » se reflète à la troisième personne : « Randolph Carter leaped shoutingly awake within his Boston room. Birds sang in hidden gardens […] ».

Toutefois les deux pôles complémentaires de la Beauté et du Choc sont également bien présents : chez Dunsany, l'accent est mis sur le chant croissant des oiseaux et l'extase finale, en un mouvement ascendant (la montée au Paradis) dont l'éveil est l'apogée, qui se conclut par des larmes d'émotion et une bénédiction, même si la note finale rappelle en une

poignée de mots le cauchemar dont il a été question « the troubled and terrible centuries of my dream ». Par contraste, Lovecraft nous présente un mouvement tout aussi intense, mais inversé : c'est une chute interminable, et non une ascension, qui ramène le rêveur au monde éveillé. Là où Dunsany résume et reste lointain et évasif, Lovecraft étoffe et rapproche le cauchemar en bout de course, par une dernière phrase longue qui retrace en quelques lignes tout le parcours tortueux du protagoniste et rappelle la présence d'un ennemi qui ne s'efface pas, et menace de ressurgir dès le prochain sommeil du rêveur.

Le couple conceptuel « beauté » et « choc » pourrait avantageusement être rapproché de celui de « poésie et terreur », que propose Hans Blumenberg dans *La Raison du mythe* et qu'il définit comme sources de ce dernier :

> Pour l'essentiel, on se représente l'origine et l'originarité du mythe sous deux catégories métaphoriques antithétiques. Pour ramener cela à la formule la plus brève possible : comme *terreur* et comme *poésie* - et cela signifie : soit comme l'expression d'une pure passivité induite par un ensorcellement démoniaque, soit comme les excès imaginatifs de l'appropriation anthropomorphique du monde et de l'élévation théomorphique de l'homme. Ces catégories sont assez puissantes pour qu'on puisse leur assigner à peu près tout ce qu'on a proposé en matière d'interprétation du mythe[406].

Figures janusiennes, antithétiques mais complémentaires, Dunsany et Lovecraft représenteraient donc les deux pôles d'une mythopoétique complète, le premier incarnant la « poésie » portée à son paroxysme, le second se faisant parangon de la « terreur ». Ceci pourrait expliquer l'impression tenace que les deux œuvres tendent l'une vers l'autre, comme pour reproduire le mythe de l'androgyne à la recherche de sa moitié perdue.

II. Ensembles flous et airs de famille

Nous venons de passer en revue les diverses possibilités de regroupement des textes, au sein d'une même œuvre ou à la croisée de plusieurs d'entre elles, dans un contexte pour l'heure purement intralingual. C'est une sorte de ressemblance, voire de parenté ostentatoire qui a causé l'accolement de l'adjectif « dunsanien » à tout un pan de l'œuvre de Lovecraft. Ce phénomène vient souligner l'épineuse question du classement par genres littéraires, mais aussi par toute étiquette visant à classer et délimiter, et nous paraît étayer la pertinence d'un concept permettant de rendre compte de la plasticité de toute catégorie, et de l'appartenance parfois

[406] Hans Blumenberg. *La Raison du mythe*. Trad. Stéphane Dirschauer. Paris : Gallimard, 2005.p. 15.

partielle d'un texte à ces dernières : les « ensembles flous » (*fuzzy sets*) que théorise Brian Attebery. Selon ce principe, les catégories (notamment en ce qui concerne le genre du fantastique) ne sont pas définies par une frontière claire ou par des caractéristiques exclusives, mais par une ressemblance plus ou moins grande avec un exemple ou groupe d'exemples[407]. Il s'agit donc de repérer entre les textes des « airs de famille », plus ou moins prononcés, qui viendront orienter la lecture que l'on peut avoir d'un texte et rendent caduques les guerres de frontière visant à épingler un texte dans un genre précis à l'exclusion de tout autre :

> The interesting question about any given story is not whether or not it is fantasy of science fiction or realistic novel, but rather what happens when we read it as one of those things. [...] Depending on the generic perspective one favors, certain details of plot and motivation will stand out, while others will recede into the background. The central question will shift. Different reading contexts will suggest themselves, including groupings of related works. Like individual performers within the same storytelling tradition, individual readers will perform the same texts with very dissimilar results: sometimes more effectively, sometimes less[408].

On parle ici de l'expérience de la lecture comme d'un acte à la fois intime, ramenant chaque lecteur à son individualité et à sa perception propre d'un texte, et collectif, puisqu'elle prend pour cadre une tradition construite au sein d'un champ littéraire plus vaste. Lire un texte que l'on considère comme appartenant au fantastique, à la *fantasy,* ou à la science-fiction, c'est y anticiper certains aspects et c'est déjà se prédisposer à repérer des liens avec d'autres textes que l'on range dans la même catégorie. Dès lors, le point de vue du lecteur et son horizon de lecture prennent une importance capitale dans la perception et le jugement qui sera fait des textes. En d'autres termes, pour revenir aux jeux de langage wittgensteiniens, découvrir un « air de famille » (*Familienähnlichkeit*) à un ensemble de textes correspond à comprendre ou déduire que des grammaires similaires ont été mises en œuvre afin de produire ces textes, produisant des effets de « familiarité », de la même manière que l'on peut voir le visage d'un inconnu et y reconnaître certains traits d'un visage connu au préalable.

Notre corpus, qui définit justement un cadre composé de deux pans mis en miroir, constitue un tel « ensemble flou » à divers degrés, comme en témoigne l'absence de consensus sur l'appartenance de telle ou telle nouvelle aux divers cycles que l'on a pu y distinguer. Le concept des « ensembles flous » est également applicable dans le contexte de la traduction, que l'on cherche les airs de famille entre les diverses traductions de plusieurs textes du même auteur, ou bien entre les textes-cibles issus d'un même texte qui a fait l'objet de plusieurs traductions. En effet, la traduction vient démultiplier les relations intertextuelles,

[407] Brian Attebery. *Stories about Stories. Op. cit.*, p. 33.
[408] *Ibid.*, p. 38.

en plus de constituer elle-même un cas tout particulier d'intertextualité, ainsi que l'a notamment montré Lawrence Venuti, qui distingue trois types de relations intertextuelles mises en jeu par la traduction :

> (1) les relations entre le texte étranger et les autres textes, que ce soit dans la langue étrangère ou dans une autre langue ; (2) les relations entre le texte étranger et la traduction, traditionnellement envisagées jusqu'à présent en termes d'équivalence ; et (3) les relations entre la traduction et d'autres textes, que ce soit dans la langue de traduction ou dans une autre langue[409].

Rapportant ce schéma à l'étude du cas qui nous intéresse, et qui doit nous permettre d'élaguer parmi les innombrables branches et ramifications de notre corpus et de gagner en visibilité, remarquons que la question d'un Lovecraft dunsanien se place donc au premier niveau de ces relations, un niveau intralinguistique, par l'impression de continuité et de cohérence qui s'en dégage. La première étape d'une traduction mythopoétique serait donc d'isoler les éléments permettant au lecteur de percevoir les airs de famille, entre les nouvelles et entre les auteurs, ce à quoi nous allons nous employer à présent.

1. La référence intertextuelle spécifique

De prime abord, le lien le plus évident et le plus fort d'une œuvre à l'autre est la reprise exacte de références immédiatement reconnaissables, pour peu que le lecteur et l'auteur partagent ces mêmes références. L'intertextualité se produit quand l'écriture entre dans une continuité avec l'expérience que l'auteur a d'autres textes, mais elle ne se réalise pleinement que lorsque le lecteur lui-même a la connaissance littéraire requise, et la compétence intertextuelle lui permettant d'établir la relation. Pour Umberto Eco, la lecture est donc avant tout coopérative, car « aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes[410] ».

La question de la reconnaissance par le lecteur est importante lorsque l'auteur tient à jeter un pont explicite entre son texte et celui auquel il fait référence. Or, l'intertextualité peut prendre plusieurs formes. Cees Koster distingue l'intertextualité spécifique (lorsque la référence vise un seul et unique texte-source qu'il nomme *architexte*) de l'intertextualité

[409] Lawrence Venuti. « Traduction, intertextualité, interprétation ». Trad. Maryvonne Boisseau. *Palimpsestes* 18 (2006). Web. Consulté le 3 juillet 2014.
[410] Umberto Eco. *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Librairie générale française, 1985, p. 101.

générique (qui se rapporte à des traits communs à plusieurs textes, caractéristiques liées au genre). Il sépare également la citation de l'allusion, l'une étant la répétition graphique et l'autre répétition non-graphique d'éléments issus de l'architexte. En outre, il distingue quatre types de relations intertextuelles selon la position périphérique ou centrale de l'architexte dans les cultures-source et cible[411]. Il nous semble que tout aussi importante est la position de l'architexte dans le cadre plus resserré de l'environnement cognitif du lecteur ; en d'autres termes, la position sera centrale à condition qu'il ait une connaissance préalable de l'architexte, du fait d'une lecture antérieure, ou parce que l'auteur de l'allusion lui-même s'est assuré de cette connaissance (par exemple en l'incluant dans le paratexte). Plus cette position est marginale, et plus le marqueur d'intertextualité se doit d'être explicite afin de s'assurer que le lecteur repère la relation intertextuelle. Et bien entendu, ce jeu de relations sera modifié par le moindre changement de contexte, notamment lors de la traduction car « la vie d'une allusion historique moins usitée ou un peu trop livresque est fonction du contexte de l'époque dans laquelle elle a été créée, en fonction de l'œuvre dans laquelle elle a été formulée et en fonction du langage des usagers qui l'utilisent même de nos jours[412] ».

Commençons donc par nous pencher sur les marqueurs d'intertextualité les plus explicites chez Lovecraft : à savoir les citations et références spécifiques. On en trouve trois exemples dans ses nouvelles, mais assez curieusement, il ne s'agit pas de textes habituellement associés à la production « dunsanienne » : les récits en question sont « The Nameless City », *The Case of Charles Dexter Ward*, et *At the Mountains of Madness*.

a. « The Nameless City » (1921)

Écrit en pleine période « dunsanienne » de Lovecraft, ce récit relate la découverte d'une cité en ruines dans le désert d'Arabie, et on y trouve la première apparition d'éléments qui vont devenir fondateurs du Mythe de Cthulhu : le personnage de l'Arabe dément Abdul Alhazred, auteur du Necronomicon, et le célèbre distique que connaît par cœur tout adepte de l'auteur : « That is not dead which can eternal lie, / And with strange aeons even death may die ». La formule est à nouveau employée dans la nouvelle « The Call of Cthulhu ».

C'est au moment où son protagoniste descend dans les entrailles des ruines enfouies sous le sable que Lovecraft fait surgir Dunsany au détour de la narration :

[411] Cees Koster. *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*. Approaches to Translation Studies 16. Amsterdam : Rodopi, 2000, p. 142-143.
[412] Georgiana Lungu-Badea. « Remarques sur le concept de culturème ». *Translationes* 1, n° 1 (2009) : 42.

> In the darkness there flashed before my mind fragments of my cherished treasury of daemoniac lore; sentences from Alhazred the mad Arab, paragraphs from the apocryphal nightmares of Damascius, and infamous lines from the delirious *Images du Monde* of Gauthier de Metz. I repeated queer extracts, and muttered of Afrasiab and the daemons that floated with him down the Oxus; later chanting over and over again a phrase from one of Lord Dunsany's tales**—"the unreverberate blackness of the abyss."** (*CF*, 145)

La citation provient de « The Probable Adventure of Three Literary Men » (*The Book of Wonder*), dans laquelle trois voleurs, « hommes de lettres » par ironie seulement puisque leur intérêt pour les œuvres s'avère pécunier, cherchent à dérober un coffret empli non pas de pièces d'or mais de contes et de poèmes tout aussi précieux puisqu'ils servent de monnaie. La quête se solde par un échec cuisant :

> And Sippy very unwisely attempted flight, and Slorg even as unwisely tried to hide ; but Slith, knowing well why that light was lit in that secret upper chamber and *who* it was that lit it leaped over the edge of the World and is falling from us still through **the unreverberate blackness of the abyss.** (*TG*, 359)

À la lecture, cette dernière phrase frappe par l'effet lovecraftien qu'elle est susceptible de provoquer : Lovecraft a en effet fréquemment recours à des adjectifs négativés par affixation pour exprimer l'insuffisance du langage à définir ce à quoi ses personnages sont confrontés, et qui se réduit à la sensation pure. Le mot *abyss* fait partie des mots fétiches de son lexique : le dieu Nodens est chez lui « lord of the Great Abyss » (« The Strange High House in the Mist »), une région du monde souterrain des contrées du rêves se nomme « the Abyss » et se compose de différentes strates, dont « the Upper Abyss » (*The Dream-Quest*), et le terme sert fréquemment à décrire les plongées de protagonistes en quête de savoir secret dans l'inconnu insondable, qu'il s'agisse de voyage astral dans « Hypnos » et « Through the Gates of the Silver Key », de châtiment divin dans « The Other Gods », de l'océan qui se déverse des bords du monde « to abysmal nothingness » dans « The White Ship », ou encore d'épopée onirique dans « Celephais » – on trouve d'ailleurs dans ce dernier récit une réécriture paraphrastique de la citation dunsanienne qui nous intéresse ici :

> Then he had been drawn down a lane that led off from the village street toward the channel cliffs, and had come to the end of things—to the precipice and the abyss where all the village and all the **world fell abruptly into the unechoing emptiness of infinity**. (*CF*, 111)

On peut y voir une traduction intralinguale par jeu de synonymes, où l'on troque « unreverberate » contre le morphologiquement très proche « unechoing » ; « blackness », qui ne sert pas tant à préciser la couleur mais qu'à évoquer l'absence de tout stimulus sensoriel

auquel se raccrocher, est traduit par le vide (« emptiness ») ; et « the abyss », le gouffre sans fond et sans forme, l'incarnation de l'inconnu et des proportions qui dépassent l'entendement, est dé-métaphorisé en « infinity ». Malgré les variations, il s'agit bien de répétition qui vient étoffer le jeu d'échos et de réponses entre Dunsany et Lovecraft. Mais ici, dans une nouvelle autrement perçue comme dunsanienne, cette expression produira avant tout chez le lecteur un effet « lovecraftien ».

Le motif narratif de « The Nameless City » se rapproche de l'un des schémas favoris de Dunsany : la ville défunte. On pense à Bethmoora, dans la nouvelle éponyme, ville fabuleuse au cœur du désert qui finit abandonnée au milieu des sables[413], à la chute de Babbulkund, ou encore à Zaccarath dont ne demeure à la fin de l'histoire qu'une poignée de débris. Ici cependant, Lovecraft sélectionne chez Dunsany des traits qui ne suffisent pas à produire un effet « dunsanien » selon le jugement de la plupart des critiques. Pour William Touponce, la démarche est même à l'exact opposé, comme en témoigne le fait que l'auteur ne donne pas de nom à sa cité autre que l'innommée (*nameless*) – inconcevable chez Dunsany qui multiplie les noms exotiques et luxuriants. Touponce souligne que, là où les protagonistes de Dunsany sont en quête de Beauté, l'objet de la quête, chez Lovecraft, est la Peur. Lovecraft ignore les touches comiques qui lui déplaisent chez son modèle pour ne conserver que l'aura glaçante de son ultime phrase (« the chilling suggestiveness, the aura of the last line about a fall into the abyss[414] »). On retrouve dans cette analyse les deux pôles identifiés plus tôt, Terreur d'une part, Poésie de l'autre. Malgré la citation explicite de Dunsany, le premier aspect prime clairement ici, venant obscurcir des parallèles pourtant aisés. Dunsany est utilisé comme cheville au sein d'une liste de références où se mêlent le réel et l'imaginaire, le mythe et la littérature[415]. L'esprit du personnage, comme le corps du texte, est hanté par les multiples citations qui s'y entrechoquent et provoquent leur répétition à l'infini.

---

[413] Bethmoora apparaît également chez Lovecraft dans « The Whisperer in Darkness », à nouveau au détour d'une liste vertigineuse d'auto-références et de références plus ou moins obscures, ce qui produit une sorte de catalogue de clins d'œil littéraires. Le texte met ainsi en scène sa propre fictionalité par une mise en réseau avec d'autres œuvres qui lui sont parallèles :

> I found myself faced by names and terms that I had heard elsewhere in the most hideous of connections – Yuggoth, Great Cthulhu, Tsathoggua, YogSothoth, R'lyeh, Nyarlathotep, Azathoth, Hastur, Yian, Leng, the Lake of Hali, Bethmoora, the Yellow Sign, L'mur-Kathulos, Bran, and the Magnum Innominandum – and was drawn back through nameless aeons and inconceivable dimensions to worlds of elder, outer entity at which the crazed author of the Necronomicon had only guessed in the vaguest way. (*CF*, 680)

[414] William Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: spectral journeys*. *Op. cit.*, p. 83.

[415] La liste se poursuit immédiatement par un extrait verbatim d'un poème d'un autre écrivain irlandais : « Once when the descent grew amazingly steep I recited something in sing-song from Thomas Moore until I feared to recite more. » Outre une malicieuse rime interne (Moore/*more*) qui vient enrichir encore la prosodie hypnotique de la langue du narrateur, cette citation renforce le lien intertextuel entre Lovecraft et la sphère littéraire irlandaise, car Moore y jouit d'une position plus centrale – il est plus connu comme auteur des *Irish Melodies*,

Faire accompagner la citation du nom de l'auteur permet d'invoquer sa présence spectrale, et donc pour Lovecraft, de faire entrer Dunsany dans l'environnement cognitif de son lecteur. Il s'épargne également une citation flanquée d'une référence en bas de page qui briserait l'immersion narrative. Libre au lecteur de poursuivre l'enquête si le cœur lui en dit (l'explicitation n'est faite que dans des éditions annotées, généralement en langue originale[416]). Bien entendu, cela n'épargnera pas au traducteur d'avoir à se poser la question du recours à une telle note : il peut estimer, comme Lovecraft, que l'original lui-même porte toutes les informations dont le lecteur a besoin et laisser à ce dernier le choix de creuser ou non la référence ; mais il peut également choisir de donner davantage d'indices. Une note pourrait ne donner que le titre de la nouvelle citée, ou bien donner quelques informations brèves sur Dunsany afin de justifier son évocation.

Sur les trois traductions françaises existantes de ce texte, une seule a fait ce choix. En 2012, Maxime Le Dain choisit de traduire ce segment en reprenant une traduction française publiée, ce qui contribue à consolider le réseau entre les œuvres de Dunsany et Lovecraft en français de la même manière qu'en anglais. Il propose ainsi : « plus tard, je me mis à psalmodier sans cesse cette formule tirée d'un conte de Lord Dunsany : « la noirceur opaque et sans reflet de l'abîme » (*CM*, 64). Suit une note de l'éditeur qui donne la référence exacte à l'édition de 2002 du *Livre des merveilles*, en précisant « traduction de Marie Amouroux ». Ce dernier point n'est pas tout à fait exact puisque c'est l'édition de 1998 chez Terres de Brumes qui reprenait effectivement la traduction originale de Marie Amouroux : « à travers les épaisses ténèbres de l'abîme » (*LM.amo*, 28). On perdait dans cette première version l'effet « lovecraftien » provoqué par l'usage typique de préfixes négatifs (*un*reverberate) pour obtenir une collocation certes idiomatique (« épaisses ténèbres ») mais somme toute assez convenue, et surtout pauvre en termes de sonorités là où l'original s'appuie notamment sur les allitérations pour insister sur le côté lancinant des mots qui hantent l'esprit et la mémoire.

À titre de comparaison, en 2013 Camus traduit assez littéralement par « *la noirceur sans écho de l'abîme* » (*MH*, 41, en italiques dans le texte), qui offre un rythme triplement ternaire

---

chansons qui lui valurent le surnom de « Ireland's national bard » (voir par exemple Una Hunt. *Sources and Style in Moore's Irish Melodies*. Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017 ; ou bien Sarah Yuill McCleave et Brian Caraher. *Thomas Moore and Romantic Inspiration*. Poetry and song in the age of revolution. New York : Routledge, 2018).
Moore était également adepte de réécriture puisque ce poème, *Alciphron*, fut écrit après un premier roman *The Epicurean*, lui-même pseudo-traduction qui se prétendait issue d'un manuscrit trouvé en Egypte au début du 19ème siècle – tout comme le *Necronomicon* dont les seuls extraits que donne Lovecraft seraient des traductions d'un original évidemment perdu et inaccessible.

[416] Récemment, par exemple, dans Leslie S. Klinger (Éd.). *The New Annotated H. P. Lovecraft*. New York : Liveright Publishing Corporation, 2014.

intéressant. On trouvait déjà un effet rythmique similaire chez Yves Rivière, dans la première traduction de 1961, qui proposait même un pur alexandrin propre à s'ancrer dans une mémoire rompue à la scansion à la française : « la noirceur sans écho ni reflet de l'abîme » (*CN1*, 30). Ce faisant, il dépliait donc le sens de l'adjectif *unreverberate* (compact, voire indigeste, comme Lovecraft les affectionne) : la négation dédoublée se fait plus visible et la caractéristique abstraite est rendue, par métonymie, plus concrète en évoquant tous les sens dont l'appareil perceptif du personnage est privé.

Concernant la référence explicite, les traductions de Yves Rivière et David Camus ne s'embarrassent pas d'un appareil de notes. Le choix va ici assez logiquement à l'économie, puisqu'ils ne reprennent pas une traduction existante. Si l'une des références citées bénéficiait d'une note, tous les éléments listés par Lovecraft devraient être ainsi explicités, et le jeu de l'effet cryptique entre références réelles et imaginaires, dont le lecteur de Lovecraft pourrait très bien n'être pas conscient s'il ne prend pas l'initiative de se renseigner, serait ainsi immédiatement désamorcé. André Lefevere parle ainsi de la difficulté qui existe à traduire l'allusion littéraire hors note de bas de page, et rapproche ce cas de l'intraduisible :

> On the whole, most translators do not try to convey the literary allusions, except in an "explanatory note." Maybe because allusions point to the final, real aporia of translation, the real untranslatable, which does not reside in syntactic transfers or semantic constructions, but rather in the peculiar way in which cultures all develop their own "shorthand", which is what allusions really are. A word of phrase can evoke a situation that is symbolic for an emotion or a state of affairs. The translator can render the word or phrase and the corresponding state of affairs without much trouble. The link between the two, which is so intricately bound up with the foreign culture itself, is much harder to translate[417].

Selon ce point de vue, la difficulté réside en ce que le patronyme même de Dunsany se charge peu à peu, sous la plume de Lovecraft (entre autres), d'une charge évocatrice que l'explicitation déplierait au risque de lui faire perdre son pouvoir symbolique, son statut de « raccourci culturel ». Notons que ce raccourci ne préexiste pas forcément à son utilisation, mais que, à l'instar d'un mythe, il se forme et se consolide à mesure que l'allusion est répétée. Lovecraft, d'ailleurs, réitérera son geste à deux reprises.

b. *The Case of Charles Dexter Ward* (1927)

La seconde mention du nom de Dunsany se trouve dans *The Case of Charles Dexter Ward*. Il s'agit à nouveau d'un texte qui n'a jamais été qualifié de dunsanien par les critiques – même s'il n'est pas sans lien avec le cycle de Randolph Carter puisque ce dernier est

[417] André Lefevere. *Op. cit.*, p. 56-57.

mentionné comme un ami du personnage principal, rêveur et connaisseur des « ténébreux abîmes du sommeil » (*dark abyss of sleep*, *CF*, 577). Sont également mentionnés la tour de Koth et le signe qui y est gravé ; ces éléments appartiennent aux Contrées du Rêve et sont apparus pour la première fois dans *Kadath,* rédigée fin 1926, à peine quelques mois avant *The Case of Charles Dexter Ward*.

Dunsany est à nouveau cité nommément, accompagné d'une référence à la nouvelle « The King That Was Not ». Il ne s'agit pas cette fois d'une citation exacte de la bouche d'un personnage ayant lu Dunsany mais d'une paraphrase venant du narrateur extradiégétique pour résumer le récit afin de former une comparaison explicite avec le destin d'un personnage, qui disparaît de la mémoire collective :

> From that time on the obliteration of Curwen's memory became increasingly rigid, extending at last by common consent even to the town records and files of the *Gazette*. It can be compared in spirit only to the hush that lay on Oscar Wilde's name for a decade after his disgrace, and in extent only to **the fate of that sinful King of Runazar in Lord Dunsany's tale**, **whom the Gods decided must not only cease to be, but must cease ever to have been**[418]. (*CF*, 522)

Comparons avec le passage de Dunsany auquel renvoie cette allusion :

> "Slay him not, for it is not enough that Althazar shall die, who hath made the faces of the gods to be like the faces of men, but he must not even have ever been."
> Then said the gods:
> "Spake we of Althazar, a King?"
> And the gods said:
> "Nay, we spake not." And the gods said:
> "Dreamed we of one Althazar?" And the gods said:
> "Nay, we dreamed not."
> But in the royal palace of Runazar, Althazar, passing suddenly out of the remembrance of the gods, became no longer a thing that was or had ever been. (*TG*, 32)

Il est possible de lire ces deux segments en termes de réécriture, voire de traduction intralinguale. Le terme « fate » traduit la fatalité présente dans le modal *shall* ; l'adjectif *sinful* concentre par métonymie, en un seul vocable, le long segment « who hath made the faces of the gods to be like the faces of men » ; et la fin de la phrase résume en discours indirect le dialogue des dieux, au discours direct chez Dunsany. Les deux s'achèvent d'ailleurs sur un mot à mot presque parfait, une quasi-citation : « but must cease ever to have been » / « but he must not even have ever been ». Les légers changements, qui interdisent les guillemets,

[418] Notons qu'une fois encore, Dunsany se trouve en compagnie d'un Irlandais plus illustre, ici Oscar Wilde, dont le nom vient conférer prestige et légitimité à celui auquel il est accolé. Il y a transfert de capital : par petites touches discrètes, Lovecraft montre par la narration un monde dans lequel Dunsany est parfaitement intégré à son champ littéraire d'origine, dont il côtoie tout naturellement les grands noms.

peuvent être perçus comme la marque de la voix d'un conteur qui prendrait en charge cette répétition du récit. On se rapproche alors de la tradition orale, où la mémoire fournit un canevas et des formules, sur lesquels il faut broder en comblant les interstices. Il ne s'agit pas de reproduction mécanique, mais organique. Lovecraft donne au lecteur le strict minimum pour comprendre la pertinence de son allusion, mais il lui laisse le soin d'aller plus loin s'il souhaite connaître les tenants et aboutissants de l'intrigue du récit de Dunsany (à savoir pourquoi les dieux décidèrent un jour qu'un roi devait cesser d'exister). C'est un type de réécriture propre à orienter et guider la curiosité du lecteur vers le texte-source plutôt que de lui en dispenser la lecture en se substituant à lui.

La référence spécifique ne concerne que des segments de texte bien délimités, ce qui limite l'étendue de « l'équivalence » entre texte-source et texte-cible. Toutefois, elle contribue à modifier le cadre de lecture du récepteur, ce qui colore nécessairement la perception qu'il se fait du texte dans sa globalité, et même de l'œuvre elle-même.

c. *At the Mountains of Madness* (1936)

L'ultime référence explicite que fait Lovecraft à Dunsany se trouve dans son troisième et dernier court roman (après *Kadath* et *The Case of Charles Dexter Ward*), *At the Mountains of Madness*. Dans ce récit d'exploration, une équipe de scientifiques se rend en Antarctique après la découverte du cadavre d'une créature inconnue. Ils y découvrent une chaîne de montagnes titanesque qui dissimule les ruines d'une ancienne cité et les secrets d'une race de créatures antiques. Le toponyme « The Mountains of Madness » est directement emprunté à Dunsany puisqu'on le trouve dans la nouvelle « The Hashish Man » :

> I was whirled over Arvle Woodery, and brought to the lands of Snith, and swept on still until I came to Kragua, and beyond this to those bleak lands that are nearly unknown to fancy. And we came at last to those ivory hills that are named **the Mountains of Madness**, and I tried to struggle against the spirits of that frightful Emperor's men, for I heard on the other side of those ivory hills the pittering of those beasts that prey on the mad, as they prowled up and down. (*DT*, 299-300)

Chez Dunsany, l'ambiguité demeure : on ignore si le territoire imaginaire (« the lands known to fancy ») ainsi décrit n'est que le délire d'un homme sous l'emprise de stupéfiants, ou une véritable plongée vers un autre monde, sur un autre plan d'existence. Or le basculement dans la folie est une caractéristique lovecraftienne, ainsi que les monstruosités invisibles et gigantesques face auxquelles les personnages sont réduits à l'état de victimes impuissantes.

De nouveau, remarquons que Lovecraft se saisit des éléments qui, rétrospectivement, vont permettre d'isoler une sorte de zone lovecraftienne chez Dunsany.

Voyons d'un peu plus près comment s'exprime la facette dunsanienne dans *At the Mountains of Madness*. De fait, si on retient avant tout de ce récit son côté horrifique[419], il laisse également la part belle à l'exploration et à un sentiment de défamiliarisation qui touche au fantastique onirique. La beauté de l'apparition soudaine de merveilles lointaines y reste très présente. Ainsi dans l'extrait suivant, Lovecraft ne fait pas appel au nom de Dunsany pour convoquer l'auteur en tant que référence littéraire, mais à sa facette adjectivée :

> Our early flights were disappointing in this latter respect; though they afforded us some magnificent examples of the richly fantastic and deceptive mirages of the polar regions, of which our sea voyage had given us some brief foretastes. Distant mountains floated in the sky as enchanted cities, and often the whole white world would dissolve into a gold, silver, and scarlet land of **Dunsanian dreams** and adventurous expectancy under the magic of the low midnight sun. On cloudy days we had considerable trouble in flying, owing to the tendency of snowy earth and sky to merge into one mystical opalescent void with no visible horizon to mark the junction of the two. (*CF*, 729)

Bien que *At the Mountains of Madness* n'ait jamais été classé parmi les nouvelles dunsaniennes de Lovecraft, l'envolée poétique de ce passage est typique des nouvelles de ce cycle, et signale que les vastes solitudes polaires permettent de lever le voile sur une autre connaissance que celle qui peut être acquise à la manière scientifique : c'est un monde d'entre-deux, à la frontière du surnaturel. William Touponce fait remarquer que le mot *opalescence* est un terme-clé chez Dunsany, associé à l'aura magique des possibilités narratives et à la promesse d'aventures à venir[420]. La référence est donc plus indirecte et Dunsany, plutôt que de s'incarner dans le corps du récit, ne fait que le hanter. Sa silhouette est reconnaissable mais plus diffuse.

La référence aux « rêves dunsaniens » est un signal fort qui cherche à conjurer une série d'aspects définitoires d'un univers ; elle sert en quelque sorte de seuil au sein du texte, que le lecteur franchit en même temps que les personnages franchissent des barrières physiques. Après avoir traversé l'océan, les personnages pénètrent dans un autre monde et la logique scientifique qui prévalait jusque là, y compris dans la prose du narrateur, objective et sans fioritures, fait place à une poésie teintée d'onirisme. Dans ce passage, on peut extraire la définition même de ce que Lovecraft entend par « dunsanien » : la dimension onirique, mais aussi, encore une fois, Beauté et Poésie. Les dimensions et les lois de la physique se

[419] Il fait d'ailleurs partie des sources d'inspiration du film *The Thing* de J. Carpenter (1982).
[420] William F. Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. *Op. cit.*, p. 98.

retrouvent bouleversées, ce que l'esprit cartésien du narrateur met sur le compte de mirages qui abusent ses sens, effaçant les frontières entre terre et ciel, transformant les montagnes en cités et jetant sur la réalité morne et blanche un voile chatoyant d'or, d'argent et d'écarlate.

C'est là la grammaire essentielle que Lovecraft déduit de sa lecture de Dunsany, qu'il reconstruit et qui lui permet de réécrire du « dunsanien ». On pouvait déjà en ressentir les effets dans le premier poème qu'il écrivit en hommage à son modèle irlandais suite à leur rencontre en 1919, qui reprend la même imagerie, les éléments naturels et architecturaux mêlés, et la vision grandiose du cosmos sublime face à un homme comme miniaturisé :

> Mountains of clouds, castles of crystal dreams,
> Ethereal cities and Elysian streams;
> Temples of blue, where myriad stars adore
> Forgotten gods of aeons gone before!
> Such are thine arts, *Dunsany*, such thy skill,
> That scarce terrestrial seems thy moving quill;
> Can man, and man alone, successful draw
> Such scenes of wonder and domains of awe[421]?

Les mots, dans ce poème, sont ceux que Lovecraft ressent comme dunsaniens, et dans l'enthousiasme de l'adoration, il évoque ce nom avec emphase à l'instar de celui d'une muse. Dans l'extrait de *At the Mountains of Madness*, les mots sont les mêmes, mais la posture de l'auteur change. Ce n'est, semble-t-il, qu'à ce stade avancé de sa carrière d'écrivain que Lovecraft parvient à s'affranchir du patronyme pour lui substituer un adjectif. Il préfère le mode au modèle. Il ne s'agit donc plus d'identification directe et immédiate, de la représentation romantique et de l'intuition divinatrice de l'âme de l'auteur, mais d'une lecture véritablement créatrice ; ce que Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, nomme la « lecture pure » :

> Comprendre, c'est ressaisir une nécessité, une raison d'être, en reconstruisant, dans le cas particulier d'un auteur particulier, une formule génératrice, dont la connaissance permet de reproduire, sur un autre mode, la production même de l'œuvre, d'en éprouver la nécessité s'accomplissant, en dehors même de toute expérience empathique […][422].

Plus que la force d'attraction d'un auteur pour un autre, le cas Dunsany-Lovecraft met en lumière le fait que la pulsion de réécrire inhérente à un texte ou une œuvre dépend avant tout de l'œil qui lit, des signes qu'il y sélectionne, de la manière dont il les répète et les reproduit, puis d'un œil ultérieur qui viendra lire à son tour et interpréter selon le même processus de

[421] Lovecraft, H. P. « To Edward John Moreton Drax Plunkett, Eighteenth Baron Dunsany ». *The Tryout* 5.11 (1919) : 11–12.
[422] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art. Op. cit.*, p. 492.

sélection. Ces variations du potentiel d'attraction en fonction des récepteurs forment les fondements même de l'après-vie de l'œuvre, en traduction intralinguale ou interlinguale.

Parlant de la problématique de l'intertextualité en traduction, Fabrice Antoine souligne qu' « il convient de s'interroger – et d'interroger le texte à traduire – sur l'effet du lien intertextuel, sur la charge qu'il confère au texte, sur le résultat de la greffe de l'intertexte au texte et, en retour, sur le statut du greffon, afin de recréer le mieux possible les mêmes conditions dans le texte traduit, avec un greffon identique ou similaire[423] ». Or, on peut conclure de ce qui précède que la perception du « dunsanien » peine à se faire pleinement si l'intertextualité se limite à des *greffons uniques* prenant la forme de citations et de références spécifiques. Ces dernières, si elles représentent pourtant la forme de réécriture la plus explicite et la plus ostentatoire, sont aussi les plus limitées en termes d'impact ressenti sur le texte dans sa globalité. Les citations du nom de Dunsany permettent à Lovecraft d'en revendiquer l'influence, mais ce faisant, il se place à distance respectueuse de sa source. C'est donc dans d'autres zones de l'intertextualité, plus génériques que spécifiques, qu'il nous faut chercher la source de l' « effet dunsanien » et de son pendant « lovecraftien » : nous intéressera alors davantage le *greffon multiple*, qui se décline en « déclencheurs lexicaux ou stylistiques d'un type de texte » et « peut être très diffus et participe encore davantage à la création d'une atmosphère, d'un rythme, d'un style qui évoque un autre texte ou un ensemble de textes » [424]. Ce sont ces échos qui viendront mettre en réseau les deux œuvres anglophones et fourniront aux traducteurs certaines clés pour la recréation possible de ce réseau en traduction.

2. *Partage de l'univers fictionnel à différents degrés*

Dans un article analysant les liens de similarité entre deux pièces de théâtre de Lord Dunsany et Luigi Pirandello, *The Gods of the Moutain* (1911) et *I Giganti della montagna* (1936)[425], Susan Bassnett récuse la pertinence de creuser le concept d'influence entre deux auteurs, peu productif selon elle, car essentiellement fondé sur la question de savoir si le lien a

[423] Fabrice Antoine. « Entre l'esquive et la mise à plat : traduire l'intertextualité chez James Thurber ». *Palimpsestes*, n° 18 (15 juin 2006) : 87-102. Web. Consulté le 4 avril 2017.
[424] *Ibid.*
[425] On sait que Pirandello avait lu Dunsany ; d'ailleurs, il avait choisi d'inclure la pièce *The Gods of the Moutain* pour l'ouverture de la saison 1925 de son théâtre, le Teatro Odescalchi. Cf. Jerome Mazzaro. « Pirandello's "I Giganti Della Montagna" and the Myth of Art ». *Essays in Literature* 22, n° 2, Western Illinois University (automne 1995). Web. Consulté le 15 déc. 2017.

été consciemment et délibérément créé par un auteur, ou non. Bassnett lui préfère la notion d'intertextualité comme méthode de lecture ; elle la définit comme moyen de repérer une série de signes qui « connectent » les deux textes. Cette relation est exprimée en termes traductifs : pour elle, les signes « latents dans le texte de Dunsany ont été traduits par d'autres signes dans l'œuvre de Pirandello[426] » :

> If we consider Pirandello's play alongside Dunsany's, it is immediately apparent that there are a whole series of signs that connect between the two texts. Which is not to suggest that Pirandello was "influenced" by Dunsany, simply that Pirandello may well have used signs latent in Dunsany's play when he came to write his own some years later**.** Whether he made conscious or unconscious use of Dunsany is irrelevant; what matters is that he should have been so enormously attracted to *The Gods of the Mountain* in the first place, which suggests that he may well have read the text with a very particular eye[427].

L'œil très particulier auquel Bassnett fait référence ferait en quelque sorte de l'auteur un traducteur. Mais l'importance de la vision ne se limite pas à l'auteur lui-même. Ce sur quoi Bassnett ne s'attarde pas dans son analyse, c'est cette caractéristique « immédiatement apparente » de la série de signes servant de lien entre les deux œuvres. Il suffit de comparer les titres des deux pièces pour comprendre ce côté très visible. Si les dieux de Dunsany ne devenaient des géants en Italien, on pourrait même supposer que Pirandello propose une traduction de la pièce de Dunsany, surtout si l'on prend en considération, de surcroît, l'importance des géants dans la mythologie irlandaise, proches de la divinité (on pense à la célèbre Chaussée des Géants au Nord de l'Irlande).

Le fait de repérer de tels liens donne une vision particulière du texte secondaire, et vient également se greffer à la lecture que l'on peut avoir du texte primaire, que l'on classe d'une certaine façon comme appartenant à la même « famille ». La conclusion de Bassnett, pourtant, nous montre comment cette intuition première peut ne pas survivre à une analyse plus fouillée : la pièce très courte de Dunsany fait apparaître ses dieux de jade sur scène dans toute leur théatralité factice, voire grotesque, tandis que le texte-fleuve de Pirandello ne les laisse deviner que derrière un écran, dans un effet de théâtre fantastique plus subtil. En fin de compte, ne reste que l'impossibilité de rendre un verdict final qui confirmerait l'impression pourtant tenace du départ. Après tout, il y a quelque chose de séduisant, de presque

[426] Susan Bassnett. « From Gods to Giants – Theatrical Parallels Between Lord Dunsany and Luigi Pirandello ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 231.
[427] *Ibid.,* p. 228. Max Duperray fait le même constat concernant Dunsany et Lovecraft lorsqu'il souligne que « même plus épars, les germes des récits lovecraftiens se trouvent tous, à ce stade initial, chez Dunsany » (Max Duperray. « Le monde imaginaire de Lord Dunsany ». *Op. cit.,* p. 255).

merveilleux, à soudain découvrir le familier là où on ne l'attendait pas : « a reading of both texts alongside each other offers all kinds of **attractive** suggestions of parallelism[428] ».

Le jeu de va-et-vient de l'œil lisant, entre deux textes qu'il met en parallèle (oserons-nous dire qu'il les met « en regard » ?), reproduit le va-et-vient de l'œil du traducteur. Sans cesse à mi-chemin entre texte-source et texte-cible, il peut voir sa perception de l'un ou l'autre se modifier au fur et à mesure que les textes s'éclairent, se construisent et se complètent mutuellement. Il s'agit d'ailleurs davantage d'un élargissement du spectre des possibilités contenues dans les textes plutôt que d'une révision ou d'une correction d'impressions de lecture qui viendraient réfuter la vision première. Soudain, au sein de Pirandello ou de Lovecraft apparaît du « dunsanien », sans toutefois que cela leur fasse perdre leur identité propre. Cela nous ramène aux jeux de langage de Wittgenstein – pour lui, ces jeux se traduisent précisément par cette « apparition soudaine d'un aspect[429] » au sein d'une figure autre, connue, qui reste familière malgré la nouveauté soudain perceptible :

> Quelqu'un qui cherche, dans une figure (1), une autre figure (2) et finit par la trouver voit alors la figure (1) d'une nouvelle façon. Il peut en donner une description d'un nouveau genre ; de plus, le fait qu'il remarque la figure (2) est une nouvelle expérience visuelle.
> Mais il n'aurait pas pour autant nécessairement envie de dire : « la figure (1) apparaît maintenant tout autrement ; elle n'a plus aucune ressemblance avec l'ancienne, et ces deux figures sont pourtant congruentes[430] ! »

Wittgenstein évoque notamment la puissance créatrice des jeux d'enfants qui font des objets du quotidien des vecteurs capables de conjurer tout un univers d'aventures.

Dunsany lui-même était sensible à la manière dont l'imagination peut donner vie aux objets, ainsi qu'il l'illustre dans la nouvelle « Blagdaross ». Ce nom est celui d'un cheval à bascule qui raconte avec amertume les multiples identités qui lui furent confié par son maître avant que l'enfant, trop grand, ne l'abandonne. Un balai devient une épée dès que l'enfant pose les yeux sur un cheval à bascule qui, lui, devient tout à la fois Bucéphale et Rossinante. Et conjurant en lui-même ces innombrables possibilités, le cheval de bois s'exclame triomphalement en fin de parcours : « I am Blagdaross yet ! » (*DT*, 247). Ce nom serait vide s'il n'avait été empli des *alter ego* imaginaires conférés par l'enfant, tandis que ce dernier, celui qui joue, se découvre par le même procédé Alexandre, Roland, ou Don Quichotte. La répétition du jeu selon de mêmes règles et la même formule permet d'infinies variations.

---

[428] Susan Bassnett. *Op.cit.*, p. 231. Nous soulignons.
[429] Ludwig Wittgenstein. *Recherches philosophiques. Op. cit.*, p. 291.
[430] *Ibid*, p. 282.

Le jeu qui passe avant tout par la perception visuelle comme stimulus de l'imaginaire nous paraît immédiatement applicable à l'expérience de la lecture à partir de lectures antérieures, comme lecture répétée impliquant une recherche active. Elle s'apparenterait à des illusions d'optique où l'on se force à adopter l'angle de vue permettant de voir les multiples images en une seule. Voir certains aspects, selon Wittgenstein, nécessite en effet une certaine « puissance d'imagination[431] ». C'est par exemple ce que fait le critique John D. Haefele en cherchant à délimiter les correspondances existant entre les récits d'August Derleth et de Lovecraft. Il suggère ainsi que certains récits de Derleth se posent en équivalents de ceux de Lovecraft, à l'aide d'une égalité mathématique, et sur le critère d'un mot-clé qui résume quels signes présents chez Lovecraft ont été retraduits par Derleth. Il propose les paires suivantes :

> Strange High House = The Fisherman of Falcon Point (fable-like)
> The Silver Key = The Lamp of Alhazred (doorways)
> The Dream-Quest = *The Trail of Cthulhu* (Mythos catalog or compendium)[432]

La démarche illustre de manière intéressante la diversité des « signes » pouvant servir à établir des liens d'un récit à l'autre, mais révèle également leur caractère arbitraire. On y trouve le critère du genre (la fable), le partage de motifs narratifs (les seuils), et la transfictionalité (le catalogue lovecraftien cherchant à indiquer que les deux récits s'ancrent dans un même cadre diégétique)[433]. Le risque est grand d'avoir recours à des raccourcis rapidement discutables : après tout, ces trois nouvelles de Lovecraft se caractérisent par le passage de seuils, et « The White Ship », dont le narrateur est gardien du phare de North Point et entreprend un voyage allégorique se soldant par une morale assez cruelle, ne mériterait-elle pas tout autant sa place comme équivalent de « The Fisherman of Falcon Point » ?

L'impression qu'il existe des relations d'équivalence strictes entre les textes de deux œuvres, même lorsque l'une d'elle est marquée par le phénomène de l'imitation et de la réécriture, s'avère fallacieuse. Il le serait tout autant de chercher à former des duos lovecrafto-dunsaniens afin de poser des nouvelles entières en regard l'une de l'autre, en privilégiant un critère plutôt qu'un autre. En revanche, identifier ces signes possibles peut nous permettre de dégager les sources des « airs de famille » qui connectent ces différents textes, au point qu'il

---

[431] *Ibid*., p. 293.
[432] John D. Haefele. *A Look Behind the Derleth Mythos. Op. cit.*, p. 456-457.
[433] Le concept de « transfictionnalité » est développé par Richard Saint-Gelais qui le définit dans *Fictions transfuges* comme « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » Il donne au « texte » une acception large qui couvre aussi bien la littérature que le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc. (Richard Saint-Gelais. *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux. Op. cit.*, p. 7).

est possible de lire les deux univers fictionnels comme appartenant au même territoire imaginaire.

a. Expansion transfictionnelle : un seul texte-monde

Un lecteur peut donc adopter une vision d'intégration qui verra les deux univers fictionnels se rejoindre, voire se confondre. Les zones de contact les plus signifiantes servent alors de points de suture permettant la superposition des deux univers, qui deviennent un seul et même « texte-monde ». Ce concept est notamment développé dans un contexte traductologique par Cees Koster dans son ouvrage *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation* (2000) :

> The applicability of the concept may be justified by the maxim that wherever there is a text a text world can be constructed. Each text, then, may be analysed in terms of the way in which particular expressions may be attributed to text-world elements (subject, objects, time, location) and to the processes, actions, states and events relating them to each other. The network of correspondences and shifts that may be constructed during a comparative description of target and source-text may also be expressed in these terms; the procedure then becomes an instrument for relating the linguistic and textual shifts to differences in the possibilities of constructing a text world from the texts[434].

Le texte-monde se compose donc d'éléments textuels dont la mise en réseau vient former un tout cohérent. Ces éléments, qu'il s'agisse de personnages, de lieux, ou de symboles, sont ce que nous qualifierons de « motifs », eux-mêmes pris dans des relations plus larges qui forment le ciment entre ces briques constitutives du monde textuel – parlons donc de « trames ». Si l'on reconnaît les textes de Dunsany et Lovecraft comme usant de motifs et de trames communes, alors il est possible d'en conclure que tous deux tissent un seul et même texte-monde. Toute réécriture pourra contribuer à consolider cette vision, pour peu qu'elle mette en place une stratégie de mise en évidence de l'identité de ces éléments.

Il existe un petit nombre d'exemples de ce type de rapprochement par des lecteurs de Dunsany et Lovecraft, dont les réécritures reflètent cette lecture. Dans le domaine critique, Maurice Lévy a suggéré que les Contrées du Rêve pourraient n'être que l'une des bulles

[434] Cees Koster. *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation.* Approaches to Translation Studies 16. Amsterdam : Rodopi, 2000. p. 28-29.
Le concept de « texte-monde » a servi à l'analyse traductologique du *Seigneur des Anneaux* par Allan Turner. Turner le rapproche du concept de « Monde secondaire », que Tolkien utilise pour désigner l'univers imaginaire de la *fantasy* sans lien avec le « Monde primaire » – notre monde. Le texte-monde, lui, peut s'appliquer à tous les genres, sans se réduire à la *fantasy* : dès lors qu'il y a texte, il est possible de reconstruire un texte-monde afférent. Chez Tolkien, par exemple, le texte-monde se compose de toutes les descriptions de peuples et de lieux, des proverbes et maximes appartenant à ce monde, des cérémonies culturelles, des chronologies et des systèmes d'écriture, qui tous se combinent pour former « une vaste et complexe unité » (Allan Turner. *Translating Tolkien: Philological Elements in The Lord of the Rings*. Frankfurt am Main : Lang, 2005, p. 72).

rêvées par l'entité démiurgique Māna-Yood-Sushāi[435]. L'univers de Lovecraft serait donc intégré dans celui, plus vaste, de Dunsany, ce qui semble respecter la chronologie entre les deux. À l'inverse, Jean-Pierre Picot évoque un autre point de jonction : le fait que Lovecraft mette Dunsany lui-même en scène, en la personne de Kuranès (on ne connaît que le nom qu'il se donne dans le monde du rêve, sans que jamais nous soit révélé son nom dans le monde de l'éveil) :

> Quant à Kuranès, il n'est autre que Lord Dunsany en personne – les éléments biographiques contenus dans *Celephais* le prouvent – mais un Dunsany avec lequel Carter-Lovecraft est maintenant en mesure de converser d'égal à égal. Le père sublime en écriture est devenu un *brother in soul.* […]
> *The Dream Quest* présente, d'égal à égal, Dunsany-Kuranès et Lovecraft-Carter, en tant que créateurs de mondes. Leurs rêves prennent corps sous forme de fabuleuses cités et de contrées magnifiques, artifice idéaliste qui prend valeur d'emblème et d'art poétique[436].

La réécriture critique met ici les deux auteurs sur un pied d'égalité en tant que mythopoètes. Les panthéons imaginaires sont remplacés par les figures de leurs auteurs qui créent de concert un unique univers.

De même, l'illustrateur Jason Thompson, lorsqu'il entreprend de cartographier les Contrées du Rêve lovecraftiennes, en profite pour y placer tous les toponymes dénichés au fil de sa lecture de Dunsany, de sorte que très littéralement, les territoires se trouvent inextricablement annexés. Lovecraft se fait alors terre d'accueil de Dunsany. Visuellement parlant, il est possible de tracer des itinéraires de l'un à l'autre, mais pas de tracer des frontières franches. Suivant la même stratégie d'intégration, Thompson glisse des échos de Dunsany dans ses adaptations des nouvelles de Lovecraft sous forme de roman graphique, exemple de traduction intersémiotique : dans « Celephaïs », il fait apparaître dans le monde réel dont se lasse Kuranès la boutique de Thomas Shap, l'autre rêveur qui se couronne roi des royaumes nés de ses songes (« The Coronation of Mr. Thomas Shap ») (fig. 1 ci-dessous). Thompson souscrit lui-même à l'idée que Kuranès serait un avatar de Lord Dunsany, puisqu'il modèle le visage du personnage sur les traits de l'auteur irlandais, dans « Celephaïs », puis dans *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (fig. 2 ci-dessous). Il indique également s'en être inspiré pour l'adaptation de « The Strange High House in the Mist », spécifiquement afin de traduire visuellement une expression de Lovecraft : « Drawing eyes "phosphorescent with the imprint of unheard-of sights" was perhaps beyond my ability. I also

[435] Maurice Lévy. *Lovecraft ou Du fantastique*. *Op. cit.*, p. 159-160.
[436] Jean-Pierre Picot. « Les parcours oniriques dans *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* de H.-P. Lovecraft ». *Op. cit.*, p. 383.

drew some inspiration from the appearance of the young Lord Dunsany, who Lovecraft was so taken with upon meeting him at a book reading in Providence[437] ».

Fig. 1. Celephaïs, ill. J. Thompson, p. 2

Celephaïs, ill. J. Thompson, p. 4

Lord Dunsany, New York, 1919

Fig. 2

Lorsque les univers sont si proches qu'ils en viennent à se confondre dans l'esprit du lecteur, il y a un rapport transfictionnel d'**expansion**. Saint-Gelais affirme que l'adaptation (comme la traduction) ne saurait relever de la transfictionnalité, « de par sa prétention à l'équivalence, toute modification étant jugée en termes de 'déviations (heureuses ou malheureuses)' et non 'comme une contribution à la fiction originale[438] » ; pourtant, dans le cas qui nous intéresse, une analyse transfictionnelle de l'adaptation (ou traduction intersémiotique dans le cas des romans graphiques), peut porter sur la façon dont celle-ci constitue un développement diégétique de l'original.

[437] Jason Thompson. « The Annotated Dream-Quest ». *Mockman*. Web. Consulté le 11 juillet 2015.
[438] Richard Saint-Gelais. *Fictions transfuges*. *Op. cit.*, p. 35.

Le cas de fusion de deux univers fictionnels existe donc, mais représente un cas extrême du rapprochement des œuvres par la lecture et la réécriture, puisqu'il brouille si habilement les pistes que l'on pourrait lui reprocher une tendance presque cannibale. En outre, on peut aisément reprocher à ce type de lecture d'ignorer les éléments qui ne seraient pas « raccord » pour privilégier les « zones signifiantes » de similarité (nous reprenons à dessein ce terme de Berman, les zones signifiantes étant celles où la critique de la traduction sera la plus fructueuse[439]). La carte de Jason Thompson, effectivement, fige les mondes fictionnels en un seul, non sécable, alors que jamais Lovecraft n'a repris à son compte les toponymes dunsaniens. Or, Saint-Gelais parle d'un autre type de relation transfictionnelle, qui pourra nous éclairer : lorsqu'elle ne cherche pas à ajouter mais à se substituer à la fiction initiale, on peut parler de « **version** » transfictionnelle[440].

b. Version transfictionnelle et textes-mondes possibles

Même lorsque Lovecraft lui-même réutilise certains éléments de son cru d'une nouvelle à l'autre, la cohérence n'est pas forcément sans défaut, et ce n'est pas non plus ce qu'il attendait des auteurs tels que Clark Ashton Smith ou Ron Howard, qui empruntaient ses créations. L'accusation de plagiat ou d'infidélité l'irritait d'ailleurs au plus haut point, comme en témoigne cette lettre qu'il écrivit à Derleth au sujet d'une nouvelle de ce dernier qui avait été refusée par *Weird Tales* :

> Of all Beotian blundering & irrelevancy! And what pointless censure of the introduction of Cthulhu & Yog-Sothoth – as if their use constitued any "infringement" on my stuff! Hades! The more these synthetic daemons are mutually written up by different authors, the better they become as general background-material. I *like* to have others use my Azathoths and Nyarlathoteps[441].

Le pluriel accolé aux noms des divinités du panthéon lovecraftien est ici révélateur : l'auteur lui-même accepte volontiers les réinterprétations et différentes versions de ces derniers. Chaque apparition d'une entité serait donc comme l'incarnation de l'avatar d'une figure,

---

[439] Voir Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*. *Op. cit.*, p. 70 :

> Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une interprétation de l'œuvre (qui va varier selon les analystes), ces passages de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise. Ces passages sont les zones signifiantes où une œuvre atteint sa propre visée (pas forcément celle de l'auteur) et son propre centre de gravité. L'écriture y possède un très haut degré de nécessité.

[440] Richard Saint-Gelais. *Op. cit.,* p. 139.

[441] Lettre à August Derleth, 1931, *Essential Solitude: The Letters of H. P. Lovecraft and August Derleth*. 353. Cité dans Leslie S. Klinger (Éd.). *The New Annotated H. P. Lovecraft*. *Op. cit.,* p. lxiii.

divine car sa forme première qui engloberait la multiplicité de ses manifestations, nous est inaccessible.

S'agissant, selon la méthode wittgensteinienne, de chercher dans une figure (1) (Lovecraft), une figure (2) (Dunsany), ou vice-versa, il paraît donc plus plausible que, quoi qu'il arrive, les deux figures ne vont jamais se confondre parfaitement. Sans perdre son identité, le monde fictionnel démontre une possibilité de duplication infinie. John Haefele a fait appel pour analyser ce phénomène à la théorie des mondes parallèles de Brian Green (*The Hidden Reality*, 2011). Celle-ci établit la possibilité de créer des sous-catégories de mondes en intégrant les défauts et « infidélités » comme inhérents au processus de duplication. La copie la plus ressemblante comportera toujours des inexactitudes tandis qu'à l'extrême inverse, la copie s'écartant le plus demeure copie tant qu'elle comporte suffisamment de signes communs pour être reconnue comme telle : « Parallel worlds may be identical, or they may have differences, but one so subtle that on the macro-scale these worlds remain examples of cosmic repetition[442]. » Pour Haefele, les divers cycles identifiables chez Lovecraft, notamment le cycle dunsanien par rapport au cycle du Mythe de Cthulhu, constituent déjà de tels sous-univers, ce qui explique les variations dans la description des diverses divinités, par exemple.

En d'autres termes, il n'existe pas de texte-monde original en tant que tel, mais plutôt une multitude de versions alternatives qui ne s'invalident pas entre elles – des « textes-mondes possibles ». Le concept de « monde possible » a été développé en théorie littéraire comme entre-deux à mi-chemin des mondes fictionnels et du monde réel, qu'il connecte en établissant entre eux des liens de similarité ou au contraire d'opposition. Ils se composent, en tant que mondes, d'entités (objets, personnages) organisées par un système d'interrelation, les « principes organisationnels » – relations spatio-temporelles, événements, séquences d'actions[443] – les « motifs » et les « trames » dont nous parlions plus haut. Le terme de « monde possible » se présente au départ comme pertinent pour évaluer des alternatives au monde réel (*actual*), mais selon Ruth Ronen, tout monde fictionnel peut fonctionner de la même manière puisqu'en tant que monde, il contient un « monde réel » et tout un éventail de possibilités pouvant donner lieu à des mondes parallèles ou contre-mondes. Les mondes construits par Lovecraft et Dunsany, malgré leurs divergences, voire leurs incohérences,

[442] John D. Haefele. *A Look Behind the Derleth Mythos. Op. cit.*, p. 401.
[443] Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Literature, Culture, Theory 7. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994, p. 8.

pourraient donc constituer des mondes possibles proposant tout simplement plus ou moins d'alternatives les uns par rapport aux autres :

> The basic intuition behind possible worlds states that there are other way things could have been, that there exist other possible states of affairs (...). Yet, in fact, the nature of these other ways the world could have been is a polemical issue. Possible worlds create a heterogenous paradigm that allows various conceptions for possible modes of existence[444].

Un tel point de vue fait appel à la mémoire du lecteur, amené à effectuer diverses comparaisons entre les textes-mondes proposés. Plus ceux-ci seront ressentis comme des alternatives compatibles, plus le lecteur aura tendance à qualifier Lovecraft de dunsanien, et vice-versa. À titre d'exemple de la manière dont la théorie des mondes possibles peut servir de grille de lecture croisée entre Dunsany et Lovecraft, considérons une simple phrase :

> The guardian still slept the sleep that survived a thousand years. ("Probable Adventure of Three Literary Men", *TG*, 358)

Prise isolément, cette phrase n'est que peu signifiante dans le texte-monde proposé par Dunsany ; il ne s'agit pas d'un motif récurrent. On y retrouve néanmoins l'idée de la prépondérance du sommeil dans la trame cosmique du monde fictionnel (qui n'existe que tant que l'entité démiurgique dort et rêve), ainsi que l'idée d'intemporalité qui vient priver la mort de ses prérogatives. Le lecteur de la nouvelle fondatrice de Lovecraft « The Call of Cthulhu » pourrait aisément se remémorer, à cette lecture, les passages suivants :

> "that is not dead which can eternal lie / And with *strange aeons even death may die*"… (*CF*, 368)
> "In his house at R'lyeh dead *Cthulhu waits dreaming*" (*CF*, 363)

Ces expressions s'ancrent dans une trame similaire à celle de Dunsany : on retrouve le sommeil et le rêve d'une entité indéfinie, voire indéfinissable (*the guardian* d'un côté, réduit à un pronom *that*, ou à un nom propre trop étrange pour créer de la familiarité), dont le réveil, bien qu'hypothétique, est lourd de menace, ainsi qu'une temporalité cosmique qui dépasse l'entendement (*a thousand years* / *strange aeons*) et transcende la mort.

Mais ces expressions sont également capitales en tant que motif du texte-monde lovecraftien : il s'agit d'objets figés, de formules rituelles, répétées par le texte (la première citation apparaissait déjà dans « The Nameless City »). Ces motifs se veulent aisément mémorisables, car la transmission du savoir dans les récits de Lovecraft se fait par le biais du

[444] *Ibid.*, p. 21.

langage, ce dernier étant immanquablement instable, imprécis, peu fiable. Quand elle passe par l'oral, la répétition ne peut jamais se faire verbatim (et on sait à quelle vitesse le bouche-à-oreille déforme les messages les plus transparents). Les cultistes de Cthulhu se transmettent oralement des rituels dont ils ont oublié le sens. Encore plus inaccessibles : les originaux des ouvrages occultes maléfiques tels que le *Necronomicon*, dont il n'existe qu'un historique de traductions incomplètes, et dont on nous dit qu'il abonde en double-sens :

> The deathless Chinamen said that there were double meanings in the *Necronomicon* of the mad Arab Abdul Alhazred which the initiated might read as they chose, especially the much-discussed couplet:
> "That is not dead which can eternal lie,
> And with strange aeons even death may die." (*CF*, 368)

Ces deux vers incarnent aujourd'hui l'univers de Lovecraft au même titre qu'une signature et représentent un véritable défi à la traduction. On pourrait penser qu'une certaine récurrence aurait pu s'installer avec le temps. Mais si l'on compare les huit versions françaises de *L'Appel de Cthulhu*, on s'aperçoit que c'est loin d'être le cas :

Papy (1954)	**Papy & Lamblin (1969)**	**Claude Gilbert (1991)**	**Jean Balczesak (2008)**
N'est point mort qui peut éternellement gésir ; Au cours des âges la mort même peut mourir.	N'est pas mort ce qui semble à jamais dormir, En d'étranges éternités, la mort même peut mourir.	N'est pas mort ce qui à jamais dort Et au long des siècles peut mourir même la mort.	N'est pas mort ce qui à jamais dort Et au long des ères peut mourir même la mort.
Le Daim (2012)	**Camus (2013)**	**Marcheteau & Savio (2013)**	**François Bon (2015)**
N'est pas mort ce qui à jamais dort Et au fil des âges peut mourir même la mort	N'est pas mort ce qui peut à jamais gésir, Et au fil d'ères étranges, même la mort peut périr	N'est pas mort ce qui peut reposer éternellement, Et à travers d'étranges éternités, la mort même peut mourir.	N'est pas mort ce qui éternellement repose Et dans les longues éternités même la mort peut mourir.

Chaque traducteur semble attaché à ce que ce fragment si central porte sa marque – sa griffe, dirons-nous. Le réseau poétique ultra-dense créé par l'original, qui lie la mort au sommeil dans un cadre cosmique incommensurable incarné par le vocable « aeons », et qui s'achève en point d'orgue par un paradoxe coup de poing, offre une infinité de possibilités de recréation. Certains privilégient la métrique et la rime, d'autres l'exhaustivité et un rendu le plus proche possible de l'original. *Aeons* fait l'objet d'une traduction graduée, sous-traduit par « des siècles » chez Gilbert, pour arriver aux « ères » et « âges », que l'on peut compter à

l'échelle géologique, et finir par « des éternités », étranges parce que plurielles – que veut dire le pluriel accolé à l'infini ?

Par-delà les variations, le lecteur pressent un invariant inaltérable, une architecture commune, même sans avoir consulté l'anglais. L'original est bien présent, spectral, dans son absence. Tant que l'on reconnaît Lovecraft, la traduction a fait son œuvre. Il reste donc, toujours, de la place pour de nouvelles traductions. C'est cette familiarité qui fait qu'une lecture à rebours pourrait donner le sentiment que Lovecraft se voit réécrit en transparence dans le texte de Dunsany – effet renforcé par le fait que les citations de *L'Appel de Cthulhu* sont supposées être des traductions d'un original inaccessible. L'exemple donné ci-dessus a été traduit ainsi :

> The guardian still slept the sleep that survived a thousand years. (*BW*, 358)
>
> **Amouroux/Homassel**[445] **:** Le gardien dormait toujours de son sommeil millénaire. (*LM.hom*, 45)

En anglais, rien n'empêche le lecteur de considérer que le gardien menaçant et le Grand Ancien Cthulhu représentent deux facettes alternatives d'une même réalité. Même l'usage d'un nom propre différent n'efface pas nécessairement cette impression de familiarité. La traduction française nous permet de retrouver le motif du gardien endormi et de l'éternité ; néanmoins la relation avec la mort, perceptible dans le verbe *survived* (qui rappelle la formule « *that is not dead* ») disparaît, ce qui éloigne la possibilité d'une lecture faisant se superposer les textes-mondes dans l'esprit du lecteur.

Le motif est toutefois récurrent, ce qui multiplie les occasions de compenser de telles atténuations. Dans l'exemple suivant, Dunsany décrivait déjà le sommeil d'une entité attendant que les astres soient propices pour s'éveiller, événement propre à déclencher la fin des temps :

> Or when the comet ceaseth from his seeking and stands still, not any longer moving among the Worlds but tarrying as one who rests after the end of search, then shall arise from resting, because it is THE END, **the Greater One**, who rested of old time, even MĀNA-YOOD-SUSHĀI. (« Of Dorozhand », *GP*, 556)
>
> **Calluaud :** Ou lorsque la comète cessera de chercher et s'immobilisera, lorsqu'elle n'ira plus parmi les Mondes mais s'attardera, comme quelqu'un qui se repose après avoir cherché, alors **le Tout-Puissant**, celui qui se repose depuis le temps jadis, MANA-YOOD-SUSHAI, sortira de son sommeil, car ce sera LA FIN. (*DP,* 65-66)

[445] La version révisée ne diffère de la traduction originale d'Amouroux que par l'ajout d'une préposition pour normaliser la syntaxe. La première édition calque en effet la structure transitive du verbe *sleep* en anglais : « Le gardien dormait toujours son sommeil millénaire » (*LM.Amo*, 27).

Ici, la référence aux astres peut aisément rappeler une autre formule fétiche de Lovecraft, « *when the stars are right* », mais c'est surtout la périphrase *The Greater One* qui rappelle le père des *Great Ones, Great Old Ones*, *Old Ones* (on reviendra à la traduction de ces termes au chapitre 4) – on trouve en particulier *the Great Ones* dans la quête de Kadath ; ce sont les dieux de la terre qui demeurent dans le monde onirique. Le superlatif pourrait simplement indiquer que le Māna-Yood-Sushāi de Dunsany est le plus grand d'entre eux. Ici, le lien en français est beaucoup moins visible du fait de la traduction de *Greater One* par « le Tout-Puissant » qui, ainsi nominalisé, renvoie avant tout au Dieu chrétien.

Il existe donc, par la traduction, un risque de dilution du lien intertextuel, ce qui jouera sur la distance ressentie entre les textes-mondes. C'est notamment le cas dès que l'imitation repose sur des effets stylistiques et non pas sur des références spécifiques telle que l'usage de mêmes noms propres. La reconnaissance ne peut avoir lieu qu'à la condition que les similarités soient « immédiatement apparentes », pour reprendre les mots de Susan Bassnett. Faudrait-il donc, pour que le lien apparaisse nettement à la traduction, « forcer le trait » ? C'est la conclusion à laquelle arrive Delphine Chartier, évoquant le phénomène de l'imitation sous forme de pastiche en traduction :

> Le pastiche, pour être reconnu, postule une connaissance approfondie de l'œuvre imitée et repose principalement, nous l'avons dit, sur des effets stylistiques. Or, le lecteur second n'a, au mieux, connaissance de l'hypotexte qu'au travers d'une traduction effectuée par un autre lecteur/traducteur qui aura fait certains choix linguistiques. Pour que ce lecteur reconnaisse la « signature » de Hemingway dans la traduction du texte de Lodge, cela présuppose que le premier traducteur ait systématisé les procédés d'écriture de Hemingway au point d'en saturer le texte de façon à ce qu'ils ne passent pas inaperçus et que, à son tour, le deuxième traducteur fasse de même[446].

En d'autres termes, la difficulté du projet théorique que nous envisageons ne vient pas seulement des défis inhérents à la langue, mais à celle-ci telle qu'utilisée par les deux auteurs et à la manière dont ces deux poétiques se répondent l'une à l'autre, sans toutefois se confondre. Déterminer les règles du jeu « dunsanien » chez Dunsany, puis les règles du jeu dunsanien chez Lovecraft, revient à reconstruire les codes d'un système qui lui-même, par ses zones blanches, encourage à créer sans expliciter ses contraintes. En outre, il y aurait là matière à un véritable projet de traduction collaborative partageant les mêmes visées et des stratégies communes.

---

[446] Delphine Chartier. « De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures…. ». *Palimpsestes*, n° 18 « Traduire l'intertextualité » (15 juin 2006). Web. Consulté le 5 sept. 2013.

a. Pulsion et réécriture mythopoétique

Toutefois, notons qu'un « excès » de fidélité, sous la forme de la systématisation, voire de la saturation, pourra produire chez le lecteur non pas l'émerveillement de la reconnaissance, mais un effet de malaise, voire de rejet.

On peut considérer qu'à l'extrémité haute de l'imitation dunsanienne par Lovecraft se place le couple de nouvelles « The Coronation of Mr. Thomas Shap » et « Celephaïs ». Les motifs et trames y sont identiques : un homme las de la banalité affligeante de la vie quotidienne se perd progressivement dans des divagations oniriques, bâtit à la force de sa seule imagination des cités fabuleuses, dont il finira par se proclamer roi. On a vu plus haut que les deux nouvelles partagent en outre la même conclusion sombre et ironique. La critique a fréquemment mis en miroir ces deux récits, y compris en termes explicites de réécriture : pour Darrell Schweitzer, le second est à mettre en parallèle avec le premier, « mais constitue en quelque sorte une amélioration de l'original », du fait du ton plus sombre employé par Lovecraft[447]. On est ici dans une logique de peaufinage d'un matériau existant, qui gagne en qualité au fil des réécritures. À l'inverse, S. T. Joshi n'est pas loin d'accuser Lovecraft de plagiat lorsqu'il écrit que « Celephaïs » ressemble à « The Coronation » au point que c'en est presque gênant (« embarrassingly similar in conception to Dunsany's 'The Coronation of Mr. Thomas Shap'[448] »). Il n'y voit pas un apport, mais une redite.

Cela rejoint l'idée romantique analysée par Antoine Berman, selon laquelle il existe deux types d'imitation : l'imitation symptomatique et l'imitation génétique, dont « seule la dernière est vivante. Elle présuppose l'union la plus intime de l'imagination et de l'entendement[449] », tandis que la première n'est qu'une tromperie superficielle. L'imitation symptomatique est la répétition de manniérismes de la langue-source sans en pénétrer l'intimité. Or pour Berman, tout traducteur littéraire, dans son rapport au texte qu'il traduit, « pénètre dans cette zone de l'œuvre où elle est, bien qu'achevée, encore en genèse[450] ». L'œuvre n'a donc pas épuisé son potentiel de création et de recréation. La question se pose donc : à quel type d'imitation se livre Lovecraft lorsqu'il écrit « Celephaïs » ?

En France, Gilles Menegaldo a consacré tout un article, intitulé « Rêve et réalité dans la fiction de H-P Lovecraft et Lord Dunsany », à l'analyse comparative de ces deux récits, dans lesquels il affirme qu'existe une structure commune et des similitudes de traitement,

[447] Darrell Schweitzer. « Lovecraft's Debt to Lord Dunsany ». *Op. cit.*, p. 61.
[448] S. T. Joshi. « Lovecraft's "Dunsanian Studies" ». *Op. cit.,* p. 257.
[449] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 170.
[450] *Ibid.*

mais aussi des différences notoires qui créent de la distance, un écart, du « jeu » entre les deux auteurs. La trame, selon lui, se fonde dans les deux cas sur la duplication du personnage, tour à tour rêveur et rêvé, « ce qui traduit les possibilités d'échange entre deux mondes[451] » ; de plus, les deux auteurs ont recours à la même stratégie privilégiée de l'onomastique pour créer des univers oniriques à la ressemblance indéniable (« Il n'est qu'à comparer terme à terme les descriptions de ville par les deux auteurs pour retrouver des similitudes frappantes[452] »).

Cependant il repère également des variations : le titre de Dunsany souligne le conflit apparent entre rêve et réalité, tandis que celui de Lovecraft, poétique et énigmatique, ouvre uniquement sur le monde imaginaire. Les personnages ont des attitudes opposées : proactif et conquérant chez Dunsany (il se proclame roi), passif et contemplatif chez Lovecraft (une escorte vient le chercher). Quant à la fin, elle signe chez Dunsany le triomphe du réel qui prévaut sur le monde imaginaire, tandis que Lovecraft laisse l'ambiguïté subsister en laissant les deux mondes sur le même plan : Kuranes poursuit sa vie psychique dans le monde imaginaire après sa mort dans le monde physique. La fonction onirique revêt une importance capitale chez les deux auteurs, mais le traitement en profondeur ne transmet pas les mêmes messages.

Pourtant, malgré les variations, les similitudes peuvent donner à penser que Lovecraft nous raconte à nouveau l'histoire déjà racontée par Dunsany, en une démarche qui le rapproche du fonctionnement du mythe :

> Si les mythes ont un rôle explicatif, symbolique, politique ou moral, leur mode de fonctionnement se caractérise toujours par un appel à l'imaginaire. Aussi, tout en permettant de cerner le réel par l'intermédiaire du merveilleux, la mythologie forge-t-elle une sorte de monde parallèle ou le surnaturel, objet à la fois de divertissement et de croyance, se présente comme un univers à apprivoiser. Il s'agit peut-être là de proposer une représentation de toutes les forces inconnues et effrayantes auxquelles les hommes se heurtent sans pouvoir se les figurer : l'étranger, l'autre, l'ailleurs y sont les enjeux d'une quête initiatique qui se conçoit comme un voyage[453].

Le motif des cités éphémères est particulièrement fort entre les deux œuvres ; il semble constituer le point d'équilibre exact entre Dunsany et Lovecraft puisque ces cités ne sont décrites abondamment, dans toute leur splendeur merveilleuse et luxuriante, que pour former un contraste plus saisissant avec la violence soudaine de leur chute et la rareté des vestiges qui peuvent attester de leur existence. Gilles Menegaldo parle en ces termes des cités

---

[451] Gilles Menegaldo. « Rêve et réalité dans la fiction de H-P Lovecraft et Lord Dunsany ». *Cahiers du CERLI* 6, Mélanges Maurice Lévy (1995) : 28.
[452] *Ibid.*, p. 29.
[453] Christophe Carlier et Nathalie Griton-Rotterdam. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994.p. 68.

dunsaniennes, toutes vouées à la chute : « Il est aussi des villes qui ne sont que le simple reflet d'une réalité plus lointaine où on ne sait quelle est en définitive la nature de l'originale […] Elles n'existent finalement que par le truchement de la parole qui les constitue pour nous. Elles ne vivent que dans la magie du verbe qui en souligne tous les attraits[454] ». Les œuvres de Lovecraft et Dunsany sont comme leurs villes oniriques : on ne peut que se demander laquelle est le reflet de l'autre, et si l'une peut vraiment être considérée comme premier « original ». Sont-elles toutes les deux le reflet d'une œuvre idéale inaccessible, calque posé sur calque posé sur calque ? C'est aussi en cela que l'on peut parler d'œuvre mythopoétique. Le désir de revoir la cité idéale, c'est aussi le désir de relire, le désir de redécouvrir, et la source de la pulsion de retraduire afin de sauver l'œuvre des assauts du temps qui cherchent à la réduire en poussière.

Toutefois, chez Lovecraft, la vision est quelque peu différente : les cités sont plus tangibles, et postulent une réalité persistante puisque pour certaines, une cohérence est établie entre plusieurs nouvelles. C'est sans doute ce qui explique que c'est la contrée onirique de Lovecraft qui a suffisamment de tangibilité pour annexer dans l'esprit du lecteur les régions éparpillées de Dunsany, qui propose un monde fractalisé, dont chaque élément semble identique au tout qu'il compose. Cette tendance s'exacerbe chez les lecteurs les plus enthousiastes, au point que Richard Saint-Gelais parle de « pulsion suturante » qui anime le fanon[455] : « face à un espace transfictionnel profus et segmenté en nombreux épisodes [...], la stratégie interprétative dominante consiste à jouer la carte de la continuité, de la cohérence globale de l'ensemble – quitte à prendre en défaut ses parties constitutives lorsque celles-ci s'ajustent imparfaitement[456] ».

Cela est d'autant plus apparent que le milieu des fans est également le plus riche en « pulsion de réécriture » : les fans, avides de s'emparer d'un matériau qui leur est cher, s'en servent pour écrire ou produire à leur tour, et c'est par le truchement de la réécriture que s'exprime leur œil de lecteur. Jason Thompson, dont nous avons parlé, choisit par exemple de passer outre les incohérences qui existent chez Lovecraft en offrant sa propre interprétation unificatrice :

---

[454] Gilles Menegaldo. *Op. cit.*, p. 31.

[455] Mot-valise composé de « fan » et de « canon », qui recouvre ce que les fans considérent comme appartenant légitimement à ce dernier. Saint-Gelais parle de « constellation discursive marquée à la fois par l'éparpillement [...] et, souvent, par un anonymat qui favorise son appropriation collective. » (*Fictions transfuges. Op. cit.,* p. 400).

[456] *Ibid.,* p. 412.

> Lastly, I handled the "Does 'The Doom That Came to Sarnath' take place in the Dreamlands, or the distant past?" debate by deciding that the answer is: **both. Perhaps ancient places live on in the Dreamlands, and the boundaries of the Past and the Imaginary become blurred.** Thus, real places like Khem (Egypt), Meroe, Chaldaea and Ophir, which Lovecraft thought were exotic, are part of the Dreamlands. This explains how the Wanderers in 'The Cats of Ulthar' are clearly supposed to be Ancient Egyptians, even though it's a Dreamlands story[457].

Par une telle lecture, le texte-monde gagne une propriété agrégeante, car la logique chronologique et spatiale se voit remplacée par une dimension onirique prépondérante qui vient pallier les éventuelles incohérences ou l'absence de liens explicites. Pour peu qu'il soit possible de les y voir, ces liens existent. C'est le recul de cette ligne temporelle qui produit l'effet d'incertitude sur les frontières entre plusieurs textes-mondes possibles distincts : « since a *world* is a constellation of spatiotemporally linked elements, temporal relations can serve as a primary criterion for drawing the dividing line between worlds: when elements cease to be spatiotemporally related, they must be attributed to separate worlds[458] ». Anne Besson signale d'ailleurs que le « passé » comme la « fiction » fonctionnent selon une même « logique de monde » et permettent de proposer deux types de « mondes possibles » qui remplissent le même rôle : celui d'élargir les conceptions que nous sommes susceptibles de nous faire du monde[459].

L'expérience de lecture de l'œuvre mythopoétique, qui s'apparente au rêve, pousse donc de par sa nature même à vouloir raconter soi-même, afin de conserver un peu de sa substance en dépit de son évanescence. Par exemple, l'ouvrage du jeu de rôle lovecrafien *The Call of Cthulhu* consacré à la description des *Dreamlands* comme univers à jouer comporte cette épigraphe sur la page de garde : « Dedicated to LORD DUNSANY Without whom the Dreamlands would have remained a Dream[460]. » À partir des bribes et des points qui restent après la lecture, on retend un *fil*, pour que le labyrinthe puisse à nouveau être exploré. Les reprises d'œuvres littéraires sous formes de jeux manifestent ce processus de manière visible. C'est notamment le cas des jeux de rôle qui confectionnent, à partie de trames prédéfinies, des scénarios plus ou moins ouverts dans lesquels les joueurs sont libres d'évoluer et d'agir à leur guise. La pulsion suturante, accompagnée d'un désir de rendre hommage à ses sources, a pour conséquence une visibilité accrue des liens intertextuels sur le mode du palimpseste ;

---

[457] Jason Thompson. « Drawing the Map ». *Mockman*, 17 fév. 2012. Web. Consulté le 11 juillet 2015. Nous soulignons.
[458] Ruth Ronen. *Possible Worlds in Literary Theory*. *Op. cit.*, p. 199.
[459] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit.*, p. 441.
[460] Sandy Petersen & Lynn Willis. *H. P. Lovecraft's Dreamlands: Roleplaying beyond the Wall of Sleep*. Oakland : Chaosium, 1988, p. 1.

empruntant ce concept de Genette[461], Christophe Gelly définit le rapport de « palimptextualité » qui peut s'établir entre des œuvres lorsqu'un ou plusieurs auteurs s'inspirent d'un récit « au point d'en proposer une réécriture dans leurs œuvres respectives[462] ». Chaque texte met ainsi en scène sa propre fictionalité en se définissant par rapport à ceux qui l'ont précédé, sans prétendre ni chercher à représenter le réel. Le lecteur est alors entraîné par ce mouvement grisant :

> [Au] contraire, une dimension ludique, générant le plaisir du texte, peut naître de ce vertige textuel qui fait tourner le langage sur sa propre origine. En d'autres termes, nous ne sommes plus dans la tromperie mais dans le jeu, car le genre nous invite à considérer le langage en tant que tel et non comme un médium, définition par excellence de la « fonction poétique » selon Roman Jakobson. […] il s'agit en fait de la même démarche qui vise à rendre palpable le langage et à permettre avec lui des jeux qui, comme dans le domaine de la poésie, rendent au sujet (une partie de) sa liberté par le biais d'un désengagement de la question du contrôle[463].

L'œuvre mythopoétique se fait donc support de rêverie ; ludique, elle encourage le lecteur à être actif en offrant un univers à partager et en suscitant la pulsion de réécrire, le désir de raconter soi-même.

La reproduction d'un récit de mémoire de lecture s'apparente à la retranscription d'un rêve, puisque l'original est, au fond, absent, ou plutôt n'est présent que comme un spectre qui hanterait les confins de notre champ de vision. Un témoignage éclairant de cette expérience nous est offert par Pierre Péju dans son ouvrage *L'Archipel des contes* :

> Un jour, vers l'âge de douze ans, j'ai entrepris naïvement de réécrire de mémoire de longs passages des *Enfants du Capitaine Grant* de Jules Verne. Je me livrais à une pure et simple reproduction des épisodes marquants de l'aventure telle que je l'avais lue, mais le fait de rédiger et de raconter moi-même, de chercher et de trouver les mots m'ôtait toute conscience de répéter et me plaçait au cœur d'un récit que j'étais persuadé d'inventer de toute pièce[464].

La réécriture de mémoire se fonde sur des visions isolées plus intenses, plus épaisses : « En fait [le rêveur] ne fait guère que rassembler un troupeau de blêmes souvenirs mais cela se met

---

[461] Gérard Genette. *Palimpsestes.* Paris : Éditions du Seuil, 1982.

[462] Christophe Gelly. « Poe, Collins, Conan Doyle : réécritures et avatars de 'The Purloined Letter' ». *Polysèmes*, n° 8 (1 jan. 2007) : 49-60. Web. Consulté le 16 mars 2019.

[463] *Ibid.* Gelly analyse la réécriture d'une nouvelle policière de Poe en identifiant des motifs et trames qui semblent avoir été directement réécrites dans des récits de Wilkie Collins et A. C. Doyle ; il met l'accent sur le genre du récit policier, dans lequel tout devient évidemment *signe* à déchiffrer afin de résoudre un mystère. Il n'est sans doute pas étonnant que ce soit la thématique de l'enquête qui constitue la base du jeu de rôle adapté de Lovecraft (les personnages-joueurs y sont nommés « investigateurs ») plus adapté à la démarche ludique que l'horreur ou même le fantastique qui reposent sur des atmosphères fortes et supposent un récepteur témoin davantage qu'acteur.

[464] Péju, Pierre. *L'Archipel des contes*. Paris : Aubier, 1989, p. 17-18.

à ressembler à une histoire**.** Cela devient un scénario[465] ». Cette pratique semble liée à l'auteur jeune, qui dans son innocence, est poussé par un désir de raconter semblable à la pulsion de traduire.

Cette dernière peut d'ailleurs surgir de la pulsion de réécrire. Dans le *Journal* de Julien Green, par exemple, on pourra être surpris de retrouver à l'entrée du 20 mars 1921 (soit quatre ans avant qu'il découvre Dunsany) une liste de synopsis qui sont autant de projets de contes, et parmi lesquels on retrouve ce qui pourrait passer pour un résumé de « Celephaïs » et/ou « The Coronation of Mr. Thomas Shap » :

> J'ajoute ces nouveaux rêves, ces nouveaux sujets, ceux que je voudrais raconter un jour en grand : […]
> 6. - Un homme las de la vie se réfugie dans le songe, se persuade que le songe est la vie réelle, et cette vie que nous appelons réelle, un songe. Il en résulte une vie d'inconscient qui finit par un suicide. Il meurt en disant : « Quel cauchemar ! Heureusement que je vais me réveiller tout à l'heure ! [466] »

Nous ne prétendons pas ici que Dunsany et Lovecraft ont l'apanage de la fable onirique. Toutefois, pour peu que cette trame soit restée présente à l'esprit de Green pendant plusieurs années, on imagine sans peine l'impact renforcé qu'a dû avoir sur lui la lecture de Dunsany – l'impression d'entendre de nouveau un récit qu'il s'était déjà raconté à lui-même, et dont il avait émis le désir de le raconter à autrui. Le texte-monde de Dunsany qui s'offrait à lui, en résonnance avec ses aspirations intimes, avait toutes les chances de le pousser à réécrire un texte-monde possible afférent, et le bilinguisme du jeune auteur a achevé de l'aiguiller sur le chemin de la traduction.

Conclusion

L'objet de ce chapitre a été de clarifier la nature des liens existant entre les deux œuvres de notre corpus, et le rôle prépondérant que jouent les processus de lecture et de sélection dans la réception de ceux-ci. La sélection peut s'effectuer entre les différentes nouvelles selon divers critères, et les formats d'édition reflètent ces cartographies diverses en langue d'origine comme en traduction. En fin de compte, l'adjectif « dunsanien » est à géométrie variable, et plus un récit combine de critères, plus il est ressenti comme

[465] *Ibid.,* p. 36.
[466] Julien Green. *Œuvres complètes III*. Paris : Gallimard, 1973, p. 50-51.

« dunsanien », à l'instar d'une traduction jugée « fidèle » car elle parvient à surmonter l'aspect métonymique qui lui est inhérent, en retranscrivant les traits saillants les plus marquants de l'original.

Cependant, on constate qu'au fil des réécritures successives, et en particulier lorsqu'un même lecteur s'expose à plusieurs versions d'une même œuvre, la fiction est de moins en moins jugée sur le mode de la validation, qu'il s'agisse d'en évaluer la cohérence ou la fidélité, selon des critères toujours fluctuants et arbitraires. Jean-Marie Schaeffer y voit une transition vers un autre mode, celui de l'immersion, et donc de la délimitation de textes-mondes possibles :

> [La fiction artistique] est « vécue », et elle est stockée dans la mémoire du lecteur ou du spectateur comme univers virtuel clos sur lui-même et se suffisant à lui-même, quitte à ce que ses traces mémorielles soient réactivées plus tard dans des situations réelles par le biais d'une dynamique associationniste. Quant à la question de la validation de la fiction artistique, elle ne saurait se poser qu'en un sens métaphorique. D'une fiction artistique on dira plutôt qu'elle est réussie ou ratée, ces jugements sanctionnant son « efficacité » en tant que vecteur d'immersion, en tant qu'univers et en tant que proposition artistique[467].

C'est cette même « dynamique associationniste » qui place la mémoire de lecture au cœur du phénomène mythopoétique, et qui est à l'origine de l'apparition d'adjectifs tels que « dunsanien », « lovecraftien », mais également du caractère fluctuant des réalités qu'ils recouvrent. En élargissant le concept de la traduction, via celui des réécritures, pour y analyser les phénomènes de transmission et de réception qui se cumulent, s'enchaînent et se répètent, il devient possible de mettre au jour les mécanismes en jeu, mais aussi le caractère incarné de ces mécanismes : nul jeu ne se joue sans joueurs. Pour Salah Basalamah, transmission et traduction vont de pair et sont même indivisibles : ce que l'on transmet est, inévitablement, soumis à des facteurs de transformation autant que de transfert : « To transmit is to translate, in other words to transform the object of the transmission into other objects[468] ».

La littérature mythopoétique, et notamment la constellation de liens tissés entre Dunsany et Lovecraft, prise dans ses diverses incarnations, nous permet d'entrevoir toute la richesse du jeu palimptextuel qui peut venir faire question et interférer dans les choix de traduction, que celle-ci soit intralinguale, interlinguale, ou même intersémiotique. La variété des cadres et contextes traductifs illustre la manière dont le mythe littéraire s'avère

[467] Jean-Marie Schaeffer. « Quelles vérités pour quelles fictions ? » *L'Homme* 3, n° 175-176 (2005) : 24.
[468] Salah Basalamah. « Social Translations: Challenges in the Conflict of Representations ». *Op. cit.*, p. 91.

« infiniment malléable au gré d'imaginaires cumulatifs qui lui donnent des sens nouveaux dans des actualités nouvelles[469] ».

La première partie de cette étude a été consacrée aux itinéraires et trajectoires des œuvres de Dunsany et Lovecraft, dans des champs littéraires et culturels fluctuants, en Europe et aux États-Unis, des espaces en proie à certaines luttes afin d'engranger assez de capital pour assurer leur après-vie (chapitre 1). Nous avons ensuite passé en revue les rôles endossés par les divers agents de la transmission et de la traduction, et les sources et conséquences de certains choix, notamment lorsque plusieurs rôles se retrouvent joués par un même acteur (romancier, critique, éditeur, traducteur), ou lorsque celui-ci se retrouve contraint de devoir tenir compte des choix de ceux qui l'ont précédé ou de s'en affranchir (chapitre 2). Le choix de notre corpus, qui nous donne tout juste un siècle de rétrospective, nous permet également de constater la fragmentation des œuvres reflétées par l'ensemble de leurs réécritures, en un système de figures qui se démultiplient sans se désunir : la plasticité du mythe littéraire « s'exerce également dans le sens d'une intégration de plus en plus complexe de plusieurs mythèmes à l'intérieur d'un système mythique cohérent. [...] À un stade avancé des réécritures littéraires des mythes, ces combinaisons articulent de véritables constellations mythiques qui éclairent d'une lumière nouvelle le mythe de base[470] » (chapitre 3).

Néanmoins, il nous paraît à présent important de nous pencher plus précisément, non plus sur les déplacements, mais sur les points d'arrêt. Les chapitres qui vont suivre se focalisent ainsi sur les possibilités de traductions de ces multiples « textes-mondes possibles » et la manière dont la traduction permet de les consolider, de les rapprocher ou au contraire d'en appuyer l'évanescence. Par l'analyse des procédés mythopoétiques et des stratégies mises en place pour en tenir compte en traduction, nous partons à l'exploration d'un « entre-deux où se ré-élaborent l'Un et l'Autre », qui est l'espace de la traduction comme moment initiatique[471]. Les multiples jeux de langage que nous avons évoqués constituent un terrain de jeu vaste et complexe dans lequel chaque traducteur choisit d'évoluer selon des règles qu'il déduit de son observation et de son expérience.

En travaillant sur les mondes créés par deux auteurs, nous brisons le traditionnel comparatif de va-et-vient entre langue-source et langue-cible pour en démultiplier les

[469] Paul-Augustin Deproost, *et. al.* « Archétype, mythe, stéréotype : pour une clarification terminologique ». *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, Héroïsation et questionnement identitaire en occident, n° 1 (Déc. 2003) : 16.
[470] *Ibid.,* p. 17.
[471] Christine Raguet. « Entre l'Un et l'Autre ; de l'Un à l'Autre ; pour l'Un pour l'Autre : quel territoire ». *Op. cit.*, p. 174.

dimensions. Ainsi espérons-nous dégager les clés du travail créatif en traduction, non pas seulement d'une langue à l'autre, mais d'une œuvre à l'autre, au sein d'un espace capable d'abriter ce système dans toute sa complexité. Christine Raguet parle à cet effet d'un « tiers-espace » :

> Alors apparaît un nouveau langage de représentation qui, s'il s'applique à la création littéraire, s'applique tout autant à la création traductive. Un langage hybride, fondé sur une relation hybride – l'hybridité ne résultant pas de la rencontre de deux éléments en deux moments, mais de ce à quoi cette rencontre aboutit : un *tiers-espace* duquel vont émerger d'autres positions[472].

Ces positions nouvelles, issues de l'enchevêtrement des textes-mondes, permettent d'envisager pour Dunsany une après-vie plus riche que celle qui la réduirait à « celui qui a influencé Lovecraft », mais au-delà de la postérité, une expérience de lecture différente pour ses lecteurs que celle d'y rechercher « la figure (1) au sein de la figure (2) ». Le tiers-espace permettrait-il, par des configurations différentes, de faire apparaître également une tierce-figure, nouvelle et familière, tout autant qu'intimidante et merveilleuse ?

[472] *Ibid.,* p. 177.

DEUXIÈME PARTIE

Traduire le « *mythoscape* »

Chapitre 4

Des lieux et des dieux : Les noyaux mythopoétiques

Nous avons jusqu'à présent décrit les œuvres de Dunsany et Lovecraft comme des espaces mouvants qui prennent corps par l'accumulation de la répétition de motifs et de trames, davantage que par des développements thématiques d'ampleur. Appartenant aux formes les plus anciennes issues de la tradition orale, légendes et contes de fées reposaient déjà sur des structures brèves et épisodiques. Au 19ème siècle, la forme de la nouvelle fantastique trouve ses lettres de noblesse face au roman réaliste. La publication sérielle dans les journaux et revues encourage ce mouvement. Dunsany et Lovecraft privilégient eux aussi la forme courte pour leurs récits se déroulant dans des mondes imaginaires puisant à la source du mythe. Plutôt que de tisser une gigantesque tapisserie fourmillant de détails reliés les uns aux autres en un tout cohérent au point que les fils deviendraient invisibles, ils conçoivent leurs textes-mondes comme des corps fragmentés, des mosaïques aux multiples tesselles. Ce ne sont pas les longues descriptions et les chronologies détaillées qui en forment la cohérence et l'identité ; bien plutôt, celles-ci sont à reconstituer en repérant des zones signifiantes spécifiques que nous qualifierons de « noyaux mythopoétiques », car ce sont eux qui forment la source du texte-monde. Certains seront aussi évidents que l'usage des noms propres ou de mots inventés, d'autres plus subtils, tels que les références ponctuelles, les rythmes récurrents et les jeux de sonorités[473].

[473] Dans *Building Imaginary Worlds* (2013), Mark Wolf s'inscrit dans la continuité de la vision de Tolkien qui postule la *fantasy* comme une littérature de l'impossibilité où le pouvoir de l'imaginaire et de l'invention peut se libérer de nombreuses contraintes, mais sans se départir d'une certaine cohérence globale : « if a secondary world is to be believable and interesting, it will need to have a high degree of invention, completeness, and consistency » (*Building Imaginary Worlds: the Theory and History of Subcreation*. New York : Routledge, 2013, p. 33).
Chacun de ces trois critères encourage et limite tout à la fois l'utilisation des deux autres. Concernant notre corpus lovecrafto-dunsanien consacré aux mondes oniriques, le critère de l'invention est abondamment représenté puisque, partant de rien, les textes tissent un monde éminemment enchanté et enchanteur, qui construit peu à peu ses propres référents ; en revanche, c'est au contraire une « complétude » et une « cohérence » imparfaites et instables qui les caractérise. Quelle que soit la richesse du degré d'invention chez Dunsany ou Lovecraft, jamais le lecteur n'a l'impression que l'ajout de détails vient « compléter » leurs univers, car ces derniers ont des frontières ouvertes, et ne peuvent donc pas être intégralement explorés. À la solide

Nous avons choisi de qualifier de *mythoscape* l'espace imaginaire allié au point de vue cosmique qui est le propre des poétiques de Dunsany et Lovecraft. Nous détournons en cela un néologisme de Dianne Meredith qui proposait, dans un article sur la représentation littéraire du paysage irlandais, la notion de *mindscape,* qu'elle définissait ainsi : « where a landscape is imbued with symbolic meaning by the author[474]. » On aurait pu envisager de revenir au français ; A. J. Greimas parle par exemple d'« univers mythologique » en proposant une méthodologie comparatiste permettant de décrire un seul code à partir duquel seraient façonnés une pluralité de mondes[475], mais il nous semble important de rapporter le « monde » ou « l'univers », termes dont l'abstraction les rend plus ardus à manipuler, au concept de « paysage », fût-il mental, concrètement conçu dans une visée artistique et esthétique. Le « *landscaping* », en anglais, est également défini comme « the activity of designing or improving gardens and the surroundings of buildings to make them attractive[476] ». Il s'agit donc d'un processus de manipulation à visée esthétisante. Par dérivation, le *mythoscape* rassemble les divers éléments artistiquement élaborés au cours du processus de l'écriture mythopoétique en un produit fini, concret, et qui sera ensuite le point de départ de ses traductions.

Patrice Allart décrit ainsi l'œuvre lovecraftienne :

> Ce corpus est composé de récits disparates qui ont la particularité d'être reliés entre eux par un référent commun, plus ou moins apparent, plus ou moins important dans le récit, n'allant parfois pas au-delà d'une simple allusion, voire d'un seul nom jeté au détour d'un paragraphe, mais qui revient comme une litanie : Arkham, Dunwich, Innsmouth, Nyarlathotep, Yog Sothoth, Cthulhu, le Nécronomicon.
> Ce référent est d'abord celui d'une **géographie imaginaire** doublant celle de la Nouvelle-Angleterre, puis d'une **histoire cachée**, doublant l'histoire des hommes, enfin il a tous les aspects d'une **vaste mythologie imaginaire** assise sur un panthéon de divinités extraterrestres, venues de la nuit des temps et du fond des étoiles[477].

On le comprend rapidement à la lecture de cette citation, le *mythoscape* repose sur un certain nombre de piliers hors desquels les textes sont mouvants comme du sable : cristallisés sous la

---

« Terre du Milieu » de Tolkien, l'on peut opposer les déserts aquatiques et archipels brumeux de Dunsany et Lovecraft. En d'autres termes, les stratégies de Tolkien créent des « Territoires », tandis que l'écriture mythopoétique de Dunsany et Lovecraft permet l'émergence, simplement, de « lieux », au sens qu'a donné Patrick Chamoiseau à ces termes : « Le lieu est ouvert et vit de cet ouvert : le Territoire dresse des frontières. […] Le Lieu participe d'une Diversalité ; le Territoire impose l'Universalité. Le Lieu ne se perçoit qu'en mille histoires enchevêtrées ; le Territoire se conforte d'une Histoire. » (Patrick Chamoiseau. *Écrire en pays dominé.* Paris : Gallimard, 1997, p. 205-206).

[474] Dianne Meredith. « Landscape or Mindscape? Seamus Heaney's Bogs ». *Irish Geography*, Vol. 32, 2 (1999): 126.

[475] A. J. Greimas. *Du sens*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 197.

[476] « Landscaping ». *Collins English Dictionary,* 2018. Web. Consulté le 06 février 2018.

[477] Patrice Allart. *Guide du mythe de Cthulhu*. *Op. cit.,* p. 9. Nous soulignons.

forme de noms propres, ces piliers sont avant tout, non pas les personnages humains, mais les lieux (Arkham, Dunwich, Innsmouth) et les dieux (Nyarlathotep, Yog Sothoth, Cthulhu). L'imaginaire se déploie en créant de nouveaux espaces pour une mise en scène qui tient du rituel, le texte, au-delà du récit, se plaisant à incanter ces noms éminemment signifiants (et pourtant sans signifié hors du texte-monde qui les met en jeu). Dunsany n'est pas étranger à cet usage puissant du nom propre chez Lovecraft. Ainsi, dans *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, « Lovecraft dramatise ses souvenirs des rêves onomastiques de Lord Dunsany[478] ». Dunsany semble en effet ne se soucier ni de complétude, ni de cohérence globale : l'unité est une unité de ton, de style, de sonorités, et son monde imaginaire s'avère ludique et enjoué, instable autant que les mythes de la tradition orale qui comportent plusieurs versions concurrentes, redondantes, ou même contradictoires[479]. Dès le début de *The Gods of Pegāna*, Dunsany amorce d'emblée une narration d'ordre cosmogonique, faisant allusion à un lieu mythologique à résonnance forte, l'Olympe, puis à la religion en tant que concept, en faisant référence au polythéisme grec, puis au monothéisme, avant de s'affranchir immédiatement de ce cadre trop connu en nommant triomphalement sa propre entité divine démiurgique, à l'étrangeté rafraîchissante autant que déconcertante : « Before there stood gods upon Olympus, or ever Allah was Allah, had wrought and rested MĀNA-YOOD-SUSHĀĪ. » (*GP,* 535).

En cela, Dunsany adopte rien moins qu'une posture d'oracle ou de prophète, et en tant que tel s'octroie le droit d'employer un langage riche de signifiance, bien que parfois obscur derrière les voiles de sa créativité débridé. Cela nous rappelle que Michel Ballard, lorsqu'il parle de l'histoire de la traduction, prend précisément pour point de départ la pratique oraculaire et prophétique comme médiatrice d'un message cryptique :

> Les Grecs avaient leurs oracles à Delphes, Olympie, Dodone, etc., que l'on venait consulter pour connaître l'avenir. Les dieux donnaient leur réponse sous la forme de signes divers : rêves, bruits, paroles, que l' « Ermeneus » interprétait pour les consultants. Cette coutume révèle une conscience déjà aiguë de l'ambiguité du langage et de façon générale de l'ambiguïté inhérente à toute forme de communication, à toute forme d'expression. Le sens n'est pas donné, il est à construire, à interpréter à partir d'un donné formel[480].

---

[478] Max Duperray. « *The House on the Borderland* : le fantastique visionnaire de la mélancolie ». *In* Max Duperray (Éd.). *La littérature fantastique en Grande-Bretagne au tournant du siècle*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1997, p.107.
[479] Hans Blumenberg. *Op. cit*., p. 55-57.
[480] Michel Ballard. *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*. Étude de la traduction. Lille : Presses universitaires de Lille, 1992, p. 27.

En tant qu'agent de la transmission des œuvres, le traducteur va donc faire office d'« Ermeneus », de prophète, en délivrant au lecteur une parole passée au prisme de la réécriture. La traduction en tant que produit (on hésite à dire « produit fini » tant elle semble pouvoir être toujours recommencée) n'est jamais à recevoir comme non-problématique.

Nous nous proposons ainsi de nous pencher en premier lieu sur la traduction de ces « indicateurs d'héritage mythique » que sont les noms propres des lieux, puis des dieux, au sein de notre corpus – ces éléments qui signalent immédiatement au lecteur à quel *mythoscape* il a affaire. Pour Pierre Brunel, qui fut l'un des premiers en France à parler de « mythopoétique », « la nomination […] fait naître le mythe[481] ». Michel Ballard écrit que le nom propre est « à la jonction du verbe divin et du langage humain[482] ». Davantage du côté de l'effet produit sur le lecteur, Anne Besson signale encore tout récemment le « puissant facteur de reconnaissance interépisodique » qu'est le nom propre, ainsi que son pouvoir de « fidélisation » et « d'attachement »[483]. L'impression de familiarité est ainsi double : elle permet de localiser l'espace imaginaire dans lequel nous projette l'œuvre au sein de notre environnement cognitif construit en fonction de nos expériences de lectures préalables, mais suscite également un investissement émotionnel fort de la part du lecteur.

Entre répétition et innovation, il y a donc une zone d'entre-deux qui forme les limites du terrain de jeu du traducteur ; limites que le traducteur, parfois, enfreint ou repousse. Un lecteur découvrant le *mythoscape* par le truchement de cette traduction n'y verra rien de choquant, mais un lecteur le *re*découvrant pourra alors éprouver un certain malaise, voire un sentiment de rejet :

> Le mythe induit des variations thématiques sur une base fixe qui articule un certain nombre de mythèmes. Dans le repérage des éléments intertextuels, les noms propres et les désignations des personnages et des lieux sont les indicateurs les plus précieux en matière d'héritage mythique […]. Et comme aucun motif mythique ne se comprend isolément mais seulement en réseau, le caractère mythique est à déduire de leur récurrence. […] L'absence de certains mythèmes n'est pas problématique, mais il y a un noyau minimal au-delà duquel le mythe n'est pas repérable avec certitude[484].

Si cohérence il y a, ce n'est donc pas celle du roman ou de l'épopée, mais celle du cycle de nouvelles, qui souligne les thématiques de l'isolement et de la fragmentation en créant, notamment grâce aux signaux forts que sont les noms propres, des effets d'échos et de réfraction. Pour un seul *mythoscape*, la traduction offre une infinité de textes-mondes

[481] Pierre Brunel. *Mythocritique : théorie et parcours*. *Op. cit.*, p. 15.
[482] Michel Ballard. *Op. cit.*, p. 254.
[483] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit.,* p. 53.
[484] Deproost, *et. al.*, *Op. cit.*, p. 40.

possibles, et il est possible, parfois par hasard (mais le hasard va souvent de pair avec la notion de jeu), de repérer des seuils s'ouvrant de l'un vers l'autre. Ce chapitre se concentre ainsi sur la posture mythographique adoptée par Dunsany et Lovecraft et la manière dont leurs traductions successives rendent compte de ces « nœuds mythopoétiques » signifiants. On commencera par remarquer que les noms propres, placés sur une échelle allant du plus opaque au plus transparent, ne se donnent pas tout au lecteur et tissent un réseau parfois difficile à déchiffrer. Puis on se penchera sur ces cas où le nom propre lui-même ne suffit pas à nommer, et où d'autres ressources langagières doivent être mises à contribution pour désigner les référents du monde imaginaire. Enfin, il existe certains cas particuliers où ambiguïtés, doubles-sens et jeux langagiers dans la conception des noms démultiplient les interprétations possibles du texte, ce qui représente un écueil double à la traduction : échouer à repérer ces jeux implique-t-il forcément que le traducteur échoue à transmettre la parole d'un auteur perçu comme démiurge divin ? Sa traduction est-elle dès lors irrémédiablement défaillante ?

I. Les noms du *mythoscape* : de l'opaque au translucide

1. L'importance du cadre onirique, structure à décrypter

Avant même de nous pencher sur les divers toponymes qui fourmillent chez Lovecraft et Dunsany, attardons-nous à essayer d'identifier l'espace global qui les rassemble. On a souligné l'importance toute centrale du rêve chez ces deux auteurs, et c'est d'ailleurs celui-ci qui a servi à poser les limites de notre corpus, qui se concentre sur les nouvelles dunsaniennes de Lovecraft telles qu'elles sont parues dans le recueil traduit par David Camus et publié en 2010 sous le titre *Les Contrées du Rêve*. Le critère discriminant ayant servi à la sélection des textes est précisément le recours à l'Autre Monde, le passage dans un monde imaginaire, qui a notamment souvent permis de cloisonner l'œuvre de Lovecraft entre textes du « Mythe de Cthulhu », et cycle dunsanien. Darrell Schweitzer a toutefois souligné que Lovecraft n'avait pas simplement imité le concept dunsanien du monde onirique, mais qu'il l'avait largement approfondi et étendu, en particulier dans *The Dream Quest of Unknown Kadath.*

Schweitzer compare ce récit à la nouvelle *Idle Days on the Yann*, dans laquelle Dunsany propose également de suivre l'itinéraire d'un protagoniste le long d'un fleuve traversant des contrées oniriques. Les trames des deux textes sont si proches que le critique va

jusqu'à parler de « versions » différentes (ce qui suppose un texte de base unique) : « Dunsany's version is simply a marvelous description of lands and cities visited, with no actual plot, but some very vivid details, most notably an ivory gate carved out of a *single piece*[485] ». On croirait presque à lire cela que c'est le texte de Dunsany qui est réécriture, et Lovecraft l'original. Le choix du détail donné est celui du motif commun, du point de contact entre les deux récits, puisque Lovecraft s'en est inspiré pour décrire, non pas des portes, mais un trône taillé dans un seul bloc d'ivoire, pour l'effet prodigieux que se doit de produire telle merveille.

Si le monde est celui des rêves, il est alors celui de la psyché et l'itinéraire des personnages est itinéraire intérieur, qui s'intéresse davantage aux lieux qu'à la chronologie du récit[486]. Nous sommes très proches de la définition du récit dit « poétique » : « privilégiant l'espace, le récit poétique calque fidèlement notre organisation mentale, et, de ce fait, semble apte à saisir au plus près l'expérience primitive de l'être[487] », et ce par opposition au roman, dont le format est davantage lié au temps, à la chronologie des événements, et à la représentation des personnages[488]. Le rêve est poésie, images, visions, navigation de l'une à l'autre ; au point que, ainsi que l'a noté Max Duperray, chez Dunsany, « le mot 'dream' remplace quelque part le mot 'stream' – le rêve est le moteur du monde et s'assimile aux impulsions de l'élan vital : il se fait prophétique, stimulus naturel, comme la croissance des fleurs[489] ». Chez Lovecraft également, le rêve est capital – on a déjà mentionné quelques enjeux de la traduction du verbe *dream* au chapitre 2. Le rêve permet de rapprocher, non pas présent et futur, mais présent et passé, souvent par le biais de la nostalgie, l'aspiration à retrouver l'enfance perdue. Ainsi, par exemple, dans *Celephaïs* :

> Kuranes came very suddenly upon his old world of childhood. He had been **dreaming** of the house where he was born (*CF*, 111)

Le protagoniste se perd d'abord dans les souvenirs de son enfance, qui servent de déclencheur du processus de création mentale par lequel il finira par ériger tout un monde onirique de cités

[485] Darrell Schweitzer. « Lovecraft's Debt to Lord Dunsany ». *Op. cit.*, p. 59.
[486] L'exploration de la dimension verticale des Contrées du Rêve s'avère tout autant, voire plus importante que son exploration horizontale – ses personnages chutent, prennnent leur envol, escaladent, s'aventurent sous terre, bien plus qu'ils n'arpentent pour repousser les limites de l'horizon. On peut y voir une dimension pyschologique et symbolique reflétant les diverses strates du langage, où le sens se dérobe parfois. Cf., section III, 2 ci-dessous « Retranscrire le sens voilé », p. 271.
[487] Sylviane Coyault. « Avant-propos ». *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*. *Op. cit.*, p. 15-16.
[488] *Ibid.*, p. 14.
[489] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 176.

fabuleuses. Les deux traductions françaises de ce texte, la première de Paule Pérez (1969) et la seconde de David Camus (2010) comportent des différences significatives :

> **Pérez :** Kuranes revint très brusquement dans l'univers de son enfance. Il avait **« revu »** la maison où il était né (*D*, 74)
>
> **Camus :** Kuranès arriva dans l'ancien monde de son enfance de manière très soudaine. Il avait **rêvé** de la maison où il était né (*CR*, 78)

Le verbe *dream* reçoit ici deux interprétations différentes : Pérez perçoit manifestement tout le poids signifiant que Lovecraft donne à ce vocable, au point qu'elle juge qu'il serait insuffisant de se contenter d'un trop banal « rêver ». Elle choisit ici de privilégier l'idée de « vision », et les guillemets lui permettent de souligner que ce processus mental n'est pas à prendre au sens premier, mais qu'il s'agit d'une perception intérieure. C'est au lecteur qu'elle laisse le soin de faire sa déduction. Camus, quant à lui, conserve la traduction littérale ; sachant que c'est une stratégie qu'il va conserver pour la traduction de toutes les nouvelles du recueil, on peut conclure que c'est la récurrence extrême du verbe « rêver » qui, à force, va lui conférer le poids et la signifiance qu'il appelle dans l'esprit du lecteur.

Selon Brian Attebery, un récit devient mythique lorsqu'il délimite un champ particulier, dans lequel l'espace (*realm*) et le temps (*time*) ne forment qu'une seule et même dimension, une zone de contact qui offre au récepteur une expérience du sacré. Pour lui, l'une des incarnations par excellence de cet espace-temps mythique est le Temps du Rêve des aborigènes d'Australie.

> Any of these sort of stories become mythic when they establish the realm of the "abstract but real", which others call the sacred or *kairos* or the Dreamtime – and allow us to enter into it. Stories that do so come with obligations: the sacred must be paid for. That is true whether one belongs to the myth-bearing culture or comes to it from outside[490].

Or il se trouve que, chez Dunsany tout comme Lovecraft, l'univers fictionnel prend précisément naissance dans la sphère onirique de sorte qu'un certain nombre de parallèles existent entre ces deux trames mythopoétiques et la mythologie « authentique » australienne. Des *dreamlands* lovecraftiens au *Dreamtime* mythique des aborigènes australiens, on pourrait jeter des ponts presque évidents, et c'est ce que démontre Cécile Cristofari dans un article qui met notamment l'accent sur la manière dont le *Dreamtime* déjoue toute dimension historique, s'établissant comme une dimension parallèle où tout ce qui existe ou a existé peut se

[490] Brian Attebery. *Stories about Stories*. *Op. cit.*, p. 20.

manifester simultanément[491]. Elle souligne un certain nombre de parallèles entre les deux principes : le pouvoir des Grands Anciens, divinités lovecraftiennes mises en sommeil, rappelle les ancêtres des Aborigènes assoupis sous la surface de la terre une fois leur œuvre créatrice achevée – et nous y ajouterons de notre côté le parallèle avec l'entité dunsanienne Manā-Yood-Sushāi, qui rêve le monde et les dieux.

Autre point commun : il reste toujours des traces de leur œuvre, encore visibles dans le monde moderne, que l'on peut retrouver et déchiffrer. Cela se double de l'accès qui reste toujours possible au Temps Mythique, quelques héros y ayant accès via leurs rêves. Et pour finir, il y a la mise en scène d'un processus initiatique pour déchiffrer les mystères du rêve, que cela passe par l'isolement, la mort symbolique, la renaissance, ou le voyage symbolique dans le Temps du Rêve. C'est le cas pour Kuranes dans « Celephais », pour Pickman métamorphosé en goule dans *Kadath*, ou pour Randolph Carter dont l'initiation passe par l'apprentissage des langues du monde des rêves – il devient à son tour prophète, en apprenant à traduire, ce qui lui permet finalement de suffisamment maîtriser cette langue pour user de son pouvoir créateur :

> We are also repeatedly told how Carter can speak the languages and literally translate the signs of the Dreamlands. He is of course aware of it, as he calls himself "a master among dreamers," worthy of meeting the gods with great dignity as one acquainted with the deepest mysteries of dreams. Finally, he is not only able to travel in the Dreamlands, he also manages to create new elements there; we learn that the fabulous city that spurs his quest through the Dreamlands is in fact his own dream-creation, fashioned from his childhood memories[492].

Cécile Cristofari détecte l'aspect cryptique de ce *mythoscape* non seulement dans l'épreuve que subit le personnage, mais également dans celle destinée au lecteur lui-même, et dans l'aura de mystère qui s'en dégage, même lorsque le cadre de l'intrigue se veut être notre monde réel. Dès lors que le monde onirique est mentionné, tombe un voile de mystère qui signale la présence du *mythoscape* – et c'est notamment dans ces interstices que resurgit Dunsany : « Those mythical places, especially Kadath and Leng, are still there, but their mystery is never resolved. The references to the Dreamlands get cryptic in places (for example, the "Dunsanian cities" mentioned in "At the Mountains of Madness")[493]. »

L'aspect cryptique du texte-monde onirique est reflété dans l'onomastique elle-même. Allan Turner, dans son étude philologique des diverses traductions de noms propres chez Tolkien, propose de classer ces derniers sur une « échelle de translucidité » (*translucency*

[491] Cécile Cristofari. « Aboriginal Lovecraft ». *Strange Horizons*. 21 juin 2010. Web. Consulté le 9 jan. 2017.
[492] *Ibid.*
[493] *Ibid.*

scale), allant de l'étymologie la plus transparente (*Redhill,* par exemple, aux composants simples et immédiatement reconnaissables) à la plus obscure du fait des transformations phonétiques (par exemple, *Dalton*, produite de *Dale* + *town*) [494]. La perception d'un nom dépend bien sûr de l'expérience du lecteur – plus il sera habitué aux phénomènes de glissements phonétiques, par exemple, plus il lui sera facile de reconstituer instinctivement l'étymologie d'un nom. Turner indique ainsi que les stratégies de traduction employées peuvent faire bouger les noms propres sur l'échelle de translucidité. Nous nous proposons donc de comparer les différentes stratégies, plus ou moins opaques ou transparentes, employées par Dunsany et Lovecraft dans la conception des noms propres émaillant leurs nouvelles, et la manière dont la traduction a pu appréhender ces éléments.

2. *Le modèle onomaturgique lovecrafto-dunsanien*

Dans un article consacré à l'invention des noms propres chez Dunsany, Christopher Robinson définit ce qu'il nomme « literay onomaturgy » comme suit :

> What I call literary onomaturgy, or the study of the craft and aesthetics of names in fiction, focuses less on the meanings of isolated vocables, than on trends and patterns that emerge in the construction of ensembles of names, which may range from simple pairings to the author's output as a whole[495].

Il distingue trois stratégies habituellement utilisées par les auteurs dans les genres de l'imaginaire, chacune nous plaçant à un endroit différent sur notre « échelle de translucence ». La première consiste à « camoufler » des vocables préexistants d'origines diverses – ce qui peut donner lieu à toutes sortes de jeux de langues tels que les anagrammes, les mots-valises, les variations orthographiques, transposition ou suppression de lettres, etc. – ce qui laisse donc la possibilité au lecteur de reconstituer, par déduction, l'étymologie du nom confectionné. La seconde propose des formes impossibles à comprendre à la lecture mais identifiées comme appartenant à des langues ou des nomenclatures étrangères ; c'est dans cette catégorie que se placent notamment les langues fictives. Les noms de cet ordre sont absolument opaques pour le lecteur, à moins que le contexte du récit ne fournisse à celui-ci les moyens d'apprendre les rudiments de ces langues étrangères, par exemple en proposant un

[494] Allan Turner. *Translating Tolkien. Op. cit.*, p. 82.
[495] Christopher L. Robinson. « The Stuff of Which Names are Made: A Look at the Colorful and Eclectic Namecraft of Lord Dunsany ». *Names* 60, n° 1 (mars 2012) : 28.

glossaire, ou encore par la présence d'un personnage sachant le traduire et servant d'interprète. Mais Robinson note que l'on trouve peu de camouflage chez Dunsany, peu de symbolisme sous-jacent ou d'étymologies cachées.

Dunsany emploie surtout une troisième stratégie de noms, qui lui permet de créer une impression d'inventivité purement gratuite, voire de « magie » verbale : il s'agit de construire des noms à partir de « blocs » morphologiques divers, préfixes et suffixes dont la récurrence en vient à donner une impression d'unité globale. L'auteur crée ainsi progressivement une sensation de familiarité par d'autres moyens que la cohérence narrative ; ses toponymes se fondent sur la répétition doublée de variation. Il ne réutilise que rarement deux fois le même nom, mais use de schémas phoniques similaires pour que s'élaborent des échos complexes et subtils : la cité d'*Assarnees* rime avec la montagne *Poltarnees* et le fleuve *Plagathanees* ; le fleuve *Yann* rime avec le désert *d'Azrakhan*, la contrée d'*Oxuhan*, la cour du roi *Astahan* et le prophète *Syrahn*, que l'on rencontre tous éparpillés au fil des textes.

Les « blocs » syllabiques qu'utilise Dunsany cherchent soit à imiter les sonorités de langues étrangères que les anglophones pourront identifier (Robinson donne en exemple les suffixes « – ahn » (Mongolie, Eurasie), « -othep » (Egypte ancienne – que l'on retrouvera chez le Grand Ancien de Lovecraft, « Nyarlathotep »), ou encore les monosyllabes ou disyllabes composés à consonance asiatique (*Chu-Bu, Limpang Tung, Hian Min...* Lovecraft proposera quant lui un désert glacé appelé « Plateau de Leng »)[496]. On peut y ajouter les nombreux noms terminés par *–ath* ou *–oth* (*Zaccarath*, *Sacnoth* chez Dunsany qui trouvent un écho dans *Sarnath, Kadath* ou *Azathoth* chez Lovecraft). C'est ici la source biblique qui ressurgit[497].

Robinson parle à cet égard d'un procédé de « coloration lexicale », qui veut que plus le signifié est opaque, plus le signifiant sera coloré. En d'autres termes, les noms créés à partir d'un tel « bricolage » seront « évocateurs sans être interprétables[498] ». Dunsany lui-même avoue avoir créé la plupart de ces noms sans effort conscient, influencé par des sonorités plus que par un sens symbolique quelconque[499].

---

[496] *Ibid.*, p. 31.

[497] Sprague de Camp trace une influence directe de Dunsany à Lovecraft dans cette manière de nommer : « Lovecraft avait pris cette habitude de terminer ses noms imaginaire par -ath ou -oth en lisant Dunsany, qui le faisait souvent (Zaccarath, Sacnoth). Dunsany, quant à lui, s'était sans doute inspiré de la Bible et d'autres sources du même genre, car -oth est une terminaison courante en hébreu pour désigner le féminin pluriel. » (L. Sprague De Camp. *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie : biographie*. *Op. cit.*, p. 516).

[498] Christopher L. Robinson. *Op. cit.,* p. 28.

[499] Il relate ainsi dans son autobiographie l'impact de l'étude du Grec et du Latin – les langues elles-mêmes, davantage que la civilisation antique :

Une pareille abondance peut s'avérer à double tranchant dans la réception qui sera faite du texte : en effet, s'il est indéniable que ce déferlement de toponymes exotiques, mélodieux et évocateurs de magie et de mystères, est propre à provoquer un effet d'émerveillement, on peut également y voir un excès d'« outils stylistiques superficiels, des formes vides et sans substance[500] ». Christopher Robinson souligne que la proximité phonétique et orthographique parfois extrême donne l'impression que certaines séries de noms sont faites d'anagrammes les uns des autres[501]. Le tout pourrait risquer de perdre le lecteur qui peinera à mémoriser les référents désignés et, en l'absence de glossaire, se demandera fréquemment si le nom qu'il rencontre est différent de ceux qu'il se souvient vaguement avoir déjà rencontrés, ou non. Maria Tymoczko parle à cet égard d'un risque de surcharge d'information :

> A name itself must have a certain distinctness or uniqueness, and it is easy to see that memorability might be put in jeopardy by certain phonological transpositions or transferences in the receptor language. In particular when the information load in a translation is high because of the importation of many names with an unfamiliar foreign phonology and/or orthography[502].

La multiplication de noms propres similaires représente en effet un défi pour le lecteur des contes de Dunsany, car l'effet kaléidoscopique produit pourra entraîner ou l'émerveillement, voire un effet de vertige. Comme Lovecraft, Dunsany requiert que son lecteur soit prêt à fournir un certain effort. Cependant, à bien y regarder, un certain nombre de procédés sont utilisés afin de lui faciliter la tâche.

> And now my head began to fill with the sounds of Greek and Latin words, and continued to do so afterwards at Eton, until my memory held the echoes of more stately syllables than I knew the meanings of; and, when geography was tumbled on top of this, my mind was very full of the material needed for the names of strange rivers and cities. And these, when I came to write, my mind put together for itself; and, on the rare occasions when it has failed to do so and I have used conscious effort instead, the name has always been uninteresting, unconvincing, and as though it were not the real name of that city or river" (Lord Dunsany. *Patches of Sunlight*. *Op. cit.*, p. 31-32).

À cet égard, il donne l'exemple de la cité de Babbulkund dont le nom serait issu d'une fusion entre « Babylone » et « Orizund » (ville fictive dont le poète Æ lui avait parlé et qu'il pensait être une référence à Blake – mais celle-ci s'avère erronée), exemple typique de camouflage, qui ne lui donnait pas satisfaction, trop peu « réel ». Le jeu de mots ne peut être que conscient, et donc artificiel. Dunsany indique avoir trouvé le nom juste trop tard : « the right name came to me, but too late, and that was Babdaroon ». La première syllable trahit l'étymologie première mais celle-ci aurait été bien plus difficile à deviner pour le lecteur.

[500]« [Dunsany's] supreme gift was in coining of magical and evocative names, and gift of transcendent importance to sustaining an illusion of reality in a story set in imaginary worlds. But these are stylistic devices of the poet, and many would rightly suggest that they are form lacking substance. »
Vernon Hyles. « Lord Dunsany : The Geography of the Gods ». *In* Donald E. Morse & Csilla Bertha (Éds.). *More Real than Reality: the Fantastic in Irish Literature and the Arts. Op. cit.*, p. 217. Nous traduisons.

[501] Christopher L. Robinson. *Op. cit.,* 31.

[502] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context. Op. cit.*, p. 225-226.

Robinson souligne ainsi que plusieurs suffixes sont bel et bien issus de l'anglais pour être ensuite exoticisés par le biais des modifications orthographiques (le « *-roon* » de *Babdaroon* ou *Mandaroon*, par exemple, évoquera le vocable anglais « rune », « *-aun* » se prononcera comme « own »). Cette stratégie permet de créer des noms exotiques à l'œil, mais aisément prononçables par le lecteur. L'effet de coloration exoticisante n'empêche pas les noms de rester aisément lisibles, dans la mesure où Dunsany n'introduit aucun phonème étranger. En outre, l'usage de signes diacritiques a le double avantage de renforcer l'effet d'ornementation exotique tout en servant d'aide à la prononciation : les macrons indiquent les voyelles longues (*Pegāna*), le tréma indique la prononciation du E final (*Sombelenë*) ou la prononciation d'une diérèse plutôt que d'une diphtongue entre deux voyelles, et l'accent aigu indique une syllabe accentuée lorsqu'un mot ne suit pas le schéma classique en anglais. Bref, Dunsany met tout en œuvre, note Robinson, afin de renforcer la *lisibilité* des très nombreux noms propres qui ponctuent ses textes (notamment par opposition à Lovecraft) :

> They also conform to the familiar orthographical patterns of the language, and thus do not require the kind of cumbersome deciphering necessary to pronounce Lovecraft's teratonyms, such as *Cthulhu, R'lyeh, Pth'thya-l'yi,* or *Y'ha-nthlei*. Nor do they require recourse to pronunciation guides, as is required by many of Tolkien's invented names, such as Adûnakhor, Eärràmë, or *Nulukkizdïn*. This ease of pronunciation and legibility in Dunsany makes sense. The author's intoxicating prose aims to create a melopoeic effect in the reader, and the interruption of cumbersome and complex forms would only serve to counter this effect, interrupting the flow of words and breaking the spell or enchantment[503].

En fin de compte, on ne trouve qu'une exception à cette stratégie globale privilégiant la lisibilité : l'emploi occasionnel des digraphes HL et ML (e.g. *Hlo-hlo*, *Mlideen, Mluna, Mleen*), absolument étrangers à l'œil comme à l'oreille, et qui n'évoquent pas pour le lecteur prophane une quelconque civilisation orientale, ni l'exotisme de l'antiquité[504]. Ces noms, peu nombreux, nous font glisser de l'exotique vers l'Étrange(r), l'Autre irréductible, dans ce que ces termes ont de plus radical – « the *alien* », dit Allan Turner, dans sa théorie de l'échelle de

[503] Christopher L. Robinson. *Op. cit.*, p. 30. Nous choisissons de traduire *alien* par Étranger en y appliquant délibérément une majuscule afin de préserver toute la force signifiante contenue dans le terme anglais, et pour conserver la distinction avec un « étranger » au sens de *foreign* – venu d'au-delà des frontières, mais appartenant malgré tout à un monde connu.

[504] Les digraphes « ml » et « hl » sont aujourd'hui attestés et utilisés par le *romanized popular alphabet* (RPA), un système de transcription en alphabet romain des dialectes Hmong parlés en Asie du Sud-Est et en Chine. Ils évoquent donc authentiquement des couleurs orientales. Toutefois Dunsany ne pouvait pas en avoir connaissance puisque le RPA n'a été créé qu'en 1952. (David Mortensen. « Preliminaries to Mong Leng (Hmong Njua) Phonology ». *Unpublished, UC Berkeley*, 2004. Web. Consulté le 19 mars 2018. On pourra également consulter la page *About us* du site Internet www.hmongrpa.org).

translucidité[505]. Selon lui, ces noms opaques ont une place à part sur cette échelle : un nom dit Étranger (*alien*) ne pourra jamais être considéré comme appartenant à la langue-cible. C'est dans cette catégorie que se place le plus souvent Lovecraft quand il fait du « lovecraftien »[506].

Robinson conclut son analyse onomaturgique de Dunsany en insistant sur l'importance de considérer son art de la nomination à l'échelle de son œuvre tout entière, dont les résonances vont même au-delà puisqu'il s'inscrit dans un schéma qui le dépasse en créant des échos et des correspondances avec l'ensemble d'une « encyclopédie mythopoétique »[507]. Celle-ci est constituée de l'ensemble des sphères historiques, géographiques, culturelles que connotent les sonorités utilisées, avec une plasticité et une ludicité qui font la matière des mythes et de légendes :

> The blending of history and legend that spans the continents provides a perfect illustration of the cultural encyclopedia that inspired Dunsany's namecraft. His invented names fit into this vast scheme, not necessarily by way of one-to-one correspondences with specific, isolated vocables, but rather by triggering associations that conjure up the encyclopedia as a whole, finding resonance within a rich and ancient body of linguistic and cultural traditions[508].

Cette même vaste encylopédie inclut, rétroactivement, Lovecraft, du fait des nombreuses similarités que l'on trouve dans sa manière de concevoir ses noms inventés. Les blocs syllabiques utilisés sont souvent les mêmes, au point que les toponymes des Contrées du Rêve semblent issus du même tissu linguistique et culturel que ceux du *mythoscape* dunsanien. Cette convergence pourra d'ailleurs orienter la lecture de certains noms comme issus d'un procédé de camouflage, et donc davantage translucides que s'ils étaient pris seuls.

Il en est ainsi, par exemple, de la cité qui donne son nom à la nouvelle « The Doom that Came to Sarnath ». Dans un ouvrage d'introduction à l'œuvre de Lovecraft, présenté sous la forme d'un guide touristique qui proposerait une excursion de récit en récit, Kenneth Hite indique qu'il existe une authentique ville de Sarnath, en Inde, mais dont Lovecraft n'eut jamais connaissance. Il s'agit donc d'une coïncidence qui souligne avec quelle justesse les phonèmes dunsaniens donnent couleur exotique aux toponymes. Lovecraft, d'ailleurs pensait

---

[505] « There are two special types of opaque name which really stand apart from the translucency scale: the exotic and the alien. » Allan Turner. *Translating Tolkien. Op. cit.*, p. 83.

[506] Lovecraft était féru de tels jeux de langage opacifiants. Même dans sa correspondance quotidienne, il s'affublait de pseudonymes exotiques et faisait subir le même sort à ses interlocuteurs à grand renfort de modifications orthographiques et phonétiques. Bob (Robert) Bloch devenait ainsi « Bho-Bloôk », J. V. Shea « Jehvish-Ei ». Autres cas célèbres, Clark Ashton Smith se métamorphosa en un grand prêtre du nom de « Klarkash-Ton », et August Derleth fut annobli en comte « d'Erlette »[506]. En d'autres termes, Lovecraft opérait lui-même une sorte de traduction intralinguale des noms de ses amis, à l'aide d'une stratégie mêlant le camouflage et l'utilisation de blocs syllabiques opaques.

[507] Christopher L. Robinson. *Op. cit.*, p. 32.

[508] *Ibid.,* p. 33.

à tort avoir emprunté ce nom à Dunsany. Hite, tout en soulignant le caractère purement spéculatif et personnel de sa lecture, propose pour ce nom l'origine suivante :

> If you ask me, it's what happens when you start with 'Sardathrion' (the paradise city of the gods from Dunsany's "Time and the Gods", upon which this story is pastiched) and blend it with 'Karnak', which is probably what Lovecraft was thinking of given the similarity of the description of Sarnath to that of "hundred-gated Thebes" in Homer.
> In support of this completely wild speculation, I'll note that the same blend explains 'Kadatheron', which also appears in this story[509].

En somme, les noms propres créés à partir de stratégies onomaturgiques similaires se répondent explicitement dans l'esprit du lecteur, et les lieux ou entités fictifs auxquels ils font référence s'en trouvent immédiatement reliés au sein d'un réseau qui déborde du cadre des textes, et même des œuvres. Reste à voir comment la traduction peut rendre compte de tels processus, qui ne sont donc pas fondés sur le sémantisme de noms à l'ancrage opaque, y compris dans la langue-source.

3. Traduire l'opaque

Le nom propre en traduction semble de prime abord ne poser que peu de problèmes, dans la mesure où l'on va en général le considérer comme sans équivalent d'une langue à l'autre, et donc ne nécessitant pas de s'interroger sur son sémantisme. Il sera la plupart du temps reporté tel quel. Michel Ballard observe qu'il existe une « tradition de non-traduction du nom propre » issue de la double fonction de ce dernier : « représentation de l'unique » combinée à celle de « repérage culturel »[510]. En traduire le sens reviendrait alors à infléchir le sens de ce repérage. Les noms propres opaques ne proposant aucun sens dénotatif, la traduction s'avère de toute manière impossible.

Et pourtant, on remarquera dans les textes français que le report pur et simple, s'il est la stratégie majoritaire, semble n'être pas toujours de mise. On y trouve un certain nombre de variations orthographiques, pour des raisons à la fois intra et interlinguales, et pouvant être imputées tour à tour à l'auteur, au traducteur, ou même à d'autres agents éditoriaux.

---

[509] Kenneth Hite. *Tour de Lovecraft: The Tales*. *Op. cit.*, p. 30.
[510] Ballard, Michel. « La traduction du nom propre comme négociation ». *Palimpsestes*, n° 11 (1 sept. 1998) : 219.

Il arrive que le texte-source lui-même comporte des erreurs que la traduction va tout simplement reproduire. S. T. Joshi a fait remarquer à quel point les textes-sources de Lovecraft sont eux-mêmes peu fiables, car leur processus d'édition a favorisé non seulement l'apparition, mais aussi la fossilisation d'erreurs textuelles. Joshi identifie plusieurs facteurs à cela : l'usage idiosyncratique que Lovecraft avait de l'anglais (avec ses archaïsmes et son orthographe britannique, par exemple, que les éditeurs s'empressaient de corriger), mais aussi son écriture manuscrite difficile à lire et sa réticence à dactylographier lui-même ses manuscrits, le tout ayant entraîné de nombreuses erreurs de lectures, en particulier dans les noms propres. Ainsi, écrit Joshi : « *Inquanok* is actually *Inganok* (the editors misread the *g* as a *q*, then inserted the *u* after the *q*, in spite of such Middle Eastern place names as *Qatar*[511] ». Ce type d'erreur, ajoute Joshi, ne provient pas de manipulations délibérées de la part des éditeurs, mais finit par se fossiliser à force de rééditions. Ces versions ayant servi de texte-source pour les diverses traductions françaises, l'erreur y a été répercutée également. Ici, toutes les occurrences du toponyme en français donnent *Inquanok*, car l'édition de l'intégrale de Lovecraft révisée par Joshi n'était pas encore disponible quand elles ont été réalisées.

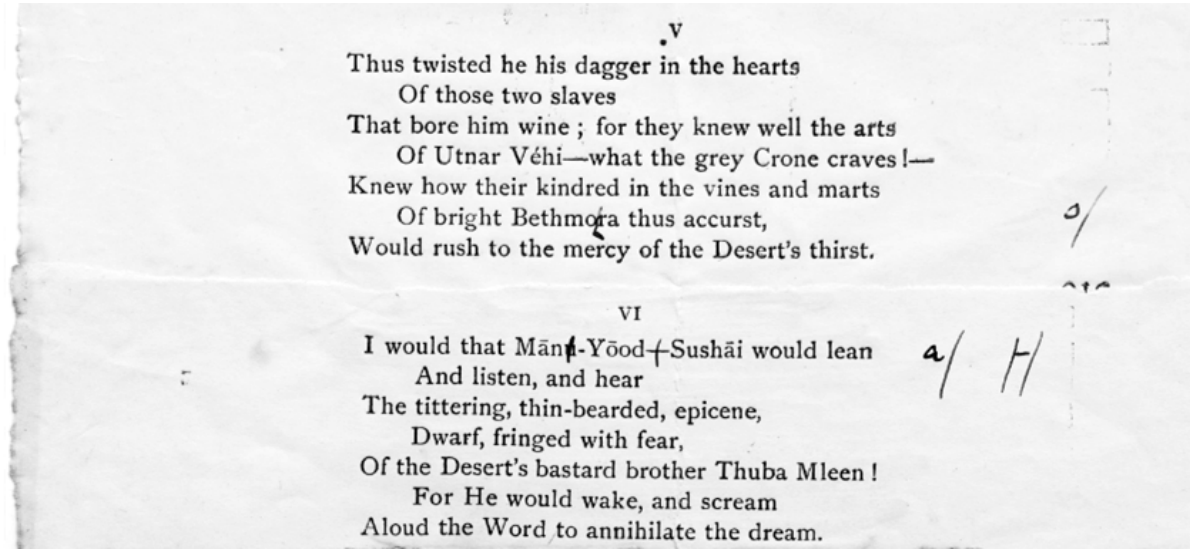
En cas de nouvelle traduction, aujourd'hui, le traducteur aurait pour choix de remettre les noms en cohérence, ou non, et surtout de décider par rapport à quelle norme s'effectuerait cette cohérence : celle établie par les textes français jusqu'à aujourd'hui, ou bien celle du texte-source mis à jour dont nous disposons à présent ? Cette question n'est pas aussi anodine qu'il y paraît, ainsi que le souligne Maria Tymoczko : « Although the question of standardization may seem at first glance a trivial issue, it is not: because a name indicates unique reference, variation in the name itself raises questions about the stability of the referent and suggests the possibility of multiple referents[512] ». La ville d'Inganok serait-elle toujours la même que celle d'Inquanok, ou bien une cité jumelle du même texte-monde, ou encore un texte-monde autre, qui ne différerait du premier qu'à raison de deux lettres au sein d'un nom ?

On trouve ainsi dans les traductions de Lovecraft les couples « Ngranek » / « Ngramek », « Hotheg » / « Hatheg » voire « Atheg », « Thran » / « Thraa », ou encore « l'île d'Oriab » / « l'île d'Oriad ». Les lettres fautives ont toujours des graphies similaires qui expliquent qu'une relecture trop rapide les rende presque invisibles – on sait que dans les faits, l'œil ne lit que rarement toutes les lettres d'un mot : le cerveau reconstruit ce dernier à partir des premières et dernières lettres. Les variations orthographiques ne sont pas toujours

[511] S. T. Joshi. « Textual Problems in Lovecraft ». *In* Darrell Schweitzer (Dir.). *Discovering H. P. Lovecraft*. Holicong : Wildside Press, 2001, p. 95.
[512] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context. Op. cit.*, p. 228.

dues à des erreurs contenues dans le texte-source. Certaines sont simplement des coquilles de traduction, plus difficiles à repérer lors des corrections effectuées au cours du processus éditorial, du fait de l'étrangeté inhérente aux noms propres opaques.

Dunsany tenait au respect scrupuleux de ses noms propres, ponctuation comprise, ainsi que le démontre une lettre encore conservée dans les archives du château familial. Signée de la main d'Aleister Crowley, elle contient un poème reprenant un certain nombre d'éléments narratifs des nouvelles « Bethmoora » et « The Haschish Man », et qui constitue donc une sorte de réécriture intralinguistique. Dunsany n'a pas hésité à annoter la lettre en signalant en marge les erreurs de transcription :



V

Thus twisted he his dagger in the hearts
Of those two slaves
That bore him wine ; for they knew well the arts
Of Utnar Véhi—what the grey Crone craves !—
Knew how their kindred in the vines and marts
Of bright Bethmora thus accurst,
Would rush to the mercy of the Desert's thirst.

VI

I would that Mānt-Yōod-Sushāi would lean
And listen, and hear
The tittering, thin-bearded, epicene,
Dwarf, fringed with fear,
Of the Desert's bastard brother Thuba Mleen !
For He would wake, and scream
Aloud the Word to annihilate the dream.

Lettre d'Aleister Crowley à Lord Dunsany datée du 12.12.1910, annotée de la main de Dunsany, conservée dans les archives de Dunsany Castle.

On voit qu'un domaine en particulier s'avère particulièrement propice aux variations : les signes diacritiques tels que les accents, trémas et macrons, dont on a dit qu'ils faisaient partie intégrante des procédés onomastiques dunsaniens, en servant pour le lecteur de guide de prononciation. (Lovecraft, de son côté, simplifie le procédé dunsanien en se limitant à l'usage du tréma pour indiquer certaines diphtongues. Il n'utilise ni le macron, ni les accents aigus.)

Les sonorités du nom propre opaque priment donc sur un sens en tout état de cause inaccessible, ce qui n'est pas sans poser problème à la traduction :

> If the *name* itself is by definition a *sound* sequence and if the sound sequence of a name does not exist as a normal phonetic pattern delineated by similar contrasts in the phonemic repertory of the receptor language, then a translator is faced with an irreductible paradox: any

> phonological adaptation of a name will be tantamount to the creation of another name, but any retention of the name-as-sound-sequence will be a failure to translate[513].

Qu'il s'agisse de Dunsany ou de Lovecraft, certaines éditions anglophones perdent l'ensemble de ces signes diacritiques, sans doute par souci d'économie de moyens ou de simplification destinée au lecteur. L'effet produit en français et en anglais ne sera pas le même : le français ne marquant pas la différence entre voyelles courtes et longues, la perte du macron ne sera qu'esthétique (« Pegana » et « Pegāna » seront prononcés à l'identique). En revanche, l'effacement des diacritiques s'avèrera parfois plus préjudiciable en français qu'en anglais, notamment dans le cas des trémas, puisqu'en leur absence, le français lira une voyelle tout à fait différente : « Aira » sera lue « èra », sans diphtongue. Dans le cas d'un « e » final, la voyelle disparaîtra même (« Olathoë / Olathoe », « Sombelenë / Sombelene »). L'usage ici varie énormément d'une traduction à l'autre, voire au sein d'une même traduction. Chez Paule Pérez, on trouve « Aira », « Oonai », « Olathoe » mais aussi « la rivière Aï » (la traductrice a peut-être été amenée à rajouter le tréma absent dans son texte-source à cause du monosyllabe). David Camus appose presque systématiquement le tréma, mais ce dernier se change en accent aigu dans « Olathoé », sans doute, ici encore, pour indiquer la bonne prononciation au lecteur francophone (le tréma en français étant moins fréquent sur le « e » que sur le « i »).

Ce dernier exemple nous indique que même dans le cas de noms opaques, un degré d'assimilation est possible, ce qui soulève la question de la « francisation » des noms. Michel Ballard note que les Français ont une tendance plus forte que les Anglais à l'assimilation des noms propres[514] ; Jean-Marc Gouanvic, quant à lui, remarque que la règle la plus fréquente en matière de francisation des patronymes est de privilégier le phonétisme, et donc la lisibilité[515].

Si la francisation des noms propres est ici extrêment restreinte, on finira ici par évoquer un dernier élément : certaines syllabes semblent plus transparentes que d'autres et invitent à la traduction. C'est le cas des noms de lieu en *–ia* (*Cydathria, Cathuria*), que tous les traducteurs concernés ont choisi d'adapter au moyen de la terminaison francisée *–ie* (*Cydathrie, Cathurie*), et plus encore des dérivés adjectivaux issus de tels noms de lieu et transformés au moyen du morphème *-ian* que le lecteur décodera aisément : « the

[513] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context*. *Op. cit.*, p. 224.
[514] Michel Ballard. « La traduction du nom propre comme négociation ». *Op. cit.*, p. 202.
[515] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. Op. cit.*, p. 105. Notons qu'il exclut ici la situation où « une onomastique incongrue ou insolite aurait pour fonction de faire délibérément buter le lecteur sur un ou des noms » (p. 107). La remarque n'en est pas moins valable dans le cas qui nous intéresse dans la mesure où, ainsi qu'on l'a démontré, l'auteur cherche lui-même à atteindre un juste milieu entre couleur exotique et lisibilité.

Lomarians », habitants du pays de Lomar ; et sur le même modèle, « the Karthian hills », « the Liranian desert », « the Cyresian mountains », « the Lispasian range », « the Irusian mountains », « the Cerenerian Sea », etc. Les traducteurs choisissent ici alternativement de conserver l'adjectif avec la terminaison *–ien/ne*, ou de faire commuter ce dernier en complément du nom. On trouve ainsi « les montagnes karthiennes », « les montagnes cyrésiennes », « la mer Cérénérienne » (avec ajout de l'accent aigu attendu en français), mais aussi « le désert de Liranie », « les montagnes de Lispasie », « d'Acroctie » ou « d'Irusie ».

Notons deux cas problématiques dans notre corpus : premièrement, dans la nouvelle « Polaris » de Lovecraft apparaît une occurrence de « the Zobnarian fathers », traduite logiquement par Paule Pérez par « les Pères zobnariens » tandis que dans la traduction la plus récente, David Camus transpose l'adjectif comme s'il s'agissait d'un nom propre : « les Pères Zobnarian » (*CR*, p. 33). Le second exemple est d'autant plus visible qu'il concerne un nom qui revient plusieurs fois dans le texte de *Kadath* : « the harbour of Serannian ». Ce toponyme prête à confusion puisque la terminaison n'est en fait ici pas adjectivale. B. Noël et D. Camus ont tous deux francisé malgré tout en proposant « le port de Serannie », comme pour un nom se terminant en *–ia* ; Mousnier-Lompré et Perez reportent le toponyme, mais tous deux apposent une transformation visant à faciliter la prononciation du E de la première syllable pour le lecteur francophone. Mousnier-Lompré se contente de l'ajout d'un accent aigu (« Sérannian »), tandis que Pérez le reporte avec une modification de consonnes, en doublant le R au lieu du N médian (« le port de Serranian »).

L'exemple des suffixes nous permet de souligner que l'échelle de translucence et le degré de traduisibilité qui en découle restent valables même lorsque l'on se place au niveau morphématique. Le suffixe *–ian* se voit presque systématiquement traduit car il est extrêmement transparent de l'anglais au français. À l'inverse, on trouve chez Dunsany une référence à des documents « écrits en Yannish » – dérivé du toponyme « Yann » (le fleuve qui donne son nom au récit *Idle Days on the Yann*), auquel on a rajouté le suffixe *–ish*, couramment utilisé en anglais pour former des noms et adjectifs indiquant la provenance géographique (ex. *Spanish*, *English*, *Swedish*, etc.), qui servent par extension à désigner la langue associée à telle origine – la logique de francisation aurait appelé une traduction du type « en Yannais » ou « en Yannois » ; pourtant les trois traducteurs de ce texte (Julien Green, Pierre Leyris et Anne-Sylvie Homassel) ont tous choisi de le reporter tel quel, afin sans doute de privilégier l'effet de coloration exotique. Le texte-source indiquant « written in Yannish », le participe passé et la préposition (« écrit en ») devront fournir en français un contexte

suffisant permettant de comprendre qu'il s'agit ici d'une langue fictive. Le suffixe *–ish*, plus opaque que *-ian*, résiste à la tentation d'acclimatation.[516]

Rien ne vient explicitement affirmer que tous ces noms, et les entités qu'ils désignent, appartiennent au même monde fictionnel ; cependant, la structure fragmentaire induite par la forme courte du recueil de nouvelles invite à lire de manière particulière et en vient à produire un effet séquentiel. Personnages et intrigues sont relégués au second plan et c'est l'éclatement de ce territoire qui s'obstine à rester « lieu », ouvert et sans frontières, qui est mis à l'honneur. Ainsi, lire des éléments individuels de manière séquentielle produit un effet de persistence (comme l'on peut parler de persistence rétinienne) qui se construit par l'accumulation minutieuse d'échos plutôt que par la présentation d'un récit soigneusement agencé, comme celui qui serait proposé au lecteur d'un roman afin qu'il en opère mentalement la recréation.

II. Tourner autour du nom : formules et périphrases

Descendons d'un cran sur l'échelle de translucence et nous réaliserons qu'une autre stratégie commune lie Dunsany et Lovecraft dans les choix d'appellatifs qu'ils utilisent. Outre l'art du « baptême » qui constelle le *mythoscape* de noms exotiques ou Étrangers sur lesquels le traducteur n'a, en fin de compte, qu'une marge de manœuvre limitée, on trouve souvent associées à ces noms des périphrases récurrentes qui viennent le compléter, ce qui rappelle les épithètes propres au genre de l'épopée antique. Max Duperray parle de l'« étiquette périphrastique emblématique » qui confère aux *Dieux de Pegāna* une connotation « héroïque » (par exemple : « Imarana, le fleuve du silence », « Kib, pourvoyeur de vie », « Trogool, la chose qui n'est ni bête ni homme ») et souligne la « tentation parodique » qui accompagne cette stratégie[517]. Beaucoup plus largement, on peut arguer que le style emprunté

[516] Les langues inventées chez Dunsany et Lovecraft n'ont pas pour but de pouvoir être apprises, devenant ainsi « traduisibles » (contrairement à ce que l'on trouve chez Tolkien, par exemple). Elles ne sont évoquées que comme marqueurs de l'Étranger irréductible, comme langues-sources par excellence, langues de l'origine primitive, et dont les originaux nous sont absolument inaccessibles. On trouvera un autre exemple de cette mise en abîme linguistique dans la nouvelle de Lovecraft « Through the Gates of the Silver Key » :

> "As for the parchment—I am pleased to help Mr. de Marigny in his perplexity. To him let me say that the language of those hieroglyphics is not Naacal but R'lyehian, which was brought to earth by the spawn of Cthulhu countless cycles ago. It is, of course, a translation—there was an Hyperborean original millions of years earlier in the primal tongue of Tsath-yo." (*CF*, 914)

[517] Max Duperray. « Introduction ». *DP*, 22.

ici contient de manière inhérente les germes de la réécriture, qu'il s'agisse de parodie ou de pastiche. Duperray avait déjà établi le lien avec Lovecraft :

> Le baptême, la dénomination assure l'émergence du monde imaginaire [...] D'autre part, le processus de dénomination est toujours, comme au temps d'Homère, basé sur l'emploi du nom générique, qui range l'individu ou la chose dans une catégorie et ajoute une épaisseur à sa substance. [Ces] formules périphrastiques […] inspirent HPL[518].

Le concept de « formule » a été défini comme « un groupe de mots utilisés pour exprimer une idée dans une position métrique invariante, à chaque fois que cette idée survient[519] ». Il se rapporte alors au mètre homérique, mais il est néanmoins aisé de l'appliquer à la prose lorsque celle-ci s'avère user des codes du poétique comme c'est le cas chez Dunsany et Lovecraft. Ce type de formules figées par l'usage se veut à l'origine mnémotechnique, afin de faciliter l'intégration d'un personnage ou d'un lieu dans la mémoire collective. Elle permet également de mettre en avant une qualité essentielle appartenant au référent du nom propre, au point de pouvoir en devenir un équivalent strict – ce qui sous-entend qu'à force de répétition, la formule périphrastique en vient à « traduire » le nom propre, et peut donc se substituer à lui sans que la précision référentielle n'en souffre.

1. Épithètes homériques

La traduction d'une formule périphrastique n'est que peu problématique lorsque celle-ci n'apparaît qu'une seule fois dans un texte. Elle viendra alors donner une tonalité épique sans toutefois que la construction de l'équivalence entre nom propre et épithète puisse être consolidée. En revanche, dès lors qu'une récurrence s'installe, la répétition crée un rythme ainsi qu'un réseau signifiant. Chez Dunsany, on l'a dit, la joie de la dénomination toujours nouvelle prédomine et rares sont les éléments récurrents. On les trouvera avant tout dans son premier recueil *The Gods of Pegāna*, où le pastiche cosmogonique est le plus appuyé. Son traducteur français, Laurent Calluaud, peut se permettre de rester très littéral car les textes, extrêmement brefs et condensés, ressemblent davantage à des prières qu'à des récits[520]. Une

[518] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany (1978-1957). Op. cit.*, p. 221.
[519] Peter Toohey. *Reading Epic: an Introduction to the Ancient Narratives*. Londres ; New York : Routledge, 1992, p. 12.
[520] On reviendra sur la dimension proprement « incantatoire » du style lovecrafto-dunsanien, et des problèmes qui se posent à la traduction de son rythme, au chapitre 6 de cette étude.

fois une périphrase traduite, Calluaud conserve strictement la même version à chaque occurrence.

Lorsque le style est moins fortement marqué, les formules sont davantage sujettes à variation. Prenons l'exemple des toponymes lovecraftiens parmi les plus récurrents. La ville d'Ulthar est mentionnée dans cinq nouvelles différentes[521], accompagnée de son épithète « Ulthar, beyond the river Skaï », trimètre iambique, un rythme auquel le lecteur anglophone est généralement rompu. Cette périphrase illustre à quel point le moindre segment représente, comme lors d'une partie d'échecs, une série de choix (ou de « coups ») pour le traducteur, qui lui permettront d'atteindre un résultat satisfaisant. Ici se pose toute une série de questions binaires : « Skai » : tréma ou non sur le « i » ? (sachant que selon l'édition employée comme texte-source, on pourra trouver les deux orthographes) ; « the river » : rivière ou fleuve ? (ce choix entraînera l'usage du genre grammatical idoine, et des connotations différentes en termes de majesté et de grandeur du paysage) ; « beyond » : étoffer la préposition ou non (sachant que celle-ci fait partie des termes-clés formant la signature lexicale de Lovecraft) ? Voici les différentes traductions proposées – on remarquera que la plupart des traducteurs choisissent un équivalent et s'y tiennent.

Noël : Par delà la rivière Skai, dans l'Ulthar[522]
Mourlon : Ulthar, au-delà de la rivière Skai
Pérez : Ulthar, de l'autre côté de la rivière Skaï
Mousnier-Lompré : Ulthar, de l'autre côté du fleuve Skai
Camus : Ulthar, sur l'autre rive du Skaï / Ulthar, de l'autre côté du fleuve Skaï

On remarquera chez Noël l'ajout d'un article défini indiquant que « l'Ulthar » est une région plutôt qu'une ville. Cette inexactitude mise à part, les choix sont ici purement stylistiques, ne résultant pas de contraintes de la langue.

C'est à l'aide d'un second exemple que l'on pourra déterminer si les différentes versions semblent rendre compte ou non d'un second cercle de signifiance. Avec Ulthar, on pourra mettre en parallèle une autre cité fabuleuse du monde onirique : « Celephaïs, in the Valley of Ooth-Nargai beyond the Tanarian Hills », construit, on le voit, selon un schéma très similaire, notamment avec la reprise de la même préposition.

---

[521] *The Dream-Quest of Unknown Kadath,* « The Other Gods », « The Silver Key », « The Strange High House in the Mist », « Through the Gates of the Silver Key ».

[522] On trouve une exception chez Noël : une occurrence assez surprenante de « dans l'Ulthar, par-delà Skai River », qui évoque de nombreux toponymes américains issus d'un repère topographique fort – ici, « Skai River » sans déterminant semble dénoter un lieu dit ou une ville, et non pas, littéralement, un cours d'eau. Par bien des aspects, les traductions de Bernard Noël sont celles qui trahissent le plus grand défaut de cohérence globale – mais il faut rappeler qu'il s'agissait des premières parues en France, où Lovecraft était alors encore inconnu.

Noël, ici aussi, transforme l'un des éléments en région plutôt que de préciser qu'il s'agit d'une vallée et conserve « par delà » comme traduction de *beyond*. Il en est de même chez Pérez, qui conserve la périphrase « de l'autre côté de » pour traduire *beyond*. Le réseau signifiant est bien retranscrit en termes de rythme et de parallélisme de construction :

Noël : Céléphaïs dans l'Ooth-Nargaï par-delà les collines de Tanarie
Pérez : Celephais, dans la vallée de Ooth-Nargai, de l'autre côté des collines de Tanarie.

Mousnier-Lompré et Camus diversifient les prépositions, avec l'introduction d'un léger archaïsme (« en Ooth-Nargai »). Chacun fait varier les traductions de *beyond* en fonction du contexte. Mousnier-Lompré le rend par « de l'autre côté de » lorsqu'il s'agit d'un fleuve, plus modeste qu'une imposante chaîne de montagne qui mérite ici « au-delà de » – notons d'ailleurs que *hills* passe de « collines » dans les premières traductions à « monts » et « montagnes » (voire « hautes montagnes ») dans les traductions plus récentes, signe que le gigantisme est de plus en plus intégré comme signature de Lovecraft :

Mousnier-Lompré : Céléphaïs en Ooth-Nargai, au-delà des monts tanariens
Camus :
- Celephaïs, de l'autre côté des hautes montagnes tanariennes, dans la vallée d'Ooth-Nargaï
- Celephaïs, en Ooth-Nargaï, par-delà les montagnes tanariennes

En d'autres termes, ces deux dernières versions cherchent à compenser la réduction du sémantisme fort de la préposition *beyond*, qui suggère la démesure et l'étendue infinie d'un *mythoscape* dont on ne peut faire le tour, en magnifiant les reliefs décrits : on préfère le *fleuve* à la plus modeste *rivière* ; et les *collines* trop bucoliques, trop peu propices au mystère, prennent de la hauteur – par collocation, en français, les *monts* vont avec les *merveilles*, et il semble que cela soit une constante de la poétique des traductions lovecraftiennes (même sous le masque translucide qui fait des monts des démons sous l'appellation *Démons et merveilles*).

2. *L'absence du nom propre*

La fluidité du *mythoscape* dont nous avons parlé implique parfois, non pas la démultiplication des noms propres, mais au contraire leur mise à distance, voire leur disparition. Certains lieux significatifs ne peuvent être mentionnés que par le truchement de formules périphrastiques, et ce notamment lorsqu'ils n'ont d'autre existence que la rumeur qui circule à leur sujet. Certaines entités divines sont, elles, au-delà du langage, échappant à la

nomination, et c'est par cette stratégie d'écriture même qu'elles se voient élevées à un niveau sur-humain.

a. Lieux indéfinis

Lovecraft évoque une cité située « in regions where the sea meets the sky » ; il se sert en cela d'une expression imagée relativement courante en anglais, qu'il dé-métaphorise puisque la ville, ici, est littéralement un port céleste fait de marbre et de nuages (on ne sait trop lequel est à prendre au sens métaphorique et lequel au sens propre). La formule revient pas moins de sept fois dans *The Dream Quest* et dans « Celephaïs », mais aussi, ce qui lui fait prendre d'autant plus de poids dans l'optique de lecture croisée qui est la nôtre, une fois dans la nouvelle « The Honour of the Gods » de Dunsany : « They saw **where ocean meets with sky** the full white sails of those that sought the gods upon an evil day ». L'expression est ici à prendre dans son sens purement lyrique mais attire l'œil de qui l'aurait rencontrée, presque identique, et mémorisée à la lecture de Lovecraft, du fait des autres points de convergence auxquels elle vient s'ajouter.

Une traduction mythopoétique ayant pour *skopos*, ou pour stratégie, de souligner ces effets de convergence pourrait choisir à dessein une traduction unique de cette expression. Ici, en l'occurrence, nous n'avons à disposition qu'une seule version française du texte de Dunsany : Anne-Sylvie Homassel traduit : « Ils virent, **où l'océan rencontre le ciel**, les voiles blanches toutes déployées de ceux qui s'étaient mis à la recherche des dieux en un jour mauvais. » (*TD*, 95). Du côté des traducteurs de Lovecraft, presque tous ayant traduit l'expression littéralement au moins une fois, le parallèle est repérable chez Camus (« ces régions où la mer rencontre le ciel »), chez Mousnier-Lompré (« le point où la mer rencontre le ciel ») et chez Noël (« le lieu où la mer rencontre le ciel »). Pérez s'éloigne légèrement en mettant les deux éléments naturels à égalité, en tant que sujets d'un verbe pronominal (« là où le ciel et la mer se rejoignent / se rencontrent »).

Il nous paraît néanmoins que si la lettre est respectée ici, l'aspect idiomatique de l'expression, qui sonnait en anglais comme une « métaphore morte » soudain ressuscitée, est mieux rendu dans une autre proposition de traduction de Camus : « à la croisée du ciel et de la mer », qui rappelle l'expression « à la croisée des chemins » ou « des routes », utilisée en français au sens propre pour parler très spécifiquement d'une intersection des voies de communication, mais également au sens figuré pour parler d'un moment où une personne doit effectuer un choix délicat ou décisif. Le double-sens est ici tout indiqué, du fait de la nature

onirique du monde décrit, qui est également espace intérieur où s'exprime l'imaginaire des personnages, de l'auteur, et du lecteur.

b. Dieux nommables et innommables

Si certains lieux résistent à la localisation, et donc à la nomination, il est un cas où l'effacement des noms propres prend une dimension « cosmique » : la manière dont l'homme nomme les dieux. Chez Dunsany comme chez Lovecraft, ceux-ci possèdent parfois de véritables noms (Nyarlathotep, Azathoth, Mung, Loharneth-Lahai, etc.) qui seront construits sur le modèle onomaturgique décrit plus haut et permettent, par leur récurrence, de créer un effet de style incantatoire – mais aussi de dramatiser la réticence à faire exister par le langage des entités supérieures qui dépassent la compréhension humaine, ce qui met en jeu la notion de tabou :

> Names are believed to be linked to essences; thus in many religions to speak a deity's name is to invoke the deity, to call the deity into one's presence, and, hence, it may be taboo to speak the deity's name or to write it. […] Names are seen as connected with knowledge as well: to name something is to know it[523].

Chez Dunsany comme chez Lovecraft, ce sont toujours les hommes qui parlent des dieux. Leur réalité au-delà du discours est inaccessible. C'est pourquoi on trouve également tout un système de périphrases utilisées pour parler de groupements de divinités aux statuts apparemment différents les uns des autres, au sein d'une théogonie qui semble hiérarchisée. Mais toujours, le discours reste instable, fluctuant et discontinu, malgré les tentatives de le consolider, notamment par l'usage de formules consacrées. Chez Lovecraft, « la cohérence du système théogonique est tout aussi problématique. Outre le mélange déjà signalé entre 'réel', fictionnel et onirique […], les dieux changent d'identité et de statut » ce qui explique « la diversité des périphrases qui décrivent la divinité[524] ». Celles-ci semblent toutes être des variations sur un même modèle qui combine épithètes signifiant l'ancienneté extrême de ces entités (*Old,* sa variante archaïsée *Olden*, ou le comparatif de supériorité *Elder*), leur puissance supérieure (*Great*), et hésite entre leur conférer explicitement le statut divin (*God*) et se contenter d'un aveu d'impuissance à identifier la nature de tels êtres par le très emblématique pronom indéfini *One(s).*

---

[523] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context*. *Op. cit.*, p. 236.
[524] Gilles Menegaldo. « Le méta-discours ésotérique au service du fantastique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002, p. 272.

On trouve ainsi *the Great Ones*, *the Great Old Ones* (les deux sont parfois synonymes, et parfois distincts), *the Elder Ones* (parfois synonyme de *the Great Ones*, et parfois distinct), et *the Ancient Ones.* La seule manière d'identifier ces entités consiste à les comparer les unes aux autres, selon des critères tout relatifs d'ancienneté ou de puissance – relatifs car placés sur des échelles telles que l'homme se trouve dans l'incapacité même de mesurer quoi que ce soit. À la traduction, cet ensemble nébuleux de périphrases représente comme un défi à toute volonté de conserver une cohérence déjà bien fragile dans le texte-source. Pourtant, le français s'avère relativement pauvre car la plupart de ses formulations tournent autour de l'adjectif « anciens », soit nominalisé soit épithète du nom « dieux ». Ainsi, dans notre corpus, on a relevé :

The Elder Ones	les Anciens, les anciens dieux
	les Très Anciens
	les Anciens
	les Grands Anciens
The olden gods	les Anciens Dieux
The Elder Gods	les Dieux Premiers
The Great Old Ones	Les Grands Anciens
the Great Ones	les Très Hauts
	les Grands Anciens
The Most Ancient One	le Plus Ancien
	le Très Ancien
The Ancient Ones	les Anciens

Les traductions françaises sont donc étonnamment invariantes, au point qu'il existe pour le lecteur, dans les textes-cibles comme dans les textes-sources, une chance pour que les variations minimes ne soient même pas perçues et que ce panthéon apparaisse comme parfaitement unifié.

On notera toutefois deux propositions de traduction qui se distinguent :

– « les Dieux Premiers » (dans l'édition bilingue traduite par Savio et Marcheteau) transforme le comparatif « elder » en superlatif (puisqu'il sous-entend que rien de plus ancien encore n'aurait existé). Peut-être le fait que le lecteur ait accès au texte-source a-t-il poussé les traducteurs à proposer un terme bien distinct des *grands anciens* qui traduisent *the Great Old Ones,* ailleurs dans l'ouvrage.

– « les Très Hauts », proposé par Camus pour traduire *the Great Ones* uniquement lorsqu'il s'agit de se référer aux dieux de la terre (notamment dans *Kadath*). Il s'en explique dans sa préface, conscient que ce choix pourra déstabiliser certains lecteurs de son public-cible – à savoir, ceux qui ont déjà intégré les repères du *mythoscape* lovecraftien proposé en

français jusque là (y compris ceux qui ne l'ont jamais lu, par exemple les adeptes du jeu de rôle) et pour qui le vocable « Très Hauts » paraîtra étranger, voire déplacé. Camus indique que ce choix a pour but de désarmorcer toute confusion entre les différentes hiérarchies entre les dieux, tous uniformément qualifiés dans les traductions de ses prédécesseurs de « Grands Anciens ».

En effet, même si Lovecraft fait varier les périphrase d'une nouvelle à l'autre, à l'échelle de l'œuvre est perceptible une opposition assez marquée entre *the Gods of Earth* (aussi *small gods* ou dans *Kadath*, *the Great Ones*) et *the Other Gods / the Great Old Ones*, redoutables par leur altérité face à nos dieux familiers et tristement « petits », c'est-à-dire faibles. Cette hiérarchisation peut être résumée en une phrase, dans « The Strange High House in the Mist » :

> […] the host grew timid when he spoke of the dim first age of chaos before **the gods** or even the **Elder Ones** were born, and when only ***the other gods*** came to dance on the peak of Hatheg-Kla in the stony desert near Ulthar, beyond the river Skaï. (*CF*, 405)

Paule Pérez traduit ce passage en n'utilisant aucune majuscule pour designer les différents types de divinités, ce qui donne une impression de continuité entre les catégories désignées, tandis que Camus suit une stratégie globale de consolidation des repères du *mythoscape* : les majuscules permettent d'établir des catégories hermétiques, différentes catégories d'entités divines qui ne sauraient se mélanger. Les majuscules rétablissent par ailleurs la tonalité sacrée du discours qui évoque ces noms figés par l'usage :

> **Pérez :** l'hôte devint hésitant lorsqu'il parla des premiers âges précédant la naissance des **dieux**, ou même des **anciens dieux**, quand les ***autres dieux*** venaient danser au sommet de Hatheg-Kla, dans le désert de pierres près d'Ulthar, de l'autre côté de la rivière Skaï. (*D*, 349-50)
>
> **Camus :** L'hôte […] fut gagné par une sorte de gêne lorsqu'il aborda cette première époque trouble et chaotique d'avant la naissance des **dieux** et même des **Très Anciens**, celle où seuls ***les Autres Dieux*** venaient danser au sommet de l'Hatheg-Kla, dans le désert rocheux près d'Ulthar, sur l'autre rive du Skaï. (*CR*, 63)

Cette hiérarchisation d'un panthéon toujours foisonnant et impossible à connaître et appréhender dans sa totalité représente un nouveau point de convergence mythopoétique entre nos deux auteurs : la formule consacrée la plus largement utilisée par Dunsany est « the Gods of old », équivalent des dieux terrestres, les plus proches de l'humanité, mais toujours surpassés par d'autres divinités, venues d'encore plus loin, et donc plus Étrangères. On lit ainsi dans « The Sorrow of Search » :

> But one night as Shaun watched **the gods of Old** by starlight, he faintly discerned some **other gods** that sat far up the slopes of the mountains in the stillness behind **the gods of Old**. (*TG*, 43)
>
> **Homassel :** Mais une nuit, tandis que Shaun regardait les **dieux d'Autrefois** à la lumière des étoiles, il discerna vaguement quelques **autres dieux** qui se tenaient bien plus haut sur les pentes des montagnes, dans le silence, derrière les **dieux d'Autrefois**. (*TD*, 75)

L'écho est ici renforcé par l'usage commun du motif de la montagne comme résidence divine, et la traduction littérale de « *other gods* » par « autres dieux ». Le littéralisme ne fonctionne par toujours aussi bien lorsqu'il s'agit de conserver ces possibles points de convergence. On trouve, dans le même recueil de Dunsany, le syntagme : « his sires, the **elder gods** » répété un peu plus loin : « his lords, the **elder gods** ». La traduction française de Homassel donne « ses pères/seigneurs, les **dieux aînés** » (*TD*, 32, 33), qui n'évoquera rien de lovecraftien au lecteur – sauf si celui-ci a lu August Derleth ou est joueur de *L'Appel de Cthulhu*, puisque c'est dans le cadre de ces réécritures que l'on trouve les « dieux aînés » intégrés au panthéon lovecraftien.

De même, lorsque Dunsany fait dire à l'un de ses personnages : « alas for the **Great One** that was a master and a soul to me » (« Blagdaross »). La convergence mythopoétique est bel et bien présente, mais n'est pas actualisée par les traductions existantes : Julien Green traduit mot à mot : « Hélas pour le **Grand Un** qui était mon maître et mon âme » (*MD*, 164), à l'idiomatisme malmené par l'influence de sa langue maternelle qui, comme on l'a vu au chapitre 2, prend parfois le dessus. Homassel choisit d'expliciter le pronom indéfini à partir du contexte (l'énonciateur n'est en fait qu'un cheval à bascule mis au rebut, qui regrette l'enfant qui jouait avec lui) : « Hélas pour le **Grand Homme** qui m'était maître et âme » (*CRv*, 32). Malgré la majuscule, il paraît peut-être un peu étrange de parler d'« homme » ici, au vu du contexte, et la collocation « grand homme », qui désigne en français un personnage important, notamment politique, ne retranscrit pas l'aura divine dont l'objet doué de parole nimbe l'enfant par ses mots. Pour la même raison, impossible ici de replacer « le Grand Ancien » canonique si le traducteur souhaitait actualiser la résonance lovecraftienne ; mais pourquoi pas « le Très Haut » proposé par Camus[525] ?

Les exemples que nous avons passés en revue illustrent la problématique qui unit la traduction et le texte sacré (ce dernier fût-il pseudo-sacré), dont la sensation de respect dû à la lettre vient modifier la marge de manœuvre que se donne le traducteur, qui s'accordera plus

[525] La résonance peut fonctionner dans les deux sens : ainsi, traduire « *the small Gods of Earth* » par « les dieux plus familiers de la Terre (ainsi que le fait Paule Pérez) rappellera l'une des expressions favorites de Dunsany traduite par « au-delà des champs qui nous sont familiers » (*beyond the fields we know*).

ou moins de jeu. Les contraintes pratiques de l'exercice traductif viennent se heurter aux considérations idéologiques et poétiques du texte sacré :

> L'écart pressenti ou appréhendé dans les « douleurs d'enfantement » de la traduction, la part de perte ou le gain inespéré, l'entropie escomptée dans la translation d'une poétique vers une langue-hôte gravitant dans une nébuleuse culturelle tout à fait hétérogène, tous ces augures planant sur l'opération de traduction ne sont que des effets de diffraction, le reflet prismatique de la distance qui lie en permanence les poétiques de la sphère profane à l'aura irradiant du texte sacré, la déférence à la lettre qui conserve son intégrité, son inviolabilité aussi bien dans l'acte de traduction (lecture intensive) que dans la pratique du commentaire (lecture extensive)[526].

Toutefois, la tonalité sacrée du texte mythopoétique ne fait pas office de verrou qui viendrait contraindre et limiter l'éventail des choix dont disposent les traducteurs. Pour la simple raison que les textes, comme les lecteurs, sont pluriels et se trouvent au cœur d'échanges à double-sens, ils deviennent au fil des réécritures objets interculturels partagés, malgré leur inconsistance et leurs multiples métamorphoses – deux critères qui, ainsi que l'écrit Hans Blumenberg, font office de « critère de l'authenticité d'une mythologie […]. Ainsi ce qui révèle le mythe dans son originarité, c'est précisément ce qui le rend étranger au concept de réalité de la modernité, lequel a pour critère la consistance[527] ». La structure fondamentale des histoires mythiques « s'oppose à l'établissement d'une vérité solide et unique[528] » et le véritable émerveillement se voit démultiplié par l'apparition d'un *mythoscape* conjuré par la langue, sans cesse renouvelé et réinventé, spectacle d'illusionniste qui se déroule sous les yeux médusés du lecteur invité à assister en temps réel à la création d'un monde. C'est ce qui fait de l'écriture un enchantement, ainsi que l'a très habilement exprimé l'écrivain Greer Gilman : « Writers are illusionists. They spell. », avant d'ajouter que le traducteur, lui aussi, est doté d'un tel pouvoir : « Each variant respell the world[529] » – chaque variante ré-écrit autant qu'elle ré-enchante le monde.

---

[526] Laurent Lamy. « Antoine Berman. L'Âge de la traduction. 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. 'Intempestives', 2008 ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 23, n° 2 (2010) : 242.
[527] Hans Blumenberg. *La Raison du mythe. Op. cit.*, p. 35.
[528] *Ibid.,* p. 57.
[529] Greer Gilman. « The Languages of the Fantastic ». *In* Edward James & Farah Mendlesohn (Éd.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012, p. 135, 141.

3. Nommer le Monde à l'échelle de l'œuvre

a. Chez Dunsany, des repères qui se dérobent

On a mentionné à quel point le *mythoscape* dunsanien se refuse à offrir des repères solides et récurrents en ce qui concerne ses toponymes. Au fil de la lecture, on retrouve néanmoins un lexique spécifique systématiquement associé à des éléments-clés du *mythoscape* dunsanien. La demeure de ses dieux, plus qu'un lieu, est un mot : « Twilight » (que ce soit le nom commun devenu nom propre : *The Twilight*, ou un toponyme aux consonances plus mythologiques, voire bibliques : *the fields of twilight* – « les champs du crépuscule », qui peuvent évoquer tout à la fois les champs Elysées de la mythologie grecque, les champs d'Ialou qui sont leur équivalent égyptien, mais aussi le « Crépuscule des dieux » de la mythologie nordique, avec tout ce que cette annonce de la fin des temps connote de doux-amer. Notons que les deux termes renvoient également indirectement à l'Irlande et ses « *four green fields* », ainsi qu'à l'ouvrage fondateur *The Celtic Twilight* de W. B. Yeats.

Hors du pays des dieux, on trouve tout simplement *the worlds*, toujours au pluriel, et non-caractérisés, ce qui permet d'ouvrir dans l'imaginaire du lecteur une infinité de possibilités. Les limites de cet espace, enfin, se cristallisent dans l'appellation monosyllabique abrupte *the Rim* (dans *The Gods of Pegāna* et *Time and the Gods*), puis un peu plus tardivement *the Edge*, les majuscules servant à faire de ces signifiants sans signifié de véritables noyaux mythopoétiques, d'autant plus que le cinquième recueil de nouvelles de Dunsany, *The Book of Wonder,* le fige définitivement par son sous-titre : « A Chronicle of Little Adventures at the Edge of the World ».

Les toponymes *The Rim* et *The Edge* se voient rapprochés par les traductions françaises, confondus même, puisqu'on les trouve traduits tous deux par le vocable « le Bord ». Ainsi, l'une des divinités étant qualifée de « Lord of all Deaths between Pegāna and the Rim » devient en français, traduit par Laurent Calluaud, « SEIGNEUR DE TOUTES LES MORTS ENTRE PEGANA ET LE BORD » ; *The Rim of the Worlds* devient « Au Bord des Mondes » (« The Deeds of Mung », *DP*, 71) et *The utter Rim* est traduit par « le Bord suprême ». La traduction du recueil qui suit, signée par Anne-Sylvie Homassel, opte pour la même stratégie, et le lecteur pourra donc percevoir cette cohérence formant un pont entre les deux recueils. Là encore, c'est la répétition, y compris au sein d'une même phrase, qui crée un effet incantatoire. On trouve ainsi, dans « Usury » :

> Then Yahn lured to him shadows whose home was **beyond the Rim**, who knew little of joys and nought of any sorrow, whose place was **beyond the Rim** before the birth of Time. (*TG*, 61)

> **Homassel :** Puis Yahn attira à lui des ombres dont la maison se trouvait **au-delà du Bord**, qui ne savaient presque rien des joies et rien du chagrin, dont la place était **au-delà du Bord** avant la naissance du temps. (*TD*, 101)

En français, le glissement de *rim* à *edge* n'existe pas, c'est toujours « le bord » qui a la préférence des traducteurs. On remarquera simplement des variations entre singulier et pluriel : « Le(s) bord(s) du monde » chez Julien Green ainsi que chez Marie Amouroux et dans sa version révisée par A.-S. Homassel. Amouroux, toutefois, s'autorise davantage de variantes, notamment lorsque le texte-source ne comporte pas de majuscules. Il lui arrive par exemple de transposer le substantif en verbe, sans doute par souci stylistique :

> So it may be that Shepperalk's fabulous blood stirred in those lonely mountains away at the **edge of the world** to rumours that only the airy **twilight** knew (« Bride of the Man Horse », *BOW*, 342)

Amouroux donne donc « les lointaines montagnes **qui bordent** le monde » (*LM.amo*, p. 8), et cela fait partie des détails qui ont été révisés par Homassel, dont la traduction rétablit le réseau signifiant que créait le texte-source en proposant : « montagnes lointaines, solitaires, **du bord du monde** » (*LM.hom*, 22)[530].

Le réseau signifiant créé par Dunsany reste, toujours, mouvant malgré les récurrences qui tendent à figer certains termes. L'auteur cultive l'idée d'une frontière évanescente, merveilleuse, qui se dérobe sans cesse, et il joue avec ses mots fétiches comme un musicien enchaîne les notes pour créer de nouveaux accords, et toujours mêle un sens géographique concret avec une dimension plus abstraite, qui nous échappe. Ainsi que le souligne Darrell Schweitzer :

---

[530] Notons qu'il existe, bien que marginale, une autre proposition de traduction en français du toponyme dunsanien : dans son introduction à *La Grande Anthologie de la fantasy*, publié en 1978 et dans laquelle figurait une traduction de « Chu-Bu et Sheemish », Marc Duveau écrit :

> Plus encore que la science-fiction, l'épopée fantastique est un genre lié au terroir. Ce sont des imaginations anglaises et américaines qui ont voyagé jusqu'à la **Lisière du Monde**, à Zimiamvia, au pays des Hobbits, dans celui de Kadath, au sein du Mirage, en Cimmérie, en Hyperborée, à Newhon, sur une Terre en train de mourir, sur Krishna, dans une Crète mythique, en Atlantide, en Lémurie... Autant d'auteurs, bien plus de mondes inconnus et magiques, ou connus par ouï-dire, mais toujours au-delà du réel. (Marc Duveau. « Introduction générale : l'épopée fantastique ». *La Grande Anthologie de la fantasy*. Le livre d'or de la science-fiction. Paris : Omnibus, 2003 [1978], p. 15-16.)

Il s'agit en fait d'une liste d'auteurs, tous désignés par métonymie par le nom désignant le monde imaginaire dont ils sont les démiurges, et qui finissent par les dépasser. La « Lisière du Monde » est donc « the Edge of the World » (qui n'apparaît pas dans « Chu-Bu et Sheemish », présentée ici) – cependant, la postérité n'ayant pas retenu « Lisière », le renvoi à Dunsany ne peut être compris que par élimination : le lecteur doit reformer mentalement les paires monde-auteurs, à partir du sommaire du recueil.

> What does he mean by "Elfland"? It is more than just a country inhabited by elves. It is a timeless realm beyond "the frontier of twilight". […] Elfland is both a place and a state of existence. It doesn't conform to mundane rules of geography or anything else. [...] It is also a literalized, multiplex metaphor for the imagination, for the lost innocence of childhood, for everything which lies beyond our grasp[531].

Schweitzer parle ici du roman *The King of Elfland's Daughter* (1924), mais Dunsany employait déjà les mêmes stratégies dans ses premières nouvelles. Afin d'indiquer où l'imagination de Thomas Shap s'en va vagabonder, il donne par exemple la localisation : « Southeast at the edge of twilight » (*DT*, 396). Amouroux traduit : « dans le Sud, au bord du crépuscule » (*LM.amo*, 74), modifiant au passage le point cardinal qui, dans l'original, évoquait à nouveau une liminalité. Homassel n'a pas modifié ce segment dans la version révisée. Quant à J. Green, il traduit par « au sud-est du bord du crépuscule » (*MD*, 103). La formulation paraît maladroite, car le lecteur se trouve bien en peine de prendre comme point de référence un lieu aussi impalpable que « le bord du crépuscule » ; mais c'est peut-être là que réside toute la poésie de l'archipel dunsanien ; un archipel qui trouble les boussoles, dans lequel les points de repère se meuvent et qui, avec malice, met au défi le lecteur d'en dessiner la carte.

b. La cristallisation des « Contrées du Rêve » lovecraftiennes

C'est dans le récit *The Dream-Quest of Unknown Kadath* que le lecteur trouvera le plus de mentions d'un monde onirique tangible puisque, comme le titre l'indique, le texte propose de suivre l'itinéraire d'un personnage poursuivant un but précis. Dans le texte original, Lovecraft utilise le plus souvent l'appellation *the dreamlands.* Il n'est pas le premier écrivain à s'en servir, puisqu'il existe un poème d'Edgar Allan Poe intitulé « Dream-Land » (1844), et un autre de Lewis Carroll, « Dreamland » (1882). Quand on connaît l'influence du premier sur Lovecraft, on peut vraisemblablement supposer qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence. Toutefois, Lovecraft ne s'y cantonne pas, puisqu'on trouve également la variante *the dream-world* ainsi que les équivalents moins solidement imbriqués de ces deux mots composés, dans lesquels le substantif *dream* plutôt que de prendre une forme adjectivale, sert simplement de complément du nom : *the world of dream(s)* et *the land of dream(s).*

À titre de comparaison, le tableau ci-dessous dresse un récapitulatif de tous les termes trouvés dans les trois traductions existantes du texte. En gras les termes apparaissant significativement plus fréquemment chez chacun des trois traducteurs :

[531] Darrell Schweitzer. *Pathways to Elfland. Op. cit.*, p. 79.

	B. Noël	A. Mousnier-Lompré	D. Camus
dreamland(s)	les terres du rêve (qui avoisinaient notre monde) les mondes du rêve notre monde des rêves le monde terrestre du rêve le monde du/des rêve(s) **le/les pays des rêves,** le pays des rêves de la Terre le pays terrestre des rêves le pays du rêve	les provinces oniriques notre province du rêve notre terre et sa province du rêve le pays onirique de la Terre, **le pays du rêve (terrestre)** la terre du rêve le rêve	**les/nos Contrées du Rêve** les Contrées du Rêve des autres mondes notre terre et sa Contrée du Rêve les régions terrestres des Contrées du Rêve
the dream-world	le monde des rêves	le monde du rêve le monde onirique	les Contrées du Rêve notre monde des rêves le monde des rêves de Carter
the land of dream(s)	la terre du rêve le pays du/des rêve(s) les landes de ses rêves	la terre du/des rêve(s) la Terre des rêves (aml) la province du rêve (aml)	le pays des rêves la Contrée du Rêve les Contrées du Rêve
the world of dreams	le monde des rêves	le monde du rêve	le pays des songes
the waking world	le monde de l'éveil	le monde de l'éveil le monde éveillé	le Monde de l'Eveil

On remarquera rapidement que les diverses traductions ne reflètent pas également le caractère flexible du toponyme original. Celle de Noël hésite et papillonne entre « pays », « terre » et « monde » ; Mousnier-Lompré utilise d'abord constamment « province », puis on trouvera presque exclusivement « pays », et même effacement du repère géographique à un certain point, puisqu'il se contentera du conceptuel « le rêve ». Quant à Camus, on le trouve beaucoup plus monolithique dans son usage de repères géographiques unifiés : il utilise presque exclusivement « Les Contrées du Rêve », ce qui justifie notamment le titre du recueil.

Arrêtons-nous sur divers points de divergences. Tout d'abord, il y a dans le texte-source comme dans les textes-cibles oscillation constante entre le singulier et le pluriel. L'effet d'hésitation entre unicité et multiplicité est semblable à celui que l'on peut ressentir lorsque l'on regarde dans un kaléidoscope. Ce monde ne cesse de se subdiviser, ses parties s'avérant en tout point semblables au tout à mesure que l'on y regarde de plus près. On trouve par exemple *our / earth's dreamlands* par opposition à un très vague et légèrement menaçant *other dreamlands*, mais également par opposition à des dimensions plus personnelles lorsque

le possessif nous dit qu'une partie est propre au personnage (« ses rêves », « le monde des rêves de Carter »).

Notons que ce monde onirique a parfois un autre opposé : *the lands of waking*, ou plus souvent *the waking world* (cf. dernière ligne du tableau). Il y a moins de récurrence et moins de variations ici. Le gérondif *waking*, verbe morphématiquement nominalisé, invite à l'usage du vocable « éveil », ce que font les trois traducteurs. Encore une fois, Camus signale par des majuscules ce point de repère signifiant du *mythoscape* lovecraftien. Dans le texte-source, ce gérondif peut d'ailleurs caractériser d'autres noms, par métonymie : on trouve à plusieurs reprises *waking life* que les trois traducteurs rendent par « le monde de l'éveil », ce qui vient appuyer la spatialisation du cycle sommeil-éveil métaphoriquement représentée par le texte de Lovecraft. Dernier exemple : « manuscripts made by **waking men** » (*CF*, 412). Noël et Camus étoffent à nouveau : « des hommes du monde de l'éveil » (Camus y appose toujours des majuscules : « le Monde de l'Éveil », *CR*, 113). Mousnier-Lompré reste ici plus littéral, puisque l'adjectif correspondant à *waking*, qui était difficilement applicable à un concept abstrait tel que « la vie » dans l'exemple précédent, fonctionne ici avec le nom qualifié : « des hommes éveillés ». Plutôt que de souligner une désignation purement géographique, il la fait glisser vers le champ plus métaphysique et spirituel de la conscience.

À cet effet de démultiplication horizontale, d'éclatement du monde en « contrées », s'ajoute celui des diverses strates qui composent ce monde comme autant de couches posées les unes sur les autres : on trouve *the small lands of dream* par opposition à *upper dreamland*. Les traducteurs ne s'efforcent pas toujours, dans ce cas, de construire une paire constante de toponymes symétriques. Bernard Noël propose tout d'abord « les basses terres du rêve » mais fait varier la traduction du second élément : « le haut pays des rêves », « la terre de rêve supérieure », « la haute terre du rêve ». À l'inverse, David Camus s'en tient rigoureusement au couple des « petites Contrées du Rêve » et des « Hautes Contrées du Rêve ».

Quelle que soit la configuration, le composé *dream* est presque systématique rendu par « rêve », plus rarement par l'adjectif « onirique », pour un effet plus littéraire. Camus traduit une fois par « le pays des songes » ; or, pour la traduction du titre du poème de Poe, mentionné plus haut, Mallarmé avait retenu « Terre de Songe »[532]. Ce choix pourrait reproduire le lien intertextuel contenu dans l'original, s'il n'était employé de manière aussi marginale (on aurait toutefois effacé d'autres références potentiellement repérables, comme

[532] Edgar A. Poe. *Les Poèmes d'Edgar Poe*. Trad. Stéphane Mallarmé. Paris : Léon Vanier, libraire-éditeur, 1889, p. 73-77.

on va le voir). On remarque donc que dans le nom composé *The Dreamlands*, c'est surtout le nom *lands* qui est sujet à variation, puisqu'il existe un panel très large de termes français correspondants, qui viendront chacun apporter une couleur connotative différente :

– Traduit par « Pays » (choix le plus fréquent de Noël et Mousnier-Lompré), il nous rappelle d'autres classiques, notamment de la littérature pour enfants (on pensera au « Pays des Merveilles » d'Alice, au « Pays imaginaire » de Peter Pan, au « Pays d'Oz » et à son magicien…) – de quoi susciter potentiellement chez le lecteur le même effet de retour en arrière ou de retombée en enfance que chez les personnages (Bernard Noël a été aussi traducteur d'*Alice*[533]). Il évoque également des frontières, le voyage, l'exotisme, mais à un degré plutôt ordinaire qui fait du personnage un touriste pour les zones les plus civilisées, ou un explorateur quand il s'agit de régions plus hostiles.

– Traduit par « Monde(s) », il se fait plus vague, plus flou, plus proche du cosmique, tout en évoquant la collocation évidente de « l'Autre Monde » qui fait poindre l'idée de mort et la proximité qu'elle entretient avec le rêve (rappelons qu'Hypnos et Thanatos, le sommeil et la mort dans la mythologie grecque, sont frères jumeaux). On le trouve surtout, assez logiquement, lorsque Lovecraft utilise « world » plutôt que « land(s) »[534].

– Traduit par « Provinces » (chez Arnaud Mousnier-Lompré exclusivement), il évoque une impression de hiérarchie géographique plus forte et encourage à cartographier mentalement cet espace imaginaire par rapport à un centre, qui serait donc le monde de l'éveil. La traduction du Mousnier-Lompré, de manière générale, semble chercher à utiliser des termes moins courants, plus archaïsants, ainsi qu'un registre soutenu.

– Enfin, traduit par « Contrée(s) », son registre appuie la littérarité de l'espace ainsi désigné, ainsi que son unité[535]. À quelques exceptions près, Camus use exclusivement du toponyme figé « Les Contrées du Rêve », qui a donné son titre au recueil tout entier. Cette

---

[533] Lewis Carroll. *Alice racontée aux petits*. Trad. Bernard Noël. Paris : L'École des Loisirs, 1978.

[534] Le *Dictionnaire des lieux imaginaires*, ouvrage traduit de l'espagnol, a pour entrée « Monde-du-Rêve », les traits d'union et les majuscules visant à consolider l'expression en tant que toponyme figé. Néanmoins le lecteur qui, suite à cette lecture, se tournerait vers les récits de Lovecraft parus en français ne l'y retrouverait nulle part, ce qui pourrait créer une certaine gêne, au moins passagère, le temps de faire l'équivalence entre le très solide « Monde-du-Rêve » et les diverses autres appellations que l'on trouve en traduction. (Alberto Manguel et Gianni Guadalupi. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Trad. Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard & Olivier Touchard. Babel. Arles : Actes Sud, 2006, p. 347).

[535] Remarquons que la traduction de *lands* par « contrées » sert également à compenser la perte d'éléments archaïques à d'autres endroits, même lorsqu'il ne s'agit pas de désigner l'ensemble du monde imaginaire :

> "All through seven lands have I sought thee" (Iranon, *CF,* 152)
> **Pérez :** Je t'ai cherchée à travers sept contrées. (*D,* 64)
> **Camus :** Je t'ai cherchée partout dans les Sept Contrées. (*CR*, 22)

L'usage des majuscules chez Camus est un procédé caractéristique de la stratégie de fixation des toponymes visible dans sa traduction.

fixation du toponyme ne provient pas de l'une des deux traductions antérieures, mais Camus ne saurait en revendiquer la paternité. C'est en fait en sortant du domaine de la littérature que l'on en trouve la source : ce terme apparaît pour la première fois en 1987 dans la traduction française d'un ouvrage de jeu de rôle inspiré de l'univers de Lovecraft. Ces livres destinés à des joueurs rassemblent informations, descriptions et illustrations sur l'univers littéraire de Lovecraft pour que chacun puisse s'en servir comme décor à ses propres histoires, et sont encore l'objet de nouvelles éditions aujourd'hui. Ils contribuent donc à fixer les noms chez des lecteurs / joueurs, sans que ceux-ci aient forcément lu les œuvres dont ils sont issus ou inspirés. On découvre ainsi que pour reconstituer le puzzle, il faut ajouter au moins une personne supplémentaire à l'équipe des traducteurs de Lovecraft : Thérèse Caussé, traductrice du supplément *Les Contrées du Rêve* pour le jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu*[536].

David Camus, qui s'étend longuement dans sa préface sur la manière dont il a choisi tel ou tel terme, n'y fait pas allusion. Qu'il ait choisi ce terme parce que ce dernier avait intégré l'imaginaire collectif le posant en équivalent strict des *Dreamlands*, ou que cela ait été fait à dessein pour attirer l'attention des pratiquants du jeu en question, le fait est que ce terme, appuyé de majuscules qui le consolident, fait aujourd'hui partie d'un certain canon lovecraftien francophone[537]. Repérons d'ailleurs ce qui pourrait être un éclaboussement lovecraftien sur Dunsany dans cette citation de Max Duperray lorsqu'il résume *Idle Days on the Yann* : « le rêveur s'échappe vers les contrées de ses métaphores obsessionnelles, les 'Contrées du Rêve'. Cette fois, elles prennent un nom et s'ancrent dans une géographie […] même si elle est imaginaire, synthèse du monde fantasmé dont les fragments se sont accumulés au fil des publications éparses et/ou regroupées[538] ». Dans ce passage, les guillemets semblent indiquer que « Contrées du Rêve » est un toponyme qui va figurer dans le texte de Dunsany. Pourtant, la lecture révèle qu'il n'en est rien, car la traduction d'Anne-Sylvie Homassel ne fait pas usage de ce terme. Au début du conte, « There are no such places in all the **land of dreams**. » est traduit par « Il n'est aucune terre de ce nom dans le **pays des rêves** » (*CRv*, 55), tandis qu'à la fin, on trouve la variante suivante :

[536] Campbell-Robson, Kerie L., Keith Herber & Sandy Petersen. *Les Contrées du Rêve*. Trad. Thérèse Caussé. Paris : Descartes, 1987.
[537] Le même titre figure sur la couverture du recueil publié en 2018 chez Bragelonne. Arnaud Demaegd nous a confié, au cours d'un entretien téléphonique, n'avoir même pas réfléchi à deux fois avant d'opter pour « Contrées du Rêve ». Il partage l'*habitus* de rôliste de Camus, et a en outre été marqué par les nouvelles traductions de ce dernier – concernant la traduction de *Great Ones* mentionnée plus haut, il a adopté les *Très Hauts* de Camus, signe des prémisses d'une adoption francophone du terme qui pourra mener à sa canonisation.
[538] Max Duperray. « Introduction ». *CRv*, p. 12.

> […] looking westwards, you may see the fields of men, and looking eastwards see glittering elfin mountains, tipped with snow, going range on range into the region of Myth, and beyond it into the kingdom of Fantasy, which pertain to the **Lands of Dream**. (*DT*, 281)

> **Homassel :** […] l'on peut voir, à l'ouest, les champs des hommes, à l'est les montagnes scintillantes des elfes, coiffées de neige, menant de massif en massif à la région des Mythes, puis au-delà vers le royaume de l'Imaginaire, province des **Terres du Rêve.** (*CRv*, 73)

Il est possible que ce phénomène soit tout simplement dû au fait que Max Duperray n'a pas eu accès à la version traduite à paraître, peut-être encore inachevée lorsqu'il écrit sa préface, et cite donc le texte en traduisant lui-même le toponyme. Mais on peut également comprendre les guillemets utilisés par Duperray comme signalant une citation issue d'ailleurs, et dont la source ne serait pas donnée – l'écho lovecraftien sera évident pour un lecteur ayant connaissance du recueil traduit par David Camus et de son titre.

On pourra donc conclure que, parmi les trois traducteurs du récit de *Kadath*, seul Camus a opéré une traduction qu'on pourra qualifier de « mythopoétique » qui vienne définitivement « baptiser » en français le *mythoscape* lovecraftien – le baptême représentant un acte fondateur, à l'importance symbolique aussi importante que la naissance elle-même :

> a successful reference depends on a moment of "baptizing" when a name was attributed to an object. Only this initial dependency of a name on an existent guarantees subsequent successful uses of the name. A referential link is hence what constitutes naming; an inability to reconstruct a moment of baptizing creates a block in the referential chain and thus results in an unsuccessful naming[539].

Duperray eût-il utilisé dans sa préface les termes employés par Homassel (« pays des rêves » ou « Terres du Rêve »), l'écho lovecraftien n'aurait pas eu lieu de manière aussi immédiatement reconnaissable ; il ne s'agirait pas de référence directe, mais plutôt incidente, voire même fortuite[540].

---

[539] Ruth Ronen. *Possible Worlds in Literary Theory*. *Op. cit.*, p. 43-44

[540] Dunsany a écrit deux autres récits expressément en lien avec cette première nouvelle, pour former le cycle intitulé « Beyond the Fields we Know » : « A Shop in Go-By Street » et « The Avenger of Perdóndaris ». On y trouve de nouveau le toponyme *the Lands of Dream*, figé :

> It is very seldom that any dreamer travelling in **Lands of Dream** is ever seized by these beasts, and yet I ran; for if a man's spirit is seized in the **Lands of Dream** his body may survive it for many years and well know the beasts that mouthed him far away and the look in their little eyes and the smell of their breath (« A Shop in Go-By Street », *The Complete Pegāna*. *Op. cit.*, p. 222.

Ces textes n'ont pour l'heure jamais encore été traduits en français. Si un traducteur s'y attelait en optant pour « Contrées du Rêve » pour rendre *Lands of Dream*, nous serions à un degré extrême de lien mythopoétique entre les textes-mondes dunsanien et lovecraftien.

Pourrait-on envisager, sur le même modèle, une stratégie de traduction de Lovecraft, qui en fasse rejaillir de la même manière les aspects dunsaniens ? Le texte-source, par endroits, semblerait s'y prêter tout particulièrement, même au sein d'une seule phrase :

> But these horrors took him only to the **edge** of reality, and were not of the true **dream country** he had known in youth […]. (*CF*, 395)
>
> **Noël :** Toutes ces horreurs ne le portèrent cependant qu'au **bord** de la réalité, sans jamais lui faire franchir les bornes de cette vraie **contrée des rêves** que sa jeunesse avait connue […]. (*DM*, 153)
>
> **Camus :** Mais ces horreurs ne l'emmenèrent jamais qu'au **bord** de la réalité, car elles ne relevaient pas du véritable **pays des rêves** qu'il avait connu dans sa jeunesse […]. (*CR*, 238)

Il se trouve que les deux traducteurs français rendent *edge* par « bord », entrant ainsi en résonance avec les versions françaises de Dunsany. Par ailleurs, cet exemple montre comment d'un seul coup, la version de Noël épouse le canon lovecraftien par l'irruption du vocable « contrée » associé aux rêves (qui traduit ici *country*, et pourrait aussi bien résulter d'une lecture trop rapide le poussant au calque), tandis que Camus, qui traduit naturellement *country* par « pays », s'en éloigne paradoxalement en restant au plus proche du texte-source.

III. Le traducteur, prophète faillible ?

1. Retraduire, réviser, réécrire, corriger…

On a mentionné l'importance de la répétition dans le cadre de l'œuvre mythopoétique, et cette répétition concerne aussi l'acte de traduction lui-même. Elle pose la question du lien qui se forme non seulement entre un texte-source et un texte-cible, mais entre plusieurs textes-cibles issus d'un même texte-source. Or, l'une des raisons les plus évidentes pouvant justifier un projet de retraduction est que la première traduction n'est pas satisfaisante, et ce selon un certain nombre de critères. Le premier d'entre eux, et qui peut difficilement être contesté, est celui des erreurs de traduction, mettant en cause la compétence du traducteur. « Toute traduction est défaillante », écrivait Berman, « marquée par de la non-traduction » et « les premières traductions sont celles qui sont le plus frappées par la non-traduction » de sorte

que « la retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle[541] ».

Notre corpus comporte plusieurs exemples de ce phénomène. En ce qui concerne Dunsany, nous disposons de deux versions du *Livre des Merveilles* : la première édition de 1998 chez Terres de Brume, reproduisant le texte de 1924 traduit par Marie Amouroux, et une seconde édition de 2002, dont la traduction a été « révisée » par Anne-Sylvie Homassel. Il s'agit expressément d'un retravail d'une traduction déjà existante, et l'ouvrage crédite d'ailleurs Amouroux en tant que traductrice. L'analyse comparative des deux textes démontre que cette révision a été faite en profondeur, car ils diffèrent de manière fort significative par endroits, mais la première tâche que se donne Homassel est de rectifier certains faux-sens relevant manifestement de l'inattention (par exemple *seventeen* traduit par « soixante-dix » ; ou encore *the wizened tree* traduit par « l'arbre magique », sans doute par rapprochement fallacieux de *wizened* et *wizard*, qu'Homassel remplace par « l'arbre desséché »). D'autres erreurs sont plus difficiles à expliquer : *barbicans* traduit par « gargouilles » alors qu'il s'agit de « tourelles », et plus étonnant encore, car le texte-source est ici transparent : « and kings ruled, and **Demons ruled**, and kings came again » (« Miss Cubbidge and the Dragon of Romance »), qu'Amouroux avait traduit par « Les rois gouvernèrent ; plus tard, **la démocratie** ; les rois revinrent » (*LM.amo*, 44), ce qui laisse entrevoir une critique politique bien absente du texte-source. La révision de la traduction permet de désamorcer le contresens.

Dans le cadre des recueils *Les Contes d'un Rêveur, Le Temps et les Dieux,* et *L'Épée de Welleran*, Homassel a également retraduit toutes les nouvelles qui figuraient dans le recueil *Merveilles et Démons* de Julien Green, mais sans visée correctrice puisqu'elle n'avait pas connaissance de l'existence de ces traductions. Interrogée à ce sujet, elle déclare d'ailleurs que « ce ne sont pas de nouvelles traductions d'ouvrages déjà parus en français[542] ». Elle a donc abordé ce travail comme une véritable première traduction. Il semble d'ailleurs qu'il s'agisse de sa posture de base lorsqu'elle traduit : elle indique avoir également traduit pour Babel-Actes Sud, à l'initiative d'Alain Chareyre-Méjan, *L'Ombre sur Innsmouth*, de H. P. Lovecraft (traduction qui n'est jamais parue pour des raisons de droits), mais sans avoir consulté les traductions françaises précédentes. Pour les deux auteurs, le travail préparatoire de la traductrice a consisté à consulter exclusivement d'autres ouvrages du même auteur.

La traduction est donc envisagée ici comme un face à face avec le texte-source, son auteur et son style, plutôt que comme un jalon s'inscrivant dans la chronologie de son après-

[541] Antoine Berman. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Op. cit.*, p. 5.
[542] Anne-Sylvie Homassel, entretien personnel réalisé par e-mail le 26 mai 2015.

vie en langue étrangère. Le nombre de participants à ce jeu de langage est réduit à deux – Homassel indique d'ailleurs n'avoir reçu aucune consigne particulière de la part de l'éditeur, la seule intervention d'un tiers ayant consisté en l'initiative du projet d'édition. Une fois qu'elle a été sollicitée et a accepté la mission de traduction, Homassel a été seul maître à bord[543].

Une posture tout à fait opposée à celle-ci est celle de David Camus qui, lorsqu'il traduit les nouvelles des *Contrées du Rêve*, se montre particulièrement conscient de ceux qui l'ont précédé, de leurs failles comme de leurs apports, et de la problèmatique de rupture/continuité qui se pose dans ce contexte. Il en parle abondamment dans sa préface et mentionne les deux traducteurs dont il prend la suite. Il indique dans un entretien avoir repéré chez Bernard Noël « plus de 200 bourdes majeures, qui viennent contredire le fond comme la forme de l'œuvre de Lovecraft[544] » et donne plusieurs exemples, des plus scandaleusement évidents (le tristement célèbre « *So long, Carter* » traduit par « Si long, Carter ») au plus difficile à déceler (« *That hateful lawn-party* » traduit par « cette fameuse partie de tennis »), sans oublier les nombreux faux-sens (du type *resume* traduit par « résumer »). Enfin, Camus rappelle que la traduction de 1955 porte également la marque de son époque par les nombreuses coupes qu'elle fait dans le texte-source, et qu'il faut rétablir si l'on prétend faire redécouvrir Lovecraft.

Il est inutile de multiplier les exemples plus avant. Ce type de traduction fautive fait partie intégrante de l'après-vie de l'œuvre et constitue même un facteur favorisant la retraduction, que ce soit sous forme de révision ou de nouvelle traduction, ainsi que le montrent ces deux cas. Mais il peut également arriver que les erreurs, inexactitudes ou mauvaises compréhensions du traducteur aient une portée bien plus grande que cela, notamment lorsqu'elles concernent les noms propres.

---

[543] Le témoignage de Homassel révèle une dimension interpersonnelle à la traduction : interrogée sur l'impact ressenti de ses traductions de Dunsany et Lovecraft sur sa propre pratique littéraire, elle répond :

> « Une extrême sympathie pour l'homme Dunsany […] et une grande admiration pour son style et son imaginaire. Je ne parlerai pas d'un impact défini sur la pratique littéraire, mais je dirai qu'avec quelques autres grands auteurs de littérature dite fantastique (James Hogg, Emily Brontë, Max Beerbohm, Ernest Bramah, Robert Aickman) il constitue pour moi une une sorte de référence harmonique.
> Pour ce qui concerne Lovecraft… Ni influence, ni sympathie, ni impact particulier, hormis le fait que le terme de *shoggoth* est entré dans mon vocabulaire personnel (il y signifie quelque chose comme personne stupide, désagréable et encombrante…)

Ce schéma apparaît comme tout à fait caractéristique de l'impact différent que peuvent produire Dunsany et Lovecraft chez les lecteurs / réécrivains : Dunsany laisse avant tout une marque stylistique, poétique, presque musicale (sensible dans les éloges que fait Lovecraft à son sujet) tandis que Lovecraft se caractérise surtout par le legs d'une typologie de noms propres forts qui suffisent à évoquer tout un monde imaginaire.

[544] David Camus. « Il faudrait retraduire tout Lovecraft ». *Le Cafard Cosmique.* Base de données science-fiction / fantasy / fantastique, 2011. Web. Consulté le 9 fév. 2014.

2. *Retranscrire le sens voilé*

Ainsi qu'on l'a mentionné au début de ce chapitre, le *mythoscape* se conçoit comme objet cosmogonique, issu d'un verbe divin ayant le pouvoir d'évoquer, de faire surgir, puis de baptiser pour donner une existence définitive. On l'a vu, des termes aussi simples que *edge*, *twilight*, *dream* peuvent déjà porter en eux-mêmes des trésors d'intertextualité, de symbolisme et de connotations. Prendre un mot composé tel que *Dreamlands* démultiplie cette dimension. Il y en a une autre que nous évoquerons ici : que faire lorsque l'auteur du texte-source opacifie délibérément les noms propres, soit par jeu pur et simple, soit pour recréer une historicité de la langue en faisant jouer l'étymologie, factice ou non ? Derrida parlait à ce sujet d'une dimension confinant à l'intraduisible : « when a so-called proper name is not simply proper, when it maintains meaningful relations with common nouns and the meaning meant by common nouns, its resistance to translation carries with it entire regions of untranslatability[545] ».

On a mentionné le recours abondant de Lovecraft et Dunsany à des noms propres opaques, exotiques ou Étrangers. En revanche, on trouve également des noms un peu plus transparents lorsqu'ils cherchent à allier les sonorités de l'étrangeté à celle de l'antiquité : par exemple, il a été suggéré que, chez Lovecraft, le nom du roi *Kuranès* résulterait du rapprochement de *Kronos* et *Ouranos,* et que le nom de la cité de *Sarkomand* serait une déformation du nom de Samarcande, capitale ancienne de la Mongolie[546].

Lorsque Dunsany met en scène la naissance du langage dans ses pastiches cosmogoniques, et avec eux la manière dont les Hommes baptisent le monde qui les entoure, il emploie le même type de déformation phonétique obscurcissante que pouvait pratiquer Lovecraft. Ainsi, par exemple :

> They say that the Sea is a river heading towards Hercules, and they say that he touches against the edge of the world, and that Poltarnees looks upon him. […] And the river sweeps onwards ever. And the name of the River is Oriathon, but men call it Ocean. (« Poltarnees », *DT*, 233)

[545] Jacques Derrida et Eric Prenowitz. « Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation. » *Discourse* 30, n° 1-2 (2008) : 37.
[546] Jean-Pierre Picot. « Les parcours oniriques dans *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* de H.-P. Lovecraft ». *Op. cit.*, p. 376.

Le glissement orthographique censé représenter la déformation phonologique est ici relativement transparent, d'autant plus que plusieurs éléments sont présents dans le texte pour guider le lecteur afin qu'il apprécie la subtilité du jeu de mots : Dunsany pose d'abord l'équivalence entre la Mer et la rivière (la majuscule venant la déifier), et la répétition de *They say* nous rappelle qu'il ne s'agit pas d'une vérité essentielle mais d'un récit mythique des origines. Ce récit comporte deux noms : l'un, censé être le « Vrai » nom, et le second, son nom « vulgaire », ramené au quotidien, tel qu'utilisé hors du cadre sacré. Les deux traductions de ce texte optent pour des choix différents : Homassel reporte « Oriathon » tel quel, tandis que Julien Green, dans sa traduction beaucoup plus ancienne, opère une légère francisation du nom en remplaçant *Oriathon* par « Oréathon », sans doute pour le rendre visuellement plus proche du nom « Océan » (*MD*, 59).

Ces stratégies différentes peuvent être vues comme un changement de paradigme qui s'est opéré dans les normes traductives au cours des décennies. À l'époque où Green traduit, il n'est pas inhabituel de franciser les noms étrangers lorsque l'on traduit de la fiction (l'héroïne du *Magicien d'Oz* est connue en français sous le nom de Dorothée, par exemple). Homassel traduit aujourd'hui, et cette tendance s'est inversée : on a désormais tendance à éviter l'acculturation par la traduction des noms propres, qui semble désormais maladroite, voire déplacée. Bien sûr, il se peut également que la traductice ait tout simplement estimé que le terme choisi par Dunsany était suffisamment proche du français pour ne pas justifier de modification car tous les indices présents dans le texte suffisaient pour que le lecteur comprenne de quoi il en retournait.

Une problématique différente apparaît dans la nouvelle « The Sword and the Idol », conte préhistorique mettant en scène des hommes primitifs que Dunsany prend soin de ne faire s'exprimer qu'avec un langage naissant, fait de monosyllabes et dans lequel manquent encore des mots, qui vont surgir avec le besoin de nommer les choses à mesure qu'on les découvre. C'est, mine de rien, l'émergence de la dimension symbolique du langage que dépeint Dunsany dans ce court récit. Ainsi, l'épée (forgée par hasard quand un homme a utilisé des pierres riches en fer pour cuire sa viande) est baptisée *Death* - les deux traductions donnent « Mort » en français. Le chien du chef de clan, *Warner*, fait en revanche diverger les traducteurs : Julien Green opte pour un simple report (*MD*, 95), peut-être oublieux du fait qu'avant d'être un véritable nom propre anglo-saxon, *warner* est un verbe nominalisé – « one who warns ». Dans l'économie du récit, ce nom propre ne fait pas sens. Homassel, attentive à cette dimension, le traduit par « veilleur » (*CRv*, 77).

On trouve enfin un dernier exemple lorsque l'un des personnages découvre un arbre qui ressemble à un visage et, afin d'obtenir une autorité dans sa tribu, en fait la première idole, qu'il baptise « Ged » :

> And some of the tribe questioned Ith about the still thing that was like a man, and Ith said, "This is Ged." Then they asked, "Who is Ged?" and Ith said, "Ged sends the crops and the rain; and the sun and the moon are Ged's." ("The Sword and the Idol", *DT*, 286)

Dunsany est ici extrêmement soigneux : l'objet du discours est d'abord qualifié de « *the thing* », et ne se caractérise que par sa ressemblance avec la forme humaine. Puis intervient le baptême : « This is Ged », qui dès lors qu'il est doté d'un nom, peut se faire sujet du discours, sujet agissant, et même sujet maître de son environnement. Comparons maintenant :

> **Green :** Quelques-uns de la tribu demandèrent à Ith ce qu'était la chose immobile qui ressemblait à un homme. Ith répondit : « C'est Ged. » Et ils demandèrent : « Qui est Ged ? » Ith répondit : « Ged envoie les moissons et la pluie ; le soleil et la lune sont à Ged. » (*MD*, 97)
>
> **Homassel :** Et certains dans la tribu posèrent des questions à Ith sur la chose immobile qui était pareille à un homme, et Ith répondit : « C'est Fieu. » Ils demandèrent alors : « Qui est Fieu ? » et Ith répondit, « Fieu envoie les moissons et la pluie ; et la lune et le soleil sont à Fieu. » (*CRv*, 79)

« Ged », évidémment, dénote une proto-divinité, nommée avant qu'un hypothétique glissement vocalique en fasse le *God* que connaît le lecteur anglophone. Homassel utilise le même procédé que Dunsany en déformant le mot « Dieu », mais préfère faire varier la consonne que la voyelle. Ce faisant, il est intéressant de remarquer que s'ajoutent encore d'autres couches de sens à l'attention du lecteur. Ce dernier pourra rapprocher « fieu » de « feu », l'élément qui a permis au début du récit aux hommes d'obtenir la toute première épée de l'histoire, et y voir une illustration de la manière dont l'homme peut percevoir une dimension mystique dans tout élément naturel. En outre, « fieu » est un substantif avéré bien que relevant du régionalisme et aujourd'hui vieilli ; il signifie « fils » ou « enfant »[547], ce qui permet d'ajouter une dimension ironique au texte : il permet de sous-entendre que ce n'est pas Dieu qui est à l'origine de l'homme, mais l'inverse.

Dans sa traduction, Green conserve « Ged » tel quel. On ne peut savoir s'il n'a pas perçu le jeu de mots ou si ce choix est délibéré. Cependant, le fait que le procédé ne soit pas retranscrit par la traduction ne signifie pas forcément que son effet en soit complètement et irrémédiablement perdu. Le sens s'en voit simplement davantage obscurci, opacifié, et plus

[547] « Fieu ». *ATILF*. Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS, 2012. Web. Consulté le 31 janvier 2018.

exigeant à décrypter pour le lecteur. Ce dernier se devra, pour le comprendre, de rester conscient qu'il est en train de lire un texte en traduction, issu de l'anglais, et intégrer cette dimension dans sa compréhension du texte. Dès lors, il n'est pas déraisonnable de penser qu'il saura lui-même faire le rapprochement entre *Ged* et le substantif anglais *God*, que même les non-anglophones seront très susceptibles de connaître. En conclusion, la traduction de Green ajoute une dimension méta-textuelle et interlinguistique, là où celle de Homassel ajoute une dimension intralinguistique en faisant appel à un régionalisme. Là où l'on aurait pu percevoir une « perte », il est également possible de voir un enrichissement en termes de possibilités de lecture.

Les deux versions du passage ci-dessus illustrent également une autre « perte » : le langage presque exclusivement monosyllabique auquel s'astreint Dunsany s'avère extrêmement difficile à reproduire en français, et aucun des deux traducteurs n'a manifestement cherché à suivre cette contrainte. Par conséquent, le français du texte-cible paraît beaucoup plus écrit que l'anglais du texte-source. À cet égard, influencé par son *habitus* d'écrivain formé en France, Julien Green a tout particulièrement tendance à suivre les normes d'usage du français en littérature, ainsi qu'on l'a mentionné au chapitre 2. Il répugne notamment à conserver les répétitions du texte-source, suivant ainsi une règle profondément ancrée en français. Ainsi s'achève la nouvelle « The Sword and the Idol » :

> Deep in his heart Lod shuddered, for his instinct told him that **Ged** wanted Lod's only son, who should hold the iron sword when Lod was gone.
> No one would dare touch Lod because of the iron sword, but his instinct said in his slow mind again and again, "**Ged** loves Ith. Ith has said so. Ith hates the sword-holders."
> "Ith hates the sword-holders. **Ged** loves Ith."(…) "Good-bye, old sword!" And Lod laid it on the knees of **Ged**, then went away.
> And when Ith came, a little before dawn, the sacrifice was found acceptable unto **Ged**. (*DT*, 287)

Le texte répète les noms propres plutôt que de les remplacer par des pronoms, ce qui révèle, comme les monosyllabes, à quel point la maîtrise du langage humain des personnages est ici basique. En outre, Lod a intégré le nom de Ged dans son vocabulaire et procède par raisonnements logiques simplistes pour essayer de déduire la volonté de cette entité qu'il perçoit comme supérieure mais sans encore parvenir à en déterminer la nature. Chez Green, tout est beaucoup plus complexe :

> **Green :** Au fond de son cœur, Lod trembla, car son instinct lui disait que **l'idole** voulait le fils unique de Lod, parce que celui-ci tiendrait le glaive de fer quand Lod serait mort. Personne

> n'osait toucher à Lod à cause du glaive, mais son instinct lui redisait encore et encore, dans la lenteur de son cerveau : « **Ged** aime Ith, Ith l'a dit. Or Ith hait ceux qui tiennent l'épée. » Et il se répétait intérieurement : « Ith hait les porteurs de glaive, et l'**idole** aime Ith. »
> (…) « Adieu vieux glaive ! » Lod le posa sur les genoux **de l'idole** et ensuite s'en alla.
> Et quand Ith revint, un peu avant l'aube, le sacrifice fut trouvé acceptable **par son idole**. (*MD*, 100)

Les cinq occurrences de *Ged* sont réduites à une seule, les autres étant remplacées par « l'idole » du titre de la nouvelle. Or les concepts d'idole ou d'idolâtrie semblent particulièrement abstraits, presque incongrus dans la bouche du personnage que caractérise « la lenteur de son cerveau ». De nouveau, nous pouvons nuancer tout jugement de « perte ». Ce choix de Green privilégie plutôt un effet différent, mais non moins efficace : il crée l'irruption de la voix extérieure d'un conteur – celui qui aurait annoncé le titre du récit en préambule – et sa conclusion approchant, vient chercher son auditoire pour le sortir lentement du monde du conte et le ramener vers le monde réel.

La traduction mythopoétique met donc en évidence la constitution de textes-mondes sous forme d'archipels, une multiplicité qui fait appel à la rationalité herméneutique du traducteur dans son entreprise de déchiffrage, mais aussi caractérisée par une adhésion intime, un élan mythopoétique qui lui donne audace et passion. Les *mythoscapes* de Dunsany et Lovecraft, décrits et construits de manière fragmentée, permettent de dessiner des cartes sans territoire, à géométrie variable puisque les seuls repères donnés le sont sous la forme d'indices à déchiffrer. Même si la tentation cartographique est forte chez un lecteur qui voudrait représenter « scientifiquement » ces espaces :

> le cartographe doit rompre avec ses habitudes pour représenter les 'Contrées du Rêve' pour *L'Appel de Cthulhu,* puisque sa seule source documentaire est l'œuvre onirique de Lovecraft : il faut extrapoler à partir des rares indices fournis lors du voyage du héros, Randolph Carter, et admettre que la carte est incomplète, en partie mouvante[548].

D'ailleurs le jeu de rôle paru en 1987 propose une telle carte, laissée délibérément incomplète, les espaces libres formant comme autant d'invitations à l'exercice de l'imaginaire.

La carte peut également servir de déclencheur dans d'autres domaines que le jeu. Ainsi, Jean-Pierre Picot y voit l'une des raisons l'ayant poussé à effectuer une relecture, puis une étude critique d'un texte qui l'avait fasciné dans sa jeunesse :

> L'étude que voici est motivée par le fait que, depuis 1964, ce texte me fascine. […] Seconde motivation, la curiosité qu'avaient éveillée en moi les *trois* cartes des voyages de Randolph

[548] Olivier Caïra. *Jeux de rôle : les forges de la fiction.* Société. Paris : CNRS, 2007, p. 157.

Carter établies par M. Perron en 1978, d'après les relevés topographiques de François Truchaud, dans le numéro mythique de *Métal Hurlant*[549].

Dans cette étude, Picot met précisément l'accent sur l'effet d'insularisation présent chez Lovecraft, en détaillant une analogie rapprochant Randolph Carter des figures mythiques et légendaires d'Ulysse et de Sinbad le marin. On y retrouve la thématique du retour impossible et de la nostalgie pour les lieux perdus que dédouble celle du passé révolu, mais également l'impossibilité d'asseoir une connaissance et une maîtrise ferme de l'environnement. C'est ce décentrement qui fait de l'archipel un paysage particulièrement lié au divin : « La dimension sauvage de l'espace insulaire fantasmé, permet de révéler le sacré immanent de l'inquiétante étrangeté du monde, de son instabilité mais aussi de sa modernité, dans un mouvement d'incertitude, ce quelque chose d'énigmatique que nous ne sommes pas en mesure de comprendre[550] »

Notre dernier exemple, concernant le nom de l'idole Ged, permet de constater comment l'on glisse progressivement de la manière de nommer les lieux vers la manière de nommer les dieux, le tout s'avérant intimement lié. L'idole est élément du décor élevé à un statut supérieur, ainsi qu'il va pouvoir en être pour tous les phénomènes naturels, des plus concrets au plus symboliques. Ce sont ces procédés de mythification comme lecture du *mythoscape*, dans les textes-sources et en traduction, que nous allons examiner à présent.

3. *Quand le faux-sens crée la tradition*

« Ambigu, polysémique, le mythe parle par énigmes », écrivait Pierre Brunel[551]. Or les énigmes étant jeux de langages à part entière, et au même titre que l'humour ou la traduction des jeux de mots, elles font souvent partie des « bêtes noires » du traducteur. Nous ne pouvons faire l'impasse sur ces éléments que les auteurs parsèment à l'attention de l'œil attentif du lecteur, et sur les difficultés qu'ils posent à leur traducteur.

La grande énigme que comporte le récit *The Dream-Quest of Unknown Kadath* tient précisément au fait que le protagoniste aspire à retrouver un souvenir perdu, sous la forme d'une cité merveilleuse dont il a rêvé, mais dont il ignore la nature exacte – il découvrira qu'il

[549] Jean-Pierre Picot. « Randolph Carter, frère d'Ulysse l'Avisé et de Sindbad le Marin ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. *Op. cit.*, p. 218.
[550] Orazio Maria Valastro. « Mythanalyse de l'île : polysémie de l'imaginaire de Thrinakìa ». *M@gm@* 12, n° 3 (sept. 2014). Web. Consulté le 9 jan. 2015.
[551] Pierre Brunel. *Mythocritique : théorie et parcours*. *Op. cit.*, p. 78.

s'agit en fait du fruit de son esprit, la cité fabuleuse représentant une synthèse des souvenirs chéris des lieux de son enfance, et notamment de la ville bien réelle de Boston. Il ne serait donc pas étonnant que *Kadath*, mentionnée dans le titre, soit le nom de la cité fabuleuse en question et objet final de la quête annoncée.

Mais qu'est-ce que « Kadath », en vérité ? Les différents titres choisis par les traducteurs nous confrontent à deux images de l'œuvre complètement différentes. *The Dream-Quest of Unknown Kadath* devient, sous la plume de Bernard Noël, *À la recherche de Kadath.* L'épopée que suggérait le terme *quest*, le fantastique d'un environnement onirique évoqué par *dream*, et le mystère dangereux de l'inconnu, hiératique avec sa majuscule *(Unknown)* – tout cela disparaît, par souci de concision sans doute, et l'image métonymique que donne le titre de la nouvelle s'en trouve grandement altérée. Ôter au toponyme son épithète revient pourtant à ignorer la récurrence fondamentale de l'expression « Unknown Kadath » qui revient en collocation figée tout au long du texte, émaillant le périple de Randolph Carter, représentant l'objet de la quête, sacralisé comme un Graal inaccessible. En 1995, la traduction d'Arnaud Mousnier-Lompré donne le titre *La Quête onirique de Kadath l'Inconnue*, plus proche de l'original dans le choix des termes. Il sera repris par David Camus dans la version la plus récente. Notons toutefois la féminisation de Kadath – sans doute héritée de la première traduction qui la présentait, indûment, comme une ville.

La première traduction commence en effet par un contresens fondamental, car, dès la première phrase, Kadath y apparaît comme la cité merveilleuse rêvée par Carter, alors qu'il s'agit d'un pic terrifiant aux confins d'un désert glacé : « Three times Randolph Carter dreamed of the marvellous city » devient ainsi : « Trois fois Randolph Carter rêva de la merveilleuse Kadath » (*DM*, 134). Ce premier épithète, « merveilleuse », est en totale contradiction avec l'aura glaciale et menaçante portée par le toponyme : la formule figée par l'usage, et qu'on retrouve émaillant abondamment le récit est « « Unknown Kadath in the cold waste ».

Pourtant, le texte-source offre rapidement, dès les premières pages, plus de précision quant à la nature de ce lieu : « The zoogs did not, unfortunately, know where **the peak of Kadath** lies » (*CF*, 412). Admettons : le complément du nom pourrait être envisagé non pas comme « le pic du nom de Kadath » mais « le pic où se trouve la ville de Kadath ». De plus, si l'information est ici explicite, il s'agit d'une exception, car la majeure partie du texte cultive le mystère : soit on évoque la formule complète, ornée d'épithètes mythiques (car tout le monde parle de ce lieu, mais nul ne l'a jamais vu), soit il est réduit à un vague « it ». Or, Bernard Noël étoffe souvent ce pronom, en le remplaçant par un « la ville » générique – là où

nous n'avons dans l'original qu'imprécision et mystère. De même, tous les verbes et les prépositions qui sont autant d'indices de la nature exacte du lieu sont modifiés afin de se conformer au présupposé du traducteur et à l'assertion première qui fait de Kadath une ville.

Quelques exemples :

> Where they dwelt, there must the cold waste lie close, and within it **unknown Kadath** and its onyx castle for the Great Ones. (*CF*, 431)
>
> **Noël :** leur pays devait s'étendre aux frontières de l'immensité froide où se dresse Kadath, la cité inconnue et la cité d'onyx des Grands Anciens. (*DM*, 183)
>
> **Mousnier-Lompré :** Le désert glacé devait s'étendre non loin de leur terre natale, et au milieu Kadath l'inconnue et la forteresse d'onyx des Grands Anciens. (*QOK*, 47)
>
> **Camus :** Ils habitaient probablement à proximité des terres algides, ces vastitudes glacées où le Château d'onyx des Très Hauts se dresse sur Kadath l'Inconnue. (*CR*, 142)

Chez Bernard Noël, on voit bien que la collocation qui a été figée par le traducteur est « Kadath, la cité inconnue », sans doute jugée plus euphonique, plus facile à mémoriser, et plus naturelle que si l'adjectif était directement épithète du nom propre. Ajoutons la traduction de *castle* également par *cité,* et nous percevons une sorte de dédoublement fractal puisque l'image donnée est celle d'une cité dans une cité. La traduction de Mousnier-Lompré préserve la neutralité du texte-source, tandis que celle de Camus étoffe l'original par l'ajout d'éléments suggérant une dimension verticale – le château « se dresse », et la préposition « sur » introduisant le complément de lieu ne pourrait pas convenir s'il s'agissait d'une ville. Le lecteur comprendra qu'il s'agit d'un élément de relief caractérisé par la hauteur.

De la même manière le toponyme figé l'est plus ou moins selon les traducteurs. Si l'adjectif *unknown* ne varie que peu (on trouve une occurrence d'« inexplorée » chez Mousnier-Lompré, deux chez Bernard Noël), il en va autrement de « *the cold waste* ». Noël opte pour « l'immensité froide » et s'y tient. Mousnier-Lompré utilise majoritairement « le désert glacé », mais aussi parfois « l'immensité glacée ». Camus oscille un certain temps entre « le désert de glace » et le « désert glacé », même s'il utilise les deux de manière absolument interchangeable, puis vers le milieu du roman surgit une innovation, comme une trouvaille soudaine : « les terres algides » (*CR*, 149, 186, 208).

À plusieurs reprises, la traduction de la préposition *atop*, qui ne peut en anglais que suggérer un sommet, donne également lieu à une surprenante variété d'interprétations :

> The gods **atop** Unknown Kadath (*CF*, 429)
> **Noël :** les dieux qui règnent **dans** l'inconnue Kadath (*DM*, 179-180)

Mousnier-Lompré : les dieux **qui planent au-dessus** de Kadath l'inconnue (*QOK*, 44)
Camus : Kadath l'Inconnue **où** résident les dieux (*CR*, 140)

Noël remplace à nouveau par une préposition fonctionnant avec l'idée d'une ville. Camus efface l'indice par l'usage d'un pronom relatif générique pouvant se référer à tout type de lieu. Quant à Mousnier-Lompré, il étoffe grandement le sémantisme de *atop* en créant l'image de divinités aériennes qui « planent ». À d'autres endroits, il consolide cette image et la développe même, puisque c'est cette fois-ci le château tout entier qui « flotte », ainsi qu'une demeure céleste :

the Great Ones' castle **atop** unknown Kadath (*CF*, 450)

Mousnier-Lompré :
la forteresse des grands anciens, **au-dessus de** Kadath l'inconnue (*QOK*, 84)

Et même un peu plus loin, le doute n'est plus permis :

la forteresse d'onyx **qui flotte au-dessus de** Kadath l'inconnue (*QOK*, 130)

Les autres traductions de ce segment confirment les stratégies respectives des traducteurs : Noël réinjecte « la cité » ; Camus rétablit les indices du texte-source qui désignent sans la nommer, par métonymie, une montagne :

Noël : au sommet de Kadath la cité inconnue, le château des Grands Anciens (*DM*, 227)
Camus : le château des Très Hauts, **au sommet de** Kadath l'Inconnue (*CR*, 172)

Notre dernier exemple concernant ce point est issu du début du texte, sur un segment un peu plus long afin d'illustrer la manière dont les divers éléments sont saupoudrés par Lovecraft de manière cohérente avec une récurrence qui vient créer, comme chez Dunsany, un réseau signifiant à l'échelle du texte tout entier :

one must not think of **climbing** to their onyx stronghold **atop** Kadath in the cold waste. It was lucky that no man knew where Kadath **towers**, for the **fruits of ascending it** would be very grave. Atal's companion Barzai the Wise had been drawn screaming into the sky for climbing merely **the known peak** of Hatheg-Kla. With **unknown Kadath**, if ever found, matters would be much worse […] (*CF*, 413)

Verbes et prépositions sont à nouveau mis abondamment à contribution afin d'appuyer la verticalité extrême et le mouvement ascensionnel qu'en vient à connoter le nom même de Kadath : *to climb*, *to ascend*, *to be drawn into the sky*, *to tower*. Il y a en outre comparaison avec un lieu connu de même nature, dont le caractère dangereux est avéré, ce qui permet de

déduire que Kadath, située au-delà de tout savoir, recèle un danger lui aussi autrement incommensurable.

Noël confirme l'image horizontale qu'il donne à Kadath, endroit caché et surtout fermé qui recèle le palais des dieux (c'est toujours la préposition « dans » qui est employée), sur le modèle de la Cité interdite :

> **Noël :** mais personne ne doit songer à monter jusqu'à leur palais d'onyx qui, **dans Kadath**, se dresse **au sommet de l'immensité froide**. Il est heureux qu'aucun homme ne connaisse l'emplacement de Kadath car cette connaissance aurait des conséquences très graves pour celui qui se risquerait à en approcher. Le compagnon d'Atal, Barzaï le Sage, avait été enlevé, hurlant, dans le ciel pour avoir simplement escaladé le **pic connu** d'Atheg-Kla. Dans **Kadath, la cité inconnue**, ce serait bien pire, si on **la** découvrait [...] (*DM*, 144)

Ce n'est pas Kadath, mais le palais qui « se dresse », dans une confusion des dimensions assez perturbante d'ailleurs puisqu'on visualise mal ce que peut être le « sommet » (vertical) d'une « immensité » (horizontal). On trouve un seul verbe ascensionnel, « monter », qui reste faible par rapport à l'effort que sous-entendent *climb* ou *ascend*. Et bien sûr, de nouveau, *unknown Kadath* est étoffé pour que la comparaison « pic connu/inconnu » devienne une opposition entre « pic connu » / « cité inconnue ».

La traduction de Mounsier Lompré, elle, semble hésiter entre Kadath-montagne et Kadath-cité, et envoie à ce propos des signaux presque contradictoires :

> **Mousnier-Lompré :** mais il ne faut pas envisager de monter jusqu'à leur forteresse d'onyx, **au-dessus de Kadath**, dans l'immensité glacée. Il était heureux que nul homme ne sût où **se dresse Kadath**, car **monter jusqu'à elle** était très dangereux. Ainsi, le compagnon d'Atal, Barzai le Sage, avait été aspiré, hurlant, dans le ciel, simplement pour avoir escaladé **le pic pourtant connu** d'Hatheg-Kla. Avec **Kadath l'inexplorée**, si jamais on **la** trouvait, ce serait bien pire [...]. (*QOK*, 13)

Les dieux résident toujours « au-dessus » de Kadath et non pas à son sommet ; c'est bien Kadath qui « se dresse », mais il s'agit là encore de la destination du mouvement ascendant (« monter jusqu'à elle » – le mouvement est d'ailleurs toujours décrit de manière très terne), plutôt que l'objet à gravir. Et afin d'éviter une répétition sans doute, l'opposition se fait entre « connu » et « inexplorée ». La représentation globale du lieu et de sa signifiance dans le *mythoscape* lovecraftien prend donc un aspect assez trouble.

Camus, enfin, confirme sa perception du réseau signifiant du texte-source, et prend en compte le soin avec lequel Lovecraft semble peser chaque mot :

> **Camus :** mais nul ne doit songer à grimper jusqu'à leur forteresse d'onyx, **au sommet de Kadath dans le désert de glace.** Il était heureux que nul homme ne sût où Kadath se dressait,

> car celui qui **l'escaladerait** s'exposerait à des conséquences très graves. Le comparse d'Atal, Barzaï le Sage, avait été aspiré hurlant dans les cieux, simplement pour avoir osé gravir le **pic connu** d'Hatheg-Kla. En ce qui concernait **Kadath l'Inconnue**, dût-**elle** être trouvée, ce serait bien pire [...] (*CR*, 116)

Kadath représente une épreuve : il faut « grimper », « escalader », « gravir » afin d'en atteindre le sommet. Le style employé, très soutenu avec ses multiples subjonctifs à l'imparfait, semble multiplier les interdits divins. On comprend bien que Camus a souhaité prendre le contrepied de la traduction de Bernard Noël qui, ainsi qu'il l'écrit lui-même dans la préface des *Contrées du Rêve*, « avait le poil excessivement hirsute » (*CR*, 10). Le jeu de la retraduction s'exprime ici, entraînant un esprit de compétition ou de rivalité amicale, qui pousse à justifier une nouvelle traduction notamment en dénonçant les erreurs de celles qui l'ont précédée.

La version française de *À la recherche de Kadath* (1955) restera longtemps sans rivale, pour des raisons de droits ; en 1992, les éditions Robert Laffont la rééditent dans l'intégrale de Lovecraft en précisant qu'il aurait été souhaitable d'en offrir une nouvelle traduction mais que cela a été impossible pour des raisons contractuelles[552], et ce n'est qu'en 1995 qu'est publiée celle de Mousnier-Lompré. Ainsi, et sans doute malgré lui, Bernard Noël a fait de Kadath une cité dans l'imaginaire du lectorat français de Lovecraft, et, bien que David Camus se fasse un devoir de signaler l'erreur et de rectifier le tir dans sa retraduction, il n'en a pas moins participé en parallèle à la rédaction de *Kadath, le Guide de la Cité Inconnue*, livre d'artiste à mi-chemin entre *artbook*, encyclopédie imaginaire et recueil de nouvelles inédites. L'illustration qui figure sur la quatrième de couverture achève de consacrer cette vision dans l'imaginaire du lecteur francophone en présentant une cité s'étendant à perte de vue, parcourue par les méandres d'un fleuve parsemé de ponts et divisée en quartiers – la ville basse, le Château d'onyx… – que Lovecraft lui-même, au premier plan du tableau, invite à découvrir.

[552] « Compte tenu de l'importance de plus en plus grande occupée par Lovecraft, nous aurions souhaité procéder à une nouvelle traduction de ce texte mais, contractuellement, cela ne nous a pas été possible. » (NdE.) (*MR*, 51)

Illustration de couverture de « Kadath, le Guide de la Cité Inconnue », Nicolas Fructus, 2010.

Cet exemple illustre le phénomène collectif qui accompagne l'après-vie de l'œuvre mythopoétique, et la manière dont la traduction s'inscrit dans le cadre plus large des réécritures. Lorsque la première traduction assoit pour longtemps une vision, fût-elle fautive, dans l'imaginaire du lectorat-cible, elle devient « monstre sacré » qui résiste aux tentatives d'effacement des traductions ultérieures[553].

Le phénomène est particulièrement visible dans les milieux de *fans* les plus actifs, en particulier chez les pratiquants de jeu de rôle, ainsi que l'a étudié Olivier Caïra dans son ouvrage *Jeux de rôle : les forges de la fiction*. Il souligne la double composition de l'univers de jeu, qui comporte le monde de la fiction (dans *L'Appel de Cthulhu*, il s'agit de ce que décrit Lovecraft dans ses textes), mais doit également composer avec les versions que les autres participants au jeu se font de cet univers – ce que Caïra nomme le « carrefour des fonctions créatives »[554]. Il se fonde sur le concept d'*encyclopédie* développé par Umberto

[553] Cette première traduction peut même déclencher un franc rejet de toute nouvelle traduction ne s'y conformant pas. Ce fut notamment le cas lorsque le public (qui connaissait le classique sans, souvent, l'avoir lu) découvrit avec stupeur que Moby Dick n'était pas une baleine comme l'affirmait la première traduction de Jean Giono mais un cachalot, mâle de surcroît, ce qui entraîna nombre de commentaires quant au « changement de sexe » de l'iconique monstre marin, ainsi que l'analyse Isabelle Génin :

> L'identité de Moby Dick, identité sexuelle (mâle/femelle) et biologique (cachalot/baleine) est présentée comme une découverte de cette nouvelle traduction, qui viendrait en quelque sorte dévoiler le travestissement opéré par les versions antérieures. […] Plus qu'un problème de traduction du genre grammatical, c'est le genre du texte et de sa première traduction, genre monstre sacré, qui fait problème.

(Isabelle Génin. « La Baleine Blanche a mauvais genre ». *Palimpsestes*, n° 21 (1 oct. 2008) : 55-74. Web. Consulté le 30 sept. 2016.)

[554] Olivier Caïra. *Op. cit.*, p. 165.

Eco : chaque lecteur possède différentes encyclopédies qui interviennent dans son interprétation de l'œuvre littéraire ; les rôlistes, qui forment une communauté de lecteurs à part entière, s'appuient sur des savoirs plus ou moins partagés, sur un ensemble de présuppositions acquises par tous, et qui se traduit souvent par un certain laconisme dans les échanges – c'est l'émergence d'un véritable sociolecte, parfois ressenti comme jargon ou discours réservé aux initiés, et qui semblera hermétique à de nouveaux joueurs n'ayant pas encore assimilé le savoir de cette « encyclopédie » commune.

Or, c'est sur cette encyclopédie que se basent les scénarios de jeu de rôle prenant l'univers lovecraftien pour cadre. En 2010, suite à la parution du recueil traduit par Camus, un article de blog intitulé « Spécial Lovecraft : retour à Kadath », cherche à recenser « tous les scénarios publiés en français pour le jeu de rôles 'L'Appel de Cthulhu' à destination du sous-univers dit des 'Contrées du Rêve' *en* Kadath[555] » et l'on s'aperçoit que les auteurs de tels scénarios jouent eux aussi avec les attentes des lecteurs-joueurs, en faisant eux-mêmes des références fallacieuses afin de mieux pouvoir les surprendre :

> Il existe cependant un autre titre que je n'ai pas mentionné – *A la recherche de Kadath* – car contrairement à ce que pourrait laisser penser son titre, il n'y a aucun rapport entre les aventures qu'il propose et le monde des Contrées du Rêve. « Kadath » y est juste le nom d'une cité en ruine située dans la Turquie actuelle. Ce fascicule fait partie d'une série de quatre conçus par Tome (« Theatre Of The Mind ») Enterprises et traduits en français par les Jeux Descartes en 1983[556].

Nous sommes ici clairement dans un contexte culturel et social dans lequel la traduction dépasse le cadre de la langue et de la littérature pour permettre un enrichissement des échanges et encourager non pas uniquement la communication, mais également la création en retour. C'est ce que Salah Basalamah analyse comme contexte de traduction inter-référentielle, contexte dans lequel « les flux qui constituent l'essentiel des échanges sont plutôt de nature discursive dans la mesure où, au-delà des seuls intervenants du processus de traduction/communication, il faut également compter la doxa formée à la fois par l'imaginaire collectif des groupes primaires et par celui des structures sociales respectives de ces mêmes intervenants[557] ». L'usage que l'imaginaire collectif français a fait du signifiant « Kadath », au signifié construit et reconstruit par le biais des réécritures, relègue au second plan le fait qu'il

[555] « Spécial Lovecraft : retour à Kadath ». *Tu peux courir!* (blog), déc. 2010. Web. Consulté le 16 sept. 2015.
[556] *Ibid.*
[557] Salah Basalamah. « La traduction comme politique culturelle et sociale ». *Syn-Thèses* 3, Université Aristote de Thessalonique (2010) : 34.

s'agisse, au fond, d'une simple « erreur » de traduction, et permet d'aller plus loin que le simple jugement négatif.[558]

Conclusion

« La toponymie et l'onomastique, éléments fondamentaux du récit poétique, en disent successivement la cohérence intertextuelle, mythique et auto-mythique, tout en dénonçant implicitement l'artifice auto-référentiel qui le structure[559] », écrivait Jean-Pierre Picot. Les noms propres sont autant de points fixes qui resteront le plus immédiatement marqués dans la mémoire du lecteur comme représentant par métonymie l'ensemble du *mythoscape* auquel ils contribuent à donner vie. La traduction de l'onomastique est loin de se limiter au simple report, car de multiples facteurs entrent en jeu qui rendent parfois impossible ce procédé : il peut s'agir d'incohérences au sein même du texte-source, ou dans ses diverses éditions, ou encore de l'existence de traductions antérieures fortement ancrée dans l'imaginaire du lectorat-cible, au point que la retraduction « risque de brouiller les cartes de l'intertextualité sous-jacente à la tradition littéraire qui s'est nourrie de la première traduction, quels qu'en soient par ailleurs les défauts[560] ».

Étant nés de stratégies onomaturgiques similaires chez Dunsany et Lovecraft, les noms propres et appellations périphrastiques constituent un champ d'étude privilégié où s'exprime le lien mythopoétique entre leurs deux œuvres. Ils interrogent donc le traducteur qui aurait pour but de reproduire un lien similaire dans sa traduction, et constituent un premier point d'entrée pour le lecteur dans une zone de chevauchement où les *mythoscapes* se croisent. Ainsi qu'on l'a montré, de telles convergences pourront être le résultat d'une stratégie

[558] Notre étude se concentre exclusivement sur la réception française des récits de notre corpus. Nous indiquerons toutefois que le *Dictionnaire des lieux imaginaires*, ouvrage traduit en français depuis l'espagnol, indique que « Kadath est une immense cité de glace, jamais explorée, au-delà du plateau de Leng » et qu'il s'agit de la « capitale du Monde-du-Rêve » (p. 271). Les entrées relatives à Lovecraft comportent toutes des inexactitudes et interprétations visant à présenter les contrées du rêve comme un lieu touristique, et les mésaventures qu'y vit Carter sont généralisées sous forme de rumeurs visant à stimuler l'imagination du lecteur, placé en posture de voyageur potentiel (par exemple : « les voyageurs désireux de visiter Kadath doivent solliciter l'aide des Goules »). On présume que ces manipulations viennent de l'original espagnol. (Alberto Manguel et Gianni Guadalupi. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. *Op. cit.*)

[559] Jean-Pierre Picot. « Les parcours oniriques dans *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* de H.-P. Lovecraft ». *Op. cit.*, p. 375.

[560] Jean-René Ladmiral. « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles... ». *In* Enrico Monti & Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011, p. 44.

traductive délibérée mais peuvent également relever de la pure coïncidence – et quoi qu'il en soit, n'existent qu'à condition d'être repérées et comprises par le lecteur. La question de la traduction des noms propres, mais aussi de la manière dont les traductions se répondent, se reconnaissent en tant que telles, se réécrivent ou se reprennent les unes les autres, illustre l'impossibilité de tracer des frontières nettes entre les textes ou d'établir entre eux une hiérarchie structurelle. Traduction et mythopoétique des noms propres se combinent pour atteindre un « esprit d'archipel » : « ce travail de l'insularité plurielle sur la pensée, ce travail du multiple, ce bord d'inquiétude et cette acceptation de l'absence définitive d'un centre au profit d'une multitude de lignes possibles, de trajectoires, d'images et d'intensités[561] ».

Cependant le *mythoscape*, s'il naît par l'acte du baptême, ne se limite pas à la création de noms propres. C'est par l'ajout d'un certain nombre d'éléments spécifiques au monde fictionnel que celui-ci va véritablement prendre corps et se constituer en univers virtuel, que le lecteur pourra apprendre à s'approprier. Ces éléments, entre familiarité et étrangeté, posent au traducteur des problèmes spécifiques, vers lesquels nous nous tournons à présent.

[561] Pierre Péju. *L'Archipel des contes*. *Op. cit.*, p. 166.

Chapitre 5

Effet d'étrangeté et (dé)construction du familier : Traduire les zones signifiantes de la frontière

> Reading is rather like the game of hide-and-seek […]. The aim of a successful game is to make the search last as long as possible – the pleasure of suspense – but to be found in the end.
> The writer's strategy, to be successful entails resistance through parallel, counterpoint, narrative devices, defamiliarisation techniques and so on but if there are too many insoluble hiding places the reader is likely to want to play elsewhere. Hence, many texts tend to maintain an equilibrium between competitive and cooperative elements[562].

Par ces mots, Michael Cronin rapproche l'acte de lecture, et par suite de traduction, d'un jeu d'investigation proposé par l'écrivain autant que par le texte lui-même, selon que ce jeu procède de stratégies mises en œuvre délibérément ou d'effets indépendants de la volonté de l'auteur. Il s'agit en tout état de cause d'éviter que le texte soit mornement transparent. Quel plaisir y aurait-il à lire si tout était dit, limpide, attendu ? Quel plaisir y aurait-il à traduire si le bête et fruste mot-à-mot fonctionnait systématiquement ? À l'inverse, toute opacité excessive rompt l'envie de jouer et entrave la réception.

Cet équilibre s'incarne à merveille dans le genre de la *fantasy*, puisque les auteurs partent du connu, des référents du monde « réel », afin de mieux le mettre en relation avec d'autres mondes « possibles » que construit le texte – des textes-mondes. La pulsion géographique des œuvres mythopoétiques semble pousser les auteurs à chercher l'expérience de la frontière, qui est une expérience empreinte de poésie, comme le décrit Dunsany dans son autobiographie : « Without a sense of mystery, a man may be a scientist, a mathematician or many other things, but he cannot be a poet**,** for he has no land to travel in, no pasture on which to graze Pegasus, the frontier of the man-of-the-world lying just outside the edge of the lands of wonder[563] ». Chez lui comme chez Lovecraft, on trouve de manière répétée l'hésitation héritée de Blaise Pascal qui écrivait : « Qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier dont nous nous éveillons quand

[562] Michael Cronin. « Keeping One's Distance: Translation and the Play of Possibility ». *Op. cit.* p. 237.
[563] Lord Dunsany. *Patches of Sunlight*. *Op. cit.*, p. 5.

nous pensons dormir[564]. » Leurs personnages sont d'ailleurs fréquemment en proie à cette incertitude, à cette intuition que le monde extérieur n'est pas la réalité (narrateurs des nouvelles « Hypnos », « Polaris », « Celephais » chez Lovecraft, et de « Bethmoora », « The Coronation of Thomas Shap » ou encore « The Wonderful Window » chez Dunsany).

Les deux auteurs brouillent allègrement les pistes, jouent à cache-cache, et il n'est parfois pas aisé pour le traducteur de conserver cette ambiguïté. Ainsi, si dans les terres lovecraftiennes du rêve, on peut concrètement voyager (sans que l'on sache bien s'il s'agit d'un voyage physique ou astral) jusqu'à la face cachée de la Lune (*the Moon's dark side*, *CF*, 415, 422, 423), celle-ci trouve son reflet à peine déformé sous forme d'une éminence rocheuse chez Dunsany, quand une bande de voleurs escaladent « the known side of [the peak of] Mluna » (*BW*, 355[565]). Difficile pour le lecteur de ne pas faire instantanément l'association du nom commun *side* avec le nom propre *Mluna*, dont l'étymologie est transparente puisque son étrange digraphe initial, ML-, le place en fait à mi-chemin de l'anglais *moon* et du latin *luna*. Ce pic n'est-il donc qu'un rêve de lune, une lune antique réimaginée, dans un monde fictionnel qui mentionne par ailleurs côte à côte des contrées réelles (Arabie, Éthiopie) et un imaginaire roi de Westalia ?

Par collocation, on parle habituellement en français de « face cachée » ou « visible » de la Lune. C'est cette expression qu'emploie Camus dans sa traduction de Lovecraft[566]. On aurait pu l'envisager chez Dunsany et traduire par « la face visible / connue du Mluna » (Amouroux traduit par « versant », privilégiant le contexte dénotatif induit par le mot *peak*, plutôt que celui, connotatif, suggéré par les mots *side* et *Mluna*). Traduire *side* par « face » dans ce texte de Dunsany présenterait à nos yeux un avantage supplémentaire dans l'optique de la traduction à portée mythopoétique : ce choix renforce la passerelle possible entre nos deux auteurs, puisque tout un pan de la quête lovecraftienne de Kadath consiste en l'ascension d'un autre pic, le Ngranek, dont le versant inconnu est taillé en forme de visage gigantesque supposé représenter les traits faciaux des Dieux de la Terre.

---

[564] Blaise Pascal. *Pensées*. Paris : Classiques Garnier, 1991, p. 209.
Julien Green semble avoir été sensible à cette même incertitude cosmique, lorsqu'il écrit dans son *Journal* : « Qui peut dire dans quel rêve nous sommes plongés alors que nous veillons ? » (*Œuvres complètes IV*. *Op. cit.*, p. 505) Il n'est pas impossible que cette sensibilité même soit une des sources de sa pulsion de traduire lorsqu'il découvre Dunsany.

[565] Ce pic est l'un des rares lieux que Dunsany utilise dans plusieurs nouvelles appartenant à des recueils différents. Il apparaît pour la première fois dans « Idle Days on the Yann » (*DT, 270*), mais n'est aperçu que de loin, tandis que le narrateur suit le cours d'un fleuve. C'est dans « Probable Adventure of the Three Literary Men » que le Mluna figure au premier plan, comme lieu de l'intrigue. C'est exactement la stratégie qu'emploie Lovecraft en réutilisant dans *Kadath* des lieux mentionnés au fil de la navigation de « The White Ship ».

[566] Mousnier-Lompré efface la précision en parlant simplement de « lune » et minimise un motif pourtant extrêmement récurrent dans l'œuvre ; Noël traduit littéralement par « le côté sombre de la lune »

Cet exemple préliminaire illustre bien les notions d'objets « natifs » et d'objets « immigrants » dans un récit ; ces concepts ont été développés par Terence Parsons dans la cadre de la théorie des mondes possibles[567], et permettent de classer les entités (personnages, lieux, etc.) qui apparaissent dans la fiction. Les objets dits *natifs* ont des propriétés spécifiques à un unique monde fictionnel donné (le pic de Mluna, ne serait-ce que par son nom, est de ceux-là) et sont donc marqués par l'incomplétude ; il n'existe pas de référent dans le monde primaire pour interdire l'ajout de nouvelles propriétés, par l'auteur ou par le lecteur qui comble par son imagination les zones « blanches ». Les objets *immigrants* possèdent des propriétés avérées hors de la fiction et dans ce cadre, seraient donc complets, finis (ce serait le cas des lieux réels, tels que la Lune, ou Londres). Toutefois, Parsons relativise cette dernière assertion, en prenant notamment l'exemple du Londres qui apparaît dans les aventures de Sherlock Holmes :

> Now there are those who think that the real London does not appear in those stories but rather that another object does; it is a fictional object called "London" in the story and it is different from the real London. It, like Holmes, is an object that is native to the story; it is a city "created" by Doyle (with the aid of our common understanding of the real London). So the London of the novels will be an incomplete object, and will also be a nonexistent object[568].

Nous pouvons faire exactement la même remarque concernant la Lune chez Lovecraft, immigrante à la base (ou qui nous semble être un élément familier), mais dotée de caractéristiques tout à fait fabuleuses par rapport à son référent réel – elle est habitée par de monstrueuses bêtes lunaires, et les chats ont la faculté d'y voyager en bondissant à travers l'espace. La lune, chez Lovecraft, ne produit aucun effet réaliste : c'est l'effet poétique de sa mention qui sert de transition vers le fantastique – la nouvelle « What the Moon Brings » commence d'ailleurs explicitement par cette phrase : « I hate the moon – I am afraid of it – for when it shines on certain scenes familiar and loved it sometimes makes them unfamiliar and hideous[569] » *(CF,* 212). Le fait est que, dans un cadre fictionnel, tout effet de lecture sera en fin de compte affaire d'association d'idées qui ne dépendent que partiellement du texte lui-même. Ce sont en grande partie les connaissances et présuppositions du lecteur qui vont entrer en jeu. Étayant la théorie de Parsons, Ruth Ronen l'affine en indiquant que ce sont ces

[567] Terence Parsons. *Nonexistent Objects*. New Haven : Yale University Press, 1980.
[568] *Ibid.*, p. 57-58.
[569] Ici, il n'y a jusqu'à la syntaxe qui ne se fasse lunatique, car il faut repérer l'extraposition des deux adjectifs *familiar and loved* par rapport au nom *scenes* pour s'apercevoir que le pronom « it », renvoyant à la lune, est sujet d'une seconde proposition et non pas complément d'objet de « loved ». Une simple virgule aurait permis de désambiguïser, mais en l'état, seul le parallélisme des couples d'adjectifs *familiar and loved* opposés à *unfamiliar and hideous* peut servir de clé au lecteur. Celui-ci se voit contraint à ralentir son œil, voire à s'arrêter ou revenir en arrière.

associations qui priment, et non la mention d'un nom propre qui ne constitue qu'une seule propriété d'une entité parmi toute une constellation :

> A real entity can be named within a fictional context and none of the knowledge associated with it outside fiction will be activated, whereas a place can remain unnamed and still activate a whole frame of knowledge associated with the place in extrafictional contexts[570].

La traduction de tels mondes fictionnels dédouble les mouvements entre éléments natifs et immigrants par les transferts linguistiques et culturels qu'elle suppose. Ce qui était familier pour le lecteur-source ne le sera peut-être plus pour le lecteur-cible, et vice-versa, de sorte que les mêmes procédés d'écriture pourront aboutir à des effets de lecture différents. Ces éléments représentent de nouveaux « nœuds » signifiants – *nœuds* au sens de *node* en anglais, que Brian Attebery a appliqué à la *fantasy* : il s'agit selon lui de moments signifiants dans un récit, moments où la narration se met en tension et offre un riche éventail de possibilités narratives (qui peut fort bien, en fin de compte, ne jamais se concrétiser : « We might think of these moments as **narrative nodes.** In botany, a node is a thickening on a stem from which the plant might put forth a lead, a blossom, another branch – or nothing at all[571]. » L'appliquer à la traduction permet de rapprocher ce concept des « zones signifiantes » de Berman en privilégiant le *moment* à l'*espace* : ce qui compte est le potentiel, la projection dans le futur immédiat, et c'est ce moment d'incertitude qui est clé avant que le traducteur n'arrête un choix, réduisant ainsi le champ des possibles à une seule réalisation concrète.

En se basant sur un certain nombre d'exemples précis, nous allons maintenant proposer un panorama des divers dilemmes auxquels ce paradoxe peut confronter les traducteurs et des solutions envisagées, afin d'illustrer la manière dont l'étude des pratiques traductives peut nous informer sur la perception que l'on a d'une œuvre que l'on lit, souvent, en oubliant qu'il s'agit d'une traduction. En premier lieu, on s'intéressera aux procédés de traduction de la nomenclature imaginaire : entités strictement natives, ou fallacieusement immigrantes, flore, outil, bestiaire – ce qui serait, ailleurs, « culturèmes », mais qui ici n'a de racine que dans le monde fictif, et donc aucun équivalent immédiatement accessible quelle que soit la maîtrise de la langue du traducteur. Dans un second temps, on s'intéressera aux marqueurs renvoyant aux cultures du monde réaliste et aux représentations qu'elles véhiculent ; représentations remises en cause par l'acte même de la traduction.

[570] Ruth Ronen. *Possible Worlds in Literary Theory*. *Op. cit.*, p. 129.
[571] Brian Attebery. *Stories about Stories. Op. cit.,* p. 136. Nous soulignons.

I. Traduire et retraduire la nomenclature imaginaire

Dans les mondes fictionnels oniriques, le rêve place le lecteur comme les personnages dans une position liminale, puisqu'il se nourrit du familier pour mieux le décentrer par le surgissement de l'étrange. Nous sommes donc en présence d'une zone d'entre-deux où les références du lecteur se voient bouleversées. Ce cadre permet aux auteurs de déployer des trésors d'imagination et de laisser libre cours à une invention débridée, ce qui influe sur la langue d'écriture : le lecteur se trouve rapidement confronté à la profusion de signifiants qui n'existent que dans l'œuvre dont ils sont issus, à peine donc dans la langue-source, si ce n'est dans l'idiolecte de l'auteur – on ne les trouvera dans aucun dictionnaire, bilingue ou unilingue. Ces termes produisent un effet de résistance du texte à la lecture qui est en même temps un appel à la coopération du lecteur. Parfois source d'un émerveillement indéniable pour ceux qui se prennent au jeu, une telle démonstration de créativité lexicale peut même inspirer d'autres auteurs à écrire en se calquant sur le même modèle, voire à s'approprier les créations imaginaires de ceux qui les ont précédés. On retrouve alors un phénomène similaire à la manière dont l'épopée classique se construisait en recyclant, encore et encore, les figures mythologiques connues. Évoquant Dunsany, Max Duperray remarque :

> La fertilité en vocables étrangers et imaginaires, toujours en-deçà d'une explication, est donc le premier trait du langage des « merveilles », trait qui frappa, entre autres, la sensibilité d'un Lovecraft […] L'érudition feinte, la richesse d'une nomenclature imaginaire, procèdent des mêmes besoins que ceux de l'*épos* traditionnel[572].

Plusieurs questions se posent alors au traducteur : ces termes « étrangers », hors-langue peuvent-ils seulement être traduits ? Doivent-ils l'être ? Si oui, en suivant quelles stratégies, et selon quels procédés ? La traduction est dans ce cas à considérer autant en termes d'effets qu'en termes de sens, et ce à deux niveaux : tout d'abord, l'effet d'étrangeté que ces « mots-fictions[573] » provoquent en s'invitant dans la langue connue constitue un marqueur du merveilleux. Mais en outre, si l'on considère la lecture au long cours, ils sont

[572] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany (1978-1957). Op. cit.*, p. 219.

[573] Nous reprenons l'appellation proposée par Marc Angenot qui oppose les mots-fictions (mots forgés par la science-fiction – mais qu'on appliquera de la même manière au genre de la *fantasy* qui elle aussi, veut « donner à croire à un monde 'distancié' ») aux néologismes, « termes pédants ou précieux inventés pas des littérateurs et qui témoignent de la tendance à faire du langage littéraire un jargon autistique vaniteux ». Les mots-fictions, eux, poussent à une lecture conjecturale qui rende intelligible le paradigme absent, et constituent l'un des « traits les plus repérables de la sémiotique du genre ». (Marc Angenot. « Le paradigme absent : éléments d'une sémiotique de la science-fiction ». *Les dehors de la littérature: du roman populaire à la science-fiction. Op. cit.*, p. 221).

également de nouveaux repères proposés par le texte au lecteur qui, une fois la première surprise passée, peut en venir à apprivoiser le texte en construisant au fil de la lecture son *encyclopédie* personnelle. Umberto Eco différencie ainsi la logique du *dictionnaire*, qui propose des définitions sémantiques bidimensionnelles (relations d'équivalences strictes) de celle de l'*encyclopédie*, qui propose « des pans de connaissance du monde », des relations multidimensionnelles qui encouragent le lecteur à exercer sa compétence de logique et d'interprétation[574] : chaque entrée propose un développement qui pourra renvoyer à de multiples autres éléments, sur le modèle d'une toile labyrinthique mais cohérente.

C'est cette distinction qui nous conduit à parler ici de « nomenclature », concept qui désigne un ensemble de termes classés méthodiquement et appartenant à un même système. La première réaction possible face à l'intrusion de mots absents du dictionnaire est de remettre en cause la possibilité même de traduction, notamment parce que l'on touche à la part de créativité pure exercée par l'auteur du texte-source, et que le modifier serait une sorte de violation du droit moral. J.R.R. Tolkien s'est ainsi insurgé contre la traduction des noms propres dans *The Lord of the Rings* :

> *In principle* I object as strongly as is possible to the 'translation' of the *nomenclature* at all (even by a competent person). I wonder why a translator should think himself called on or entitled to do any such thing. That this is an 'imaginary' world does not give him any right to remodel it according to his fancy, even if he could in a few months create a new coherent structure which took me years to work out[575].

C'est le principe même de la traduction comme activité indépendante et autonome qui est ici nié en bloc : Tolkien ayant conçu un ensemble cohérent dans une langue-source, il s'insurge par principe à l'idée que son travail et sa méthode soient copiés par un tiers, repensés par rapport à une langue-cible, et ce quelle que soit par ailleurs la compétence du traducteur. Tolkien a d'ailleurs laissé à l'attention des traducteurs des consignes de traduction strictes concernant les noms propres et mots-fictions dans *The Lord of the Rings,* indiquant ce qui doit être traduit ou non, et comment traduire en fonction de l'étymologie, dont il explique les tenants et aboutissants[576]. Tolkien adopte ainsi la posture classique voulant que l'original et

---

[574] Umberto Eco. *Lector in Fabula : le rôle du lecteur. Op. cit.*, p. 201.
[575] J. R. R Tolkien, *Letters.* Cité dans Allan Turner. *Translating Tolkien. Op. cit.*, p. 48.
[576] Rédigé sous le titre « Guide to the Names in *The Lord of the Rings* » entre 1966 et 1967, ce document fut systématiquement adressé aux traducteurs étrangers par l'éditeur Allen & Unwin, puis publié après la mort de Tolkien par son fils Christopher. (Jared Lobdell (Éd.). *A Tolkien Compass: Including J. R. R. Tolkien's Guide to the Names in the 'Lord of the rings'*. LaSalle : Open Court, 1975).
Quand une nouvelle traduction du *Seigneur des Anneaux* a paru en France en 2015, le traducteur Daniel Lauzon a indiqué en entretien avoir modifié les noms de la première traduction de Francis Ledoux (1972) qui ne respectait pas les vœux de Tolkien. (« La Fraternité de l'Anneau : la parole au traducteur », tolkiendrim.com, 29 septembre 2014, consulté le 13.08.2018).

l'auteur prévalent et que la traduction, reléguée à un rôle ancillaire, ne puisse produire qu'une image secondaire et imparfaite. Sans l'intervention de l'auteur, le traducteur ne saurait disposer des outils nécessaires pour bien faire son travail. On se trouve donc face à un paradoxe : les « mots-fictions », pourtant « déclencheurs privilégiés de l'imaginaire[577] », limiteraient la marge de manœuvre créative du traducteur, soumis au texte d'origine pour des raisons d'ordre idéologique ou poétique.

Cependant, Tolkien prend bien soin d'indiquer qu'il s'agit d'une position *de principe*. Dans la pratique, le constat est tout autre, et force est de constater que les textes de science-fiction ou de *fantasy*, genres parmi les plus généreux en termes de mots-fictions, sont abondamment traduits, et même souvent retraduits. C'est ici que se placer dans une logique d'Encyclopédie plutôt que de Dictionnaire prend tout son sens. C'est en somme ce que fait le traductologue Antoine Berman lorsqu'il souligne que s'extraire d'une vision terme-à-terme de la traduction permet, assez aisément, de s'affranchir du problème de l'intraduisible :

> Mais au niveau d'une œuvre, le problème n'est pas de savoir si ces termes possèdent ou non des équivalents. *Car le plan de la traduisibilité est autre.* […]. La prétendue intraduisibilité se dissout en traduisibilité sans reste, par le simple recours à des modes de rapports existant naturellement et historiquement entre des langues, mais modulés ici selon les exigences de la traduction d'un *texte* : l'emprunt et la néologie pour le domaine lexical. C'est la structure même du texte comme texte qui dictera ici ce qu'il faut « traduire » ou « ne pas traduire » (au sens courant), *la non-traduction d'un terme valant comme un mode éminent de traduction*[578].

On constate dans les faits que, concernant les mots-fictions, plusieurs stratégies sont employées par les traducteurs, de l'adoption par report à l'effacement en passant par la compensation. La prise en compte de la forme et de la récurrence des termes dans les textes-sources est d'importance puisqu'elle indique la place variable qu'ils occupent dans l'économie du monde imaginaire, créée au fil de la lecture, puis consolidée par les réécritures, et notamment par la traduction. Des occurrences les plus isolées, qui ne posent que des problèmes ponctuels et circonscrits (usage des notes en bas de page, mots-fictions à usage unique), on passera progressivement à des questions qui mettent en jeu une plus grande subjectivité de la part du traducteur, qui peut dès lors s'offrir plus de latitude dans ses choix et prendre davantage de risques. On finira par voir comment, dans le cadre de la retraduction, les versions successives s'accordent ou au contraire sont mises en compétition dans l'exercice d'adoption collective que crée la lecture partagée, façonnant une authentique tradition de traduction.

---

[577] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. Op. cit.*, p. 102.
[578] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 302.

1. Sonorités et imageries de l'exotisme

Tout comme pour ce qui est des noms propres, les mots-fictions les plus frappants sont aussi les plus opaques, ceux dont l'étymologie est obscure, voire impossible à déchiffrer pour le lecteur. Leur apparition soudaine dans une langue familière crée une impression d'irréductible exotisme qui intrigue et suscite la curiosité, comme si le lecteur était un touriste débarquant sur une rive étrangère sur laquelle tous les panneaux indicateurs seraient rédigés dans un idiome, voire un alphabet, inconnu. Le signe se réduit à une image, sonore ou visuelle. L'opacité du terme interdit d'en deviner le sens s'il est rencontré hors contexte ; c'est dans l'environnement immédiat du mot-fiction que sont à chercher soit la définition, ou en tout état de cause des indices plus ou moins disséminés qui permettront d'en mieux cerner les contours. Dans ce cadre, le traducteur a la double tâche d'identifier les indices disséminés par le texte-source (qui peuvent être le fruit de ses perceptions de lecture sans relever de l'intention de l'auteur du texte-source), puis d'en disséminer à son tour en dosant le degré de résistance produit, tout en sachant que la portée de tels indices dépendra autant de la coopération du lecteur du texte-cible que de l'intention première du traducteur.

a. Expliciter l'étrange : le dilemme de la rupture énonciative

Il arrive que l'auteur lui-même fasse usage de notes en bas de page pour donner la définition d'un terme trop obscur, même si cela reste très rare dans la plupart des textes fictionnels, car cette intervention a précisément pour effet de renvoyer le texte à son statut fictionnel et à rompre son aspect immersif. Genette explique ainsi que « l'annotation auctoriale d'un texte de fiction ou de poésie marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif » et ajoute que ce type de note s'applique « le plus souvent à des textes dont la fictionnalité est très 'impure', très marquée de références historiques, ou parfois de réflexions philosophiques : il s'agit alors de romans ou poèmes dont les notes portent précisément, pour l'essentiel, sur l'aspect non-fictionnel du récit[579] ».

Lovecraft n'a jamais annoté ses récits pour signaler les nombreuses références à d'autres auteurs ou les références scientifiques ou historiques, afin d'aiguiller et d'informer ses lecteurs ; cela aurait été à l'encontre de sa démarche ludique qui mêle allégrement le réel

[579] Gérard Genette. *Seuils*. *Op. cit.,* p. 305.

et le fictif, et de sa manière de crypter l'écriture pour mettre le lecteur à l'épreuve. On trouve en revanche des éditions aux annotations allographes (de la main de critiques, éditeurs, traducteurs) – tous sont avant tout des lecteurs endossant le rôle d'agents et qui donnent aux lecteurs suivants certaines clés, absentes du texte-source originale. Ce sont là les signes d'un effort collectif, né du désir non pas de s'immerger dans la fiction, mais d'apprivoiser le texte-monde de l'auteur et de transmettre ses connaissances.

Concernant Dunsany, qui n'emploie pas la même démarche ludique que Lovecraft, rien ne laisse à penser *a priori* que le recours à la note auctoriale soit nécessaire. On en trouve un exemple dans la nouvelle « In Zaccarath ». Toutefois, cette apparition soudaine marque suffisamment à la lecture pour qu'elle ait été relevée par Duperray, préfacier du recueil des *Contes d'un rêveur*, qui en fait une caractéristique générale de l'écriture : « il y a dans ces contes comme une parodie du réflexe réaliste de la note référentielle au lecteur qui ne fait qu'ajouter à la surcharge onomastique des renvois[580]. » En d'autres termes, Dunsany, sous prétexte de fournir des informations, déjoue les attentes de son lecteur et, en fin de compte, n'éclaircit rien. Au contraire, il opacifie encore davantage, ainsi qu'on le voit dans cet extrait :

> Who shall tell of the amethyst chandeliers, where torches, soaked in rare **Bhyrinian** oils, burned and gave off a scent of **blethany***?
>
> *This herb marvellous, which, growing near the summit of **Mount Zaumnos**, scents all the **Zaumnian range**, and is smelt far out on the **Kepuscran plains**, and even, when the wind is from the mountains, in the streets **of the city of Ognoth**. At night it closes its petals and is heard to breathe, and its breath is a swift poison. This it does even by day if the snows are disturbed about it. No plant of this has ever been captured alive by a hunter. (*DT*, 324)

La note est en fait de la main du narrateur plus que de l'auteur. Celui-ci adopte la posture d'un guide touristique livrant à son public une anecdote ou une légende locale propre à divertir et émerveiller. Il donne donc au lecteur l'occasion de s'immerger encore davantage dans un univers fantastique dont il se rendra vite compte qu'absolument tous les points de repères lui sont inconnus. On attendrait presque un appel de note au sein même de la note, pour chacun des termes que nous avons indiqués en gras, ou encore, ainsi qu'il est fréquent depuis Tolkien, une carte qui permettrait véritablement d'utiliser les informations données. Mais un tel document, du fait de son absence, reste entièrement à la charge de l'imagination du lecteur.

La traduction la plus récente de ce texte reproduit exactement la même structure pour un effet similaire – on repérera simplement la francisation de la plupart des toponymes (et adjectifs dérivés) :

[580] Max Duperray. « Introduction ». *CRv*, 8.

> **Homassel :** Qui parlera des chandeliers d'améthyste où les torches, trempées dans de rares huiles de **Bhyrinie**, brûlaient en exhalant un parfum de **bléthanie*** ?
>
> *L'herbe merveilleuse qui, poussant près du sommet du **mont Zaumnos**, embaume toute la **chaîne des Zaumnes,** et que l'on sent jusque dans les **plaines képruscaines** et même, quand le vent vient des montagnes, dans les rues de la **ville d'Ognoth**. La nuit, elle ferme ses pétales, et on l'entend respirer, et son souffle est un doux poison. Elle le fait même le jour quand les neiges alentours sont piétinées. Aucune plante de cette espèce n'a jamais été cueillie vivante par un chasseur. (*CRv*, 123)

Quand ce texte est traduit pour la première fois en 1920, le traducteur déplace la note en procédant à une incrémentialisation, c'est-à-dire en lui faisant quitter le paratexte pour la réinjecter dans la narration elle-même :

> **Green :** Qui dira les candélabres d'améthyste où des torches macérées dans des huiles rares de **Bhyrinie** brûlaient en exhalant un parfum de **bléthane** ? C'était l'herbe merveilleuse qui poussait près du sommet du mont **Zaumnos**, qui parfumait toutes les chaînes de montagnes et qu'on sentait au loin jusque dans les **plaines du crépuscule**, et même, quand le vent descendait de ces monts, dans les rues de la cité évanescente **d'Ognoth**. La nuit elle fermait ses pétales et on entendait sa respiration, et sa respiration était un poison subtil. Cela arrivait même le jour, si la neige tombait longuement. Et jamais aucun chasseur n'avait capturé cette plante vivante. (*MD*, 145-146)

Cette migration de la note s'accompagne d'un glissement du présent de l'indicatif vers l'imparfait, qui maintient le lecteur dans un univers lointain de conte de fées. Ce passage se situant au début de la nouvelle, les informations données semblent faire partie de l'exposition et le lecteur s'attendra logiquement à ce qu'il pose les prémisses de l'histoire à venir (on imagine le récit d'un héros se mettant en quête de cette fleur merveilleuse), sans quoi il pourra s'interroger sur l'utilité de ces détails dont la lecture lui est imposée – alors que la note en bas de page rendait la lecture facultative. Or, il ne sera plus jamais question de cette fameuse fleur dans le reste de la nouvelle. Corriger la rupture de régime énonciatif revient ici à modifier l'économie du récit et la manière dont Dunsany choisit de présenter l'altérité de son monde fabuleux.

Green, comme Homassel, lisse l'ensemble par la francisation des toponymes, ce qui permet de faire naître le doute dans l'esprit du lecteur : s'agit-il de lieux exotiques mais bien réels dont il n'aurait jamais entendu parler ? Green va néanmoins plus loin dans l'éclaircissement, par une réduction de la concentration de mots-fictions opaques. On identifie un effacement (l'adjectif *Zaumnian* disparaît, sans doute jugé superflu puisque dérivé du nom *Zaumnos* présent dans la même phrase), mais surtout une francisation poussée à son paroxysme lorsque « the Kepuscran plains » deviennent « les plaines du crépuscule ». Le

toponyme-source, forme opaque sans signifié réduite à une enveloppe vide faite uniquement de sonorités, est réinvesti par l'usage d'un nom commun aux sonorités approchantes qui, de véritable toponyme, devient un simple descripteur poétique – la majuscule a d'ailleurs disparu. Le traducteur lui-même est ici en territoire éminemment étranger, et conscient de sa tâche, cherche à toute force à faire sens de ce qu'il y rencontre, avec les outils que lui offre la langue d'arrivée[581]. Ici, c'est l'Étranger qui se voit effacé par la traduction. Et l'aspect onirique du paysage décrit, souligné par l'usage de « crépuscule », se voit renforcé par l'ajout de l'adjectif « évanescent », absent de l'anglais original, pour qualifier la cité d'Ognos : la domestication du premier nom propre entraîne un déploiement du champ lexical alors conjuré, pour ramener le monde fictionnel vers les territoires familiers d'une poétique romantique de la rêverie éphémère.

La même problématique que pour les notes auctoriales existe concernant les notes du traducteur : ce dernier s'efforce en règle générale de les éviter à tout prix pour ne pas attirer l'attention sur le statut de son texte comme traduction, toujours pour des raisons d'immersion propres au texte littéraire. Pourtant, ainsi que l'a écrit M. Ballard, le « système de notes, d'explicitations [fait] partie des démarches naturelles de la traduction, mais […] certains ont encore du mal à [l']accepter comme tel[582] ». Le seul contexte où de telles notes sont utilisées abondamment est celui des éditions bilingues de certaines œuvres, qui se présentent comme des outils d'apprentissage de la langue étrangère par la pratique de la lecture. Dans les autres cas, des stratégies de contournement sont appliquées, qui vont de l'effacement du mot-fiction problématique à l'explicitation par incrémentialisation. Ainsi en est-il dans cet extrait de *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, où nous trouvons un mot-fiction composé :

> And the odours from those galleys which the south wind blew in from the wharves are not to be described. Only by constantly smoking strong **thagweed** could even the hardiest denizen of the old sea-taverns bear them. (*CF*, 417)

Le texte-source prend soin d'entourer le mot-fiction de divers indices qui, combinés entre eux, rendent son sens parfaitement limpide : la séquence verbe/adjectif/nom *smoke* + *strong* + *weed* suffit amplement à la déduction, et le lecteur qui oublierait de décomposer *thagweed*,

[581] Green est peut-être également sujet à des interférences propres à la langue dunsanienne : *twilight* est en effet un mot fétiche de l'auteur (cf. chapitre précédent) ; le traducteur a donc souvent été amené à utiliser le terme « crépuscule » au fil de sa traduction. Peut-être a-t-il vu dans cet adjectif un terme non pas opaque, mais translucide, dont l'étymologie était visible dans la forme même, auquel cas son *habitus* de « traduire en dunsanien » aurait pris le dessus.
[582] Michel Ballard. « La traduction du nom propre comme négociation ». *Op. cit.*, p. 218.

n'y voyant qu'un signifiant unique et opaque, aurait encore assez de contexte, puisque l'ensemble du passage évoque les caractéristiques olfactives d'un port malfamé.

La traduction de 1954 efface tout simplement le terme exotique en le remplaçant par un hyperonyme indiquant la nature de la substance en question. Elle assure ainsi à son lecteur un confort optimal en ne requérant aucun effort de déduction :

> **Noël :** Les odeurs qui émanaient de ces galères quand le vent du sud soufflait depuis les docks étaient indescriptibles. Ce n'est qu'en fumant continuellement **du tabac très fort** que les habitués des vieilles tavernes du port pouvaient les supporter. (*DM*, 151)

Ce faisant, toutefois, le traducteur efface une entrée que le lecteur aurait pu ajouter à son Encyclopédie[583] de lecture lovecraftienne, qu'il ne pourra donc pas re-mobiliser au besoin par la suite. Or, même si le traducteur, ayant accès au texte-source, sait qu'il s'agit d'une occurrence unique chez Lovecraft, et que cette absence ne sera donc pas préjudiciable au lecteur de ce texte en particulier, il n'est pas exclu que des auteurs ultérieurs, jouant d'intertextualité, se réapproprient ce terme pour confectionner un texte-monde mâtiné de colorations lovecraftiennes. Une traduction cherchant à favoriser la forte potentialité mythopoétique de cette œuvre évitera donc un tel effacement.

La première retraduction de *Kadath* prend le contrepied de cette stratégie en conservant le procédé utilisé dans le texte-source, à savoir qu'il revient au lecteur de déduire ce qu'est du « thag » :

> **Mousnier-Lompré :** Les odeurs qui s'échappaient de ces trirèmes et que le vent du sud poussait sur la ville étaient indescriptibles. Ce n'est qu'en bourrant leurs pipes de **thag** très fort que les habitués des vieilles tavernes parvenaient à supporter ces effluves. (*QOK*, 19-20)

Un indice est même effacé en français avec la disparition de *weed*. Un autre est ajouté cependant, par la surtraduction métonymique de *smoking* qui devient « bourrant leurs pipes », en rend l'action plus concrète et facile à visualiser. En outre, on pourra arguer que cette perte est compensée par la paronymie entre « thag » et « tabac » qui passeraient presque, à l'oral et en français, pour des déformations phonétiques l'un de l'autre. Le traducteur conjugue image et son pour les mettre au service de la mise en Encyclopédie du texte-monde, mais c'est à l'imaginaire du lecteur qu'il laisse le soin de tirer des conclusions.

La troisième traduction existante de ce passage se place à mi-chemin des deux premières en ménageant à la fois l'exotisme apporté par le mot-fiction et la facilité de

[583] Toujours au sens d'U. Eco.

compréhension, par l'adjonction d'une explication intégrée directement dans la narration, en apposition, ce qui renforce son caractère explicatif :

> **Camus :** Quant aux odeurs de ces galères, que le vent du sud charriait depuis les quais, mieux valait ne pas les décrire. Ce n'est qu'en fumant continuellement **du thag, ce tabac très fort**, que les plus robustes piliers de bar du port arrivaient à les supporter. (*CR*, 121)

Le lecteur se retrouve donc déchargé du processus de déduction. Comme chez Dunsany, c'est ici le narrateur qui se fait guide, effet renforcé par l'usage du déterminant démonstratif souvent utilisé lorsque l'on mentionne les éléments les plus caractéristiques d'une culture étrangère.

Le phénomène de l'explication intratextuelle est plus largement favorisé lorsque le mot-fiction se compose d'un terme inventé et d'un lexème attesté, comme c'est le cas pour *thagweed*. On trouve les mêmes procédés utilisés pour la traduction des « great bull gariachs » dans la nouvelle « Poltarnees, Beholder of the Ocean » de Dunsany.

> There the **great bull gariachs** came down to drink by starlight; and, waiting there for the gariachs to come, he saw the white form of the Princess leaning on her balcony. (*DT*, 237)

Dunsany leur consacre tout un épisode dans le récit. Il utilise d'abord la périphrase complète, puis au fil du texte, une fois le lecteur habitué et le vocable assimilé, on ne parle plus que de « the gariachs ».

Les traducteurs s'autorisent la même flexibilité que l'auteur, mais à des degrés divers : A.S. Homassel traduit la première occurrence par le syntagme nominal « taureaux gariachs », puis alterne entre l'un et l'autre des deux termes qui le composent. Avant elle, Julien Green proposait davantage de variations : le texte comporte d'abord « les grands bœufs sauvages », puis « les buffles », par trois fois, et c'est seulement une fois la nature des animaux fermement posée qu'il s'autorise à introduire le mot-fiction, non sans incrémentialiser afin de ne pas brusquer le lecteur : « he was a hunter of gariachs » est traduit par : « il était chasseur de gariachs, les grands buffles sauvages ». Seule la toute dernière occurrence propose « gariachs » sans complément du nom. Le traducteur, en bon guide touristique, accompagne progressivement le lecteur hors des champs de la familiarité pour étendre sa zone de confort plutôt que de l'en extraire trop sèchement.

b. Reconstruction subjective : assimilation ou défamiliarisation ?

Tous les textes-sources ne prennent pas la peine de ménager ainsi leurs lecteurs par un contexte aussi limpide et praticable. Partant de l'exemple de la science-fiction, Gouanvic souligne que les mots-fictions sont en général utilisés dès le début d'un récit qui commence *in media res,* sans explications, « ce qui oblige le lecteur à reconstituer de manière conjecturale la totalité que suggère le syntagme [...], l'intelligibilité de sa lecture étant au prix de cette pseudo-reconstitution[584] ». C'est même cette résistance qui fait le charme du genre selon lui : « Beaucoup du plaisir de la lecture de la science-fiction », dit-il, « s'investit dans les conjectures que déclenche cette création lexicale[585] ». Ainsi la lecture se rapproche-t-elle du jeu en invitant le récepteur du texte à participer de sa construction, et la traduction rend éminemment visible de tels processus.

Prenons un exemple, issu de la nouvelle de Dunsany intitulée « Bethmoora », une cité fabuleuse qui n'est pas sans rappeler le Pays de Merveilles de Lewis Carroll. Dans ce texte, le lecteur est en effet obligé de déduire la nature des objets fictifs mentionnés (*zootibar*, *tambang*, *tittibuk*) sans qu'aucune explication ne les accompagne, autre que le contexte immédiat. Les stratégies d'écriture de Dunsany peuvent sembler familières à un lecteur moderne rompu aux modèles de la *fantasy* et à l'extrême variété de mondes fictionnels qu'elle offre, mais quand Dunsany écrit en 1910, il est un pionnier. Il relate d'ailleurs avec amusement, dans son autobiographie, la façon dont certains de ses lecteurs, déconcertés, ont cherché à mettre du sens sur ces mots inconnus en trouvant l'origine de leur exotisme coloré dans celle de leur auteur :

> I used of course to invent names for things in use in my unknown lands … On this occasion I threw down three invented names in a heap, rather perhaps in the spirit in which Beethoven amused himself with the calls of the quail and the cuckoo in the 6th symphony; they were the names of musical instruments [...]. As I wrote at the same time as what was known as the Irish renaissance, and as I am Irish, some vaguely associated me with it, and the tambang and the tittibuk were even thought to be Irish instruments[586].

Ce témoignage démontre parfaitement la propension des lecteurs à chercher des indices non seulement dans le contexte immédiat des mots-fictions, mais également plus largement en spéculant à partir de leurs connaissances sur l'auteur et le contexte de production, qui constituent un vivier d'indices potentiels.

---

[584] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de la traduction. Op. cit.,* p. 79.
[585] *Ibid.*
[586] Lord Dunsany. *Patches of Sunlight. Op. cit.*, p. 143.

La résistance du texte provient ici de la profusion de mots inventés, signifiés sans signifiants connus dans le monde réel. Le lecteur devinera sans peine qu'il s'agit essentiellement d'instruments de musique, sauf en ce qui concerne le *syrabub* qui, fait de raisins écrasés et donnant un bon cru, doit logiquement renvoyer à du vin. Non seulement le traducteur a pour choix de traduire ou non les mots-fictions eux-mêmes, mais il lui faut aussi s'interroger sur la manière de traduire les indices donnés par le contexte. Ces choix auront un impact sur l'image générale que le lecteur se fera du monde fantastique dépeint ici.

La nouvelle en question a connu trois traductions françaises. Les deux traductions les plus récentes du texte optent pour des procédés similaires : les mots-fictions sont reportés tels quels, une stratégie qui préserve l'effet d'exotisme et d'étrangeté et ne défait pas les jeux onomastiques de l'auteur. Il se trouve que la proximité de l'anglais avec le français le permet ; par exemple, même si l'onomatopée *bang* de *tambang* est anglophone, des termes connus comme le « big bang » le rendent transparent. En outre il n'est pas impossible que l'auteur ait eu le « tambour » français en tête, ce qui, associé au verbe *beat*, ne laisse planer aucun doute quant à la nature de l'instrument. C'est au lecteur, donc, de décoder ce texte qui n'est résistant qu'en surface – même s'il serait possible, aujourd'hui encore, de faire la même hypothèse que les contemporains de Dunsany, et de croire à des référents culturels irlandais avérés.

> It was a radiant day, and the people of the city were dancing by the vineyards, while here and there one played upon **the kalipac**. The purple flowering shrubs were all in bloom, and the snow shone upon the Hills of Hap.
> Outside the copper gates they crushed the grapes in vats to make the **syrabub**. It had been a goodly vintage.
> In the little gardens at the desert's edge men beat the **tambang** and the **tittibuk**, and blew melodiously the **zootibar**.
> […]
> They ran down out of their fair white houses, and streamed through the copper gate; the throbbing of the **tambang** and the **tittibuk** suddenly ceased with the note of the **zootibar**, and the clinking **kalipac** stopped a moment after. (*DT*, 260-261)

> **Leyris** : C'était un jour radieux et les gens de la ville dansaient près des vignobles, tandis que çà et là quelqu'un jouait du **kalipac**. Les arbustes aux fleurs pourpres étaient tous en fleurs et la neige brillait sur les Monts de Hap.
> Au-dehors des portes de cuivre, on pressait le raisin dans des cuves pour faire le **syrabub**. La récolte avait été bonne.
> Dans de petits jardins en bordure du désert, des hommes frappaient le **tambang** et le **tittibik** *(sic)* et sonnaient harmonieusement du **zootibar**.
> […]
> Ils se précipitaient hors de leurs belles maisons blanches et ruisselaient à travers les portes de cuivre ; le battement du **tambang** et du **tittibuk** cessa soudain avec le son du **zootibar**, et le tintement du **kalipac** cessa un moment après. (*CIS*, 298-299)

> **Homassel :** C'était un jour radieux, et les gens de la ville dansaient près des vignes, tandis que ça et là quelqu'un jouait du **kalipac**. Les buissons aux fleurs violettes étaient tous en fleurs, et la neige brillait sur les Collines de Hap.
> Devant les portes de cuivre, les gens de Bethmoora écrasaient les raisins dans des cuves pour faire **le syrabub**. C'était un bon millésime.
> Dans de petits jardins à l'orée du désert, des hommes frappaient le **tambang** et le **tittibuk**, et soufflaient dans le mélodieux **zootibar**.
> […]
> Ils quittèrent en courant leurs belles maisons blanches, en foule franchirent les portes de cuivre ; les battements du **tambang** et du **tittibuk** cessèrent soudain, de même le son du **zootibar** ; et le **kalipac** tintinnabulant s'arrêta un moment plus tard. (*CRv*, 50-51)

Pour le lecteur moderne amateur de *fantasy*, les mots inventés font partie des caractéristiques du genre et du plaisir ludique de lecture qui y est associé. C'est pourquoi le risque de repousser le lecteur par un nombre excessif de termes obscurs reste faible. Toutefois, ce n'était pas le cas dans les années 1920 lorsque Julien Green traduit ce texte pour la première fois. De telles habitudes de lecture n'étaient pas encore établies. C'est ce qui peut expliquer que la traduction de Green ancre la nouvelle dans une autre tradition littéraire que celle du genre de la *fantasy,* en choisissant de renforcer les échos renvoyant à l'antiquité gréco-romaine qui se dégagent de cette scène éminemment dionysiaque :

> **Green :** C'était un jour radieux, le peuple de la ville dansait dans les vignes, tandis qu'ici et là les musiciens jouaient du **psaltérion**. Les bosquets aux fleurs pourpres étaient tout épanouis et la neige brillait sur les collines de Hap. Hors des portes de cuivre, les vendangeurs pressaient les grappes dans les cuves pour faire le **nectar**. Ç'avaient été des vendanges exceptionnelles.
> Dans de petits jardins au bord du désert, les hommes battaient le **tam-tam** et agitaient leurs minuscules marteaux sur le **tympanon** et soufflaient mélodieusement dans des **cornes**.
> […]
> Ils sortirent en courant de leurs belles maisons blanches et s'engouffrèrent comme un flot à travers la porte de bronze ; les coups sourds des **tambours** cessèrent soudain avec le chant de la **flûte**, et le son aigre du **kalipac** un moment après. (*MD,* 170 ; 172)

« Psaltérion » et « tympanon » sont des termes d'origine grecque ; le « nectar », la boisson des dieux sur l'Olympe, et les « cornes » évoquent la légendaire corne d'abondance, ou encore les faunes et satyres, créatures caprines, souvent représentées jouant de la flûte ou autres instruments à vent. La traduction de Green évoque une image mentale très claire pour le lecteur familier des lettres classiques, et le monde fictionnel présenté ici y gagne en termes de cohérence globale.

Cependant, et de manière assez inattendue, Green change de stratégie à la seconde occurrence de chacun de ces mots en les remplaçant par des hyperonymes se référant à la catégorie d'instrument appropriée : *tambang* et *tittibuk* sont rassemblés sous le seul vocable de « tambours », le *zootibar* devient une flûte. En revanche, le *clinking kalipac* reste, contre

toute attente, un « kalipac » au « son aigre ». Cela s'explique sans doute par le peu d'indices donnés au début du texte, qui ne permet pas de déduire précisément de quel type d'instrument il s'agit. Peut-être Green avait-il d'abord opté pour « psaltérion » uniquement pour son étymologie grecque avant de juger qu'un instrument à cordes semblable à une harpe pourrait difficilement produire un son qualifié de « clinking » ? Notons qu'il existe un usage particulier de *psaltery*, utilisé dans la *King James Bible* lorsqu'il s'agit de traduire un certain nombre de noms d'instruments de musique dont le sens est aujourd'hui obscur ou inconnu[587]. Quand l'on sait l'influence de la *King James* sur Dunsany, ce choix de traduction s'avère soudain plus approprié qu'il n'y paraissait à première vue (rappelons que Julien Green, américain né en France, fut élevé tout comme Dunsany en lisant la *King James*). Ce point de convergence dans la formation de leur *habitus* d'écriture, tout comme la position liminale de Green, en qui cohabitent deux identités nationales, a pu lui rendre plus évidente l'influence biblique présente dans l'écriture de Dunsany.

Le dernier adjectif, *clinking*, est d'ailleurs révélateur de l'écart d'interprétation qui peut exister d'une traduction à l'autre : pour Green, il évoque un son désagréable qu'il rend par un qualificatif négatif, « aigre » ; Pierre Leyris propose un « tintement » qui reste relativement neutre et descriptif ; quant à A.S. Homassel, elle privilégie un son raffiné et cristallin à l'aide du très poétique « tintinnabulant ». C'est elle qui se rapproche le plus de la qualité onomatopéique du terme-source anglais « clinking », mais ce faisant, elle désamorce son potentiel discordant.

Cet exemple met en évidence la subjectivité irréductible à l'œuvre dans la traduction, et ce à deux moments successifs : premièrement à la lecture que le traducteur fait du texte-source, et deuxièmement lorsqu'il prend le risque d'écrire, ou de réécrire, à son tour – Ladmiral appelle ce processus mental duel le *salto mortale* de la traduction, qui place le traducteur dans la position périlleuse d'avoir à assumer la responsabilité de ses choix finaux. Selon Ladmiral, cela fait du traducteur un double de la figure de l'auteur, un co-auteur qui « invente un style-cible à son auteur-source[588] » – une position absolument inverse à celle qu'adoptait Tolkien. La subjectivité inhérente à la lecture explique les différents choix possibles, mais la chronologie des traductions et retraductions entre également en jeu. Dans notre cas, la traduction de Green s'avère plus proche d'un cas d'adaptation, s'autorisant

[587] « Psaltery ». *1911 Encyclopedia Britanica.* Hugh Chisholm (Éd.), 1910. Web. Consulté le 3 mai 2015.
[588] Jean-René Ladmiral. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles ». *Palimpsestes,* n° 16 (2004) : p. 22.

davantage d'écarts et de transformations, sans doute afin de favoriser la réception du texte étranger dans la culture d'accueil.

Ces premiers exemples permettent de rapprocher les mots-fictions des « culturèmes », signifiants spécifiques à une culture-source en particulier et qui n'existent pas dans la culture-cible – la différence étant que la communauté-source sera restreinte d'abord à l'auteur, puis s'élargira au cercle des lecteurs devenus progressivement familiers de son œuvre et des concepts portés par les mots-fictions. Toutefois, les stratégies de traduction possibles seront analogues. Maria Tymoczko, évoquant les « concepts signature » (*signature concepts*) issus de la culture irlandaise et traduits vers l'anglais, identifie ainsi plusieurs stratégies qui auront chacune une implication idéologique, puisque sont mis en jeu des rapports de force entre culture dominante et dominée : la stratégie de Julien Green est un exemple de stratégie « assimilationniste », qui consiste à expliquer les concepts étrangers en utilisant des concepts approximativement similaires, à disposition dans la culture francophone[589] ; d'où l'adaptation par l'usage de termes antiques ou mythologiques connus qui viennent se substituer aux mots-fictions créés de toute pièce. Les traductions ultérieures, en revanche, préservent l'effet de défamiliarisation de la langue par l'application d'une stratégie que Tymoczko qualifie d'« ostensive » :

> Ostensive strategy […] makes cultural difference obvious and explicit without foregrounding it through explanation [...]. Translation of signature cultural concept is bound at the level of the word within the context of a fluent English text, thus making the cultural elements obvious through the *ostranic* or defamiliarized language[590].

L'effet de défamiliarisation de la langue est un effet immédiat qui se produit donc dès que le lecteur est confronté à un mot inconnu et impossible à décrypter. Toutefois, s'agissant de construction d'univers littéraires à l'échelle d'un ensemble de textes d'un même auteur, la répétition de certains termes permet la création d'un réseau signifiant qui les prend pour noyaux et qui, là encore, invite le lecteur à un certain jeu de piste afin d'intégrer la cohérence et la logique de cet univers à grande échelle.

[589] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context. Op cit*., p. 174.
[590] *Ibid*. p. 175.

2. *Démêler le réseau signifiant : les mots qui montrent les monstres*

Chez Dunsany comme chez Lovecraft, on trouve une faune et une flore riches et chatoyantes, au point qu'il est tentant pour les lecteurs avides de systématisation d'en extraire un véritable bestiaire. Il y a largement matière à remplir toute une encyclopédie ; dans le cas de Lovecraft, cela a d'ailleurs été fait sous la forme de livres de jeu de rôle, « supports de rêverie[591] » qui donnent aux joueurs les informations nécessaires pour raconter à leur tour des récits se déroulant dans le monde onirique de Lovecraft. Sandy Petersen, auteur de la première adaptation ludique parue à la fin des années 1980, précise toutefois dans un témoignage que l'univers de Lovecraft, caractérisé par des créatures incommensurables qui font craquer les limites de ce que le langage peut dire et décrire, ne s'y prête pas sans heurts. En effet, ces livres proposent non seulement une description détaillée des créatures, mais également des illustrations, ainsi que des blocs statistiques et des ensembles de caractéristiques prévus pour intégrer les « monstres » dans un système ludique fait de données chiffrées et de jets de dés, calqué sur celui du jeu pionnier *Dungeons & Dragons*. L'adaptation impliquait donc de combler les vides laissés par Lovecraft lorsque l'incertitude planait sur telle ou telle créature, une prise de liberté que tous les lecteurs n'apprécièrent pas, comme le relate Petersen lui-même :

> Early reviews of the game took issue with my portrayal of the monsters and gods of the Cthulhu Mythos. […] They wanted mysterious undescribed horrors, but I just wasn't raised that way. Not after 7 years of *D&D*, anyhow. So I wanted concrete stats and I got them. The biggest problem was that, of course, Lovecraft didn't specify hardly any of his monsters. They had descriptors instead of names. "Hunting Horrors," "Formless Spawn," that sort of things. My response, pedestrian as it may sound, was to take those descriptors and turn them INTO names, plus adding a few extra monsters for good cheer[592].

Ce témoignage à lui seul est un exemple de la manière dont les créatures lovecraftiennes peuvent se traduire elles-mêmes au sein d'une même langue, le descripteur devenant l'équivalent d'un nom opaque et inversement. Il démontre également la part de liberté qu'octroie une approche mythopoétique de l'œuvre.

[591] Isabelle Périer. « Le livre de base de jeu de rôle : du mode d'emploi au support de rêverie ». Communication au colloque « Les Quarante ans du jeu de rôle » (Universités Paris 3 et Paris 13, 12-14 juin 2015), organisé par D. André, V. Berry, C. Cornillon, I. Périer et A. Quadrat.

[592] Sandy Petersen. « Here I am reviewing my own game ». *rpggeek.com*, 18 août 2011. Web. Consulté le 7 juillet 2015.

Pour revenir aux textes-sources, une étude comparative rapide permet de classer les différentes créatures en plusieurs catégories distinctes :

(a) les créatures ne disposant que d'un nom opaque sans étymologie autre que l'effet d'altérité qu'il est supposé provoquer (chez Lovecraft : « gug », « zoog », « dhole » ; chez Dunsany, « mipt »). On traitera de la même manière les créatures désignées à l'aide d'un mot-fiction inventé, auquel est accolé un nom indiquant la nature dont elle se rapproche le plus (« shantak bird », « Magah bird », « lygath tree », « yath tree ») ;

(b) les créatures ne disposant que d'un descripteur sous forme d'un groupe nominal descriptif : « night-gaunt », « moon beasts », également appelées « toad things », et chez Dunsany « the wild things » – on les qualifiera ci-après de « noms-descripteurs » ;

(c) Enfin une dernière catégorie plus problématique, qui regroupe des noms laissant planer le doute sur leur origine et la nature des créatures, ou bien induisant le lecteur en erreur en jouant avec ses attentes, ce qui pose donc des problèmes particuliers à la traduction.

a. L'opaque indéfinissable

Les problématiques de traduction qui concernent la première catégorie de créatures s'avèrent assez proches de celles évoquées plus haut pour la traduction des mots-fictions opaques aux sonorités exotiques ; ils sont généralement introduits sans explication, ou bien uniquement celles qui sont données au personnage lorsqu'il en entend parler. Le lecteur se retrouve donc tributaire du contexte pour se faire une idée de ce dont il est question. Ainsi, par exemple, dans *Kadath* :

> And all through the night a **voonith** howled distantly from the shore of some hidden pool, but Carter felt no fear of that amphibious terror (*CF,* 428)

Les indices contextuels sont nombreux et particulièrement explicites : il s'agit d'une créature aquatique et redoutable (« hidden pool », « amphibious terror »). C'est la traduction de « howl » qui donne en l'occurrence des résultats variés : le premier traducteur, B. Noël, donne « hulula » (*DM*, 177), ce qui évoque davantage un rapace nocturne qu'un amphibien, tandis que les deux suivants proposent « hurla » (*QOK*, 42 ; *CR*, 138). Le hurlement étant à mi-chemin entre son humain et son bestial, tout à la fois cri provoqué par la terreur et avertissement de la présence d'un prédateur que l'on entend avant de le voir, le verbe dénote un potentiel d'angoisse approprié au vu du contexte.

On le constate rapidement : le mot-fiction est très majoritairement reporté tel quel sans que le traducteur en cherche un équivalent qu'il sait ne pas exister. Tout au plus trouvera-t-on

quelques effets typographiques venant appuyer l'origine étrange/étrangère du terme. Ainsi, chez les traducteurs de Lovecraft, l'usage de la majuscule est presque systématique. Chez Dunsany, on trouve dans « Probable Adventure of the Three Literary Men » l'exemple d'une petite créature baptisée le « mipt » (peut-être une anagramme approximative de *imp* – « lutin » ?). Dans la première traduction de 1924, Marie Amouroux appose des italiques à la première occurrence du terme, puis les retire dans la suite du texte. Serait-ce le signe des prémisses d'un processus de familiarisation qui se met en place une fois que le lecteur a été confronté à un même terme plus d'une fois ? Ou une simple incohérence ? Dans la même traduction révisée en 2002, c'est la seconde interprétation qui a prévalu, et toutes les occurrences apparaissent désormais en italiques, comme l'on fait conventionnellement avec les mots importés de langues étrangères.

Un autre procédé de familiarisation consiste à créer des liens constants et cohérents entre le terme étranger et certains mots de la langue-source, qui vont y devenir irrémédiablement associés dans la mémoire du lecteur. Chez Lovecraft, les créatures ne sont que peu décrites physiquement, mais sont caractérisées par un certain nombre de qualificatifs récurrents, ou par quelques détails anatomiques particulièrement marquants. Les zoogs, par exemple, sont de petits êtres chafouins qui évoquent une communauté de rongeurs. Au début du récit de Kadath, en quelques pages, ou trouve successivement :

> « the **furtive** and **secretive** zoogs »,
>
> « the zoogs, **flitting**, **small** and **brown** and **unseen** »,
>
> « among the **furtive** and **curious brown** zoogs »,
>
> « it was the zoogs, for one sees their weird eyes long before one can discern their **small**, **slippery brown** outlines »
>
> « Behind him, **furtive** and **unseen**, crept several of the **curious** zoogs », etc.

Ce sont non seulement les aspects dénotatifs et connotatifs de ces qualificatifs qui permettent au lecteur de cerner leur référent, mais aussi le jeu sur les sonorités : beaucoup d'allitérations fricatives en [f] et sifflantes en [s] viennent reproduire l'impression d'une nuée grouillante et insaisissable.

On retrouve d'ailleurs le même phénomène quand Lovecraft prend, souvent, la peine de décrire les sons produits par ses créatures, les qualifiant parfois de langages, et parfois simplement de sons – on ne sait trop si ce sont des créatures à l'intelligence humaine ou de simples bêtes. Ainsi, les zoogs « *flutter* ». Le terme est suffisamment inhabituel de manière générale pour que le lecteur, qui le verra apparaître en abondance dès qu'il s'agit des zoogs,

les y associe. En outre, c'est parfois l'absence de mise en relation qui permet de tirer des conclusions : ainsi, jamais les zoogs ne sont associés à des termes tels que *winged* ou *fly*, ce qui permet d'éliminer le sens le plus immédiat de *flutter*, qui renvoie à de petits oiseaux ou insectes qui battent des ailes de manière très rapide et légère.

Les traducteurs retranscrivent plus ou moins cet effet d'écho et de mise en relation. Dans cet exemple, David Camus choisit un équivalent à *flutter*, « bruisser », et l'utilise systématiquement (sous différentes déclinaisons : « bruissant », « bruissements », etc.) Bernard Noël oscille entre deux familles de mots : les dérivés de « bruisser », comme Camus, mais aussi le vocable « vibration ». Tous les deux reproduisent l'effet d'écho créé dans le texte-source en utilisant toujours les mêmes adjectifs pour qualifier les zoogs (« furtifs », « secrets », « invisibles », « curieux » et « fuyants ».)

Mousnier-Lompré préfère atténuer un effet de répétition qui peut s'avérer à la longue, en français, assez fastidieux à la lecture. À plusieurs reprises il choisit d'effacer certains adjectifs lorsque ceux-ci ont déjà été employés, selon leur proximité. Concernant le verbe nominalisé *fluttering*, sa stratégie est davantage celle de la variation afin de rendre compte à chaque fois d'un aspect sémantique légèrement différent : il emploie successivement « le langage », « leurs voix », « des sons légers », « des bruissements excités », ou des « voix bruissantes ».

	Noël :	**Mousnier-Lompré**	**Camus :**
***Furtive* (x3)**	furtifs (x3)	furtifs (x2) - **(1 omis)**	furtifs (x3)
Secretive	discrets	discrets	secrets
Flitting	se faufilent	sans bruit	se faufilent
Small	petits	petits	petites
***Brown* (x3)**	noirs / bruns (x2)	bruns / noires / **(1 omis)**	brunes (x3)
***Unseen* (x2)**	invisibles (x2)	invisibles **(1 omis)**	ombres / invisibles
***Curious* (x2)**	curieux (x2)	curieux (x2)	curieuses (x2)
Slippery	**(omis)**	fuyantes	furtives

Même si en fin de compte le traducteur en est réduit à effectuer des choix au cas par cas, il est indéniable que des stratégies d'ensemble sous-tendent chacune de ces traductions. Le mot-fiction à caractère étranger, opaque, fonctionne comme un noyau magnétique auquel viennent s'agréger un certain nombre de termes qui, à force de récurrence, finissent par faire partie de sa définition conceptuelle dans l'encyclopédie mentale du lecteur, et ce procédé est

dupliqué par la traduction de manière plus ou moins appuyée selon les partis pris stylistiques des traducteurs[593].

b. Frapper l'imaginaire : noms-descripteurs

Qu'en est-il lorsqu'aucun véritable mot-fiction étranger n'est présent pour servir d'agrégateur au nuage de mots ? Dans le cas où les créatures ne sont désignées que par des combinaisons de noms et d'adjectifs, les possibilités de traduction se voient de fait démultipliées, selon les mêmes modalités de dénotation, connotation, et sonorités. Les mots choisis sont l'unique moyen de « montrer » les monstres – monstres, car ce cas, chez Lovecraft, concerne systématiquement les créatures les plus redoutables, sans nom propre donc sans existence dans le langage, dont on essaie de déterminer la forme par l'accumulation et la combinaison de nuages lexicaux. Le lecteur apprend à reconnaître ces termes clés au fil de sa lecture, de sorte qu'ils en viennent à conférer une certaine matérialité aux créatures textuelles par leur seule présence concentrée en un point du récit. Plus ces mots apparaissent, plus l'angoisse monte, car cela signifie qu'une menace est proche.

Au début, les créatures n'existent que par les rumeurs qui courent – puis la rumeur revient, cyclique, envahit le récit, jusqu'à ce que les créatures finissent par surgir, ce qui confirme la réalité de ce que le texte ne faisait que suggérer jusque là : dans l'univers onirique, ce sont les mots qui donnent corps aux choses. Ce processus est particulièrement visible dans le traitement que Lovecraft fait de ses *night-gaunts* :

> The captain was not even sure that any person now living had beheld that carven face, for the wrong side of Ngranek is very difficult and barren and sinister, and there are rumours of caves near the peak wherein dwell the night-gaunts. But the captain did not wish to say just what a night-gaunt might be like, **since such cattle are known to haunt most persistently the dreams of those who think too often of them**. (*CF,* 424)

Aucun descripteur précis n'accompagne cette première mention, si ce n'est le terme *cattle* (traduit successivement par « bétail » (Noël), calque qui désamorce l'aspect menaçant du

[593] En outre, une fois ce processus d'intégration achevé, le lecteur dispose d'une forme qu'il lui sera possible de reconnaître à posteriori dans d'autres textes. Ainsi, il serait possible de voir dans la description complète du *mipt* de Dunsany une sorte de « proto-zoog » lovecraftien, car on y trouve déjà un certain nombre de mots qui reflètent par synonymie le nuage de qualificatifs qui, mis bout à bout, définissent ce que sont les zoogs : la petite taille, les cris aigus, et la curiosité morbide et insatiable :

> [They] saw the **little** harmless mipt, half fairy and half gnome, giving **shrill, contented squeaks** on the edge of the world. And they edged away unseen, for they said that the **inquisitiveness** of the mipt had become fabulous, and that, harmless as he was, he had a bad way with secrets; yet they probably loathed the way that he nuzzles dead white bones, and would not admit their loathing; for it does not become adventurers to care who eats their bones. (*BW,* 357)

texte-source, par « ces bêtes » (Mousnier-Lompré) qui neutralise le registre mais réinjecte une connotation sauvage, puis par « cette sale engeance » (Camus), qui insiste sur le caractère oral et péjoratif du qualificatif. L'allusion suivante, faite quelques paragraphes plus loin, est en réalité la description d'un dessin reproduisant des gravures censées représenter les créatures, et qui ne fait qu'isoler des détails saillants sans pouvoir donner une vision globale : « a crowd of little companion shapes in the worst possible taste, **with horns and wings and claws and curling tails**. » (*CF*, 426). Mais la « réalité » rattrape ensuite cette vision qui semblait une grossière accumulation de clichés démoniaques. Après les détails visuels, d'ailleurs, ce qui asseoit la réalité de la vision, ce sont les détails relevant d'autres organes sensoriels, les sons d'abord, puis les sensations physiques :

> And between him and the Milky Way he thought he saw a very terrible outline of something noxiously **thin and horned and tailed and bat-winged**. Other things, too, had begun to blot out patches of stars west of him, as if a flock of vague entities were **flapping** thickly and silently out of that inaccessible cave in the face of the precipice. Then a sort of **cold rubbery** arm seized his neck and something else seized his feet, and he was lifted inconsiderately up and swung about in space. Another minute and the stars were gone, and Carter knew that the night-gaunts had got him. (*CF,* 431)

Parfois, l'apparition d'un adjectif ou d'un nom agit comme un signal indiquant la progression du personnage dans sa quête, ou la proximité d'un autre élément auquel il est associé : un détail a les mêmes caractéristiques que le tout, ce qui provoque un effet de fractalisation du paysage. Par exemple, un certains nombre de pics et de montagnes se caractérisent par des *gaunt slopes* ou *gaunt sides* – et invariablement, il s'avère qu'ils sont percés de tunnels et de grottes qui servent de repaires aux *night-gaunts*. Les flancs de la montagne sont aussi décharnés que ceux des êtres qui la peuplent. Ces échos, bien moins ostentatoires que les mots récurrents de nos exemples précédents, sont en comparaison moins souvent reproduits par la traduction. Traduit par « maigre » (Noël, Camus) ou « famélique » (Mousnier-Lompré) lorsqu'il s'agit des créatures, l'adjectif *gaunt* varie lorsqu'il est appliqué à des reliefs, par souci d'idiomatisme et de naturel. Les trois traducteurs emploient de temps à autre l'adjectif « décharné », ce qui permet de retrouver le sens commun entre les deux référents, mais ce n'est pas systématique. On trouve également *gaunt* traduit par « aride » et « sinistre », termes beaucoup plus vagues, qui ne rappellent en rien le nom des créatures, tout au plus l'impression qu'elles provoquent (mais qui ne leur est pas propre dans un monde où le cauchemar guette partout).

On constate ainsi que se recrée le réseau signifiant de manière plus ou moins dense et ostentatoire selon le traducteur, mais aussi d'une traduction à l'autre. Dans le texte-source, ce

réseau est parfois utilisé de manière si subtile qu'il relève presque d'un simple clin d'œil adressé par l'auteur aux initiés. Ainsi par exemple, tandis que Randolph Carter arpente des ruines inquiétantes, Lovecraft donne un indice signalant l'approche des *night-gaunts*, par l'utilisation de l'adjectif *ticklish*, dérivé du verbe *tickle* qui a été associé de manière systématique à ces créatures dès leur première apparition et en continu au cours du récit.

> So Carter began another silent crawl through the ruins, edging slowly toward the great central plaza and the winged lions. It was **ticklish** work. (*CF*, 465)

Et en effet, dès le paragraphe suivant, Carter voit les monstres s'emparer de lui :

> He was flying very rapidly through the air before a malevolent **tickling** told him that the rubbery night-gaunts had performed their duty. (*CF*, 465)

Tout porte à croire que ce sont les mots eux-mêmes qui donnent corps aux monstruosités volantes, d'autant plus que plus haut dans le récit, on apprenait que celles-ci hantent les rêves de ceux qui les évoquent en pensée : ce *ticklish*, issu des pensées de Randolph Carter, aurait-il donc conjuré les créatures qui ne pré-existaient pas ?

Cette possibilité narrative logique n'est pas préservée dans les textes-cibles français. Si les traducteurs prennent soin de s'en tenir à un terme-cible unique lorsque *tickle* renvoie à l'action effectuée par les monstres (« pincer » chez Noël, qui trouvait peut-être trop enfantin le « chatouiller » que Camus n'hésite pas à employer ; Mousnier-Lompré rend tantôt par « chatouiller », tantôt par « pétrir »), l'adjectif *ticklish* est traduit en fonction du sens et le parallèle formel est occulté : Noël traduit par « ce fut difficile », Mousnier-Lompré et Camus par « c'était une tâche délicate ». Aucun écho donc avec les « pincements », « chatouillis » et « chatouillements » qui suivent.

Afin de retranscrire le mouvement, le rythme du texte-source, sans toutefois tomber dans une méthodologie rigide de terme-à-terme qui ne produirait qu'une traduction artificielle, le traducteur doit pouvoir se maintenir dans la variation tout en ménageant la « reconnaissabilité » du texte, sur le modèle mythologique :

> Une telle validité offre pour ainsi dire des points de référence pour des « allusions » et de vagues renvois : on peut supposer des éléments familiers, sans qu'ils se distinguent par une sanction particulière ou imposent de les traiter de manière conservatrice. Pour autant que sa tradition fixe des matériaux et des schémas déterminés, la mythologie permet toujours en même temps de faire preuve d'innovation et de hardiesse, et c'est par rapport à l'horizon de familiarité du public se trouvant à l'intérieur de cette tradition qu'on peut mesurer la distance ainsi prise. La

> tradition mythologique impose des charges à l'imagination, elle impose des paramètres à ses hardiesses [...][594].

C'est cette reconnaissabilité qui assure la validité du texte mythologique, critère que nous croyons pouvoir appliquer à la traduction. Il permet notamment de relativiser la notion polémique de « fidélité » en tenant compte de la subjectivité inhérente à l'acte individuel de réception par la lecture, tout en rappelant que cette dernière s'inscrit dans une dimension collective, une tradition dont découlent les attentes du public et les limites de sa zone de confort, son « horizon de familiarité ».

c. L'horizon de familiarité, une notion toute relative

Il faut noter que la classification que nous avons proposée ici présuppose que les mots-fictions du texte-source seront toujours considérés comme opaques et étrangers, tandis que l'usage de descripteurs ou de noms possédant un équivalent dans la langue-cible produira un effet de familiarité du langage. Mais il existe certains cas qui remettent en cause ce présupposé et rendent particulièrement poreuse la frontière entre zone connue et étrangeté. C'est le cas lorsque les auteurs décident de faire usage de noms de créatures issues d'un folklore existant, soit parce que ce dernier sera relativement peu connu dans la culture-cible, soit que l'auteur se serve d'un terme connu mais l'utilise de manière à l'intégrer dans son propre univers où, du fait de ce contexte, il n'aura pas le sens attendu.

On trouve, chez Dunsany comme chez Lovecraft, des mentions de créatures fabuleuses issues de la mythologie grecque et dont on peut s'attendre à ce qu'elles fassent partie d'une culture générale commune, relativement partagée entre lecteurs anglophones et francophones. Ainsi, on trouve des centaures ou des tritons sans que cela pose de difficultés de traduction. L'usage d'éléments folkloriques dans la littérature fantastique permet de réinjecter du familier qui met en relief, par contraste, la nature des éléments les plus défamiliarisants. Ainsi, selon C. W. Sullivan, l'auteur tente de s'assurer la coopération du lecteur en rendant le texte plus accueillant :

> There are also less obvious uses of folklore that connect the reader with the text – both more complex uses, which operate on the level of cultural worldview, and simpler uses, which employ specific motifs and other individual elements of folklore to make the Secondary World a more homey place for the reader[595].

[594] Hans Blumenberg. *La Raison du mythe. Op. cit.*, p. 34.
[595] C. W. Sullivan. « Folklore and Fantastic Literature ». *Western Folklore* 60, n° 4 (2001) : 281.

Sullivan donne comme exemple l'usage de métaphores ou de maximes traditionnelles, tout en reconnaissant que les auteurs peuvent les déformer légèrement pour les faire entrer dans leur monde imaginaire. C'est le cas, chez nos deux auteurs, avec l'apparition de divers « sphinx », figures particulièrement récurrentes, dont la traduction s'accompagne d'une difficulté de genre puisque le mot grec, féminin à l'origine, et désignant un monstre féminin, est passé en français au masculin pour sa forme la plus couramment employée. Chez Dunsany, dans « The Bride of the Manhorse » et dans « The House of the Sphinx », on trouve :

> Her mother was the child of a desert lion and **that sphinx** that watches the pyramids – she was more mystical than Woman. (*BW*, 344)
>
> It was useless to ask **the Sphinx—she** seldom reveals things, like **her paramour Time** (the gods take after **her**). (*BW*, 352)

Quand elle traduit en 1924, Marie Amouroux privilégie la préservation du féminin en utilisant « sphynge » :

> **Amouroux : Sa** mère naquit de l'union d'un lion du désert avec **cette Sphynge** qui veille sur les pyramides : elle-même était plutôt un être mythologique qu'une femme. (*LM.amo*, 11)
>
> Inutile d'interroger **la Sphynge** : **elle** révèle rarement quelque chose, de même que **son amant le Temps** (les dieux **leur** ressemblent). (*LM.amo*, 20)

Le français dispose bien des substantifs « sphinge » et « sphynge », mais ceux-ci sont d'usage bien plus rare que le « sphinx » masculin, même dans le contexte du mythe œdipien – on parle de l'énigme du Sphinx. Après Amouroux, les traducteurs n'emploient pas ces formes féminines : A.-S. Homassel qui révise la première traduction en 2002, rétablit le choix du substantif masculin, y compris dans l'usage des pronoms :

> **Homassel :** sa mère naquit de l'union d'un lion du désert avec **ce Sphynx** qui veille sur les pyramides : elle-même était plus mystique que Femme. (*LM.hom*, 26)
>
> Inutile d'interroger **le Sphinx** : **il** révèle rarement quelque chose, de même que **son amant** le Temps (les dieux leur ressemblent). (*LM.hom*, 35)

La mythologie gréco-romaine nous a sans doute suffisamment mis en présence d'accouplements exotiques ou allégoriques pour que ces représentations (lion et Sphinx, Sphinx et Temps) ne choquent pas plus que ça à la lecture. Après tout, le Sphinx originel est issu du couple monstrueux Typhon-Echidna de qui naquirent pêle-mêle le Cerbère, l'Aigle du Caucase, la Chimère, etc. Le bestiaire mythique se moque bien du réalisme biologique.

Julien Green (qui traduit à la même époque qu'Amouroux) normalise également le masculin, mais efface en plus le terme *paramour* qui faisait du Temps le compagnon amoureux (masculin) du monstre (féminin) :

> **Green :** Il était inutile de le demander **au Sphinx, il** révélait rarement quoi que ce fût, semblable en cela **au Temps** et aux dieux qui agissent de la même façon. (*MD*, 113)

Green préfère peut-être éviter une représentation de couple homogenré (le Temps et le monstre étant tous deux écrits au masculin), représentation potentiellement subversive absente du texte-source et qui pourrait surprendre le lecteur – il faut en effet compter sur la culture générale de ce dernier, même s'il n'est pas exclu qu'il se rappelle la nature féminine du Sphinx grec mythologique. Cette remarque n'est toutefois valable que pour ce deuxième exemple : dans le premier, les allusions au désert et aux pyramides suggèrent un contexte égyptien, dans lequel les sphinx étaient effectivement masculins[596]. La différence d'usage entre les genres en anglais et en français implique donc des différences de représentations d'ordre idéologique, induites par les différents degrés de familiarité et de défamiliarisation de ces termes.

Plus visible encore est le traitement en traduction du terme « ghoul », qui renvoie à une créature folklorique que l'on trouve notamment dans les *Mille et Une Nuits*, et dont l'emprunt est attesté en français sous la forme « goule ». Cependant certains traducteurs ont pu le considérer comme trop peu connu par le lecteur francophone, au point de préférer le remplacer par une autre créature fantastique supposée provoquer le même effet de peur et d'étrangeté, spectre ou vampire. Ainsi on trouve chez Dunsany une analogie stylistique :

> the silence that, though ominous, was earthly, became unearthly **like the touch of a ghoul.** (« How Nuth Would Have Practised His Art on the Gnoles », *BW*, 388)

> **Amouroux :** Le silence qui, bien que sinistre, était encore terrestre, devint tout à coup aussi surnaturel que le contact d'un **spectre**. (*LM.amo*, 64)

---

[596] Lovecraft fait le même usage de *sphinx* à la forme féminine dans la nouvelle « The Cats of Ulthar », et ses traducteurs (Paule Pérez, Jean-Paul Mourlon et David Camus) emploient tous systématiquement le masculin, mais le changement idéologique sous-jacent est moins frappant puisque la représentation de genre ne fait pas intervenir la norme du « couple » :

> For the cat is cryptic, and close to strange things which men cannot see. He is the soul of antique Aegyptus, and bearer of tales from forgotten cities in Meroë and Ophir. He is the kin of the jungle's lords, and heir to the secrets of hoary and sinister Africa. The Sphinx is his cousin, and he speaks **her** language; but he is more ancient than the Sphinx, and remembers that which **she** hath forgotten. (*CF*, p. 88)

Le glissement restera ici de peu de conséquence puisque l'occurrence est unique chez Dunsany. En revanche, il efface une passerelle supplémentaire en direction de Lovecraft, chez qui ces monstres jouent un rôle de premier plan, notamment dans la quête de Kadath.

En 1954, Bernard Noël choisit comme Marie Amouroux l'adaptation en traduisant *ghouls* par « vampires », censé servir d'hyperonyme si l'on prend en considération la définition de « goule » donnée dans le *Dictionnaire de la Langue Française* : « Vampire femelle qui, selon les superstitions orientales, dévore les cadavres dans les cimetières[597] ». Ce choix pose cependant un problème de référence en termes de contexte culturel. L'image du vampire en français – comme pour un lecteur anglophone d'ailleurs – évoquera irrémédiablement l'archétype de Dracula : une créature solitaire, buveuse de sang et prompte à contaminer ses victimes. Or les goules de Lovecraft, fidèle à la vision orientale, dévorent des cadavres, et c'est précisément en suivant les chutes d'ossements dont elles se débarrassent que Randolph Carter les retrouve. Les « restes de festin de vampires » (*DM*, 187) tels qu'un lecteur francophone l'imagine, se composeraient très probablement de cadavres encore chauds, simplement vidés de leur sang. La traduction de Green demande au lecteur francophone de créer une nouvelle entrée dans son encyclopédie personnelle, et de dépasser son horizon de familiarité.

Les traductions plus récentes utilisent plus spontanément le terme littéral de « goule », peut-être mieux connu aujourd'hui – il a notamment été popularisé par les bestiaires des jeux de rôle *Dungeons and Dragons*, puis *The Call of Cthulhu*, dans lesquels l'anglais *ghoul* est traduit littéralement. Homassel redonne également au « spectre » d'Amouroux ses couleurs orientales (« Le silence qui, bien que sinistre, était encore terrestre, devint tout à coup aussi surnaturel que le frôlement d'une **ghoule** » *LM.hom*, 88) tandis que Camus et Mousnier-Lompré traduisent par « goules », que Camus rend également parfois par « nécrophages » – indice évidemment laissé à l'intention des lecteurs éventuellement trop peu familiers de ce folklore, et à qui le traducteur vient tendre la main.

Ultime cas problématique : le traducteur pourra parfois se demander comment reproduire au mieux l'effet d'un terme ayant une origine étymologique incertaine. C'est le cas des « *ghasts* » (*Dream-Quest*), « those repulsive beings which die in the light, and which live in the vaults of Zin and leap on long hind legs like kangaroos » (*CF*, 435). Il ne s'agit pas d'une créature existante mais l'appellation rappellera immanquablement au lecteur

[597] « Goule ». *ATILF*. Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS, 2012. Web. Consulté le 15 mars 2017.

anglophone les adjectifs *ghastly* (« épouvantable ») ou *aghast* (« épouvanté »), dont l'*Oxford English Dictionary* donne l'étymologie suivante : « Middle English: from obsolete *gast* 'terrify', from Old English gǣstan, of Germanic origin; related to ghost. The gh spelling is by association with ghost[598] ».

Chaque traducteur opte pour une solution différente dans ce cas précis : Noël propose « les Pâles », qui rappellera davantage la connotation spectrale et se sert du contexte donné par Lovecraft – on sait des *ghasts* qu'il s'agit de créatures redoutant la lumière, et on les imaginera donc aisément comme des sortes d'albinos. Mousnier-Lompré traduit par un néologisme, « les épouvants », sur le modèle dérivatif fourni par Lovecraft. Camus enfin, traite ce terme comme un mot-fiction opaque en le reportant tel quel, privilégiant les sonorités sans chercher à en retranscrire les connotations. Camus est très influencé par les termes ayant été adoptés dans l'adaptation ludique de l'univers de Lovecraft sous la forme de jeu de rôle, qu'il a tendance à reprendre tels quels. Le bestiaire de *L'Appel de Cthulhu* parle en effet de *ghasts*. Dans sa préface, il les place au même titre que les « maigres bêtes de la nuit » dans la catégorie des termes « dont la poésie a été adoptée par tous » (*CR,* 12) et qu'il ne juge pas utile de remettre en question. La posture traductive de Camus est celle du respect d'une certaine tradition qu'il a intégrée dans son *habitus* de lecteur, puis de traducteur de Lovecraft.

d. De la traduction à la tradition

Les lecteurs d'œuvres mythopoétiques riches en mots-fictions prennent donc au fil de la lecture des habitudes de détective, et se construisent peu à peu un *habitus* les invitant à combler les vides. Se pose donc la question de la continuité ou de la rupture entre les divers avatars d'un même texte – en traduction et au-delà, sous d'autres formes de réécriture.

Même lorsque certains termes sont peu récurrents, un seul écho peut constituer les prémisses d'un jeu de piste qui permet d'inférer ou non un lien entre des nouvelles différentes. Comme pour toute relation intertextuelle, sa survie dépend de la perception de celui qui prend en charge la lecture d'une part, puis des choix de réécriture qui seront opérés, et enfin de la réception du texte traduit en dernier lieu. David Camus a élaboré de son propre chef un glossaire en vue de traduire, outil « indispensable » selon lui. Dès le début de sa préface aux *Contrées du rêve*, il explique la nécessité d'avoir une vision globale des quatorze textes afin d'en unifier les noms propres et communs, et de repérer les renvois d'une nouvelle à l'autre. Il y a inclus, par exemple une entrée intitulée « Yath » :

[598] « Ghastly. » *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, 2018. Web. 16 mars 2018.

> – YATH : lac intérieur d'Oriab. « Sur les rives de ce lac éloigné se dressent les vastes ruines en brique d'argile d'une première cité dont on ne se rappelle pas le nom. » Sur sa rive opposée, les ruines d'une ville en briques dont le nom s'est perdu dans l'oubli. (Je pense que cette ville est Aïra. Je le pense à cause des arbres de Yaths, dont parle Iranon.)
>
> – YATH (« yath-trees ») : sorte d'arbres (arbres de Yaths) poussant sur les rives du Yath. On les trouve également dans La Quête d'Iranon. S'agirait-il alors des arbres d'Aïra – qui serait donc la fameuse ville anonyme en ruines, dans Dreamquest ? Probable[599].

Ce document de travail révèle de manière très visible le processus de mise en cohérence de l'univers fictionnel dans l'esprit du traducteur, qui va ensuite en tenir compte. Le nom « Yath » apparaît en effet dans deux nouvelles, mais la récurrence peut aisément passer inaperçue car il n'est que mentionné en passant et ressemble à une ornementation exotique « à la Dunsany », comme on l'a vu concernant la note en bas de page qui ne lui sert qu'à ajouter des formes sonores à la charge onomastique générale. Dans *The Dream-Quest*, le protagoniste ne fait que mentionner « Yath » en passant à proximité du lieu lors d'un trajet en bateau. Il ne s'y passe rien de particulier et le lieu n'a aucune importance dans le récit :

> There is a great canal which goes under the whole city in a tunnel with granite gates and leads to **the inland lake of Yath**, on whose farther shore are the vast clay-brick ruins of a primal city whose name is not remembered. (*CF*, 425)

Camus a repéré que la nouvelle plus ancienne « The Quest of Iranon » mentionnait ce nom pour parler non pas d'un lac, mais d'arbres. Pour traduire « under the yath-trees », il étoffe la préposition par l'ajout de contexte permettant de deviner par métonymie qu'il s'agit d'arbres ; (« au pied du tronc des yaths » *CR*, 22). Puis un peu plus loin, arrive le passage qui permet à Camus de consolider les liens entre les deux récits :

> "Canst thou tell me where I may find Aira, the city of marble and beryl, where flows the hyaline Nithra and where the falls of the tiny Kra sing to verdant valleys and hills forested with **yath trees**?" (*CF*, 155)
>
> **Camus :** « Pourriez-vous me dire où se trouve Aïra, la cité de marbre et de béryl où coule le cristallin Nithra, où les cascades du petit Kra chantent pour les vallées verdoyantes et les collines couvertes de **yaths** ? » (*CR*, 27)

La traduction plus ancienne de Paule Pérez ne permet pas de faire un tel rapprochement, car elle omet toutes les occurrences du nom « yath » en traduisant les deux segments ci-dessus par « sous les arbres de la montagne » (*D*, 64) et par « Peux-tu me dire où je trouverai Aira, la cité de marbre et de béryl, où coule le Nithra cristallin ? » (*D,* 71) – le reste de la phrase

[599] David Camus, *Glossaire des Contrées du Rêve*, v. 2.5, document de travail remis au cours d'un entretien avec le traducteur (Paris, 11 août 2015).

pouvait sembler répétitif et fastidieux par la multiplication et l'allongement des subordonnées servant à caractériser la fabuleuse cité d'Aira.

L'intertextualité, même entre les textes d'un même auteur, engage donc la compétence du traducteur et sa responsabilité, mais on peut rappeler, à l'instar de Delphine Chartier, que cette responsabilité est en fin de compte collective : « De toute évidence, la responsabilité du traducteur de l'hypertexte est lourde de conséquences mais, à sa décharge, on ne saurait oublier qu'il se trouve dans une situation de dépendance par rapport à des traductions antérieures existantes parfois tronquées[600] ». Or, si un tel travail semble effectivement indispensable pour la cohérence *interne* de toute traduction, qu'en est-il à l'échelle plus large des retraductions qui ont le choix de reprendre, ou non, les trouvailles de leurs prédécesseurs ayant fait date ? En d'autres termes, faut-il sacraliser le glossaire au nom de la cohérence, au point d'en faire une véritable « bible[601] » ?

Le cas des *night gaunts*, qui sont parmi les monstres lovecraftiens les plus emblématiques, met en lumière un aspect particulier de ce processus d'harmonisation progressive : « maigres bêtes de la nuit » sous la plume de Bernard Noël en 1954, ils deviennent en 1995 les « faméliques de la nuit » sous celle d'Arnaud Mousnier-Lompré. Ce dernier semble en effet s'attacher à proposer ses propres trouvailles pour les termes lovecraftiens – peut-être en proie à l'angoisse de se voir accuser de plagiat qui étreint souvent les retraducteurs. Il faut dire également que la première traduction de Noël multiplie les erreurs, les coupes et les contresens. Elle a donc pu donner l'impression qu'il serait plus judicieux de retraduire sans tenir compte de son existence, comme si c'était la première fois. En 1984, dans les cahiers de l'Herne, le poème « Night-gaunts », inédit jusqu'alors, était traduit par Jacques Parson sous le titre « Les Décharnés de la Nuit ».

Cependant, on constate que l'appellation « Maigres Bêtes de la Nuit » s'est vue peu à peu consacrée par la traduction : elle figure également dans la biographie de Lovecraft par L. Sprague de Camp, traduite en français par Richard Nolane en 1988 (« Lorsque j'avais six ou sept ans, j'étais constamment tourmenté par un certain genre de cauchemars récurrents dans lesquels une race d'entités monstrueuses (que j'avais surnommées 'les Maigres Bêtes de

[600] Delphine Chartier. « De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures… ». *Op. cit.*

[601] Dans le milieu de l'édition, une « bible » est un glossaire imposant certaines équivalences au traducteur dans un souci de cohérence, notamment lors d'un travail collectif. Elle se définit comme un « document de référence original et fondateur », « décrivant de façon détaillée le cadre général », « les éléments nécessaires à l'écriture, par des auteurs différents, des épisodes d'une œuvre télévisuelle » (Définition à caractère légal, établie par la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. SACD, 1998. Web. Consulté le 13 nov. 2017).
Il s'agit donc d'un cadre privant le traducteur d'une partie de sa liberté de choisir, mais donnant également un cadre à l'écriture sous sa forme collective – en d'autres termes, c'est une façon de s'accorder sur les règles du jeu par rapport au terrain que l'on se donne, qui est le texte à traduire.

la Nuit'[602] »). La même année paraît la première édition française du jeu de rôle *L'Appel de Cthulhu* qui comporte dans son chapitre « bestiaire » une entrée au nom des « Maigres Bêtes de la Nuit », qui va ancrer le terme dans la mémoire encyclopédique de nombreux lecteurs/joueurs.

L'expression a en outre le mérite de l'idiomatisme : l'usage d'un adjectif nominalisé tel que « décharné » ou « famélique » pour traduire *gaunts* paraît plus artificiel, plus affecté, qu'un groupe nominal composé de mots simples à la résonnance universelle : « Maigre » connote la maladie, la dégénérescence physique, peut-être le spectre de la Mort sous son avatar de squelette, et la « bête » renvoie aux peurs ataviques de l'homme face au prédateur, ou redoutant le diable sous son aspect folklorique et religieux. Le terme produit une impression d'authenticité quant à ce que la rumeur et la tradition orale pourraient générer au sein de populations apeurées par un phénomène inconnu. Nommer, c'est tenter de maîtriser le non-familier à l'aide de mots qui, eux, le sont, et cela justifie sans doute le succès de l'appellation façonnée par Bernard Noël. Tout ceci explique que David Camus commente, concernant ses choix de traduction en 2010 : « Pour le reste, il ne m'a pas semblé utile de revenir sur des termes dont la poésie avait été adoptée par tous et d'encombrer la mythologie lovecraftienne par une énième façon de nommer telle créature, tel dieu : les 'night-gaunts' restent les 'maigres bêtes de la nuit'. » (*CR*, 12).

Camus est conscient que la majeure partie de ses lecteurs sera attachée à cette appellation. Même des corrections parfois minimes risquent de provoquer un effet de rejet, comme une greffe qui ne « prend pas ». Par exemple, les dernières éditions en langue originale de Lovecraft corrigent un certain nombre de coquilles qui avaient longtemps été reproduites au fil des rééditions. On a découvert tout récemment que les Dholes, sortes de vers colossaux, devraient être des « Bholes ». Actuellement, aucune des traductions françaises n'a effectué cette correction – il faut dire qu'avant les travaux de S. T. Joshi, les textes-sources eux-mêmes sont longtemps restés erronés. Mais à l'attachement créé par un long usage ayant rendu le terme fautif familier, on pourra également ajouter une réticence peut-être due à un malheureux effet d'euphonie lorsqu'en le lisant à voix haute, on se rend compte que « bholes » risque de sonner en français comme un très prosaïque et bien peu menaçant « bol ». Dernier traducteur en date, Arnaud Demaegd ose enfin reporter le terme rectifié en français, mais pour minimiser le risque susdit, trouve une astuce intéressante : les *bholes* sont chez lui

[602] L. Sprague De Camp. *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie. Op. cit.*, p. 64-65.

féminines (ce que n'interdit pas le texte-source qui n'utilise pour désigner ces créatures que le pronom *they*, et des déterminants de toute manière non genrés en anglais – *a, the*) :

> On ne connaît les bholes qu'au travers de vagues rumeurs, au bruissement qu'elles produisent en glissant parmi les montagnes d'ossements, et au contact visqueux de leur peau quand elles frôlent quelqu'un en se tortillant. On ne peut les voir, car elles ne rampent que dans le noir. […] Mieux valait rencontrer une goule visible qu'une bhole invisible[603].

Une fois l'erreur connue, ce sont les auteurs et éditeurs de jeu, public avide d'étoffer toujours plus le panel des créatures à disposition des joueurs, qui les premiers s'en sont emparés pour en faire un élément constituant du monde fictionnel. Et plutôt que de remplacer, on additionne : le jeu de rôle *Pathfinder* (qui collecte au fil de ses suppléments toutes les créatures folkoriques et fictionnelles qui peuvent exister) propose dans son *Bestiaire 4* l'entrée « Bholes » et précise en description « Sur certains mondes, on les appelle des dholes[604] ». « Bholes » et « dholes » sont deux signifiants légitimes ayant un même référent mais appartenant à des mondes-possibles proches mais distincts. Et ce, quitte à justifier certaines incohérences par une pirouette narrative comme ici, la multiplication des mondes, l'extension à un *multivers*.

« Le lieu de l'œuvre, écrivait Berman, est le lointain, l'inconnu-connu, le familier-étranger[605]. » Cette esthétique de la liminalité et de la découverte de l'au-delà par la déstabilisation des repères est rendue dynamique par les transformations induites non seulement par l'acte de la traduction, mais aussi par sa réception. Chaque traduction permet de dévoiler une facette supplémentaire, qui se superpose aux autres pour devenir partie intégrante du référent, et chaque retraducteur peut choisir de s'inscrire dans la continuité ou la rupture de cette tradition, avec les enjeux et les risques que comporte un tel pari. Les enjeux de réception à l'œuvre démontrent que le pouvoir de la littérature à engager l'imaginaire est démultiplié par « cet ensemble de mouvements par lesquels, dans la traduction, l'étranger devient familier, le familier étranger[606] ». Ces mouvements sont autant de voiles qui brouillent la frontière entre le connu et l'inconnu et provoquent les émotions de déstabilisation et de fascination que sont l'émerveillement ou la peur, face à une œuvre première qui, comme la source d'un mythe, demeure inaccessible :

---

[603] H. P. Lovecraft. *Cthulhu, le mythe. Les Contrées du Rêve*. Trad. Arnaud Demaegd. Paris : Bragelonne ; Oyonnax : Sans-détour, 2018, p. 150-151.
[604] « Bhole ». Pathfinder, le jeu de rôles. *Bestiaire 4*. David Burckle (Dir.). Lyon : Black Books Éditions, 2015, p. 21.
[605] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 159.
[606] *Ibid.*, p. 160.

> En ce sens, la traduction d'une œuvre littéraire est comme *la traduction d'une traduction.* Et ce double mouvement qui caractérise le texte romantique, rendre le proche lointain et le lointain proche, est effectivement la visée de la traduction dans le texte traduit, l'étranger est certes rendu proche, mais aussi bien, le proche (la langue maternelle du traducteur) est comme distancié et rendu étranger[607].

En fin de compte, le simple fait que les diverses traductions ne s'accordent pas toujours à un consensus ne contribue-t-il pas à préserver l'effet d'étrangeté du fantastique, qui sans cela deviendrait *trop* familier, trop connu et prévisible, privant le lecteur aguerri de la sensation de dépaysement qui l'avait sans doute séduit au départ ? La retraduction qui ne souscrit pas à la tradition peut renouveler pour le lecteur le plaisir la reconnaissance, non pas immédiate, mais soumise à un effort de déduction ludique : même sous un autre nom, une créature peut rester reconnaissable, sans que sa forme faite de mots ne se fige, la cristallisation lui ôtant tout mystère.

II. Traduction de genres et cultures imaginés : oniriser la frontière

Lorsque les genres littéraires aujourd'hui appelés « genres de l'imaginaire » proposent une exploration de mondes fictionnels à première vue affranchis des contraintes du réalisme et pouvant se permettre toutes les fantaisies, la posture de départ pour l'écrivain comme pour le lecteur reste toutefois sa propre expérience du monde, qui forme un cadre de référence nécessaire. Le monde fictionnel n'est pas seulement merveilleux ou inquiétant parce qu'il présente de l'inouï, du jamais-vu, de l'indicible, mais aussi parce qu'il déforme le monde familier et déborde ce cadre de référence. Le monde imaginaire a pour fondation une réalité « ré-imaginée », puis passée au prisme de l'écriture. Ce processus de glissement vers l'étrange est ce que nous appellerons « onirisation », dans l'usage qu'en fait Maurice Lévy en parlant de Lovecraft :

> Ce fut précisément le mérite de Lovecraft de retrouver, par-delà les données historiques de son propre pays, la structure des grands mythes dont s'est nourrie l'humanité. En **onirisant le passé de la Nouvelle-Angleterre**, patrie des sorcières, il renouait avec une tradition archaïque, transcendant les particularismes locaux[608].

---

[607] *Ibid.*
[608] Maurice Lévy. *Lovecraft ou Du fantastique*. *Op. cit.*, p. 14-15.

> […] Lovecraft ***onirise ses répugnances*** […] à partir de données purement sensorielles. Chez lui, la névrose nourrit l'art, lui fournit ses matériaux, mais l'art permet de sublimer l'horreur, d'en extraire la quintessence et par là, peut-être, de guérir la névrose. Nous touchons là déjà au cœur du problème de la création fantastique chez Lovecraft […][609].

« Oniriser » est ainsi un effet caractéristique de l'écriture fantastique de Lovecraft, un processus de transmutation, voire de sublimation d'éléments du réel (histoire nationale ou personnelle) pour les faire pénétrer dans la sphère fictionnelle. C'est en partie ce qui fait la dimension « cosmique » de son écriture, et que l'on trouve également présente chez Dunsany, ainsi que l'écrivait notamment S. T. Joshi : « On the whole, most of the tales in these volumes are set in the emphatically real topography of England, and suggest that the fantastic imagination is entirely capable of carving out realms of wonder within it[610] ».

Dunsany comme Lovecraft, partant de ce qui leur est le plus connu, proposent des représentations empruntes de nostalgie d'un réel passé sublimé – terres natales qui ne seront évidemment pas celles du traducteur ou du lecteur, par l'écart tant géographique que temporel qu'elles supposent. Comment le texte-cible présente-t-il ces éléments culturellement et géographiquement marqués, et comment sont gérés les degrés de construction du Familier ? On s'attardera ensuite sur un point commun particulièrement saillant des deux œuvres de notre corpus : le fantasme orientaliste comme représentation idéalisée de l'Étranger à la fois merveilleux et inquiétant, et la manière dont la traduction s'adapte au contexte actuel qui remet en question les partis pris idéologiques largement partagés à l'époque où écrivent Dunsany et Lovecraft. Enfin, on posera également la question de la traduction d'éléments mythiques considérés comme universaux, notamment les forces de la nature personnifiées telles que dans la tradition des grands récits mythiques, mais dont la langue altère la forme, et donc la vision du monde que celle-ci véhicule.

1. La nostalgie des mondes perdus : représentation sublimée de la terre natale

a. Rêverie sur le mode lyrique

Après les premiers recueils de nouvelles consacrés au monde de Pegāna, le lien que tisse Dunsany entre monde réaliste et monde imaginaire devient fluctuant : parfois ils sont

[609] *Ibid.*, p. 36-37.
[610] S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p. 49.

géographiquement distincts, mais d'un degré de réalité égal ; juxtaposés, ils permettent de voyager physiquement de l'un à l'autre et parfois l'Autre Monde est davantage présenté comme un univers onirique et symbolique, qu'il soit individuel ou issu de l'inconscient collectif. Cette distinction est importante pour le traducteur qui pourra ainsi identifier les références au monde réel dispersées au sein du monde onirisé comme d'importants noyaux de signifiance. Cette frontière poreuse permet à Dunsany de saupoudrer certaines propriétés évoquant les endroits qui lui sont familiers, et en particulier l'Irlande, voix immigrante dans ses récits sans que l'auteur ait d'ailleurs forcément à la nommer :

> In the short story collections following the Pegāna tales there can be found the odd glimpse of Ireland. Although Ireland does not often appear as a setting or central concern in these tales, it haunts the stories, and references to the country are often particularly fascinating because it is seen in this way, through a glass darkly[611].

L'un des exemples les plus marquants se trouve dans la nouvelle « In the Twilight ». Le narrateur, tombé d'un bateau, est en train de se noyer et le récit se constitue des visions de son passé qui l'assaillent tandis que sa conscience vacille. Le monde onirique est ici métaphorique, intérieur, bâti d'un crescendo lyrique d'émotion pure qui se cristallise par l'apparition et la disparition de paysages, et notamment l'évocation de l'Angleterre et de l'Irlande[612] (les deux patries de Dunsany qui résida alternativement à Dunsany Castle, non loin de Dublin, et à Dunstall Priory, dans le Kent). Dans le passage suivant, le narrateur se souvient du Bog d'Allen et ce sont tous ses sens qui se retrouvent submergés par la couleur des mousses, l'odeur de la tourbe qui brûle (*turf*, qui connote déjà le paysage irlandais), et enfin les sons qu'il associe à sa contrée natale :

> And far away there arose and came nearer the weird cry of wild and happy voices, and a flock of geese appeared that was coming from the northward. Then their cries blended into **one great voice of exultation, the voice of freedom, the voice of Ireland, the voice of the Waste**; and the voice said 'Goodbye to you. Goodbye!' and passed away into the distance; and as it passed, the tame geese on the farms cried out to their brothers up above them that they were free. Then the hills went away, and the **bog** and the sky went with them, and I was alone again, as lost souls are alone. (*SW,* 184)

Dans le texte-source, plusieurs effets stylistiques contribuent au lyrisme puissant de ce passage, qui met avant tout l'accent sur les sons : la multiplicité des voix qui atteignent l'unité par la répétition incantatoire des mots *cry / cries / cried* constitue comme un appel venu du

[611] Tania Scott. *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 154.
[612] Le titre de la nouvelle lui-même est connoté, puisque la Renaissance Littéraire Irlandaise qui a cours au moment où Dunsany écrit, était également connue sous le nom de « Celtic Twilight », d'après le titre d'un ouvrage de W.B. Yeats qui se concluait par un poème déjà intitulé « In the Twilight » (1893).

passé, qui renvoie à l'époque où la tradition orale, libre et vivante, se trouvait au cœur de la culture irlandaise. Le mot *voice* est répété six fois, et accompagné d'un complément différent à chaque fois (*of exultation*, *of freedom*, *of Ireland*, *of the Waste*). Le résultat en est la création d'un réseau de termes signifiants tous associés à un même texte-monde, celui d'une Irlande fantasmée et sublimée. Le nom *bog* constitue un dernier écho qui conclut le passage avant que ce paysage onirique ne s'estompe[613].

Associer l'Irlande au terme *the Waste*, par le biais des lettres majuscules, n'est pas anodin, d'autant que ce terme est un mot-clef de l'idiolecte littéraire de Dunsany (on le retrouvera chez Lovecraft). Un lien se forme ainsi entre ce texte et les autres de son auteur : le lecteur attentif pourra se rappeler que chaque occurrence de *waste* porte en lui une coloration irlandaise, même au sein d'autres récits ne faisant, eux, aucune référence explicite au monde réaliste. Laura Miller a parlé de « *pet words* », soulignant ainsi l'attachement émotionnel d'un auteur pour certains termes, qui peuvent être révélateurs de son intimité : « Most writers have a pet word or image, one that finds its way again and again into the work and provides a key to its author's temperament[614] ». De tels mots fétiches représentent un défi au traducteur qui ne peut alors considérer un texte seul, mais doit élargir sa vision à plusieurs textes, voire à l'ensemble de l'œuvre composée de plusieurs recueils.

Plusieurs choix s'offrent alors à lui : opter pour un équivalent strict en français, de telle sorte à créer au fil de la traduction une sorte de « glossaire auteur-français » (mais au risque de ne pouvoir trouver un équivalent aussi riche en connotations diverses que le terme-source) ou faire varier la traduction au fil des occurrences, qu'il s'agisse d'éviter des répétitions qui seraient jugées stylistiquement maladroites, ou de chercher à exprimer toutes les facettes sémantiques du mot-source en privilégiant tel ou tel aspect en fonction du contexte (au risque de perdre l'aspect incantatoire de la prose originale).

Le cas de *the waste* est particulièrement révélateur à cet égard. En anglais, il évoque à la fois une vaste étendue naturelle – un désert, mais non pas le fantasme du désert de sable parsemé de mystères orientaux et de cavernes aux merveilles –, la chute de la civilisation, des friches industrielles, des déchets, des ruines, et plus métaphoriquement toute forme de déchéance et de stérilité. Les « *wastelands* » sont également un motif fort de la littérature celtique, l'équivalent de nos « terres gastes » arthuriennes, territoires maudits et condamnés à

[613] Le *bog* a une force connotative qui peut être rapprochée de celle du terme *Frontier* dans le contexte des États-Unis. Dans les deux cas, il s'agit de paysages liminaux, de points de passage entre une nature apprivoisée et un Autre Monde, un ailleurs inexploré qui inquiète et émerveille, ainsi que l'a noté Dianne Meredith : « The Irish bog was the 'answering myth' to the frontier myth of the American consciousness » (« Landscape or Mindscape? Seamus Heaney's Bogs ». *Op. cit.*, p. 126).
[614] Laura Miller. « Minor Magus ». *The New Yorker*, 29 nov. 2004. Web. Consulté le 2 juin 2014.

la famine – ce qui bien évidemment ajoute un renvoi historique à l'histoire irlandaise et à la Grande Famine du 19ème siècle[615]. Aujourd'hui enfin, il évoque également fortement pour tout amateur de littérature anglophone le célèbre poème de T. S. Eliot « The Waste Land »[616].

Notons qu'une distinction est faite chez Dunsany entre *waste* et *desert.* Les deux dénotent certes une étendue aride, mais le second est utilisé de manière plus neutre, pour désigner des zones géographiques selon des critères objectifs ; seul le premier porte en lui la riche charge symbolique connotant stérilité et désolation – dans la cosmologie dunsanienne, la création se fait en séparant non pas le ciel et la terre, ou la terre et les eaux, mais en terres cultivables ou non : « Ere the Beginning the gods divided earth into **waste** and pasture. » (« The Vengeance of Men », *TG*, 20).

De sorte que *desert* n'est jamais traduit que par « désert », tandis que *waste* produit toute une palette de termes qui s'échelonnent sur l'échelle de la *pathetic fallacy*, c'est-à-dire de l'attribution au paysage de l'émotion forte ressentie par ceux qui y sont confrontés : de « désert » (qui lui confère alors une portée biblique[617]), on passe à « contrée / terre désolée / inculte », puis « désolation » et, au plus haut, « solitude » (qu'Homassel utilise quand le contexte se fait particulièrement poétique : *the hushed waste* et *the melody of the waste* deviennent ainsi « la solitude silencieuse » et « la mélodie de la solitude » *EW*, 55-56). Cette variation est notamment nécessaire lorsque les deux termes sont utilisés de conserve, ce qui met en évidence la distinction qu'y place l'auteur :

> He went one day into the **desert** and brought up life out of the **waste places**, and made it cry bitterly and covered it with the **desert** again. (*TG*, 74)
>
> **Homassel :** Il alla un jour dans le **désert** et leva la vie des **espaces incultes**, et la fit pleurer amèrement et la recouvrit ensuite avec le **désert**. (*TD* 120)

[615] Le concept a sans mal immigré lui aussi jusqu'aux États-Unis. Revenant sur un discours de Tench Coxe prononcé en 1787, Leo Marx a noté qu'il avait alors été donné à cette notion une connotation très pragmatique, dans un contexte où faire fructifier la terre était présenté comme une fondation nationale – dans ce contexte, les *wastelands* ne sont pas le résultat d'une déchéance après avoir connu la gloire, mais l'état premier de la terre tant que son potentiel n'a pas été exploité – et qui, s'il ne l'est pas, sera littéralement « gâché » : « Farmers and planters, he says are the 'bulwark of our nation,' and their pre-eminence will grow with the 'settlement of our waste lands.' In his references to the wilderness, incidentally, there is not a trace of primitivism or literary sentimentality. Unimproved land, he says, is vacant, a 'waste'. » (Léo Marx. *The Machine in the Garden*. New York : Oxford University Press, 1964, p. 156).

[616] Publié en 1922, ce poème ne saurait faire partie des sources de Dunsany, mais peut parfaitement faire partie des sources à la disposition du traducteur, puisque, encore une fois, les liens et mise en réseau de l'intertextualité se tissent à rebours, à partir du lecteur. Le traducteur français pourra donc envisager les traductions françaises de ce poème (*La Terre Vaine*, *La Terre Gaste*, *La Terre Inculte*).

[617] Comme dans l'exemple ci-dessus qui a été traduit par « Avant le Commencement, les dieux divisèrent la terre en **déserts** et en pâturages ». (*TD*, 45)

Cette proximité se double de répétitions des termes eux-mêmes, contribuant à densifier le réseau de signifiance qu'ils tissent. Et il semble parfois que la variation vienne davantage de la volonté du traducteur d'éviter des répétitions pouvant être perçues comme stylistiquement maladroites que d'une tentative de dévoiler une facette de sens supplémentaire du terme-source. Ainsi, si Homassel ose répéter « désert » à deux reprises dans l'exemple ci-dessus, Calluaud n'en fait pas autant pour *waste* dans le passage suivant de « Of the Thing that is Neither God nor Beast » :

> But out in the **waste**, beyond the seven **deserts** where Ranorada looms enormous in the dusk, at evening his prayer was heard; and from the rim of the **waste** whither had gone his prayer, came three flamingoes flying, and their voices said: "Going South, Going South" at every stroke of their wings. (*GP*, 558)
>
> **Calluaud :** Mais dans cette **contrée désolée**, au-delà des sept **déserts** où Ranorada dresse son énorme masse dans la pénombre, le soir, sa prière fut entendue ; et de la bordure de la **désolation** où avait abouti sa prière, trois flamants arrivèrent en volant, et leurs voix disaient : « Vers le Sud, Vers le Sud », à chaque battement d'aile. (*DP*, 70)

Déjà dans ce passage des *Dieux de Pegāna*, on trouve le motif qui lie le vide de la désolation à la fuite ininterrompue du temps, symbolisée par les vols d'oiseaux et leur cris, « voix » qui seules peuvent emplir éphémèrement le paysage tout entier de leurs échos et réverbérations. Le passage de « In the Twilight » que nous avons cité plus haut en est l'illustration presque parfaite.

Revenons donc à cet extrait, puisque c'est à cette occasion que Dunsany établit un lien fort entre la désolation intérieure et la désolation extérieure (*waste*) sous la forme d'une nostalgie explicitement tournée vers l'Irlande. Il existe de ce texte trois traductions françaises. La plus ancienne est confectionnée par Julien Green :

> And far away there arose and came nearer the weird cry of wild and happy voices, and a flock of geese appeared that was coming from the northward. Then their cries blended into **one great voice of exultation, the voice of freedom, the voice of Ireland, the voice of the Waste;** and the voice said 'Goodbye to you. Goodbye!' and passed away into the distance; and as it passed, the tame geese on the farms cried out to their brothers up above them that they were free. Then the hills went away, and the **bog** and the sky went with them, and I was alone again, as lost souls are alone. (*SW,* 184)
>
> **Green :** Et au loin s'éleva un cri mystérieux de voix sauvages et heureuses, qui s'approcha lorsqu'une bande d'oies apparut venant du grand Nord. Alors tous ces cris se mêlèrent en **un grand concert d'exultations, la voix de la liberté, la voix de la lande sauvage**, et toutes ces voix disaient : « Au revoir à toi, au revoir. » Puis cette grande voix passa et s'effaça dans le lointain ; et tandis que la horde s'éloignait, les oies des fermes répondaient à leurs frères sauvages. Alors les collines disparurent, et les **marais** et le ciel avec eux, et j'étais seul de nouveau, comme les âmes perdues sont seules. (*MD*, 212)

La traduction de Green atténue les connotations irlandaises : le *bog* devient un plus générique « marais », mais surtout, Green efface le segment *the voice of Ireland*, ce qui annule la construction du réseau connotatif à grande échelle. Traduit par « la lande sauvage », *the waste* prend une coloration romantique et confine au cliché du paysage celtique ; le sémantisme de désolation irrémédiable du texte-source est également amoindri, au profit du « sauvage » qu'on imagine s'opposer à la civilisation, à la modernité des grandes villes.

Les deux traductions suivantes, d'Anne-Sylvie Homassel (2004) et Patrick Reumaux (2011), cherchent un équivalent strict à *the Waste* pour maintenir l'effet dramatique souligné par l'usage de la majuscule. La première opte pour « la voix de la Solitude », privilégiant un sentiment abstrait qui résume l'atmosphère globale qui se dégage de la nouvelle tout entière : le narrateur voit peu à peu s'enfuir toute sa vie, qui lui répète « Adieu » jusqu'au moment où il reprend conscience, *in extremis*. L'impression d'abandon et de déréliction est prégnante. En outre, en français, le mot « solitude » pris dans un registre littéraire soutenu peut renvoyer par métonymie à une étendue déserte, ce qui confère une épaisseur sémantique à ce choix de traduction :

> **Homassel :** Et dans le lointain s'éleva, puis s'approcha le cri étrange que lançaient des voix sauvages et joyeuses, et une bande d'oies parut qui venait du Nord. Et leurs cris se mêlèrent en **une seule, exultante voix, la voix de la liberté, la voix de l'Irlande, la voix de la Solitude ;** et la voix disait : « Adieu à toi, adieu ! », et s'en fut dans le lointain ; et sur son passage, les oies domestiques, dans les fermes, crièrent à leurs sœurs, haut dans le ciel, qu'elles étaient libres. Puis les collines s'en furent, et la **tourbière** et le ciel s'en furent avec elles, et je fus à nouveau seul, comme sont seules les âmes perdues. (*EW*, 78)

Chez Reumaux, *the voice of the Waste* devient « la voix du Désert », ce qui réduit la richesse sémantique contenue dans le terme-source pour privilégier néanmoins un lien thématique avec de nombreuses autres nouvelles dunsaniennes qui proposent un cadre orientaliste évoquant les *Mille et Une Nuits*, ou rappelle la connotation biblique, mais efface la nostalgie douce-amère et le versant négatif toujours présent dans le terme-source, qui connote, irrémédiablement, un vide, une absence[618].

> **Reumaux :** Très loin, monta et s'approcha le cri étrange d'heureuses voix gutturales, tandis qu'apparaissait un vol d'oies sauvages venant du nord. Les cris devinrent **une seule voix exultante, la voix de la liberté, la voix de l'Irlande, la voix du Désert,** et la voix dit « Au revoir. Au revoir ! » et s'éloigna dans la distance. Et, comme elle s'éloignait, les oies domestiques dans les fermes saluèrent d'un cri leurs sœurs là-haut, qui étaient libres. Puis les

[618] Ce n'est pas par hasard que figure parmi les lieux cosmologiques créés par Dunsany *the Waste of Nought* (le Désert de Rien), ou encore que le monde rêvé par les dieux prend la forme d'un fleuve qui se jette dans le vide cosmique : « The River arises out of the drumming of Skarl, and flows for ever between banks of thunder, until it comes to the **waste beyond the Worlds**, behind the farthest star, down to the Sea of Silence. » (*GP*, 580)

> collines s'en allèrent, et la **tourbière** et le ciel s'en allèrent avec elles, et je fus de nouveau seul, comme le sont les âmes perdues. (*CM*, 271)

De toute évidence, les traducteurs ont pris en compte un Lecteur-Modèle type et ce qu'ils imaginent des connaissances de ce dernier. Le lecteur français, en toute logique, sera moins sensible aux connotations irlandaises les plus subtiles. Les traductions privilégient donc d'autres références, plus susceptibles d'entrer en résonnance avec l'environnement culturel du lecteur. Ainsi, selon la version consultée, l'Irlande fantasmée dans cette nouvelle sera tantôt plus proche d'un idéal lyrique et romantique, plus généralement celtique, ou bien plus orientaliste, liée à la représentation globale que produit la lecture de Dunsany, qui dépasse une irlandité finalement bien peu exprimée. Cette pluralité des représentations par la traduction reflète la polyphonie à l'œuvre dans la construction même du paysage imaginaire.

b. Termes techniques ou géographiquement marqués

La terre natale se voit donc intégrée au monde onirique lorsque celui-ci est intérieur, sous forme de souvenirs, mais elle peut également s'y opposer lorsqu'il s'agit précisément de personnages regrettant le confort familier des jours anciens et lassés de l'exubérance immodérée des merveilles. C'est le cas à la fin de *Kadath* lorsque Randolph Carter abandonne la quête de sa cité merveilleuse, après s'être rendu compte qu'elle n'est en fait que la somme de ses plus beaux souvenirs d'enfance[619]. C'est également le lot du roi Kuranès de Celephaïs :

> It seems that he could no more find content in those places, but had formed a mighty longing for **the English cliffs and downlands** of his boyhood; where in little dreaming villages England's old songs hover at evening behind lattice windows, and where grey church towers peep lovely through the verdure of distant valleys. He could not go back to these things in the waking world because his body was dead; but he had done the next best thing and dreamed a small tract of such countryside in the region east of the city, where meadows roll gracefully up from the sea-cliffs to the foot of the Tanarian Hills. There he dwelt in a **grey Gothic manor-house of stone looking on the sea, and tried to think it was ancient Trevor Towers, where he was born** and where thirteen generations of his forefathers had first seen the light. [...]
> All his kingdom would he give for the sound of Cornish church bells over the **downs**, and all the thousand minarets of Celephais for the steep homely roofs of the village near his home. (*CF,* 447 ; 449)

[619] Le tout n'étant peut-être que la somme des visions de l'auteur lui-même : François Truchaud, dans une des premières études francophone sur *Kadath*, mettait sur le même plan les villes rêvées par Lovecraft, comme des cités reflets les unes des autres : la réelle Providence, la fictive Arkham (mais ancrée dans le monde réaliste) et l'onirique Kadath, toutes traduisant le rêve de Lovecraft, inaccessible original : « Il apparaît ainsi qu'Arkham est le reflet – à moitié réel – à moitié imaginaire – de Kadath – création originale – qui elle-même s'avère n'être qu'un pauvre reflet des rêves visionnaires de Lovecraft ». (Francois Truchaud. « The Dream-Quest of Howard Phillips Lovecraft ». *Op. cit.*, p. 17).

L'image évoquée ici par Lovecraft est celle des côtes de Cornouailles (autre berceau cher aux amateurs de légendes celtiques[620]) sur le même modèle lyrique que vu plus haut chez Dunsany : un amoncellement d'éléments familiers au personnage, qui se conjuguent pour créer un effet romantique en forme de crescendo. Si l'on observe les traductions françaises, on s'aperçoit qu'un terme en particulier défie les traducteurs du fait de sa caractéristique étrangère en français : *the downs* (parfois *downlands*), qui renvoie à un paysage typique de l'Angleterre. Notons qu'on le trouve également chez Dunsany[621] ainsi que chez le père de la *fantasy*, Tolkien dans *The Lord of the Rings*, qui l'utilise afin d'intégrer à sa géographie imaginée des paysages familiers à ses lecteurs. Dans d'autres cas, ces termes se doublent d'un effet archaïsant et renvoient donc aux vestiges d'un passé culturel ; par exemple *weald* (terre anciennement boisée devenue agricole, et notamment une région du sud-est de l'Angleterre) et *wold* (souvent trouvé dans les toponymes britanniques, qui désigne des collines ou terres vallonnées non cultivées). Les deux termes sont issus du vieil-anglais *wald* et vont souvent de paire, mais, comme *Downs*, ne possèdent pas d'équivalents en français, ni dans la langue, ni dans la réalité géographique.

Analysant la traduction en français de tels marqueurs chez Tolkien, Allan Turner remarque que dans de tels cas, les traducteurs font le choix de l'hyperonymisation en usant d'un terme plus général, stratégie jugée plus sûre que d'y substituer un autre terme géographiquement marqué. Ainsi, dans *The Lord of the Rings*, « *the Wolds of Rohan* » est traduit par « les plateaux du Rohan »[622]. Chez Dunsany, Homassel traduit *the Weald* par « le Pays » (*CRv*, 109, 110), et lorsque les deux termes *weald* et *wold* sont mis en parallèle, elle conserve le parallélisme de construction plutôt que le sens par l'usage d'adjectifs antinomiques qui viennent renforcer l'opposition entre ombre et lumière :

> And in the sunlit spaces of the **weald** and in the **wold**'s dark places, […] they make there the music of the country places and dance the country dance. (« Poltarnees », *DT*, 232)
>
> **Homassel :** Et dans les lieux ensoleillés du **Haut Pays** et dans les sombres recoins du **Bas Pays**, […] ces hommes jouent la musique de la campagne et dansent les danses de la campagne. (*CRv*, 18).

Julien Green privilégie également la forme, mais par un jeu d'allitérations qui reflète l'étymologie commune des deux termes-sources :

---

[620] Aux légendes arthuriennes, plus précisément : c'est au château de Tintagel, en Cornouailles, qu'Uther Pendragon séduisit la reine Ygraine et que fut conçu le futur roi Arthur.
[621] *The Downs* : « The Highwayman », « The Lord of Cities », « The Day of the Poll ».
Downlands : « Poltarnees, Beholder of the Ocean », « The Coming of the Sea ».
[622] Allan Turner. *Translating Tolkien. Op. cit.*, p. 115.

> **Green :** Dans les **plaines** ensoleillées et les **prairies** ombreuses, loin de la musique et des danses des villes, ils dansent des danses campagnardes au son d'une musique pastorale. (*MD,* 57).

Le but recherché ici est, en effet, avant tout de présenter aux lecteurs un paysage dont ils pourront aisément se représenter et visualiser les caractéristiques. L'origine géographique réelle n'a que peu d'importance dans le Monde Secondaire de Dunsany, pas plus que chez Tolkien. En revanche, chez Lovecraft, dans la rêverie du roi Kuranès, cette origine a au contraire toute son importance puisque l'espace géographique réel est expressément nommé, comme objet des regrets du personnage : *English cliffs and downlands*, *Cornish church bells over the downs*. Voilà qui interdit au traducteur une adaptation francisante ou au contraire trop universelle, et l'incite à chercher une solution la plus visuelle possible.

Commençons donc par déterminer les caractéristiques induites par le terme *Downs*. Le *Oxford Dictionary* donne :

> 1. **(the Downs)** A gently rolling hill
> 1.1 **(the Downs)** Ridges of undulating chalk and limestone hills in southern England, used mainly for pasture
> 2**.. (the Downs)** A stretch of sea off the east coast of Kent, sheltered by the Goodwin Sands.
> **Origin :** Old English dūn 'hill' (related to Dutch duin 'dune'), perhaps ultimately of Celtic origin and related to Old Irish *dún* and obsolete Welsh *din* 'fort', which are from an Indo-European root shared by town[623].

Outre sa propriété géographiquement marquée, indiquée notamment par la majuscule, le terme conjure donc une vision pastorale et romantique, faite de pentes douces où paissent des troupeaux, de la blancheur friable du calcaire, ainsi que d'une certaine proximité avec la mer. On note en outre une possible origine celtique. Le tout, chez Lovecraft, vient contraster avec la vision de la ville onirique et la dimension urbaine vertigineuse et avant tout verticale de ses « mille minarets ». Autant de caractéristiques qui constituent comme une constellation de possibilités dont les traducteurs vont privilégier certains aspects plutôt que d'autres.

Seul Bernard Noël choisit l'effacement pour l'un des deux termes, le second, ce qui privilégie l'aspect sonore de la vision (les cloches) et laisse au lecteur la liberté de se forger sa propre image mentale de la Cornouaille – qui peut fort bien se limiter à une image sonore. Le choix de « basses terres » pour *downlands* est comme souvent chez ce traducteur guidé par un certain littéralisme. Il permet de suggérer la proximité avec la mer et la dimension horizontale du paysage, quoique de manière moins romantique que dans le texte-source. Mousnier-

[623] « Down. » *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, 2018. Web. 15 août 2018.

Lompré (et Homassel dans sa traduction de Dunsany), font le même choix pour traduire *the downlands*.

> It seemed that he could no more find content in those places, but had formed a mighty longing for **the English cliffs and downlands** of his boyhood;. [...] All his kingdom would he give for the sound of Cornish church bells over the **downs**, and all the thousand minarets of Celephais for the steep homely roofs of the village near his home. (*CF,* 447 ; 449)

> **Noël :** Il semblait que n'étant plus satisfait de ces lieux il ressentît une puissante nostalgie pour les falaises anglaises des **basses terres** de son enfance […] Il aurait donné tout son royaume pour entendre dans le lointain le son des cloches de Cornouailles et les mille minarets de Celephaïs pour les toits en pente du village qui se dressait près de son manoir. (*DM,* 218 ; 223)

> **Mousnier-Lompré :** Il ne se satisfaisait plus de ces lieux, semblait-il, et s'était pris d'une profonde nostalgie pour les falaises anglaises et les **basses terres** de son enfance […] Il aurait donné tout son royaume pour le tintement des cloches de Cornouailles sur les **dunes**, et les innombrables minarets de Céléphaïs pour les toits pentus et familiers du village près de sa maison d'enfance. (*QOK*, 78 ; 81)

Mousnier-Lompré et Homassel font également le même choix pour traduire *the downs* par un équivalent phonétiquement proche : « dunes », ce qui permet de rendre plus évidentes les caractéristiques de la mise en relief de ce paysage, également typique du bord de mer. Le terme étant plus précis que « basse-terre », il permet une visualisation plus immédiate, notamment parce que des dunes ne peuvent être que de sable. Cela va toutefois à l'encontre de ce que suggère *Downs* et tend à renforcer le rapprochement orientalisant du monde onirique et du monde réel – Green, traduisant Dunsany, passe alternativement de « dunes » à son hyperonyme « collines » qui paraîtra sans doute moins marqué. La traduction de Camus compense elle aussi, mais plutôt que de livrer une image plus vague, il ajoute au contraire de nombreuses précisions, et cherche à conserver la référence géographique exacte par un report du marqueur culturel étranger :

> **Camus :** Il semblait que, n'arrivant plus à se contenter de ces lieux, il éprouvât une puissante nostalgie pour les falaises et les **dunes** anglaises de sa jeunesse […] Il eût donné tout son royaume pour le tintement des cloches des églises de Cornouailles résonnant sur les **alignements calcaires des Downs**, et les mille minarets de Celephaïs pour les toits en pente familiers de son village natal (*CR,* 167 ; 169)

Cette traduction qui explicite oriente également le lecteur sur la voie de l'enrichissement culturel et le guide vers l'Étranger sans chercher à l'effacer, ainsi que le faisaient les traductions précédentes. Camus rétablit la majuscule de *Downs* pour marquer le toponyme en tant que tel, et il explicite de quel type de formation géologique il est question afin de désamorcer la collocation « dune de <u>sable</u> » induite par la première occurrence du passage ; et

le terme « alignement » qui évoque également des formations mégalithiques et l'impression que le paysage résulte d'une action cultuelle, ajoute à la dimension cosmique du paysage.

Cette stratégie d'enrichissement culturel peut même être poussée jusque dans ses retranchements : parfois, certaines traductions peuvent ajouter un élément culturellement marqué là où le texte-source n'en possédait pas. Il peut s'agir d'une faille du traducteur, d'une erreur de compréhension mais également d'une stratégie de compensation pour réinjecter une référence plus difficile à retranscrire à un autre endroit du texte. On en trouve un exemple dans la première phrase de la nouvelle « In the Twilight », par laquelle nous avons commencé cette analyse : « The lock was quite crowded with boats when we capsized » (*DT,* 181).

L'un des traducteurs, P. Reumaux, a choisi de ne pas traduire *lock* littéralement par *écluse.* Il s'agit pourtant de son équivalent technique le plus strict – à ceci près que l'anglais *lock* peut désigner la portion de canal fermée par les écluses, tandis que l'on pensera en français avant tout aux portes elles-mêmes, davantage qu'au sas où peuvent se trouver des bateaux. C'est sans doute ce problème métonymique qui incite Reumaux à proposer un terme désignant expressément un plan d'eau. Toutefois, plutôt que de traduire par un terme culturellement neutre (ex. « canal »), il opère une sorte de transfert homophonique en proposant « le loch » (*CM*, p. 267). C'est ici la connotation celtique que réaffirme le texte-cible par l'usage de ce terme gaélique. Il évoquera au lecteur francophone les lochs écossais, grâce à la popularité du Loch Ness et de sa fameuse créature – mais peut-être le lecteur sera-t-il plus en peine de faire le lien avec l'Irlande, mise en avant plus loin dans le récit (le même mot, orthographié *lough* en gaélique irlandais ne serait pas compris).

On l'a constaté à plusieurs reprises au cours de cette analyse : l'univers onirique permet le croisement de tout ce qui porte en lui l'Étranger, et les rapprochements de divers marqueurs culturels par association d'idées. Les exemples ci-dessus illustrent la manière dont ces éléments produisent un effet exotique à partir du familier. Mais qu'en est-il au juste lorsque ces éléments sont issus de représentations culturelles d'ores et déjà coupées de la réalité ?

2. *L'Étranger par excellence ? Le fantasme oniro-orientaliste*

a. Au sein du poétique, une charge idéologique

La question du décalage culturel se pose de manière accrue si l'auteur du texte-source lui-même fait entrer en jeu une culture tierce pour une quelconque raison, abordant la question

de la représentation de l'étranger au sein même du texte-source. Cela pose des questions non seulement esthétiques, mais également idéologiques, en particulier lorsqu'il s'agit de négocier le décalage temporel entre les contextes de réception au début du 20ème siècle et au début du 21ème siècle. On ne peut aujourd'hui ignorer les questions abondamment débattues par la pensée post-coloniale – questions du genre, des identités nationales, et des rapports de domination véhiculés au sein même des représentations. Le champ de la traductologie a également permis de mettre au jour de tels rapports, ainsi que l'a souligné Susan Bassnett :

> Negotiating the Other, the translator has to take into account not only the foreignness of the culture in which the source text is embedded, but other issues, more properly described as ideological. In recent times, questions concerning gender, nation and identity have been foregrounded in discussions concerning translation. Those same issues have been debated in parallel by post-colonial scholars[624].

Les textes de notre corpus posent cette question de la manipulation idéologique par les textes, puis par la traduction de ceux-ci. Les motifs communs à Dunsany et Lovecraft, on a déjà eu l'occasion de s'en rendre compte au cours des analyses précédentes, incluent un certain nombre de renvois à l'imaginaire oriental, tel qu'il se développe notamment en Europe au cours des 18ème et 19ème siècles. La littérature et les arts occidentaux y sont marqués par l'essor d'un penchant général pour les curiosités de l'Orient, décrit comme exotique et fantasmagorique.

La première traduction française des *Mille et Une Nuits*, par Antoine Galland, est publiée entre 1704 et 1717, et servira de base aux premières traductions anglaises. Sir Richard Francis Burton traduit en anglais, à partir du texte arabe, seize volumes publiés entre 1885 et 1888. Burton étant cousin de la mère de Lord Dunsany, ce dernier eut donc l'occasion de se familiariser avec ce texte. En outre, son environnement immédiat comportait une collection de nombreux objets rapportés de voyages à l'étranger qui firent sur lui forte impression. Selon Tania Scott, cette incarnation de l'Orient sous forme de reliques matérielles se reflète dans l'écriture même du monde fictionnel de Dunsany :

> Dunsany's first glimpse of the East was as a fixed ornament, a static object, eternal, ancient and changeless. These oriental ornaments from different times and places juxtaposed on his father's desk would inform all of Dunsany's fantastic fiction with eerily immobile, half-living things under the moon and with far away gods. […] The East is a permanent fixture in Dunsany's writing, distinctive because of its impermanence, its mutability[625].

---

[624] Susan Bassnett. « Translation, Gender and Otherness. » *Perspectives: Studies in Translatology* 13, n° 2 (2005) : 83.
[625] Tania Scott. *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 183.

Ce sont donc des images, des impressions d'objets, qui sont transcrites en esprit dans un monde onirique où les « idoles » ont la part belle – on pense entre autres aux nouvelles « The Injudicious Prayers of Pombo the Idolater », « Chu-bu et Sheemish » dans laquelle deux idoles rivalisent pour obtenir la vénération des hommes, et même à la pièce de théâtre « The Gods in the Mountains » dans laquelle les idoles prennent vie et se mettent à marcher dans le soir, frappant les témoins d'une frayeur sacrée. Objets immigrants dans la vie réelle, ces artefacts deviennent objets natifs du monde imaginaire dont ils constituent l'un des piliers. La fiction, ici, n'a aucune visée réaliste ; elle reste chimérique. Tania Scott souligne que, souvent dans les récits de Dunsany, on a le sentiment que l'Orient n'a pas besoin d'être visité, car il suffit de simplement l'imaginer, et que le monde réel, quoi qu'il arrive, reste toujours inférieur au monde onirique imaginaire et à sa poésie[626].

Ce phénomène orientaliste a été analysé en 1975 par Edward Said qui décrit la représentation romantique typique qui en est issue. Les caractéristiques mises en valeur sont « sensualité, promesse, terreur, sublime, plaisir idyllique et énergie intense[627] ». L'Orient représente l'amour du merveilleux. On en trouve d'ailleurs une trace explicite au sein de la nouvelle « The Wonderful Window », dans laquelle le protagoniste, petit employé de bureau londonien, fait un étrange achat en pleine rue auprès d'un homme à l'allure étrange, « *old man in the Oriental-looking robe* » :

> Mr Sladden had the reputation of being the silliest young man in Business; a touch of romance – a mere suggestion of it – would send his eyes gazing away as though the walls of the emporium were of gossamer and London itself a myth, instead of attending to customers.
> Merely the fact that the dirty piece of paper that wrapped the old man's parcel was covered with Arabic writing was enough to give Mr. Sladden the idea of romance […]. (*BW*, 405)

La langue indéchiffrable, ici l'alphabet arabe, se traduit donc dans l'esprit du personnage en promesse d'Ailleurs qui relègue le monde réaliste à un statut irréel : c'est Londres qui devient mythe, au sens ici d'illusion, et une origine orientale supposée (*oriental-**looking*** **–** l'attrait orientaliste suscita l'apparition de nombreux gourous et charlatans grimés et vêtus aux couleurs de l'exotisme) suffit à susciter des images et à déclencher la rêverie.

De telles représentations ont été dénoncées par la pensée postcoloniale comme véhiculant une idéologie raciste par l'opposition de la rationalité occidentale à l'irrationalité orientale. Lawrence Venuti parle d'un orientalisme « eurocentrique », puisque les pays orientaux en sont réduits à jouer un rôle toujours secondaire : l'orient utopique associé au

[626] *Ibid.* p. 155.
[627] Edward W. Said. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978, p. 118.

fantastique sert d'incarnation à l'Autre, à l'Étranger, ce qui permet à l'Occident réaliste de consolider son identité et sa position dominante[628]. À l'inverse, dans le cas de l'Irlande, se trouver des points communs avec les motifs orientaux a pu permettre d'asseoir une distinction identitaire par rapport à la domination de la Grande-Bretagne à l'époque de la Renaissance Irlandaise[629]. Enfin, dans le contexte américain, c'est plus l'Égypte en particulier qui a été mise à l'honneur et que l'on s'est appropriée, au service d'une identité nationale récente qui cherchait à se doter du prestige de l'Antiquité. Il y a là phénomène de comparaison et de contraste, comme si une culture cherchait à retrouver une parenté des origines en se plaçant en regard d'une autre, d'ores et déjà dotée d'un fort capital symbolique. Jean-Louis Leutrat retrouve chez Lovecraft cette mise en parallèle des paysages américain et égyptien, par un effet de superposition qui brouille les frontières, et déstabilise le familier : « Ainsi les monuments naturels du Nouveau Monde sont-ils tout aussi surprenants que les restes archéologiques de l'Antiquité, et par là même l'Amérique du Nord se trouve dotée d'une ancienneté immémoriale. L'Égypte est vue en surimpression dans le paysage américain, comme identique et différente[630]. » On le constate, la distance géographique se double donc toujours d'un éloignement temporel.

Chez Lovecraft, cette distance est parfaitement incarnée par l'entité Nyarlathotep, némésis de Randolph Carter, redoutable messager des dieux, de ses divers surnoms « le chaos rampant » ou encore « le pharaon noir ». Dans la nouvelle qui porte son nom, il s'agit d'un étranger venant aux États-Unis proposer des démonstrations impressionnantes à base de machineries électriques. Il est donc autant lié au passé mythique qu'au progrès scientifique. De manière assez subtile, cette figure lovecraftienne présente de nombreux points communs avec celle du Temps chez Dunsany – sa figure la plus récurrente. Tous deux sont présentés comme des antagonistes, des destructeurs inexorables, les serviteurs et subalternes des dieux, mais craints de leurs maîtres qu'ils finissent par renverser. Là où les dieux dorment, rêvent ou

---

[628] Lawrence Venuti. *The Translator's Invisibility. Op. cit.*, p. 132.

[629] La démarche éminemment esthétique de Dunsany peut inciter à une vision plus poétique et moins politique de son écriture, à l'instar de l'analyse de Willliam Touponce qui y voit avant tout une expression de la Beauté à son état pur. L'imaginaire permettrait dès lors de désamorcer la dimension idéologique de la représentation par le maintien d'une distance et d'une défamiliarisation sans pénétration ni appropriation :

> I think Dunsany uses the rich repertoire of these figures (the Sphinx, Egypt, Eden, Troy, Babylon, the Arabian Nights, etc.) in a way that does not primarily represent them as ideologically subaltern to the West. Dunsany's imagination romanticizes but does not *colonize* the East. Beauty, to remain beautiful, must remain untouched in order to preserve its aura of distance. (William F. Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. *Op. cit*., p. 6).

[630] Jean-Louis Leutrat, « L'Égypte et le cinéma dans l'œuvre de Howard Phillips Lovecraft ». *H. P. Lovecraft: fantastique, mythe et modernité*, *op. cit.*, p. 382-383.

attendent, eux agissent[631]. Enfin, tous deux sont associés à l'Orient ; Nyarlathotep explicitement, comme on l'a déjà souligné ; le Temps dunsanien de manière plus implicite, par l'usage répété des adjectifs *swart* / *swarthy*, qui désignent une couleur de peau noire. Ces termes très littéraires, archaïques même, dénotent eux-mêmes une distance temporelle, qu'on ne retrouve pas en traduction. Les termes-cibles choisis sont strictement les mêmes que lorsque l'adjectif *dark* est utilisé : « brun », « noir », « sombre ».

Chez Lovecraft comme chez Dunsany, chaque occurrence de *swart/swarthy* ou leur synonyme plus courant *dark* interroge : soit il s'agit très concrètement de désigner la couleur de la peau, soit il s'agit d'un jugement qualitatif négatif indiquant la menace ou la malveillance ; l'ambiguïté est évidente pour le Pharaon Noir et le Temps. La variation des adjectifs en français permet de couvrir les deux sens possibles. Le vieillard marchand de fenêtre magique et ses « *dark hands* » n'évoquent toutefois pas la même image lorsque Amouroux traduit par « mains bronzées » (*LM.amo*, *86*), corrigé par Homassel en « mains sombres » (*LM.hom*, 115) tandis que Green spécifiait « mains noires » (*MD*, 37). Dans *Kadath* apparaît un autre personnage de marchand qui suivra Carter pour le livrer à son maître Nyarlathotep, systématiquement caractérisé par l'adjectif *dark*. De nouveau on constate que le littéral « sombre » n'est que rarement utilisé par les traducteurs, sans doute par souci d'éviter de trop nombreuses répétitions et de privilégier un sens plus précis en fonction du contexte. Parmi les cinq traducteurs de Lovecraft concernés (Noël, Pérez, Mourlon, Mousnier-Lompré, Camus), quatre emploient au moins une fois « sombre », trois l'hyponyme « noir » (Mousnier-Lompré change d'ailleurs le « visage » en « faciès » pour insister sur le caractère

[631] En poussant la comparaison des motifs et des trames, il est même possible de voir la quête de Kadath prophétisée dans la nouvelle de Dunsany « The Journey of the King », dans laquelle le roi Ebalon demande à plusieurs prophètes de lui apprendre ce que devient l'âme après la mort, ce qui donne lieu à une série de récits symboliques. L'un d'eux décrit presque étape par étape les épreuves que rencontre Randolph Carter dans le récit de Lovecraft, y compris l'arrivée dans la forteresse d'onyx des dieux, puis leur absence et l'apparition de leur serviteur cruel qui essaiera de piéger le quêteur de sagesse et de le détruire :

> 'But at last thou shalt come with the prayers of men to the great Hall of the gods where the chairs of the gods are carved of onyx grouped round the golden throne of the eldest of the gods. And there, O King, hope not to find the gods, but reclining upon the golden throne wearing a cloak of his master's thou shalt see the figure of Time with blood upon his hands, and loosely dangling from his fingers a dripping sword, and spattered with blood but empty shall stand the onyx chairs.
>
> 'There he sits on his master's throne dangling idly his sword, or with it flicking cruelly at the prayers of men that lie in a great heap bleeding at his feet.
>
> 'For a while, O King, the gods had sought to solve the riddles of Time, for a while They made him Their slave, and Time smiled and obeyed his masters, for a while, O King, for a while. He that hath spared nothing hath not spared the gods, nor yet shall he spare thee. (*TG* 121)

La prophétie fait partie des stratégies permettant la construction de la familiarité, et elle est notamment abondamment employée dans les sagas de *fantasy* : prophétiser, c'est permettre au lecteur d'anticiper sur les événements à venir et lui en faire ressentir par empathie toute la fatalité lorsqu'ils se produisent.

négatif de l'adjectif), et trois l'adjectif « basané ». Notons que Camus, fidèle à sa stratégie consistant à préserver la densité référentielle du texte-source, traduit exclusivement par ce dernier lorsque le contexte place « dark » en modificateur concernant le personnage du marchand malveillant.

Les choix de traduction modifient donc la charge idéologique contenue dans les textes-sources, si poétiques, fantasques et peu réalistes soient-ils : concernant la couleur de peau, plus des termes spécifiques tels que « bronzés » ou « basanés » sont employés, plus l'attention du lecteur retiendra l'importance donnée à ce critère de différenciation des peuples, quelle que soit la position de l'auteur au départ – le racisme ostensiblement exprimé dans l'œuvre de Lovecraft, par exemple, qui a fait couler beaucoup d'encre[632]. Notre corpus comporte un exemple illustrant la manière dont la traduction peut s'approprier l'idéologie sous-jacente contenue dans le texte pour la faire remonter à la surface : dans la nouvelle « Through the Gates of the Silver Key », un individu mystérieux, sous les traits d'un moine hindou, vient raconter les événements qui ont mené à la disparition de Randolph Carter, récit comportant voyage astral, transmigration des esprits et échanges de corps avec une entité extraterrestre. L'un de ses interlocuteurs, sceptique, le traite à deux reprises de *faker* – « menteur, charlatan » :

> "How long is this foolery to be borne? I've listened an hour to this madman – this **faker** […]" (*CF*, 915)
> There's only one thing to do – have this **faker** arrested. (*CF*, 916)

Entre ces deux passages, c'est le terme extrêmement controversé *nigger* qui est employé deux fois pour interpeller le personnage ("this damned nigger" ; "Look here, you nigger – where did you get that key?"). La coloration raciste du locuteur est donc avérée, et par une sorte de jeu de mots homophonique en français, le mot racisé[633] *nigger*, lui-même traduit en français par Noël, puis par Camus, par un tout aussi péjoratif « négro », déteint sur *faker* qui se voit traduit par « fakir » dans les deux versions (*CR,* 287 ; 289 ; *DM,* 123 ; 126). Le terme, lié aux

[632] Le racisme avéré de Lovecraft a déjà fait controverse parmi les critiques. La question n'est pas de savoir si oui ou non, Lovecraft était raciste, mais si ce fait retire toute valeur à son œuvre. Un scandale a éclaté en novembre 2015 lors de la cérémonie de remise des *World Fantasy Awards*, dont le trophée représentait un buste de Lovecraft, ce qui dérangeait du fait de sa xénophobie et son racisme avéré – une peur de l'autre et du monde qui est au fondement de son fantastique. Suite à quoi le trophée a changé de forme pour apaiser les esprits – et été récupéré par un autre groupe à son compte afin de récompenser les auteurs qui osent bousculer le « politiquement correct » (Ed Power. « HP Lovecraft: love the craft, loathe the creed ». *The Irish Times*, 8 jan. 2016. Web. Consulté le 9 jan. 2016).

[633] Nous entendons par « racisé » un terme qui assimile une personne à une race déterminée, en fonction de certaines caractéristiques physiques et subjectives. Le terme, employé en sociologie depuis les années 1970, insiste sur le caractère socialement construit des représentations de la différence.

religions orientales, et à l'Inde en particulier, prend une tonalité extrêmement insultante au vu de son contexte immédiat, et dédouble la violence du terme-source *faker* qui n'était pourtant pas, en soi, racisé. Peut-être s'agissait-il d'un jeu de mots intentionnel de la part de Lovecraft du fait de l'homophonie entre les deux termes ; mais l'orthographe privilégiée n'étant pas celle du mot étranger, rien ne permet de l'affirmer.

b. De l'interlinguistique à l'intersémiotique – l'Orient mis en symboles

Le propre de l'oniro-orientalisation est de proposer des éléments visuels extrêmement forts, au risque parfois de rendre le texte-source plus obscur ; dans ce cas, le traducteur confronté à un terme à la coloration culturelle si forte qu'il est à craindre que le lecteur ne le connaisse pas, préférera parfois minimiser les risques de rupture de la compréhension par l'emploi d'un hyperonyme. Par exemple, lorsque le personnage de Carter rencontre aux portes du sommeil les prêtres Nasht et Kaman-Thah, caractérisés par leur « ***pshent**-bearing heads* » (« Kadath », *CF*, 410), le pschent étant une double couronne, attribut des pharaons de l'Égypte Antique. La coloration est neutralisée dans les premières traductions de Noël et Mousnier-Lompré qui traduisent par « tiare » (*DM*, 136 ; *QOK*, 7), qui désigne toute coiffe haute et conique d'origine orientale, mais également la triple couronne traditionnelle du Pape, et aujourd'hui, de plus en plus, les diadèmes semi-circulaires essentiellement associés à la féminité et à la royauté. L'hyperonyme permet donc un large éventail d'interprétations selon la proximité de l'un ou l'autre sens dans l'environnement cognitif et l'Encyclopédie personnelle du lecteur. Traduire *pshent* par « pschent » comme le fait Camus (*CR*, 110), demandera peut-être un effort de recherche au lecteur, mais permet de conserver la structure cyclique du récit : Carter entame son voyage en faisant face à deux prêtres Égyptiens, voyage qui le mènera face à Nyarlathotep, ailleurs appelé chez Lovecraft le Pharaon Noir.

Or, si l'on peut douter que la majeure partie des lecteurs soient familiers du mot technique « pschent », il est permis de supposer que sa représentation visuelle fait partie d'une culture générale plus largement partagée. Dès lors, il est intéressant de se pencher sur la manière dont un univers tel que celui-ci peut se soumettre à une traduction intersémiotique incluant une dimension visuelle. Le roman graphique adapté de *The Dream-Quest of Unknown Kadath* sous la plume de l'illustrateur Jason Thompson en est un bon exemple.

Pour ajouter à la tâche herméneutique du spectateur, plutôt que de chercher à toute force à illustrer le récit de manière figurative, Thompson s'appuie sur des symboles forts, ponctuels ou récurrents : pour représenter la détresse de Randolph Carter accablé par la cruauté des

dieux, il le dessine portant une lourde chaîne autour du cou, entouré de mains impérieuses dont l'une tient un éclair (les dieux de la Terre rappellent ceux de la mythologie classique, ici c'est Zeus qui est évoqué). La présence divine oppressante est bien là, qui traduit le texte-source :

> But each night as he stood on that high marble terrace with the curious urns and carven rail and looked off over that hushed sunset city of beauty and unearthly immanence, he felt **the bondage of dream's tyrannous gods.** (*CF*, 409)

De surcroît, ce sont des figures sans visage, dont on ne perçoit que les mains – comme chez Dunsany, les dieux s'expriment avant tout de manière gestuelle, par *signes* : il n'y a pas de communication ni d'échange possible avec ces divinités, qui refusent de répondre aux prières de Carter.

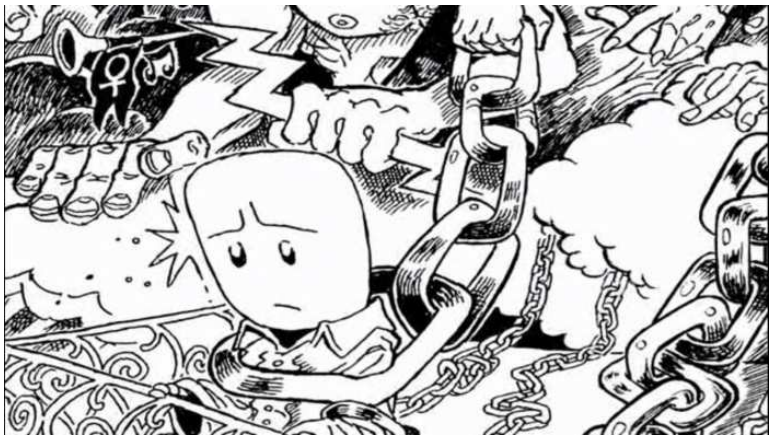


Fig. 3. « The bondage of dream's tyrannous gods »

On repère également dans cette vignette, en haut à gauche, un symbole qui sera récurrent tout au long du récit : la croix ansée, ou « ânkh ». Il s'agit d'un hiéroglyphe, attribut des dieux égyptiens, qui signifie « vie ». Le monde des rêves est un univers de symboles, à l'instar des mythes de la tradition orale, et Thompson n'hésite pas à créer un réseau cohérent à l'échelle du monde fictionnel, donnant à ce dernier son langage propre : « In the symbology of the comic, the cross is a symbol of the waking world, while the religion of the Dreamlands is that of the ankh[634] ».

C'est partant de ce postulat qu'il crée sa représentation de l'antagoniste de Carter, le messager des dieux Nyarlathotep. Dans le récit de Lovecraft, le héros est souvent mis en garde contre cette entité malveillante, dont le nom (aux sonorités qui rappellent, comme l'ânkh, l'Égypte antique) constelle le récit comme une litanie. Il est parfois prononcé par

[634] Jason Thompson. « The Annotated Dream-Quest ». *Op. cit.*

d'autres personnages, mais il est le plus souvent l'objet des pensées du narrateur, qui craint de tomber entre ses griffes. Une comparaison vigilante nous permet de découvrir que dans l'adaptation apparaît un symbole récurrent, un œil grand ouvert dont la pupille a la forme d'un ânkh, à chaque fois que le nom de Nyarlathotep est mentionné dans le récit de Lovecraft. Ainsi le roman graphique s'épargne la répétition fastidieuse de dialogues emplis d'avertissements, tout en conservant l'omniprésence de cet ennemi invisible et pourtant toujours au fait des moindres faits et gestes du héros – en tant qu'œil, il est celui qui observe, sait, et jette des obstacles sur sa route. La forme de la pupille indique que le regard du dieu est limité au monde des rêves, et c'est d'ailleurs en acceptant de se réveiller que Carter parviendra *in extremis* à lui échapper à la fin de l'histoire.

En cela, l'adaptation est fidèle à son modèle ; en transformant le lecteur lui-même en interprète, et donc en traducteur, elle fait partager à ce dernier la perspective du personnage lovecraftien :

> The experience – particularly in *Dream Quest* […] – is translated through the dreamer-narrator's mental apparatus […] Thus our experience seems more remote and less threatening, but the deeper into dream one goes, the stranger it seems and the more difficult it is to populate with symbols that are a cipher for the imagination – and the more dangerous it becomes[635].

En somme, la traduction intersémiotique offre des possibilités inédites pour reproduire certains effets sur la sensibilité du lecteur : Lovecraft et Dunsany ont eux-mêmes mis des mots sur un ensemble de motifs et d'objets orientaux fantasmés dont ils s'emparent pour générer une forme d'altérité qui se veut universelle, fantastique lorsque lointaine, et plus rapidement marquée idéologiquement lorsque les référents culturels mentionnés les rapprochent de notre cadre de référence. Traduire l'Étranger, c'est dessiner en même temps les contours du familier, dont l'imaginaire ne saurait s'affranchir totalement, car ces concepts s'incarnent dans les formes structurées des langages mis en présence.

3. Les genres de la surnature personnifiée

La matière première du monde fictif, rappelons-le, étant textuelle, c'est ainsi parfois dans le langage même que se trouve mise en question la frontière entre la zone de confort du traducteur (et par suite du lecteur) et la découverte d'une dimension mythique onirisée. La

[635] John D. Haefele. *A Look Behind the Derleth Mythos. Op. cit.*, p. 407.

représentation de la nature n'est pas uniquement un cadre imaginaire dans lequel les auteurs saupoudrent leurs propres références au monde qui leur est connu pour mieux les défamiliariser. Dunsany et Lovecraft partagent dans leur écriture une dimension cosmique, par la « personnification des forces naturelles comme indifférentes et cruelles[636] », qui viennent déstabiliser, et même décentraliser la place qu'occupe l'homme au sein de l'univers.

De tels procédés de personnification, en tant que figures de style littéraires, font du monde mental un monde peuplé d'êtres vivants par le truchement de l'imagination, entités supérieures ou rivales de l'humanité. Pour Johan Huizinga, il s'agit d'une « tendance innée et indispensable », d'un jeu de l'esprit qui permet à l'homme d'accéder à la culture car « la personnification de l'incorporel ou de l'inanimé est l'âme de toute formation mythique et de presque toute poésie[637] ». Or, cette poésie est irrémédiablement liée à la langue dans laquelle elle se forme et aux sens que celle-ci véhicule.

a. Genre et rigidité des normes grammaticales

La prose mythopoétique peut poser des problèmes particuliers à la traduction, notamment lorsqu'elle met en jeu ce qui peut être considéré comme une différence irréductible entre les langue-source et cible. C'est le cas, par exemple, lorsque les auteurs détournent certains éléments linguistiques de leur usage conventionnel à des fins stylistiques et poétiques. Les catégories grammaticales, s'écartant de l'usage admis par la norme, révèlent alors leur poids sémantique, qui en fait davantage que de simples outils. Le linguiste Roman Jakobson remarque notamment :

> In jest, in dreams, in magic, briefly, in what one would call everyday verbal mythology, and in poetry above all, the grammatical categories carry a high semantic import. Under these conditions, the question of translation becomes much more entangled and controversial. Even such a category as grammatical gender, often cited as merely formal, plays a great role in the mythological attitudes of a speech community[638].

La question du genre, citée en exemple, participe en effet activement de la construction mentale que se fait le lecteur d'un monde fictionnel. Jakobson donne notamment l'exemple d'allégories pouvant troubler le lecteur lorsqu'est utilisé un genre grammatical différent de celui auquel il s'attend spontanément. On pourrait aisément détourner son assertion : « An array of linguistic signs is needed to introduce an unfamiliar word[639] » pour lui ajouter une

[636] William F. Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. *Op. cit.*, p. 2.
[637] Johan Huizinga. *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. *Op. cit.*, p. 223.
[638] Roman Jakobson. « On Linguistic Aspects of Translation ». *Op. cit.*, p. 433
[639] *Ibid.,* p. 429.

dimension supplémentaire par l'insertion d'une seule consonne : « An array of linguistic signs is needed to introduce an unfamiliar **world** ».

De fait, le choix d'un genre grammatical associé à tel ou tel objet suffira à le parer par défaut de certaines qualités plutôt que d'autres dans l'inconscient du lecteur, en fonction du bagage culturel de ce dernier. En 1981, Hélène Cixous a souligné que le masculin et le féminin sont considérés comme une opposition binaire fondamentale à laquelle peuvent être rapportées toutes les autres oppositions. Des couples de concepts ou de qualités contraires tels que « activité / passivité », « intellect / sensibilité », « culture / nature », mais également des éléments naturels auxquels, souvent, ces qualités seront de fait associées : par exemple, « le soleil / la lune » ou encore « le jour / la nuit »[640]. Normes grammaticales et représentations culturelles deviennent donc un autre type de frontières, parfois transgressées ou déplacées par le récit fantastique, auxquelles est confrontée la traduction. On peut y voir un nœud signifiant de la pratique traductive, puisque celle-ci permet de partir du connu pour le reconfigurer et renouveler les schémas figés.

Dans un certain nombre de récits, imitant le mode d'écriture de la littérature classique[641], Dunsany emploie fréquemment des figures personnifiant les forces de la nature, leur conférant ainsi une aura divine. Outre le fait que ces figures se voient par suite douées de parole, la langue elle-même est mise à contribution pour signaler ce glissement de la nature vers la surnature : d'abord par l'usage de majuscules qui font des phénomènes naturels l'équivalent de noms propres ou de titres de noblesse (« the Sea », « the Hurricane », « the Earthquake »). L'effet est parfois renforcé par l'omission de l'article (« Night and Morning »). Mais de manière plus frappante encore pour le lecteur anglophone, c'est l'usage d'un genre grammatical inattendu qui va indiquer la distorsion du familier, la défamiliarisation au sein même du langage. En effet, plutôt que de s'en tenir au *it* impersonnel réservé en anglais à l'inanimé et au non-humain, l'auteur emploie des pronoms genrés, *he* ou *she*.

---

[640] Hélène Cixous, *Sorties*. Citée dans Sara Mills. *Feminist Stylistics*. The Interface Series. Londres : Routledge, 1998, p. 63.

[641] On pense aux récits cosmogoniques et aux épopées antiques, mais pas seulement : ces récits mythologiques avaient été remis en perspective au cours du 17ème siècle au fil des découvertes scientifiques qui viennent modifier le rapport de l'homme à la nature, et renouvellent le potentiel mythopoétique de cette dernière pour un certain nombre d'artistes.

> Although scientific knowledge seemed to drain certain traditional religious myths of their cogency and power, so that it no longer was quite possible to read Genesis as it once had been read, the same knowledge enabled artists to invest the natural world with fresh mythopoeic value. The movements of the heavenly bodies, space (an awesome, unimaginable infinity of space), and the landscape itself all were become repositories of emotions formerly reserved for a majestic God. It was not enough to call this newly discovered world beautiful; it was sublime. (Leo Marx. *The Machine in the Garden*. *Op. cit.*, p. 96)

Cet effet stylistique pose deux questions au traducteur francophone. Premièrement, le genre choisi dans le texte-source peut correspondre ou non au genre arbitraire en français. Si c'est le cas, le marqueur de défamiliarisation initial sera occulté à la traduction. Dans le cas contraire, le traducteur se retrouve face à un choix : normaliser en corrigeant pour correspondre aux normes de la langue-cible, ou conserver le genre choisi par l'auteur, au risque de produire un effet de lecture intempestif en donnant l'impression d'employer un français fautif. On trouve par exemple :

> And soon we saw the tide of **the Sea himself** advancing resolute between Yann's borders, and Yann sprang lithely at **him** and they struggled awhile. (« Idle Days », *TG*, 278)

L'unique version française existante conserve le genre masculin pour reprendre le nom « Mer », ce qui peut brouiller la lecture car le référent ne peut être déduit qu'à partir du contexte lui-même. Au niveau grammatical, malgré la majuscule à « Mer », le déterminant étant bien au féminin, il y a objectivement incohérence :

> **Homassel :** Et bientôt nous vîmes la marée de **la Mer en personne** avancer résolument entre les rives du Yann, et Yann bondir, agile, vers **lui,** et leur lutte momentanée. (*TD*, 69)

Mais ce cas fait figure d'exception et on constate que dans la grande majorité des cas, les traductions publiées se refusent à violer la règle grammaticale (on ne sait toutefois pas s'il s'agit d'un choix du traducteur ou d'une consigne de normalisation donnée par l'éditeur). C'est également la conclusion d'un article de Laure Gardelle qui étudie le genre traduit dans *Alice au Pays des Merveilles* et constate que « les sèmes du genre ne sont pas toujours considérés comme des informations prioritaires[642] ».

Elle ajoute que :

> La prise en compte du genre pronominal de l'anglais ne concerne que la minorité d'énoncés où il ajoute à la représentation véhiculée par le reste de la phrase ; il ne doit pas faire l'objet d'une traduction spécifique lorsqu'il correspond aux représentations culturelles standards ou lorsque le cotexte véhicule déjà la représentation. Dans les cas où il doit être traduit, les options sont diverses et parfois complexes. Il est très rare que le pronom personnel de la langue source puisse être traduit par un pronom dans la langue cible (pronom personnel ou démonstratif), car le message informatif codé par le genre est très différent dans chacune des deux langues. Une transposition vers un autre élément nominal est parfois possible (avec un syntagme en déterminant + nom notamment) ; dans les autres cas, la seule option du traducteur est une compensation – par exemple étoffer les sèmes d'un verbe. Cette diversité des procédés de traduction s'explique par l'origine de la sélection du genre : elle se fait largement en fonction du ressenti du locuteur envers le référent au moment de l'énonciation ; or un point de vue sur un

[642] Laure Gardelle. « Le genre dans *Alice in Wonderland / Alice au pays des merveilles* : origines et enjeux énonciatifs ». *Palimpsestes*, n° 21 (1 oct. 2008). Web. Consulté le 30 septembre 2016.

> référent peut être donné par les termes qui le désignent, mais aussi par d'autres éléments du message[643].

Ce constat fait apparaître l'importance fondamentale que revêtent les représentations culturelles ainsi que le ressenti des locuteurs mais aussi des récepteurs. Le traducteur se voit confronté à un choix qui requiert d'évaluer la signifiance du genre utilisé, et de choisir entre une certaine neutralisation de la question (lorsque cette signifiance est compensée ailleurs ou correspond aux représentations culturelles du lecteur-cible), ou une compensation accrue par divers procédés de traduction permettant de rendre la question visible au sein même du texte.

Estimer ce degré de signifiance peut impliquer de voir au-delà du texte, lorsque celui-ci s'inscrit dans une démarche plus globale. Dans la nouvelle « Night and Morning » de Dunsany, une entité dénommée « Night », voix masculine, raconte des histoires à « Morning », voix féminine, ce qui est en cohérence avec une nouvelle plus ancienne du même recueil, « A Legend of the Dawn », dans laquelle l'aube (*the Dawnchild*) est une petite fille.

> Once in an arbour of the gods above the fields of twilight Night wandering alone came suddenly on Morning. Then Night drew from **his** face **his** cloak of dark grey mists and said: "See, I am Night," and they two sitting in that arbour of the gods, Night told wondrous stories of old mysterious happenings in the dark. And Morning sat and wondered, gazing into the face of Night and at **his** wreath of stars (*TG*, 58)

Il y a donc inversion de la polarité habituellement associée au couple « jour / nuit », ainsi qu'on l'a vu ci-dessus. Dans la traduction française, Anne-Sylvie Homassel renverse le jeu des genres dans cet échange : « Our Lord the Night » devient « Notre maîtresse la Nuit », et c'est le Matin, personnage devenu masculin, qui aura le dernier mot :

> **Homassel :** Un jour, dans un berceau des dieux par-dessus les champs du crépuscule, Nuit errant seule rencontra soudain Matin. Alors Nuit repoussa de son visage son col de brouillards gris sombre et dit : « Vois, je suis Nuit ». Et, eux deux assis dans ce berceau des dieux, Nuit conta de merveilleuses histoires d'événements anciens et mystérieux survenus dans l'obscurité. Et Matin resta assis à s'étonner regardant fixement le visage de Nuit et sa guirlande d'étoiles. (*TD*, 97)

Le choix semble tout à fait délibéré et réfléchi de la part de la traductrice qui a choisi de normaliser les pronoms utilisés par rapport au genre grammatical des référents « jour » et « nuit », afin ne pas produire un texte en apparence fauti – notons que le problème ne se posait pas pour *the dawn* puisque l'aube est féminine en français. Lorsque l'occasion se

[643] *Ibid.*

présente, la traductrice effectue toutefois d'autres manipulations du texte afin de limiter les effets de cette inversion, par exemple par la dépronominalisation :

> And Night told […] And Night knew […] and he told […] and he told […] And Night spoke of […] (*TG*, 58-59)
>
> **Homassel :** Et Nuit dit […] Et Nuit savait […] Et Nuit dit […] Et Nuit raconta […] Et Nuit parla de […] (*TD*, 98)

Outre les procédés de compensation qu'identifie L. Gardelle, une autre stratégie possible est d'avoir recours à un terme en français relevant déjà du genre grammatical désiré. La figure éponyme de « The Hurricane », masculine dans la nouvelle, devient logiquement « L'Ouragan » chez J. Green, ce qui permet assez aisément d'esquiver le dilemme. En revanche, nouvelle inversion chez Homassel qui préfère « la Tornade », et effectue donc les modifications qui s'imposent vers le féminin.

Enfin, dans certains cas très rares, les normes grammaticales s'assouplissent au point que le choix du traducteur pourra se voir validé par la culture-cible, quel qu'il soit. On en trouve un exemple chez Lovecraft dans cet extrait :

> There is Antares—**he** is winking at this moment over the roofs of Tremont Street, and you could see **him** from your window on Beacon Hill. (*CF*, 485)

Le référent est ici une étoile, ce qui invite assez spontanément à traduire au féminin. C'est ce que fait David Camus (« Voici Antarès – elle clignote actuellement sur les toits de Tremont Street, et tu pourrais la voir depuis ta fenêtre de Beacon Hill » *CR*, 223). Toutefois, si Lovecraft utilise le pronom personnel masculin plutôt que le neutre *it*, c'est pour souligner l'origine mythologique du nom propre de l'astre, hérité du nom du dieu grec Arès, incarnation de la virilité masculine. L'effet est renforcé quand il est traduit littéralement en français, ainsi que l'a fait Bernard Noël (« C'est là que se trouve Antarès, il clignote en ce moment sur les toits de Tremont Street, et vous pourriez le voir de votre fenêtre de Beacon Hill » *DM*, 307). De ces deux traductions, aucune ne viendra donc choquer la correction grammaticale, les deux genres du référent se mêlant en une seule entité, et c'est davantage au niveau de la portée mythopoétique elle-même qu'elles divergent.

b. Genre et renouvellement des schémas mythologiques

De tels glissements n'ont pas d'impact sur le déroulement de la narration en tant que telle ; en revanche, chaque occurrence de ce procédé stylistique de personnification constitue

un moyen de consolidation du monde pseudo-mythologique, en insufflant la vie à des forces naturelles divinisées. Tout d'abord, il s'agit d'une manière subtile de créer unité et cohérence dans un ensemble par ailleurs fragmenté, et de lui apporter la coloration et l'enchantement propres au mythe – deux effets qui peuvent fort aisément se voir perdus, ou à tout le moins opacifiés, en traduction. L'impact peut même être assez fort pour créer un effet de scandale dans des univers qui ont été intégrés par l'imaginaire collectif. On peut citer en exemple le cas de Moby Dick, qui « changea de sexe » quand « la baleine » redevint « un cachalot » à l'occasion d'une nouvelle traduction, ce qui fit couler beaucoup d'encre[644].

En outre, une cosmogonie explique l'origine de la vision du monde fondatrice d'une culture ou d'une civilisation, et les constructions de genre font indéniablement partie de ces fondements idéologiques. Suivons en cela la théorie du déterminisme linguistique de Sapir-Whorf qui suggère que les différences structurelles des langues déterminent les visions du monde d'une société ; la perception du monde est donc produite par le langage, et non l'inverse[645]. Le cadre a beau être ici pseudo-mythologique, les préconceptions de l'auteur et du lecteur entreront forcément en jeu au moment de la réception du texte, qui viendra plus ou moins bousculer les attentes et habitudes.

À cet égard, la représentation de la Mer chez Dunsany est particulièrement parlante, car il s'agit chez lui d'un motif prépondérant. Dans la nouvelle « Poltarnees, Beholder of the Ocean », la Mer représente une sorte de Graal pour les habitants d'un petit royaume entouré de montagnes ; personne ne l'a jamais vue, et les jeunes gens du royaume s'obstinent à partir à sa recherche pour ne jamais revenir. Le héros, Athelvok, est chargé de partir afin de comprendre pourquoi. Il promet à sa fiancée, princesse à la beauté évidemment inégalable, que la Mer ne saurait être plus belle qu'elle et qu'il reviendra une fois sa mission accomplie. Voici le moment où, avec le héros, le lecteur découvre la Mer comme pour la première fois :

> And there below him was the old wrinkled Sea, smiling and murmuring song. And he nursed little ships with gleaming sails, and in his hands were old regretted wrecks, and mast all studded over with golden nails that he had rent in anger out of beautiful galleons. […] At that moment the Sea sang a dirge at sunset for all the harm that he had done in anger and all the ruin wrought on adventurous ships; and there were tears in the voice of the tyrannous Sea, for he had loved the galleons that he had overwhelmed, […] and then a dream came upon [Athelvok] and he felt that men had wronged the lovely Sea because he had been angry a little, because he had been sometimes cruel. (*DT*, 241-242)

Toute cette description développe l'ambivalence de la Mer considérée comme une figure masculine qui incarne le sublime. Ce personnage se caractérise par sa violence irrépressible,

[644]. Voir Isabelle Génin. « La Baleine Blanche a mauvais genre ». *Palimpsestes*, n° 21 (1 octobre 2008): 55-74.
[645] Cité dans Sara Mills. *Feminist Stylistics. Op. cit.*, p. 84.

celle d'un dieu jeune à la fougue ombrageuse, mais aussi par des émotions plus neuves, celles de l'amour et du regret, habituellement associées à la féminité. Il chante sa nostalgie et se lamente, comme les pleureuses de l'Antiquité.

Or, dans les deux traductions françaises existantes, le genre a été normalisé dans ce passage et la Mer prend alors l'aspect d'une vieille femme :

> **Green :** la vieille Mer ridée, souriante, murmurant son chant […] berçait les petits bateaux […], et dans ses mains tenait de vieux navires naufragés, les mâts tout parsemés de clous d'or qu'elle avait arrachés avec colère à des galions magnifiques […] Il pensa que les hommes étaient injustes avec la mer parce qu'elle avait été un peu en colère ou parfois cruelle. (*MD*, 71–72)

> **Homassel :** la Mer, vieille et ridée, souriant, murmurant des chansons, […] elle berçait de petits navires […] et dans ses bras gisaient de vieilles épaves regrettées, et des mâts constellés de clous d'or qu'elle avait, dans ses colères, arrachés à de beaux galions. […] Puis il lui vint un rêve, et le sentiment que les hommes avaient médit de la charmante Mer, parce qu'elle avait eu de petites colères, qu'elle avait parfois été cruelle. (*CRv*, 27–28)

Le glissement de genre affecte la lecture à trois niveaux. Tout d'abord, il perturbe des échos et résonances en lien avec les nouvelles précédentes de l'œuvre de Dunsany, chez qui la Mer est presque systématiquement présentée sous des traits masculins. Dans *Time and the Gods*, « The Coming of the Sea » raconte l'arrivée sur terre du dieu Slid « whose soul is in the Sea », sous la forme d'un dieu conquérant venu d'ailleurs qui va brutalement envahir et submerger les terres des premiers dieux. Toutefois, sa nature comporte déjà une certain douceur qui vient contraster avec son premier avatar (« Then Slid advanced no more and lulled his legions, and while his waves were low he softly crooned a song such as once long ago had troubled the stars and brought down tears out of the twilight. » *TG*, 9). Enfin, dans « Poltarnees », même si le nom du dieu n'est pas mentionné, on sent la présence de cette figure tutélaire, vieillie mais reconnaissable, à la fin du récit. Or ce glissement est caractéristique de l'écriture de Dunsany et fait l'originalité d'un panthéon imaginaire représentatif de l'univers qu'il gouverne : « The changes in the god Slid who, like his name, slips between differing selves in the stories is characteristic of all Dunsany's gods, who are consistent only in their inconsistency. In contrast to the eternal changelessness claimed for gods by orthodox religion, the gods of Pegāna cannot be relied on[646]. » Ce lien ne pourra pas être perçu aussi aisément par un lecteur qui n'aurait pas connaissance du changement de genre opéré par la traduction.

Deuxièmement, féminiser la Mer modifie l'économie du récit lui-même, puisque cette figure devient ainsi une sirène séductrice et capricieuse (« la Charmante Mer »), et place la

[646] Tania Scott. *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*. *Op. cit.*, p. 145.

princesse et la mer en position de rivalité pour gagner l'amour du héros. La violence décrite rappelle une Charybde monstrueuse, et l'image de la vieille femme évoque une sorcière sujette à des accès de fureur et de destruction hystérique, même si l'une de ses facettes révèle également une tendresse maternelle – une connotation renforcée par l'homophonie en français des mots *mer* et *mère*, qu'il pourrait être tentant d'exploiter pour un traducteur. La torsion du genre égratigne la perception de la Mer en tant que symbole ; en effet, contempler la Mer est dans ce récit une expérience intime, non d'amour physique ou même sentimental, mais une expérience du sublime. Elle implique à la fois la crainte d'une puissance irrépressible et la fascination pour une présence paradoxalement fragile et évanescente. William Touponce parle en ces termes de cette expérience :

> For Athelvok's experience of the sea is something deeper and more powerful than the beauty he has known thus far, something that would make him want to live on in the consciousness of a broken promise. In aesthetic terms, Athelvok's experience is that of the sublime, of the pain and suffering endured by people (the English nation) who have a real history of maritime shipwreck and death. And as always when Dunsany represents the negative, the frightening and tyrannous sea is personified as a gigantic figure mourning the destruction he has caused to humanity, and making reparations. The figuration also gives voice in this manner to the pain of dominated nature, for nature weeps tears for itself as well[647].

Notons que Dunsany utilise ailleurs l'image de la mer maternelle et protectrice : « And behold, even now caressing her, the gentle fingers of the mother sea » (« The Idle City », *DT*, 294). Le texte-source semble ici réclamer le jeu paronomastique en français entre les homophones « mer » et « mère », et A.-S. Homassel saisit cette opportunité d'appuyer l'effet poétique du texte (« les doigts si légers de la mère mer » *CR*, 86). Julien Green, lui, s'en abstient et efface la mention explicite à la maternité, qui ne reste présente qu'en filigrane dans le verbe *caresser*, et comme un spectre apparaît à l'oral, le mot *mer* pouvant être imaginé comme incarnant également la *mère* (« vois, la mer qui n'a pas de tempête caresse Oojni', *MD,* 23) – cette superposition s'avère impossible à opérer mentalement si les deux homophones sont mis côte à côte, comme chez Homassel. Toutefois, notons que les choix de genre opérés par Dunsany ne semblent pas fortuits : la mer féminine de « The Idle City » est en réalité une mer intérieure, celle du Japon (*Inland sea*), et n'est donc pas caractérisée par l'ouverture et l'absence de limites et de frontières mises en jeu dans « Poltarnees », où la vastité de la Mer est mise en contraste avec les trois royaumes de Toldees, Mondath et

[647] William F. Touponce. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. *Op. cit.*, p. 30-31.

Arizim, autrement appelés les « Terres intérieures » (*Inner Lands*), petites et encerclées de toutes parts par des barrières naturelles et magiques.

Enfin, féminiser la violence de la Mer altère la perception que l'on peut avoir du caractère novateur de l'imagerie déployée par l'auteur. Le pouvoir destructeur de la Mer paraît anecdotique par rapport aux expressions d'amour féminin et de son désir de rédemption, émotions inattendues chez un dieu de la mer ombrageux, et plutôt conventionnelles pour une vieille femme qui porte un regard empli de regrets sur sa vie passée. Là où le texte-source remet en question la figure traditionnelle d'un Poséidon vengeur, les versions françaises proposent en définitive une image plus banale. Par ailleurs, les lamentations de la Mer ne sont alors pas sans rappeler la complainte d'une Cathleen ni Houlihan, Irlande allégorisée, icône féminine outragée qui fait appel à l'héroïsme masculin pour sauver la nation. Carmen Ríos et Manuela Palacios analysent bien la manière dont les textes à visée nationaliste tels que ceux de la Renaissance Irlandaise peuvent construire le féminin, par le biais des personnages, métaphores et autres images : « Cathleen is the icon used by Irish nationalists to represent the nation: Ireland as an Old Woman, forced to wander across the country after suffering all sorts of outrages[648]. » En faisant adopter une attitude perçue comme féminine à une allégorie de genre masculin, Dunsany subvertit subtilement cette représentation idéologiquement marquée. Or, en français, si l'ambiguïté de la violence et de l'amour juxtaposés reste présente, l'originalité de cette scène pourra passer inaperçue pour le lecteur qui associera instinctivement ce récit à des schémas connus : la Mer comme figure maternelle et apaisante, auréolée du spectre de la sorcière des mers.

Comme l'écrit Maria Tymoczko, « human beings are not very good at hearing new stories: we have a tendency to reinterpret them, to reshape them so that they become versions of stories we already know[649] ». En d'autres termes, confrontés à de l'inédit, nous traduisons instinctivement en direction de nos zones familières, en rétablissant des combinaisons et des schémas établis, alors que la liminalité elle-même produit du jeu, une zone grise au sein de laquelle de nouvelles combinaisons symboliques sont possibles. Nous fondons cette réflexion sur celle qu'émet Victor Turner en relation avec le « jeu sérieux » visible sur la scène de théâtre, espace liminal par excellence :

> [liminality] may also include subversive and ludic events. The factors of culture are isolated, insofar as it is possible to do this with multivocal symbols [...] that are each susceptible not of a

[648] Carmen Ríos & Manuela Palacios. « Translation, Nationalism and Gender Bias ». *In* José Santaemilia (Éd.). *Gender, Sex, and Translation: the Manipulation of Identities*. Manchester, UK ; Northampton : St. Jerome Pub, 2005, p. 76.
[649] Maria Tymoczko. *Translation in a Postcolonial Context. Op. cit.*, p. 48.

> single but of many meanings. Then they may be recombined in numerous, often grotesque ways, grotesque because they are arrayed in terms of possible rather than experienced combinations – thus a monster disguise may combine human, animal and vegetable features in an 'unnatural' way [...]. In other words, in liminality people 'play' with the elements of the familiar and defamiliarize them. Novelty emerges from unprecedented combinations of familiar elements[650].

Le genre et la pronominalisation représentent un cas où ce phénomène est particulièrement visible entre l'anglais et le français. Rappelons que si l'anglais permet une certaine neutralité grammaticale, ce n'est pas pour autant que le genre est absent des préconceptions de ses locuteurs. Mais ceux-ci ont toutefois à leur disposition une langue davantage disposée que le français au jeu des glissements de genres pronominaux : « en définitive, les locuteurs d'une langue sans genre grammatical sont d'autant plus libres de faire jouer la métaphore sexuelle[651] ». Isabelle Génin repère que la fréquence de telles variations est particulièrement importante concernant les référents animaux qui « oscillent entre le pôle humain pour lequel les pronoms privilégiés sont *he/she* et le pôle non humain, domaine où *it* est prépondérant[652] », et qui se trouvent donc en position de liminalité. Ces variations ne s'expliquent pas par des raisons linguistiques, mais servent à exprimer « une relation particulière avec l'animé ou l'inanimé désigné » – degré de familiarité, taille, dangerosité ou menace potentielle représentée par le référent. Génin conclut que le système pronominal en anglais, permettant à un locuteur de se positionner par rapport au monde qui l'entoure, se rapproche de la modalité[653].

C'est précisément cet aspect subjectif et liminal qui est mis en jeu dans la littérature mythopoétique de Dunsany et Lovecraft – revenons une dernière fois au motif de l'idole, sculpture de pierre ou de bois, inanimé figurant le vivant, et par cette représentation même acquérant en fin de compte le mouvement. Chez Lovecraft c'est parfois le mouvement inverse : pensons à « Hypnos », nouvelle dans laquelle l'ami du narrateur est dès le départ présenté comme victime de crises privant son corps de sa souplesse. Tout en lui, dans la description qui est donnée, renvoie à la fixité d'une statue :

> He was unconscious, having fallen in a kind of convulsion which imparted to his slight black-clad body a strange **rigidity**. I think he was then approaching forty years of age, for there were **deep lines** in the face, wan and **hollow**-cheeked, but oval and actually ***beautiful;*** and touches of grey in the thick, waving hair and small full beard which had once been of the deepest raven

[650] Victor Turner. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play.* New York : Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 130-131.
[651] Marina Yaguello. *Les Mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine.* Paris : Payot, 2002 [1978], p. 140-142.
[652] Isabelle Génin. « La Baleine Blanche a mauvais genre ». *Op. cit.*
[653] *Ibid.*

> black. His brow was **white as the marble of Pentelicus**, and of a height and breadth almost **godlike**. I said to myself, with all the ardour of a sculptor, that this man was a **faun's statue** out of antique Hellas, dug from a **temple's ruins** and **brought somehow to life** in our stifling age only to feel the chill and pressure of devastating years. (*CF,* 206)

Au fil de la nouvelle, c'est cette fois à une dé-personnification que le lecteur assiste. Ce fameux ami qui entraîne le narrateur dans la déchéance, la drogue et les visites hallucinatoires d'un univers au-delà des perceptions humaines, se réduit peu à peu à une silhouette, fascinante car de moins en moins humaine (« reclined the **pallid and still unconscious form** of my fellow-dreamer, weirdly haggard and wildly beautiful as the moon shed gold-green light on **his marble features.** Then, after a short interval, **the form** in the corner stirred » *CF*, 208), puis à des parties du corps autonomes (« I beheld **the head rise**, the black, liquid, and deep-sunken eyes open in terror, and the thin, shadowed lips part as if for a scream too frightful to be uttered. There dwelt in **that ghastly and flexible face**, as **it** shone **bodiless**, luminous, and rejuvenated in the blackness. » *CF,* 210), jusqu'à la révélation finale : cet ami si proche n'était-il peut-être, bien que le narrateur se refuse à le croire, qu'un buste de marbre sculpté par le narrateur lui-même à l'image de ses traits lorsqu'il était plus jeune. Un double animé par la seule force de son imaginaire, mais que tout dans son discours tendait à désigner comme inanimé – toutes les actions étant effectuées par des parties du corps, désignées par le pronom neutre *it.*

Le traducteur, ici encore, se verra entravé par l'usage qui, en français, veut que l'on évite de laisser une partie du corps en position de sujet, pour préférer un sujet animé humain. Même si c'est une partie du corps bien précise qui exécute un mouvement, l'usage veut en français que l'on considère la personne à l'origine de la *décision* de mouvement comme véritable sujet[654]. C'est cette norme que reproduisent Bergier et Pauwels lorsqu'ils traduisent :

> Never could I tell, try as I might, what it actually was that I saw; nor could **the still face** tell, for although it must have seen more than I did, **it** will never speak again. (*CF* 210-211)

[654] Le français et l'allemand partagent cette caractéristique par opposition à l'anglais, comme l'a décrit Ersnt Leisi :

> Un groupe de verbes pour lesquels il règne quelque incertitude quant à la place du sujet et de l'objet rassemble ceux qui dénotent les mouvements des parties du corps […] Bien que dans ces cas ce ne soit qu'une partie du corps bien déterminée qui exécute des mouvements déterminés, le plus souvent c'est la *personne tout entière* qui au point de vue grammatical, sert de sujet au mouvement. Nous sommes tellement habitués à ce mode de représentation que la façon correcte de s'exprimer (partie du corps comme sujet grammatical) nous frappe comme quelque chose de remarquable, sans que nous nous rendions exactement compte pour quelle raison. (Ernst Leisi. *Le contenu du mot : sa structure en allemand et en anglais*. Trad. Jean-Paul Colin. Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 252. Paris : Les Belles Lettres, 1981, p. 58.)

> **Bergier :** Et le dormeur qui a vu cela aussi, et bien plus encore, ne parlera plus jamais. (*HYP*, 301)

À titre de comparaison, les deux autres traducteurs de ce texte rétablissent l'effet stylistique, encore plus troublant en français qu'en anglais puisqu'il est exprimé en bousculant les normes dictées par l'usage :

> **Pérez :** Cette tête immobile non plus, car si elle en a connu plus que moi, elle ne parlera plus jamais. (*D,* 269)
>
> **Camus :** Et le visage immobile ne le dira pas non plus. Car bien qu'il en ait certainement vu plus que moi, il s'est tu pour toujours. (*CR,* 54)

De telles structures, selon Ernst Leisi, ne sont choquantes à l'oreille que parce qu'elles vont contre l'usage et l'habitude ; mais c'est précisément en s'arrachant « à la routine langagière » qu'elles se font le reflet « d'un vigoureux effet poétique[655] ». Déstabiliser le langage, effacer les frontières entre les genres, dénote une angoisse existentielle inhérente au texte-source. De la subjectivité du traducteur à celle du lecteur-cible, un détail tel que le genre pronominal peut donc produire des modifications de taille. Les versions françaises créent parfois une mythologie différente de celle des textes-sources, et donc un monde fictionnel qui n'est qu'une version possible de celui qui y était proposé au départ – d'où la possibilité infinie de retraduction, qui ne se limite pas à renouveler des traductions qui auraient « vieilli » et seraient désormais « datées », voire périmées. Au contraire :

> Les traductions multiples d'un texte reflètent la lecture plurielle qu'on peut faire de ce texte. Leur motivation, quand elle n'est pas éditoriale, est herméneutique, ou compréhension inédite de l'original. Ce n'est pas toujours, ni surtout, parce qu'une traduction est « désuète » qu'on retraduit[656].

En cela, la pratique même de la traduction s'avère remarquablement en phase avec la littérature mythopoétique, puisque celle-ci, sous la forme du genre de la *fantasy*, est « fondamentalement joueuse – ce qui ne signifie pas qu'elle ne soit pas sérieuse. La manière dont elle joue avec les symboles encourage le lecteur à voir le sens comme instable, insaisissable, et non comme une évidence qui irait de soi[657] ».

---

[655] « Des tours comme : '*Seine Hand ergriff…*' (=sa main saisit). '*Ihre Lippen küBten*' (ses lèvres baisèrent), '*Sein Finger zeigte…*' (=son doigt montra), qui sont aujourd'hui passés à l'état de clichés, étaient à l'origine le reflet d'une saisie plus précise de la réalité, arrachée à la routine langagière et, en tant que telle, d'un vigoureux effet poétique. » (Ernst Leisi. *Ibid.*, p. 58.)

[656] Yves Gambier. « La retraduction : Ambiguïtés et défis ». *In* Enrico Monti et Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011, p. 62-63.

[657] Brian Attebery. *Stories about Stories. Op. cit.*, p. 2. Nous traduisons.

Conclusion

Le genre de la *fantasy* présente des difficultés toutes particulières à la traduction, du fait du décalage délibéré que ses auteurs créent entre l'imaginaire débridé et les références réalistes servant à la fois de point d'ancrage pour s'assurer la collaboration du lecteur et de point de comparaison à côté duquel le merveilleux se déploie dans toute sa splendeur. La *fantasy* au format court ajoute une dimension au défi de la traduction, puisque les recueils de nouvelles juxtaposent autant de réfractions d'un texte-monde pluriel. Plus l'univers est incomplet et offre de zones blanches, tout en donnant à voir les règles qui ont présidé à l'invention des éléments qui le constituent, plus il encourage le récepteur à s'interroger, deviner, et combler le vide – plus il se donne comme mythopoétique. Dunsany comme Lovecraft sont passés maîtres dans l'art de ménager l'inexhaustivité de leurs mondes, là où d'autres auteurs préfèrent essayer de minimiser cette dimension en comblant autant que possible. Leurs récits s'inscrivent néanmoins dans un réseau de relations intertextuelles à des degrés variés de visibilité et de pertinence. Ces œuvres impliquent que la représentation de l'univers fictionnel différera selon le nombre de contes préalablement lus par le lecteur, isolément ou au sein de recueils ou d'anthologies.

Le texte propose des clés de familiarisation, mais c'est bien au lecteur de mettre en rapport les échos entre motifs et trames. La répétition prime sur l'expansion ; les éléments récurrents constituent autant de nœuds de signifiance qui sont les clés du monde fictionnel. On peut se passer de toutes les clés, en découvrir là où l'on ne s'y attendait pas, et l'ordre importe peu. C'est cette caractéristique de la littérature mythopoétique qui suscite l'adhésion souvent très forte des lecteurs :

> Wherever each audience member begins becomes their starting point and because all timelines are valid, the audience is not "missing" any information but rather gaining greater complexity no matter which narrative path they choose. Although unplanned and uncontrolled, the sequence of narrative encounters that each individual audience member collects is experienced by that person as a coherent series that gradually provides them more information, access, and insight into the entire narrative multiverse. One might similarly call the narrative itself an effect rather than an intentional design, by emphasizing the coherence and structure that the audiences provides while interacting with a dispersed network of potential narrative elements and choosing how to navigate, add to, nullify, and/or connect them[658].

[658] Anne Kustritz. « Seriality and Transmediality in the Fan Multiverse : Flexible and Multiple Narrative Structures in Fan Fiction, Art, and Vids ». *TV/Series* n° 6 (Déc. 2014). Web. Consulté le 21 jan. 2015.

Traduire un monde fictionnel ainsi fragmenté représente un défi, mais également un champ d'expérimentation idéal, invitant tout particulièrement à traduire et retraduire. La dimension métonymique de la traduction implique que chaque version lue augmentera les possibilités d'identifier de nouvelles clés, de nouveaux nœuds signifiants. Les premières traductions sont des outils de familiarisation qui rapprochent les lecteurs actuels de textes appartenant à des contextes-sources éloignés, car elles ont « tracé une piste, incité à des voyages de plus en plus possibles, apprivoisé l'étrange[659] ».

Le but de l'étude traductologique descriptive telle que nous la proposons n'est pas d'émettre un jugement critique en signalant des « erreurs » ou manquements à une hypothétique fidélité. Ces diverses traductions françaises existent, ont été publiées, et l'intérêt selon nous réside dans la vision de l'œuvre-source qu'elles proposent et leur impact effectif sur la réception de celles-ci. Les genres de l'imaginaire sont un terrain privilégié où le jeu des normes poétiques, linguistiques et idéologiques peuvent être particulièrement visibles, et l'onirisation du monde se double, ou non, d'un bousculement de telles normes par la traduction. Création d'une encyclopédie fictive, représentations des cultures et des genres mettent en jeu la dimension idéologique de la traduction. Il reste une autre dimension dont nous n'avons que peu parlé et qui constituera la dernière étape de notre étude : la présence, au sein même du texte, de la voix démiurgique de l'auteur, figure du conteur et héritier de la tradition orale, et la traduction de la poétique qui en découle.

[659] Liliane Rodriguez. « Sous le signe de Mercure, la retraduction ». *Palimpsestes*, n° 4 (1990) : 73.

Chapitre 6

Traduire l'oralité du monde mythopoétique : mise en voix et mise en scène

La littérature mythopoétique se caractérisant essentiellement par la présence de mondes imaginaires riches en motifs merveilleux propres à s'approprier l'attention du lecteur, ce sont les éléments microstructurels (onomastique, géographie, langues inventées et culturèmes fictifs) qui frappent d'emblée le traducteur comme zones signifiantes où sa compétence va être particulièrement mise à l'épreuve, et où ses choix vont s'avérer les plus visibles. On l'a vu, ce sont ces zones en particulier où peut le plus facilement se cristalliser une véritable tradition de traduction, selon que les traducteurs souscrivent aux choix de leurs prédécesseurs ou qu'ils s'en affranchissent.

Toutefois, il ne s'agirait pas d'oublier que la cohérence du monde – le texte-monde – se construit également de manière plus diffuse, au niveau macrostructurel de la plume et du style d'un auteur. Vincent Ferré rappelait, à l'occasion de la retraduction du *Seigneur des Anneaux* que « chaque phrase est prise dans les anneaux nécessaires du beau style de Tolkien, comme le révèlent les nombreux échos voire les répétitions littérales de termes et d'expressions, qui créent tant de renvois d'une partie à l'autre du texte qu'ils finissent par lui donner une 'architecture' comparable à celle du monde fictionnel[660] » et que « la cohérence du récit passe par ces éléments apparemment mineurs, qui jouent le rôle de pierres d'attente et que le traducteur ne doit ni manquer, ni neutraliser[661] ». On l'a vu au fil des chapitres précédents de cette étude : le *dunsanien* ou le *lovecraftien* s'incarnent parfois dans l'emprunt, la réutilisation et le renouvellement de motifs et de figures, mais s'expriment aussi très souvent par l'appropriation d'une poétique, par l'imitation du geste même de l'écriture. La traduction se rapproche alors d'un pastiche interlinguistique.

La première étape indispensable de ce processus est, une fois de plus, l'expérience de la lecture. Le traducteur, en tant que lecteur professionnel, est amené à décoder les caractéristiques d'un style et à en repérer les figures récurrentes, celles qui forment les

[660] Vincent Ferré. « Peut-on (re)traduire J.R.R Tolkien ? De la traduction en français d'une traduction fictive écrite par un authentique traducteur. » *Op. cit.*
[661] *Ibid.*

fondations et l'architecture de l'œuvre tout entière. Toutefois, la tâche ne saurait se défaire d'une dimension éminemment subjective fondée sur la sensibilité et l'émotion. Julien Green, usant de la métaphore musicale, exprime cette évanescence lorsqu'il écrit : « La poésie d'une œuvre [...], c'est le prolongement qu'elle laisse en nous, la vibration qui résonne longtemps après l'accord[662] ». Le livre lu, et plus encore le livre aimé, laisse donc une trace esthétique chez le lecteur, et ce dernier est imprégné pour un temps plus ou moins long de son imaginaire et de sa musicalité. C'est la forme et le mouvement de la prose, plus que son contenu, qui sont mis en jeu ici, et qui viennent participer de la complicité, voire de l'intimité d'un lecteur envers une œuvre, et par extension, envers l'auteur de celle-ci. Green parle encore de la primauté de la forme, et donc de la poésie présente au sein même de la prose, dans une remarque qui évoque l'indicible cher à Lovecraft : « Ce que je demande au roman, c'est pourtant ce qu'il est plus naturel encore de demander à la poésie. Non point d'exprimer, mais de suggérer l'inexprimable. Et c'est parce que je veux suggérer l'inexprimable que la forme a tant d'importance pour moi[663]. »

Dans son essai *Supernatural Horror in Literature*, c'est précisément cette dimension de l'écriture qui retient l'attention de H. P. Lovecraft ; la dimension qu'il nomme « cosmique », à laquelle il se montre extrêmement sensible et qu'il loue abondamment lorsqu'il la perçoit chez certains auteurs, dont Lord Dunsany. Il défend, pour reprendre les termes de Denis Mellier, « les accents intimes d'une écriture de l'excès » et « les auteurs qui, comme lui, en font trop et usent de la force du trait[664] ». Là où Green voit musique et mouvement, Lovecraft donne l'écriture comme peinture, sculpture, saisissement de formes ; mais dans les deux cas, l'écriture est avant tout un acte artistique. C'est précisément cette démesure élevée au rang de système esthétique qui est selon Mellier la signature de Lovecraft et la source du plaisir du texte qu'il procure à la lecture – plaisir de la littérature populaire, n'en déplaise aux défenseurs d'une littérarité de la mesure et de la subtilité :

> Face à ce que Houellebecq appelle les « techniques d'assaut » du récit lovecraftien, il faut alors constater un *plaisir du texte*, provenant de la langue et de ses excès et pas seulement des dispositifs imaginaires propres à son scénario. Ce plaisir d'une langue hystérique, des débordements spectaculaires, de la formule marquée au coin de l'excès et de la démesure, et qui, dans sa pure performance, sape la référence qu'elle suppose, c'est peut-être cela le plaisir de la

[662] Julien Green. « Genèse du roman ». *Œuvres complètes III*. *Op. cit.*, p. 1473.
[663] Gaëtan Picon. « Entretien avec Julien Green », *Le Littéraire*, 13 juillet 1946. Cité dans Julien Green. *Œuvres complètes II*. *Op. cit.*, p. 1299.
[664] Denis Mellier. « Le rhéteur et le pornographe ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002, p. 126.

> littérature populaire. […] Dès lors l'excès, la visibilité et la redondance ne sont plus les signes d'un défaut d'écriture mais bien d'une poétique[665].

Mellier invite à considérer l'écriture lovecraftienne comme étant en cohérence avec elle-même et efficace dans les effets qu'elle produit, y compris le rejet d'une langue perçue comme étrange. Joshi fait une analyse similaire de Dunsany et de la richesse de son style, telle qu'il est possible de ne le lire que pour le plaisir de sa prose musicale, rythmique et incantatoire[666].

En d'autres termes, la langue d'écriture, chez Dunsany comme chez Lovecraft, se décline sur un mode « mineur » ; c'est-à-dire que s'y multiplient les éléments de mise en tension qui la font déborder du cadre normatif de l'usage admis. La langue trébuche, bégaie, se répète, déferle. L'usage mineur d'une langue majeure ne laisse généralement pas indifférent à la lecture :

> Ces éléments 'tenseurs' mettent hors d'elle-même la langue en la déterritorialisant et, selon le point de vue du lecteur […] la lui feront apparaître étrange, avec connotation méliorative ('magique', 'venue d'on ne sait où', 'divine', etc.) ou étrangère avec souvent une connotation péjorative ('barbare', 'forcée', 'contraire au génie de la langue', au mieux, 'exotique')[667].

Dans le premier cas, on tend à la sacralisation du texte-source, au risque de se laisser paralyser par l'ampleur de la tâche traductive ; la traduction des textes sacrés a toujours inspiré méfiance, car l'aura du texte-source est telle que toute transformation entraîne le risque de le voir s'abîmer[668]. Dans le second cas, l'écriture jugée négativement sera probablement normalisée, les aspérités gommées, à la faveur du processus de traduction[669].

Le premier niveau de subjectivité inhérent à l'acte traductif se situe donc au niveau de la lecture du texte littéraire. Celle-ci sera informée par l'*habitus* du lecteur et en particulier par les autres textes lus, ceux-ci ayant déjà imprimé leur marque et pouvant resurgir dans son

---

[665] *Ibid.*, p. 136.

[666] S. T. Joshi. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. *Op. cit.*, p. 203.

[667] Daniel Delas. « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000, p. 124.

[668] Cette méfiance est également exprimée envers la traduction de la poésie, parfois jugée tout bonnement impossible (c'est l'opinion de R. Jakobson, par exemple). Benjamin, lui aussi, voit dans le poétique la dimension « insondable », « mystérieuse », qui est l'essence même de la littérature, le contenu relevant de l'information, et restant donc secondaire en ce qui concerne la tâche du traducteur :

> Any translation which intends to perform a transmitting function cannot transmit anything by information – hence something inessential. This is the hallmark of bad translations. But do we not generally regard as the essential substance of a literary work what it contains in addition to information - as even a poor translator will admit – the unfathomable, the mysterious, the "poetic", something that a translator can reproduce only if he is also a poet? (Walter Benjamin. « The Task of the Translator ». *Op. cit.*, p. 15)

[669] Ce choix est d'ailleurs parfois le fait de l'éditeur, et non du traducteur.

esprit à la faveur d'une nouvelle lecture. Cette influence pourra ou non avoir un impact sur le second niveau de subjectivité : le passage à l'acte de réécriture à proprement parler. Le traductologue Jean-René Ladmiral voit à chacun de ces deux niveaux une mise en danger du traducteur, celui-ci se voyant contraint à prendre des risques :

> Une fois assumé le risque herméneutique d'une appréciation esthétique de ce qui fait la qualité littéraire d'un texte-source, il faudra prendre le risque proprement littéraire d'écrire. Il me sera imparti à moi traducteur, dans la faible mesure de mes modestes moyens, d'inventer un style-cible à mon auteur-source[670].

Pour Ladmiral, le traducteur s'élève donc au rang de co-auteur du texte et peut laisser libre-cours à sa créativité en s'autorisant à recourir aux ressources de la langue-cible, non pour préserver des équivalents formels, signe de l'état mineur de la langue, mais pour traduire par des *effets* de langue. Et dans le cas qui nous intéresse, la tâche du traducteur francophone sera de produire à son tour une poétique d'une cohérence telle que l'architecture du texte-monde en français portera le nom de leur auteur anglophone : on ne traduit pas seulement de l'anglais vers le français, mais de l'anglais lovecraftien ou dunsanien vers un français lovecraftien ou dunsanien. Le risque est le prix à payer pour que s'ouvre au traducteur l'espace de liberté de la création littéraire, un espace fait de règles, mais également de plaisir, voire de jouissance devant la richesse interprétative du texte-source[671]. Johan Huizinga soulignait que la création poétique, la *poièsis*, est elle-même fonction ludique :

> La poésie n'est jamais tout à fait sérieuse. Elle réside au delà du sérieux dans ce domaine originel propre à l'enfant, à l'animal, au sauvage et au visionnaire, dans le champ du rêve, de l'extase, de l'ivresse et du rire. Pour comprendre la poésie, il faut pouvoir assimiler l'âme de l'enfant, comme on endosserait un vêtement magique, et admettre la supériorité de la sagesse enfantine sur celle de l'homme. Rien n'est plus proche de la pure notion du jeu que cette prime essence de la poésie[672].

Dans cet ultime chapitre, nous nous interrogerons donc sur la traduction des traits stylistiques les plus saillants chez Dunsany et Lovecraft, en particulier ceux qui permettent de rapprocher leurs deux œuvres à la lecture, en anglais. Dans un premier temps, on constatera qu'il ne s'agit pas de déterminer une formule unique, applicable indifféremment à l'ensemble des textes, car la pluralité des tons et des registres fait partie intégrante des univers fictionnels dépeints par les deux auteurs – les colorations archaïques y côtoient des accès de modernité ;

---

[670] Jean-René Ladmiral. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles ». *Op. cit.*, p. 22.
[671] Voir Susan Bassnett. « Transplanting the Seed: Poetry and Translation. » *In* Susan Bassnett & André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Topics in translation 11. Clevedon ; Philadelphia : Multilingual Matters, 1998. 57-75.
[672] Johan Huizinga. *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. *Op. cit.*, p. 197.

dieux, habitants oniriques et narrateurs issus du monde réel ne s'y expriment pas de la même façon ; et toujours, les méandres du langage reflètent, symboliquement, le caractère illusoire du contrôle qu'ont les hommes sur le monde qui les entoure. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus précisément à l'auralité[673] de la langue et à ses rythmes particuliers qui participent de la résonnance d'une œuvre dans l'imaginaire collectif ; or ce sont là des caractéristiques formelles qui ne seront pas systématiquement privilégiées par les projets de traduction. Enfin, nous poserons véritablement la question de la voix qui raconte ; voix d'un narrateur-conteur, dont la présence est plus ou moins sensible, surtout lorsqu'il parle par la plume d'un traducteur ventriloque. Cela passe notamment par des constellations de mots-fétiches qui, une fois identifiées, dessinent le contour de la présence de l'auteur au sein même du texte, et peuvent donc en migrant d'une œuvre à l'autre devenir zones ponctuelles d'intertextualité où s'affirme le lien mythopoétique, quand les deux auteurs se voient rapprochés par le jeu des échos reproduit par la traduction.

I. Le rapport au temps de l'œuvre traduite

1. Recréer la langue mythique : archaïsme et écho sacré

L'un des traits les plus saillants qui recoupe la poétique dunsanienne et la poétique lovecraftienne réside, on l'a déjà vu, dans l'usage que les deux auteurs font de la langue pour créer un cadre tout à la fois défamiliarisant et offrant au lecteur certains points d'ancrage auxquels se raccrocher. C'est le cas dans l'usage des noms propres, des néologismes et d'une nomenclature merveilleuse, mais ceux-ci demandent un certain temps d'accoutumance avant que le lecteur intègre le système cohérent auquel ils appartiennent. En outre, ce ne sont que des îlots ponctuels. Tout autour, permettant de naviguer de l'un à l'autre, se trouve l'océan de la parole du conteur : une parole fluide sur laquelle il est possible de suivre certains courants. Et dans ces récits où le conteur imite le *geste* mythologique, le cadre se doit d'être grandiose, solennel, hiératique. Le mythe renvoie au temps des origines, et sa répétition constitue un

[673] Concept proposé par Charles Bernstein et qui se distingue de l'oralité : « By *aurality* I mean to emphasize the sounding of the *writing*, and to make a sharp contrast with *orality* and its emphasis on breath, voice, and speech—an emphasis that tends to valorize speech over writing, voice over sound, listening over hearing, and indeed, orality over aurality. » (Charles Bernstein. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York, Oxford University Press, 1998, p. 13.)

geste rituel qui demande une certaine mise en scène. Ainsi s'ouvre le recueil *The Gods of Pegāna* :

> In the mists before THE BEGINNING, Fate and Chance cast lots to decide whose the Game should be; **and** he that won strode through the mists to MĀNA-YOOD-SUSHĀĪ **and** said: "Now make gods for Me, **for** I have won the cast **and** the Game is to be Mine." Who it was that won the cast, **and** whether it was Fate or whether Chance that went through the mists before THE BEGINNING to MANA-YOOD-SUSHAI—*none knoweth.*
> Before there stood gods upon Olympus, or ever Allah was Allah, had wrought and rested MĀNA-YOOD-SUSHĀĪ. (*GP*, 535)

D'emblée, Dunsany établit la préséance de sa cosmogonie par rapport aux mythes et religions du monde réel, et place polythéismes et monothéismes sur le même plan. Il attire ainsi l'attention sur leur caractère artificiel : produits de l'artifice, produits de l'art, produits d'un jeu de hasard. En outre, la langue elle-même se tend pour affecter le style mythopoétique et ses formules. En une accroche sont amorcées trois des stratégies aujourd'hui devenues constitutives du genre littéraire de la *fantasy* : le hiératique, l'archaïque, et l'extatique.

Greer Gilman développe ces trois stratégies dans son article « The Languages of the Fantastic » : la langue hiératique est rituelle, stylisée, incantatoire, et crée donc un cadre isolé du quotidien, un cercle où peut surgir le numineux, le sens d'un sacré venu d'ailleurs. L'archaïque vient renforcer le caractère sacré de ce cercle en le défamiliarisant, mais également en lui imprimant un rythme familier puisqu'il évoquera souvent (en littérature anglophone du moins), le modèle biblique de la *King James* ou la métrique shakespearienne. Gilman écrit : « Creators of a world begin, like Shakespeare's fellows, with an empty stage. Echoes of his world-engendering voice are potent. Alien and yet familiar, Shakespeare's language overwhelms us with its sheer intensity, and yet we're carried by the music of it, swept along. His words are both the tempest and the raft[674] ». L'archaïque est comme un costume que revêt la langue en suivant un code précis et réfléchi. Pour finir, l'extatique abandonne au contraire toute mesure et se livre à la saturation et à la dislocation. Gilman cite précisément Lovecraft comme exemple type de l'extatique :

> There are works of dark fantasy that seek to clothe the primal in hieratic ecstasies […] For the nakedness of what they crave – the unspeakable *it* – appals them. Against it they must wield a language glutted and engorged – atrocious! eldritch! ichor! (a text-cloud of Lovecraft is like a flock of bats) – a high Baroque frenzy swirled about a central absence. […] At its root, ecstasy is a dislocation of the self: a state of rapture, awe, dispair, dread, madness, longing. The ecstatic speaker is beside himself, de-centered. His language is the shadow inverse of hieratic; he is not the magus calling up the tempest, but the ship that's wrecked[675].

[674] Greer Gilman. « The Languages of the Fantastic ». *Op. cit.*, p. 137.
[675] *Ibid.*, p. 138.

De tels partis pris stylistiques sont extrêmement visibles et seront d'ailleurs les premiers imités par les pasticheurs des deux auteurs – y compris par les critiques : l'explication de l'extatique donnée par Gilman ci-dessus illustre d'ailleurs elle-même son propos par son style frénétique fait de ruptures (rendues visibles par la ponctuation), de débordements lexicaux (accumulation de noms et d'adjectifs dans la plus pure tradition lovecraftienne) et de bousculements consonantiques (« a lan**g**uage **g**lutted and en**g**orged »).

Néanmoins, le passage de l'anglais au français ne propose pas forcément d'équivalence immédiate permettant de reproduire ces effets de langue ainsi que l'ensemble des connotations sous-jacentes qu'ils portent en leur sein, et ce pour plusieurs raisons.

a. Les caractéristiques formelles de l'archaïsme biblique

Lorsque Dunsany publie *The Gods of Pegāna* en 1904, son style très particulier ne manque pas de marquer les esprits, et même s'il transitera par la suite vers des textes relevant davantage du conte, ce type de prose lui reste associé. En sont caractéristiques le lexique et les conjugaisons archaïques (*none knoweth*, *thus spake the king*, etc.), une syntaxe soutenue, notamment marquée par l'inversion fréquente du sujet et du verbe (cf. la première phrase du recueil citée plus haut) et enfin l'usage de l'anaphore, de la répétition et de la polysyndète (enchaînement de propositions commençant par la conjonction *and*). Ce dernier procédé est présent encore aujourd'hui chez un certain nombre d'auteurs (ou d'orateurs), ainsi que le rappelle Fiona Rossette. Le résultat en est un style rappelant l'oralité des textes bibliques, initialement écrits en vue d'être lus à voix haute et transmis oralement, ce qui confère au texte un effet de forte motivation rhétorique – « *a sense of purpose*[676] ».

Henri Meschonnic a souligné le rôle fondamental de la Bible comme terrain d'étude de la traduction, de par son ancienneté d'une part, mais aussi du fait de son oralité. Meschonnic insiste : l'*oral*, compris comme « un primat du rythme et de la prosodie dans l'énonciation[677] » est à distinguer absolument du *parlé* et de ce fait, peut tout à fait être une caractéristique de l'écrit, au point que « la littérature est la réalisation maximale de l'oralité[678] ». Cette caractéristique est mouvement et inscription même du sujet au sein du texte.

[676] Fiona Rossette. « And-Prefaced Utterances: From Speech to Text ». *Anglophonia*, n° 17 (34) (1 oct. 2013). Web. Consulté le 27 sept. 2016.
[677] Henri Meschonnic. *Poétique Du Traduire*. *Op. cit.*, p. 117.
[678] *Ibid.*

En 2010, Robert Alter publie une étude exhaustive consacrée à la relation entre la littérature américaine et la *King James Bible*. Il ne cherche pas à dégager de liens d'« influence », mais bien davantage à démontrer que la langue du texte sacrée se voit intégrée à la texture même de l'écriture pour donner à la prose américaine une force véhiculaire exceptionnelle – y compris chez des auteurs qui n'embrassent pas la foi biblique, mais se sont imprégnés de sa prose. Le rythme particulier en devient un acquis qu'il est tentant de réutiliser, une musique familière propre à exprimer et transmettre des sujets qui dès lors, prennent un poids solennel :

> The sheer dissemination of the King James Version created a stylistic precedent for the American ear in which a language that was elaborately old-fashioned, that stood at a distance from contemporary usage, was assumed to be the vehicle for expressing matters of high import and grand spiritual scope[679].

Robert Alter conteste la traduisibilité même des romans imprégnés d'inflexions bibliques : il s'y passe, dit-il, *quelque chose* qui résiste à la traduction, alors même que le vaste monde représenté par la fiction peut sans trop de difficulté être exprimé dans une autre langue[680]. Alter dresse une liste de ces procédés « résistants », généralement négligés par l'analyse littéraire, au point selon lui de mettre en péril notre compréhension de la littérature. Les éléments incriminés sont les jeux sur les sonorités (rythmes, notamment iambiques, assonnances, allitérations…), la syntaxe, les expressions idiomatiques, le registre de langue, et enfin les connotations culturelles et littéraires. Dans la pratique, souligne Alter, cette étrangeté délibérée de la langue ne peut qu'être réduite et lissée en traduction : les allitérations et cadences iambiques disparaissent, les dissonnances sont normalisées. Une explication est avancée : le champ littéraire français n'a jamais produit de traduction *canonique* de la Bible dont la poétique ait résonné avec une force similaire à celle de la *King James Bible*. De ce fait, le lectorat francophone, même familier de la Bible, n'en a pas intégré de rythmes aussi prégnants, qui permettraient au traducteur de produire un effet similaire.

Si l'archaïsme, quelle que soit la langue, permet de renvoyer à un âge mythique ou héroïque, il est un outil plus aisé à manier dans le contexte anglophone que francophone, pour des raisons directement liées à l'histoire littéraire et normative des langues. Allan Turner oppose la tradition anglophone et les conventions de genre établies par des auteurs tels que Chaucer, Shakespeare, puis reprises par Morris, Tennyson et d'autres, au long processus de

---

[679] Robert Alter. *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible*. Oxford ; Princeton : Princeton University Press, 2010, p. 14.

[680] « Yet something happens in novels through the elaborately wrought medium of style that resists translation, even as the large represented world of the novel is conveyed well enough in another language. » (*Ibid.*, p. 25-26).

normalisation de la langue française sous l'égide de l'Académie Française, qui rend les variations de registre plus risquées[681]. Turner conclut également aux limites du français, réduit à chercher l'archaïsme essentiellement au niveau du lexique : « For all his attempts to match the archaism of lexis from the source text, [French] finds it much harder to capture the large-scale stylistic devices and is usually content to let them go[682]. »

En se reportant aux textes de notre corpus, on constate rapidement la validité globale de ce constat, notamment dans les deux premiers recueils de Dunsany où s'élabore sa cosmogonie, dont la rhétorique est très proche de celle d'une nouvelle genèse. *Les Dieux de Pegāna*, dont nous avons cité le prologue plus haut, s'ouvre ainsi en français :

> **Calluaud :** Dans les brumes d'avant le Commencement, le Destin et le Hasard jouèrent aux dés le droit de diriger la Partie ; puis celui qui avait gagné s'en alla à travers les brumes vers MANA-YOOD-SUSHAI et dit : « Maintenant, crée des dieux pour Moi, car j'ai gagné et la Partie sera Mienne. » Qui gagna, et qui, du Destin ou du Hasard, s'en alla à travers les brumes d'avant le Commencement vers MANA-YOOD-SUSHAI – nul ne le sait. (*DP*, 30)

La première perte manifeste est celle des formes verbales archaïques, normalisées, ainsi que la réduction du nombre d'occurrences du coordinateur *and*, celle-ci étant ressentie comme provoquant un alourdissement maladroit du texte en français, là où sa répétition imprime au contraire en anglais un rythme enlevé. On assiste au même phénomène dans « Time and the Gods », où à nouveau, le discours des dieux s'avère fortement marqué par l'archaïsme :

> They would **speak awhile** with one another of the **olden** years saying, "Remember**est thou not** Sardathrion?" and another would answer "Ah! Sardathrion, and all Sardathrion's mist-draped marble lawns **whereon we walk not** now." (*TG*, 4)

La traduction de ce passage réduit drastiquement les éléments tenseurs du langage :

> **Homassel :** ils discutaient les uns avec les autres des années anciennes, l'un disant : « Ne te souviens-tu pas de Sardathrion ? », et l'autre répondant : « Ah ! Sardathrion, et dans Sardathrion toutes les terrasses de marbre, drapées de brumes, où nous ne marchons plus désormais. » (*TD*, 25)

Le verbe « discuter », certes plus précis que l'hyperonyme *speak*, ré-humanise en quelque sorte les figures divines, mais c'est surtout en termes de syntaxe que la normalisation est la plus complète. Le *thou* anglais, traduit littéralement par « tu », amoindrit le registre de langue plutôt que de l'élever. L'utilisation d'un tel mot inscrit le texte dans un temps historique spécifique et met en jeu sa structure diachronique, de sorte qu'une lecture exhaustive doit

[681] Allan Turner. *Translating Tolkien. Op. cit.*, p 134-137.
[682] *Ibid.,* p. 152.

« restaurer autant que faire se peut l'immédiateté des valeurs et intentions au sein desquelles se produit le discours[683] ». C'est ce caractère immédiat qui semble confiné aux limites du traduisible.

b. Les formules de l'intertexte

Les échos bibliques ne se forment pas toujours au niveau syntaxique ou morphologique, mais parfois au niveau sémantique par l'usage d'un vocabulaire marqué dont les connotations sont tout aussi présentes dans l'*habitus* des lecteurs anglophones, au point que ces archaïsmes peuvent être considérés comme des culturèmes historiques, soit individuels, soit composés, lorsqu'ils se constituent de syntagmes fonctionnant en tant qu'unités de sens[684]. C'est le cas d'expressions récurrentes réutilisées par les auteurs pour mimer l'acte de la parole sacrée. Ainsi, on peut repérer l'accroche de la nouvelle « The Fall of Babbulkund » de Dunsany : « I said: « I will arise now and see Babbulkund, City of Marvel » (*SW*, 145), paraphrase presque parfaite d'un passage du Chant de Salomon : « I will rise now, and go about the city in the streets, and in the broad ways I will seek him whom my soul loveth" (*Cantique des Cantiques* 3:2), si ce n'est que Dunsany, ici, nomme la ville. Les traductions françaises de ce passage (Segond, Martin, Darby) donnent « Je me lèverai maintenant et je ferai le tour de la ville »[685]. La formule "now will I (a)rise" se trouve à divers autres endroits de la Bible (Isaiah 33:10 ; Psalm 12:5), de sorte que le texte-source pose d'emblée à cette nouvelle un cadre hiératique appuyé par les sonorités du nom de Babbulkund, avatar dunsanien de Babel et Babylone. Babel surtout, produit de l'*hybris* des hommes et défi à l'autorité de Dieu, parenté que confirme la suite du texte :

> I said: 'I will arise now and see Babbulkund, City of Marvel. She is of one age with the earth; the stars are her sisters. Pharaohs of the old time coming conquering from Araby first saw her, a solitary mountain in the desert, and cut the mountain into towers and terraces. They destroyed one of the hills of God, but they made Babbulkund. (*SW*, 145)

À la traduction, la formule initiale est conservée et l'ensemble de l'enveloppe poétique du texte est mise à contribution pour venir renforcer l'aura de la langue.

> **Homassel :** J'ai dit : « Je me lèverai maintenant et irai voir Babbulkund, Ville de Merveille. Elle et la terre ont même âge ; les étoiles sont ses sœurs. Les Pharaons des temps jadis, venus

[683] "To read fully is to restore all that one can of the immediacies of value and intent in which speech actually occurs." George Steiner. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Londres ; New York : Oxford University Press, 1975, p. 24. Nous traduisons.
[684] Georgiana Lungu-Badea. « Remarques sur le concept de culturème ». *Op. cit.*, p. 68-69.
[685] « Cantique des cantiques 3:2 ». *Bible hub,* 2018. Online Parallel Bible Project. Web. Consulté le 10 oct. 2018.

> d'Arabie en conquérants, la virent premièrement, montagne solitaire dans le désert, et dans cette montagne ils découpèrent des tours et des terrasses. Ils détruisirent une des collines de Dieu, mais firent Babbulkund. (*EW,* 37)

La traductrice reste au plus proche du texte-source, s'autorisant tout au plus quelques recatégorisations grammaticales (*old* > jadis ; *conquering* > en conquérants), et inversion syntaxique (*cut the mountain into* > dans cette montagne, ils découpèrent) afin de reproduire la solennité de l'original.

D'autres formules de ce type semblent n'avoir suscité aucun équivalent fixe en français. C'est le cas par exemple de la formule introductive « and it came to pass that » (Ruth 1:19, Josué 2:5, Genèse 41:3, etc.), parfois traduite par « il arriva que » (notamment dans la version Darby), mais souvent réduite à « lorsque », « comme » ou encore purement effacée. Aussi, quand Lovecraft écrit : « **And so it came to pass one day** that Romnod seemed older than Iranon » (*CF,* 154), les traductions neutralisent la tournure biblique. Paule Pérez, comme David Camus après elle, ne conserve que le segment « one day » : « Un jour, Romnod parut plus âgé que Iranon » (*D*, 68) / « Un jour, Romnod sembla plus âgé qu'Iranon » (*CR,* 25).

De manière générale, il paraît donc malaisé pour les traducteurs de reproduire telles quelles les références bibliques, car ils ne disposent en français que de peu de formules figées dotées de la même immédiateté que les formules en anglais. C'est davantage le fond que la forme qui permettra parfois de rétablir certains échos. Ainsi, cette formule de Dunsany, qui rappelle l'une des maximes de l'hermétisme « as above, so below », issue du texte sacré de la « Table d'Emeraude » :

> And Pegāna was without heat or light or sound, save for the drumming of Skarl; moreover Pegāna was The Middle of All, for there was **below** Pegāna what there was **above** it, and there lay **before** it that which lay **beyond**. (« Of the Making of the Worlds », *GP*, 537)

L'usage des prépositions sert à établir les dimensions toutes métaphoriques du monde fictionnel, où se dramatise spatialement le passage du temps, et qui établissent une relation d'identité entre microcosme et macrocosme. La traduction française publiée s'en tient, cette fois-ci, au plus strict mot-à-mot :

> **Calluaud :** Et Pegāna était sans chaleur, ni lumière, ni bruit, hormis le tambour de Skarl ; en outre, Pegāna était Le Milieu de Tout, car il y avait au-dessus de Pegāna ce qu'il y avait en dessous, et s'étendait devant ce qui s'étendait au-delà. » (*DP*, 35)

Les prépositions françaises peinent à transmettre l'aura de leurs équivalents anglais, mais les répétitions et la structure parallélique sont conservées, au risque de choquer le goût d'un

lecteur habitué à ce que lui soient épargnées de trop nombreuses occurrences de verbes « ternes » tels que « était » ou « il y avait » - ici, pas moins de quatre en une seule phrase.

c. La compensation : art ou artifice de la recréation ?

On le constate, la plupart des traducteurs se montrent sensibles à la dimension archaïsante du texte-source, et usent de stratégies de compensation plus ou moins marquées afin de minimiser la réduction du caractère marqué de la prose biblique. Certains compensent au cas par cas. D'autres, à l'échelle du texte tout entier ; ceux-ci prennent alors le parti de recréer une cohérence globale. Anne-Sylvie Homassel est de ceux-là ; Julien Green propose un style-cible moins lisse : à certains endroits, les archaïsmes s'effacent (« Sir, you have spoken truly » (*BW*, 249) traduit par « Monsieur, vous avez parfaitement raison » (*MD*, 153), là où Homassel propose un métaphorique et bien plus littéraire : « Monsieur, vous parlez d'or » (*LM.hom*, 36)). En revanche, l'*habitus* de Green lui rend plus proche le modèle biblique qu'aux autres traducteurs ; cela devient évident lorsqu'il rend *mud*, terme excessivement récurrent dans la nouvelle « Where the Tides Ebb and Flow » (récit d'un cauchemar du narrateur qui se rêve assassiné et jeté dans l'eau boueuse de la Tamise, de sorte que son âme privée de sépulture ne peut trouver le repos) par le très biblique « limon ». De même, Green traduit « The Sword and the Idol » par « Le Glaive et l'idole » (plutôt que « L'Épée et l'idole », comme le fera Homassel plus tard), et réinjecte une dimension biblique qui appartient également à la tradition littéraire française – glaive vengeur notamment, symbole du pouvoir spirituel de Dieu et de l'Église[686]. (Notons que Jacques Bergier, dans son projet de traduction de Dunsany, envisageait le titre *Le Glaive de Welleran*, sans doute pour des raisons similaires d'élévation du capital littéraire du texte.)

Cette concentration d'effets stylistiques n'est pas gratuite, ni uniquement motivée par les normes de la « haute littérature » en français. Elle permet au traducteur d'appuyer des tendances existant chez l'auteur-source. Ainsi, quand Arnaud Mousnier-Lompré traduit Lovecraft, on ressent dans son texte un véritable souci de rendre justice au style si particulier de l'auteur-source, notamment à son langage archaïsant et à son lexique très soutenu, comme dans l'exemple suivant :

> And the priests shook their pshent-bearing heads and vowed it would be the death of his soul. They pointed out that the Great Ones had **shewn** already their wish, and that it is not agreeable to them to be harassed by insistent pleas. […] **Of these things was Carter warned** by the

[686] « Glaive ». *ATILF*. Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS, 2012. Web. Consulté le 11 octobre 2016.

> priests Nasht and Kaman-Thah in the cavern of flame, but still he resolved to find the gods on unknown Kadath in the cold waste, wherever that might be, and to win from them the sight and remembrance and shelter of the marvellous sunset city. (« Kadath », *CF*, 410)

Le traducteur a notamment recours à des techniques de compensation pour rendre l'effet archaïque de la forme verbale *shewn* et de l'inversion syntaxique plaçant le complément en tête de la phrase suivante. L'usage de la variante désuète de l'adverbe de négation « point » et du subjonctif passé y contribue.

> **Mousnier-Lompré :** Les prêtres secouèrent leur tête coiffée d'une tiare et jurèrent que ce serait la mort de son âme, car les Grands Anciens avaient déjà fait connaître leur désir : il ne leur était **point** agréable d'être harcelés de suppliques insistantes. […] Les prêtres Nasht et Kaman-Thah mirent Cater en garde contre tout cela dans la caverne de la flamme. Mais il persista à vouloir trouver les dieux de Kadath l'inconnue dans le désert glacé, **où qu'elle fût**, et à obtenir d'eux la vision, **l'anamnèse** et la protection de la prodigieuse cité du couchant. (*QOK*, 7-8)

Mousnier-Lompré reproduit également l'effet d'étrangeté du vocabulaire soutenu de Lovecraft, par l'emploi du terme « anamnèse » qui force le lecteur à le décomposer pour en reconstituer le sens – le contraire de l'amnésie, de l'oubli, renvoie donc à la quête du souvenir, qui est au cœur du récit de Carter. Le terme appuie également le côté liturgique de la scène (les interlocuteurs du héros sont ici des prêtres) puisqu'il s'agit d'une prière visant, au cours de la messe, à rappeler le souvenir de la Rédemption. Le traducteur cherche ici à recréer la voix du conteur qui pousse son auditoire à une réception active. Mousnier-Lompré profite de toutes les occasions d'enrichir la prose de sa traduction d'un vocabulaire particulièrement fourni en termes soutenus et/ou archaïques : les adverbes de négation « nul » et « point », la traduction des points cardinaux par leur équivalent le plus poétique (*North* traduit par « le septentrion »), ou une syntaxe soulignant le caractère métaphorique ou poétique (« des ruelles au pavé piqueté d'herbe », là où Noël donne, à titre de comparaison, « de petites ruelles caillouteuses où l'herbe avait poussé » et Camus « de petites rues pavées envahies d'herbe ».)

La nouvelle « Chu-bu and Sheemish » nous offre un exemple de traduction qui parvient à rendre la connotation, non pas uniquement archaïque, mais véritablement biblique du texte-source. Ainsi s'ouvre-t-elle :

> 'There is none but Chu-bu.'
> And all the people rejoiced and cried out, 'There is none but Chu-bu.' And honey was offered to Chu-bu, and maize and fat. Thus was he magnified. (*BW*, 400)

Dans la première traduction datée de 1924, Amoroux efface la répétition de l'incantation en coupant deux phrases, et normalise la syntaxe. Il faudra attendre la révision de la traduction en 2002 pour que le texte soit rétabli :

> **Amouroux :** « Il n'y a pas d'autre dieu que Chu-bu » Et on offrait à Chu-bu du miel, du maïs et de la graisse. C'est ainsi que se célébrait son culte. (*LM.amo,* 79)
>
> **Homassel :** « Il n'y a pas d'autre dieu que Chu-bu »
> Et tout le monde se réjouissait, et s'écriait : « Il n'y a pas d'autre dieu que Chu-bu. » Et on offrait à Chu-bu du miel, du maïs et de la graisse. C'est ainsi que se célébrait son culte. (*LM.hom,* 107)

Malgré cette correction, le texte-cible est affaibli en termes de rythme et de musicalité. Il faut se tourner vers une traduction parue en 1978 au sein de *La grande anthologie du fantastique*, signée Marc Duveau, pour retrouver le caractère véritablement hiératique du texte-source, sensible immédiatement :

> **Duveau :** « Chu-bu est le plus grand et l'unique ».
> Et le peuple de se réjouir et de chanter à son tour :
> « Chu-bu est le plus grand et l'unique. »
> Et le miel était offert à Chu-bu, et le grain, et le gras. Ainsi l'honorait-on. » (*CHU*, 27)

Plusieurs éléments contribuent à cette immédiateté de l'effet de lecture : d'abord la mise en page qui rappelle des versets ; ensuite l'utilisation de l'adjectif nominalisé « l'unique », qui rappelle par collocation « le dieu unique » ; la phrase infinitive qui permet une visualisation de l'action déconnectée du sytème de récit passé ; et enfin les rythmes binaires qui s'enchaînent (« le plus grand et l'unique », « se réjouir et chanter », « et le grain et le gras », avec allitération appuyée).

Duveau, tout comme Mousnier-Lompré, adopte la posture traductive préconisée par Jean-René Ladmiral et use de toutes les ressources de la langue-cible pour réinventer un style lovecraftien par des effets marqués, à l'échelle du texte tout entier, mais sans déroger aux normes admises en français ni produire une traduction résistante à la lecture. Cette stratégie de compensation est décriée par certains traductologues, notamment Henri Meschonnic, qui argue que réduire cette oralité biblique à une esthétique de l'archaïsme en traduction revient le plus souvent à créer un système rigide d'où le sujet est finalement effacé au profit d'une simple coloration exotique, sans que soit recréé un véritable système d'énonciation ou que soit préservée sa cohérence interne[687]. Il y a donc quelque chose d'éminemment artificiel dans la recréation d'une langue mâtinée d'archaïsmes. Mais cette réflexion est valable, même

[687] Henri Meschonnic. *Poétique Du Traduire*. *Op. cit.,* p. 149.

lorsque l'ensemble des choix du traducteur à l'échelle du texte, y compris par le truchement de la compensation, permet de faire de celui-ci un véritable *artefact* : un produit artificiel. La traduction archaïsante ne saurait viser à l'authenticité par rapport à l'effet produit sur des lecteurs qui recevront sa langue comme lointaine.

Nous rejoignons par cette position celle de Jean-Michel Déprats lorsqu'il rapproche traduction et mise en scène, notamment en ce qui concerne les grands classiques : dans les deux cas, il s'agit de s'emparer des grands textes du passé, le processus n'étant jamais définitif, et perpétuellement renouvelable. « L'*artefact* », écrit-il, au sujet des traductions achaïsantes de *Hamlet*, « est suffisamment ouvragé pour générer un souvenir recréé de langue du XVIème siècle[688] » : en d'autres termes, la traduction met en scène le texte dans toute son ancienneté, recréée par le déploiement de procédés de stylisation qui viennent attester de son décalage temporel. Le résultat en est parfois une concentration de la littérarité du texte, au point que l'auteur-source, dans son style-cible, apparaisse comme un « artiste maniériste ». Il s'agit d'une stratégie de traduction qui constitue, en soi, une prise de risque concernant la réception de la traduction :

> La traduction archaïsante comme rapport à la temporalité de l'œuvre est intellectuellement légitime mais, on l'a vu, elle éloigne parfois tellement son objet du lecteur ou de l'auditeur contemporain qu'elle risque de rompre la relation vivante entre le texte et son lecteur/auditeur contemporain. Maintenir le contact, combler la distance physique et mentale qui sépare le public des acteurs, l'œuvre du lecteur, tel est bien, à l'inverse, l'objectif premier de la traduction modernisante[689].

Ayant passé en revue la manière dont l'archaïsme manifeste et caractéristique des poétiques lovecrafto-dunsaniennes a été pris en compte par leurs traducteurs français, tournons-nous à présent vers les zones traductives où les problématiques de mise à distance ou de rapprochement du lecteur entrent en jeu, par l'irruption de la modernité au sein même de la langue.

2. Rupture et continuité : l'irruption de la modernité

Un certain nombre de critiques de Dunsany comme de Lovecraft ont pu souligner que leurs styles respectifs n'étaient pas nécessairement aussi monolithiques que semblent

[688] Jean-Michel Déprats. « La traduction au carrefour des durées ». *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24 (automne 1998) : 57.
[689] *Ibid.*, p. 59.

l'indiquer les pastiches et réécritures qu'ils ont pu susciter. Le voile archaïsant ne devrait pas faire oublier la maîtrise d'écriture de ces deux auteurs qui savent non seulement apposer leur signature par le style même, mais aussi jouer des registres et des subtilités de la langue en fonction du contexte. D. Schweitzer insiste sur le fait que même Dunsany, à partir du recueil *A Dreamer's Tales*, n'employait finalement plus tant que cela le style dit « dunsanien », ainsi que le lecteur « amateur » peut le penser, et qu'il « ne rechignait pas à employer un vocabulaire courant lorsque c'était approprié, contrairement à un Clark Ashton Smith qui, régulièrement, régurgitait l'*Oxford Unabridged* dans les textes qu'il publiait[690] ». D'ailleurs, poursuit Schweitzer, l'effet de mise à distance et d'ancienneté des textes dunsaniens vient davantage de l'absence de termes ou d'expressions anachroniques, propres au 20ème siècle, que de la présence d'une langue véritablement archaïsée : « one can get more of an archaic feel by not comparing a dragon to a steam engine than by having the characters say, "Forsooth, thou wouldst."[691] »

Le même type de remarque a pu être fait par D. Camus pour défendre sa nouvelle traduction des textes des *Contrées du Rêve* (il incrimine notamment Bernard Noël). En interview, il déclare :

> En ce qui me concerne, je considère qu'on ne peut même pas parler de « nouvelle traduction », car ces textes n'ont tout simplement jamais été traduits. C'est du grand n'importe quoi – une avalanche de contresens rendus dans un style qui n'a pas grand-chose à voir avec celui de Lovecraft. De plus, tous les personnages parlent d'une même voix, tout est écrit sur le même ton – alors qu'il arrive à Lovecraft de changer de registre[692].

Ces remarques pointent le dilemme de la traduction qui souhaite s'attacher à conserver le caractère éminemment oral des textes-sources – une oralité, rappelons-le, qui n'est pas incompatible avec l'écrit et ne se confond pas avec le « parlé ». L'archaïsme en français, contrairement à son effet en anglais, réduit l'impression d'oralité en augmentant la distance entre le texte et son lecteur, un risque dont certains traducteurs semblent bien conscients.

On a mentionné Anne-Sylvie Homassel comme traductrice ayant manifestement opté pour une recréation du style dunsanien par l'utilisation d'un registre littéraire soutenu. Or, si

---

[690] Nous traduisons. Voir Darrell Schweitzer. *Pathways to Elfland. Op. cit.*, p. 17 :

> If you look through *Time and the Gods* or *The Sword of Welleran* at random, you'll find Dunsany uses what the amateur thinks is "Dunsanian style" far less than he is alleged to. What actually makes his prose so effective is that, archaic or modern, ornate or plain, it always flows smoothly. Recall what he had said about rhythm. He seems to have had a marvellous ear for sound; and he wasn't above using a common word when a common word would do, quite unlike Clark Ashton Smith, who regurgitated the Oxford Unabridged into print regularly.

[691] *Ibid*, p. 18.

[692] David Camus. « Il faudrait retraduire tout Lovecraft ». *Op. cit.*

l'on se penche sur les modifications qu'elle a apportées à la première traduction de *The Book of Wonder* lors de sa révision, on notera une tendance à la réduction de certains procédés archaïsants, par exemple lorsqu'elle remplace, dans le titre « The Quest for the Queen's Tears », le nom archaïque et depuis longtemps inusité « *queste* » par sa variante moderne « quête ». En outre, si la traductrice maintient certains subjonctifs imparfaits (à la troisième personne du singulier, notamment), ce qui permet de conserver une impression de registre élevé, elle en réduit également la fréquence, et remplace par d'autres formes verbales celles qui pourraient choquer le lecteur moyen :

> **Amouroux :** Des sommets de Mluna, ils descendirent dans les nuages, et des nuages dans la forêt, bien qu'ils **sussent** parfaitement que pour les bêtes de cette forêt toute chair était comestible : que ce **fût** celle du poisson ou celle de l'homme. (*LM.amo*, 24)

> **Homassel :** De l'arête du Mluna, ils descendirent dans les nuages, puis des nuages dans la forêt, pour les bêtes de laquelle, comme les trois voleurs le savaient bien, toute chair est comestible, homme ou poisson. (*LM.hom*, 42)

Manifestement, Homassel entreprend sa révision de traduction, et les traductions qui vont suivre, avec un clair parti-pris qui vise à atteindre un équilibre entre l'esthétisation d'une langue marquée et la fluidité de celle-ci, dont l'artificialité ne doit pas devenir un carcan. Privilégiant l'efficacité par rapport à l'effort de lecture demandé au lecteur, elle invente à Dunsany un style-cible qui correspond à ce qu'en dit Schweitzer : « What actually makes his prose so effective is that, archaic or modern, ornate or plain, it always flows smoothly[693] ».

Une nouvelle telle que « Poor Old Bill », dans laquelle un vieux marin raconte les mésaventures de son équipage maudit, permet de mettre en évidence la plasticité de la langue employée par la traductrice en termes de registres. Dans la bouche du marin, un vocabulaire familier surgit soudain, plus marqué encore que dans le texte-source : le capitaine « chope » le crâne d'un de ses hommes (*he caught Joe over the head*), puis il « crève » (*the Captain must have died*). En traduisant la même nouvelle, Patrick Reumaux verse lui aussi dans le familier : les îles maudites « ont une sale tête » (*there was a nasty look about the isles*) et le capitaine « fait un brin de causette avec les hommes qu'il [a] pendus à la grande vergue » (*he would* […] *talk a bit to the men he had hanged at the yard-arm* » (*BW,* 260). Il semble toutefois que la tentation de la normalisation soit grande et donne naissance à des ruptures de registre au sein d'une même phrase – par exemple, quand « It was three whole days before Captain got drunk again » se voit traduit par « Trois jours passèrent avant que le capitaine prît une nouvelle cuite » (*CM,* 261) : la connotation très littéraire du subjonctif imparfait et

[693] Darrell Schweitzer. *Op. cit.*, p. 18.

l'expression familière « prendre une cuite » produisent un effet d'étrangeté hybride, plus fort que si l'ensemble conservait la même tonalité, quelle qu'elle soit. La cohabitation de l'archaïsme et de la modernisation dramatise le texte dans son rapport au temps ; la traduction crée ainsi une mise en scène inédite cohérente par rapport à l'importance que Dunsany donne à la figure du Temps au sein même de son monde fictionnel :

> Si l'on conçoit la traduction non comme transport mais comme rapport, archaïsation ou modernisation ne s'opposent vraiment pas comme deux termes antinomiques, elles expriment deux formes au présent de rapport au passé. L'archaïsation est une construction imaginaire par quoi s'établit une certaine figure du passé. La modernisation est une autre forme de mémoire par laquelle se noue un rapport différent au passé, quoiqu'elle n'échappe ni à l'histoire, ni à l'historicité. Dans les deux cas, la vérité de la traduction doit se concevoir non en termes d'adéquation mais en termes de manifestation[694].

Il semble cependant que plus l'aura du style-source est forte, plus forte est sa résistance à ce que la traduction reproduise ses facettes les plus subtiles. L'aura de Dunsany reste relativement faible pour le lecteur français, contrairement à celle de Lovecraft, aussi la tradition de traduction est-elle moins contraignante.

C'est là la différence la plus patente entre les méthodes de David Camus et des autres traducteurs de Lovecraft : l'équilibre entre littérarité et oralité. Les traductions lovecraftiennes les plus anciennes conservent un registre uniformément soutenu, sans archaïsme outrancier, et relativement homogène ; Camus s'autorise plus de gymnastique : il a de temps à autre recours à un registre de langage plus familier, inhabituel chez les traducteurs de Lovecraft. Il n'hésite pas à faire appel à des expressions idiomatiques qui rendent le discours plus naturel, et conserve scrupuleusement les italiques indiquant l'emphase dans la voix du narrateur (il lui arrive même d'en rajouter).

Camus est également le seul, au sein de notre corpus, à reproduire les jeux phonétiques auxquels s'adonne Lovecraft pour reproduire les accents et sociolectes des classes sociales les plus basses (et que les narrateurs considèrent toujours, par suite, avec une distance extrême). Ces passages sont rares dans les nouvelles des Contrées du Rêve, puisqu'ils appartiennent au monde réaliste de l'éveil ; on en trouve néanmoins dans les nouvelles du cycle de Carter, en particulier dans « The Silver Key », lorsque Carter, revenu dans son enfance, retrouve le vieux serviteur de sa famille, Benijah, qui le tance dans un long monologue qui fourmille de modifications orthographiques visant à retranscrire le parler étranger du personnage. Une telle transcription représente un véritable défi au lecteur, un jeu de décryptage que propose l'auteur, surtout que le procédé se déploie sur plusieurs paragraphes. La lecture s'en voit

[694] Jean-Michel Déprats. *Op. cit.*, p. 66.

considérablement ralentie, et la compréhension du message dépendra de la restitution orale qui sera faite du passage. Le texte-source vise à cet effet de saturation qui force le lecteur à s'arrêter pour jouer, bien davantage qu'il ne prétend offrir une représentation réaliste ou authentique de la langue dans son état mineur :

> To think that "Old Benijy" should still be alive!
> "Mister Randy! Mister Randy! Whar be ye? D'ye want to skeer yer Aunt Marthy plumb to death? Hain't she tuld ye to keep nigh the place in the arternoon an' git back afur dark? Randy! Ran . . . dee! . . . He's the beatin'est boy fer runnin' off in the woods I ever see; haff the time a-settin' moonin' raound that snake-den in the upper timber-lot! . . . Hey, yew, Ran . . . dee!"(*CF*, 397)

Voilà typiquement le genre de passage entièrement lissé par Bernard Noël qui a pu pousser David Camus à considérer que cette nouvelle de Lovecraft n'avait jamais été traduite. Tout est simplifié, jusqu'au diminutif de « Benijy », pour un plus courant « Benny » :

> **Noël :** Dire que ce vieux Benny pouvait être encore en vie !
> « Mister Randy ! Mister Randy, où es-tu ? Veux-tu faire mourir de peur ta vieille tante Martha ? Ne t'a-t-elle pas assez dit de rester dans les parages durant l'après-midi et de rentrer avant que la nuit tombe ? Randy ! Ran... dy ! Ce gosse a la passion de s'enfuir dans les bois ; il passe la moitié de son temps à rêver dans les hautes coupes, auprès de ce repaire de serpents ! Hé, Ran... dy ! » (*DM*, 48)

Camus, au contraire, met tout en œuvre pour reproduire le brouillage du texte, par des modifications orthographiques censées refléter les particularités de prononciation du personnage (même si la plupart sont des élisions du « e » muet. Lovecraft modifiait également de nombreuses voyelles pour rendre les mots méconnaissables. Le français, lui, résiste.), mais aussi par des agrammaticalités et fautes de conjugaison. Le registre lexical, lui, reste courant, si l'on excepte un plus familier (et désuet) « rôdailler » :

> **Camus :** Dire que ce « Vieux Benjy » était encore en vie !
> « M'sieur Randy ! M'sieur Randy ! Où qu'vous êtes ? C'est-y que vous voulez faire mourir de peur vot' Tante Marthy ? Comme si qu'elle vous avait pas dit de pas vous éloigner c'te après-midi et d'entrer dès qu'y f'rait nuit ? Randy ! Rand… dyyy ! Jamais j'a vu un aussi terrible garn'ment, toujours à filer dans les bois, toujours à rôdailler et à rêvasser dans c'te fichue tanière du serpent, là-haut dans la futaie ! Ran… dyyy ! Où c'est-y qu'vous êtes ! » (*CR*, 243)

À ce stade, on constate sans peine que Camus se montre le traducteur le plus sensible à la dimension ludique de la prose de Lovecraft, et le plus audacieux en termes de stratégies de réécriture permettant d'en rendre compte. Cette sensibilité lui vient très probablement de la formation de son *habitus,* et s'exprime également ailleurs. L'influence de l'adaptation de l'univers de Lovecraft sous la forme du jeu de rôle constitue, on l'a déjà mentionné, une bible

en soi pour Camus. Lorsque l'environnement cognitif du traducteur comporte un ouvrage de référence qui lui est extrêmement proche, il aura tendance à y puiser plus spontanément afin de résoudre certains problèmes. Dès lors, c'est le réseau des échos intertextuels qui pourra se voir altéré. Cette influence affleure de temps à autres à la surface du texte. Ainsi, dans la phrase suivante issue de *The Dream-Quest of Unknow Kadath* :

> There comes hither a monstrous shantak, led by a slave who for your peace of mind had best keep invisible. (*CF*, 485)
>
> **Camus :** Voici venir un monstrueux Shantak, mené par un esclave qu'il vaut mieux maintenir invisible, pour le bien de ta **santé mentale**. (*CR*, 224)

Camus traduit en glissant dans son texte un concept central au système ludique de *L'Appel de Cthulhu*, celui de la « santé mentale » (*sanity*), dont les personnages des joueurs sont tous dotés et qui décroît à mesure qu'ils découvrent l'horreur lovecraftienne et sombrent dans la folie. Le terme, outre qu'il est relativement récent, appartient au vocabulaire médical, et plus spécifiquement psychiatrique[695]. Utilisé ici, dans la bouche d'un habitant du monde des rêves, il paraîtra sans doute incongru à tout lecteur, sauf si ce dernier a, comme le traducteur, connaissance des réécritures et mises en systèmes ludiques[696] ; en d'autres termes, si le lecteur partage la micro-langue sociolinguistique du traducteur, ce qui confère à la périphrase « santé mentale » toute sa portée connotative :

> Le fonctionnement des connotations renvoie à un usage linguistique collectif assimilable à la langue, au sens saussurien du terme, en ceci que plusieurs locuteurs puissent s'y reconnaître et communiquer sur la base de ce présupposé commun. Mais le groupe des locuteurs considérés ne représentera le plus souvent qu'un sous-ensemble plus ou moins étendu de la communauté linguistique. On pourrait parler, à ce propos, de « micro-langues », de « sous-langues » ou, plus simplement, de zones de discours[697].

Les traductions précédentes, au contraire, réinjectent, par compensation « horizontale » (c'est-à-dire, par un effet de style reproduit à un autre endroit que celui où il se trouve dans le texte-source) une coloration biblique là où le texte-source n'en comptait pas, puisque *peace of mind* est traduit par « pour la paix de ton/votre âme » (*QOK*, 150 ; *DM*, 308).

---

[695] Une définition en est : « est appelé santé mentale le domaine de la santé publique regroupant l'ensemble des modalités de prise en charge de la souffrance psychique. » (Nicolas Dissez. « Qu'est-ce que la santé mentale ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. 27, n° 4 (2006) : 19-21.)

[696] Cette connaissance approfondie de l'œuvre permet également au traducteur de ne pas renouveler certaines erreurs commises par d'autres, à l'époque la masse d'information disponible concernant l'œuvre-source était bien moindre. Ainsi quand Camus traduit *the Elder Sign* par « le Signe des Anciens » (*CR*, 260), là où Noël avait pris « Elder pour un adjectif qualificatif, et non un nom renvoyant aux divinités à l'origine du signe, et traduit par « les Anciens Signes » (*DM*, 75)

[697] Jean-René Ladmiral. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. *Op. cit.*

David Camus semble donc se placer à contre-courant de la plupart des partis pris traductifs concernant Lovecraft. C'est lui qui pousse le plus loin les procédés de désarchaïsation, y compris dans les textes les plus marqués stylistiquement. La nouvelle qui fait le plus usage du pastiche biblique est sans conteste « The Quest of Iranon », qui se rapproche de la prose qu'utilise Dunsany dans ses premiers recueils. Cela est notamment perceptible dans les dialogues, qui ne cherchent en rien à reproduire le naturel d'une véritable conversation :

> "All in Teloth must toil," replied the archon, "for that is the law." Then said Iranon, "Wherefore do ye toil; is it not that ye may live and be happy? And if ye toil only that ye may toil more, when shall happiness find you? Ye toil to live, but is not life made of beauty and song? And if ye suffer no singers among you, where shall be the fruits of your toil? Toil without song is like a weary journey without an end. Were not death more pleasing?" But the archon was sullen and did not understand, and rebuked the stranger.
> **"Thou art a strange youth, and I like not thy face nor thy voice.** The words thou speakest are blasphemy, for the gods of Teloth have said that toil is good. […] All here must serve, and song is folly." (*CF*, 152)

Il s'agit bien ici d'un exemple où Lovecraft, précisément, ne change pas de registre. Or Camus désarchaïse parfois sans raison perceptible dans le texte-source :

> **Camus :** – À Teloth, tout le monde doit travailler dur, répondit l'archonte. C'est la loi.
> Alors Iranon dit:
> – Pourquoi vous donner de la peine, sinon pour vivre et être heureux ? Or si vous ne travaillez que pour travailler davantage, quand le bonheur vous trouvera-t-il ? Vous travaillez pour vivre, mais la vie n'est-elle pas faite de beauté et de chants ? Si vous n'acceptez pas de chanteurs parmi vous, que ferez-vous des fruits de votre labeur ? Travailler sans entendre chanter, c'est comme faire un interminable et pénible voyage. La mort ne serait-elle pas plus agréable ?
> Mais l'archonte était d'humeur maussade. Il ne comprit rien au discours de l'étranger, qu'il rabroua.
> **– T'es un drôle de petit gars, et ta tête ne me revient pas. Ni ta voix.** Les paroles que tu viens de prononcer sont des blasphèmes, car les dieux de Teloth ont dit qu'il était bon de travailler, et de travailler dur. [...] Ici, tout doit servir à quelque chose. Les chansons, c'est n'importe quoi. (*CR*, 23)

La tonalité ouvertement biblique du dialogue fait place à une rupture brutale de registre pour reproduire un parler contemporain, que ce soit au niveau du vocabulaire, de la syntaxe, ou des expressions. Le passage au registre familier semble en totale contradiction avec le texte-source, dont on perd l'accent solennel, le lecteur se voyant ainsi ramené à sa propre époque. *Toil*, traduit par « travailler dur », paraît tristement prosaïque, et efface le poids rhétorique des monosyllabes qui s'enchaînent, comme pour souligner l'obsession aliénante des habitants de Teloth. Camus soulignait que Lovecraft changeait parfois de registre ; ici, ça n'est pas le cas.

Toutefois, plutôt que de conclure rapidement à une « infidélité », peut-être pouvons-nous voir dans ce choix de traduction *a priori* curieux une stratégie dont use le traducteur afin de renforcer la cohérence du monde fictionnel dépeint. Un indice se trouve dans cette phrase : « But the archon was sullen and did not understand » que Camus traduit par « Il ne comprit rien au discours de l'étranger ». D'emblée, le lecteur déduira simplement que la vision du monde exprimée par le personnage d'Iranon est étrangère à celle des habitants de Teloth, fermés d'esprit, qui ne font pas l'effort de comprendre le fond de son message. Mais la traduction de Camus nous dit autre chose : Iranon leur parle, littéralement, une langue étrangère, dont ils sont incapables de comprendre la forme. Les expressions oralisées et modernisées sont réservées au discours de l'archonte (« travailler dur », « drôle de petit gars », « ta tête ne me revient pas », « c'est n'importe quoi »), tandis qu'Iranon, figure du poète, parle la langue de la Beauté, la langue littéraire, celle du démiurge.

Ainsi, Camus reproduit par sa traduction un schéma récurrent dans les nouvelles de notre corpus : le monde des rêves est cryptique et bien peu peuvent apprendre à en déchiffrer la langue. Le narrateur de Polaris, transporté pour la première fois dans la cité onirique, ne voit que des formes indistinctes, mais surtout, il n'entend qu'une langue inconnue : « Forms strangely robed, but at once noble and familiar, walked abroad, and under the horned waning moon men talked wisdom in a tongue which I understood, though it was unlike any language I had ever known » (*CF*, 33-34). Par ailleurs, l'écrit lui-même n'est jamais source fiable : les documents que compulsent les personnages sont tous fragmentaires et surtout, au mieux, sont des retranscriptions effectuées de mémoire, ou bien des traductions de traductions, l'original inaccessible se voyant ansi mythifié. En effet, dans ce texte-monde, « on ne peut avoir accès qu'à une traduction du texte, donc à une version dégradée, infidèle à l'original. Celui-ci est presque toujours absent. L'auteur dresse un système d'écrans qui voile la vérité et augmente la teneur mythique du texte, en raison de ce caractère inaccessible, mais prometteur du savoir[698] ». Dans la nouvelle « Through the Gates of the Silver Key », voici ce que le lecteur apprend concernant le parchemin indéchiffrable retrouvé après la disparition de Randolph Carter : il s'agit d'une traduction d'un original hyperboréen en langue « r'lyehienne », ce qui constitue bien entendu une redoutable énigme linguistique.

Lovecraft use ici d'une stratégie devenue typique du genre de la *fantasy* et que Brian Attebery rapproche des procédés métafictionnels du postmodernisme[699]. Le monde

[698] Gilles Menegaldo. « Le méta-discours ésotérique au service du fantastique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft ». *Op. cit.*, p. 275.
[699] Brian Attebery. *Stories about Stories. Op. cit.*, p. 208.

mythopoétique de Lovecraft, comme celui de Dunsany, naît des signes que font les dieux, gestes visuels ou symboles picturaux : signe des Anciens, signe de Mung, signe des dieux. La parole n'est que secondaire, et surtout elle vient traduire les signes en cherchant à percer les mystères de la narration. Cet effet cryptique est mis en scène dans nos textes-sources, et surtout, la traduction vers le français constitue un voile supplémentaire venant ajouter à la tâche herméneutique imposée au lecteur par ces mondes.

La construction du langage comme rituel est commune à Lovecraft et Dunsany ; on a pu le voir concernant la manière dont ils construisent la cohérence onomastique de leurs univers. Mais la signature caractéristique de leur écriture comporte également une dimension toute musicale, qui pousse le traducteur à jouer son rôle d'interprète dans le sens le plus exhaustif du terme.

II. Traduire la signature poétique du rythme

La métaphore musicale est récurrente concernant les deux auteurs qui nous intéressent ici : on a pu lire que « la prose de Lord Dunsany chante » et qu'il « utilise les qualités rythmiques et tonales des mots comme un poète plus que comme un conteur[700] ». Lovecraft, lui, aurait précisément hérité de Dunsany les procédés d'une « prose orchestrée » définie comme suit : des phrases ou segments de phrase qui se répètent, chaque occurrence étant marquée par l'addition d'adjectifs et adverbes de plus en plus forts « comme au sein d'une symphonie, une mélodie d'abord introduite par un unique instrument à vent finit par être entonné par l'orchestre tout entier[701] ». C'est S. T. Joshi, lorsqu'il réédite l'article de Fritz Leiber à l'origine de cette citation, qui ajoute en note l'origine dunsanienne possible de ce procédé :

> The origin of this "orchestrated prose", as far as mere words rather than whole sections go, might have been Dunsany's tales, where intentional repetition of phrases was used for hypnotic and emotional effect. In « Where the Tides Ebb and Flow", in *A Dreamer's Tales*, the word

[700] Angelee Sailer Anderson. Anderson, Angelee Sailer. « Lord Dunsany, The Potency of Words and the Wonder of Things ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. *Op. cit.* p. 113.
[701] Fritz Leiber, Jr. « A Literary Copernicus ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980, p. 57. Nous traduisons : « sentences that are repeated with a constant addition of more potent adjectives, adverbs, and phrases, just as in a symphony a melody introduced by a single woodwind is at last thundered by the whole orchestra. »

> "mud" was successively described as "terrible mud... callous mud.... dreadful mud... listless mud", and so on[702].

Une chose fait donc consensus parmi les commentateurs et exégètes de Dunsany comme de Lovecraft : leur prose se caractérise par les écarts de leur langue par rapport à son usage quotidien, créant une impression persistante de distance et d'étrangeté, cohérente avec l'onirisme des mondes qu'ils mettent en scène. Au-delà des figures de style et de la diversité des registres, au-delà de la signification, les sons mêmes de la langue lui confèrent sa signifiance. De l'oralité des textes lovecrafto-dunsaniens, on glisse donc vers la dimension de l'auralité, manière dont le texte écrit résonne et s'adresse à l'oreille du lecteur. Celui-ci est invité à entendre sans forcément décoder, à se mettre à l'écoute des sonorités du texte, même lu silencieusement dans le cadre d'une lecture intime. Le corps tout entier est sollicité, non plus seulement l'esprit : c'est « par le biais d'une réaction physiologique – la réaction du corps sur un plan organique – induite par la voix humaine, ou par des harmonies sonores, que l'auditeur est happé, subjugué par le chant du poème et que l'identification avec le sujet du poème et l'accès de plain-pied au signifié […] sont rendus possibles[703] ».

Cette question de la traduction poétique a fait l'objet d'analyses traductologiques nombreuses en ce qui concerne la poésie formelle ; et irrémédiablement se pose la question des limites même de la traduction. Pour Jakobson, lorsque la paronomase règne sur l'art poétique, celui-ci est « par définition intraduisible » et « seule la transposition créative est possible[704] ». Antoine Berman a fait remarquer que la « défectivité inhérente à l'acte traductif » est le plus perceptible en ce qui concerne les sonorités. Jessica Stephens, en introduction au numéro de la revue *Palimpsestes* intitulée « Traduire la poésie : sonorités, oralité et sensations », souligne la dimension subjective de la perception des jeux de sonorités et des émotions qu'ils suscitent et les questions qu'ils soulèvent :

> […] une transposition fidèle, exacte, de l'univers sonore d'un poème est-elle possible puisqu'il n'existe pas de passerelles phonétiques exactes entre les langues, de sorte que la mélodie, le timbre et les combinaisons sonores ne sont pas aisément reproductibles ? Le traducteur doit-il prêter une attention neutre, transparente, en cherchant des correspondances sonores ou en calquant le son à l'identique – si tant est que ceci relève du domaine du possible – ou bien choisir de diffracter le son en faisant parler son corps et sa sensibilité ? Comment calquer ou diffracter un son ? Un même son véhicule-t-il la même émotion dans deux langues différentes ? […] Le traducteur n'est-il pas tenu de restituer l'émotion qui a surgi en lui plutôt que le son lui-même ? D'autres sons de la langue cible peuvent-ils faire naître les mêmes sensations ? Il apparaît clairement que la question du rôle du traducteur comme point d'ancrage, comme pivot

[702] *Ibid.,* note 10, p. 61-62.
[703] Jessica Stephens. « Présentation ». *Palimpsestes*, n° 28 « Traduire la poésie : sonorités, oralité et sensations » (2015). Web. Consulté le 28 oct. 2017.
[704] Roman Jakobson. « On linguistic aspects of translation ». *Op. cit.* p. 434.

> dans le cadre d'une traduction du sonore en poésie est essentielle car il est, en définitive, le premier réceptacle de l'émotion[705].

À tout ceci s'ajoute le fait que la langue française elle-même est traditionnellement ressentie comme plus rigide que l'anglais, en termes de syntaxe comme de morphologie, et plus apte à exprimer le rationnel et l'abstrait que le sensoriel et le subjectif (en témoigne, par exemple, la richesse du champ lexical de la perception auditive et visuelle en anglais).

La réponse généralement apportée à l'intuition de l'intraduisible poétique est celle de la créativité, comme dans la « transposition créative » de Jakobson : plutôt que de chercher à reproduire le texte-source en tant que produit, le traducteur se laisse imprégner de ses rythmes pour en reproduire le processus, l'acte même d'écriture qui lui a donné vie :

> translators are familiar with those moments when we must take a *poetic leap*, either because of some fertile ambiguity in the source-text or because its idioms have no exact parallel in the target language. In such cases, the translator is compelled to engage in a creative act by moving beyond pre-fabricated thoughts - i.e. he or she becomes immersed in a poetic moment when thought must renew itself by mutating or being generated anew[706].

Ainsi la traduction elle-même, artifice, artisanat, peut-elle être élevée au rang d'*art*. Le traducteur n'est alors plus considéré comme esclave au service d'un original sacralisé, mais comme continuateur d'une œuvre par la création d'une œuvre. Il s'accorde au texte-source, comme un musicien s'accorde à un orchestre qui vise à un effet esthétique collectif. Pour Nathalie Vincent, c'est même là la condition définitoire de la traduction : « Traduire les sensations, l'oralité, les sonorités ? Et si c'était, tout simplement, traduire ? S'il n'était d'autre traduction valable que celle qui préserve en premier lieu la petite musique d'un texte, qui en est son ossature et sa respiration et qui lui donne véritablement *corps*[707] ? » Car préserver la corporalité du texte, c'est lui permettre de s'exprimer par une voix qui sera reconnue comme celle de l'auteur, « en veillant avant toute chose à laisser jouer, précisément, ses dimensions auditive, kinésique et performative originales, gages de la signature stylistique de l'auteur et du pouvoir de l'écriture qui est la sienne[708]. » Il s'agit là encore de privilégier l'expressivité, la sensation et l'émotion, bien davantage que le sens et les événements du récit.

---

[705] Jessica Stephens. *Op. cit.*
[706] Eileen Rizo-Patron. « Awakening the Inner Ear – Gadamer and Bachelard in Search of a Living Logos ». *In* Marella Feltrin-Morris, Deborah Folaron & María Constanza Guzmán (Éd.). *Translation and Literary Studies: Homage to Marilyn Gaddis Rose*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome Pub, 2012, p. 61.
[707] Nathalie Vincent-Arnaud. « "Percussion bone" : du sonore à l'organique dans la traduction de *Jazz from the Haiku King* (James A. Emanuel) ». *Palimpsestes*, n° 28 (1 jan. 2015) : 41-53. Web. Consulté le 16 jan. 2018.
[708] *Ibid.*

Concernant la musicalité de la prose lovecrafto-dunsanienne, les effets de lecture les plus caractéristiques peuvent être classés en trois domaines distincts : lorsque les contes eux-mêmes se présentent sous la forme de poèmes aux tonalités nocturnes, servant ainsi, à l'instar de douces berceuses, de seuil permettant de pénétrer dans le monde onirique ; lorsque les répétitions deviennent obsessionnelles et que s'exprime la langue invocatoire de l'*epos*, permettant de conjurer les figures arcanes de ce monde ; et enfin, lorsque le rêve vire au cauchemar et que la langue, déformée, distendue, panique, se délite et s'emballe, insuffisante à exprimer l'angoisse de l'homme face au cosmos.

1. Quand le texte chante et subjugue

a. Les berceuses hypnotiques

De la même manière que Dunsany et Lovecraft jouent sur une gamme variée de registres, ils jouent également sur les divers degrés du poétique. Il est à son plus élevé lorsqu'est purement et simplement intégré au sein du texte un poème à part entière. Nous ne parlons pas ici des textes qui constituent en eux-mêmes un poème en prose (la nouvelle « Azathoth », par exemple), mais bien de moments où la narration s'interrompt pour délimiter un cadre cloisonné, dans lequel est inséré le poème formel. On en trouve un exemple chez Dunsany dans « Idle Days of the Yann » ; un autre chez Lovecraft dans « Polaris » (cf. page suivante). Ces deux poèmes ont une fonction similaire : la rupture au sein de la langue reflète l'espace liminal dans lequel se trouvent les personnages, à mi-chemin entre éveil et sommeil, entre rêve et réalité. En outre, il établit une dimension verticale par laquelle l'homme cherche à communiquer avec les forces qui régissent le monde qui l'entoure.

Dunsany – The Helsman's prayer

And with the night there rose the helmsman's song. As soon as he had prayed he began to sing to cheer himself all through the lonely night. But first he prayed, praying the helmsman's prayer. And this is what I remember of it, rendered into English with a very feeble equivalent of the rhythm that seemed so resonant in those tropic nights.

To whatever god may hear.

Wherever there be sailors whether of river or sea: whether their way be dark or whether through storm: whether their peril be of beast or of rock: or from enemy lurking on land or pursuing on sea: wherever the tiller is cold or the helmsman stiff: wherever sailors sleep or helmsmen watch: guard, guide and return us to the old land, that has known us: to the far homes that we know.

To all the gods that are.

To whatever god may hear. (*DT*, 275)

Lovecraft – The Pole Star's promise

And through an opening in the roof glittered the pale Pole Star, fluttering as if alive, and leering like a fiend and tempter. Methought its spirit whispered evil counsel, soothing me to traitorous somnolence with a damnable rhythmical promise which it repeated over and over:

"Slumber, watcher, till the spheres
Six and twenty thousand years
Have revolv'd, and I return
To the spot where now I burn.
Other stars anon shall rise
To the axis of the skies;
Stars that soothe and stars that bless
With a sweet forgetfulness:
Only when my round is o'er
Shall the past disturb thy door." (*CF*, 35)

À la dimension ascendante de la prière dunsanienne s'oppose le mouvement descendant de la prophétie lovecraftienne ; comme si les textes, mis en miroir, se répondaient. La mise en page même du poème souligne cette dimension chez Lovecraft, puisque les vers rimés s'empilent sur la page pour former une colonne menaçante dans sa rigidité formelle inflexible et sa scansion trochaïque invariante : tous les vers comptent quatre accents, dont la première et la dernière syllabe. Aucune ouverture ; aucune réponse possible à cette « promesse » dont la scansion voue l'auditeur à la damnation (*damnable rhythmical promise*) comme l'indique en outre le modal biblique *shall*. Tout ici relève du mauvais présage. L'aspect cyclique se retrouve dans le contenu autant que la forme, transmis par les mots *spheres*, *revolv'd*, *return*, *round* et l'inversion syntaxique de *six and twenty thousand*. Le sortilège est irrépressible et le narrateur, supposé monter la garde pour prévenir une attaque imminente (ou bien n'est-ce qu'un rêve ?) s'endort à son poste (ou se réveille-t-il ?). Ne reste que l'engourdissement de l'entre-deux, « *the sweet forgetfulness* », dont l'écho mythique rappelle les effets d'amnésie du fleuve Léthé, ou encore le *Nêpenthès*, breuvage d'oubli que fait boire Pâris à la belle Hélène pour qu'elle oublie sa terre natale et le chagrin d'y avoir été arrachée.

L'une des premières questions que doit trancher le traducteur confronté à la traduction d'un poème est la question de la forme, étant entendu que les mêmes choix n'entraîneront pas systématiquement les mêmes effets de lecture, ne serait-ce que du fait des traditions différentes entre l'anglais et le français (le pentamètre iambique, par exemple, peut-il être considéré comme l'équivalent de l'alexandrin ?). Paule Pérez et David Camus, pour traduire ce passage, ont tous les deux opté pour la conservation de dix vers. En revanche, la première abandonne le système de rimes au profit de vers libres, tandis que le second cherche à reproduire au plus près la rigueur de la métrique du texte-source :

Pérez : Il me semblait qu'elle me murmurait de mauvais conseils, m'enjoignant de m'enfoncer dans une somnolence traîtresse, à l'aide de cette **litanie** au rythme diabolique : *Endors-toi, guetteur, jusqu'à ce que les astres* *Aient tourné pendant vingt-six mille ans.* *Alors je reviendrai à l'endroit où je brûle à présent.* *D'autres étoiles se lèveront alors dans l'axe du ciel,* *Des étoiles qui apaisent et des étoiles qui bénissent* ***Avec une douce miséricorde.*** *C'est seulement lorsque j'aurai terminé mon périple* *Que le passé viendra frapper à la porte.* (*D*, 86)	**Camus :** J'eus l'impression qu'elle me murmurait de mauvais conseils, m'enjoignant de m'abandonner à une somnolence traîtresse en me faisant une **promesse diabolique dont elle répétait sans relâche les couplets** : *Sommeille, guetteur, en attendant* *Que les sphères vingt et six mille ans* *Aient tourné et que je repasse* *Dans l'axe, là-haut, de l'espace* *Où à ce jour je jette mes feux.* *Bientôt se lèveront aux cieux,* *Venues te bénir ou apaisantes,* ***De douces étoiles indolentes** :* *Quand j'aurai fini de tourner* *Alors à ta porte frappera le passé.* (*CR,* 34)

La traduction de Pérez est marquée par l'exigence du contenu bien plus que par le souci du rythme. Elle raccourcit la longue amorce qui annonce le poème (« a damnable rythmical promise which it repeated over and over ») dont l'apparente redondance sert surtout à souligner le caractère hypnotique et impérieux. Celui-ci est bien présent dans le choix du terme « litanie », mais le lexème s'adresse à l'esprit plus qu'à l'oreille. Si le texte-cible précise bien que c'est le rythme qui constitue le caractère véritablement diabolique de la chose, le lecteur l'apprend, sans vraiment l'entendre. Camus ne mentionne pas le mot « rythme », mais les allitérations plosives en [b] et [p], ainsi que le rythme ternaire contenu dans la relative (« elle répétait / sans relâche / les couplets ») le rendent perceptible.

Les vers libres permettent à Pérez de suivre l'enchaînement des éléments du texte-source sans avoir à les redistribuer pour respecter les contraintes de la métrique. L'aspect cyclique est minimisé – une seule occurrence de « tourner », normalisation de « vingt-six mille ». Le rythme global est aplani et l'écart entre la langue de la narration et celle du poème est minime. La forme à laquelle s'astreint Camus permet de marquer cet écart. Les tétramètres du texte-source donnent lieu à une dominante octosyllabique en français (possible dans une lecture oralisée uniquement en ne tenant pas compte de la règle classique de la prononciation obligatoire du « e » muet dans les syllabes fermées par des consonnes, en particulier à l'hémistiche) – Camus privilégie manifestement l'effet global et non la rigueur extrême de la versification opérée par Lovecraft. D'ailleurs, au dernier vers, Camus abandonne l'octosyllabe

pour un décasyllabe qui reproduit l'allitération en [p] (Alors à ta porte / frappera le passé) qui par sa lourdeur accrue conclut le poème comme un point d'orgue.

Finissons sur la traduction du mot clé *forgetfulness* : Pérez réinjecte une dimension chrétienne par le choix de « miséricorde » (que celui-ci résulte ou non d'une confusion avec *forgiveness*) et rapproche ainsi *hypnos,* la mise en sommeil de *thanatos*, la mort, sa jumelle dans la mythologie classique. Camus, une fois de plus, cherche l'auralité et le poétique, marquée par une allitération en [d], et une hypallage qui associe l'indolence aux étoiles plutôt qu'au récepteur. Le mot « indolence » permet une double interprétation. Dans son sens vieilli, il dénote étymologiquement l'absence de douleur, exactement comme le grec *nêpenthès* mentionné plus haut. Mais aujourd'hui, on l'entendra surtout comme lenteur et nonchalance, une disposition à la rêverie. Enfin, dans le cadre mythopoétique qui nous intéresse, on pourrait arguer que, dans le terme « indolence », c'est le rythme adopté par la prière du timonier du Dunsany qui se retrouve incarné.

Rappelons que cette prière se trouve au sein d'un texte qui s'intitule « *Idle* days on the Yann ». L'adjectif « *idle* » fait partie du vocabulaire fétiche de Dunsany, que l'auteur associe au rêve, à l'art et à la beauté, par opposition à l'utile et au nécessaire (dans une opposition qui n'est pas sans rappeler celle du chanteur Iranon face à l'archonte de Teloth). *Idle* est acolé à la musique, aux chansons, à l'errance, au repos, aux récits également dans « The Idle City » :

> There was once a city which was an **idle** city, wherein men told vain tales.
> And it was that city's custom to tax all men that would enter in, with the toll of some **idle** story in the gate.
> So all men paid to the watchers in the gate the toll of an **idle** story, and passed into the city unhindered and unhurt. (*DT*, 289)

Si l'état d'esprit recouvert par *idle* disparaît, le rêve se disperse et les plus belles cités s'évanouissent : « And suddenly all shouted, 'Carcassonne!' And at that word their **idleness** was gone as a dream is gone from a dreamer waked with a shout. » (*DT*, 320). Un panorama des diverses traductions françaises de Dunsany nous montre à quel point ce terme clé éclate et se disperse en français, parfois omis, sinon traduit pêle-même par « paisible », « vain », « inutile », « sot », « flâneur », « nonchalant » « fainéant », « paresseux », « oisif », « futile », « frivole », ce qui permet évidemment, en fonction du contexte, d'explorer autant que possible toutes les facettes de la signifiance de ce signifié unique en anglais.

En outre, dans son rapport au rêve, l'adjectif *idle* caractérise par métalepse l'ensemble de l'œuvre de Dunsany, création factice et fantasque autant que fantastique, à l'image des

dieux de son panthéon. Le lecteur qui parcourt le sommaire de *A Dreamer's Tales* pourra ainsi remarquer l'enchaînement des titres « **Idle** Days on the Yann », « The Sword and the **Idol** », « The **Idle** City ». Ainsi cernée, l'idole, figure également récurrente dans les contes dunsaniens, ne se verrait-elle pas colorée par son adjectif homophone, et inversement ? En français, le sommaire des *Contes d'un rêveur* liste « Jours oisifs sur le Yann », « L'épée et l'idole », « La ville paresseuse ». C'est ce détail qui nous ferait argumenter en faveur d'une traduction unifiée autant que possible de l'adjectif *idle* par « indolence », qui par les lettres qui le composent ainsi que ses sonorités contient l'« idole » en son sein.

Les méandres de ces considérations nous ramènent à la prière du timonier et à la lente navigation sur le fleuve Yann. Rappelons-la ici :

> To whatever god may hear.
> Wherever there be sailors whether of river or sea: whether their way be dark or whether through storm: whether their peril be of beast or of rock: or from enemy lurking on land or pursuing on sea: wherever the tiller is cold or the helmsman stiff: wherever sailors sleep or helmsmen watch: guard, guide and return us to the old land, that has known us: to the far homes that we know.
> To all the gods that are.
> To whatever god may hear. (*DT*, 275)

Contrairement à la rigidité métrique du poème de Lovecraft, la forme comme le rythme de cette prière chantée sont plus fluides, en accord avec l'élément liquide qui leur sert non pas de cadre, mais de mise en mouvement. Ce rythme, nous prévient le narrateur, est amoindri car l'original appartient à un parlé insaisissable: « And this is what I remember of it, rendered into English with a very feeble equivalent of the rhythm that seemed so resonant in those tropic nights ». Le narrateur lui-même doit, comme le traducteur, appliquer les conventions et ressources aurales de sa propre langue à un texte arraché à sa terre natale, la terre étrangère du rêve. Comme chez Lovecraft, le poème a une dimension cyclique, puisqu'il s'ouvre et se ferme sur la même formule, et son rythme repose sur l'anaphore hypnotique des adverbes *wherever* et *whether* qui permettent d'enchaîner des éléments couplés par deux pour construire une impression d'universalité (*river /sea*, *dark / storm*, *beast / rock*, *land / sea*, *cold / stiff*, *sleep / watch*). La traductrice respecte scrupuleusement ces rythmes en français, même si la scansion solennelle rendue possible par la multiplication des monosyllabes en anglais ne peut être reproduite telle quelle :

> **Homassel** : À celui des dieux qui me peut écouter.
> Qu'il y ait des marins, qu'ils soient de mer ou d'eau douce ; que leur chemin soit obscur ou qu'il passe par la tempête ; que leur péril soit monstre ou récif, ou bien naufrageur sur terre, pirate sur les mers, que le gouvernail soit froid, le timonier engourdi ; que dorment

> les marins, que veillent les timoniers ; veille, garde, et raccompagne-nous dans notre vieux pays, qui nous a bien connus, dans nos maisons lointaines que nous connaissons.
> *A tous les dieux qui sont.*
> *A celui des dieux qui me peut écouter.* (*CRv*, 66-67)

De la même façon qu'on pouvait déceler l'indolence dunsanienne dans le poème lovecraftien, on aurait pu ici envisager de souligner la présence du verbe *lurk*, mot fétiche lovecraftien (on le retrouve dans le titre de la nouvelle « The Lurking Fear », ou « The Lurker at the Threshold[709] », mais également à chaque fois que Lovecraft fait allusion à la proximité invisible des horreurs inconnues de l'homme). Si dans les textes, le verbe n'a pas un équivalent unique, l'éventail de synonymes reste malgré tout relativement restreint. En outre, la cohérence des titres publiés en français a popularisé le verbe « rôder » (« La Peur qui Rôde », « Le Rôdeur devant le seuil »). Ce potentiel mythopoétique est toutefois absent dans la traduction du texte de Dunsany par Homassel qui, par souci d'économie, efface les verbes pour ne conserver que les prépositions[710].

Enfin, pour illustrer à quel point ces deux textes se prêtent aisément à la mise en regard, signalons que la prière du timonier de Dunsany a été insérée dans l'adaptation audiovisuelle de *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, récitée par une voix-off lorsque Randolph Carter s'embarque sur un fleuve sinueux traversant un autre décor tropical : les jungles parfumées de Kled, dans un passage qui rappelle fortement la nouvelle dunsanienne. La dimension nocturne est encore une fois prépondérante : les illustrations laissent une large place au ciel constellé, et le passage se conclut par l'apparition d'une étoile filante[711]. L'adaptation explicite ici

---

[709] Cette nouvelle est d'August Derleth mais a été publiée sous la mention de « collaboration posthume » entre Derleth et Lovecraft, mention aujourd'hui considérée comme fallacieuse. La nouvelle a en fait été écrite entièrement par Derleth à partir de notes fragmentaires laissées par Lovecraft.

[710] Quand se multiplient les mots fétiches du vocabulaire lovecraftien chez Dunsany, la visée mythopoétique encouragerait à traduire en tenant compte de cette forme, et en s'assurant que celle-ci reste visible. Ainsi, pour traduire, « they lurked between the guardian and the abyss », on proposerait donc « ils rôdaient entre le gardien et l'Abîme » (La traduction Amouroux/Homassel donne « blottis entre le gardien et le précipice ». « Blotti » connote une sécurité et une immobilité ici à contre-emploi, et le « précipice » ne donne pas la mesure du gouffre cosmique dont il est question.)

[711] Martin Edward III. *The Dream-Quest of Unknown Kadath*. 49'13''. Le poème en question s'insère, si l'on se réfère au texte de la nouvelle, à la suite du paragraphe suivant :

> **Late in the day the galleon reached those bends of the river which traverse the perfumed jungles of Kled.** Here Carter wished he might disembark, for in those tropic tangles sleep wondrous palaces of ivory, lone and unbroken, where once dwelt fabulous monarchs of a land whose name is forgotten. Spells of the Elder Ones keep those places unharmed and undecayed, for it is written that there may one day be need of them again; and elephant caravans have glimpsed them from afar by moonlight, though none dares approach them closely because of the guardians to which their wholeness is due. But the ship swept on, and dusk hushed the hum of the day, and the first stars above blinked answers to the early fireflies on the banks as that jungle fell far behind, leaving only its fragrance as a memory that it had been. And all through the night that galleon floated on past mysteries unseen and unsuspected. Once a lookout reported fires on the hills to the east, but the sleepy captain said they had better not be looked at too much, since it was highly uncertain just who or what had lit them. (*CF*, 444-445)

l'interprétation mythopoétique qui peut être faite de ces deux passages qui, en se superposant, en viennent à se confondre.

b. Les refrains entêtants

Si la forme du poème représente une zone signifiante de cristallisation du poétique au sein de nos textes-sources, il ne s'agit toujours que d'occurrences ponctuelles. L'auralité primitive, on l'a mentionné, est également mise en scène par une tendance marquée à la répétition, qui est l'un des procédés mnémotiques les plus courants, depuis l'épopée classique jusqu'à la forme du conte. Max Duperray le souligne à chaque introduction aux recueils de Dunsany. En prélude au *Livre des Merveilles,* il écrit : « On ne perd jamais le contact avec une phraséologie légendaire, faite de redites, de formules. [...] Sans doute y a-t-il là quelque complicité entrant dans le jeu de la crédulité acceptée[712] » et dans *L'Épée de Welleran*, il évoque « le démon de la répétition dont l'œuvre de Dunsany toute entière ne s'est jamais vraiment affranchie[713] ».

La répétition de segments entiers permet d'imposer un roulement au texte, de la même manière qu'un refrain dans une chanson permet de lui donner son identité et son unité, ainsi que d'assurer son caractère reconnaissable pour l'auditeur. Le refrain est ce qui « reste en tête ». Chez Dunsany comme chez Lovecraft, certaines nouvelles sont intégralement construites sur la répétition de tels refrains, d'un bout à l'autre du texte. Il s'agit très souvent d'allusions aux éléments naturels du décor – étoiles, vent, brume – et le lecteur qui voit sans cesse son attention ainsi distanciée des personnages est amené à décentrer son regard. L'homme n'est pas le seul centre d'attention ; il est des forces qui l'environnent, animées, qui ne cessent d'envahir le texte.

Dans la nouvelle « The Highwayman », un bandit a été pendu sur une colline, et son cadavre laissé là sans sépulture. Tout ce décor de mort est figé, pétrifié, si ce n'est la présence du vent lorsque s'établit la première occurrence de ce qui deviendra le refrain du texte :

> But all alike was black to the eyes of Tom, and all the sounds were silence in his ears; only his soul struggled to slip from the iron chains and to pass southwards into Paradise. **And the wind blew and blew.** (*SW*, 175)

Les effets sonores sont ici très appuyés : allitérations en [l] et [k] qui reproduisent le cliquètement des chaînes, en [s] pour rappeler le souffle du vent, âpre, aigü, incisif. Le [s] est plus agressif que le [f]. L'âme de l'homme est tourmentée. La dernière phrase, « and the wind

[712] Max Duperray. « Introduction ». *LM.hom*, p. 13.
[713] Max Duperray. « Introduction ». *EW*, p. 9.

blew and blew », est répétée pas moins de huit fois dans le texte, toujours en fin de paragraphe, comme pour rappeler une sentence à perpétuité.

Ces procédés extrêmement marqués semblent encourager les traducteurs à faire appel à leur créativité. Les traducteurs trouvent toujours un moyen de reproduire le style allitératif ainsi que la répétition systématique :

> **Green :** Mais tout semblait noir aux yeux de Tom et tous les sons n'étaient que silence pour ses oreilles. Seule son âme s'efforçait de s'échapper des chaînes de fer et de passer vers le Sud au paradis. **Et le vent soufflait et soufflait**, […]. (*MD*, 97)

> **Homassel :** Mais aux yeux de Tom, tout était du même noir, et tous les sons étaient silence à ses oreilles ; il n'y avait plus que son âme qui luttait pour se défaire de ses chaînes de fer, et s'en aller vers le sud au Paradis. **Et le vent continuait à souffler**. (*EW,* p. 69)

On constate qu'une même stratégie d'accentuation peut passer par des procédés différents : Green multiplie les consonnes sifflantes et chuintantes d'un bout à l'autre de la phrase, tandis qu'Homassel passe du [t] au [s] et ajoute d'autres figures de style, notamment la paronomase entre « défaire » et « de fer ». Le refrain est respecté (huit occurrences identiques pour Green ; sept pour Homassel, car l'une d'entre elles est conjuguée au passé simple au lieu de l'imparfait). Ce détail nous indique que la reproduction en traduction de segments à l'identique se heurte toujours, comme pour les mots seuls, à la question de la mise en contexte. Dans « The Highwayman », il s'agit d'une phrase indépendante, aisément circonscrite. Dans d'autres textes, les segments apparaissent au sein de phrases toujours différentes, et la contrainte du contexte s'intensifie alors.

On en trouvera un exemple dans la nouvelle « Polaris », dans laquelle Lovecraft dessine le motif du lien entre astres et folie.

> And in the autumn of the year, when the winds from the north curse and whine, and the red-leaved trees of the swamp mutter things to one another in the small hours of the morning under **the horned waning moon**, I sit by the casement and watch that star. (*CF,* 33)

> And it was under a **horned waning moon** that I saw the city for the first time. (*CF,* 33)

> Forms strangely robed, but at once noble and familiar, walked abroad, and under **the horned waning moon** men talked wisdom in a tongue which I understood, though it was unlike any language I had ever known. (*CF,* 33)

> Thereafter, on the cloudy nights when I could sleep, I saw the city often; sometimes under that **horned waning moon**, and sometimes under the hot yellow rays of a sun which did not set, but which wheeled low around the horizon. (*CF,* 34)

> But as I stood in the tower's topmost chamber, I beheld **the horned waning moon**, red and sinister, quivering through the vapours that hovered over the distant valley of Banof. (*CF,* 35)

La répétition systématique des mêmes adjectifs confère une portée presque astrologique à la prose lovecraftienne : le surnaturel se déploie toujours « quand les astres sont propices[714] », autant de signes dont on peut déchiffrer les présages, généralement de mauvais augure. Les deux adjectifs permettent, à un premier niveau, de déduire la phase de la lune dont il est question ; au niveau métaphorique, le premier adjectif, « horned », évoquera sans mal une autre entité cornue malveillante, diable ou démon, tandis que le second connote le déclin, la fatalité et l'influence négative (au sens où l'astre nie – et donc fait disparaître autant qu'il disparaît).

La formule se délite en français, que ce soit chez Pérez comme chez Camus : on passe de cinq occurrences à quatre, et aucune n'est formulée de manière strictement identique :

Camus :	**Pérez :**
un quartier de lune décroissante (*CR*, 31)	la corne lunaire pâlit (*D,* 82)
un croissant de lune pâle (*CR*, 31)	dernier halo d'un croissant de lune (*D,* 83)
un pâle croissant de lune (*CR*, 32)	la pâle lumière de la lune déclinante (*D,* 83)
[omission]	[omission]
un mince quartier de lune décroissante (*CR*, 33)	la corne lunaire avant son ultime déclin (*D,* 86)

Chez Camus, la formule voit sa portée réduite, même s'il reste l'association systématique de « lune » et « croissant » (qu'il s'agisse du nom ou de l'adjectif affixé). En revanche, *waning* et sa terminaison en *–ing* signalant le processus en cours, avec tout ce que cela comporte de menace, est rendu par l'adjectif « pâle », qui dénote un état statique. Paule Pérez ne met pas en cohérence la formule mot-à-mot – au contraire, on constate même davantage de variations – mais la richesse des connotations de la formule du texte-source est davantage présevée, avec la répétition à deux reprises de « corne lunaire » qui métamorphose l'astre en bête monstrueuse, mais aussi avec une allusion systématique au processus de disparition irrépressible dont elle se fait l'annonciatrice (« pâlit », « dernier », « déclinante », « ultime déclin »). Dans cet exemple, là où Lovecraft procédait à une saturation par accumulation quantitative, via la répétition d'une formule, la traductrice préfère une accumulation qualitative en étoffant un champ lexical en accord avec les idiosyncraties de l'auteur.

[714] *When the stars are right* est une formule prophétique désormais figée et immédiatement reconnaissable chez les adeptes anglophones de Lovecraft ; elle apparaît dans la nouvelle « The Call of Cthulhu » et annonce le réveil du Grand Ancien. En français, même si certaines traductions varient, la grande majorité d'entre elles suivent la tradition établie dès la première version de Jacques Papy (« les astres sont propices »), consolidée dans la révision de Simone Lamblin. Elle apparaît également dans la traduction de la nouvelle qui accompagne le jeu de rôle du même nom, et dans les retraductions de Maxime Le Daim et David Camus.

Si cette stratégie fonctionne à l'intérieur du texte, en termes d'effets immédiats sur le lecteur, on peut malgré tout s'interroger sur sa portée dans le cadre plus large du recueil, voire de l'œuvre. En effet, les répétitions servent avant tout à créer de l'emphase, mais peuvent également jouer « un rôle de rappel, des phrases établissant un pont dans la chronologie, et rappelant une situation, un décor… autant de manières de garder vivant, dans l'esprit du lecteur, un monde fictionnel qui prend de plus de plus d'épaisseur au fil des pages[715] ». C'est bien le cas ici puisque l'expression n'est pas cantonnée à un texte unique. Elle est utilisée presque à l'identique dans « The Statement of Randolph Carter », et on en repérera un autre écho dans « Through the Doors of the Silver Key », deux nouvelles du cycle de Randolph Carter. Il s'agit là d'une clé de l'univers fictionnel lovecraftien, qui pourrait pousser à supposer que le narrateur de « Polaris », jamais nommé, n'est autre que Carter. « Through the gates » utilise d'ailleurs explicitement cette formule au moment d'évoquer les événements de « The Statement ».

> The picture seared into my soul is of one scene only, and the hour must have been long after midnight; for a **waning crescent moon** was high in the vaporous heavens. (*CF*, 77)
>
> Over the valley's rim a wan, **waning crescent moon** peered through the noisome vapours that seemed to emanate from unheard-of catacombs. (*CF*, 77)
>
> I was alone, yet bound to the unknown depths by those magic strands whose insulated surface lay green beneath the struggling beams of **that waning crescent moon**. (*CF*, 79)
>
> Amorphous shadows seemed to lurk in the darker recesses of the weed-choked hollow and to flit as in some blasphemous ceremonial procession past the portals of the mouldering tombs in the hillside; shadows which could not have been cast by that **pallid, peering crescent moon**. (*CF*, 79)
>
> [I] heard it well up from the innermost depths of that damnable open sepulchre as I watched amorphous, necrophagous shadows dance beneath an accursed **waning moon**. (*CF*, 80)
>
> Faced with this realisation, Randolph Carter reeled in the clutch of supreme horror — horror such as had not been hinted even at the climax of that hideous night when two had ventured into an ancient and abhorred necropolis under **a waning moon** and only one had emerged. (*CF*, 902)

Cette clé de lecture se retrouve diluée en traduction. Dans le cas de Paule Pérez, la raison est d'ordre éditorial : les deux nouvelles en question ne figurent pas ensemble dans le recueil qu'elle traduit. Bernard Noël ne traduit pas « Polaris », mais les deux autres. Lui non plus ne forge pas de formule figée pour *waning crescent moon*, mais multiplie les synonymes : on trouvera « Un blafard quartier de lune (22) », « le sombre quartier d'une lune

[715] Vincent Ferré, « Peut-on (re)traduire J.R.R Tolkien ? De la traduction en français d'une traduction fictive écrite par un authentique traducteur. » *Op. cit.*

déclinante » (22) « ce crayeux quartier de lune » (25) « ce blanchâtre clair de lune » (26) et enfin « une infernale lune déclinante » (29). Mais surtout, dans « À travers les portes de la clé d'argent », il efface purement et simplement la répétition de la formule au moment où le souvenir de Carter est évoqué. Cette clé est donc retirée totalement au lecteur. Enfin, la version de Camus est encore celle où l'on trouve le moins de variations, et même un certain parallélisme avec les formules qu'il propose dans « Polaris » : « un pâle croissant de lune » (101), « un croissant de lune déclinante » (101), « le croissant de lune » (103), « lune déclinante » (106). Le réseau signifiant se maintient davantage, même si l'absence de terme fort (par un usage inattendu ou propre à marquer l'esprit, comme la « corne lunaire » de Pérez, ou le « crayeux quartier de lune » de Noël) lui fait perdre son relief, et demandera donc davantage d'effort au lecteur pour repérer ces échos d'une nouvelle à l'autre. Tout est affaire de saturation chez Lovecraft, or ici, c'est bien à une dilution des mots comme des effets produits que l'on assiste, ce que Jirvy Lévy a appelé « the dispersion of translation variants » :

> The broader the semantic segmentation in the source language when compared to that of the target language, the greater the DISPERSION OF TRANSLATION VARIANTS becomes; [...] On the contrary, the finer the lexical segmentation of the source language in comparison to that of the target language, the more limited is the dispersion of translation variants; [...] Diverging or converging tendencies in choosing the single lexical units (and of course the means of a higher order as well) are operative throughout the process of translating, and they are responsible for the ultimate relation between the source and the target texts[716].

C'est sur ce principe que se fondent le choix de traduire un même mot (ou ensemble de mots) par plusieurs sous-ensembles, ou de traduire plusieurs sous-ensembles par un terme englobant. Ce choix dépend de la différence entre les langues mais aussi de l'idiolecte perçu de l'auteur qu'on traduit, et de l'image que l'on juge devoir renvoyer de son style-source en recréant un style-cible.

Les nouvelles que nous venons de mentionner sont, par leur langue d'écriture, parmi les plus « lovecraftiennes » de notre corpus – car elles se placent plus près du pôle de la terreur que du pôle dunsanien de la beauté poétique, dans une poétique du ténébreux plutôt que du crépusculaire. De ce point de vue, n'oublions pas que Dunsany sait aussi s'avérer lovecraftien, comme on va le voir à présent.

[716] Jiří Levý. « Translation as a Decision-Process ». *In* Lawrence Venuti & Mona Baker (Éd.). *The Translation Studies Reader*. Londres : Routledge, 2000, p. 152.

2. Quand le texte s'emballe et cauchemarde

Si certaines nouvelles de Dunsany frappent comme particulièrement riches en échos lovecraftiens, c'est notamment lorsque la poétique onirique s'obscurcit et vire vers une poétique du récit de cauchemar, davantage que du conte – poétique que Lovecraft hérite notamment de son affection pour Poe. Les nouvelles les plus révélatrices sont celles écrites à la première personne, le narrateur enfermant le lecteur dans le prisme de sa propre subjectivité et dans l'incertitude quant à la fiabilité de sa perception. La perte de ses repères se traduit alors par des « procédés de déformation [qui visent] la recréation de la pensée immédiate, ainsi que le mot du sentiment, souvent représenté par des ellipses ou des balbutiements dans l'expression populaire[717] » ; c'est-à-dire par des écarts de la langue en termes de syntaxe, qui incluent phrases tronquées ou suraccumulation de particules devant le nom. Cette dimension est présente dans la majorité des textes de notre corpus, parfois contenue dans un seul passage ou une seule phrase, mais il est aussi certaines nouvelles dans lesquelles ces procédés se déploient à l'extrême et envahissent l'intégralité du texte. Chez Lovecraft : « Polaris », « Hypnos », « The Statement » et « The Other Gods ». Chez Dunsany, on retiendra en particulier « The Ghost », « Where the Tides Ebb and Flow » et « The House of the Sphinx ».

On sait que « The Statement of Randolph Carter » fut rédigé au lendemain d'un rêve que Lovecraft s'empressa de coucher sur le papier, en modifiant les noms des personnages. Cette anecdote renforce l'identification que l'on peut en retirer entre l'auteur et le personnage récurrent de Carter. Nous ne sommes en aucun cas ici en présence d'un narrateur « dunsanien » – conteur de contes de fée. Le narrateur offre un témoignage[718], après coup, d'une expérience psychologique vécue de manière intense et traumatisante, en prenant directement à parti ses interlocuteurs :

> I repeat to you, gentlemen, that your inquisition is fruitless. Detain me here forever if you will; confine or execute me if you must have a victim to propitiate the illusion you call justice; but I can say no more than I have said already. Everything that I can remember, I have told with perfect candour. Nothing has been distorted or concealed, and if anything remains vague, it is only because of the dark cloud which has come over my mind—that cloud and the nebulous nature of the horrors which brought it upon me.
>
> Again I say, I do not know what has become of Harley Warren; though I think—almost hope—that he is in peaceful oblivion, if there be anywhere so blessed a thing. It is true that I have for five years been his closest friend**,** and a partial sharer of his terrible researches into the

[717] Inès Oseki-Dépré. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999, p. 231.
[718] Il s'agit même ici plus précisément d'une « déposition », puisque Carter est, on le comprend rapidement, en plein interrogatoire avec les forces de l'ordre.

> unknown. I will not deny, though my memory is uncertain and indistinct, that this witness of yours may have seen us together as he says, on the Gainesville pike, walking toward Big Cypress Swamp, at half past eleven on that awful night. (*CF*, 76)

Dans « The Ghosts », Dunsany fait également usage d'un narrateur à la première personne, mais ce sont les premières lignes de la nouvelle qui semblent caractéristiques d'un effet lovecraftien :

> The argument that I had with my brother in his great lonely house will scarcely interest my readers. Not those, at least, whom I hope may be attracted by the experiment that I undertook, and by the strange things that befell me in that hazardous region into which so lightly and so ignorantly I allowed my fancy to enter. It was at Oneleigh that I had visited him.
> Now Oneleigh stands in a wide isolation, in the midst of a dark gathering of old whispering cedars. (*TG*, 186)

Dès le début de ces deux récits, le narrateur a recours à une stratégie de prétérition : il a une histoire à raconter mais n'en veut pas parler car elle sera sans intérêt pour ses interlocuteurs. Le recours au vague, à l'imprécis, afin de ne pas avoir à nommer précisément les événements, est bien présent : « the experiment », « the strange things that befell me » d'un côté, « terrible researches into the unknown » et plus nébuleux encore, le pronom indéfini de « what has become of ». On reconnaît également la sensation d'une menace provoquée par la curiosité malsaine du narrateur : « *hazardoux regions* » / « *the unknown* ». Une fois ces mises en garde posées, qui doivent servir à bâtir un suspense, il y a transition vers le lieu du souvenir, avec des indications spatio-temporelles cette fois plus précises : le souvenir est vivace (l'adverbe *now* sert de transition à Dunsany pour nous y plonger). Il s'agit de l'un de ces passages où Lovecraft et Dunsany semblent presque se traduire l'un l'autre, ou bien traduire chacun un même texte-source dont on ne saurait rien : le cadre, le décor et la dramatisation sont similaires, avant que les récits ne bifurquent.

La nouvelle « Where the Tides Ebb and Flow » ne répond pas comme un miroir à un autre texte de Lovecraft. En revanche, le flou du cauchemar s'y trouve monté à son paroxysme, au point que l'effet lovecraftien est indéniable. Le procédé majeur employé ici tourne autour du mot *thing*, forme creuse, coquille vide, pourtant répétée à 28 occasions dans un texte long d'un peu moins de deux mille mots. C'est dans l'usage de toute une série d'adjectifs qui seront accolés à cette forme vide que se forme la substance du cauchemar. J.R.R. Tolkien a souligné l'importance de l'adjectif dans la grammaire mythique, car l'adjectif porte en lui le potentiel de la métamorphose :

> But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective: no spell or incantation in Faerie is more potent. And that is not surprising: such incantations might indeed be said to be only another view of adjectives, a part of speech in a mythical grammar. The mind that thought of light, heavy, grey, yellow, still, swift, also conceived of magic that would make heavy things light and able to fly, turn grey lead into yellow gold, and the still rock into a swift water[719].

L'écrivain qui adjoint un adjectif à un nom le pare d'un enchantement car il produit une émotion et c'est cette émotion qui sera la substance du monde mythopoétique – ici, un monde de cauchemar. La variation des adjectifs se fait en respectant une gamme de connotations qui engendrent l'émotion sans que se précise jamais la vision qui suscite cette dernière.

À titre d'exemple, voici une sélection représentative de l'ensemble :

> I dreamt that I had done **a horrible thing**, so that burial was to be denied me either in soil or sea, neither could there be any hell for me. […]
> It was all in London that the **thing** was done. […]
> They took me down a stairway that was green with **slimy things**, and so came slowly to the terrible mud. There, in the territory of **forsaken things**, they dug a shallow grave. […]
> There I lay alone with quite **forgotten things**, with **drifting things** that the tides will take no farther, with **useless things** and **lost things**, and with the horrible unnatural bricks that are neither stone nor soil. […]
> And all the **sad forgotten things** rejoiced, and mingled with **things that were haughtier** than they […]. (*DT*, 253-256)

Ces répétitions constituent le rythme structurel du texte en créant une présence à laquelle le narrateur ne cesse de revenir, enfermé dans un cycle obsessionnel de la même manière que son âme reste prisonnière de son corps, lui-même en proie au cycle éternel des marées – le titre de la nouvelle « Where the Tides Ebb and Flow », la place sous ce signe. À la lecture des trois traductions existantes, on s'aperçoit que le degré de dispersion des variantes est ici bien moindre que dans le cas des formules entêtantes de Lovecraft analysées plus haut. La puissance de l'effet stylistique est suffisante pour qu'il survive aux normes de la langue littéraire française, qui répugne à l'excès de répétition et de vocables ternes et imprécis tels que « chose ». Julien Green a souligné la difficulté de s'affranchir de ces « idées sur le style » typiquement françaises, car il existe en France, « une grande tradition du style », presque sacrée, « question de vie ou de mort », et surtout, ces idées « font partie de l'inconscient de l'écrivain » élevé en France, qui en est « imprégné »[720]. Ces normes sont celles qui dictent à celui qui écrit en français d'éviter les répétitions dans la même page, par exemple. On sait aussi que le français favorise les collocations et a horreur des verbes ternes parmi lesquels, au

[719] J.R.R. Tolkien. « On Fairy-Stories ». *Tree and Leaf*. Londres : Unwin Paperbacks, 1979 [1975], p. 27.
[720] Julian Green. *Le Langage et son double*. *Op. cit.*, p. 195.

premier plan, le quatuor « être », « avoir », « faire », « dire » – cette consigne stylistique est d'ailleurs récurrente dans les manuels de version anglaise[721].

Green indique être parvenu avec le temps à se libérer de ces obstacles ; mais sa traduction en porte les traces vestigiales :

> **Green** : Je rêvai que j'avais commis une **action horrible** […]
> C'était à Londres que la **chose** se passa. […]
> Ils descendirent un escalier aux marches **vertes et visqueuses** et lentement parvinrent au terrible limon. Et ce fut là, dans le territoire **des choses qu'on abandonne**, qu'ils creusèrent une fosse de peu de profondeur. […]
> Je restai là étendu parmi des **choses oubliées**, parmi des **choses errantes** que la marée ne veut pas transporter plus loin, parmi des **choses inutiles** et des **choses perdues**, parmi les monstrueux moellons qui ne sont ni de pierre ni de terre. […]
> Alors toutes les **choses abandonnées** se réjouirent et se mêlèrent à **des choses plus altières** qu'elles. […] (*MD,* 25-30)

On repère aisément l'hyponyme « **action** horrible » pour le premier « *horrible* ***thing*** » (et du verbe « commettre » pour traduire *do*) et l'effacement du nom dans « *green with slimy things* » au profit des deux adjectifs aux initiales allitératives : « vertes et visqueuses ». En revanche le rythme lui-même est renforcé par une structure « *choses* + adjectif » constante et l'adjonction d'autres répétitions en termes de syntaxe : l'anaphore de « parmi », les allitérations et assonances binaires (« **mon**strueux **m**oell**on**s », « ni de pi**erre** ni de t**erre** ») – le style *à la française* est bien présent.

Homassel conserve également la répétition signifiante, et harmonise le style avec son projet de traduction globalement marqué par un style soutenu[722] :

> **Homassel** : Je rêvais que j'avais fait une **chose horrible** […]
> Tout ceci se passait à Londres […]
> Mes amis me firent descendre un escalier, vert de **choses poisseuses**, et s'approchèrent ainsi, lentement, de la terrible boue. Là, sur le territoire des **choses délaissées**, ils creusèrent une tombe peu profonde. […]
> Je restai là au milieu de **choses tout à fait oubliées**, **choses à la dérive** que les marées ne conduiront pas plus loin, **choses inutiles**, **choses perdues**, puis avec les briques, horriblement artificielles, qui ne sont ni terre ni pierre. […]

[721] Par exemple, Ballard indique qu'on note « fréquemment le remplacement de « être » par un verbe coloré par son contexte étroit ou large (cf. les collocations ; la relation hypero-hyponymique). » (Michel Ballard. *La Traduction de l'anglais au français*. Paris : Nathan, 1987, p. 158)

[722] Les pointes archaïques sont particulièrement frappantes dans la traduction que fait Homassel de cette nouvelle ; on trouve ainsi, pêle-mêle : « on me refusait **sépulture** », « il leur **vint aux yeux** un étonnement soudain », « Il n'y avait **point** d'enfer pour elle », « Enfin la marée fit ce que le fleuve avait refusé ; elle vint et me couvrit entièrement, et mon âme se reposa dans l'eau verte, et se réjouit, et crut qu'elle avait enfin **Ensevelissement Marin.** « (qui traduit stylistiquement la connotation mystique d'une phrase-source autrement formulée de manière bien plus simple : « my soul had rest in the green water, and rejoiced and believed that it had the Burial of the Sea »), « Et **souventes fois** dans les années qui suivirent », « **L'**on doit se souvenir ici que je ne pouvais pas pleurer », etc.

> Et toutes les **choses oubliées et tristes** se réjouirent, et se mêlèrent à des **choses plus fières** […] (*CRv,* 41-45)

Enfin, la traduction de Reumaux se montre beaucoup plus littérale, et le traducteur choisit de conserver les répétitions ultra-signifiantes, même au risque de paraître maladroit. Il compense par d'autres pointes poétiques, notamment de rythme, structure, sonorités. D'un paragraphe sur l'autre, la narration alterne curieusement entre passé simple et passé composé pour rendre le prétérit anglais. Difficile pour le lecteur d'ignorer cette entorse trop systématique au bon usage du français : il pourra s'en trouver gêné. Mais peut-être pourrait-on arguer que cet effet de va-et-vient n'est pas sans rappeler le rythme lancinant et irrépressible de la marée, auquel cas il s'agit d'un audacieux choix stylistique par lequel le traducteur gagne en visibilité.

> **Reumaux** : J'ai rêvé que j'étais devenu **une chose horrible** […]
> C'est à Londres que la **chose** eut lieu […]
> Ils m'ont fait descendre un escalier couvert de **choses** vertes et gluantes, puis ils ont lentement avancé dans la boue terrible. Là, dans le territoire des **détritus**, ils ont creusé une fosse peu profonde. […]
> Et je suis resté là, seul avec des **choses complètement oubliées**, des **choses** que les marées refusent de charrier plus loin, des **choses sans usage**, des **choses perdues**, et avec ces horribles briques artificielles qui ne sont ni pierre ni terre. […]
> Et toutes les **tristes choses oubliées** se réjouirent, et se mêlèrent à des choses de plus haut vol […] (*CM* 251-254)

De la mélancolie dunsanienne, il n'y a qu'un pas pour passer à l'hystérie lovecraftienne. Le mot *thing* est abondamment utilisé par Lovecraft également et fait partie intégrante de la stratégie de saturation visant à représenter, très paradoxalement, le caractère indicible d'entités qui débordent les limites de l'entendement humain, et donc du langage. Celui-ci se désarticule à mesure que monte l'angoisse de ne pouvoir apprivoiser le réel en le nommant. C'est là l'antithèse de la profusion onomastique créatrice dont Dunsany serait le parangon. Par ce « vertige verbal », écrit Max Duperray, on passe « des cités surnommées » aux « cités innommables » lorsqu'est souligné « l'écart entre le vécu et le dicible qui est le sujet de l'œuvre ; le dicible n'apprivoisant qu'imparfaitement le vécu, le mode hallucinatoire instaure un refuge. 'La seule réalité, la Fantastique' demeure la phrase clé du monde lovecraftien[723] ».

C'est notamment dans le choix des adjectifs que réside cet écart. Revenons ainsi à « The Statement of Randolph Carter », déjà mentionné plus haut :

> And why Harley Warren did not return, he or his shade—or some **nameless *thing*** I cannot describe—alone can tell. […] he alone held the key to the ***thing***. All this I can still remember,

[723] Max Duperray. « Villes fantastiques : les fantasmes de l'identité chez Dunsany et Lovecraft ». *Confluents*, n° 2 (1975) : 45.

> though I no longer know what manner of ***thing*** we sought. […] And then there came to me the crowning horror of all—the **unbelievable, unthinkable, almost unmentionable thing**. […] in answer heard the *thing* which has brought this cloud over my mind. I do not try, gentlemen, to account for that *thing*—that voice—nor can I venture to describe it in detail […]. Shall I say that the voice was deep; hollow; gelatinous; remote; **unearthly; inhuman; disembodied**? What shall I say? (*CF*, 76-80)

Il y a évidemment cette emphase accrue par l'usage des italiques, qui permet de donner à entendre l'intensité du sentiment que provoque le vide du sens, l'absence du mot juste, que le narrateur ne peut combler que par *thing*. Mais il y a aussi incarnation du néant dans le langage même, par la présence de plus en plus insistante d'affixes privatifs : *name**less***, puis le trio « ***un**believable, **un**thinkable, **un**mentionable* », et enfin l'ultime accumulation qui s'éloigne peu à peu de toute matière et de toute substance : « ***un**earthly, **in**human, **dis**embodied* ». La ponctuation elle-même joue le rythme de la rupture, par l'usage des tirets longs qui indiquent les pensées qui se bousculent dans l'esprit du narrateur, et les virgules remplacées dans la dernière phrase par des points-virgules pour ouvrir d'un adjectif sur l'autre, comme si l'on partageait la chute sans fin du narrateur vers le trou noir de la terreur cosmique. En d'autres termes, « la menace de l'indéfini et les prémisses de l'anéantissement pèsent sur la parole qui reflue vers des formes négatives de la locution »[724].

Le mot négatif est en soi un outil cryptique car il fait entrer en jeu le sens implicite de son étymologie : il présuppose que le lecteur se forge une représentation mentale de ce qui est ainsi nié[725]. En outre, les mots négatifs participent d'une poétique ; l'usage du mot affixé ne produira pas le même effet esthétique que l'emploi d'une préposition (« sans ») ou d'un nom (« manque de »), comme l'a souligné Berman :

> Les mots négatifs ont souvent une certaine poéticité [...] Le mot négatif a cette particularité, d'abord, de provenir d'un mot affirmatif, sans pour autant faire avec lui une paire nécessaire. Alors que le mot affirmatif existe *per se*, le mot négatif, qui exprime la privation ou l'absence de ce que désigne le mot affirmatif (appétence/inappétence, observance/inobservance), peut ne pas exister : on peut toujours dire la même chose par une structure comme 'manque d'appétence, 'sans appétence' ou 'non-appétence'[726].

C'est là l'une des contraintes stylistiques que le traducteur peut considérer comme un tremplin pour quelques expérimentations poétiques. Ainsi, Chateaubriand, célèbre pour sa traduction très littérale de Milton, indique avoir reproduit en français la plasticité de l'anglais en forgeant certains néologismes, et ce par souci de fidélité au style de son auteur-source : « J'ai employé,

---

[724] *Ibid.*, p. 46.
[725] Lisa Nahajec. « Negation and the Creation of Implicit Meaning in Poetry ». *Language and Literature* 18, n° 2 (2009) : 110.
[726] Antoine Berman. *Pour une critique des traductions : John Donne*. *Op. cit.*, p. 163.

comme je l'ai dit encore, de vieux mots ; j'en ai fait de nouveaux, pour rendre plus fidèlement le texte ; c'est surtout dans les mots négatifs que j'ai pris cette licence : on trouvera donc *inadorée*, *inabstinence*, etc.[727] »

Dans les traductions du passage de « The Statement » mentionné ci-dessus, la question ne se pose pas pour la plupart des adjectifs qui sont transposables en français. Les traducteurs reproduisent les italiques et normalisent l'usage de la ponctuation. Deux cas posent problème : *almost unmentionable*, où l'adverbe vient contrebalancer le préfixe pour achever de bousculer la frontière stricte entre ce qui est et ce qui n'est pas, et *unearthly* qui fait allusion à l'origine même de l'entité, et par extension à l'ensemble de la conception du monde fictionnel.

> **Noël :** Pourquoi Harley Warren ne revint-il pas avec moi, seuls peuvent le dire, lui, son ombre ou ce **quelque chose** sans nom que je ne puis décrire. […] lui seul tenait la clé de la ***chose***. C'est tout ce que je puis me rappeler n'en sachant pas plus sur la nature de la ***chose*** que nous nous efforcions de trouver. […] C'est alors que me vinrent les affres finales. **L'incroyable, l'impensable, l'indicible *chose***. […] En réponse, j'entendis la **chose** qui a jeté cette amnésie sur mon esprit. Je ne puis essayer, messieurs, de vous traduire cette ***chose***, cette voix, pas plus que je ne puis me risquer à en décrire le détail […] Dirai-je que la voix était profonde, sourde, gélatineuse, lointaine, **surnaturelle, inhumaine, désincarnée ?** Que dirai-je ? (*DM*, 20-29)

> **Camus :** Quant à la raison pour laquelle Harley Warren n'est pas revenu, seuls lui ou son ombre – ou quelque ***abomination*** que je ne saurais décrire – peuvent la fournir. […] lui seul détenait la clé permettant d'accéder à la ***chose***. Je me souviens encore de tout cela, même si je ne sais plus en quoi consistait la ***chose*** que nous cherchions. […] Jusqu'à ce que me parvienne le summum de l'horreur – une **chose incroyable, impensable, à peine formulable**. […] Ce qui me répondit est la ***chose*** qui a fait tomber ce nuage sur mon esprit. Je n'essaierai pas, messieurs, d'expliquer cette ***chose*** – cette voix – de même que je ne me risquerai pas à vous la décrire en détail. […] Oserai-je dire que la voix était profonde, creuse, gélatineuse, lointaine, **supraterrestre, inhumaine, désincarnée** ? Que dire ? (*CR*, 100-105)

(1) *Almost unmentionable* : deux stratégies s'opposent ici. Noël choisit de conserver la gradation et le rythme ternaire en effaçant simplement l'adverbe *almost*. Ce dernier indique pourtant l'ultime effort du narrateur de garder le contrôle face à l'impossible dénoté par le mot négatif. Chez Camus, c'est ce dernier qui disparaît, la négation étant transférée dans la locution « à peine », et donc implicitée. Dans les deux cas, même si les procédés sont différents, c'est bien le respect de l'usage en français qui dicte le choix de chaque traducteur et non le rythme du texte-source.

(2) *Unearthly* : soit littéralement, « qui n'est pas de notre terre », synonyme de « *alien* », signe de l'irrémédiable étrangeté. Son équivalent le plus couramment utilisé en

[727] Cité dans Inés Oseki-Dépré. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. *Op. cit.*, p. 51.

français est « surnaturel », et c'est ainsi que Noël traduit. S'il y a bien affixation, celle-ci dénote un concept qui en dépasse un autre, déborde ses frontières, plutôt qu'il ne l'annule. Lorsqu'on sait la récurrence de l'adverbe *beyond* chez Lovecraft, on pourra admettre cette variation. Ce qui dérange davantage, c'est que le surnaturel renvoie au fantastique, synonyme de magique ou de mystique. Et l'on sait le mépris de Lovecraft, athée, pour ce genre de croyances. C'est probablement le raisonnement qui pousse Camus à proposer « supraterrestre », terme bien plus rare dans lequel on retrouve la référence concrète à la planète terre, même si techniquement, la connotation religieuse n'en est pas tout à fait exempte. Il est probable que la plupart des lecteurs ne connaîtront pas ce terme d'emblée et se contenteront d'en inférer le sens par son étymologie immédiatement apparente, et sa proximité avec l'adjectif « extra-terrestre », qui n'est pas associé au fantastique.

La voix qui raconte le cauchemar se caractérise donc par ses difficultés à décrire, comme en témoigne d'une part la profusion de termes vides, qui ne dessinent que des lignes floues derrière lesquelles seul le lecteur peut imaginer ce qui se dissimule, d'autre part la multiplication de termes qui ne disent que ce qui n'est pas, incapables de mettre des mots sur ce qui est. C'est l'effet qui est primordial. Et il arrive que, d'un Dunsany à Lovecraft, les voix semblent s'accorder – non pas à l'unisson, en disant la même chose, mais en participant de la même harmonie sur un axe vertical, comme les notes d'un accord qui s'empilent sur une portée. Les mêmes procédés apparaissent pour entraîner les mêmes effets. La question se pose alors : cette harmonie échappe-t-elle à la traduction ?

III. Accorder les voix

Le style extrêmement personnel de l'auteur mythopoétique porte donc en lui-même sa signature, par la présence d'un grand nombre d'éléments linguistiques très répétitifs. C'est ce que Jean-Marc Gouanvic a appelé le « substrat expressif du texte » qui par, par un effet de masse, « donne une partie de sa structure fictionnelle[728] » au texte. C'est l'ensemble des procédés d'écriture caractéristiques de Dunsany d'une part, et de Lovecraft d'autre part, dont certains se rejoignent au point qu'on puisse identifier, comme l'a fait Francis Lacassin, des

[728] Jean-Marc Gouanvic. *Sociologie de l'adaptation et de la traduction : le roman d'aventures anglo-américain dans l'espace littéraire français pour les jeunes (1826-1960).* Bibliothèque de littérature générale et comparée 120. Paris : Honoré Champion, 2014, p. 71 ; 91.

« architectures lovecrafto-dunsaniennes[729] ». Partant d'une écriture qui fait la part belle à l'oralité au point que sa langue en fasse entendre une voix reconnaissable, avec ses inflexions et ses idiosyncrasies, on arrive à isoler un certain nombre de points, de zones d'ancrage, qui à eux tous dessinent des formes. On pourrait donc se demander avec Denis Mellier si Lovecraft « n'est pas le nom d'une forme[730] » qui dépendrait avant tout de l'effet de reconnaissance ou de l'air de famille qui frappe les lecteurs ou les spectateurs en fonction de leurs musées et bibliothèques imaginaires, dont les fondations vont bien au-delà de la seule littérature : « L'*intentio lectoris* contemporaine », écrit Mellier, « est faite de mémoire, d'érudition fanique, de circulation participative, de culture geek, assemblages d'imageries rock, metal, techno et prog[731] ». C'est par un processus cognitif d'associations successives, au moment de la lecture, que cette forme est reconnue comme correspondant à un « cadre » mental pré-existant dans l'esprit du lecteur :

> The concept of frame does not depend on language, but as applied to language processing the notion figures in the following way. Particular words or speech formulas, or particular grammatical choices, are associated in memory with particular frames, in such a way that exposure to the linguistic form in an appropriate context activates in the perceiver's mind the particular frame-activation of the frame, by turn, enhancing access to the other linguistic material that is associated with the same frame[732].

Considérer Lovecraft et Dunsany comme des « formes » ou comme des « cadres » davantage que des « styles », c'est revenir à les considérer, ainsi qu'il a été suggéré au chapitre 3 de cette étude, comme des « jeux de langages » wittgensteiniens, l'un faisant parfois transparaître l'autre en son sein. La traduction mythopoétique serait alors un parti-pris du traducteur qui s'attacherait à préserver cet accord des voix entre les deux auteurs-sources, en transformant certains mots en points d'intertextualité. Cette possibilité a notamment été évoquée par Lawrence Venuti, qui pose spécifiquement la question des liens existant entre un texte source avec d'autres, qui souvent se voient effacés en traduction :

> On pourrait donc envisager, pour le traducteur, une forme d'intervention différente, plus réflexive. Imaginez alors une traduction dans laquelle le traducteur, dans un effort pour gérer ou contrôler, d'une manière ou d'une autre, les différences linguistiques et culturelles qui résultent du processus de recontextualisation, inscrit délibérément une interprétation interrogative en construisant des relations intertextuelles qui sont appropriées à la forme et au contenu du texte

[729] Francis Lacassin, « Préface ». *MR*, 6.
[730] Denis Mellier. « Nouvelles notes – à distance : 1995-2012 – sur la poétique de l'excès chez Lovecraft et ses solutions graphiques ». *In* Christophe Gelly & Gilles Menegaldo (Éd.). *Lovecraft au prisme de l'image : littérature, cinéma et arts graphiques*. Cadillon : Le Visage Vert, 2017, p. 26.
[731] *Ibid.*
[732] Charles Fillmore. « Frame Semantics and the Nature of Language ». *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech* 280 (1976) : 25.

étranger. L'intertextualité entraînerait-elle une récriture du texte étranger telle que la traduction s'écarterait des exigences de l'équivalence et deviendrait une adaptation[733] ?

On concluera cette étude par deux points sur la manière dont la traduction peut se faire illustration des architectures lovecrafto-dunsaniennes : le réseau de mots fétiches, parfois croisés, qui représentent autant de signes d'une signature en pointillé ; et pour finir, la portée conjuratrice des textes des deux auteurs, dont les figures principales sont comme les arcanes d'un tarot commun et invitent donc à la découverte de mondes possibles issus des mêmes symboles.

1. Le pointillisme de la traduction mythopoétique

Le « substrat expressif du texte » dont parle Gouanvic (cf. supra) passe notamment par des mots fétiches, constituants d'un lexique clé. On peut ainsi effectuer un relevé des mots les plus récurrents à l'échelle de l'œuvre ; on ramènera cette fréquence proportionnellement à leur rareté dans l'usage – puisque des mots rares, plus marqués, frapperont davantage l'esprit du lecteur et laisseront plus aisément leur empreinte. C'est ainsi qu'un adjectif tel que *cyclopean* semble presque avoir été inventé par Lovecraft (76 occurrences dans l'ensemble de sa fiction), alors que *hideous*, comparativement bien plus fréquent (388 occurrences) est moins marqué, moins spécifique à l'auteur, moins ressenti comme faisant office de véritable signature lovecraftienne. On concluera que le premier a un potentiel mythopoétique plus grand, car il participe de la langue étrangère « ostranique[734] », la défamiliarisation étant l'apanage du poète : « le poète se place aux origines du monde et des mots au moyen d'éléments d'obscurité et d'étrangetés : vocables nouveaux et difficiles ; syntaxe complexe ; composition déroutante ; mots composés [...] ; mots rares comme « idole » à la place de « fantôme » [...][735] ». Dans quelle mesure la traduction peut-elle rendre compte de cette langue étrangère à elle-même, et pourtant si puissamment individuelle ? Comment aborder une écriture éminement descriptive qui « vise à l'hyperréalisme des irréalités, à la saturation ekphrasistique et à la psalmodie des hypotyposes[736] » – *ekphrasis* notamment, en tant que description d'une œuvre d'art, traduction d'une traduction, puisque « cette représentation est

[733] Lawrence Venuti. « Traduction, intertextualité, interprétation ». *Op. cit.*
[734] Cf. chapitre précédent, p. 303.
[735] Inés Oseki-Dépré. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. *Op. cit.* p. 149.
[736] Denis Mellier. « Nouvelles notes – à distance ». *Op. cit.*, p. 23.

donc à la fois elle-même un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique que le langage[737] ».

a. L'imparfaite superposition des formes

Prenons un exemple qui illustre de manière plus claire encore la manière dont les motifs et trames qui façonnent le texte-monde dépendent des signifiants qui les constituent. Ce sont eux qui permettent l'apparition de la forme d'un auteur chez un autre. La traduction mythopoétique, qui aurait pour projet de souligner les airs de famille entre les deux œuvres, passerait en premier lieu par l'identification de tels passage afin d'orienter les choix de traduction. Ainsi, elle reproduirait le processus de sélection et de répétition propre au mythe : « la sélection de ce qui est signifiant parmi une diversité quelconque est une fonction de la répétition. C'est là un moment important de la relation entre rite et mythe. […] La "conservation" à travers le temps fonde familiarité et confiance[738] ». Comparons à nouveau deux passages, chez Dunsany puis Lovecraft :

> Among the **green** fields lay a village, and on this village the eyes of the King and his armies were turned as they came down the slope. It lay beneath them, grave with seared **antiquity**, with old-world **gables** stained and bent by the lapse of frequent years, with all its **chimneys** awry. Its roofs were tiled with **antique** stones covered over deep with moss, each little window looked with a myriad strange cut panes on the gardens shaped with **quaint** devices and overrun with weeds. On rusted hinges the doors sung to and fro and were fashioned of planks of **immemorial** oak with black knots gaping from their sockets. Against it all there beat the thistle-down, about it clambered the ivy or swayed the weeds; tall and straight out of the twisted **chimneys** arose blue columns of smoke, and blades of grass peeped upward between the huge cobbles of the unmolested street. […] Over all of it there **brooded** age and the full hush of things bygone and forgotten. (« In the Land of Time », *TG*, 77)

> "There is Providence, **quaint** and lordly on its seven hills over the blue harbour, with terraces of **green** leading up to **steeples** and citadels of living **antiquity**, and Newport climbing wraith-like from its dreaming breakwater. Arkham is there, with its moss-grown gambrel roofs and the rocky rolling meadows behind it; and **antediluvian** Kingsport hoary with stacked **chimneys** and deserted quays and overhanging **gables**, and the marvel of high cliffs and the milky-misted ocean with tolling buoys beyond. (« Kadath », *CF*, 484)

Ici, le motif du lien entre l'architecture et la nostalgie d'une époque révolue semble évident. Dunsany ne nomme pas le village décrit. Il n'est que « le village du temps », et toutes les villes citées par Lovecraft, réelle comme Providence ou imaginaires comme Arkham et Kingsport, pourraient représenter autant de figures déclinées à partir de ce modèle allégorique. L'usage par les deux auteurs d'un champ lexical identique et les effets de gros

[737] Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française : Livre de Poche, 1992, p. 121.
[738] Hans Blumenberg. *La Raison du mythe*. *Op. cit.*, p. 71.

plan sur les mêmes éléments architecturaux (mis en évidence en gras dans les exemples) produit cet effet de réfraction.

Le même réseau de mises en relation est impossible à retrouver en français, même en prenant en compte toutes traductions existantes jusqu'ici, comme en témoigne une rapide mise en parallèle :

Textes-sources	**Dunsany** **(*TD*, 123)**	**Lovecraft** **(*CR*, 222 ; *QOK*, 148 ; *DM*, 305)**
Quaint	étranges	pittoresque (*CR*) étrange (*QOK*) curieuse (*DM*)
Green	verts	verdoyant (*CR*, *QOK*) de gazon (*DM*)
Antiquity / antique	ancienneté / ancienne	antiquité (*CR*, *DM*) Antiquité (*QOK*)
Antediluvian	-	antédiluviennes (*CR*, *QOK*, *DM*)
Hoary	-	vénérable (*CR*) blanche (*QOK*) blanchie par les âges (*DM*)
Chimneys	cheminées	cheminées (*CR*, *QOK*, *DM*)
Gables	pignons	pignons (*CR*, *QOK*, *DM*)
Immemorial	sans âge	-

Notons que la sélection de ces traits signifiants fait partie de la lecture préliminaire à laquelle doit se livrer un traducteur afin de déterminer la manière dont fonctionne le « système » de l'écriture, en vue même de traduire : « lire pour traduire, c'est illuminer le texte d'une lumière qui n'est pas de l'ordre de l'herméneutique seulement, c'est opérer une lecture-traduction – une pré-traduction[739] ». Ici, par exemple, nous avons choisi d'inclure certains mots qui n'apparaissent que chez l'un des deux auteurs, en estimant qu'ils présentent certains liens de synonymie qui pourraient justifier leur traduction par un même terme : *antediluvian*, *immemorial*, et *hoary*.

Les seuls termes qui font consensus sont les éléments architecturaux qui possèdent un équivalent technique précis (*chimneys*, *gables*), et le mot *antediluvian*, transparent et aisément traduisible tel quel – on aurait pu s'attendre à ce que *immemorial* suive le même chemin, mais l'usage de l'adjectif « immémorial » en fançais est rare, sans doute trop rare pour qualifier un objet prosaïque et concret tel que des planches de bois. Les choix de traduction de *hoary* sont intéressants : en lui donnant comme équivalent l'adjectif « blanche », le traducteur privilégie une partie du sens du signifiant original, sans répéter qu'il est fait référence à l'ancienneté de la ville. Peut-être aura-t-il estimé que le champ lexical se voyait suffisamment représenté pour

[739] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 248-249.

que l'évocation seule de la couleur suffise à rappeler les cheveux ou la barbe d'un vieillard. « Vénérable » fait son office en enrichissant ce même champ lexical. Mais « blanchie par les âges » possède deux avantages : premièrement, l'expression constitue une collocation euphonique et idiomatique qui vient s'accoler au nom de la ville comme un surnom figé par la tradition ; elle arrête immédiatement l'attention du lecteur, et si elle venait à être répétée pour traduire ce même terme, la stratégie serait plus visible que de répéter un même terme, mais seul. Deuxièmement, elle crée un effet d'écho avec la traduction de *immemorial* par la périphrase « sans âge », et fait donc glisser les textes-mondes l'un vers l'autre.

L'effet est évidemment fortuit (de la même façon que *quaint* est traduit par un même hyperonyme, « étrange », dans la version de Dunsany par Homassel, et dans la version de Lovecraft par Mousnier-Lompré). Il faut dire qu'il est rare de traduire en tenant compte de telles relations intertextuelles – on a déjà bien assez à faire d'un texte source, et les airs de famille, on l'a dit, sont souvent subjectifs, affaire de perception et d'effort d'imagination. Sans projet spécifique du traducteur, il est fort peu probable que le hasard suffise à faire surgir ces échos. On aurait pu par exemple attendre une unité sur un mot aussi courant que *green*, mais celle-ci n'a pas lieu : si Homassel traduit tel quel, le contexte pousse Camus et Mousnier-Lompré à opter pour un terme au lyrisme plus appuyé (« verdoyant »), tandis qu'à l'inverse, par métonymie, Noël préfère un élément concret à la couleur de ce dernier (« de gazon »). S'il n'est pas impossible que le lecteur français perçoive l'air de famille entre ces deux passages, les textes-mondes restent plus éloignés en langue cible qu'en langue source. La cause en est un principe que Jean-René Ladmiral nomme le « principe des incertitudes stylistiques » : il fait remarquer qu'en termes de concordance lexicale, en dépit de tous les partis pris théoriques, « dans la pratique, le choix entre tel ou tel équivalent-cible ressortit en fait assez largement aux aléas d'un pur et simple ajustement contextuel[740] ». En d'autres termes, le traducteur a tendance à privilégier la micro-analyse, aux dépens de la densité des réseaux signifiants. Mais cet ajustement ne pourrait-il prendre en compte le contexte intertextuel lorsque celui-ci se fait ostentatoire ?

b. Traduire Dunsany en lovecraftien.

Afin de répondre à cette question, penchons-nous sur un texte où les textes-mondes des deux auteurs sont au plus proche. On pourrait arguer que dans « The House of the Sphinx », le

[740] Jean-René Ladmiral. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. *Op. cit.,* p. 125.

texte-monde dunsanien se met aux couleurs lovecraftiennes, de la même manière qu'on a pu lire concernant « The Doom That Came to Sarnath » :

> Le songe doré a vu ses couleurs dunsaniennes peu à peu recouvertes par les teintes sinistres du cauchemar lovecraftien. Les mots qui le décrivaient ont subi l'effet de cette dégradation. De lumineux et laudatifs, les adjectifs sont devenus désespérés et péjoratifs : gélatineux, visqueux, infect, graisseux, affreux, abominable, répugnant, dégoûtant, sinistre, gris, sombre, déchiqueté, lépreux... [741]

Sarnath est en effet l'archétype de la glorieuse et mythique cité, nouvelle incarnation des villes dunsaniennes Sardathrion, Bethmoora ou Andelsprutz, mais le récit de sa chute porte très visiblement les marqueurs signatures de Lovecraft, notamment par le truchement des adjectifs, ainsi que le souligne Lacassin dans la citation ci-dessus. Par un mouvement inverse, Dunsany semble, dans « The House of the Sphinx », glisser vers son plus haut degré lovecraftien. La nouvelle s'ouvre sur le narrateur pénétrant dans une chaumière mystérieuse au sein d'une forêt sombre et menaçante emplie de loups et autres prédateurs indéterminés. Tous les ingrédients du conte de fée semblent y être. Néanmoins, le lecteur se retrouve rapidement déstabilisé dans ses attentes, et tout transpire le lovecraftien : le narrateur à la première personne, l'absence de dialogue au style direct (le narrateur filtre tout avant que l'information parvienne au lecteur), et cette omniprésence de l'imprécision du langage, insuffisant face à l'horreur.

> When I came to the House of the Sphinx it was already dark. **They** made me eagerly welcome. And I, in spite of **the deed**, was glad of any shelter from that ominous wood. I saw at once that there had been **a deed**, although a cloak did all that a cloak may do to conceal it. The mere uneasiness of the welcome made me suspect that cloak. (*BW*, 351)

Le flou du langage imprègne tout : dans cette maison, outre le sphinx, il y a « *they* », dont on n'apprendra rien sinon qu'*ils* attendent avec angoisse l'arrivée d'un être tout aussi vague, « *a thing* », en conséquence d'un certain événement, « *the deed* », dont une fois de plus on ne dira rien. Le seul indice, c'est que *the deed* est dissimulé(e ?) sous un manteau. La nouvelle est bien placée sous le signe de l'énigme.

Le terme *deed* est répété à dix reprises dans le texte-source, comme un retour inexorable du refoulé ; les personnages refusent d'en parler mais ne peuvent y échapper. Le choix du terme source lui-même suscite la curiosité : le mot, peu fréquent, appartient au registre littéraire et désigne un acte délibéré à la connotation morale forte, le plus souvent positive (les prouesses des chevaliers arthuriens sont qualifiées de *deeds*) mais relevant

[741] Francis Lacassin. « Préface ». *MR*, 8.

parfois du mal absolu (Macbeth, ayant assassiné le roi, déclare « I have done the deed » (acte II, sc. 2). Le traducteur doit-il trancher en faveur de cette dernière interprétation, puisque tout semble pointer vers un acte répréhensible pour lequel le Sphinx sera châtié ? La question se pose d'autant plus que *deed* peut également désigner un document légal, et cette piste semble se creuser plus loin lorsque le narrateur apprend que l'être attendu « on account of the deed » possède une fonction judiciaire : il est « the arch-inquisitor of the forest, who is investigator and avenger of all silvestrian things ». Marie Amouroux, première traductrice du texte, choisit de privilégier cette dimension en optant pour un terme cible unique : « crime ».

> And I, in spite of the **deed**, was glad of any shelter from that ominous wood. I saw at once that there had been a **deed** […] she was darkly absorbed with brooding upon the **deed**. […] they glanced from the door to the **deed** and back to the door again. […] her moody silence was invincible, and her apathy Oriental, ever since the **deed** had happened. […] there was nothing for them to do but to pay little useless attentions to the rusty lock of the door, and to look at the **deed** and wonder […] I wondered very much what thing would come from the forest on account of the **deed** […] And then I asked them what it was that was coming after the Sphinx because of the **deed**. […] the thing that they feared was the corollary of the **deed** […] And the Sphinx in her menaced house—I know not how she fared—whether she gazes for ever, disconsolate, at the **deed** […].
>
> **Amouroux :** Et moi, en dépit du **crime**, je fus heureux de trouver un abri quelconque pour pouvoir sortir de cette abominable forêt. Je vis d'ailleurs tout de suite qu'il y avait eu un **crime** […] elle s'absorbait dans de ténébreuses méditations au sujet du **crime**. […] ils jetaient tous des regards furtifs d'abord sur la porte, puis sur le **crime**, et sur la porte de nouveau. […] son silence était invincible et son apathie orientale depuis l'accomplissement du **crime**. […] ils n'eurent plus rien à faire, sinon essayer sur la serrure rouillée quelques réparations insignifiantes, et d'ailleurs inutiles, et contempler le **crime**, réfléchir […] Je me demandais avec curiosité ce qui allait venir de la forêt en conséquence du **crime** […] Et je leur demandai qui pouvait bien poursuivre la Sphynge à cause du **crime**. […] Évidemment, ce qu'ils redoutaient était le corollaire du **crime** […] Quant à la Sphynge dans sa maison menacée, je ne sais pas ce qu'elle est devenue. Je ne sais pas si elle médite encore sur le **crime**, désespérée à jamais […].

Amouroux fait donc le choix de la concordance lexicale par l'emploi d'un hyponyme qui s'inscrit dans un champ lexical particulier, et tranche en faveur de la culpabilité des habitants de la maison du Sphinx. Le potentiel positif de l'acte accompli, avec ses connotations littéraires chevaleresques, disparaît, et le châtiment encouru se voit justifié. En d'autres termes, Amouroux fait le choix de l'entropie, « déperdition d'informations, au plan du signifié », car elle considère « les connotations sémantiques véhiculées par le mot-source […] moins importantes, voire inessentielles[742] ». En réduisant le champ des interprétations possible, cette traduction renforce la cohérence interne et facilite (tout en la restreignant) la tâche herméneutique du lecteur.

[742] Jean-René Ladmiral. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. *Op. cit.*, p. 219.

C'est également ce que cherche à faire Green lorsqu'il traduit. Il use de tant de variantes périphrastiques que l'absence de précision se noie dans un flou général dont ne ressort qu'une seule conclusion : le Sphinx est coupable. Lui seul, et non les autres, car ce *they* indistinct, dont on ne sait rien, est reculé en arrière-plan.

> **Green :** Et moi, j'étais heureux de trouver n'importe quel abri contre la forêt menaçante. Je vis tout de suite que **quelque chose était arrivé**, bien qu'on fît tout ce qu'on pût faire pour me le cacher. […] il était aussi profondément absorbé dans ses ruminations sur **ce qu'il avait fait**. […] ils jetaient les yeux de la porte **au Sphinx**, puis de nouveau de celui-ci à la porte […] son silence boudeur était invincible et orientale son apathie, depuis son **blasphème**. […] il ne leur resta rien d'autre à faire que de ne pas prêter trop d'attention à la porte sans défense, à regarder **ce qui était sur le sol** […] Je me posais beaucoup de questions sur ce qui sortirait de la forêt à cause de **ce fameux événement qu'on me cachait** […] Je leur demandai ce qui allait venir chercher le Sphinx à cause de **ce qui était arrivé**. […] la chose qu'ils craignaient était la conséquence de **ce fameux événement passé** […] Quant au Sphinx dans sa maison menacée, je ne sais comment il se tira d'affaire, soit qu'inconsolable il contemplât pour toujours **ce qu'il avait fait** […]

La traduction met la figure du Sphinx au centre de toute chose, puisqu'il s'agit au fond du seul élément concret dont le lecteur dispose ; cela est refleté par la réorientation des regards qui, plutôt que d'aller « from the door to the deed », vont de la porte au Sphinx, et par sa position de sujet lorsque *deed* est traduit par un verbe d'action. Notons que la seule fois où Green utilise un hyponyme pour préciser la nature de « *the deed* », il opte pour un « blasphème ». Plutôt que l'aspect judiciaire, c'est le côté religieux qui prime chez Green. Après tout, l'Inquisition évoquée ici impliquait l'un et l'autre. Les dieux sont évoqués à plusieurs reprises dans le texte source. Mais, surtout, « blasphème » est un terme éminemment lovecraftien[743]. Imaginons un instant la stratégie du terme unique appliquée par Amouroux combinée à ce choix lexical de Green : la visée mythopoétique d'une telle traduction de Dunsany, rapprochant son texte-monde de celui de Lovecraft, serait alors au plus haut.

Lors de la révision de la première traduction, Anne-Sylvie Homassel apporte des modifications significatives, en particulier sur le choix du mot « crime » et du jugement qu'il implique. La concordance lexicale stricte éclate en deux termes-cibles : pour rendre le flou extrême du terme, on trouve « le fait » ; et pour retranscrire le caractère extraordinaire de l'acte, « exploit » dont l'aspect positif peut se voir parfois presque inversé en français par un usage ironique et antiphrastique (on parle d'un « triste exploit ») :

> **Homassel :** Et je fus, en dépit du **fait**, heureux de trouver quelque lieu où je serais à l'abri de cette abominable forêt. Je vis d'ailleurs tout de suite qu'il y avait eu un **exploit** […] il était

[743] Même s'il s'agit, vu la date de la traduction, d'un hasard – ou d'un rapprochement fortuit induit par la proximité de certaines sensibilités de Green et Lovecraft, ce qui les met donc sur la même longueur d'onde.

> perdu dans de ténébreuses méditations sur **l'exploit**. […] ils jetaient tous des regards furtifs d'abord sur la porte, puis sur le **fait**, puis de nouveau sur la porte. […] depuis l'accomplissement de **l'exploit**, son silence était invincible et son apathie orientale. […] il ne leur resta plus qu'à prodiguer à la serrure rouillée quelques inutiles attentions, contempler **l'exploit**, le méditer […] J'essayais d'imaginer ce qui allait venir de la forêt en conséquence du **fait** […] Puis, je leur demandai ce que c'était qui venait après le Sphinx, par la faute de **l'exploit**. […] Ce qu'ils redoutaient était, de toute évidence, le corollaire de **l'exploit** […] Quant au Sphinx dans sa maison menacée, je ne sais ce qu'il est devenu ; je ne sais s'il médite encore, inconsolable, sur **l'exploit** […]

Cette variation ajoute à l'effet de brouillage du texte-source, car il incombe alors au lecteur de comprendre que « fait » et « exploit » se réfère à une seule et même inconnue. En outre, on pourrait s'étonner qu'un acte pourtant remarquable va se voir châtié, et on questionnera cette justice quelque peu étrange.

Il faut dire que l'Inquisiteur venu appliquer la sentence n'a rien de rassurant ; celui-ci est décrit en des termes particulièrement lovecraftiens, qui allient l'horreur et l'indicible : « *some imperious and ghastly thing* », « *That destined thing from the forest, which no one named* » (352). La forêt elle-même est « *ominous* ». Comme dans « The Statement of Randolph Carter » ou « The Other Gods », le texte décrit l'intrusion d'une menace d'outre-monde ; l'approche d'une horreur cosmique irrépressible, sans forme, devant laquelle on ne peut que sombrer dans la démence – une folie venue de la brume : « this person was quite white, and was a kind of madness that would settle down quite blankly upon a place, a kind of mist in which reason could not live ». Et lorsque la chose approche, c'est en riant hideusement (« *laughing hideously* »).

Enfin, caractéristique des épopées oniriques dépeintes par Lovecraft, il y a dans la nouvelle de Dunsany cette sensation que toutes les dimensions sont bousculées, souvent ramenées à la verticalité par des chutes ou des ascensions, indifféremment accompagnées d'une sensation de vertige :

> But by mouldering rungs of ladders as old as Man, by **slippery edges of the dreaded abyss**, with an **ominous dizziness** about my heart and a **feeling of horror** in the soles of my feet, I clambered from tower to tower till I found the door that I **sought**; and it opened on to one of the **upper** branches of a huge and sombre pine, **down** which I climbed on to the floor of the forest. (*BW*, 353)

C'est par la présence dans un texte très court d'autant de termes lexicaux signés que la couleur de l'horreur lovecraftienne se fait impossible à ignorer. Les trois versions françaises gardent l'adverbe « hideusement » ou l'adjectif dont il est dérivé. En revanche, le reste du réseau s'avère plus fragile en français. Certains termes s'avèrent particulièrement sujets aux variations et à l'ajustement contextuel – et on constate la même chose au sein même des

nouvelles de Lovecraft. Des termes tels que *ominous*, *brooding* ou encore *doom*, éclatent en une constellation de périphrases et synonymes.

Doom, mot-fétiche partagé par Dunsany et Lovecraft, est dans « The House of the Sphinx » traduit successivement par « destin » (Amouroux), « sort » (Green) et « châtiment » (Homassel). Cet exemple est particulièrement révélateur de la manière dont un mot fétiche peut se déliter et se diluer en traduction : dans les autres textes-cibles de notre corpus dunsanien, on trouve pêle-mêle, outre ces trois options : « catastrophe », « malheur », « menace », « fin », « jugement », « condamnation », « punition », « malédiction ». Amouroux présente les prémisses d'un réseau reconstruit avec les propositions successives « misérable fin », « épouvantable fin » et « fin malheureuse », mais il y manque un certain systématisme pour que le tout soit ressenti comme faisant structurellement et intrinsèquement partie de la signature esthétique du texte.

On pourra ajouter à tout cela un florilège des mots cibles utilisés par les traducteurs de Lovecraft : « sentence » (Noël), « fatidique » et « perdition » (Camus), « mort » (Mousnier-Lompré), « malédiction » (Savio), pour la nouvelle « The Doom that Came to Sarnath ». Dans ce dernier cas, s'agissant d'une édition bilingue, un appareil de notes permet au traducteur de déplier l'ensemble des connotations du mot source, y compris la référence biblique (« *doom* : 1. ruine, perte. 2. Destin, sort. *Prophets of doom*, prophètes de malheur. *Doomsday*, (jour du) Jugement dernier » p. 133). On ressent, dans la profusion des termes proposés, comme une quête de la langue elle-même, qui cherche à reproduire l'effet intime du va-et-vient entre lecture et écriture. Julien Green se montre particulièrement sensible à cette dimension, notamment en ce qui concerne la traduction des Écritures sacrées ; et il impute les difficultés de traduction à une différence de fonctionnement des langues elles-mêmes :

> Le français n'est pas très propice parce que le français, comme le latin [...], tend vers l'abstrait. L'anglais subira, je le suppose, le même sort avec le temps, mais un élément plus primitif, presque disparu du français, a été préservé. Le français ne nous donnera jamais l'émotion inquiétante d'un mot comme *doom* par exemple ; il dira « jugement dernier » en appel direct à l'intelligence, et « jugement dernier » me fera penser, tandis que *doom* « craquement des ruines », me fera courir pour me cacher sous une montagne. Toute la différence repose en cela[744].

Ainsi, selon Green, l'anglais éveille des émotions plus ataviques, plus primitives, plus proches des origines – Green cherche avant tout à percevoir et ressentir, y compris en tant que traducteur. C'est ainsi qu'est décrite la démarche traductive de Julien Green par Marinella Mariani. Elle met en évidence le concept de l'« idée image » présent dans la démarche de

[744] Julian Green. *Le Langage et son double*. *Op. cit.*, p. 229.

Green, qu'elle définit comme la « recomposition intérieure de l'expérience créatrice des mots, un processus sensoriel, émotif et idéal qui se réalise dans son for intérieur[745] ». L'inquiétante étrangeté qui réside au sein même du lovecraftien et du dunsanien cherche ainsi à se frayer un chemin en français, tandis que la langue d'accueil portée sur le *logos* peine à y faire entrer les excroissances et boursouflures du *mythos.*

L'agencement spécifique des mots n'est pas à prendre à la légère, comme le montrent bien la manière dont les divers traitements de *deed* et *doom* font prendre consistance au texte : par cet agencement surgissent tous les éléments constitutifs du *mythoscape* – des paysages qui prennent vie, s'animent et se répondent d'un paragraphe à l'autre, de texte en texte, voire d'œuvre en œuvre. L'oralité du texte est démiurgique : « Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard : manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire[746]. » Le texte lui-même sert à conjurer des images à force de répétition car toute forme, évanescente et éphémère lorsque lue une seule fois, avant d'être bien vite remplacée par d'autres, gagne en netteté et en présence à chaque fois que le texte la conjure. La répétition crée ainsi une aura autour de figures qui deviennent incontournables et fondatrices. Pour reprendre les mots de Pierre Bourdieu, il s'agit d'« *évocations* au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la 'magie évocatoire' de mots aptes à 'parler à la sensibilité' et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogues* à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel[747] ». Le travail de l'écriture s'apparente alors à une recherche initiatique afin de produire une véritable incantation, une forme capable de générer un « *effet de croyance* (plutôt que de réel) ».

2. *La traduction conjuratrice des textes-mondes*

a. Les figures arcanes

Le sort qu'a réservé la postérité à l'œuvre de Lovecraft prouve l'efficacité de cet effet de croyance sur le long terme, en particulier en ce qui concerne les entités « divines » qui forment le panthéon au cœur de son mythe personnel. Elles n'ont d'abord d'existence que par

[745] Marinella Mariani. « Julien Green : la langue de l'Europe. Esprit et écho ». *Op. cit.*, p. 70.
[746] Charles Baudelaire. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 117-118.
[747] Pierre Bourdieu. *Les Règles de l'art. Op. cit.*, p. 68.

les rumeurs et légendes qui en parlent en des termes figés par la tradition à force de répétition. C'est dans les mots eux-mêmes et leur agencement en unités cristallisées que ces divinités prennent corps et que Lovecraft initie ses lecteurs : le texte psalmodie, sa musique pénètre dans l'œil, dans l'oreille, et dans l'esprit du lecteur, qui se trouve à l'issue de sa lecture capable de reproduire sans trop de mal les incantations qui émaillent le texte. Voyons, au début de *Kadath*, la première allusion aux dieux Azathoth et Nyarlathotep :

> There were, in such voyages, incalculable local dangers; as well as that shocking final peril which gibbers unmentionably outside the ordered universe, where no dreams reach; that **last amorphous blight of nethermost confusion which blasphemes and bubbles at the centre of all infinity**—the boundless **daemon-sultan** Azathoth, **whose name no lips dare speak aloud**, and who **gnaws hungrily** in inconceivable, unlighted chambers beyond time amidst the muffled, maddening beating of vile drums and the thin, monotonous whine of accursed flutes; to which detestable pounding and piping dance slowly, awkwardly, and absurdly the gigantic ultimate gods, the blind, voiceless, tenebrous, mindless Other Gods **whose soul and messenger is the crawling chaos Nyarlathotep**. (*CF*, 410)

On assiste dans ce passage à une exploration des confins du langage, construit pour exprimer ce qui ne peut l'être. L'indicible s'incarne dans le nom tabou, que le texte écrit s'empresse de violer sous couvert de discours rapporté. On retrouve les procédés d'écriture déjà évoqués au cours de ce chapitre : l'accumulation de termes qualifiants, qu'il s'agisse d'adjectifs ou d'adverbes (*incalculable local / shocking final / amorphous blight of nethermost confusion*...) ; l'emploi hypertrophié de formes négativées, par l'ajout de préfixes ou suffixes privatifs, pour tenter de cadrer l'indicible en énumérant ce qu'il n'est pas ; le vertige du langage, un mot en conjurant en autre par assonnance (***bl**asphemes and **bubbl**es, **gn**aws hu**ng**rily, **m**uffled **m**addeni**ng** beati**ng**, th**in** mo**n**oto**n**ous whi**n**e, **p**ounding and **p**iping*) ; et enfin, ultime pétrification du langage, la formule « whose soul and messenger is the crawling chaos Nyarlathotep ».

Il y a là peu de mots parasites qui viendraient diluer l'ensemble ; c'est au contraire une intense concentration de sens au rythme haletant, qui oppresse et menace. En outre, il s'agit là d'un condensé de tous les ingrédients qui seront réutilisés au fil du texte, à chaque fois qu'il sera question de ces divinités. Ce sont toujours les mêmes mots qui seront associés entre eux, avec quelques mineures variations quant à l'assemblage et la syntaxe, où l'emploi de plus ou moins d'adjectifs toujours plus ou moins synonymes – reproduisant ainsi les variations dues à la transmission orale qui fait circuler ces entités constituées uniquement de mots et de rumeur :

> the gates of a monstrous cataract wherein the oceans of earth's dreamland drop wholly to abysmal nothingness and shoot through the empty spaces toward other worlds and other stars and the awful voids outside the ordered universe where **the daemon-sultan Azathoth gnaws hungrily in chaos amid pounding and piping and the hellish dancing of the Other Gods, blind, voiceless, tenebrous, and mindless, with their soul and messenger Nyarlathotep.** (*CF*, 418)
>
> and all these agents, whether wholly human or slightly less than human, are eager to work the will of those **blind and mindless** things in return for the favour **of their hideous soul and messenger, the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 418)
>
> the coming of that frightful **soul and messenger** of infinity's Other Gods**, the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 421)
>
> the mindless Other Gods from Outside, whose **soul and messenger** is **the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 446)
>
> The violet gas S'ngac had told him terrible things of **the crawling chaos Nyarlathotep**, and had warned him never to approach the central void **where the daemon-sultan Azathoth gnaws hungrily** in the dark. (*CF*, 448)
>
> Watchers have spoken of this thing, and the Other Gods have grunted as they rolled and tumbled **mindlessly** to the sound of thin flutes in the black ultimate void where broods **the daemon-sultan whose name no lips dare speak aloud.** (*CF*, 482)
>
> that **last amorphous blight of nethermost confusion where bubbles and blasphemes at infinity's centre** the **mindless daemon-sultan Azathoth, whose name no lips dare speak aloud**. (*CF*, 487) [748]

Il est intéressant ici de laisser le texte source de côté afin de ne considérer les textes-cibles que pour eux-mêmes en tant qu'eux-mêmes, et de voir quel réseau de circulation du discours ils dépeignent, y compris d'une traduction à l'autre.

De manière générale, les segments répétés de la manière la plus fréquente et la plus figée semblent s'affranchir du procédé des variantes contextuelles. Ainsi lorsqu'il s'agit de Nyarlathotep, et quelle que soit la traduction consultée, on trouvera en français son titre complet « le chaos rampant », « âme et messager » des Autres Dieux. De même, la construction *daemon-sultan*, épithète d'Azatoth, est (à une seule exception près[749]) rendue par « sultan des démons ». Les autres segments se résument souvent à une idée-image : le tabou du nom divin (*whose name no lips dare speak aloud*), la voracité insatiable (*gnaws hungrily*), l'absence de toute raison humaine pour animer ces entités (qui se cristallise dans l'adjectif *mindless*), et enfin l'abîme du chaos ultime au centre de toute chose – c'est alors

[748] Nous ne reproduisons pas ici l'ensemble des trois traductions de tous ces segments ; on les trouvera en regard à la fin de ce volume, cf. annexe 2, p. 438.

[749] Noël dévie une seule fois en traduisant par « prince des démons », sans que l'on puisse s'expliquer le pourquoi de cette exception.

l'image elle-même qui est récurrente mais échappe à la pétrification au sein du langage. Le chaos primordial s'incarne dans plusieurs périphrases qui se ressemblent sans jamais se répéter à l'identique.

Que ce soit chez Noël comme chez Mousnier-Lompré, le tabou signifié est rendu avec une variation métonymique entre « lèvres » et « bouche » ; le groupe verbal « *gnaws hungrily* » perd de sa signifiance chez Noël (traduit d'abord par « se goinfre », puis à deux reprises par « grogne avec colère » – inexactitude, voire faux-sens induit par une lecture où se mêlent *angry* et *hungry*, deux adjectifs presque homophones pour un francophone ?) tandis que Mousnier-Lompré l'étoffe pour lui donner plus de poids, la répétition gagnant en visibilité (« claque avidement des mâchoires »). Enfin, *mindless* trouve son équivalent chez les deux traducteurs par la périphrase « dénués d'esprit ».

Du point de vue de la psalmodie de la langue, Camus se démarque nettement de ses prédécesseurs. Le réseau de formules mnémoniques qu'il tisse se révèle extrêmement dense. Il utilise la typographie pour la souligner (les majuscules non seulement au nom propre, mais également au titre qui vient le compléter : « Nyarlathotep, le Chaos Rampant », *CR*, 111 ; 169), se montre attentif à maintenir les invariants (« dont aucune bouche n'ose prononcer le nom à voix haute » ; « se goinfre / s'empiffre voracement », dont l'adverbe et le registre de langue assurent la cohérence entre les deux synonymes (111 ; 123 ; 169), et en consolide même certains : *mindless* s'intègre au sein d'une liste d'adjectifs que Camus prend soin de reproduire à l'identique « aveugles, muets, ténébreux et stupides » (111 ; 123). Il brode également sur la représentation de la danse des Autres Dieux, *hellish dancing*, traduit par « dansent leur sarabande infernale » (123 ; 220). Enfin, la paire *bubbles and blasphemes* est rendue par un même jeu d'allitérations, à deux reprises, par « glougloute et blasphème » (111 ; 226).

On repère par ces derniers exemples une stratégie globale employée par Camus pour conférer à sa traduction l'impression d'inquiétante étrangeté qui transpire de l'original : il cherche des mots forts propres à frapper les sens. Il reproduit l'oralité du texte source par l'usage audacieux de termes à l'empreinte onomatopéique : « glouglouteurs invisibles », « répugnants barboteurs ». Cette dimension sensorielle est moindre lorsqu'elle ne repose que sur des adjectifs qualifiant un terme par ailleurs plus abstrait, par exemple chez Mousnier-Lompré qui parle de « monstres invisibles », « infects » ou « grouillants ». Ces mots font partie d'un registre familier ; à l'inverse, c'est parfois le registre scientifique qui permet de frapper davantage : certains termes sont aussi, du fait même de leur rareté, mémorables. Ainsi

lorsque Camus traduit *faceless flutterers* par « chiroptères sans visage »[750] et *toad-things* par « crapaudoïdes » ou « crapaudiformes ». Ce sont les mots qui, monstrueux, boursouflés, vont marquer l'œil et l'esprit du lecteur.

Toutes les ressources de la langue sont mises à contribution pour tenter de donner une forme à ce qui dépasse l'entendement. Allons jusqu'à dire que Camus s'accorde, au sens musical du terme, sur la partition proposée par Lovecraft en mettant au jour le « système de variations liées[751] » qu'il recrée en français :

> Grâce à [ce système], la compétence du traducteur s'accorde, en un sens très proche du sens musical, au texte à traduire. Cet accord permet au traducteur d'élaborer tout un préconstruit sous-jacent à l'activité de traduction, grâce auquel ses capacités de performance approcheront le texte à traduire d'une manière plus harmonieuse, plus fine, plus riche, plus exhaustive[752].

Loin de constituer un défaut, la répétitivité des textes relevant d'une même forme est précisément la source de l'effet d'adhésion suscité chez le lecteur qui « tient seulement à ce que tous les termes prévisibles soient présents dans le récit qu'[il] dévore et qu'ils témoignent en faveur d'un ordre perdu, d'un fonctionnement passionnel du monde qui n'existe pas, qui aurait pu exister, qui existerait si...[753] » Il y a de l'émotion à reconnaître, sous une forme nouvelle, des airs connus ; Pierre Péju remarque que ce sont là les fondements de la littérature dite populaire, dans laquelle « les mots, avec leur ordre d'apparition, comptent bien davantage que le réalisme des images et l'on retrouve ici l'une des fonctions du récit mythique[754] ». La dernière question que l'on se posera, toutefois, est bien celle des images, lorsqu'elles s'affranchissent de l'écrit : comment, alors, traduire la portée évocatrice du texte ?

b. Adaptation et citation intersémiotique : l'invitation à un voyage lovecrafto-dunsanien

L'ensemble des échos que nous avons mis au jour jusqu'à présent est significatif dans la perception que le lecteur se construit des formes « Lovecraft » et « Dusany » comme débordant des limites d'une nouvelle, ou même de l'œuvre tout entière qui ne représente, en soi, qu'une partie d'un ensemble plus grand au sein du paysage culturel global. En effet, « un motif mythique ne peut se comprendre isolément mais seulement dans une série d'autres

[750] Là où Noël en faisait de moins étranges « oiseaux », fussent-ils sans visage, et Mousnier-Lompré passait par un plus traditionnel (et surtout moins visuel) hyperonyme avec « créatures sans visage ».
[751] Jean-Louis Lebrave. « Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Genesis ». (Manuscrits–Recherche–Invention). *Traduire* n° 38 (2014) : p. 37.
[752] Laurence Belingard, Maryvonne Boisseau & Maïca Sanconie. « Traduire, créer ». *Meta : Journal des traducteurs* 62, n° 3 (2017): 492.
[753] Pierre Péju. *L'Archipel des contes*. *Op. cit.*, p. 41.
[754] *Ibid.*, p. 42.

motifs. Leur caractère mythique se déduira justement de leur récurrence dans une série de textes similaires[755] ». Les deux œuvres entrent donc en résonance sur ce point, ce qui vient renforcer l'impression mythique dégagée par le monde imaginaire. Le symbole devient dès lors un invariant de traduction trahissant la source unique ayant donné naissance à des adaptations différentes – source unique et néanmoins multiple, puisque l'original est ici le résultat de la superposition de plusieurs nouvelles comme autant de calques dont le spectateur ne distingue plus les limites. Et cette démultiplication se poursuit parfois, on l'a vu, dans le cadre de la traduction au-delà du texte écrit ; la traduction intersémiotique.

On concluera cette étude par une brève analyse d'un projet cinématographique amateur intitulé *The Dreamlands*. Ayant vu le jour en 2013, et actuellement en cours de tournage, il a été lancé par une campagne de financement participatif lui ayant permis de récolter 50 000 euros[756]. Le film se présente comme une adaptation libre, non pas d'une nouvelle en particulier, mais faisant la synthèse d'un cycle entier au sein de l'œuvre de Lovecraft, dit « des Contrées du Rêve » d'où son titre. Le réalisateur et initiateur du projet, Huan Vu, indique avoir repris des éléments de certaines nouvelles précises, mais il brode autour de ces références une histoire originale dans le but avoué de transmettre avant tout l'expérience du monde imaginaire et les sentiments évoqués par ce dernier : sens du désir et de la perte, donnant lieu à un voyage, à une quête dont l'issue est toujours incertaine :

> I took elements from « Celephaïs », « The White Ship », « The Strange High House in the Mist » and also a bit of « The Dream-Quest of Unknown Kadath », but it's really more about the universe that Lovecraft has created and the underlying essence. It's about yearning, longing, searching and very often about getting lost[757].

N'est visible de ce projet, à l'heure actuelle, qu'une bande-annonce. Celle-ci invite véritablement à pénétrer et explorer l'univers lovecraftien en reprenant ses codes, tout en s'inscrivant en plein dans la culture de la convergence, culture participative invitant les spectateurs à « rechercher de nouvelles informations et à établir des connexions entre des contenus médiatiques dispersés », activité relevant tout à la fois « du travail (et du jeu) auquel se livrent (et jouent) les spectateurs dans le nouveau système médiatique[758] ». Internet et les nouveaux réseaux de communication jouent un rôle fondamental en favorisant les échanges au sein de la communauté, au point que le réalisateur Huan Vu reconnaît que son projet

[755] Joël Thomas. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998, p. 55-56.
[756] Vu, Huan. « *The Dreamlands* ». Bande-annonce. YouTube, 2014. Web. Consulté le 2 avril 2015. Ce bagage permet au réalisateur de démarcher actuellement des financeurs de l'industrie cinématographique avec des arguments solides de viabilité grâce à un public d'ores et déjà acquis.
[757] Huan Vu, entretien personnel réalisé par e-mail, 23 mai 2015.
[758] Henry Jenkins. *La culture de la convergence. Op. cit.*, p. 23.

ambitieux leur doit son existence et sa viabilité, ainsi que la possibilité de dépasser le statut d'amateur pour se frayer un chemin jusqu'aux sphères professionnelles de l'industrie du cinéma[759]. La bande-annonce représente un format d'étape qui se place en périphérie du film comme produit fini. Cependant, il ne s'agit pas d'un document de travail voué à rester invisible, inaccessible au spectateur, comme pourrait l'être un scénario : au contraire, sa visée est publique. Montée à partir de fragments du film afin de donner de manière condensée un échantillon représentatif du genre, de la trame et de l'ambiance, la bande-annonce est un outil promotionnel avant tout conçu pour provoquer une réaction d'attente et d'engouement chez le spectateur. Dans le cas d'une adaptation d'œuvre littéraire, elle représente un espace privilégié où affirmer le lien qui unit le film à son texte-source afin d'accrocher l'attention du lecteur pour en faire un spectateur.

Cet objectif représente le *skopos* qui influence les choix en termes de montage et d'informations auditives et visuelles. Il faut également garder à l'esprit que la vidéo qui nous intéresse a été créée, non pas une fois la production du long-métrage achevée, mais avant même que le projet ne soit assuré de voir le jour, précisément dans le but de présenter ce dernier au public afin de solliciter son soutien financier. C'est donc l'existence même du film qui dépendait de l'efficacité de cette bande-annonce. Les choix opérés ont pour but de donner un avant-goût fort de l'univers onirique de Lovecraft, le court récit devenant représentation métonymique du long-métrage à venir. L'un des principaux arguments mis en avant par Huan Vu est le caractère inédit de son projet, puisqu'aucune des nouvelles dunsaniennes de Lovecraft n'a jamais été portée à l'écran. Son projet est précisément de montrer la pluralité des facettes du genre « lovecraftien », trop souvent réduit à l'horreur *gore*. Il classe d'ailleurs son film dans la catégorie de la « dark fantasy » qu'il définit comme suit :

> Dark fantasy as a genre category is important to differentiate with classic Tolkien-style fantasy where we are dealing with heroes, honour, good versus evil, fellowship, destiny etc. « The Dreamlands » can be compared to Del Toro's « Pan's Labyrinth » for example, it will deal with inner conflicts, it will be mysterious.
> A typical Lovecraftian main theme is humanity's insignificance, but his Dream Cycle stories venture into a slightly different vein: again, our world and our perception of reality seem to be wrong and insignificant, but there is a glimmer of hope out there in the dimension of dreams amidst all the darkness and danger. That's what we want to bring onto the big screen[760].

[759] « Without the Internet it would probably be impossible for someone like me to create and build such a project like 'The Dreamlands'. We experienced a lot of enthusiasm and support from the worldwide Lovecraft community, which last year resulted in our successful crowdfunding and crowdinvesting campaign. Now it's about finding partners in the film industry to make a possible next step to become an even more solid and professional production with well-known actors involved » (Vu Huan, entretien personnel)
[760] Huan Vu, entretien personnel..

Comme le soulignent les nombreuses allusions à la perception, notamment visuelle, il s'agit donc avant tout de traduire à l'écran une vision du monde où s'allient et se contrastent ombre et lumière, rêve et cauchemar, démons et merveilles. À partir de la représentation fragmentaire des Contrées du Rêve effectuée par Lovecraft d'une nouvelle à l'autre, Vu effectue une adaptation synthétique qui invite à pénétrer l'univers mythopoétique de l'auteur pour en devenir un initié. Cette synthèse passe par l'isolement et la reprise d'éléments forts qui font figure d'archétypes représentatifs de ce monde, à la fois visuels et symboliques. Ces éléments forment une typologie, un langage à la structure cohérente. On pourrait en faire les arcanes d'un tarot, la bande-annonce faisant office de tirage prophétique annonçant le film à venir, si ce n'est qu'au lieu des lames traditionnelles (la Maison-Dieu, le Monde, le Chariot, etc.) nous trouvons successivement face à nous les figures constitutives d'une mythologie privée.

Certains plans spécifiques résultent d'une traduction auditive et visuelle explicite, bien que déverbalisée, de titres de nouvelles de Lovecraft : sous nos yeux prennent consistance et s'animent « The Strange High House in the Mist » et « The White Ship », avec une attention aux détails telle que l'on pourrait nommer ces plans des « citations intersémiotiques ». Or on va voir que dans les deux cas, on pourrait tout aussi bien identifier des passages sources dans l'œuvre de Dunsany, de sorte qu'un spectateur ignorant de l'œuvre lovecraftienne pourrait sans peine apprécier l'univers dépeint ici comme invitation à un voyage dunsanien.

Fig. 1, « The Strange High House in the Mist »

(1) L'Étrange Maison Haute dans la Brume représente l'arcane du foyer, de l'isolement, mais aussi de l'espace connu qui constitue le point de départ de la quête. Elle trouve sa source dans la nouvelle du même nom, dont plusieurs passages distincts fournissent

les éléments essentiels à son interprétation. À nouveau, c'est par la répétition obsessionnelle de certaines formules que se dessine le *mythoscape* lui-même :

> In the morning **mist** comes up from the sea by the cliffs beyond Kingsport. **White and feathery** it comes from the deep to its brothers the clouds, full of dreams of dank pastures and caves of leviathan. […] oceanward eyes on the rocks see only a **mystic whiteness**, as if the **cliff's rim were the rim of all earth, and the solemn bells of buoys tolled free in the aether of faery.** (*CF*, 401)
>
> The ancient house has always been there, and people say One dwells therein who talks with the **morning mists** that come up from the deep, and perhaps sees singular things oceanward at those times when the **cliff's rim becomes the rim of all earth**, **and solemn buoys toll free in the white aether of faery.** (*CF*, 401-402)
>
> « look over the **world's rim** at the **cryptical aether beyond**, listening to spectral bells and the wild cries of what might have been gulls. » (*CF*, 402)
>
> The **Terrible Old Man wheezed a tale** that his father had told him, of lightning that shot one night *up from* that peaked cottage to the clouds of higher heaven; and Granny Orne, whose tiny gambrel-roofed abode in Ship Street is all covered with moss and ivy, croaked over something her grandmother had heard at second-hand, about shapes that flapped out of the eastern mists straight into the narrow single door of that unreachable place—**for the door is set close to the edge of the crag toward the ocean,** and glimpsed only from ships at sea. (*CF*, 402)

La maison elle-même, noyau du titre, est identifiée par Maurice Lévy comme le lieu fantastique par excellence au sein du paysage lovecraftien, seuil mythique qui rend possible la transgression et justifie le châtiment encouru[761] – la menace d'abord représentée par le vieil homme hostile qui l'occupe, puis par l'intrusion du fantastique. L'effet de seuil est dédoublé par la situation de la maison, qui se trouve au point de jonction entre les éléments naturels : la frontière verticale entre ciel et terre, et la frontière horizontale entre terre et mer qui en fait le dernier avant-poste avant l'inconnu, l'ultime refuge familier avant la Terra Incognita par-delà le bord du monde (*the rim of all earth*). Le lecteur dunsanien, lui, songera sans mal aux aventures « to the Edge of the World » du *Livre des Merveilles,* et aux nombreuses montées et descentes vertigineuses qui y sont dépeintes. Autre point de superposition des mondes qui s'accordent, la maison et son occupant figurent d'ailleurs presque trait pour trait dans la nouvelle « The Quest for the Queen's Tears » :

> Even so they came to the windy house of thatch where **dwells the Old Man Who Looks After Fairyland** sitting by parlour windows that look **away from the world**. He made them welcome in his star-ward parlour, **telling them tales** of Space, and when they named to him their perilous quest he said it would be a charity to kill the Gladsome Beast; for he was clearly one of those that liked not its happy ways. And then he took them out through his back door, **for the front door had no pathway nor even a step**—from it the old man used to empty his slops sheer on

[761] Maurice Lévy. *Lovecraft ou Du fantastique*. *Op. cit.*, p. 52.

> to the Southern Cross—and so they came to the garden wherein his cabbages were, and those flowers that only blow in Fairyland, turning their faces always towards the comet, and he pointed them out the way to the place he called Underneath, where the Gladsome Beast had his lair. (*BW*, 376)

À l'écran, la hauteur vertigineuse du lieu est traduite par un panoramique vertical, résumant d'un seul mouvement de caméra l'ascension qu'a dû effectuer le personnage principal. Dans le texte source, cette sensation de vertige nécessitait la récurrence d'un lexique alliant la hauteur et l'angoisse du vide (« *frightful precipice* », « *vertical drop* », « *great chasm* », « Olney grew dizzy at his loneliness in the sky », etc.). La maison se trouve au sein d'un environnement caractérisé par la couleur blanche qui renvoie à la brume, élément fondateur représentant la frontière entre la réalité et le monde onirique chez Lovecraft. Le mot *mist* fait partie des plus récurrents des contes dunsaniens (51 occurrences dans les quatorze nouvelles de notre corpus, dont 26 dans la seule « The Strange High House in the Mist »), façon de reproduire le sentiment de l'indicible, de l'inaccessible, de l'inconnu d'où surgit le surnaturel. La brume est également qualifiée de « *aether of faery* », et appartient donc doublement à un monde étranger, celui de l'imaginaire fantastique des contes de fées, et celui de l'inconnu spatial propre à la science-fiction (l'éther renvoyant à la substance physique que l'on imaginait autrefois remplir le vide interstellaire). La maison est le seul point fixe dans un océan d'incertitude.

Fig. 2, « The White Aether of Faery »

Le réalisateur Huan Vu est sensible à la stratégie de suggestion utilisée pour représenter l'incertitude fantastique, selon lui trop souvent absente des adaptations lovecraftiennes : « What I see in many other Lovecraft adaptations is that they tend to be too showy. Lovecraft is not about showing the monster, it's more about showing the shadow of the monster ». Visuellement, le film nous présente bien un monde de blancheur et de mystère

(« *white world of mystery* ») : on découvre dans la deuxième partie de la bande-annonce que non seulement la maison est bien noyée dans la brume, interdisant au personnage de distinguer quoi que ce soit par les fenêtres, mais que son influence s'étend également à l'intérieur où les murs, portes et objets, sont uniformément blancs. L'histoire commence donc comme sur une toile ou une page vierge, qu'envahira la couleur à partir du moment où l'on ouvrira la porte pour découvrir un univers transfiguré par de chaudes et lumineuses teintes dorées. Le jeu des lumières et des couleurs annonce les abords d'une terre « dunsanienne » au sens où l'entendait Lovecraft dans le passage déjà cité des *Montagnes Hallucinées* : « a gold, silver and scarlet land of dunsanian dreams » (*CF*, 729) alliant aux yeux du spectateur promesse de rêve, de magie et d'aventures.

(2) Second arcane du tarot, symbole du gouffre entre fiction et réalité, **le Vaisseau Blanc**, en tant que véhicule, représente le passage, le déplacement perpétuel, la navigation fantastique, mais également la nostalgie et la perte, l'évanescence du rêve. Si la Maison est le point de départ, le Vaisseau est mise en mouvement du récit et de la quête. Sans lui, rien n'indiquerait que les personnages puissent aller au-delà de la simple contemplation et agir sur le monde du rêve. On l'a déjà évoqué, le motif est commun à Lovecraft et Dunsany, dont Max Duperray écrit :

> Le rêve n'est pas passivité contemplative mais gage de voyage – le mot « dream » remplace quelque part le mot « stream » - le rêve est le moteur du monde et s'assimile aux impulsions de l'élan vital : il se fait prophétique, stimulus naturel, comme la croissance des fleurs[762].

L'apparition dans le texte source de la nouvelle se caractérise par l'émotion esthétique qui se dégage de la fluidité de son mouvement, libéré des lois de la physique prévalant dans le monde réel. Le rêveur ne peut pas compter sur elles, pas plus que sur la fixité des dimensions spatiales :

> Out of the South it was that the White Ship used to come when the moon was full and high in the heavens. Out of the South it would **glide very smoothly and silently** over the sea. And whether the sea was rough or calm, and whether the wind was friendly or adverse, it would always **glide smoothly and silently**, its sails distant and its long strange tiers of oars moving rhythmically. (*CF*, 60-61)

La prose elle-même accompagne l'apparition fabuleuse par ses sonorités liquides et sifflantes rappelant le rythme du ressac. Elle est cyclique, soumise aux phases de la lune à l'instar des marées. Marqué par ce symbolisme aquatique, le vaisseau se déplace sans heurts et sans

[762] Max Duperray. *Le monde imaginaire de Lord Dunsany (1978-1957). Op. cit.*, p. 176.

provoquer le moindre bruit, comme si son existence matérielle n'était pas avérée. La cadence des rames, avant tout esthétique, ne semble pas avoir d'effet sur l'inertie du navire.

Fig. 3 – « The White Ship » / « The Dream-Built ship »

En termes d'adaptation audiovisuelle, cette apparition est un point culminant de la bande-annonce, la première confrontation directe au merveilleux. Comme dans le texte-source, le navire flotte de manière extrêmement fluide et sans aucun effet sonore autre que la musique extradiégétique. Le trait est même forcé puisqu'il ne vogue pas sur une mer liquide mais sur la brume et les rayons du soleil levant (ce qui va à l'encontre du texte original où le vaisseau venait du sud, et non de l'est.) Les plans longs, d'abord de face, puis de côté, laissent au spectateur le temps d'apprécier pleinement l'effet d'harmonie produit par le mouvement, ainsi que le détail extrême de la conception visuelle du vaisseau. À part sa couleur caractéristique, aucun descripteur concret n'est donné dans le texte source, c'est donc par le développement des connotations que l'adaptateur trouve matière visuelle. La proue du bateau arbore un visage souriant, comme s'il portait un masque, et de chaque œil s'échappe un long parchemin indéchiffrable qui nous rappelle que l'épopée, même sous forme multidimensionnelle, reste avant tout un texte. Le navire évoque les récits mythiques, l'odyssée d'Ulysse, les voyages de Sinbad, les navigations des saints celtes, etc. ; ses flancs sont gravés de bas-reliefs rappelant des soldats de l'Antiquité grecque, avec armes et bouclier (ce qui rappelle certains des artefacts qu'on a vus décorant les étagères à l'intérieur de la maison). Enfin, on y distingue aussi des motifs tentaculaires, clin d'œil référentiel adressé au fan habitué à voir Lovecraft réduit à cette représentation.

Mais s'il s'agit au départ d'une citation intersémiotique directe de Lovecraft, rien n'interdit d'y voir également la trace des navires oniriques dunsaniens : l'illustration

fonctionne également à merveille pour représenter notamment le passage suivant issu de la nouvelle « The River » :

> Then on the River I saw the dream-built ship of the god Yoharneth-Lahai, whose great prow lifted grey into the air above the River of Silence.
> Her timbers were olden dreams dreamed long ago, and poets' fancies made her tall, straight masts, and her rigging was wrought out of the people's hopes.
> Upon her deck were rowers with dream-made oars, and the rowers were the people of men's fancies, and princes of old story and people who had died, and people who had never been.
> These swung forward and swung back to row Yoharneth-Lahai through the Worlds with never a sound of rowing. For ever on every wind float up to Pegāna the hopes and the fancies of the people which have no home in the Worlds, and there Yoharneth-Lahai weaves them into dreams, to take them to the people again. (*GP*, 581)

On retrouve représentés la Rivière du Silence, la majestueuse figure de proue, dont on peut imaginer que le visage soit celui du dieu dunsanien, « god of dreams and little fancies », l'évocation de l'Antiquité, mais aussi, et surtout, la représentation de l'espoir des personnages qui espèrent échapper à une réalité à laquelle ils se sentent étrangers. En effet, le héros du film cherche à fuir. L'ecchymose qu'il porte au visage est signe du rejet dont il est victime. Il n'a que deux répliques dont chaque mot est pesé avec soin. Menacé d'une canne et sommé de rentrer chez lui, (« Go home! »), il s'écrie avec détresse « I have no home! », ce qui pousse son interlocuteur à s'adoucir et à répéter avec compassion : « No home ? ». La triple répétition en fin de phrase place la notion du foyer au centre des préoccupations des deux personnages et fait apparaître le lien qui peut les réunir, mais peut également constituer une citation appuyée à Dunsany : « people which have no home in the Worlds ». Le jeune héros se caractérise par son regard, fasciné par la beauté qu'il devine de l'autre côté du Mur de la morne réalité, et demande à suivre celui qui connaît le chemin. Son expérience reste à construire et passe par la perception, ce qui le place dans une posture similaire à celle du spectateur face à l'écran.

Les spectateurs non-initiés à la mythologie lovecraftienne pourront s'identifier au jeune homme qui découvre le monde onirique pour la première fois, et en appréhender les mystères et les rouages au fur et à mesure. On reconnaît l'archétype du jeune héros typique d'un récit de *fantasy* qui cherche sa place dans le monde et se sent en décalage avec la réalité de son temps. Une telle identification était difficile avec Randolph Carter qui, contrairement au lecteur, disposait dès le départ des clés du monde onirique. L'adaptation de Vu opère en quelque sorte un dédoublement du personnage de Carter. Le vieil homme sage et le jeune héros en représentent chacun une facette : l'innocence et l'expérience, le désir et la nostalgie, ce qui dédouble les points d'accroche possibles. L'adaptation répond en cela aux trois

impératifs identifiés par Jean-René Ladmiral : non seulement faire passer le sens et assurer une lisibilité suffisante, mais aussi « permettre une *double lecture* en disposant des indices (*wink*) qu'un lecteur plus cultivé est à même d'appréhender[763] ». En effet, le spectateur initié est invité à spéculer sur la place que va venir prendre ce récit au sein du cycle onirique. Aucun des personnages n'est nommé : le jeune homme pourrait-il être Carter – auquel cas on nous proposerait un préquel à la quête de Kadath ? Ou bien s'agirait-il d'un avatar de Lovecraft lui-même, dont on sait que plusieurs nouvelles sont la retranscription directe de ses rêves ? Ce premier voyage représenterait alors une remontée fictionnelle aux sources de l'écriture et le récit mythique de son parcours initiatique en tant qu'écrivain. C'est en laissant des questions sans réponse que la bande-annonce atteint son objectif : susciter l'intérêt et l'envie de voir révéler ce qu'elle a sciemment gardé dans l'ombre.

Enfin, la traduction intersémiotique, ici audiovisuelle, permet de jouer la carte de l'impact maximal du merveilleux, car l'effet ne passe ici que par la perception du spectateur, comme des personnages, et non plus sur les mots. Toute vise à la monstration plus qu'à la narration. La citation intersémiotique telle que nous l'avons définie permet en outre d'illustrer des arcanes lovecraftiens qui trouvent leur pendant dans le texte-monde dunsanien. Elle produit une juxtaposition synthétique — comme quand Jason Thompson intégrait les toponymes dunsanien sur sa carte illustrée des *Dreamlands* lovecraftiennes) — qui peut aller jusqu'à une impression de fusion totale, comme pour le Bateau Blanc, et permet au spectateur de s'imprégner inconsciemment de ce qui fait le « dunsanien ». C'est ainsi que des champs inconnus, parfois, en viennent sans qu'on s'en aperçoive à nous être familiers.

Conclusion

La littérature mythopoétique fait la part belle à la multiplicité des voix, en se dramatisant elle-même comme conte issu de la tradition orale appartenant à tous. On a souvent fait remarquer que la tendance du premier traducteur sera l'acclimatation, le désir de faire adopter par un lectorat-cible le texte et l'auteur étrangers, en faisant « oublier en quoi le

[763] Jean-René Ladmiral. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. *Op. cit.*, p. 222.

texte prenait la langue-source à rebrousse-poil[764] ». C'est là la défaillance originelle de la traduction telle que peut la percevoir Antoine Berman, qui se traduit par une série de tendances « déformantes », qui comprend entre autres la modification des registes par ennoblissement ou vulgarisation, la tendance à l'explicitation, la destruction des rythmes, des réseaux signifiants et des systématismes. Les traductions de notre corpus comportent toutes ces transformations. Pour Berman, c'est le phénomène de la retraduction qui doit venir corriger ces défaillances au fil du temps.

À mesure que le texte-source gagne une après-vie dans le champ littéraire-cible, et qu'il devient de plus en plus familier, les traducteurs gagnent en liberté pour révéler l'étrangèreté de la langue de l'auteur-source : ils peuvent « se concentrer sur 'l'ombilicalité' […], c'est-à-dire qu'ils ne traduisent pas vraiment de l'anglais, ils traduisent du Joyce[765] ». Ou du Lovecraft, ou du Dunsany. David Camus dit bien avoir constitué au cours de sa traduction un petit glossaire « Lovecraft-français ». Il s'agit dans ce cas du seul lexique, mais l'imitation peut également consister « à imiter le tour, la construction propre d'une autre langue, ou un tour, une construction qui n'est plus d'usage » et lorsqu'elle ne vient pas d'une langue étrangère, « on peut l'appeler du nom de l'auteur qui en a fourni le modèle[766] ». Les entorses au bon usage de la langue française, par souci d'imitation, ne seront alors pas des « anglicismes » mais, pourquoi pas, des « lovecraftismes » ?

Mais ne serait-ce pas là rendre à l'auteur une visibilité que l'on refuse à un autre – au traducteur lui-même ? À cette vision, on peut opposer avec Lawrence Venuti que le lecteur « non-professionnel » n'est pas en proie à la pulsion de la comparaison comme peut l'être un lecteur « professionnel » (traducteur, critique, enseignant, etc.) qui ne cessera de revenir au texte source. Il faut se résoudre à la disparition de la langue source en traduction et se souvenir que la traduction-recréation, par un effort d'imitation des effets de sens ainsi que des caractéristiques formelles, propose toujours une certaine richesse :

> The foreign language is the first thing to go, the very sound and order of the words, and along with them all the resonance and allusiveness that they carry for the native reader. Simultaneously, merely by choosing words from another language, the translator adds an entirely new set of resonances and allusions designed to imitate the foreign text while making it comprehensible to a culturally different reader. [...] The loss in translation remains invisible to

[764] Bernard Hœpffner. « Les errances d'*Ulysse*, ou *Ulysses* Astray ». *In* Enrico Monti et Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011, p. 108.
[765] Bernard Hœpffner. *Op. cit.*
[766] Michaël Oustinoff. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov.* Collection Critiques littéraires. Paris : L'Harmattan, 2001, p. 242.

> any reader who doesn't undertake a careful comparison to the foreign text-i.e., most of us. The gain is everywhere apparent, although only if the reader looks[767].

Venuti défend donc la possibilité de créer un « lecteur de traduction », conscient des enjeux du texte qu'il lit sans forcément être lecteur « professionnel », et sachant entendre le texte source tout en appréciant la diction, le phrasé, le style distinct du traducteur, avec ses tonalités et ses subtilités. Celles-ci proviennent d'éléments du texte source, certes, mais ne lui appartiennent pas intrinsèquement puisqu'elles résultent d'une réécriture mimétique. Pour Venuti, les zones problématiques telles que les variations de registre, archaïsmes et néologismes, jeux verbaux résistants au transfert linguistique sont autant d'espaces dans lesquels le traducteur et ses stratégies deviennent éminemment visibles[768]. Elles le sont d'autant plus lorsque le texte-cible s'adresse à un lectorat familier de l'œuvre source. Celui-ci pourra, comme le traducteur, reconstituer son propre glossaire : le glossaire Lovecraft-Camus, le glossaire Dunsany-Green, et même un glossaire Dunsany-Lovecraft en français. Les langues d'écriture se superposent comme les voix d'un chœur pour conjurer une constellation de mondes possibles, et leur cohérence réside avant tout dans la satisfaction d'un penchant nostalgique : le désir de reconnaître des formes familières sous des avatars toujours divers.

Quand le traducteur s'attache à satisfaire ce désir, le style cible qu'il invente à son auteur source relève alors non pas seulement de l'idiolecte, mais d'un ludolecte : un « ensemble de termes, syntagmes, usages grammaticaux ou schémas accentuels, dans lequel l'aspect ludique est premier » qui « connote nécessairement l'enfance et flatte un penchant anachronique chez l'enfant devenu grand. En traduction, il appellera des dispositifs basés non sur le strict respect du sémantisme mais sur une équivalence privilégiant la notion d'effet sur le lecteur »[769]. La traduction mythopoétique ne peut donc être traduction unique et exclusive ; son existence même est conditionnée par la multiplication des textes, textes-cibles de la retraduction, mais aussi textes-sources aux airs de famille reconnaissables, et par la multiplication des voix qui racontent, inlassablement, insufflant la vie à des textes-mondes qui s'affranchissent de l'écrit pour se prolonger les uns les autres. Traduire en mythopoète, c'est, pour emprunter la belle formule de Green, s'attacher à transmettre la poésie de l'œuvre, ce « prolongement qu'elle laisse en nous, la vibration qui résonne longtemps après l'accord[770] ».

---

[767] Lawrence Venuti. « How to Read a Translation ». *Op. cit.*
[768] *Ibid.*
[769] Ronald Jenn. « Traduire la double contrainte de l'étrange étranger. Vers le ludolecte ». *In* Michaël Mariaule & Corinne Wecksteen (Éd.). *Le double en traduction ou L'(impossible?) entre-deux. Vol. 2.* Traductologie. Arras : Artois Presses Univ, 2012, p. 84.
[770] Julien Green. « Genèse du roman ». *Op. cit.*

CONCLUSION GÉNÉRALE

I. Le visage pluriel des merveilles

Arrivés au terme de notre étude, nous avons établi que l'expérience mythopoétique en littérature passe par l'interactivité, l'intercréativité et la fragmentation. La traduction prend tout son sens dans ce contexte, venant renforcer et enrichir le projet mythopoétique d'un auteur tout en ouvrant l'œuvre littéraire à son après-vie. La traduction dédouble l'impression d'émerveillement que produit l'œuvre en la régénérant, en lui faisant prendre un visage nouveau, « son visage de merveille[771] », et ce même pour ceux qui la connaissaient déjà sous un autre visage, par le biais d'une traduction précédente. En cela, la traduction révèle comment mythe et littérature se créent de concert, comment l'œuvre elle-même travaille pour faire jaillir le mythe qui réenchante une modernité qu'au début du 20ème siècle, on a pu considérer comme désenchantée. En 1917, Max Weber donne une conférence dans laquelle il évoque le désenchantement du monde occidental, une désillusion en lien avec les grands monothéismes d'une part et le progrès scientifique et technologique d'autre part. Selon lui, le réenchantement passe par la fragmentation en une pluralité de grands récits alternatifs qui puissent répondre aux grandes questions métaphysiques ; il prédit le retour des dieux et des démons, « striv[ing] to gain power over our lives and again resum[ing] their eternal struggle with one another[772] ». Mircea Eliade, quant à lui, voyait dans la passion actuelle pour les romans l'expression d'un désir d'entendre raconter des histoires mythologiques désacralisées ou sous un déguisement profane. Selon lui, le besoin de s'investir dans des univers « autres » et de suivre les méandres d'un récit est irréductible est inhérent à la nature humaine[773].

Malgré leur place marginalisée dans le champ littéraire, les littératures de l'imaginaire ont donné naissance à des mondes dont l'altérité et l'étrangeté possèdent un fort potentiel magnétique sur le mode de l'enchantement. L'œuvre mythopoétique joue sur ce mode, s'emparant de l'héritage des modèles traditionnels pour les renouveler. Le Pays des Merveilles, les Terres du Milieu, ou plus récemment l'univers magique de Harry Potter sont autant d'univers qui invitent non seulement à les explorer, mais également à les partager et à

[771] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 107.
[772] Max Weber. « Science as a Vocation ». *In* H.H. Gerth &C. Wright Mills (Éds.). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford : Oxford University Press, 1946, p. 149.
[773] Mircea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p. 233-34.

les habiter. Ils surprennent, déconcertent et émerveillent, mettent le lecteur sur le seuil de l'étranger tout en faisant résonner en lui des schémas universels.

Dunsany et Lovecraft se révèlent hérauts de ce réenchantement d'une modernité qu'on a pu déplorer comme ayant relégué l'imagination au second plan. En atteste le mot *wonder*, terme-clé chez l'un et l'autre, et depuis le *wonderland* de Lewis Carroll, le réflexe du traducteur français le pousse vers la « merveille ». *The Book of Wonder* de Dunsany devient presque automatiquement « Le Livre des Merveilles », mais on trouve aussi parmi ses titres « Merveilles et Démons » pour le recueil composé par J. Green, tandis que du côté de Lovecraft on nous tend le miroir inversé de « Démons et Merveilles » – titres choisis pour promettre magie et évasion, car la caractéristique du merveilleux, « c'est que la pensée magique y prend le pas sur la pensée rationnelle[774] ». La merveille nous invite à l'aventure, et les nouveaux espaces numériques et médiatiques qu'offre la modernité nous permettent de partager ces expériences, à tout instant et en temps réel. Le monde imaginaire devient monde virtuel, et surtout monde persistant : il subsiste et continue à évoluer même lorsque le lecteur revient au monde réel. Chacun contribue en effet à l'alimenter par la multiplicité des réécritures, démontrant par là la modernité d'une œuvre mythopoétique dont le projet est d'ouvrir des espaces imaginaires d'adoption collective. Michael T. Saler les nomme « public spheres of imagination », la sphère permettant de tendre vers un idéal d'échanges libres et en toute égalité, ou nulle hiérarchie ne vient opposer centre et périphérie[775]. L'original lui-même se voit décentré, voire absent – le nom de Lovecraft est d'ailleurs connu et même vénéré par de nombreux adeptes qui n'ont jamais lu un seul mot de la plume de l'auteur, mais se sont familiarisés avec son univers par d'autres biais. Cela corrobore la définition pragmatique que donne Jean-René Ladmiral de la traduction, qui selon lui se définit « par sa finalité, consistant à nous 'dispenser de la lecture du texte original'[776] ».

Dans ce cadre, interroger la place de la retraduction nous semble indispensable. Cette finalité telle que formulée par Ladmiral ne saurait réduire la retraduction à une entreprise de correction et d'amélioration qui viserait à remplacer une traduction première insatisfaisante (le corollaire étant que si la première traduction est satisaisante, toute retraduction sera redondante et inutile). Or, nous soutenons que ce sont les constellations mythopoétiques qui forment l'image de l'œuvre, chaque communauté y distinguant des formes et participant à les nommer selon ses connaissances et traditions. Par la multiplicité

[774] Christian Chelebourg. *Le Surnaturel, poétique et écriture*. Paris : Armand Colin, 2006, p. 72.
[775] Michael Saler. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*. *Op. cit.*, p. 97.
[776] Jean-René Ladmiral. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles ». *Op. cit.*, p. 27.

qu'impliquent les traductions et retraductions, l'œuvre elle-même est passée au prisme d'un vertige cosmique auquel Lovecraft soumettait déjà son personnage d'arpenteur onirique, Randolph Carter :

> He knew that there had been a Randolph Carter of Boston, yet could not be sure whether he—the fragment or facet of an earthly entity beyond the Ultimate Gate—had been that one or some other. His *self* had been annihilated; and yet he—if indeed there could, in view of that utter nullity of individual existence, be such a thing as *he*—was equally aware of being in some inconceivable way a legion of selves. It was as though his body had been suddenly transformed into one of those many-limbed and many-headed effigies sculptured in Indian temples, and he contemplated the aggregation in a bewildered attempt to discern which was the original and which the additions—if indeed (supremely monstrous thought) there *were* any original as distinguished from other embodiments. (« Through the Gates of the Silver Key », *CF*, 903)

L'œuvre, elle aussi, serait donc « légion ». Monstrueuse conception s'il en est, que d'imaginer la dissolution des frontières entre la source et la copie, la dislocation de l'identité face à la multiplicité. Or c'est un processus que la traduction ne fera que mettre en lumière en produisant très concrètement un nombre toujours croissant de textes ; il est en fait inhérent à l'acte même de la lecture : « la vie du livre naît du contact avec ses lecteurs ; ses mondes sont aussi multiples qu'eux[777] ». En général, le lecteur de littérature étrangère intégrera la première traduction lue dans son canon personnel. Par un étrange paradoxe, l'original, éventuellement lu par la suite, ne sera qu'une version de cette première lecture. Mais si ce dernier lui est inaccessible, ou qu'il n'en maîtrise pas la langue, le mythe littéraire ne pourra donc avoir son impact maximal que par le truchement de la retraduction.

En effet, plus les variations s'accumulent, plus elles deviennent visibles. L'œuvre augmente alors ses chances de plaire à des lecteurs ayant des attentes ou des inclinations différentes, ce qui est une richesse. La multiplicité n'est pas nécessairement ressentie comme une trahison, dès lors que les lecteurs ont pris l'habitude de s'y ouvrir. Ainsi donc, malgré l'œil critique des fans, traduire Lovecraft et son univers fictionnel largement partagé offrirait un maximum de liberté au traducteur. Les inconditionnels pourront recevoir toute nouvelle traduction comme on accueillerait une nouvelle mise en scène, et pourront s'émerveiller de découvrir un aspect de l'œuvre mis en valeur qui passait inaperçu jusque là – cet aspect pouvant être, pourquoi pas, la présence fantômatique de Dunsany :

> Reading translations against the backdrop of other translations, self-referentially and intertextually, may be a somewhat schizophrenic activity. But it offers clear benefits. It directs us to the translator's agency. It reminds us that translators speak in their own name in their translations, and that they occupy discursive positions that cannot be reduced to the original's

[777] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit.*, p. 175.

> single dominant voice. Translation is irrevocably plural. And it is plural because it is repeatable. If there were one correct translation, it would be equivalent to its original, and no longer translation[778].

L'analyse traductologique à laquelle nous nous sommes livrés dans le cadre de cette étude a démontré l'importance à accorder à l'agentivité des traducteurs, à leur formation et à leur subjectivité, et leurs voix mises en regard qui permettent au lecteur francophone de mettre à son tour en regard celles de deux auteurs liés par la postérité. Chacun, avec ses trouvailles et ses failles, participe de la mise en lumière du caractère toujours non-fini de la traduction.

II. Pistes théoriques : mettre du jeu dans la traduction mythique

« L'œuvre-monde se doit d'être vaste, a écrit Anne Besson. Le critère de quantité s'y traduit concrètement par la multiplicité, ou la multiplication, des occurrences, et donc par la durée[779]. » Si la traduction apporte très prosaïquement de la quantité à l'œuvre-monde en la dédoublant, c'est lorsque plusieurs traductions d'un même texte sont suscitées que cette dimension irradiante semble apparaître avec le plus de force. C'est en cela que la traduction mythopoétique, à notre sens, se distingue d'un concept tel que celui de « traduction mythique », développé par Antoine Berman à partir des écrits du poète allemand Novalis.

Il postule trois types de traduction distincts : aux traductions grammaticales (traductions « habituelles », qui se préoccupent exclusivement de la communication du sens), et aux traductions transformantes (auxquelles appartient « l'esprit poétique le plus haut » mais qui oscillent entre authenticité et travestissement – la tradition française des Belles Infidèles s'y inscrivant notoirement) s'ajouterait *la traduction mythique* :

> Les traductions mythiques sont les traductions du style le plus haut. Elles présentent le caractère pur, achevé de l'œuvre d'art individuelle. Elles ne nous donnent pas l'œuvre d'art réelle, mais son idéal. Il n'existe encore, à ce que je crois, aucun modèle complet de ces traductions. Mais dans l'esprit de maintes critiques et descriptions d'œuvres d'art, on en trouve de claires traces. Il y faut une tête dans laquelle l'esprit poétique et l'esprit philosophique se sont pénétrés dans toute leur plénitude[780].

[778] Theo Hermans. « Translation, Equivalence and Intertextuality ». *Wasafiri* 18, n° 40 (décembre 2003) : 41.
[779] Anne Besson. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. *Op. cit.,* p. 48.
[780] Novalis, *Grains de Pollen,* cité dans Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 178.

De cette description, on peut d'emblée dégager plusieurs aspects de la traduction mythique. Tout d'abord, le point de vue romantique de Novalis la place hiérarchiquement au-dessus des autres types de traduction, tant au niveau du style (« le plus haut ») que dans sa relation avec l'œuvre d'art, dont elle transcende la dimension réelle pour lui faire atteindre une représentation essentielle. La traduction mythique ferait donc en quelque sorte sortir l'œuvre d'art de la caverne platonicienne pour lui faire atteindre un niveau d'existence supérieur ; s'exprime ici une certaine méfiance vis-à-vis de toute représentation du réel, et l'on comprend d'ores et déjà que la question de la fidélité à un texte-source ne peut avoir cours en tant que telle dans ce cadre, l'idéal représentant avant tout une visée, un modèle abstrait vers lequel la traduction tendrait, et non un réel que l'on chercherait à reproduire.

La traduction n'élève l'œuvre à un niveau mythique que lorsqu'y sont simultanément présents « l'esprit poétique » et « l'esprit philosophique », achevés et harmonieusement entrelacés. Il s'agirait donc pour la traduction d'unir une vision de la littérature avec une vision du monde, au-delà de celles portées par l'œuvre originale. Paradoxalement, en accédant au statut de « chef-d'œuvre de la littérature universelle[781] », celle-ci se voit détruite dans le processus, comme vidée de sa substance à force de réfractions : Berman mentionne ainsi ces chefs-d'œuvre « hyper-traduits, hyper-connus, [qui] sont à peine lus et habitent notre monde comme des ombres mythiques », et cite en exemple Dante, Cervantès, Pétrarque et Shakespeare[782]. Contrairement aux traductions de type grammatical ou transformant, la traduction mythique ne semble donc actée que lorsque le texte dépasse la situation de communication qui l'a vu naître, puisque la lecture elle-même en est abandonnée. Ne reste plus que ses réfractions, la transmission d'une forme vide habitant l'imaginaire collectif, et une réception somme toute indirecte.

Sans prétendre que Dunsany ou Lovecraft se haussent au niveau de chefs-d'œuvre de la littérature universelle, nous pensons avoir démontré par l'exemple comment leurs œuvres donnent l'impression de se traduire l'une l'autre et ouvrent de riches possibilités de réécritures, montrant ainsi la nécessité de sortir du cadre du texte-source et d'en explorer les confins, où se trouvent les indices, ou les « traces » de la traduction mythique. Celle-ci s'exprime donc par la pluralité de textes représentant autant de réfractions de l'original, à savoir les « critiques et descriptions d'œuvres » – autrement dit tout texte qui doit son existence au texte-source et s'offrant comme commentaire de ce dernier.

[781] Antoine Berman. *Ibid.*, 184.
[782] *Ibid.*

Nous postulons donc que la visée mythopoétique permet un élargissement du concept de traduction mythique ainsi défini. Dès lors il convient de ne pas se limiter à une vision purement chronologique et téléologique, que pourrait tendre à suggérer l'idée de réfraction, et selon laquelle l'enchaînement des traductions constituerait une chaîne de progrès constant, chacune se nourrissant de l'expérience de celle qui l'a précédée et la pratique s'améliorant sans cesse. L'élargissement du cadre fait apparaître des relations complexes entre des textes de plus en plus nombreux, la traduction faisant elle-même partie de ces réfractions, capable de jeter un éclairage nouveau sur son original et pouvant donner lieu à commentaires rétrospectifs ou réécritures. On rejoindra donc plutôt, dans la construction de l'imaginaire collectif en rapport avec une œuvre, la vision de Lévi-Strauss selon laquelle le mythe « se compose de l'ensemble de ses variantes[783] », sans rapport de hiérarchie ni de préséance, sans qu'on cherche à recréer un modèle original qui se verrait écorché et déformé à chaque réitération. Selon cette ligne conductrice, la réception de la traduction sera affaire de perception, d'interprétation et de réciprocité. Le texte traduit touchera sa cible s'il se trouve qu'il entre en résonance avec l'image que le lecteur se fait de l'œuvre, de l'auteur et/ou du genre littéraire concerné, et avec l'expérience de lecture qu'il attend d'un tel texte.

Or, la traduction, avec ses failles et l'instabilité qui lui est inhérente, est en accord avec un certain « effet-Lovecraft » constamment mis en scène par l'auteur et mis en avant par ses agents en réécriture, effet cryptique de textes qui ne cessent de se dérober et qui mettent le lecteur au défi. La langue de Lovecraft interdit au lecteur de rester récepteur passif. Elle stimule, invite à la réflexion, à la déduction, au jeu. Et plus les joueurs sont nombreux et actifs, plus le jeu fonctionne. Le réenchantement peut alors être qualifié de « ludique », un adjectif « qui vient souvent décrire la posture générale du consommateur postmoderne, entre distance préservée et engagement volontaire[784] » ; enchantement sans illusion, sans feintise si ce n'est feintise ludique, fascination autant que frustration qui, mises ensemble, sont la source du désir de réécriture[785]. Le jeu est l'écart autant que l'articulation, le recul critique autant que l'immersion enthousiaste. Walter Benjamin déjà signifiait cette dimension liminale du jeu qui, à mi-chemin entre l'activité magique et l'objectivité de l'activité technique, est « l'inépuisable

[783] Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale. Op. cit.*, p. 240.
[784] *Ibid*, p. 379.
[785] Selon Henry Jenkins, « le monde des fans […] est né d'un mélange de fascination et de frustration : si le contenu médiatique ne nous fascinait pas, nous n'aurions pas le désir de nous y investir ; mais s'il ne nous frustrait pas, nous n'aurions pas envie de le refaire ou de le reformuler. » (Henry Jenkins. *La culture de la convergence. Op. cit.*, p. 294.)

réservoir de toutes les démarches expérimentales[786] ». Le jeu, créant du lien, met l'homme en accord (toujours au sens musical du terme) avec ce qui l'entoure ; il s'agit d'un « jeu harmonien[787] ». La superposition des voix propre à la traduction nous semble un phénomène où se révèle suprêmement cette harmonie et réintroduit la dimension de l'imaginaire en traduction, sans la réduire à une simple mention d'une irréductible subjectivité qui enfermerait le traducteur dans une impasse communicationnelle.

Théoriser l'imaginaire en traduction implique évidemment de prendre en compte cette subjectivité, mais également de s'intéresser à la charge émotionnelle des traducteurs et des lecteurs et à la manière dont celle-ci peut se transmettre (en influant sur l'activité traductrice des uns, qui implique interprétation et création) et se partager. L'accord dit la rencontre et la mise en mouvement, et peut éblouir par sa technicité comme il peut subjuguer par l'écho qu'il provoque en faisant vibrer des cordes, conscientes ou non. En cela, la traduction est « une garantie de circulation, de rencontres, d'échanges et de renouveau à travers l'espace et le temps. Chaque traduction est aussi une allumeuse potentielle de désir, de mémoire, de comparaison et d'imagination[788] ». Afin d'explorer cette conception, qui pourrait permettre d'éclairer sous un jour différent la « pulsion de traduire » bermanienne, ouvrir la traductologie à la dimension de l'imaginaire nous paraît essentiel.

Ce mouvement commence d'ores et déjà à intéresser les théoriciens, comme en témoigne le dernier numéro de la revue *Itinéraires,* consacré aux imaginaires de la traduction et paru en février 2019. La préface théorique postule la possibilité de réconcilier par la notion d'« imaginaires matriciels » la subjectivité induite par la notion d'imaginaire et le cadre formel de l'universalité :

> si l'on envisage l'existence d'*imaginaires matriciels* de la traduction, on pourrait émettre l'hypothèse qu'ils constituent des *universels de la traduction* – notion inventée par Mona Baker dans une étude sur les corpus linguistiques (1993) ayant comme but d'illustrer des constantes dans le domaine du processus traductif. […] Si pour Mona Baker les universels de la traduction concernent uniquement le domaine des processus linguistiques et textuels, la théorie des imaginaires de la traduction permet d'étudier aussi la dimension translinguistique et transtextuelle, et peut ainsi jouer le rôle de dispositif théorique et opérationnel pour étendre le champ des « universels » en traductologie[789].

---

[786] Walter Benjamin. *Écrits français,* présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, 1991, p. 188.
[787] *Ibid*., p. 149.
[788] Nicole Brossard. « OPAYSAGES : ou la partie invisible des mots ». *In* Chiara Montini & Marie-Hélène Paret Passos (Éd.). *Traduire : genèse du choix*. Références Théories, méthodes, corpus. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2016, p. 4.
[789] Christina Bezari, Riccardo Raimondo et Thomas Vuong. . « La théorie des imaginaires de la traduction : Introduction ». *Itinéraires*, n° 2018-2 et 3 (20 fév. 2019). Web. Consulté le 24 fév. 2019.

Prendre en compte la théorie des imaginaires permet donc de faire sortir la traduction de la dimension unique du *logos* pour la placer sous le signe du *mythos*. L'aspect technique et rationnel du traduire se double d'une quête des universaux qui reste encore à creuser. Y adjoindre le côté proprement ludique doit contribuer à analyser la manière dont se concrétisent et se cristallisent les imaginaires des traducteurs sous la forme physique des textes, et par la manière dont ceux-ci vont être lus, diffusés, transmis, réécrits. De la même manière que le mythe a pour source la volonté de comprendre et d'expliquer les mystères du monde, mais par le récit et la métaphore et non par la logique, la traduction cherche à mettre en lumière l'énigme posée par les œuvres sans toutefois déflorer celle-ci au point que rien ne reste à découvrir. On donnera alors raison à Georges Lenôtre qui, parlant du mystère de l'homme au masque de fer, écrivait :

> Mais est-il rien de plus décevant qu'une énigme dont le *mot* est trouvé ? Un puzzle, quand tous ses fragments sont en place, n'est plus qu'une assez vulgaire image dont personne ne s'amuse : l'intérêt, dans ce genre de casse-tête, n'est pas d'y réussir, mais d'y travailler, et les vrais joueurs retardent autant qu'ils le peuvent l'achèvement qui met fin à leur plaisir[790].

III. Pistes éditoriales : un champ littéraire propice

À l'heure où nous concluons, Dunsany semble à nouveau se retirer en périphérie du champ littéraire français ; aucune publication entre 2007 (*Contes d'un rêveur*, dernier recueil sorti chez Terre de Brume) et 2016 (Terre de Brume réédite le roman *Vent du Nord*, traduction de *The Curse of the Wise Woman* initialement parue en 1997). En 2018 est sorti un ouvrage intitulé *Les Vieux Soldats ne meurent jamais* dans lequel Dunsany figure aux côtés de compatriotes irlandais, Mary Lavin et Seán O'Faoláin. On retrouve Patrick Reumaux à la traduction, qui poursuit donc son entreprise de consolidation du capital symbolique de Dunsany en France, en mettant en avant sa place en tant que figure de son champ littéraire irlandais d'origine, et non plus son statut de chantre des genres de l'imaginaire ou de « maître à rêver » de Lovecraft. Nous n'avons trouvé aucune trace ou annonce d'autre publication de Dunsany à venir en France.

[790] Georges Lenôtre. *Dossiers de police*. Paris : Grasset, 1935.

En revanche, les lecteurs de Lovecraft sont indéniablement de « vrais joueurs » et en demandent toujours plus : tout semble indiquer que le phénomène de bouillonnement lovecraftien qui a été l'un des points de départ de notre réflexion, signalé par la publication des *Contrées du Rêve* traduites par Camus en 2010, est loin d'être retombé : en 2018, les éditions Mnémos ont lancé une campagne de financement participatif pour une édition « intégrale prestige » de Lovecraft. La somme collectée s'élève à près de 400 000 euros, pour un objectif initial de 10 000 euros, ce qui a permis à l'éditeur d'augmenter son projet en fonction de la demande, avec une liberté et une marge de manœuvre absolue, permise par la confiance que lui manifeste le public. Il promet notamment l'augmentation des ressources allouées à la traduction, toujours confiée au seul David Camus, qui va pour l'occasion revoir l'ensemble des textes déjà parus dans les *Contrées du Rêve* et le recueil suivant *Les Montagnes Hallucinées*. Le recours à un traducteur unique, à la fois expert et passionné, est présenté comme garantie de la plus haute qualité. Il signera en outre plusieurs articles et préfaces, aux côtés d'un autre nom jugé comme incontournable pour une véritable édition de référence : S. T. Joshi[791].

Parallèlement à ce projet, les éditions Bragelonne et Sans-Détour poursuivent leur collaboration par l'édition de recueils retraduits (*Cthulhu : le Mythe*) et de manuels de jeux de rôles (*L'Appel de Cthulhu*). Les illustrations communes aux deux formats en assurent une cohérence exemplaire. Si le premier recueil a été traduit par Maxime Le Daim et Sonia Quemener, les trois suivants ont été confiés à un traducteur unique, Arnaud Demaegd, jusqu'à la parution de nouvelles *Contrées du Rêve* en 2018, qui comporte seize nouvelles (soit quatre de plus que le recueil du même titre traduit par Camus en 2010). La posture traductive de Demaegd s'avère similaire à celle de son prédecesseur : très marqué par le jeu de rôle qui lui a servi de porte d'entrée à l'univers de Lovecraft, il a déjà intégré un certain nombre d'éléments du patrimoine traductionnel lovecraftien francophone. Cette nouvelle traduction est sortie trop tard pour que nous puissions en effectuer une analyse exhaustive à mettre en parallèle avec les autres textes de notre corpus ; cependant, une première lecture nous a permis de confirmer les grandes tendances que notre étude nous a permis de dégager :

1) Consolidation de la tradition déjà établie par plusieurs traductions existantes, par la conservation d'appellations canoniques, à commencer par le toponyme en titre, mais aussi les

[791] Auteur, on le rappelle, de la monumentale biographie de Lovecraft, *I am Providence*. Cette dernière a elle aussi fait l'objet d'un financement participatif en 2017 (26 000 euros récoltés sur un objectif annoncé de 8 000) et vient de faire l'objet d'une traduction intégrale aux éditions ActuSF, sous la direction de Christophe Thill qui a coordonné une équipe d'une dizaine de traducteurs, dont Maxime le Daim et Arnaud Mousnier-Lompré, qui ont chacun déjà signé des traductions de nouvelles de Lovecraft. L'ouvrage est paru en mars 2019.

fameuses « Maigres bêtes de la nuit » – le traducteur parle d'un « attachement aux noms de la jeunesse », ce qui souligne la dimension affective qui nous semble caractéristique du genre[792] ;

2) Contribution au renouvellement de la tradition de traduction par la reprise de trouvailles d'autres traducteurs récents. Demaegd opte notamment pour l'appellation des « Très Hauts » pour traduire les divinités du monde du rêve (*the Great Ones*), innovation de David Camus. Ce dernier s'était justifié de cette entorse au canon dans la préface de sa traduction et ses doutes ne se sont pas estompés puisqu'il envisage même de remettre ce choix en question en révisant son travail pour l'édition prestige en cours d'élaboration[793]. Pourtant on constate que la postérité a d'ores et déjà conféré une certaine légitimité aux « Très Hauts ». Ils apparaissent déjà dans deux traductions différentes, ce qui multiplie les chances pour que de nouveaux lecteurs les intègre dans leur Encyclopédie lovecraftienne avant toute autre appellation, et seront peut-être surpris de trouver « Grands Anciens » s'ils se tournent par la suite vers les traductions antérieures ;

3) Mais aussi correction et apport de nouveautés qui pourront, ou non, faire date : le canonique « chaos rampant » (*crawling chaos*), périphrase qui désigne le maléfique Nyarlathotep, se voit désormais remplacé par « le chaos insidieux » – qui rappelle en fait le sens anglais de *rampant*.

Tout ceci nous pousse à conclure que Lovecraft a désormais acquis suffisamment de capital symbolique auprès des institutions et du public pour que des ressources importantes soient consacrées à ces projets de traduction. Les nouveaux canaux de financement qui ont émergé avec l'essor du financement participatif minimisent le risque pris par les éditeurs, sans compter les économies possibles maintenant que l'auteur est tombé dans le domaine public. Si Demaegd ne peut signer ni préface, ni introduction, et n'est pas mis en avant en tant que traducteur ou expert par son éditeur, Camus jouit au contraire d'une visibilité et d'une liberté exceptionnelle. La littérature mythopoétique produit un engouement qui réside dans le monde possible bien davantage que dans la diégèse elle-même ; chaque traducteur ouvre les portes de mondes imaginaires archipéliques, chaque retraduction faisant émerger une nouvelle île à explorer.

Les projets d'édition intégrale faisant appel à un traducteur unique permettent d'envisager un véritable triangle interculturel transatlantique dans lequel la figure du traducteur devient un pôle à part égale avec les auteurs. Comme dans la traduction mythique

[792] Entretien par téléphone, 13 nov. 2018.
[793] Communication personnelle par e-mail, 23 nov. 2018.

décrite par Berman – « cette traduction qui élève l'original à l'état de symbole, c'est-à-dire encore à l'état d'‘image de soi-même’, d'image absolue (sans référent)[794] » – les noms de l'auteur et de son traducteur se voient alors irrémédiablement liés par un événement qui fait date dans l'histoire littéraire (l'exemple typique en est le cas de Poe par Baudelaire, entité bicéphale si indissociable que son retraducteur Henri Justin lui a forgé le nom de « Paudelaire[795] »). Nous avons aujourd'hui en France deux traducteurs littéraires, Camus et Demaegd, qui ont eu l'occasion de construire leur Lovecraft francophone. Dunsany, lui aussi, a été laissé aux soins exclusifs d'une figure traductrice : Anne-Sylvie Homassel – mais le mouvement, dans son cas, paraît désormais interrompu, puisque le dernier recueil publié par Terre de Brume date de 2007.

Au terme de cette étude, il nous semble que se dessinent certaines possibilités pour que les univers littéraires de Dunsany et Lovecraft, déjà apparentés, puissent être rapprochés par les projets de traductions, de sorte qu'une œuvre ayant acquis suffisamment de capital symbolique pourra par ce biais favoriser la réception de son aînée méconnue. Ne pourrait-on envisager des projets d'éditions réunissant les deux auteurs et mettant en évidence leurs liens de parenté, qui permettraient d'expérimenter un format nouveau empruntant à la fois à l'anthologie thématique et au modèle des œuvres « bilingues » ? Ce format, quelque peu expérimental peut-être, permettrait de mettre au jour l'intertextualité intralinguale prégnante entre les deux auteurs, quitte à représenter un certain défi à la lecture, mais pourrait offrir un plaisir inédit. Cette piste s'inscrirait notamment dans la visée d'éducation à la lecture des textes traduits, telle que préconisée par Lawrence Venuti :

> A translation ought to be read differently from an original composition precisely because it is not an original, because not only a foreign work, but a foreign culture is involved. My aim has been to describe ways of reading translations which increase rather than diminish the pleasures that only reading can offer. These pleasures involve primarily the linguistic, literary, and cultural dimensions of translations. But they might also include the devilish thrill that comes from resistance, from challenging the institutionalized power of cultural brokers like publishers, from staging a personal protest against the grossly unequal patterns of cultural exchange in which readers are unwittingly implicated. Read translations, although with an eye out for the translator's work, with the awareness that the most a translation can give you is an insightful

[794] Antoine Berman. *L'Épreuve de l'étranger. Op. cit.*, p. 180-181.

[795] Entité au joug impérieux dans le champ littéraire français, et dont Justin raconte avoir dû s'émanciper ; d'abord en « l'égratignant » (en corrigeant les citations de Poe traduites par Baudelaire dans le cadre d'une monographie, lorsque celles-ci rendaient ses analyses du texte caduques du fait de leur carences) puis en repartant de la page blanche lorsqu'il lui a été échu la tâche de retraduire Poe (« Exit, Baudelaire, » écrit-il avant de nuancer : « du moins dans un premier temps » – la traduction canonique lui a en effet servi d'outil au moment de sa relecture, durant laquelle Justin est parfois revenu aux « leçons de simplicité » de Baudelaire, souscrivant ainsi au moins en partie à la tradition de cette traduction. (Henri Justin. « Introduction ». *In* Edgar Allan Poe. *Contes Policiers et autres.* Trad. et éd. Henri Justin. Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 21-22.)

> and eloquent interpretation of a foreign text, at once limited and enabled by the need to address the receiving culture. Publishers will catch on sooner or later. After all, it's in their interest[796].

Réaliser un tel projet traductif passerait nécessairement par la sélection soigneuse de textes à mettre en regard, ainsi que nous avons pu le faire tout au long de ces chapitres. On pourrait imaginer de confier le projet à n'importe quel traducteur littéraire, à qui il incomberait alors de démêler, partant de rien, les écheveaux intertextuels et réseaux signifiants des architectures lovecrafto-dunsaniennes. Mais nous apparaît également comme alternative judicieuse la possible mise à profit de l'expérience d'ores et déjà constituée par les divers acteurs traductifs : un Dunsany traduit par Camus ou Demaegd, qui sont (pour parler de littérature comme on parle de doublage) les « voix françaises » actuelles de Lovecraft ?

Voilà qui poserait les bases d'une traduction mythopoétique de Dunsany en lovecraftien, car la poétique lovecraftienne déjà conçue et maîtrisée pourrait être mise au service d'une nouvelle poétique dunsanienne en français. Henri Meschonnic affirme que « plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte[797] » et que « la force d'une traduction réussie est qu'elle est une poétique pour une poétique[798] ». C'est par le rythme que la traduction, en atteignant une certaine cadence, va produire des effets de mise en mouvement entre le sujet individuel et la collectivité, vers une « socialisation maximale du rythme, par opposition à la 'masse' qui a une rythmicité faible[799] ». Dans le cas de la littérature qui nous intéresse, c'est autour de ce rythme que va se structurer un certain imaginaire qui, malgré les récits concurrents et certaines failles, agrège des communautés qui s'y reconnaissent.

La force d'une traduction mythopoétique réussie est de proposer une mythopoétique pour une mythopoétique, ce qui fait entrer un acte de littérature dans une mosaïque le dépassant et esquissant, autour des points épars d'une constellation d'écritures et de réécritures, la forme de fabuleuses chimères.

---

[796] Lawrence Venuti. « How to Read a Translation ». *Op. cit.*
[797] Henri Meschonnic. *Poétique du traduire*. *Op. cit.*, p. 27.
[798] *Ibid.*, p. 57.
[799] Pascal Michon. « Poétique restreinte, poétique généralisée ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000 , p. 34.

ANNEXES

Annexe 1 : S. T. Joshi, traducteur ou critique ? (Cf. analyse détaillée au chapitre 2 de cette étude, p. 135)

Le passage souligné indique une **substitution**, les passages en gras et en italiques ont subi un **déplacement**, et les passages du texte-source entre crochets ont fait l'objet de **coupes** dans le texte-cible.

« Tous mes contes », écrit l'auteur « si hétérogènes les uns par rapport aux autres qu'ils puissent être, se basent sur une croyance légendaire fondamentale qui est que notre monde fut à un moment habité par d'autres races qui, parce qu'elles pratiquaient la magie noire, furent déchues de leur pouvoir et expulsées, mais vivent toujours à l'extérieur, toujours prêtes à reprendre possession de cette terre. »	"All my stories", wrote the author, "are based on the fundamental premise that common laws and interests and emotions have no validity or significance in the cast cosmos-at-large … To achieve the essence of real externality, whether of time or space or dimension, one must forget that such things as good and evil, love and hate, and all such local attributes of a negligible and temporary race called mankind, have any existence at all."
Il est possible, en pratiquant certains rapprochements et recoupements, de reconstituer une vaste fresque, une « saga » aux dimensions cosmiques dont chaque conte représenterait un épisode. L'inconvénient évident de ce procédé est de rationnaliser ce qui, par essence, ne doit pas l'être. *Mais il peut n'être pas inutile de projeter quelque clarté, à des fins pratiques, sur cet enchevêtrement inouï d'images et de formes déroutantes. À quelques omissions ou contradictions près, voici comment pourrait se lire le mythe global, reconstitué.*	By making some comparisons and tests, it is possible to reconstruct a vast fresco, a cosmic-dimensioned "saga" in which each tale would represent an episode. The obvious drawback in this procedure is in rationalizing what in essence ought not to be rationalized.
[Notre planète fut jadis, en des temps prodigieusement reculés – ceux-là même où se formèrent les couches les plus profondes de notre sol – habitée par les « Grands Anciens » et « Ceux de la Grande Race ». Bientôt une guerre sans merci éclata entre eux. » […][800]Ces « Grands Anciens » sont trop nombreux pour que nous puissions tous les citer.] Du reste, le « Mythe de Cthulhu » n'est pas l'œuvre	Moreover, the Cthulhu Mythos is not the

[800] Ici est inséré un résumé de la fuite de la Grande Race, puis de la révolte des Grands Anciens contre les Anciens Dieux, punis, emprisonnés par le Signe des Anciens et qui attendent le moment où ils redeviendront maîtres de la terre. Ce passage est entièrement effacé par la traduction de Joshi.

exclusive de Lovecraft ; d'autres y ont contribué, ses amis et disciples Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch le cinéaste et bien d'autres encore, chacun créant et animant de nouveaux personnages. [Nous n'évoquerons ici rapidement que ceux qui sont de l'invention de Lovecraft.] **Au sommet de la diabolique hiérarchie, il faut citer AZATHOTH,** [qui a excité et mené les "Grands Anciens" dans leur rébellion et que les "Anciens Dieux" ont châtié non pas en l'emprisonnant mais en le reléguant dans les "Espaces Extérieurs" et surtout en le rendant] **aveugle et idiot. Installé au cœur du Chaos Originel, c'est Lui qui préside aux destinées humaines : voilà qui explique la radicale absurdité du monde.** (118-120)	exclusive work of Lovecraft; others have contributed to it – his friends and disciples Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, August Derleth, Robert Bloch the scenarist, and many others, each creating and animating new characters. *But it may be useful to shed some light, for practical ends, on this unheard-of jumble of baffling images and forms. At the risk of some omissions and a few contradictions, let us see how this universal myth can, if reconstituted, be read.* **At the summit of this diabolical hierarchy, we must name Azathoth, the "blind and idiot" god. Installed at the heart of Ultimate Chaos, it is he who presides over human destiny; in this way is the radical absurdity of the world explained.** (81)

<u>Annexe 2 :</u> Quand le texte incante et psalmodie (Cf. analyse détaillée au chapitre 6 de cette étude, p. 409.)

There were, in such voyages, incalculable local dangers; as well as that shocking final peril which gibbers unmentionably outside the ordered universe, where no dreams reach; **that last amorphous blight of nethermost confusion which blasphemes and bubbles** at the centre of all infinity—the boundless **daemon-sultan Azathoth, whose name no lips dare speak aloud,** and who gnaws hungrily in inconceivable, unlighted chambers beyond time amidst the muffled, maddening beating of vile drums and the thin, monotonous whine of accursed flutes; to which detestable pounding and piping dance slowly, awkwardly, and absurdly the gigantic ultimate gods, the blind, voiceless, tenebrous, **mindless Other Gods whose soul and messenger is the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 410)	**Noël :** Il y avait dans de tels voyages un nombre incalculable de dangers imprévisibles sans compter l'ultime danger qui se manifeste par d'innombrables grognements s'élevant du chaos dans des régions que le rêve ne peut atteindre ; dans cet **abîme ultime** du plus grand désordre où les chimères et les blasphèmes sont le centre de toute infinité. L'illimité Azathoth, ce **sultan des démons dont aucune bouche n'ose dire le nom à voix haute**, se goinfre au milieu des battements sourds et insensés d'abominables tambours et des faibles lamentations monotones d'excérables flûtes dans les cavités inconcevables et sombres qui s'ouvrent au-delà du temps. Aux rythmes de cette musique dansent absurdement, lentement et lourdement et maladroitement, les gigantesques Dieux Ultimes et les Autres Dieux **dénués d'esprit**, **aveugles** et sans voix, ces dieux ténébreux **dont l'âme et le messager est Nyarlathotep, le chaos rampant**. (*DM,* 137-8)
the gates of a monstrous cataract wherein the oceans of earth's dreamland drop wholly to abysmal nothingness and shoot through the empty spaces toward other worlds and other stars and the awful voids outside the ordered universe where **the daemon-sultan Azathoth gnaws hungrily in chaos amid pounding and piping and the hellish dancing of the Other Gods, blind, voiceless, tenebrous, and mindless, with their soul and messenger Nyarlathotep.** […] all these agents, whether wholly human or slightly less than human, are eager to work the will of those **blind and mindless** things in return for the favour **of their hideous soul and messenger, the crawling chaos Nyarlathotep.**(*CF*, 418)	La porte d'une cataracte monstrueuse à travers laquelle tous les océans du monde des rêves terrestres se déversent dans le néant de **l'abîme** et sont projetés à travers des espaces vides vers d'autres mondes, d'autres étoiles et l'affreux néant extérieur à tout univers organisé où le **prince des démons** Azatoth grogne de colère au milieu d'un chaos plein des martèlements et des sifflements de l'infernale danse des Autres Dieux, êtres aveugles, aphones, ténébreux et **dénués d'esprit** qui ont **Nyarlathotep pour âme et messager**. […] et tous ces agents, qu'ils soient entièrement humains ou un peu moins qu'humains, sont prompts à executer la volonté de ces choses **aveugles et dénuées d'esprit** attendant en retour la faveur de leur hideux **messager et de leur âme damnée Nyarlathotep, le chaos rampant**. (*DM,* 155)
the coming of that frightful **soul and messenger** of infinity's Other Gods**, the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 421)	l'arrivée de l'Infini **Nyarlathotep, âme effrayante et effrayant messager** des Autres Dieux. (*DM,* 161)
the mindless Other Gods from Outside, whose **soul and messenger** is **the crawling chaos Nyarlathotep.** (*CF*, 446)	les Autres Dieux de l'Extérieur **dont l'âme et le messager est Nyarlathotep, le chaos rampant**. (*DM,* 216)

Mousnier-Lompré : Ces voyages comportaient d'incalculables dangers ; sans compter l'ultime péril aux hurlements innommables qui réside **en dehors de l'univers organisé**, là où les rêves n'abordent pas, le dernier fléau amorphe du chaos le plus profond, qui éructe et blasphème au centre de l'infini : **le sultan des démons, Azathoth** l'illimité, dont aucune bouche n'ose prononcer le nom, et qui **claque avidement des mâchoires** dans d'inconcevables salles où règnent les ténèbres, au-delà du temps, **au milieu du battement étouffé de tambours** et des plaintes monocordes de **flûtes** démoniaques. Sur ce rythme et ces sifflements excécrables, **dansent**, maladroits et absurdes, les gigantesques Dieux Ultimes, les Autres Dieux **aveugles, muets** et insensés, **dont l'âme et le messager** ne sont autres que **Nyarlathotep, le chaos rampant**. (*QOK* 7-8)	**Camus :** Ces voyages comportaient d'innombrables risques inhérents aux Contrées du Rêve ; ainsi que ceux propres à ce dernier et effrayant péril qui, de manière inavouable, pousse des cris inarticulés **hors de l'univers ordonné**, dans ces régions inaccessibles aux rêves ; cet ultime fléau amorphe issu du plus profond chaos, qui **glougloute et blasphème au centre de l'infini** - l'incommensurable **Azathoth, ce sultan des démons dont aucune bouche n'ose prononcer le nom à voix haute** et qui se goinfre **voracement** dans d'inconcevables antres obscurs, situés au-delà du temps, au milieu du battement exaspérant d'excécrables tambours assourdis et de la grêle et lancinante lamentation des flûtes maudites ; abominables tambourinages et sifflements au rythme desquels dansent lentement, maladroitement et absurdement les gigantesques Dieux Ultimes et les Autres Dieux, **aveugles, muets, ténébreux et stupides**, dont **l'âme et le messager est Nyarlathotep, le Chaos Rampant.** (111)
Les portes d'une monstrueuse cataracte par laquelle les océans de la province onirique de la Terre s'épanchent dans un néant abyssal et foncent à travers les espaces déserts vers d'autres mondes, d'autres étoiles, mais aussi vers les vides effrayants situés **hors de l'univers organisé** ; là où **Azatoth, le sultan des démons**, **claque avidement des mâchoires** dans le chaos, **au milieu des battements de tambour et des sifflements de flûte** des Autres Dieux. Eux poursuivent leur **danse** infernale, **aveugles, muets**, ténébreux et décervelés, avec **leur âme et leur messager, Nyarlathotep**. […] ces agents, humains ou un peu moins qu'humains, accomplissent avec zèle la volonté de ces créatures aveugles et **dénuées d'esprit** en échange de la faveur de Nyarlathotep, le chaos rampant qui est leur âme et leur messager hideux. (*QOK,* 22-23)	Les portes d'une monstrueuse cataracte où les océans des Contrées du Rêve de la Terre se jettent pour tomber dans un vide abyssal d'où ils sont projetés à travers l'espace intersidéral vers d'autres mondes, d'autres étoiles et ces affreux néants situés **à l'extérieur de l'univers ordonné** où **Azathoth, le sultan des démons**, s'empiffre **voracement** dans le chaos, au son des flûtes et des tambours, tandis que les Autres Dieux**, aveugles, muets, ténébreux et stupides**, **dansent leur sarabande infernale avec Nyarlathotep, leur âme et messager**. […] ces agents, qu'ils soient totalement humains ou un peu moins qu'humains, ne demandent pas mieux que d'accomplir la volonté de ces **stupides** choses **aveugles** en échange des faveurs de **Nyarlathotep, le Chaos Rampant, leur âme et messager** hideux. (*CR,* 123)
la venue de l'âme épouvantable, du messager des Autres Dieux de l'infini, Nyarlathotep, le chaos rampant. (*QOK,* 28)	la venue de **l'âme** damnée, **du messager des Autres Dieux** de l'infini : **Nyarlathotep, le Chaos Rampant** (*CR,* 127)
les Autres Dieux de l'Extérieur, qui eux sont **dénués d'esprit** et dont l'âme et le messager sont Nyarlathotep, **le chaos rampant**. (*QOK,* 76)	les **stupides** Autres Dieux de l'Extérieur, **dont l'âme et le messager est Nyarlathotep, le Chaos Rampant.** (*CR,* 166)

The violet gas S'ngac had told him terrible things of **the crawling chaos Nyarlathotep**, and had warned him never to approach the central void **where the daemon-sultan Azathoth gnaws hungrily** in the dark. (*CF*, 448)	Le gaz violet, S'ugac, lui avait raconté de terribles choses sur **Nyarlathotep, le chaos rampant**, et l'avait prévenu de ne jamais approcher du vide central où Azathoth, le **sultan des démons**, grogne avec colère dans le noir. (*DM,* 223)
Watchers have spoken of this thing, and the Other Gods have grunted as they rolled and tumbled **mindlessly** to the sound of thin flutes in the black ultimate void where broods **the daemon-sultan whose name no lips dare speak aloud.** (*CF*, 482)	Ces gardiens l'ont rapporté aux Autres Dieux, tandis qu'ils grondaient et se bousculaient absurdement au son de minces flûtes dans le vide ultime et noir où règne le **sultan démoniaque** dont, à voix haute, **aucune lèvre n'ose prononcer le nom**. (*DM,* 302)
that last amorphous blight of nethermost confusion where bubbles and blasphemes at infinity's centre the **mindless daemon-sultan Azathoth, whose name no lips dare speak aloud**. (*CF*, 487)	cet **ultime abîme** d'Azathoth, le **sultan des démons**, **dont aucune lèvre n'ose prononcer le nom à voix haute.** (*DM*, 312)

Le gaz violet S'ngac lui avait raconté des histoires terrifiantes sur **Nyarlathotep, le chaos rampant**, et lui avait recommandé de ne jamais approchr du vide central où Azatoth, le sultan des démons, **claque avidement des mâchoires** dans les ténèbres. (*QOK,* 80) Des guetteurs l'ont rapporté aux Autres Dieux, qui ont grondé alors qu'ils se dandinaient en désordre au son des minces flûtes, dans les ténèbres du vide suprême où rêve le **sultan des démons** dont nulle lèvre n'ose prononcer le nom. (*QOK,* 145) l'ultime souillure amorphe du magma le plus profond, au cœur de l'infini où **bouillonne et blasphème** Azathoth, le **sultan insensé des démons** dont **nulle bouche n'ose prononcer le nom à voix haute.** (*QOK*, 153)	Le gaz violet S'ngac lui avait raconté de terribles choses sur **Nyarlathotep, le Chaos Rampant**, et l'avait mis en garde, lui recommandant de ne jamais s'approcher du vide central où le sultan des démons, Azathoth, se goinfre **voracement** dans l'obscurité. (*CR,* 169) Des guetteurs l'ont rapporté aux Autres Dieux, qui ont grondé tout en **dansant leur stupide sarabande infernale** au son des minces flûtes, dans les ténèbres du vide ultime où se vautre le **sultan des démons dont aucune bouche n'ose prononcer le nom à haute voix**. (*CR,* 220) cet ultime fléau amorphe du plus profond chaos où **glougloute et blasphème au centre de l'infini** le **stupide sultan des demons** Azathoth, **dont aucune bouche n'ose prononcer le nom à voix haute**. (*CR,* 226-227)

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. Corpus en langue originale

a. Textes de Dunsany

❖ ***Recueils originaux***

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *The Gods of Pegāna*. Londres : Elkin Matthews, 1905.

[Contient « Preface », « Prologue », « The Gods of Pegāna », « Of Skarl the Drummer », « Of the Making of the Worlds », « Of the Game of the Gods », « The Chaunt of the Gods », « The Sayings of Kib », « Concerning Sish », « The Sayings of Slid », « The Deeds of Mung », « The Chaunt of the Priest », « The Sayings of Limpang-Tung », « Of Yoharneth-Lahai », « Of Roon, the God of Going », « The Revolt of the Home Gods », « Of Dorozhand », « The Eye in the Waste », « Of the Thing that is Neither God nor Beast », « Yonath the Prophet », « Yug the Prophet », « Alhireth-Hotep the Prophet », « Kabok the Prophet », « Of the Calamity that Befel Yūn-Ilāra by the Sea, and of the Building of the Tower of the Ending of Days », « Of How the Gods Whelmed Sidith », « Of How Imbaun Became High Prophet in Aradec of All the Gods Save One », « Of How Imbaun Met Zodrak », « Pegāna », « The Sayings of Imbaun », « Of How Imbaun Spake of Death to the King », « Of Ood », « The River », « The Bird of Doom and the End ».]

———. *Time and the Gods*. Londres : William Heinemann, 1906.

[Contient « Preface », « Time and the Gods », « The Coming of the Sea », « A Legend of the Dawn », « The Vengeance of Men », « When the Gods Slept », « The King That Was Not », « The Cave of Kai », « The Sorrow of Search », « The Men of Yarnith », « For the Honour of the Gods », « Night of Morning », « Usury », « Mlideen », « The Secret of the Gods », « The South Wind », « In the Land of Time », « The Relentic of Sarnidac », « The Jest of the Gods », « The Dreams of the Prophet », « The Journey of the King ».]

———. *The Sword of Welleran and Other Stories*. Londres : George Allen & Sons, 1908.

[Contient « The Sword of Welleran », « The Fall of Babbulkund », « The Kith of the Elf-Folk », « The Highwayman », « In the Twilight », « The Ghosts », « The Whirlpool », « The Hurricane », « The Fortress Unvanquishable, Save for Sacnoth », « The Lord of Cities », « The Doom of La Traviata », « On the Dry Land ».]

———. *A Dreamer's Tales*. Londres : George Allen & Sons, 1910.

[Contient « Preface », « Poltarnees, Beholder of the Ocean », « Blagdaross », « The Madness of Andelsprutz », « Where the Tides Ebb and Flow », « Bethmoora », « Idle Days on the Yann »,

« The Sword and the Idol », « The Idle City », « The Hashish Man », « Poor Old Bill », « The Beggars », « Carcassonne », « In Zaccarath », « The Field », « The Day of the Pool », « The Unhappy Body ».]

———. *The Book of Wonder*. Londres : William Heinemann, 1912.

[Contient « Preface », « Bride of the Man-Horse », « The Distressing Tale of Thangobrind the Jeweller, and of the Doom That Befel Him », « The House of the Sphinx », « The Probable Adventure of the Three Literary Men », « The Injudicious Prayers of Pombo the Idolater », « The Loot of Bombasharna », « Miss Cubbidge and the Dragon of Romance », « The Quest of the Queen's Tears », « The Hoard of the Gibbelins », « How Nuth Would Have Practised His Art upon the Gnoles », « How One Came, as Was Foretold, to the City of Never », « The Coronation of Mr. Thomas Shap », « Chu-Bu and Sheemish », « The Wonderful Window », « Epilogue ».]

❖ ***Éditions de référence***

———. *Time and the Gods*. Londres : Millennium, 2000.

[Contient les recueils *Time and the Gods*, *The Sword of Welleran*, *A Dreamer's Tales*, *The Book of Wonder*, *The Last Book of Wonder*, *The Gods of Pegāna*.]

———. *The Complete Pegāna: All the Tales Pertaining to the Fabulous Realm of Pegāna*. S. T Joshi (Éd.). Hayward : Chaosium, 2006 [1998].

[Contient « Introduction » de S. T. Joshi, *The Gods of Pegāna*, *Time and the Gods, Beyond the Fields we Know* : « Idle Days on the Yann », « A Shop in Go-By Street », « The Avenger of Perdóndaris ».]

b. Textes de Lovecraft

❖ ***Publications originales au sein de périodiques***

Lovecraft, Howard Phillips. « The White Ship ». *The United Amateur* vol. 19, no. 2 (nov. 1919) : 30–33.

———. « The Statement of Randolph Carter ». *The Vagrant* no. 13 (mai 1920) : 41–48.

———. « Polaris ». *The Philosopher* vol. 1, no. 1 (déc. 1920) : 3–5.

———. « The Doom that Came to Sarnath ». *The Scot* no. 44 (juin 1920) : 90–98.

———. « The Cats of Ulthar ». *The Tryout* vol. 6, no. 11 (nov. 1920) : 3–9.

———. « Celephaïs ». *The Rainbow* vol. 2, no. 2 (mai 1922) : 10–12.

———. « Hypnos ». *The National Amateur* vol. 45, no. 5 (mai 1923) : 1–3.

———. « The Silver Key ». *Weird Tales* vol. 13, no. 1 (jan. 1929) : 41–49, 144.

———. « The Strange High House in the Mist ». *Weird Tales* vol. 18, no. 3 (oct. 1931) : 394–400.

———. « The Other Gods ». *The Fantasy Fan* vol. 1, no. 3 (nov. 1933) : [35]–38.

———. « The Quest of Iranon ». *Galleon* vol. 1, no. 5 (juillet-août 1935) : 12–20.

———. « Azathoth ». *Leaves* no. 2 (1938) : 107.

———. « The Dream-Quest of Unknown Kadath ». *Beyond the Wall of Sleep*. Sauk City : Arkham House, 1943. 76–134.

Lovecraft, Howard Phillips. et E. Hoffmann Price. « Through the Gates of the Silver Key ». *Weird Tales* vol. 24, no. 1 (juil. 1934) : 60–85.

❖ *Premières publications sous forme de recueils*[801]

Lovecraft, Howard Phillips. *The Dream-Quest of Unknown Kadath*. New York : Ballantine Books, 1970.

[Contient ***The Dream-Quest of Unknown Kadath***, « **Celephaïs** », « **The Silver Key** », « **Through the Gates of the Silver Key** », « **The White Ship** », « **The Strange High House in the Mist** ».]

———. *The Doom That Came to Sarnath*. New York : Ballantine Books, 1971.

[Contient « Farewell to the Dreamlands, an introduction by Lin Carter », « **The Other Gods** », « The Tree », « **The Doom that Came to Sarnath** », « The Tomb », « **Polaris** », « Beyond the Wall of Sleep », « Memory », « What the Moon Brings », « Nyarlathotep », « Ex Oblivione », « **The Cats of Ulthar** », « **Hypnos** », « Nathicana », « From Beyond », « The Festival », « The Nameless City », « **The Quest of Iranon** », « The Crawling Chaos », « In the Walls of Eryx », « Imprisoned with the Pharaohs », « A Partial Chronology of Lovecraft's Early Work ».]

———. *The Tomb and Other Tales*. New York : Ballantine Books, 1970.

[Contient « The Tomb », « The Festival », « Imprisoned with the Pharaohs », « He », « The Horror at Red Hook », « **The Strange High House in the Mist** », « In the Walls of Eryx », « The Evil Clergyman », « The Beast in the Cave », « The Alchemist », « Poetry and the Gods », « The Street », « The Transition of Juan Romero », « **Azathoth** », « The Descendant », « The Book », « The Thing in the Moonlight ».]

———. *At the Mountains of Madness and Other Tales of Terror*. New York : Ballantine Books, 1971.

[Contient *At the Mountains of Madness*, « The Shunned House », « The Dreams in the Witch-House », « **The Statement of Randolph Carter** ».]

❖ *Éditions de référence*

Lovecraft, Howard Phillips. *The Complete Fiction*. S. T. Joshi (Éd.). New York : Barnes & Noble, 2011.

[801] *NB* : les nouvelles appartenant à notre corpus sont indiquées en gras.

———. *The New Annotated H. P. Lovecraft*. Leslie S. Klinger (Éd.). New York : Liveright Publishing Corporation, 2014.

[Contient « Dagon », « **The Statement of Randolph Carter** », « Beyond the Wall of Sleep », « Nyarlathotep », « A Picture in the House », « Herbert West: Reanimator », « The Nameless City », « The Hound », « The Festival », « The Unnamable », « The Call of Cthulu », « **The Silver Key** », *The Case of Charles Dexter Ward*, « The Colour Out of Space », « The Dunwich Horror », « The Whisperer in Darkness », *At the Mountains of Madness*, « The Shadow over Innsmouth », « The Dreams in the Witch House », « The Thing of the Doorstep », « The Shadow Out of Time », « The Haunter of the Dark ».]

2. *Traductions en français*[802]

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *Merveilles et Démons : contes fantastiques*. Trad. Julien Green. Paris : Seuil, 1991.

[Contient « **La ville paresseuse** » (*The Idle City*), « **Là où les marées vont et viennent** » (*Where the Tides Ebb and Flow*), « **La fenêtre merveilleuse** » (*The Wonderful Window*), « **Le Maelström** » (*The Whirlpool*), « **Sur terre** » (*On the Dry Land*), « **Poltarnées, contemplateur de l'océan** » (*Poltarnees, Beholder of the Ocean*), « **Le sort de la Traviata** » (*The Doom of la Traviata*), « **Le champ** » (*The Field*), « **L'Ouragan** » (*The Hurricane*), « **Le glaive et l'idole** » (*The Sword and the Idol*), « **Le couronnement de Mr Thomas Shap** » (*The Coronation of Mr. Thomas Shap*), « **La maison du Sphinx** » (*The House of the Sphinx*), « **Pauvre vieux Bill** » (*Poor Old Bill*), « **Les spectres** » (*The Ghosts*), « **Le corps en peine** » (*The Unhappy Body*), « **Dans Zaccarath** » (*In Zaccarath*), « **La folie d'Andelsprutz** » (*The Madness of Andelsprutz*), « **Blagdaross** » (*Blagdaross*), « **Bethmoora** » (*Bethmoora*), « **Le haschischin** » (*The Hashish Man*), « **Le jour du vote** » (*The Day of the Poll*), « **Les mendiants** » (*The Beggars*), « **Le bandit de grands chemins** » (*The Highwayman*), « **Au crépuscule** » (*In the Twilight*).]

———. *Le Livre des merveilles*. Trad. Marie Amouroux. Rennes : Terre de Brume, 1998 [1924].

———. *Le Livre des merveilles ou Chronique de petites aventures au bord du monde*. Trad. Marie Amouroux (révisée par Anne-Sylvie Homassel) Rennes : Terre de Brume, 2002.

———. *Les Dieux de Pegāna : nouvelles*. Trad. Laurent Calluaud. Rennes : Terre de Brume, 2002.

———. *Le Temps et les Dieux*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2003.

———. *L'Épée de Welleran*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2004.

———. *Contes d'un rêveur*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2007.

———. « Chu-Bu et Sheemish. » *In La Grande Anthologie de la fantasy*. Trad. Marc Duveau. Paris : Omnibus, 2003 [1978]. 25-32.

[802] Nous indiquons le détail du contenu des recueils lorsque les nouvelles proviennent de plusieurs recueils anglophones différents.

———. « Bethmoora. » *In Contes inquiétants et sardoniques*. Trad. Pierre Leyris. Paris : HarPo, 1985. 295-306. [*NB* : Inclut « Le Haschischin »].

———. « Au flux et reflux des marées. » *In Contes méphitiques*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : J'ai lu, 2011 [2008]. 251-257.

———. « Pauvre vieux Bill. » *In Contes méphitiques*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : J'ai lu, 2011 [2008]. 259-266.

———. « Au crépuscule. » *In Contes méphitiques*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : J'ai lu, 2011 [2008]. 267-272.

Lovecraft, Howard Phillips. *Démons et Merveilles*. Trad. Bernard Noël. Paris : 10-18, 1955.

[Contient « **Le Témoignage de Randolph Carter** », « **La Clé d'argent** », « **À travers les portes de la clé d'argent** », « **À la recherche de Kadath** ».]

———. « Hypnos. » *In Les 20 meilleurs récits de science fiction*. Trad. Jacques Bergier et Louis Pauwels. Verviers : Gérard & C°, 1964. 295-302.

———. *Dagon*. Trad. Paule Pérez. Paris : J'ai lu, 2006 [1969].

[Contient « Dagon », « Herbert West, réanimateur », « **La Quête d'Iranon** », « **Celephais** », « **Polaris** », « **La Malédiction de Sarnath** », « **Le Bateau Blanc** », « **Les Chats d'Ulthar** », « De l'au-delà », « Le Temple », « L'Arbre », « **Les Autres Dieux** », « L'Alchimiste », « La Poésie et les dieux », « La Rue » , « Horreur à Red Hook » , « La Transition de Juan Romero » , « **Azathoth** » , « Le Descendant » , « Le Livre » , « La Chose dans la clarté lunaire » , « **Hypnos** » , « Le Festival » , « Prisonnier des pharaons » , « Lui » , « **L'Étrange Maison haute dans la brume** » , « Dans les murs d'Eryx » , « La Bête de la caverne » , « Le Clergyman maudit » , « La Tombe ».]

———. « Les Chats d'Ulthar ». *In Night Ocean et autres nouvelles*. Trad. Jean-Paul Mourlon. Paris : J'ai lu, 2005 [1986]. 157-162.

———. *Le Monde du rêve, Parodies et pastiches ; Les collaborations Lovecraft-Derleth [etc.]*. Jean-Luc Buard (Éd.). Bouquins. Paris : R. Laffont, 2005 [1992].

[Contient « **Polaris** », « **Le Bateau blanc** », « **La Malédiction de Sarnath** », « L'Arbre », « **Les Chats d'Ulthar** », « **Les Autres dieux** », « **Céléphaïs** », « **La Quête d'Iranon** », (Trad. Paule Pérez) ; « **Le Témoignage de Randolph Carter** », « **À la recherche de Kadath** », « **La Clé d'argent** », « **À travers les portes de la clé d'argent** » (Trad. Bernard Noël).]

———. *La Quête onirique de Kadath l'inconnue*. Trad. Arnaud Mousnier-Lompré. Paris : J'ai lu, 2009 [1996].

———. *Les Contrées du Rêve*. Trad. David Camus. Saint-Laurent-d'Oingt : Mnémos, 2010.

[Contient « **La Quête d'Iranon** », « **Polaris** », « **La Malédiction qui s'abattit sur Sarnath** », « **Hypnos** », « **L'Étrange Maison haute dans la brume** », « **Le Bateau blanc** », « **Celephais** », « **Les Chats d'Ulthar** », « **Les Autres Dieux** », « **Le Témoignage de Randolph Carter** », « **La Quête onirique de Kadath l'inconnue** », « **La Clé d'argent** », « **À travers les porte de la clé d'argent** », « **Azathoth** ».]

3. *Autres sources primaires*

a. Adaptations ludiques, graphiques et audiovisuelles

Campbell-Robson, Kerie L., Keith Herber & Sandy Petersen. *Les Contrées du Rêve*. Trad. Thérèse Caussé. Paris : Descartes, 1987.

Camus, David, *et al*. *Kadath, le guide de la cité inconnue ; à la croisée des contrées du rêve ; d'après l'œuvre de H. P. Lovecraft.* Paris : Mnémos, 2010.

Lovecraft, H. P. & Pete Von Sholly. *Dream-Quest of Unknown Kadath: 1*. Hornsea, England : Ps Publishing, 2014.

Marcel, Patrick & Peter Cannon. *Les Nombreuses Vies de Cthulhu*. Lyon : Moutons Électriques, 2009.

Martyn, Edward. *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, Guerilla Productions, 2003. DVD.

Petersen, Sandy & Lynn Willis. *H. P. Lovecraft's Dreamlands: Roleplaying beyond the Wall of Sleep*. Oakland : Chaosium, 1988.

———. *Call of Cthulhu: Horror Roleplaying in the Worlds of H. P. Lovecraft.* Oakland : Chaosium, 1999.

Vu, Huan. « *The Dreamlands* ». Bande-annonce. YouTube, 2014. Web. Consulté le 2 avril 2015.

b. Autres œuvres / éditions et traductions / adaptations

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

Carroll, Lewis. *Alice racontée aux petits*. Trad. Bernard Noël. Paris : L'École des Loisirs, 1978.

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *Selections from the Writings of Lord Dunsany*. William Butler Yeats (Éd.). Churchtown, Dundrum : The Cuala Press, 1912.

———. *Five Plays*. Edwin Björkman (Éd.). Boston : Little Brown & Company, 1918.

———. *The Fourth Book of Jorkens*. Londres : Jarrolds ; Sauk City : Arkham House, 1948.

———. « Le Mage contestataire. » Trad. Nadine Tougne. *Le Nouveau Planète* 7 (mai 1969) : 139–140.

———. *Beyond the Fields We Know, with an Introduction by Lin Carter*. New York : Ballantine Books, 1972.

———. « Treize à table. » Trad. Anne-Sylvie Homassel. *Le Visage vert : [Anthologie fantastique]*. 8 (2000) : 5–13.

———. *Le Dernier Livre des merveilles [nouvelles]*. Trad. Anne-Sylvie Homassel. Rennes : Terre de Brume, 2000.

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett, Seán O'Faoláin, et Mary Lavin. *Les Vieux Soldats ne meurent jamais*. Trad. Patrick Reumaux. Paris : Belles Lettres, 2018.

Green, Julien. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1973.

Le Fanu, Sheridan. *Schalken le peintre*. Trad. Gaïd Girard. *Le Visage Vert*, n°5 (oct. 1998) : 5-17. Suivi d'un essai de Gaïd Girard, « Le Fantastique de Le Fanu ou l'écriture du regard. À propos de 'Schalken le peintre' » p. 19-36.

Lovecraft, Howard Phillips. « To Edward John Moreton Drax Plunkett, Eighteenth Baron Dunsany ». *The Tryout* 5.11 (1919) : 11–12.

———. *Contes et nouvelles. 1 1*. Bouquins. Paris : R. Lafont, 2010 [1991].

———. *Contes et nouvelles. 2 2*. Bouquins. Paris : R. Laffont, 2010 [1991].

———. *Cthulhu, le mythe*. Trad. Maxime Le Dain & Sonia Quémener. Paris ; Oyonnax : Bragelonne ; Sans-détour, 2012.

———. *Les Montagnes hallucinées et autres récits d'exploration*. Trad. David Camus. Saint-Laurent-d'Oingt : Mnémos, 2013.

———. *The Call of Cthulhu*. Éd. bilingue. Trad. Michel Marcheteau & Michel Savio. Paris : Pocket, 2013.

———. *La Couleur tombée du ciel: suivi de La chose sur le seuil.* Trad. François Bon. Paris : Points, 2015.

———. *Dans l'abîme du temps*. Trad. François Bon. Paris : Points 2015.

———. *L'Appel de Cthulhu: suivi de Notes sur l'écriture de la fiction surnaturelle.* Trad. François Bon. Paris : Points, 2015.

———. *Cthulhu, le mythe. Livre 2*. Trad. Arnaud Demaegd. Paris : Bragelonne ; Oyonnax : Sans-détour, 2015.

———. *Cthulhu, le mythe. Livre 3*. Trad. Arnaud Demaegd. Paris : Bragelonne ; Oyonnax : Sans-détour, 2016.

———. *Cthulhu, le mythe. Les Contrées du Rêve*. Trad. Arnaud Demaegd. Paris : Bragelonne ; Oyonnax : Sans-détour, 2018.

Manguel, Alberto & Gianni Guadalupi. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Trad. Patrick Reumaux, Michel-Claude Touchard & Olivier Touchard. Babel. Arles : Actes Sud, 2006.

Pauwels, Louis & Jacques Bergier. *Le Matin des magiciens – Introduction au réalisme fantastique*. Paris : Gallimard, 1960.

Poe, Edgar A. *Les Poèmes d'Edgar Poe*. Trad. Stéphane Mallarmé. Paris : Léon Vanier, libraire-éditeur, 1889Tolkien, J. R. R. *Tree and Leaf*. Londres : Unwin Paperbacks, 1988.

———. *Contes Policiers et autres*. Trad. et éd. Henri Justin. Paris : Classiques Garnier, 2016.

Tolkien, J.R.R. « Mythopoeia ». Trad. Elen Riot. *In Faërie et autres textes*. Paris : Pocket, 2013. 301-314.

Tyson Donald. *Necronomicon: The Wanderings of Alhazred*. Saint Paul Minn : Llewellyn, 2004.

c. Correspondances et Autobiographies

Daniels, Keith Allen (Éd.). *Arthur C. Clarke & Lord Dunsany: A Correspondence 1945–1956*. Palo Alto : Anamnesis Press, 1998.

Dunsany, Edward John Moreton Drax Plunkett. *Patches of Sunlight*. Londres : W. Heinemannn, 1938.

———. *While the Sirens Slept*. Londres : Jarrolds, 1944.

Green, Julien. *Journal. 1, Les Années Faciles : 1926-1934*. Paris : Plon, 1970.

———. *L'Expatrié, Journal*, tome XIV. Paris : Éditions du Seuil, 1990.

———. *On est si sérieux quand on a dix-neuf ans : journal 1919-1924*. Paris : Fayard, 1993.

Green, Julian. *Le Langage et son double*. Trad. Julien Green. Paris : Fayard, 2004.

Lovecraft, H. P. *Selected Letters: 1911-1924.* August Derleth & Donald Wandrei (Éd.), Sauk City : Arkham House, 1965.

———. *Lettres d'Arkham [Texte Imprimé] / Lovecraft ; Correspondance choisie, traduite et présentée par François Rivière*. François Rivière (Éd.). Marginalia. Grenoble : J. Glénat, 1975.

———. *Lord of a Visible World: an Autobiography in Letters*. David E. Schultz & S. T. Joshi (Éd.). Athens : Ohio University Press, 2000.

Lovecraft, H. P. et R. H. Barlow. *O fortunate Floridian: H. P. Lovecraft's letters to R.H. Barlow*. S. T. Joshi & David E. Schultz (Éd.). Tampa : University of Tampa Press, 2007.

Poe, Edgar A. « Marginalia. » *Graham's Magazine*, n° XXVIII (mars 1846): 116-118.

d. Témoignages et critiques

Abood, Bryce. « 7 Reasons We Don't Need Guillermo del Toro's At the Mountains of Madness ». *The Robot's Voice*, 30 jan. 2015. Web. Consulté le 5 juin 2015.

Bon, François. « *Montagnes de la folie*, nouvelle traduction comment pourquoi ». *Le Tiers Livre*. 25 avril 2016. Web. Consulté le 2 sept. 2016.

Callahan, Tim & Mordicai Knode. « Advanced Readings in D&D: Lord Dunsany » *Tor.* 18 nov. 2013. Web. Consulté le 2 août 2014.

Camus, David. « Il faudrait retraduire tout Lovecraft ». *Le Cafard Cosmique.* La base de données science-fiction / fantasy / fantastique, 2011. Web. Consulté le 9 fév. 2014.

Cocteau, Jean. « Books of 1954: A Symposium. » *The Observer* (Londres) 26 déc. 1954 : p. 7.

Colum, Padraig. « Introduction to *A Dreamer's Tales and Other Stories* ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013 [1918]. 89-93.

Crowley, Aleister. « A New Heaven and a New Earth, As Foreshadowed in Lord Dunsany's *The Gods of Pegana*. » *Vanity Fair* (New York) oct. 1917 : p. 134-136.

Davis, Mike. « Spawn of Dark Dreams: An Interview with Gary Myers, by Jason Thompson. » *Lovecraft eZine*. 25 sept. 2013. Web. Consulté le 11 juillet 2015.

Dorémieux, Alain. « Ici on désintègre ! (Chronique des livres – Rubrique "Fantastique") ». *Fiction*, n° 27 (fév. 1956) : 113-114.

Dutter, Cécilia. « Redécouvrir Lovecraft ». *Cécilia Dutter* (blog), 20 avril 2011. Web. Consulté le 2 avril 2014.

Duveau, Marc. « L'Épopée fantastique ». *Le Manoir des roses*. Le livre d'or de la science-fiction. Paris : Omnibus, 2003 [1978]. 7-22.

Gay, Sylvain. « Spécial Lovecraft : retour à Kadath ». *Tu peux courir!* (blog), déc. 2010. Web. Consulté le 16 sept. 2015.

Gindre, Philippe. « Weird & Bizarre – Le Club des 7 Rêveurs. » *La clé d'argent.* Web. Consulté le 30 juillet 2014.

Girard, Olivier. « Les critiques de Bifrost : Le Livre des Merveilles ». *Bifrost* n°8, mai 1998. Web. Consulté le 10 fév. 2016.

Godeau, Antoine & Frédéric Chambre. « Julien Green, un siècle d'écriture ». Catalogue. Genève : Pierre Bergé & Associés, 2011. Web. Consulté le 29 fév. 2016.

Green, Julien. *Œuvres Complètes III*. Paris : Gallimard, 1973.

Hamilton, Clayton. « Lord Dunsany: Personal Impressions ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : The Scarecrow

Press, 2013. 3-9. Première publication dans *The Bookman*, New York 50, n° 6 (fév. 1920) : 537-542.

Jentile, Eric. « Les Contrées du Rêve ». *Bifrost*, n° 73 spécial H. P. Lovecraft. Web. Consulté le 10 jan. 2015.

Jones, Howard Andrew & Bill Ward. « Lord Dunsany Re-Read: Time and the Gods Part 1 ». *Howard Andrew Jones* (blog), 19 déc. 2014. Web. Consulté le 19 mars 2015.

Joshi, S. T. « JOHN D. HAEFELE. *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos.* Reviewed by S. T. Joshi ». *stjoshi.org*. Web. Consulté le 23 avril 2014.

Lachaussée, Catherine. « Merveilles et Démons, Lord Dunsany, traduit de l'anglais par Julien Green ». *Nuit Blanche, magazine littéraire*, n° 46 (1991) : p. 42. Web. Érudit.org. Consulté le 10 sept. 2013.

Michaud, Paul R. « In Paris Lovecraft lives ». *Providence Evening Bulletin*, 29 décembre 1970, p. 12.

Orne, John. « Keys to Power Beyond Reckoning: Mysteries of the Tyson Necronomicon ». *www.mythostome.com*. 30 juin 2008. Web. Consulté le 25 nov. 2015.

Peeters, Bruno. « LOVECRAFT Howard Philips : Les Contrées du Rêve ». *Phenix Mag*, 9 jan. 2011. Web. Consulté le 09 oct. 2015.

Petersen, Sandy. « Here I am reviewing my own game ». *rpggeek.com*, 18 août 2011. Web. Consulté le 7 juillet 2015.

Price, Robert M. « Echoes From Cthulhu's Crypt #8 » *Lovecraft eZine*. 31 juin 2014. Web. Consulté le 14 juillet 2014.

Power, Ed. « HP Lovecraft: love the craft, loathe the creed ». *The Irish Times*, 8 jan. 2016. Web. Consulté le 9 jan. 2016.

Rumsey, Digby. *Shooting for the Butler*. Justified Films Ltd, 2014. DVD.

Shining. « Lord Dunsany, précurseur des Contrées du Rêve ». *Trouver Objet Caché*, 19 mai 2010. Web. Consulté le 10 jan. 2015.

Thompson, Jason. « Drawing the Map ». *Mockman*, 17 fév. 2012. Web. Consulté le 11 juillet 2015.

———. « The Annotated Dream-Quest ». *Mockman*. Web. Consulté le 11 juillet 2015.

Wilson, Edmund. « Tales of the Marvellous and the Ridiculous ». *In* Joshi, S. T. (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980, p. 49. Initialement paru dans *The New Yorker*, 24 nov. 1945.

Sources secondaires

1. Études dunsaniennes

a. Ouvrages

Amory, Mark. *Biography of Lord Dunsany*. Londres : Collins, 1972.

Duperray, Max. *Le Monde imaginaire de Lord Dunsany (1978-1957)*. Lille : Atelier reprod. th. Univ. Lille 3, 1984.

Joshi, S. T. *Lord Dunsany : a Bibliography*. Scarecrow author bibliographies, n° 90. Metuchen : Scarecrow Press, 1993.

———. *Lord Dunsany: Master of the Anglo-Irish Imagination*. Contributions to the study of science fiction and fantasy, n° 64. Westport : Greenwood Press, 1995.

——— (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : The Scarecrow Press, 2013.

Joshi, S. T. & Darrell Schweitzer. *Lord Dunsany: a Comprehensive Bibliography*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, 2014.

Schweitzer, Darrell. *Pathways to Elfland: The Writings of Lord Dunsany*. Holicong : Wildside Press, 1989.

Scott, Tania. *Locating Ireland in the Fantastic Fiction of Lord Dunsany*. Thèse. University of Glasgow, 2011.

Touponce, William F. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : The Scarecrow Press, Inc, 2013.

b. Articles

Anderson, Angelee Sailer. « Lord Dunsany, The Potency of Words and the Wonder of Things ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 109-115. Première publication dans *Mythlore* n° 55 (Automne 1988): 10-12.

Bassnett, Susan. « From Gods to Giants – Theatrical Parallels Between Lord Dunsany and Luigi Pirandello ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 225-231.

Duperray, Max. « Villes fantastiques : les fantasmes de l'identité chez Dunsany et Lovecraft ». *Confluents*, n° 2 (1975) : 39-55.

———. « Lord Dunsany : sa place dans une éventuelle littérature fantastique irlandaise ». *Études irlandaises*, n° 9 (1984) : 81-88.

Fierobe, Claude. « Lord Dunsany, Le Livre des merveilles ». *Études irlandaises* 23, n° 2 (1998) : 186–187.

———. « Lord Dunsany : In the Land of Time and Other Fantasy Tales ». *Études irlandaises* 31, n° 1 (2006) : 217.

Gilcher, Edwin. « Dunsany's Works Catalogued ». *English Literature in Transition, 1880-1920* 38, n° 2 (1995) : 273-276.

Hyles, Vernon. « Lord Dunsany : The Geography of the Gods ». *In* Donald E. Morse & Csilla Bertha (Éds.). *More Real than Reality: the Fantastic in Irish Literature and the Arts.* Contributions to the study of science fiction and fantasy n° 45. New York : Greenwood Press, 1991. 211-218.

Indick, Ben P. « Beyond the Fields, The Theatre of Lord Dunsany ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 145-163. Première publication dans *Studies in Weird Fiction* n° 22 (hiver 1998) : 1-13.

Krauss, Clinton. « Review : S. T. JOSHI's "Lord Dunsany, Master of the Anglo-Irish Imagination" ». *English Literature in Transition, 1880-1920* 39, Late Victorian Poetry, n° 2 (1996) : 272-275.

Lewisohn, Ludwig. « Dunsany ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 143-144. Publié pour la première fois dans *The Nation* n° 3029, 25 juil. 1925, p. 95.

Lovecraft, H. P. « Lord Dunsany and His Work ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany.* Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 43-50. Écrit en 1922, première publication dans *Marginalia*, Sauk City : Arkham House, 1944.

Maume, Patrick. « Dreams of Empire, Empire of Dreams: Lord Dunsany Plays the Game. » *New Hibernia Review* 13, n° 4 (2009) : 14-33.

Menegaldo, Gilles. « Rêve et réalité dans la fiction de H-P Lovecraft et Lord Dunsany ». *Cahiers du CERLI* 6, Mélanges Maurice Lévy (1995) : 23-33.

Miller, Laura. « Minor Magus ». *The New Yorker*, 29 nov. 2004. Web. Consulté le 2 juin 2014.

Moses, Montrose J. « Lord Dunsany's Peculiar Genius ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 33-41. Publié pour la première fois dans *The Bellman* n° 561 (14 avril 1917) : 405-409.

Nelson, Dale. « Possible Echoes of Blackwood and Dunsany in Tolkien's Fantasy ». *Tolkien Studies* 1, n° 1 (2004) : 177-181.

Robinson, Christopher L. « The Stuff of Which Names are Made: A Look at the Colorful and Eclectic Namecraft of Lord Dunsany ». *Names* 60, n° 1 (mars 2012) : 26-35.

Scott, Tania. « The Fantasy of the Celtic Revival: Lord Dunsany, Fiona MacLeod and W. B. Yeats ». *In* Colin Younger (Éd.). *Border Crossings: Narration, Nation and Imagination in Scots and Irish Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholar Publishing, 2013. 127-141.

2. *Études lovecraftiennes*

a. Ouvrages

Allart, Patrice. *Guide du mythe de Cthulhu*. Cahier d'Études Lovecraftiennes, VI. Amiens ; Paris : Encrage ; les Belles lettres, 1999.

Burleson, Donald. *H. P. Lovecraft, a Critical Study*. Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n° 5. Westport : Greenwood Press, 1983.

Faig Jr, Kenneth W. & S. T. Joshi. « H. P. Lovecraft: His Life and Work ». *In* Joshi, S. T. (Éd.), *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980. 1-19.

Ferjault, Jacky. *100 auteurs évoqués par Howard Phillips Lovecraft*. Le Bulletin de l'Université de Miskatonic 4. Paris : Éd. de l'Œil du sphinx, 2014.

Guillaud, Lauric. *Lovecraft, une approche généalogique de l'horreur au sacré*. Paris : Éd. de l'Œil du sphinx, 2017.

Haefele, John D. *A Look Behind the Derleth Mythos: Origins of the Cthulhu Mythos*. [sl] : The Cimmerian press, 2014.

Hendrickx, Didier. *H. P. Lovecraft le dieu silencieux*. Lausanne : l'Âge d'homme, 2012.

Hite, Kenneth. *Tour de Lovecraft: the Tales*. Alexandria : Atomic Overmind Press, 2008.

Houellebecq, Michel. *H. P. Lovecraft : contre le monde, contre la vie*. Paris : Éditions du Rocher, 1999.

Joshi, S. T. (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980.

———. *Clefs pour Lovecraft*. Trad. Joseph Altairac. Cahiers d'Études Lovecraftiennes 2. Amiens : Encrage, 1990.

———. *H. P. Lovecraft: a Life*. West Warwick : Necronomicon Press, 1996.

———. *Qu'est-ce que le « Mythe de Cthulhu » ?* Trad. Philippe Gindre. Dole : la Clef d'Argent, 2000.

———. *A Dreamer and a Visionary: H. P. Lovecraft in his Time*. Liverpool Science Fiction Texts and Studies. Liverpool : Liverpool University Press, 2001.

———. *The Rise and Fall of the Cthulhu Mythos*. [United States] : Mythos Books, 2008.

———. *Lovecraft and a World in Transition: Collected Essays on H. P. Lovecraft*. New York : Hippocampus Press, 2014.

Lévy, Maurice. *Lovecraft ou Du fantastique*. 10/18. Paris : Christian Bourgois, 1972.

———. *Lovecraft, a Study in the Fantastic*. Trad. S. T. Joshi. Detroit : Wayne State University Press, 1988.

Menegaldo, Gilles (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002.

Meurger, Michel. *Lovecraft et la S.F. 2 2*. Cahier d'Études Lovecraftiennes, V. Amiens : Encrage, 1994.

Sprague De Camp, L. *H. P. Lovecraft : le roman de sa vie : biographie*. Trad. Richard D. Nolane. L'Éternel retour. Courbevoie : Durante, 2002 [1988].

Touponce, William F. *Lord Dunsany, H. P. Lovecraft, and Ray Bradbury: Spectral Journeys*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : The Scarecrow Press, Inc, 2013.

Truchaud, Francois. *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969.

Tyson, Donald. *The Dream World of H. P. Lovecraft: his Life, his Demons, his Universe*. Woodbury : Llewellyn Publications, 2010.

Valéry, Francis. *De H. P. Lovecraft à J. R. R. Tolkien*. Chambéry : ActuSF, 2014.

Waugh, Robert H. (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013.

b. Articles

Altairac Joseph. « Traduction. Lovecraft a-t-il été traduit ? À propos des traductions chez Denoël ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Clefs pour Lovecraft*. Amiens : Encrage, 1990. 154-158.

Béaly, Marcel. « Une multitude d'immensités par-delà la porte du profond sommeil ». *In* Francois Truchaud, (Éd.). *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969. 177-178.

Bloch, Robert. « Poe and Lovecraft ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980. 158-160.

Bozetto, Roger. « Lovecraft, peintre de l'impensable ». *In* Christophe Gelly & Gilles Menegaldo (Éd.). *Lovecraft au prisme de l'image : littérature, cinéma et arts graphiques*. Cadillon : Le Visage Vert, 2017. 107-116.

Cisco, Michael. « Reanimator and Exterminator – H. P. Lovecraft and William S. Burroughs ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors.* Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013. 137-153.

Cristofari, Cécile. « Le temps du rêve lovecraftien, ou l'élaboration d'un temps du mythe », *Les chantiers de la création*. 3 (2010). Web. Consulté le 28 mars 2018.

———. « Aboriginal Lovecraft ». *Strange Horizons*. 21 juin 2010. Web. Consulté le 9 jan. 2017.

Derleth, August. « H. P. Lovecraft and His Work ». *The Dunwich Horror and Others*. Sauk City : Arkham House, 1963. ix-xx.

Duperray, Max. « Entre le sublime et le "grotesque" : la phobie de l'autre et sa représentation dans les rêves régressifs de Randolph Carter ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 141-154.

Goho, James. « The Shape of Darkness – Origins for H. P. Lovecraft Within the American Gothic Tradition ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors.* Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013. 21-44.

Graux, Michel. « Meurtres dans la rue d'Auseil, ou les "je" interdits de Lovecraft ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 155-174.

Guillaud, Lauric. « Le thème de la décadence chez C. A. Smith et R. E. Howard ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 297-355.

Honegger, Thomas. « From Faëry to Madness: The Facts in the Case of Howard Phillips Lovecraft ». *In* Dick Vanderbeke & Thomas Honegger (Éd.). *From Peterborough to Faëry: The Poetics and Mechanics of Secondary Worlds*. Cormarë Series 31. Zurich and Jena : Walking Tree Publishers, 2014. 113-140.

Joshi, S. T. « Textual Problems in Lovecraft ». *In* Darrell Schweitzer (Dir.). *Discovering H. P. Lovecraft*. Holicong : Wildside Press, 2001. 92-106.

———. « Lovecraft's "Dunsanian Studies" ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *Critical Essays on Lord Dunsany*. Lanham : The Scarecrow Press, 2013. 241-264.

———. « Lovecraft Criticism: A Study ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980. 20-26.

Leiber, Fritz. « A Literary Copernicus ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980. 50-62.

Lévy, Maurice. « Lovecraft, trente ans après ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 15-33.

Mellier, Denis. « Le rhéteur et le pornographe ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 123-139

———. « Nouvelles notes – à distance : 1995-2012 – sur la poétique de l'excès chez Lovecraft et ses solutions graphiques ». *In* Christophe Gelly & Gilles Menegaldo (Éd.). *Lovecraft au prisme de l'image : littérature, cinéma et arts graphiques*. Cadillon : Le Visage Vert, 2017. 21-49.

Menegaldo, Gilles. « H. P. Lovecraft : archaïsme et modernité, un univers de tension. » *Europe*. Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 77-88.

———. « Le méta-discours ésotérique au service du fantastique dans l'œuvre de H. P. Lovecraft ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 259-283.

Meurger, Michel. « Lovecraft et l'imaginaire scientifique : la "weird science" de 1926 à 1931 ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 175-94.

Dirk Mosig. « H. P. Lovecraft: Myth-Maker ». *In* S. T. Joshi (Éd.). *H. P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*. Athens : Ohio University Press, 1980. 114-112.

Olmstead, Robert. « Lovecraft : une aventure littéraire en France ». *Innsmouthmania*. 19 juillet 2013. Web. Consulté le 23 juillet 2015.

———. « À Paris Lovecraft vit... Une redécouverte américaine – Épisode 2 ». *Innsmouthmania*. 13 oct. 2014. Web. Consulté le 23 juillet 2015.

Périer, Isabelle. « Adaptation et transmédialité. *Kadath, la Cité Inconnue* ». *In* Gilles Menegaldo & Christophe Gelly (Éd.). *Lovecraft au prisme de l'image: littérature, cinéma et arts graphiques.* Cadillon : Le Visage Vert, 2017. 275-290.

Picot, Jean-Pierre. « Les parcours oniriques dans *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* de H. P. Lovecraft ». *In* Sylviane Coyault (Éd.). *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*. Cahiers de recherches du CRLMC-Université Blaise Pascal. Clermont-

Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, 1997. 373-386.

———. « Randolph Carter, frère d'Ulysse l'Avisé et de Sindbad le Marin ». *In* Gilles Menegaldo (Éd.). *H. P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Paris : Éditions Dervy, 2002. 217-236.

Price, Robert. « Biblical Bits in Lovecraft ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013. 3-10.

Robinson, Christopher L. « The Abysmal Style of H. P. Lovecraft ». *In* Maylis Rospide & Sandrine Sorlin (Éd.). *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015. 126-139.

Schultz David E. « The Origin of Lovecraft's 'Black Magic' Quote ». *Crypt of Cthulhu*, n° 48 (1987) : 9-13.

Schweitzer, Darrell. « Lovecraft and Lord Dunsany ». *In* Darrell Schweitzer (Dir.). *Discovering H. P. Lovecraft*. Holicong : Wildside Press, 2001. 72-87.

———. « Lovecraft's Debt to Lord Dunsany ». *In* Robert H. Waugh (Éd.). *Lovecraft and Influence: his Predecessors and Successors*. Studies in Supernatural Literature. Lanham : Scarecrow Press, Inc, 2013. 55-67.

Shea, J. V. « À la recherche d'H. P. Lovecraft ». Trad. Jacques Parsons. *In* Francois Truchaud, (dir.). *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969. 289-299.

Truchaud, François. « The Dream-Quest of Howard Phillips Lovecraft ». *H. P. Lovecraft.* Paris : Éditions de l'Herne, 1969. 15-25.

3. *Traductologie*

a. Ouvrages

Michel Ballard. *La Traduction de l'anglais au français*. Paris : Nathan, 1987.

———. *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*. Étude de la traduction. Lille : Presses universitaires de Lille, 1992.

Bassnett, Susan (Éd.). *Translation Studies*. Londres : Methuen, 1991.

Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Lambert Dousson (Éd.). Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 2007.

Bensimon, Paul & Didier Coupaye (Éd.). *Pourquoi donc retraduire ?* Publications de la Sorbonne Nouvelle. Vol. 15. *Palimpsestes*. Paris, 2004.

Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris : Gallimard, 1995.

———. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Bibliothèque des idées. Paris : Gallimard, 1995.

———. *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. L'ordre philosophique. Paris : Éd. du Seuil, 1999.

Bonnefoy, Yves. *La communauté des traducteurs*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

Copley Christie, Richard. *Étienne Dolet, le martyr de la Renaissance : sa vie, sa mort.* Genève : Slatkine Reprints, 1969 [1886].

Cronin, Michael. *Translation and Identity*. New York : Routledge, 2006.

Gouanvic, Jean-Marc. *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Collection « Traductologie ». Arras : Artois presses université, 1999.

———. *Sociologie de l'adaptation et de la traduction : le roman d'aventures anglo-américain dans l'espace littéraire français pour les jeunes (1826-1960)*. Bibliothèque de littérature générale et comparée 120. Paris : Honoré Champion, 2014.

Gutt, Ernst-August. *Translation and Relevance: Cognition and Context*. 2 éd. Manchester, U.K. : Boston : St. Jerome, 2000 [1991].

Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Manchester : St. Jerome, 1999.

Jenn, Ronald. *La pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*. Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain, 129. Linguistique générale. Louvain-la-Neuve ; Walpole : Peeters, 2013.

Koster, Cees. *From World to World: An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*. Approaches to Translation Studies 16. Amsterdam : Rodopi, 2000.

Ladmiral, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Collection Tel. Paris : Gallimard, 1994.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Translation Studies. Londres ; New York : Routledge, 1992.

Meschonnic, Henri. *Poétique de la traduction : pour la poétique II*. Paris : Gallimard, 1973.

———. *Poétique du traduire*. Paris : Verdier, 1999.

Montini, Chiara & Marie-Hélène Paret Passos (Éd.). *Traduire : genèse du choix*. Références Théories, méthodes, corpus. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2016.

Oseki-Dépré, Inès. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999.

——— (Éd.). *Traduction & Poésie*. Paris : Maisonneuve et Larose, 2004.

Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Collection Critiques littéraires. Paris : L'Harmattan, 2001.

———. *Traduire et communiquer à l'heure de la mondialisation*. CNRS-communication. Paris : CNRS, 2011.

St. André, James (Éd.). *Thinking through translation with metaphors*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome, 2010.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Londres ; New York : Oxford University Press, 1975.

Turner, Allan. *Translating Tolkien: Philological Elements in The Lord of the Rings*. Duisburger Arbeiten Zur Sprach-und Kulturwissenschaft 59. Frankfurt am Main : Lang, 2005.

Tymoczko, Maria. *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, United Kingdom : St Jerome, 1999.

———. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome, 2007.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Translation Studies. Londres ; New York : Routledge, 2008 [1995].

———. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Londres ; New York : Routledge, 2013.

b. Articles

Antoine, Fabrice. « Traduire les titres de la presse : humour et lexiculture ». *In* F. Antoine et M. Wood (Éd.). *Ateliers* n° 15 *: Traduire l'humour*. Villeneuve d'Ascq, Cahiers de la Maison de la Recherche de l'Université de Lille 3, 1998. 45-52.

———. « Entre l'esquive et la mise à plat : traduire l'intertextualité chez James Thurber ». *Palimpsestes*, n° 18 (15 juin 2006) : 87-102. Web. Consulté le 4 avril 2017.

Arsenault, Julie. « Pierre Leyris, traducteur des littératures anglaise et anglo-américaine (I) ». *Atelier de traduction*, n° 24 (2015) : 189-200.

Aru, Elise. « When Translating Becomes a Ludic Activity ». *Opticon1826*, n° 8 (printemps 2010).

Ballard, Michel. « La traduction du nom propre comme négociation ». *Palimpsestes*, n° 11 (1 sept. 1998) : 199-223.

Basalamah, Salah. « La traduction comme politique culturelle et sociale ». *Syn-Thèses* 3, Université Aristote de Thessalonique (2010) : 29-54.

———. « Social Translations : Challenges in the Conflict of Representations ». *In* Jennifer K. Dick & Stephanie Schwerter (Éd.). *Transmissibility and cultural transfer: dimensions of translation in the humanities*. Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2012. 91-108.

Bassnett, Susan. « Transplanting the Seed: Poetry and Translation. » *In* Susan Bassnett & André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Topics in translation 11. Clevedon ; Philadelphia : Multilingual Matters, 1998. 57-75.

———. « Translation, Gender and Otherness. » *Perspectives: Studies in Translatology* 13, n° 2 (2005) : 83-90.

Bastin, Georges. « Adaptation ». *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres ; New York : Routledge, 1998. 5-8.

Belingard, Laurence, Maryvonne Boisseau & Maïca Sanconie. « Traduire, créer ». *Meta : Journal des traducteurs* 62, n° 3 (2017) : 489-500.

Benjamin, Walter. « The Task of the Translator. » Trad. Harry Zohn. *In* Lawrence Venuti (Éd.). *The Translation Studies Reader*. Londres ; New York : Routledge, 2004. 15-25.

Bensimon, Paul. « Présentation ». *Palimpsestes*, Retraduire, n° 4 (1990) : ix - xiii.

Berman, Antoine. « La traduction et ses discours. » *Meta : Journal des traducteurs* 34, n° 4 (1989) : 672-679.

———. « La retraduction comme espace de la traduction ». *Palimpsestes*, n° 4 (1990) : 1-7.

Bezari, Christina, Riccardo Raimondo & Thomas Vuong. « La théorie des imaginaires de la traduction : Introduction ». *Itinéraires*, n° 2018-2 et 3 (20 fév. 2019). Web. Consulté le 24 fév. 2019.

Boissière, Anne. « Apparence et jeu, valeur cultuelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin. » *Apparence(s)* 1 (2007). Web. Consulté le 25 nov. 2013.

Brossard Nicole. « OPAYSAGES : ou la partie invisible des mots ». *In* Chiara Montini & Marie-Hélène Paret Passos (Éd.). *Traduire : genèse du choix*. Références Théories, méthodes, corpus. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2016 : 3-12.

Bush, Peter. « Intertextuality and the Translator as Story-teller. » *Palimpsestes*, n° 18 (2006) : 213-229.

Buzelin, Jean-Marc. « Unexpected Allies – How Latour's Network Theory could complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies. » *The Translator* 11, n° 2 (nov. 2005) : 193-218.

Chartier, Delphine. « De la perception de l'hypotexte à sa traduction, une histoire de lectures…. ». *Palimpsestes*, n° 18 « Traduire l'intertextualité » (15 juin 2006) : 165-179. Web. Consulté le 5 sept. 2013.

Chesterman, Andrew. « Proposal for a Hieronymic Oath. » *The Translator* 7, n° 2 (2001) : 139-154.

Collombat, Isabelle. « Le XXIe siècle : l'âge de la retraduction ». *Translation Studies in the new Millennium*, n° 2 (2004) : 1-15.

———. « L'empathie rationnelle : vers un nouveau paradigme traductionnel ». *TranscUlturAl* 1, n° 3 (2010) : 56-70.

Cronin, Michael. « Shoring up the Fragments of the Translator's Discourse: Complexity, Incompleteness and Integration ». *Meta : Journal des traducteurs* 40, n° 3 (1995) : 359-366.

———. « Keeping One's Distance: Translation and the Play of Possibility ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 8, n° 2 (1995) : 227-243.

———. « Game theory and translation ». *In* Mona Baker (Éd.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres ; New York : Routledge, 1998. 91-93.

Delas, Daniel, « Entre poétique et stylistique, l'écriture étrangère ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000 : 107-126.

Déprats, Jean-Michel. « La traduction au carrefour des durées ». *L'Annuaire théâtral : Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 24 (automne 1998) : 52-68.

———. « 'I do not know what poetical is' : sur quelques problèmes de traduction poétique ». *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 24 (1 nov. 2007) : 185-212.

Derrida, Jacques et Eric Prenowitz. « Who or What Is Compared? The Concept of Comparative Literature and the Theoretical Problems of Translation. » *Discourse* 30, n° 1-2 (2008) : 22-53.

Desmidt, Isabelle. « (Re)translation Revisited. » *Meta : Journal des traducteurs* 54, n° 4 (2009) : 669-683.

Dessons, Gérard. « L'homme ordinaire du langage ordinaire ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000 : 79-106.

Evans, Jonathan & Helen Ringrow. « Introduction: Borders in Translation and Intercultural Communication ». *TranscUlturAl* 9, n° 2 (2017) : 1-12.

Even-Zohar, Itamar. « Polysystem Theory ». *Poetics Today* 1, n° 1/2 (Automne 1979) : 287-310.

———. « The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem ». *Poetics Today* 11, n° 1 (1990) : 45.

Ferré, Vincent. « Peut-on (re)traduire J. R. R. Tolkien ? De la traduction en français d'une traduction fictive écrite par un authentique traducteur. » *Europe*, n° Tolkien/Lovecraft (avril 2016). Web. Consulté le 10 juil. 2017.

Gaddis Rose, Marilyn. « Celebrating the Inevitable ». *In* Marella Feltrin-Morris, Deborah Folaron & María Constanza Guzmán (Éd.). *Translation and Literary Studies: Homage to Marilyn Gaddis Rose*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome Pub, 2012 : 25-31.

Gambier, Yves. « La retraduction, retour et détour. » *Meta : Journal des traducteurs* 3, n° XXXIX (1994) : 413-17.

———. « La retraduction : Ambiguïtés et défis ». *In* Enrico Monti et Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011 : 49-66.

Gardelle, Laure. « Le genre dans *Alice in Wonderland / Alice au pays des merveilles* : origines et enjeux énonciatifs ». *Palimpsestes*, n° 21 (1 oct. 2008) : 21-36.

Gayraud, Irène. « Pour une traduction comme risque et désir : potentialisations de l'original ». *Itinéraires*, n° 2018-2 et 3 (20 fév. 2019). Web. Consulté le 23 fév. 2019.

Génin, Isabelle. « La Baleine Blanche a mauvais genre ». *Palimpsestes*, n° 21 (1 oct. 2008) : 55-74. Web. Consulté le 30 sept. 2016.

Gheorghita, Elena. « A Vision of Translation as Play and Game. » *Studies about Languages*, n° 23 (2013) : 46-55.

Gorlée, Dinda L. « Wittgenstein, Translation, and Semiotics ». *Approaches to Translation Studies*. Amsterdam & Atlanta : Rodopi, 1994. 87-114.

Gottlieb, Henrik. « Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics ». *MuTra 2005*. Actes du colloque « Challenges of Multidimensional Translation ». Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (Éd.). Saarbrücken, 2007 : 33-61. Web. Consulté le 5 sept. 2015.

Gouanvic, Jean-Marc. « Ethos, Ethics and Translation: Toward a Community of Destinies ». *The Translator* 7, n° 2 (nov. 2001) : 203-212.

———. « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances – Field, “Habitus”, Capital and “Illusio” ». Trad. Jessica Moore. *The Translator* 11, n° 2 (nov. 2005) : 147-166.

Guillaume, Astrid. « Traduction, sémiotique et praxéologie ». *Penser et agir*. Paris : Le Manuscrit, 2009. 395-412.

Gutt, Ernst-August. « Issues of Translation Research in the Inferential Paradigm of Translation ». *In* Maeve Olohan (Éd.). *Intercultural Faultlines. Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*. Manchester : St. Jerome Pub, 2001. 161-180.

Henry, Jacqueline. « De l’érudition à l’échec : la note du traducteur ». *Meta : Journal des traducteurs* 45, n° 2 (2000) : 228-240.

Hermans, Theo. « Translation, Equivalence and Intertextuality ». *Wasafiri* 18, n° 40 (déc. 2003) : 39-41.

Hewson, Lance. « Les paradoxes de la créativité en traduction littéraire ». *Meta : Journal des traducteurs* 62, n° 3 (2017) : 501-520.

Hœpffner Bernard. « Les errances d'*Ulysse*, ou *Ulysses* Astray ». *In* Enrico Monti et Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*. Série de l’Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011 : 105- 112.

Inghilleri, Moira. « The Sociology of Bourdieu and the Construction of the ‘Object’ in Translation and Interpreting Studies ». *The Translator « Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting »* 11, n° 2 (nov. 2005) : 125-145.

Jakobson, Roman. « On Linguistic Aspects of Translation ». *Language in Literature*. Cambridge : Belknap Press, 1987. 428–435.

Jenn, Ronald. « Traduire la double contrainte de l’étrange étranger. Vers le ludolecte ». *In* Michaël Mariaule & Corinne Wecksteen (Éd.). *Le double en traduction ou L’(impossible?) entre-deux. Vol. 2.* Traductologie. Arras : Artois Presses Univ, 2012. 71-85.

Johnson, M. A. « Translation and Adaptation ». *Meta : Journal des traducteurs* 29, n° 4 (1984) : 421-425.

Kalinowski, Isabelle. « La vocation au travail de traduction ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2, n° 144 (2002) : 47-54.

Kustritz, Anne. « Seriality and Transmediality in the Fan Multiverse : Flexible and Multiple Narrative Structures in Fan Fiction, Art, and Vids ». *TV/Series* n° 6 (Déc. 2014) : 225-261.

Ladmiral, Jean-René. « Dichotomies traductologiques ». *La linguistique* 40, n° 1 (2004) : 25-50.

———. « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles. » *Palimpsestes*, n° 16 (2004) : 15-30.

———. « La traduction : entre la linguistique et l'esthétique littéraire ». *In* Tatiana Milliaressi (Éd.). *De la linguistique à la traductologie*. Presses universitaires du Septentrion, 2011. 45-52.

———. « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles... ». *In* Enrico Monti & Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011. 29-48.

———. « Sourcerers and Targeters ». *In* Jennifer K. Dick & Stephanie Schwerter (Éd.). *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*. Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2012. 19-34.

Lamy, Laurent. « Antoine Berman. L'Âge de la traduction. 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. 'Intempestives', 2008 ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 23, n° 2 (2010) : 227-290.

Jean-Louis Lebrave. « Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet. Genesis » (Manuscrits–Recherche–Invention). *Traduire* n° 38 (2014) : 35-68.

Lederer, Marianne. « Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation. » *Palimpsestes*, n° 11 « Traduire la culture » (1998) : 161-171.

Levý, Jiří. « Translation as a Decision-Process ». *In* Lawrence Venuti & Mona Baker (Éd.). *The Translation Studies Reader*. Londres : Routledge, 2000. 148-159.

Lombez, Christine. « Avec qui traduit-on ? Les imaginaires de la traduction poétique ». *Itinéraires*, n° 2018-2 et 3 (20 fév. 2019). Web. Consulté le 23 fév. 2019.

Lungu-Badea, Georgiana. « Remarques sur le concept de culturème ». *Translationes* 1, n° 1 (2009) : 15-78.

MacDonald, James. « Theory, Practice and the Hermeneutic Circle ». *Journal of Curriculum Theorizing* 3, n° 2 (1981) : 130-138.

Meschonnic, Henri. « La Force dans le langage ». *In* Jean-Louis Chiss et Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000 : 9-19.

Meylarts, Reine. « Sociology and Interculturality – Creating the Conditions for Inter-national Dialogue across Intellectual Fields ». *The Translator* 11, n° 2 (nov. 2005): 277-283.

Michon, Pascal. « Poétique restreinte, poétique généralisée ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard. Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000 : 23-37.

Monti, Enrico. « La retraduction, un état des lieux ». *In* Enrico Monti & Peter Schnyder (Éd.). *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*. Série de l'Université de Haute-Alsace. Paris : Orizons, 2011 : 7-25.

Nord, Christiane. « Paratranslation – a New Paradigm or a Re-Invented Wheel? » *Perspectives* 20, n° 4 (déc. 2012) : 399-409.

Olivier, Marie. « (D') Après Pouchkine : le jeu de la traduction dans 'Omens' de Louise Glück ». *Transatlantica*, n° 2 (2013). Web. Consulté le 5 oct. 2014.

Oury, Antoine. « (Re)Traduire Shakespeare : 'Un nouveau chemin dans l'œuvre' (Patrick Reumaux) ». *ActuaLitté*, 21 nov. 2014. Web. Consulté le 3 août 2015.

Paizis, George. « Category Romances – Translation, Realism and Myth ». *The Translator* 4, n° 1 (1998) : 1-24.

Pollet, Jean-Jacques. « Note sur la traduction fantastique ». *In* Michel Ballard (Éd.). *La Traduction plurielle*. Histoire de la linguistique. Lille : Presses universitaires de Lille, 1990. 125-141.

Poncharal, Bruno. « De la fiction à la non-fiction : traduire les textes de sciences humaines ». *In* Antoine Cazé & Rainier Lanselle (Éd.). *Translation in an International Perspective : Cultural Interaction and Disciplinary Transformation*. Bern : Peter Lang, 2015. 297-317.

Raguet, Christine. « Entre l'Un et l'Autre ; de l'Un à l'Autre ; pour l'Un pour l'Autre : quel territoire ». *In* Ronald Jenn & Corinne Oster (Éd.). *Territoires de la traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2015. 173-190.

Ríos, Carmen & Manuela Palacios. « Translation, Nationalism and Gender Bias ». *In* José Santaemilia (Éd.). *Gender, Sex, and Translation: the Manipulation of Identities*. Manchester, UK ; Northampton : St. Jerome Pub, 2005. 71-79.

Rioufreyt, Thibaut. « The Concept of Translation: The Role of Actors in the International Circulation of Ideas ». *In* Jennifer K. Dick & Stephanie Schwerter (Éd.).

Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities. Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2012. 57-74.

Rizo-Patron, Eileen. « Awakening the Inner Ear – Gadamer and Bachelard in Search of a Living Logos ». *In* Marella Feltrin-Morris, Deborah Folaron & María Constanza Guzmán (Éd.). *Translation and Literary Studies: Homage to Marilyn Gaddis Rose*. Manchester, UK ; Kinderhook, NY : St. Jerome Pub, 2012 : 54-68.

Robinson, Douglas. « Pseudotranslation ». *In* Mona Baker (Éd.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres ; New York : Routledge, 1998. 183-185.

Rodriguez, Liliane. « Sous le signe de Mercure, la retraduction ». *Palimpsestes*, n° 4 (1990) : 63-80.

Skibińska, Elżbieta. « La Retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur ». *Doletiana, revista de traducció literatura i arts*. Université de Wrocław, 2007. Web. Consulté le 12 oct. 2013.

Sotov, Alexandre. « The Games Translators Play – Lexical Choices in Vedic Translation ». *In* Michael P. Oakes & Meng Ji (Éd.). *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies: a Practical Guide to Descriptive Translation Research*. Studies in corpus linguistics; v. 51. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Pub. Co, 2012. 275-299.

Stephens, Jessica. « Présentation ». *Palimpsestes*, n° 28 « Traduire la poésie : sonorités, oralité et sensations » (2015). Web. Consulté le 28 oct. 2017.

Taverna, Licia. « Les préfaces des traducteurs comme discours sur la méthode et l'histoire : l'exemple de quatre traducteurs-écrivains italiens ». *In* Antoine Chalvin, Anne Lange & Daniele Monticelli (Éd.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History = Entre les cultures et les textes: itinéraires en histoire de la traduction*. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 2011. 269-283.

Thouard, Denis. « Goethe, Humboldt : Poétique et herméneutique de la traduction ». *In* Jean-Louis Chiss & Gérard Dessons (Éd.). *La force du langage : rythme, discours, traduction : autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*. Paris : H. Champion, 2000. 193-210.

Torop, Peter. « History of Translation and Cultural Autotranslation ». *In* Antoine Chalvin, Anne Lange & Daniele Monticelli (Éd.). *Between Cultures and Texts: Itineraries in Translation History = Entre les cultures et les textes: itinéraires en histoire de la traduction*. Frankfurt am Main ; New York : Peter Lang, 2011. 21-31.

Toury, Gideon. « Translated Literature: System, Norm, Performance: Toward a TT-oriented Approach to Literary Translation ». *Poetics Today* 2, n° 4 (1981) : 9-27.

———. « The Nature and Role of Norms in Translation ». *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins, 1995. 53-69.

Venuti, Lawrence. « Traduction, intertextualité, interprétation ». Trad. Maryvonne Boisseau. *Palimpsestes* 18 (2006). Web. Consulté le 3 juillet 2014.

———. « How to Read a Translation ». *Words Without Borders*. Juillet 2004. Web. Consulté le 3 juillet 2014.

Vermeer, Hans. « Skopos and Commission in Translation action ». *In* Lawrence Venuti (Éd.). *The Translation Studies Reader*. New York ; Londres : Routledge, 2004. 221-232.

Vincent-Arnaud, Nathalie. « "Percussion bone" : du sonore à l'organique dans la traduction de *Jazz from the Haiku King* (James A. Emanuel) ». *Palimpsestes*, n° 28 (1 jan. 2015) : 41-53.

Wilfert, Blaise. « Cosmopolis et l'Homme invisible : Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 144, n° 1 (2002) : 33-46.

Zarnescu, Crina-Magdalena. « La traduction comme paradigme herméneutique : identité et altérité dans l'acte du traduire ». *Philology Studies and Research. Romance Language Series (Studii şi cercetari filologice. Seria limbi romanice)*, n° 09 (2011) : 124-142.

4. Genres de l'imaginaire

a. Ouvrages

Angenot, Marc. *Les dehors de la littérature : du roman populaire à la science-fiction*. Unichamp-essentiel 31. Paris : Honoré Champion, 2013.

Attebery, Brian. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Besson, Anne & Évelyne Jacquelin (Éd.). *Poétiques du merveilleux : fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*. Études littéraires. Arras : Artois Presses Université, 2015.

Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*. CNRS littérature. Paris : CNRS Éditions, 2004.

———. *La Fantasy*. Paris : Klincksieck, 2007.

———. *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*. Paris : CNRS éditions, 2015.

Bozzetto, Roger & Arnaud Huftier. *Les frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

Brunel, Pierre & Juliette Vion-Dury (Éd.). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Chelebourg, Christian. *Le Surnaturel, poétique et écriture*. Paris : Armand Colin, 2006.

Coyault, Sylviane (Éd.). *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*. Clermont-Ferrand : Cahiers de Recherche du CRLMC, 1997.

Finné, Jacques. *Panorama de la littérature fantastique américaine. Des origines aux pulps.* Vol. 1. Paralittératures. Liège : Éd. du C.L.P.C.F., 1993.

Foster, John Wilson. *Fictions of the Irish Literary Revival: a Changeling Art*. Irish studies. Syracuse, NY : Syracuse University Press, 1987.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis : Hackett Pub. Co., 1978.

Harris-Fain, Darren (Éd.). *British Fantasy and Science-Fiction Writers, 1918-1960*. Dictionary of Literary Biography, v. 255. Detroit : Gale Group, 2002.

Hume, Kathryn. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York : Methuen, 1984.

Hunt, Una. *Sources and Style in Moore's Irish Melodies*. Abingdon, Oxon ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York : Methuen, 1981.

James, Edward & Farah Mendlesohn (Éd.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012.

Lobdell, Jared (Éd.). *A Tolkien Compass: Including J. R. R. Tolkien's Guide to the Names in the 'Lord of the rings'*. LaSalle : Open Court, 1975.

Mellier, Denis. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Champion, 1999.

———. *La littérature fantastique*. Paris : Seuil, 2000.

———. *Textes fantômes : fantastique et autoréférence*. Collection « Détours littéraires ». Paris : Kimé, 2001.

Met, Philippe. *La Lettre tue : Spectre(s) de l'écrit fantastique*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2009.

Morse, Donald E. « 'More Real than Reality': An Introduction to the Fantastic in Irish Literature and the Arts ». *In* Donald E. Morse & Csilla Bertha (Éds.). *More Real than Reality: the Fantastic in Irish Literature and the Arts.* Contributions to the study of science fiction and fantasy n° 45. New York : Greenwood Press, 1991. 1-12.

Morse, Donald E. & Csilla Bertha (Éd.). *More Real than Reality: the Fantastic in Irish Literature and the Arts*. Contributions to the study of science fiction and fantasy, n° 45. New York : Greenwood Press, 1991.

Mouton, Marguerite. *Les « profonds enchantements » épiques – Nouveau modèle d'épopée et pouvoir de l'imaginaire chez Victor Hugo et J.R.R Tolkien*. Thèse. Université Paris 13, 2014.

Moynahan, Julian. *Anglo-Irish: The Literary Imagination in a Hyphenated Culture*. Princeton : Princeton Univ. Press, 1995.

Péju, Pierre. *L'Archipel des contes*. Paris : Aubier, 1989.

Rospide, Maylis & Sandrine Sorlin (Éd.). *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Terramorsi, Bernard. *Le mauvais rêve américain : Les origines du fantastique et le fantastique des origines aux États-Unis*, Saint-Denis : Paris: Université de La Réunion, Centre de recherches littéraires et historiques, Faculté des lettres et des sciences humaines ; L'Harmattan, 1994.

Thomas, Joël (Éd.). *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris : Ellipses, 1998.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Toohey, Peter. *Reading Epic: an Introduction to the Ancient Narratives*. Londres ; New York : Routledge, 1992

Verlyn Flieger & Douglas A. Anderson (Éd.). *Tolkien on Fairy-Stories.* Londres : HarperCollinsPublishers, 2014.

Wolf, Mark. *Building Imaginary Worlds: the Theory and History of Subcreation*. New York : Routledge, 2013.

b. Articles

Bozzetto, Roger. « Le Fantastique dans la littérature des États-Unis ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 3-11.

Castex, G.-P. « L'initiateur allemand ». *In Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1951. 42-56.

Coulombe, Daniel. « Bilbo le Hobbit : un livre d'enfant pour les adultes ». *Solaris*, n° 135 (Automne 2000) : 133-149.

Duperray, Max. « "The House on the Borderland" : le fantastique visionnaire de la mélancolie. » *In* Max Duperray (Éd.). *La littérature fantastique en Grande-Bretagne au tournant du siècle*. Aix-en-Provence : Université de Provence, 1997. 107-112.

Dupeyron-Lafay, Françoise. « Encounters with Alterity in British Science Fiction Texts (1895-1938) ». *In* Maylis Rospide & Sandrine Sorlin (Éd.). *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015. 64-81.

Ferré, Vincent. « Tolkien et le retour du Moyen-Âge : l'histoire d'un malentendu ». *Le Débat* 5, n° 177 (2013) : 126-32.

Gelly, Christophe. « Poe, Collins, Conan Doyle : réécritures et avatars de « The Purloined Letter » ». *Polysèmes*, n° 8 (1 jan. 2007) : 49-60.

Geoffroy-Menoux, Sophie. « Éléments pour une géométrie actantielle de la fantasmagorie ». *Cahiers du CERLI* 6, n° Mélanges Maurice Lévy (1995) : 67-80.

Gilman, Greer. « The Languages of the Fantastic ». *In* Edward James & Farah Mendlesohn (Éd.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012. 134-146.

Girard, Gaïd. « Le fantastique dans le Dublin University magazine (1833-1877) ». *In* Jacqueline Genet, Sylvie Mikowski & Fabienne Garcier (Éd.). *Le livre en Irlande*. Caen : Presses universitaires de Caen, 2006. 285-297.

Grave, Jaël. « Monts et merveilles chez quelques écrivains français : George Sand, Frison-Roche, Samivel ». *In* Anne Besson & Evelyne Jacquelin (Éd.). *Le merveilleux entre mythe et religion*. Études littéraires. Arras : Artois Presses Univ, 2010. 235-249

James, Edward. « Tolkien, Lewis and the Explosion of Genre Fantasy ». *In* James Edward & Farah Mendlesohn (Éd.) *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012. 62-78.

Kiberd, Declan. « Story-telling: the Gaelic tradition ». *In* Patrick Rafroidi & Terence Brown (Éd.). *The Irish Short Story*. Gerrards Cross : Atlantic Highlands, N.J : C. Smythe ; Humanities Press, 1979. 13-25.

Lajoye, Patrice. « Les navigations et l'âme celte dans l'Antiquité ». *Ollodagos* : actes de la Société Belge d'Études Celtiques 18 (2003) : 3-39.

Landais, Clotilde. « Le métadiscours du fantastique ou comment écrire après la théorie du genre ». *@nalyses* 6, n° 3 (2010) : 150-166.

Lecercle, Jean-Jacques. « Otherness: From Philosophy to Politics (and Back) ». *In* Maylis Rospide & Sandrine Sorlin (Éd.). *The Ethics and Poetics of Alterity: New Perspectives on Genre Literature*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015. 14-32.

Maund, Kari. « Reading the Fantasy Series ». *In* Edward James & Farah Mendlesohn (Éd.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012. 147-153.

Nelson, Dale. « Literary Influences: Nineteenth and Twentieth Centuries ». *In* Michael Drout (Éd.). *J. R. R. Tolkien Encyclopaedia.* Londres : Routledge, 2007. 366-378.

Rafroidi, Patrick. « The Irish Short Story in English. The Birth of a New Tradition ». *In* Patrick Rafroidi & Terence Brown (Éd.). *The Irish Short Story*. Gerrards Cross : Atlantic Highlands : C. Smythe ; Humanities Press, 1979. 27-38.

Ryan, Mark. « William Blake: The Arch Myth-Maker ». *MHRA Working Papers in the Humanities* 5 « Myth » (2010). Web. Consulté le 5 avril 2014.

Shippey, Tom. « Literature, Twentieth Century: Influence of Tolkien ». *In* Michael Drout (Éd.). *J. R. R. Tolkien Encyclopaedia.* Londres : Routledge, 2007. 378-382.

Sullivan, C. W. « Folklore and Fantastic Literature ». *Western Folklore* 60, n° 4 (2001) : 279-296.

Terramorsi, Bernard. « Le Rêve Américain – note sur le fantastique et la renaissance aux États-Unis ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 12-26.

Tolkien, J. R. R. « On Fairy-Stories ». *Tree and Leaf*. Londres : Unwin Paperbacks, 1979 [1975]. 11-79.

Vonarburg, Élizabeth. « La Fantasy ou le retour aux sources ». *Europe*, Le Fantastique Américain, n° 707 (mars 1988) : 105-113.

Wolfe, Gary. « Fantasy from Dryden to Dunsany ». *In* Edward James & Farah Mendlesohn (Éd.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2012. 7-20.

5. *Théorie générale*

a. Ouvrages

Alter, Robert. *Pen of Iron: American Prose and the King James Bible*. Oxford ; Princeton : Princeton University Press, 2010.

Annoussamy, Christophe. « Julien Green et Charles Dickens ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 85-97.

Benjamin, Walter . *Écrits français,* présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, 1991.

Bernstein, Charles. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York, Oxford University Press, 1998.

Blumenberg, Hans. *La Raison du mythe.* Trad. Stéphane Dirschauer. Paris : Gallimard, 2005.

Bourdieu Pierre. *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris : Seuil, 1992.

———. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil, 1998.

Brunel, Pierre. *Mythocritique : théorie et parcours*. Écriture. Paris : Presses universitaires de France, 1992.

———. *Mythopoétique des genres*. Écriture. Paris : Presses universitaires de France, 2003.

Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes le masque et le vertige*. Paris : Gallimard, 1991.

Caïra, Olivier. *Jeux de rôle : les forges de la fiction*. Société. Paris : CNRS, 2007.

Calvino, Italo. *La Machine littérature : essais*. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 3 éd. Bollingen series XVII. Novato : New World Library, 2008 [1956].

Carlier, Christophe & Nathalie Griton-Rotterdam. *Des mythes aux mythologies*. Paris : Ellipses, 1994.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris : Éditions du Seuil, 1999.

Chamoiseau, Patrick. *Écrire en pays dominé.* Paris : Gallimard, 1997.

Chemain, Arlette (Éd.). *Littérature et anthropologie : approche comparatiste : éclipses et surgissements de constellations mythiques : littératures et contexte culturel, champ francophone*. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, 2002.

Durand, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse.* Paris : Dunod, 1992.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Librairie générale française, 1985.

Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.

Eliade, Mircea & Philip Mairet. *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter between Contemporary Faiths and Archaic Realities*. New York : Harper and Row, 1975.

Frye, Northrop. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York : Harcourt, Brace & World, 1963.

Gérard Genette, *Palimpsestes,* Paris : Éditions du Seuil, 1982.

———. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

Greimas, A. J. *Du sens I*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

Hawkins-Dady, Mark. *Reader's Guide to Literature in English*. Londres ; Chicago : Routledge, 1996.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. Cécile Seresia. Paris : Gallimard, 1988.

Iché, Virginie. *L'esthétique du jeu dans les Alice de Lewis Carroll*. Critiques littéraires. Paris : L'Harmattan, 2015.

Jenkins, Henry. *La culture de la convergence : des médias au transmédia*. Trad. Christophe Jaquet. Paris : Armand Colin ; INA éditions, 2013.

Jung, Carl Gustav. *Collected Works Volume 9. Part 1 The Archetypes and the Collective Unconscious.* Trad. Richard Francis Carrington Hull. New York ; Londres : Pantheon Books ; Routledge & Kegan Paul, 1934.

Koch, John T. (Éd.). *Celtic Culture: a Historical Encyclopedia*. Santa Barbara : ABC-CLIO, 2006.

Leisi, Ernst. *Le contenu du mot : sa structure en allemand et en anglais*. Trad. Jean-Paul Colin. Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 252. Paris : Les Belles Lettres, 1981.

Lenotre, Georges. *Dossiers de police*. Paris : Grasset, 1935.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plön, 1958.

———. *L'Homme nu*. Paris : Plon, 1971.

Mann, Susan Garland. *The Short Story Cycle: a Genre Companion and Reference Guide*. New York : Greenwood Press, 1989.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden*. New York : Oxford University Press, 1964.

McCleave, Sarah Yuill & Brian Caraher. *Thomas Moore and Romantic Inspiration*. Poetry and song in the age of revolution. New York : Routledge, 2018.

Mills, Sara. *Feminist Stylistics*. The Interface Series. Londres : Routledge, 1998.

Molinié, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française : Livre de Poche, 1992.

Monneyron, Frédéric & Joël Thomas. *Mythes et littérature*. Paris : Presses universitaires de France, 2012.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Paris : Classiques Garnier, 1991

Parsons, Terence. *Nonexistent Objects*. New Haven : Yale University Press, 1980.

Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Literature, Culture, Theory 7. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1994.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York : Pantheon Books, 1978.

Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Poétique. Paris : Éd. du Seuil, 2011.

Saler, Michael T. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-history of Virtual Reality*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2012.

Siganos, André. *Mythe et écriture : la nostalgie de l'archaïque*. Écriture. Paris : Presses universitaires de France, 1999.

Turner, Victor. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York : Performing Arts Journal Publications, 1982.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus [1918]*. Paris : Gallimard, 1999.

———. *Recherches philosophiques*. Trad. Françoise Dastur et al. Paris : Gallimard, 2014.

Wunenburger, Jean-Jacques. *Art, mythe et création*. Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 1998.

Yaguello, Marina. *Les Mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*. Paris : Payot, 2002 [1978]

Younger, Colin (Éd.). *Border Crossings: Narration, Nation and Imagination in Scots and Irish Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholar Publishing, 2013.

b. Articles

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977. 7-57.

Berry, Geoff. « Mythopoeia Today ». *Nebula* 2, n° 4 (jan. 2005) : 34-42.

Deproost, Paul-Augustin, *et al*. « Archétype, mythe, stéréotype : pour une clarification terminologique ». *Cahiers électroniques de l'imaginaire*, Héroïsation et questionnement identitaire en occident, n° 1 (Déc. 2003) : 7-42.

Deremetz, Alain. « Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe : un concept ou un nom ? » *In* Pierre Cazier (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Lille, 1994. 15-32.

Fabiani, Daniela. « Julien Green et Sylvie Germain : de la topographie métropolitaine à la topographie de l'âme ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 337-348.

Fillmore, Charles. « Frame Semantics and the Nature of Language ». *Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech* 280 (1976) : 20-32.

Frye, Northrop. « Littérature et mythe ». Trad. Jacques Ponthoreau. *Poétique*, n° 8 (1971) : 489-514.

Gély, Véronique. « Mythes et littérature : perspectives actuelles. » *Revue de littérature comparée*, n° 3 (2004) : 329-347.

———. « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction ». *Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 2006. Web. Consulté le 11 juin 2013.

———. « Mythes de l'époque baroque, mythes shakespeariens ». *Revue Silène.* Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 14 déc. 2006. Web. Consulté le 2 oct. 2014.

Gignoux, Anne-Claire. « De l'intertextualité à l'écriture ». *Cahiers de Narratologie* 13 (2006). Web. Consulté le 8 juillet 2016.

Hidalgo-Downing, Laura. « Negation in Discourse: a Text World Approach to Joseph Heller's *Catch 22* ». *Language and Literature* 9, n° 3 (2000) : 245-239.

Kissel, Myriam. « Julien Green et Dostoïevski : une écriture mystique ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 99-123.

Lynch, Gerald. « The One and the Many: English-Canadian Short Story Cycles ». *Canadian Literature* 130 (Automne 1991) : 91-104.

Mariani, Marinella. « Julien Green : la langue de l'Europe. Esprit et écho ». *In* Daniela Fabiani & Danilo Vicca (Dir.). *Julien Green et l'Europe*. Paris : Éd. le Manuscrit, 2012. 59-79.

Mazzaro, Jerome. « Pirandello's "I Giganti Della Montagna" and the Myth of Art ». *Essays in Literature* 22, n° 2, Western Illinois University (automne 1995). Web. Consulté le 15 déc. 2017.McGaughey, Douglas. « Through Myth to Imagination ». *Journal of the American Academy of Religion* 56, n° 1 (Printemps 1988) : 51-76. Web. Consulté le 15 déc. 2017.

Meredith, Dianne. « Landscape or Mindscape? Seamus Heaney's Bogs ». *Irish Geography*, Vol. 32, 2 (1999): 126-134.

Mortensen, David. « Preliminaries to Mong Leng (Hmong Njua) Phonology ». *Unpublished, UC Berkeley*, 2004. Web. Consulté le 19 mars 2018.

Nahajec, Lisa. « Negation and the Creation of Implicit Meaning in Poetry ». *Language and Literature* 18, n° 2 (2009) : 109-127.

Nitze, Willliam A. « The Waste Land: A Celtic Arthurian Theme ». *Modern Philology* 43, n° 1 (Août 1945) : 58-62.

Perry, Édith. « *Épaves*. D'une œuvre l'autre ». *In* Auroy, Carole & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 165-175.

Pourcelot, Jérôme. « Pascal au miroir du *Journal* de Julien Green ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 57-72.

Raclot, Michèle. « L'originalité de *Frère François* parmi les études hagiographiques sur le *Poverello* ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (Éd.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 25-45.

Rossette, Fiona. « And-Prefaced Utterances: From Speech to Text ». *Anglophonia*, n° 17 (34) (1 oct. 2013) : 105-135.

Schaeffer, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? » *L'Homme* 3, n° 175-176 (2005) : 19-36.

Sellier, Philippe. « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? » *Littérature* 55, n° 3 (1984) : 112-126.

Sîrbu, Anca. « Une affinité spirituelle : Julien Green et Mircea Eliade ». *In* Carole Auroy & Alain Schaffner (éds.). *Julien Green et alii : rencontres, parentés, influences*. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2011. 201-215.

Thibault Schaefer, Jacqueline. « Récit mythique et transtextualité ». *In* Cazier, Pierre (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1994. 53-66.

Thiesse, Anne-Marie. « Communautés imaginées et littératures. » *Romantisme* 143, n° 1 (2009) : 61-68.

Valastro, Orazio Maria. « Mythanalyse de l'île : polysémie de l'imaginaire de Thrinakìa ». *M@gm@* 12, n° 3 (sept. 2014). Web. Consulté le 9 jan. 2015.

Vinclair, Pierre. *Terre inculte : penser dans l'illisible : The Waste Land*. Fictions pensantes. Paris : Hermann, 2018.

Weber, Max. « Science as a Vocation ». *In* H.H. Gerth &C. Wright Mills (Éds.). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford : Oxford University Press, 1946. 129-157.

Weinreich, Frank. « Metaphysics of Myth. The Platonic Ontology of "Mythopoeia" ». *Tolkien's Shorter Works*. Zurich, Jena : Walking Tree Publishers, 2007. 325-347.

Wunenburger, Jean-Jacques. « Principes d'une imagination mythopoïétique ». *In* Pierre Cazier (Éd.). *Mythe et création*. Collection UL3. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1994. 33-52.

Xanthos, Nicolas. « Les jeux de langage chez Wittgenstein ». *In* Louis Hébert (Dir.). *Signo*. Rimouski (Québec), 2006. Web. Consulté le 30 nov. 2017.

INDEX

Cet index recense les titres des différents recueils et nouvelles cités dans cette étude. Les références aux passages où les traductions font l'objet de commentaires sont indiqués en gras.

A

« Alhireth-Hotep the Prophet » (*The Gods of Pegāna*), 47,
At the Moutains of Madness, 9, 11, 23, 27, 133, 207-208
« Azathoth », 184, 185, 191

B

« Beggars (The) » (*Dreamer's Tales*), 145,
« Bethmoora » (*Dreamer's Tales*), 75-76, 149, 202, 247, 287, **299-302**
« Blagdaross » (*Dreamer's Tales*), 148, 211, 258
Book of Wonder (The), 22, 57, 65, 111, 143, 182, 424
(trad. Amouroux), 23, 77, 112, 116-117, 173
(révisé Homassel) 77, 116-118, 173, 370, 385
« Bride of the Man-Horse » (*Book of Wonder*), 261, 312

C

« Call of Cthulhu (The) », 24, 27, 105, 195, 218-20
« Carcassonne » (*Dreamer's Tales*), 382
Case of Charles Dexter Ward (The) **204-206**
« Cats of Ulthar (The) », 183, 191, 313
« Celephais », 104, 183, 190-91, **192-93**, 201, 214-15, 222, 227, **237-239**, 254, 287, 327, 413
« Chu-bu and Sheemish » (*Book of Wonder*), 261, 333, 366-67
« Coming of the Sea (The) » (*Time and the Gods*), 328, 346
Contes inquiétants et sardoniques (trad. Leyris), 24, 74
Contes méphitiques (trad. Reumaux), 74, 76
Contrées du Rêve (trad. Camus), 24, 27, 167-69, 184, 236, 270, 369, 429
« Coronation of Mr. Thomas Shap (The) » (*Book of Wonder*), **192-93**, 214, 222, 227, 262, 287

D

Dagon et autres récits de terreur (trad. Pérez), 28, 166
« Day of the Poll (The) » (*Dreamer's Tales*), 148, 328
« Deeds of Mung (The) » (*The Gods of Pegāna)*, 260
Démons et merveilles (trad. Noël), 28, 88, 89, 118, 159-60, 163-165, 167, 173, 182, 185, 253
« Doom of La Traviata (The) » (*Sword of Welleran*), 152
« Doom that came to Sarnath (The) », 183, 190, 195, 225, 244, 403, 407
Dream-Quest of Unknown Kadath (The), 28, 29, 30, 38, 111, 129, 133, 159, 164, 166-67, 185, 190, 191, 194, **195-197**, 201, 205, 212, 214, 221, 232, 236, 239, 249, 252, 254, 256, **262-68**, **276-83**, 287, **296-98**, **305-310**, 314-315, 316, **327-330**, 335, 337, 366, 373, 400, **409-412**, 413
Dreamer's Tales (A), 22, 57, 59, 65, 72, 75, 76, 108, 111, 140, 143, 181-82, 369

E

F

« Fall of Babbulkund (The) » (*Sword of Welleran*), 30, 202, 242, 363
« Field (The) » (*Dreamer's Tales*), 145, **151-52**
« Fortress Unvanquishable, Save for Sacnoth (The) » (*Sword of Welleran*)

G

« Ghosts (The) » (*Sword of Welleran*), 145, **152-53**, 390-91
Gods of Pegāna (The), 22, 29, 57, 61, 62, 111, 142, 176, 180, 192, 232, 250, 251, 260
Dieux de Pegāna (trad. Calluaud), 118, 127, 251, 359, 360

H
« Hashish Man (The) » (*Dreamer's Tales*), 75-76, 145, 206, 247
« Highwayman (The) » (*Sword of Welleran*) 328, **385-86**
« Honour of the Gods (The) », 254
« House of the Sphinx (The) » (*Book of Wonder*), 312, 390, **402-406**
« How Nuth would have Practised his Art upon the Gnoles » (*Book of Wonder*), 313-14
« Hurricane (The) » (*Sword of Welleran*), 341, 344
« Hypnos », **161-63**, 184, 191, 201, 287, 349, 390

I
« Idle City (The) » (*Dreamer's Tales*), 57, 145, 347, 382, 383
« Idle Days on the Yann » (*Dreamer's Tales*), 58, 73, 152, 181, 236, 249, 266-67, 287, 342, **379-384**
« Injudicious Prayers of Pombo the Idolater (The) » (*Book of Wonder*), 333
« In the Land of Time » (*Time and the Gods*), 57, 400
« In the Twilight » (*Sword of Welleran*), 76, **149-150**, 322-23, **325-27**, 331
« In Zaccarath » (*Dreamer's Tales*), 202, **294-96**

J
« Journey of the King (The) » (*Time and the Gods*), 335

K
« Kith of the Elf-Folk (The) » (*Sword of Welleran*), 23
« King That Was Not (The) » (*Time and the Gods*), **205**

L
« Legend of the Dawn (A) » (*Time and the Gods*), 61, 343
« Loot of Bombarsharna (The) » (*Book of Wonder*)
« Lord of Cities (The) » (*Sword of Welleran*) 328

M
« Madness of Andelsprutz (The) » (*Dreamer's Tales*), 145
Merveilles et Démons (trad. Green), 24, 73, 114, 118, **140-54**, 182, 269, 424
« Miss Cubbidge and the Dragon of Romance » (*Book of Wonder*), 269

N
« Night and Morning » (*Time and the Gods*), 341, 343
Night Ocean et autres nouvelles (trad. Pérez), 28, 119, 166
« Nameless City » (*The*) 191, **200-204**, 218

O
« Of Dorozhand » (*The Gods of Pegāna*), 220
« Of the Making of the Worlds » (*The Gods of Pegāna*), 364
« Of the Thing that is Neither God nor Beast », 325
« Of Yoharneth-Lahai » (*The Gods of Pegāna*), 126-127
« On the Dry Land » (*Sword of Welleran*), 145, 152
« Other Gods (The) », 183, 190-91, 201, 252, 390

P
« Polaris », 183, 191, 287, 375, **379-382**, **386-87**, 389, 390
« Poltarnees, Beholder of Ocean » (*Dreamer's Tales*), 271-72, **298**, 328, **345-348**
« Poor Old Bill » (*Dreamer's Tales*), 76, **147-149**, 370
« Probable Adventure of the Three Literary Men » (*Book of Wonder*), 201, 203, 218, 220, 287, 306

Q
« Quest for the Queen's Tears (The) » (*Book of Wonder*), 370, 416
« Quest of Iranon (The) », 30, 183, 190-91, 265, 316, 364, 374

R
« Relenting of Sardinac (The) » (*Time and the Gods*), 62
« River (The) » (*The Gods of Pegāna*), 420

S
« Silver Key (The) », 96-97, 164, 191, 212, 252, 371-72
« Sorrow of Search (The) » (*Time and the Gods*), 257-58
« Statement of Randolph Carter (The) », 388, **394-97**
« Strange High House in the Mist (The) », 184, 191, 201, 212, 214, 252, 257, 413, **415-18**

« Sword and the Idol (The) » (*Dreamer's Tales*), 145, **272-75**, 365, 383
Sword of Welleran (The), 22, 57, 65, 111, 181-82, 369, 385
L'Épée de Welleran (trad. Homassel), 118

T
« Through the Gates of the Silver Key », 163, 164, 191, 201, 252, **336-337**, 375, 388, 425
« Time and the Gods » (*Time and the Gods*), 245, 362
Time and the Gods, 22, 57, 62, 111, 180, 260, 369

U
« Unhappy Body (The) » (*Dreamer's Tales*), 145, **151**, 152
« Usury » (*Time and the Gods*), 260-61

V
« Vengeance of Men (The) » (*Time and the Gods*), 324

W
« Where the Tides Ebb and Flow » (*Dreamer's Tales*), 76, 152, **195-97**, 365, 376, **390-94**
« White Ship (The) », 183, 190-91, 201, 212, 287, 413, 418-19
« Wonderful Window » (*Book of Wonder*), 287, 333

X

Y

Z

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE 3
REMERCIEMENTS 5
CONVENTIONS ET ABRÉVIATIONS 7
INTRODUCTION 9
I. Les genres mythopoétiques comme champ traductologique 13
1. L'émergence d'un nouveau champ d'étude 13
2. Une étude de cas à double entrée 22
II. Ludicité et traduction 30
1. Un jeu de stratégie et de simulation : risques, contraintes et libertés 32
2. La traduction comme répétition rituelle de la parole mythique 39
III. Parcours 44
1. L'œuvre mythopoétique en mouvement au sein de l'espace littéraire : contextualisation 44
2. Traduire le mythoscape : recréation poétique de mondes imaginaires en miroir 46

PREMIÈRE PARTIE. Un commerce triangulaire : l'œuvre mythopoétique en mouvement au sein de l'espace littéraire 49
Chapitre 1. Lord Dunsany et H. P. Lovecraft : Itinéraires croisés au sein de l'espace littéraire du fantastique 50
I. Lord Dunsany, auteur irlandais à contre-courant 54
1. Le système littéraire du Revival irlandais 54
2. La voix irlandaise de Dunsany 60
3. Les années 1920 : l'exil transatlantique, l'accueil américain 64
4. Un déclin précoce 67
5. L'après-vie de Dunsany, figure (re)construite 70
a. Aux États-Unis 70
b. En France 72
II. H. P. Lovecraft, éternel « outsider » 78
1. Prisonnier des pulps 80
2. La France comme terre d'accueil 86
3. Une reconnaissance critique par étapes 91
a. Pionniers et découvreurs 91
b. La consécration du mythe 93

c. Les nouveaux regards du nouveau millénaire 98
4. Le jeu de l'œuvre autonome : Lovecraft mythifié 100
a. L'original occulte 104
b. Le fantasme de l'original inconnu 108
Conclusion 110

Chapitre 2. Compétitions et cohabitations au sein de l'appareil textuel 113
I. Critique et traduction 116
1. Les espaces paratextuels de la caution critique 116
2. Le critique traduisant la critique : force ou faiblesse ? 120
a. La concordance lexicale 123
b. Éthicité et réécriture – corriger, un devoir ou un droit ? 130
II. L'auteur e(s)t le traducteur : Dunsany au miroir de Julien Green 140
1. Le paratexte, zone de cohabitation 140
2. Un bilinguisme visible : maladresse ou résistance ? 145
a. Failles de la compétence traductive ? 147
b. Quand l'auteur prend le pas sur le traducteur 151
3. Une transmission fantôme 155
III. Retraduction et visibilité, une quête de légitimité 158
1. La trouvaille opportune : Bergier et Lovecraft 158
2. L'air de rien : autre livre, autre genre 166
3. La parole du traducteur : David Camus sur le seuil 167
Conclusion 173

Chapitre 3. À la croisée des mondes : de Dunsany à Lovecraft (et vice-versa) 176
I. Cartographier l'espace des œuvres, des territoires archipéliques 179
1. Du cycle au mythe : des œuvres qui se (re)construisent 179
a. L'archipel des cycles dunsaniens 180
b. Les songes rapiécés de Lovecraft 182
2. Construction de terrains de jeu « dunsanien » / « lovecraftien » 186
a. L'absence de consensus 187
b. Deux noms, deux genres ? 191
II. Ensembles flous et airs de famille 197
1. La référence intertextuelle spécifique 199
a. « The Nameless City » (1921) 200
b. *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) 204
c. *At the Mountains of Madness* (1936) 206

2. Partage de l'univers fictionnel à différents degrés 209
a. Expansion transfictionnelle : un seul texte-monde 213
b. Version transfictionnelle et textes-mondes possibles 216
Conclusion 227

DEUXIÈME PARTIE. Traduire le « mythoscape » 231
Chapitre 4. Des lieux et des dieux : les noyaux mythopoétiques 232
I. Les noms du *mythoscape* : de l'opaque au translucide 236
1. L'importance du cadre onirique, structure à décrypter 236
2. Le modèle onomaturgique lovecrafto-dunsanien 240
3. Traduire l'opaque 245
II. Tourner autour du nom : formules et périphrases 250
1. Épithètes homériques 251
2. L'absence du nom propre 253
a. Lieux indéfinis 254
b. Dieux nommables et innommables 255
3. Nommer le Monde à l'échelle de l'œuvre 260
a. Chez Dunsany, des repères qui se dérobent 260
b. La cristallisation des « Contrées du Rêve » lovecraftiennes 262
III. Le traducteur, prophète faillible ? 268
1. Retraduire, réviser, réécrire, corriger… 268
2. Retranscrire le sens voilé 271
3. Quand le faux-sens crée la tradition 276
Conclusion 284

Chapitre 5. Effet d'étrangeté et (dé)construction du familier : Traduire les zones signifiantes de la frontière 286
I. Traduire et retraduire la nomenclature imaginaire 290
1. Sonorités et imageries de l'exotisme 293
a. Expliciter l'étrange : le dilemme de la rupture énonciative 293
b. Reconstruction subjective : assimilation ou défamiliarisation ? 299
2. Démêler le réseau signifiant : les mots qui montrent les monstres 304
a. L'opaque indéfinissable 305
b. Frapper l'imaginaire : noms-descripteurs 308
c. L'horizon de familiarité, une notion toute relative 311
d. De la traduction à la tradition 315
II. Traduction de genres et cultures imaginés : oniriser la frontière 320

1. La nostalgie des mondes perdus : représentation sublimée de la terre natale 321
a. Rêverie sur le mode lyrique 321
b. Termes techniques ou géographiquement marqués 327
2. L'Étranger par excellence ? Le fantasme oniro-orientaliste 331
a. Au sein du poétique, une charge idéologique 331
b. De l'interlinguistique à l'intersémiotique – l'Orient mis en symboles 337
3. Les genres de la surnature personnifiée 339
a. Genre et rigidité des normes grammaticales 340
b. Genre et renouvellement des schémas mythologiques 344
Conclusion 352

Chapitre 6. Traduire l'oralité du monde mythopoétique : mise en voix et mise en scène 354
I. Le rapport au temps de l'œuvre traduite 358
1. Recréer la langue mythique : archaïsme et écho sacré 358
a. Les caractéristiques formelles de l'archaïsme biblique 360
b. Les formules de l'intertexte 363
c. La compensation : art ou artifice de la recréation ? 365
2. Rupture et continuité : l'irruption de la modernité 368
II. Traduire la signature poétique du rythme 376
1. Quand le texte chante et subjugue 379
a. Les berceuses hypnotiques 379
b. Les refrains entêtants 385
2. Quand le texte s'emballe et cauchemarde 390
III. Accorder les voix 397
1. Le pointillisme de la traduction mythopoétique 399
a. L'imparfaite superposition des formes 400
b. Traduire Dunsany en lovecraftien. 402
2. La traduction conjuratrice des textes-mondes 408
a. Les figures arcanes 408
b. Adaptation et citation intersémiotique : l'invitation à un voyage lovecrafto-dunsanien 412
Conclusion 421

CONCLUSION GÉNÉRALE 424
I. Le visage pluriel des merveilles 424
II. Pistes théoriques : mettre du jeu dans la traduction mythique 427
III. Pistes éditoriales : un champ littéraire propice 431

ANNEXES 436
Annexe 1 : S. T. Joshi, traducteur ou critique ? 436
Annexe 2 : Quand le texte incante et psalmodie 438

BIBLIOGRAPHIE 442
Sources primaires 442
1. Corpus en langue originale 442
a. Textes de Dunsany 442
b. Textes de Lovecraft 443
2. Traductions en français 445
3. Autres sources primaires 447
a. Adaptations ludiques, graphiques et audiovisuelles 447
b. Autres œuvres / éditions et traductions / adaptations 447
c. Correspondances et Autobiographies 449
d. Témoignages et critiques 449
Sources secondaires 452
1. Études dunsaniennes 452
a. Ouvrages 452
b. Articles 452
2. Études lovecraftiennes 454
a. Ouvrages 454
b. Articles 455
3. Traductologie 458
a. Ouvrages 458
b. Articles 460
4. Genres de l'imaginaire 468
a. Ouvrages 468
b. Articles 470
5. Théorie générale 473
a. Ouvrages 473
b. Articles 475
INDEX 479
TABLE DES MATIÈRES 482

MYTHOPOÉTIQUE CHEZ LORD DUNSANY & H. P. LOVECRAFT
Transmission et traduction(s)

Cette thèse, au carrefour de la traductologie et des études littéraires, se présente sous la forme d'une étude de cas prenant pour point de départ les liens d'influence entre deux écrivains, l'Irlandais Lord Dunsany et l'Américain H. P. Lovecraft. Leurs œuvres se construisent autour de mondes fictionnels où se conjuguent panthéons originaux, visions oniriques et voyages fantastiques. Par une approche descriptive et contrastive, on se propose d'éclairer comment cette démarche mythopoétique fondatrice a également marqué les divers projets de traduction et retraduction qui se sont succédé sur un peu plus d'un siècle.

Dans cette perspective, cette recherche se fonde sur une conception de la traduction au sens large comme réécriture et allie plusieurs points de vue (sociologique, culturelle, stylistique) afin d'analyser la manière dont ces œuvres et le mythe qu'elles véhiculent sont reçues et se transmettent. En effet, le mythe naît précisément de la répétition de récits sans cesse régénérés, laissant toujours place à la variation, et le plaisir du mythe vient en partie de ce que lecteur reconnaisse, dans l'histoire qu'on lui conte, un récit familier bien que renouvelé qui pourra faire naître en lui le désir de le transmettre à son tour en se l'appropriant.

Il apparaît alors possible de distinguer la spécificité d'une traduction mythopoétique dans le cadre de ce pan particulier des littératures de l'imaginaire, et de mettre au jour une vision nouvelle du ludique en traduction : en faisant appel à la complicité de lecteurs-joueurs qui deviennent à leur tour agents de leur transmission et de leur réception dans le champ littéraire français, ces œuvres se font textes-mondes, s'ouvrent à la démultiplication, à la réécriture et au partage, et traduisent un désir d'enchantement participatif qui, jusqu'à aujourd'hui, n'a cessé d'aller croissant.

Mots clés : mythopoétique, traductologie, littératures de l'imaginaire, champ littéraire, réception, réécriture, texte-monde.

This dissertation stands at the crossroads of translation and literary studies and focuses on the case of two fantasy authors, Lord Dunsany and H. P. Lovecraft. One having inspired the other, they are both creators of fictional worlds marked by made-up cosmogonies, dream visions and fantasy journeys. Through comparison and contrast, we propose to highlight how the mythopoeic approach which their stories stem from has also shaped the various translation and retranslation projects in France over the past century.

From this perspective, this research elaborates on a broad conception of translation as rewriting and relies on sociological, cultural and stylistic approaches in order to analyse how these works and the myth they convey have been received and transmitted. Indeed, myth is born from the endless repetition and regeneration of stories and includes variation as a characteristic; the pleasure derived from myth comes from the readers recognizing a familiar story under a new garment, before passing it on in their turn.

It then becomes possible to delineate the specificity of mythopoeic translation as regards to this particular facet of fantasy literature, and to establish a new vision of play within translation: these works, triggering both attachment and complicity in readers who become players of a game of transmission, ensure their reception in the French literary field and become text-worlds. Demultiplied, rewritten, shared, they translate an evergrowing desire for participative enchantment.

Key words: mythopoeia, translation studies, fantasy literature, literary field, reception, rewriting, text-world.